

Membre de l'université Paris Lumières

Charitini Tsikoura

Antigone et Médée dans la danse.

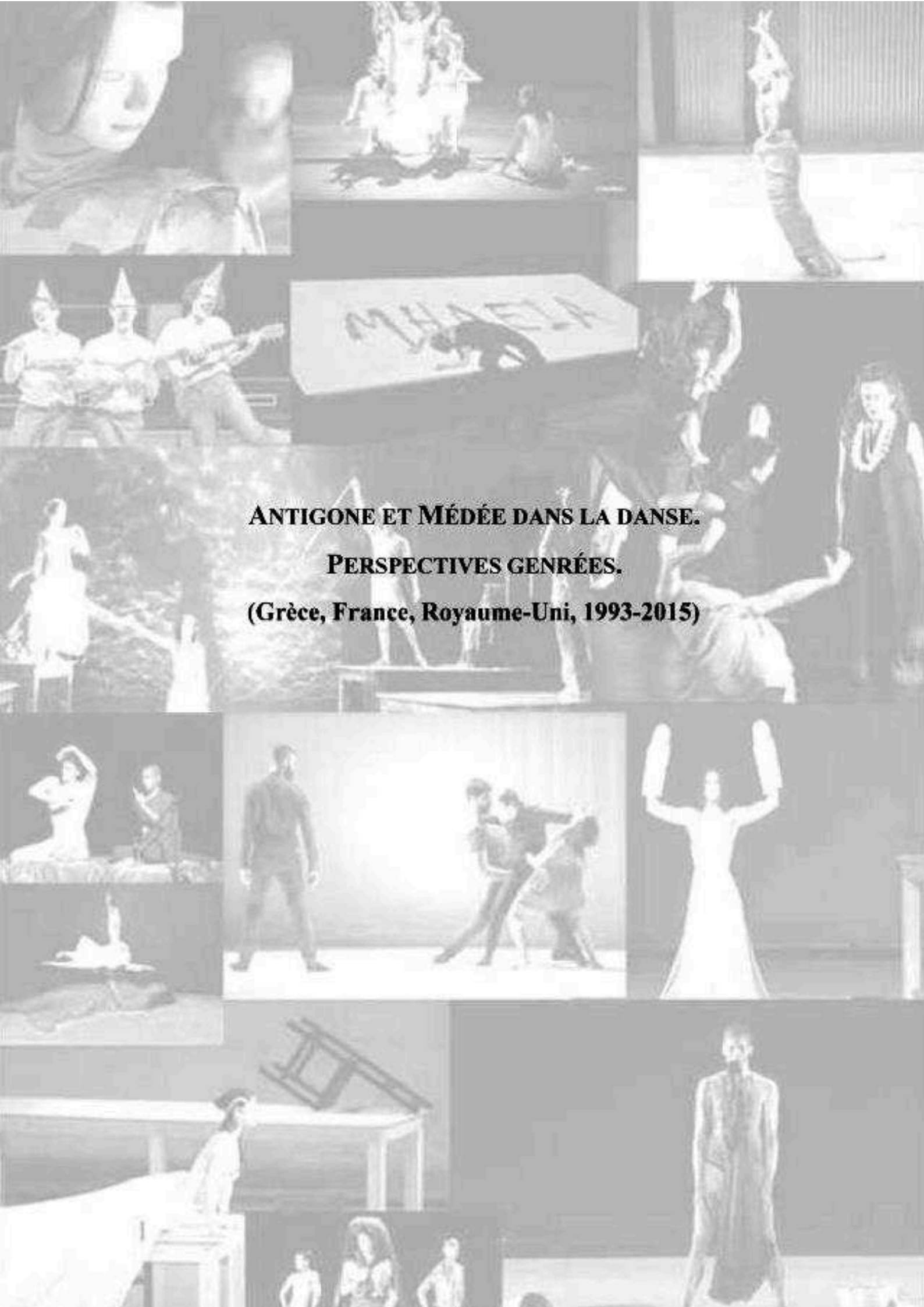
Perspectives genrées.

(France, Grèce, Royaume-Uni, 1993-2015)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 08/07/2020
en vue de l'obtention du doctorat d'Arts du spectacle de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Christian Biet (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteure :	Mme Fiona MACINTOSH	Professor, University of Oxford
Rapporteure :	Mme Katia SAVRAMI	Assistant Professor, University of Patras
Membre du jury :	M. Christian BIET	Professeur, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Hélène MARQUIÉ	Professeure, Université Paris 8
Membre du jury :	M. Emmanuel WALLON	Professeur, Université Paris Nanterre



ANTIGONE ET MÉDÉE DANS LA DANSE.

PERSPECTIVES GENRÉES.

(Grèce, France, Royaume-Uni, 1993-2015)

RÉSUMÉ

Antigone et Médée dans la danse. Perspectives genrées (France, Grèce, Royaume-Uni, 1993-2015).

L'objectif de cette thèse est d'étudier sous le prisme du genre le profil de deux héroïnes antiques archétypales, Antigone et Médée, en prenant appui sur un corpus de douze spectacles comportant une partition chorégraphique (ou entièrement chorégraphiés), présentés entre 1993 et 2015 en France, en Grèce et/ou au Royaume-Uni.

La mise en lumière des éléments genrés en rapport (sans se limiter) avec le profil des héroïnes emblématiques dans chaque production, révèle que le genre n'étudie pas uniquement les stéréotypes et les discriminations à l'égard des femmes confirmant que la femme n'est pas la seule concernée par les inégalités genrées car le sexe biologique est seulement un des paramètres provoquant ces inégalités. Un cheminement temporel expose les autres paramètres pris en compte permettant de suivre les traces de l'évolution du concept de genre et à comprendre comment les créateurs intègrent ou reflètent les changements dans leur travail. Les axes majeurs de recherche à savoir sexe, classe sociale, et ethnicité, ne sont pas mutuellement exclusifs : au contraire ils s'entrecroisent, s'imbriquent et s'articulent devenant indissociables et dévoilant ainsi la dimension intersectionnelle du genre. L'association intersectionnalité-genre permet d'examiner les identités de manière non segmentée : en choisissant la danse comme matériau de support, en puisant les exemples dans la tragédie antique et en prenant appui sur les identités complexes d'Antigone et de Médée les entendant dans une perspective multidimensionnelle qui envisage/explore leur dynamique.

Par conséquent, l'examen des productions chorégraphiques – en France, en Grèce et au Royaume-Uni – illustre l'imbrication des rapports de genre aux autres rapports de pouvoir (et *vice versa*) soulignant les changements qui s'opèrent d'une part sur les partitions chorégraphiques et, d'autre part, dans la mise en scène des héroïnes atypiques, en l'occurrence, Antigone et Médée. L'accent est mis sur le respect de leurs identités singulières composées de parcelles identitaires plurielles suggérant, par extension, une nouvelle « définition » de l'individu.

Mots clés : danse, théâtre, genre/*gender*, Antigone et Médée, intersectionnalité, profil de femme/héroïne.

ABSTRACT

Antigone and Medea in dance. Gender perspectives (France, Greece, United-Kingdom, 1993-2015)

The aim of this thesis is to study the profile of two archetypal ancient heroines, Antigone and Medea, under a gender perspective, based on a corpus of twelve performances including a choreographic score (or entirely choreographed), presented between 1993 and 2015 in France, Greece and/or the United Kingdom.

Evaluating the gender features related (without being limited) to the profile of those emblematic heroines in each production revealed that gender does not only study stereotypes and discriminations against women and confirmed that they are not the only ones affected by gender inequalities since biological sex is only one of the parameters causing these inequalities. A chronological path uncovers the other parameters taken into account in gender research thus allowing to follow the traces of its evolution and to understand how creators (choreographers and stage directors) illustrate the changes that occur and how these changes are reflected in their work. The major axes of research, namely sex, social class and ethnicity are not mutually exclusive; on the contrary they intertwine, overlap and articulate becoming intrinsic to each other (inseparable) therefore suggesting intersectionality within gender. Associating the notion of intersectionality to gender enables the study of identities in a non-segmented way. By choosing dance as a support material, by drawing examples from ancient tragedy and by taking under consideration the complexity of Antigone and Medea's personalities/identities whilst understanding their multidimensionality to further explore their dynamics.

Consequently, the analysis of dance performances - in France, Greece and the United Kingdom - illustrates the intertwinement of gender relations with other power relations (and *vice versa*) and underlines the changes that occur in the choreography *per se* on one hand and in the staging of emblematic figures such as Antigone and Medea on the other. Emphasis is placed on promoting their singularity and respecting their composite personality combining identity fragments alluding by extension to a new "definition" of the individual.

Key words : dance, theatre, gender, Antigone and Medea, intersectionality,

REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement Christian Biet, mon directeur, pour avoir accepté – malgré mes 12 ans d’absence – de diriger cette recherche sans hésiter, pour sa confiance, pour sa disponibilité, pour son soutien, ses encouragements et ses conseils et pour m’avoir recadré me ramenant à l’ordre quand il fallait. Ce travail n’aurait pas abouti sans son accompagnement et sa bienveillance.

Mon admiration et mes remerciements à Fiona Macintosh pour m’avoir accueillie à Oxford et donné accès à la bibliothèque du Centre Ioannou et aux APGRD, pour son sourire chaleureux lors de notre première rencontre et à chacune de celles qui ont suivi, pour avoir toujours eu un mot de soutien et de *praise* à mon égard.

Je remercie Katia Savrami pour sa gentillesse, pour avoir su partager avec générosité ses connaissances et ses contacts en Grèce mais aussi pour ses remarques pertinentes.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance aux enseignants qui, spontanément m’ont aidée. Evgenia Giannouri de l’Université Paris III pour les conseils pratiques et de méthodologie, pour son amitié et son soutien moral. Hélène Marquié de l’Université Paris VIII pour ses conseils et ses clarifications sur les questions de genre. Yassaman Khajehi de l’Université de Clermont-Ferrand pour m’avoir accordé des charges d’enseignement et sa confiance.

Mes remerciements aussi aux artistes, chorégraphes et leurs équipes d’assistants et de publicistes qui ont si généreusement fourni tous les documents, captations vidéo et entretiens et sans lesquels cette recherche n’aurait pas pu être menée à bien.

Toute ma gratitude et ma reconnaissance à Martine Gauthier pour les longues heures de corrections, pour les relectures intransigeantes et les commentaires judicieux, pour son efficacité, sa rapidité et son soutien.

Un grand merci à toutes les personnes de mon entourage qui ont suivi mon projet en y apportant des mots précieux d’encouragement et de soutien.

Je voudrais témoigner mon affection aux familles Grondin et Péré, à Evgenia Charmanta, Frosso Anastasiou, Isabelle Delmotte et Inès Zahra pour avoir su m'écouter et me soutenir.

Mes remerciements vont aussi à mon groupe « danse avec les stars » qui n'ont pas hésité à célébrer chaque étape franchie tout en m'encourageant pour la suivante.

Je tiens à remercier KM qui a réveillé en moi l'envie de reprendre les études et de persister jusqu'au bout.

J'adresse un merci tout spécifique et sincère à ma famille pour leur témoigner mon immense gratitude. Je dédie cette thèse :

À mon père, Nikos Tsikouras : tu n'es plus là mais ta voix résonnera toujours dans mes oreilles et dans mon cœur m'incitant à me surpasser. Merci pour avoir toujours su soutenir et encourager mes projets, pour avoir fait en sorte que ce rêve devienne réalité.

À ma mère, Maria Tsikoura : ton coup de pouce, ton soutien de chaque instant, ta compréhension, ta sensibilité et ta patience sont à la base de cet exploit.

À ma sœur, Tatiana Tsikoura : ta capacité à maintenir l'équilibre, mon équilibre, fut un atout précieux durant les moments de doute, de stress et de confusion. Tu as su toujours me motiver et me soutenir avec générosité et dévouement.

SOMMAIRE

Introduction	11
Chapitre I. État des lieux.....	13
Chapitre II. Le corpus.....	60
 Première Partie	 75
Chapitre III. Les spectacles : 1993-1999	75
Chapitre IV. Medea de Dimitris Papaioannou (1993, Grèce – 1998, Royaume-Uni et France)77	77
Chapitre V. Pour Antigone de Mathilde Monnier (1993, France – 1998, Grèce)	104
Chapitre VI. Étude comparative, 1993-1999 : la non-catégorisation	135
 Deuxième partie	 139
Chapitre VII. Les spectacles : 2000-2009	139
Chapitre VIII. Le Songe de Médée d’Angelina Preljocaj (2004, France).....	143
Chapitre IX. Medea in Spain de Silvia Barreiros (2005, Espagne et Suisse).....	172
Chapitre X. Medea de Sasha Waltz (2007, Luxembourg – 2012, France).....	206
Chapitre XI. Medea(2) de Dimitris Papaioannou (2008, Grèce, Chine).....	231
Chapitre XII. Étude comparative, 2000-2009 : accent sur l’individu marginalisé.....	245
 Troisième partie	 253
Chapitre XIII. Les spectacles : 2010-2016	253
Chapitre XIV. Medea’s Choice de Renato Zanella et Angeliki Sigourou (2011, Grèce).....	258
Chapitre XV. Antigone Sr./Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L) de Trajal Harrell (2013, France)	288
Chapitre XVI. Antigone de Splendid Productions (2013, Royaume-Uni)	319
Chapitre XVII. Antigone de Ulrike Quade Company et NB Projects (2014, France).....	338
Chapitre XVIII. Out of place/Medea de la compagnie Plefsis (2014, Grèce)	357
Chapitre XIX. Medea de la compagnie Thomas Noone dance (2015, Royaume-Uni)	385
Chapitre XX. Étude comparative, 2010-2015 : intersectionnalité, identités	403
 Réflexions – Résultats – Dédutions	 411
Chapitre XXI. Pour une vue d’ensemble	413
Chapitre XXII. Danse, genre, intersectionnalité, réception	432

NOTE DE L'AUTEURE POUR LES ÉLÉMENTS TECHNIQUES

Pour des raisons de commodité de lecture, nous appliquerons le masculin générique dans le document ci-après. Ainsi, à titre d'exemple, au lieu des formes « chercheur.e.s » (courte) et/ou « chercheurs et chercheuses » (longue) de l'écriture inclusive proposées par le Haut Conseil à l'Égalité (HCE)¹, nous favoriserons la forme « chercheurs » valant indifféremment pour l'homme et la femme.

De plus, les noms des compagnies étrangères seront mentionnés soit en caractères latins dans la langue d'origine, soit par leur nom en anglais si celui-ci est indiqué sur leur site officiel.

Pour les mots et les noms propres en grec ou grec ancien nous utiliserons une écriture phonétique, alors que pour les titres des ouvrages nous maintiendrons le titre grec en mettant entre parenthèses la traduction française. Il en va de même pour les titres des sources non françaises.

¹ Pour plus d'informations voir Haut Conseil à l'Égalité, *Pour une communication publique sans stéréotype de sexe. Guide pratique*, Paris, Direction de l'information légale et administrative, 2016 [En ligne] http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/guide_pour_une_communication_publicque_sans_stereotype_de_sexe_vf_2016_11_02.compressed.pdf (consulté le 31/1/2020).

Introduction

L'œuvre est ce qui s'offre comme objet identifiable à la manipulation des stratégies culturelles¹.

Laurence Louppe

Si la société est un terrain de dialogue entre les différents individus qui la composent, un élément structural de cette dialectique constitue, sans doute, l'identité genrée de chaque individu parce qu'elle est conditionnée par la classe sociale, l'ethnicité et l'environnement culturel et politique. L'« œuvre » dont parle Laurence Louppe pourrait être, en l'occurrence, une performance artistique et, de ce fait, un outil au service de ce dialogue, car la scène est depuis longtemps considérée comme une micrographie de la société. Ma passion pour le théâtre de l'Antiquité classique et, par extension, l'image de l'héroïne dans la société antique a inspiré cette recherche sur l'illustration de son statut. L'infériorité de la femme, incontestable chez les auteurs tragiques, laisse entrevoir l'héroïne antique comme représentante d'une société et, par extension, comme un indicateur ou un marqueur des rapports inégalitaires entre les sexes perpétués jusqu'à l'ère contemporaine sur plusieurs registres. Il est donc ici intéressant d'explorer les perspectives genrées dans la représentation de deux héroïnes emblématiques, Antigone et Médée en s'appuyant sur des créations incluant une partition chorégraphique produites en France, en Grèce et au Royaume-Uni de 1993 à 2015.

Le choix du sujet

Le choix du sujet fut déterminé par mes deux passions : la danse et la tragédie grecque. La danse étant un domaine extrêmement vague et vaste, j'ai dirigé mes recherches initiales vers la tragédie d'où deux figures archétypales se sont détachées : Antigone et Médée². J'ai également constaté qu'elles devaient se plier aux normes et stéréotypes de la société patriarcale dont elles étaient issues. En étudiant comment se sont formés et normalisés ces stéréotypes dans l'Antiquité, j'ai bien saisi que ce sont les hommes qui ont « établi » les critères de catégorisation puisque, *a fortiori*, toutes nos sources d'archives sont masculines. Toutefois, rejeter la faute sur le compte du sexisme des hommes ou sur une conspiration universelle qui viserait à la soumission et subordination complète et sans objection des femmes aux hommes me semblait être un argument candide. Une enquête plus approfondie a très rapidement révélé que les « normes de comportement » étaient en vérité des normes sociétales, acceptées par les

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 1997, p.277.

² Le choix de ces deux héroïnes sera justifié par la suite.

deux sexes et basées sur des conjectures dues à l'ignorance ou aux connaissances limitées de l'époque. De plus, la perpétuation de ces croyances erronées a mené à la création de stéréotypes et leur pérennité, à son tour, a créé un ordre établi, enraciné dans l'imaginaire collectif et difficile à changer radicalement – encore de nos jours. C'est ainsi que j'ai constaté le lien avec le concept du genre. En me penchant sur la définition du concept, la notion de « performativité de genre »¹ m'est apparue en me faisant penser à la performance et, par extension, à la danse ; j'ai alors décidé de me concentrer sur les performances d'*Antigone* et/ou de *Médée* incluant une partition chorégraphique (ou dansées) et le triptyque de base pour ma recherche et ma problématique à savoir héroïnes-tragiques/genre/spectacle-de-danse s'est finalement concrétisé. Or, de nouveau le sujet semblait vaste et j'ai décidé d'axer cette recherche autour de trois pays européens pour des raisons pratiques mais aussi sentimentales. D'abord la Grèce car c'est le pays natal de la tragédie et, par extension, des personnages de Médée et d'Antigone qui sont fondamentaux à cette recherche, d'autant plus qu'il est le pays d'origine de l'auteure. Ensuite, la France car, avec l'accord de mon directeur de thèse, elle a accueilli et hébergé cette recherche. De plus, de nombreux chorégraphes et créateurs confirmés y présentent leur travail d'avant-garde. Enfin, le Royaume-Uni car c'est un pays pionnier dans ce champ de recherche (en tant que pays anglophone) où de nombreuses publications, recherches et applications du concept du genre apparaissent, et où le spectacle vivant politique/politisé et militant tient une place prééminente. Enfin, et c'est la raison déterminante, ces trois pays regroupent des attitudes très différentes et très marquées vis-à-vis de la question du genre en étant reliés à un même territoire culturel, le territoire européen.

¹ Judith Butler, pionnière dans les études sur le genre utilise cette expression comme référence aux normes comportementales qui « définissent » chaque sexe. Voir *Trouble dans le genre*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 2006.

Chapitre I. ÉTAT DES LIEUX

Avant de procéder à une étude approfondie de la production spectaculaire sous le prisme du genre, un rapide état des lieux nous semble nécessaire. Ainsi, nous présenterons successivement le parcours historique du concept de genre au Royaume-Uni, en Grèce puis en France et enchaînerons par la présentation des raisons pour lesquelles le genre est une méthode d'analyse pertinente. Nous concluons ce premier chapitre par la formulation de la problématique de cette étude qui porte sur l'évolution, à notre sens, indéniable, de la thématique du genre. Cette partie examinera comment cette évolution se présente dans les spectacles de danse des vingt-cinq dernières années en France, en Grèce et au Royaume-Uni.

I.1. Femmes, Genre et Histoire (Royaume-Uni, Grèce, France)

Le *féminin* et la *femme* sont maintenant employés à la fois comme métaphore de lecture et comme topographie de l'écriture, pour faire face à l'effondrement de la métaphore paternelle¹.

Alice Jardine et Denisa-Adriana Oprea

Avant toute chose, il est capital de présenter cet état des lieux en précisant qu'il ne s'agit ici que d'une rapide synthèse à même d'éclairer le lecteur plus sur ce que peuvent généralement savoir les metteurs en scène/chorégraphes dont il sera question ensuite que sur une analyse approfondie de l'histoire du genre en Europe. C'est dans cet esprit donc qu'il faudra lire les pages qui suivent et tenter d'excuser les raccourcis et approximations qui y figurent.

Nous avons longtemps considéré que les comportements des hommes et des femmes étaient prédéterminés et régis par leur anatomie et leurs différences biologiques, jugeant ainsi les femmes incapables d'accéder à la raison émancipatrice. Cependant, la notion de « genre » ne date pas des vingt dernières années. En amont de notre analyse, nous définirons brièvement la notion *gender* et inclurons une courte histoire de son apparition dans les trois pays intéressant notre recherche – Royaume-Uni, France, Grèce – d'abord en tant que synonyme de l'expression « sexe biologique », ensuite en relation avec le féminisme, les droits des femmes et les luttes de ces dernières contre la discrimination et, enfin, comme une discipline autonome

¹ Alice Jardine, *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, traduit de l'anglais par Patricia Baudoin, Paris, PUF, 1991, p.34, citée dans Denisa-Adriana Oprea, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », dans *Recherches féministes*, no 2, vol. 21, 2008, p.17, en parlant du féminisme et sa relation au postmoderne.

qui étudie les questions de différences¹/similitudes entre hommes et femmes regroupant en son sein les branches de plusieurs autres sciences qui s'y réfèrent. Il s'agit d'un travail extrêmement schématique destiné à faire ressortir quelques tendances ; au cours de cette étude d'autres références ainsi que d'autres approfondissements pourront advenir.

Le terme « genre » est utilisé dès le milieu du XXe siècle dans plusieurs disciplines et sciences comme la biologie, la religion, la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, l'histoire et la psychologie, à partir du moment où les sciences humaines et sociales décident de poser la question des normes sexuelles et des inégalités entre les sexes. Le terme de *gender*, dans son appellation anglaise, apparaît aux États-Unis vers 1960² dans la psychiatrie et la psychanalyse pour différencier le sexe biologique de la sexualité. Les chercheurs³ anglophones s'en servent pour parler de la différence sexuelle⁴. C'est à cette époque, qu'apparaît le terme « sexisme » pour montrer que le sexe constitue pour les femmes, un facteur de discrimination, de subordination et de dévalorisation, sans pour autant négliger le fait que la différence sexuelle n'en est qu'une parmi toutes celles qui font de chacun un être unique. Au cours des années 1980, toujours aux États-Unis, se développe la *gender history*, l'histoire des genres, qui étudie les caractéristiques socialement attribuées au sexe et à la manière dont elles créent un système de valeurs, une hiérarchie entre les hommes et les femmes. Les *gender studies*, les études sur le genre, qui se développent par la suite ont pour objectif d'analyser tous les processus inégalitaires qui conduisent à créer les formes variées de différenciation entre les sexes et qui gèrent les identités et les rapports sociaux de sexe⁵ en tant que constructions socioculturelles. De plus, elles essayent de définir les normes qui disciplinent les identités, les corps et les sexualités afin d'examiner leurs origines et leurs constructions.

¹ Selon Pascale Molinier « Le mot 'différence' est quasiment devenu tabou dans la sémantique du féminisme constructiviste français, on parle au mieux de différenciations (pour insister comme il se doit sur leur caractère arbitraire et construit) ». Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute/Snédit, 2007, p.16. Nonobstant, nous utiliserons les deux termes dans cette étude.

² Notons qu'au début des études féministes (ou sur les femmes), aux États-Unis comme ailleurs, on ne parlait pas de « genre » mais seulement des femmes.

³ Pour des raisons de commodité de lecture, nous appliquerons le masculin générique dans le document ci-après. Voir note de l'auteur p.10.

⁴ Pourtant les sociétés humaines dépassent la différenciation biologique en assignant aux deux sexes des « types » différents (masculin et féminin en grammaire), des fonctions différentes (ce que « peut » ou « ne peut pas » faire l'un ou l'autre sexe), des apparences différenciées (vêtements, comportement, attitudes physiques et psychologiques) et même des compétences mentales différentes afin d'intensifier cette différenciation sociale et la transformer en différence des sexes comme division ontologique binaire hiérarchisée.

⁵ Cependant, selon Patrick Cardon l'expression « rapports sociaux de sexe » est hétérocentrée à la fin du siècle dernier parce qu'elle sous-entendait « des rapports sociaux de domination de l'homme envers la femme, presque jamais de rapports sociaux entre personnes de même sexe » et, par conséquent était hétéronormative par omission. Voir, Patrick Cardon, « Post-queer : pour une « approche transgenre » », dans *Diogène*, n° 1, n° 225, 2009, p. 172-188 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-172.htm> (consulté le 10/12/2018).

Royaume-Uni

Au Royaume-Uni, la lutte pour les droits des femmes a été particulièrement aigüe à l'ère victorienne¹. Le combat collectif se nourrit à la fois de la révolution démocratique et de la révolution industrielle et aspire principalement à l'égalité des droits entre hommes et femmes. En 1928, Ray Strachey le décrit dans son livre *The Cause : A Short History of the Women's Movement in Great Britain*² appelé depuis « le mouvement des femmes ». Le féminisme, quant à lui, voit le jour à la fin du XIX^e siècle dans le cadre de la lutte pour le droit de vote où le terme est utilisé avec une connotation politique pour s'imposer comme terme plus général au début du XX^e siècle.

L'ensemble des luttes féminines de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle est souvent réduit à l'évocation des suffragettes défilant dans les rues. Le journal *Daily Mail* adopte dès 1906 le terme de « suffragette » au sens péjoratif, pour désigner les participantes au mouvement suffragiste qui revendiquent le droit de vote pour les femmes. Pourtant le mouvement suffragiste est essentiellement l'héritier du féminisme radical, actif tout au long du XIX^e siècle, un combat politique et syndical légal dirigé par Millicent Garrett Fawcett. Ainsi, les « suffragettes » sont des militantes frustrées par les méthodes legalistes de Millicent Garrett Fawcett qui décident de passer à l'action en optant pour une stratégie de confrontation et d'activisme violent³. Le mouvement suffragiste s'arrêta avec la déclaration de la première Guerre Mondiale mais il fit beaucoup avancer la cause féministe puisqu'au Royaume-Uni les femmes obtiennent le droit de vote dès 1918⁴. Un an plus tard, en 1919, la *Sex Disqualification (Removal) Act* (loi contre la disqualification sexuelle) fut votée, ouvrant aux femmes plusieurs professions jusqu'alors réservées aux hommes. Le mouvement des femmes lui succède

¹ L'ère victorienne s'étend approximativement de 1837 à 1901. On apprend pourtant par sa correspondance que la reine Victoria n'apprécie point le mouvement des femmes qu'elle appelle dans une lettre « *this mad, wicked folly of women's rights* » (cette folie, folle et néfaste des droits des femmes) citée dans Françoise Barret-Ducrocq, *Le mouvement féministe anglais d'hier à aujourd'hui*, Paris, Ellipses, 2000, p.86.

² Ray et Barbara Strachey, *The Cause : A Short History of the Women's Movement in Great Britain*, Londres, Create Space Independent Publishing Platform, 2016. Ray Strachey affirme dans son livre que l'histoire du mouvement des femmes est en fait l'histoire entière du XIX^e siècle car rien de ce qui s'est passé durant ces années ne peut être dissocié de cette grande réforme sociale. Il raconte en détail toutes les luttes des femmes pour leurs droits à l'éducation, au vote, à la politique et à la liberté sociale en général.

³ Emmeline Pankhurst avec sa fille Christabel fondent le *Women's Social and Political Union* et attirent l'attention du public et de la presse avec des manifestations bruyantes, des incendies volontaires et des milliers de vitres brisées qui conduisent à des arrestations mouvementées, des emprisonnements et des grèves de la faim. Par la suite le terme de « suffragette » fut couramment utilisé dans le monde anglo-saxon pour désigner en général les militantes pour les droits des femmes.

⁴ Pourtant, seules les femmes propriétaires de terres et les diplômées d'universités britanniques ont le droit de voter à partir de 30 ans alors que tous les hommes âgés de 21 ans et plus peuvent voter. Le droit de suffrage aux mêmes termes que les hommes, fut quant à lui, conquis en 1928.

historiquement mais se montre plus pacifiste et plus ouvert en combattant toutes les formes d'injustice qui soumettent le féminin au masculin.

Après la Deuxième Guerre Mondiale, les années 1950 et 1960 qui marquent un retour vers les « valeurs familiales » sont une période sombre pour le féminisme qui a été associé à la responsabilité sociale et au bien-être de la société. Ce ne sera qu'à la fin des années 1960 et durant les années 1970, que les femmes remettront en question leur statut et redéfiniront leur rôle de mères, épouses, salariées et conjointes. En 1970, la première conférence nationale du *Women's Lib* anglais¹ qui réunit les plus grandes personnalités du mouvement des femmes du Royaume-Uni vote quatre revendications principales : la création de crèches gratuites, l'égalité de salaire à travail égal, l'accès aux mêmes études que les hommes, le droit à l'avortement et à la contraception actes libres et gratuits². Malgré les conflits intérieurs entre féministes radicales et féministes libérales (ou socialistes) les représentantes du *Women's Lib* prennent conscience d'autres inégalités plus spécifiques ou identitaires concernant les origines sociales ou ethniques, les conditions de vie de différents groupes de la société et surtout la question de la sexualité. Ce mouvement est radicalement différent des luttes du passé parce qu'il est issu de trois révolutions : la révolution technologique (qui engendre une société de consommation), la révolution médiatique (qui diminue le temps de circulation des informations) et la révolution médicale (qui permet la maîtrise de la fertilité des femmes). Suite aux conférences nationales du *Women's Lib* qui se multiplient dans tout le pays, la loi *Equal Pay Bill* (loi pour l'égalité des rémunérations entre hommes et femmes), la *Sex Discrimination Act* (loi contre la discrimination sexuelle) en 1975, ainsi que la *Domestic Violence Act* (loi contre la violence domestique) en 1976, furent introduites afin de transformer les institutions et renforcer l'égalité des deux sexes³. D'ailleurs, le Royaume-Uni fut le premier pays européen à avoir une femme Premier Ministre dès 1979 (Margaret Thatcher, jusqu'en 1990). Durant une période de crise économique, politique, sociale et culturelle, Margaret Thatcher joue sur l'ambiguïté entre la Dame de Fer et la femme-d'intérieur en provoquant des fortes critiques et même parfois la haine de la part des féministes, d'une part, parce qu'elle incarnait une politique conservatrice et, d'autre part, pour son soutien relativement faible à la cause des femmes. Les luttes ouvertement féministes perdent leur ampleur et se transforment en actions défensives pour

¹ Dans la deuxième moitié du XX^e siècle le mouvement des femmes est appelé en Angleterre *The Women's Liberation Movement* ou le *Women's Lib* comme son équivalent américain qui existait déjà depuis 1966.

² Plus tard les revendications suivantes s'y sont ajoutées : l'indépendance légale et financière, la fin de la discrimination contre les lesbiennes et la condamnation de toute forme d'intimidation ou de violence.

³ Au sujet des luttes des femmes britanniques pour leurs droits et une histoire du mouvement féministe anglais voir Françoise Barret-Ducrock, *Le mouvement féministe anglais d'hier et d'aujourd'hui*, op.cit., 2000.

protéger les droits acquis mais ce sont les femmes qui sont principalement touchées par la politique thatchérienne. Au cours des années 1980-1990, les syndicats prennent mieux en considération les revendications féminines et des femmes accèdent à des professions auxquelles seuls les hommes pouvaient prétendre¹ mais, néanmoins, l'égalité entre femmes et hommes n'est toujours pas atteinte. Durant la dernière décennie du XX^e siècle, la cause féministe est moins marquée mais les femmes s'imposent de plus en plus dans la société et de vieilles revendications sont acquises. Pourtant, la journaliste Jenni Murray affirme en 2011 que, malgré l'*Equal Pay Bill* « jusqu'à la fin du siècle [dernier], les hommes gagnent 30% de plus que les femmes »². Il semble que les féministes anglaises de la fin du XX^e siècle avaient comme objectif de défendre toutes les femmes indépendamment de leur ethnicité, leur classe sociale ou culturelle mais les résultats n'étaient pas aussi manifestes.

Actuellement, les lois contre la discrimination directe sont très claires et explicites, mais comme la discrimination indirecte peut prendre plusieurs formes dans les différentes sphères de la vie, les lois deviennent moins claires dans certains cas³. Toutefois, le bureau du Premier Ministre a annoncé en octobre 2015 que plusieurs organisations publiques et privées – la *NHS* (*National Health System*), le *Civil Service* et la banque HSBC parmi d'autres – ont décidé de recruter sur une base *name blind* (à l'aveugle) pour résoudre le sujet de discrimination⁴ ; le directeur du Théâtre National, Rufus Norris, s'est également engagé récemment à assurer la *gender equality* concernant les directeurs et auteurs qui seront employés par l'établissement jusqu'en 2021 ainsi qu'un partage 50/50 pour les acteurs jusqu'en 2018⁵.

En ce qui concerne les études sur le genre au Royaume-Uni, l'historiographie de l'histoire du genre a plutôt suivi les concepts et les théories étatsuniens. Longtemps l'université a ignoré les femmes comme objet d'étude en faveur d'un être neutre, l'homme universel. Pour une grande part, des études plus axées sur les femmes apparaissent au début des années 1970 dans le milieu universitaire en tant que *women's studies* (études sur les femmes)⁶. Dans les années

¹ Selon Françoise Barret-Ducrocq « depuis 1992 la Chambre des communes avait pour président la travailliste Betty Boothroyd ; le célèbre service secret MI5 a désormais Stella Rimington à sa tête et une avocate connue pour son féminisme militant Helena Kennedy, a été nommée Queen's Counsel ». *Ibid.*, p.146.

² Jenni Murray est la présentatrice du programme *Woman's Hour* à l'antenne Radio BBC Radio 4 depuis 1987. La citation est tirée de son article *20th Century's Britain : The Woman's Hour*, le 3 mars 2011 [En ligne] http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/jmurray_01.shtml (consulté le 27/2/2016). Traduction personnelle.

³ Par exemple dans le cas du harcèlement, la loi s'applique différemment s'il s'agit de harcèlement racial ou sexuel. De plus, les homosexuels n'étaient pas protégés par la loi jusqu'en 2007.

⁴ Pour plus d'informations voir [En ligne] <https://www.gov.uk/government/news/pm-time-to-end-discrimination-and-finish-the-fight-for-real-equality> (consulté le 19/2/2016).

⁵ Pour plus d'informations voir [En ligne] <https://www.thestage.co.uk/news/2016/national-theatre-commits-to-gender-equality-by-2021/> (consulté le 27/2/2016).

⁶ Nous n'avons pas pu préciser la date exacte de leur apparition, mais nous supposons que cela s'est produit à la fin des années 1960, ou début des années 1970 avec la deuxième vague du féminisme.

1980, ces études portent sur l'accroissement de la conscience publique concernant la violence, le harcèlement sexuel, les différences de genre et leur rapport avec les maladies sexuellement transmissibles (mais pas exclusivement). Dans les années 1990, le thème fondamental de la recherche sur les femmes est celui des effets de la différence des sexes dans les théories politiques de la démocratie. Leur but fut d'élargir la compréhension de la réalité sociale, culturelle et politique de la condition humaine en l'associant avec la thématique du genre. Ce qui est plus probable, c'est que dans les années 1990, les « études sur les femmes » ont reculé face aux « études sur le genre » car elles ont été considérées comme n'étant plus pertinentes et relevant des sujets qui étaient devenus *mainstream* ; elles sont ainsi devenues obsolètes. Par conséquent, plusieurs départements universitaires consacrés aux études sur les femmes ont été supprimés ou ont cédé leur place aux Centres d'Études sur le genre pluridisciplinaires¹, pour échapper à l'idée fixe : femmes-classe subordonnée / hommes-oppresseurs. Ils sont de loin plus ouverts aux questions sur le genre qui progressent rapidement et sont éventuellement plus rentables. Une des tendances actuelles est la recherche sur l'articulation entre masculinité, féminité et sexualité, menée surtout par des chercheurs spécialisés en littérature, en langue anglaise et en histoire littéraire. Enfin, quelques centres d'intérêt se focalisent principalement sur le Moyen Age tardif et l'histoire sociale afin de les comprendre pour ensuite étudier à quel degré le passé influence le monde contemporain et répondre à des questions de genre plus globales².

Grèce

En Grèce, compte tenu de la richesse du vocabulaire de la langue grecque, la question de la traduction du terme « genre » ne s'est pas posée car deux mots existent déjà : *phylo* pour désigner le genre biologique, le sexe masculin ou féminin et *génos* pour désigner le genre grammatical masculin, féminin ou neutre et la génération (en grec moderne, les mots généalogie, génération etc. dérivent du mot *génos*). Cependant pour traduire le concept de genre en tant qu'outil d'analyse les Grecs utilisent le mot composé *emphylos* (relatif au sexe social) qui se réfère à la thématique et aux préoccupations théoriques du concept de genre. Le terme sert également à écarter les connotations biologiques (et médicales) de sa dialectique.

¹ Il nous semble pourtant que des raisons de marketing et de *rebranding* sont à la base de ce changement afin de préserver les départements tout en les ouvrant aux nouvelles tendances et en restant d'actualité pour maintenir l'intérêt des étudiants à ce type d'études.

² Judith Bennet, qui vient des États-Unis mais a travaillé sur l'Angleterre médiévale a introduit la notion de *patriarchal equilibrium* (équilibre patriarcal), pour expliquer le statut changeant mais toujours subordonné des femmes. Voir, Judith M. Bennet, *History Matters. Patriarchy and the Challenge of Feminism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.

En ce qui concerne la législation pour l'égalité des deux sexes, les démarches commencent en Grèce dès 1952, à la suite de la Convention internationale de l'ONU¹ pour l'égalité des droits civils entre hommes et femmes et pour l'intégration et la protection de la femme dans le domaine du travail. L'égalité des deux sexes a été établie en Grèce par la Constitution de 1975 et renforcée dix ans plus tard, en 1985, avec la fondation du Secrétariat Général pour l'Égalité des Genres²; en 1986 avec le sommet de femmes organisé à l'initiative de Margaret Papandreou (épouse d'Andreas Papandreou, qui était alors Premier Ministre); le cadre juridique lui, a été établi au début des années 1980 à la suite de la Convention SEDAW³. Le Secrétariat a été réorganisé en 2008 pour optimiser son fonctionnement et transféré en 2010 au Ministère des Affaires Intérieures. Il finance également le Centre des Recherches sur les Sujets de l'Égalité fondé en 1994 qui a comme but la promotion des femmes dans tous les domaines de la vie politique, économique, culturelle et sociale et la suppression des discriminations contre les femmes via des recherches et des programmes d'action en partenariat avec l'ONU (Commission de la Condition de la Femme⁴, *Inter-Agency Network on Women and Gender Equality*⁵, *International Research and Training Institute for the Advancement of Women - NSTRAW*, Comité pour l'Élimination des Discriminations contre les Femmes), l'UE, l'Organisation Internationale du Travail⁶ et l'Organisation Mondiale de la Santé⁷. En 1992, à la demande de la Commission des Communautés européennes, le premier sommet européen « Femmes au pouvoir » a eu lieu à Athènes, affirmant que « la démocratie impose la parité dans la représentation et l'administration des nations »⁸.

D'autre part, les études sur les femmes en Grèce occupent systématiquement les disciplines d'anthropologie et d'histoire dès le début des années 1970; le Département d'Histoire et

¹ Il s'agit de la Convention Internationale de l'ONU de 1979 sur « L'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes » (CEDAW), entrée en vigueur en 1981, après avoir été ratifiée par 20 pays. La Convention met l'accent sur l'importance de la participation équivalente des hommes et des femmes dans la vie publique, ainsi que l'importance de l'égalité des rémunérations entre hommes et femmes pour un travail similaire. En 1989 seuls cent pays respectent ses clauses (elle a été pourtant signée par 165 pays) et elle est devenue depuis une déclaration internationale des droits des femmes et leur défenseur. En France la Convention a déclenché le programme de parité. [En ligne] <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/fconvention.htm> (consulté le 16/2/2016).

² Voir <http://www.isotita.gr/index.php/docs/c14/> [consulté le 10/2/2016].

³ La Convention SEDAW a été validée et signée par le Parlement grec en 1983. [En ligne] <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/fconvention.htm> (consulté le 10/2/2016).

⁴ Voir à ce propos le site de la Commission de la Condition de la Femme <http://www.unwomen.org/fr/csw> (consulté le 16/2/2016).

⁵ Voir à ce propos le site de l'Inter-Agency Network on Women and Gender Equality <http://womenwatch.unwomen.org/> (consulté le 16/2/2016).

⁶ Voir à ce propos le site de l'Organisation Internationale du Travail <http://www.ilo.org/stat/lang--en/index.htm> (consulté le 16/2/2016).

⁷ Voir à ce propos le site de l'Organisation Mondiale de la Santé http://www.who.int/violence_injury_prevention/fr/ (consulté le 16/2/2016).

⁸ Janine Mossuz-Lavau, « Parité : la nouvelle 'exception française' », dans Margaret Maruani (sous la dir. de) *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005, p.307-314.

d'Anthropologie Sociale fondé au sein de l'Université d'Égée (siège à Lesbos) en 1984, a été le premier à entreprendre des études sur le genre et a été suivi au début des années 2000 par les Universités d'Athènes¹, de Crète, du Pirée et de Thessalie ainsi que par les Instituts Technologiques d'Athènes et de Patras². Les chercheuses (anthropologues) féministes se sont rendu compte que l'étude des sociétés humaines se focalisait essentiellement sur les hommes ; dans un effort de rendre visibles les femmes dans les textes ethnographiques et historiques elles se sont concentrées sur la collection d'informations supplémentaires concernant les femmes, à travers la recherche ethnographique sur le terrain et la révision des sources historiques. Elles ont ainsi élargi les questions théoriques qui ont été clarifiées dans les années 1980 formant les « études féminines » et, depuis, la discipline de « l'étude du genre »³ a été créée en Grèce, privilégiant une approche anthropologique et historique du sujet qui s'ouvre aujourd'hui sur plusieurs domaines scientifiques. Dans les années 1990, apparaissent des études sur le statut et le pouvoir des femmes dans la société grecque à travers lesquelles se met en place un dialogue concernant la complémentarité ou l'inégalité « des genres » et les rapports de pouvoir et de sexe, ainsi que les rapports entre sexe biologique et sexe social. Les études plus récentes sur le genre et la sexualité concernent en majorité les zones urbaines et en particulier les grandes villes d'Athènes, de Thessalonique et du Pirée. Ces études, liées à l'apparition de l'anthropologie urbaine en Grèce qui traite des problématiques plus contemporaines venant d'Europe et des États-Unis, restent pourtant à la marge de la communauté académique des historiens grecs à cause du développement tardif de la discipline de l'histoire sociale, confondue jusqu'à la fin des années 1990 avec l'histoire politique. Qui plus est, les écrits de Judith Butler n'ont été traduits en grec qu'en 2010, dix ans plus tard qu'en France et vingt ans plus tard que la première publication de *Gender Trouble*, par Routledge, aux États-Unis et au Royaume-Uni. Les premiers ouvrages de langue grecque sur le féminisme apparaissent dans les années 1980 alors que les premiers écrits/rapports de la recherche grecque sur le genre, la sexualité et les rapports de pouvoir entre les sexes ne seront publiés qu'au tournant des années 2000. Cependant, le retard académique et social de la Grèce à l'égard de l'assimilation des idéologies genrées ne reflète pas – comme nous allons voir par la suite – celui de la production artistique, en l'occurrence, théâtrale.

¹ Les études sur le genre à l'Université d'Athènes font partie du département de Langue et Philologie anglaises qui propose une licence intitulée « Cours de premier cycle sur le genre et l'égalité » (Traduction personnelle) dont les matières ne sont pas proposées chaque année universitaire, mais par rapport « aux besoins et possibilités/disponibilités » (!).

² Il s'agit d'études interdisciplinaires réunissant d'habitude les départements d'anthropologie, de sociologie, d'histoire, d'archéologie, de philosophie, et des sciences sociales et politiques.

³ La discipline étudie en effet le *phyllo*, le genre biologique au singulier, et pas les « rapports entre les sexes » mentionnés ci-dessus.

France

La démocratie française a accepté l'idée d'égalité politique entre les sexes relativement tard, étant la dernière en Europe (avec la Belgique et l'Italie) à reconnaître le suffrage féminin¹. Mariette Sineau précise qu'après la deuxième Guerre Mondiale les femmes sont « peu intéressées par la politique [et] s'abstiennent [le] plus souvent du jeu électoral »², et ajoute :

Il faut attendre les années 1970, marquées par l'émergence des mouvements de femmes, pour que les Françaises commencent à montrer un intérêt croissant pour la politique et les élections³

[seulement] à partir des années 1980, on voit [...] que l'abstention féminine tend à se rapprocher du niveau de l'abstention masculine⁴.

Pendant longtemps nous constatons l'absence des femmes des assemblées élues et ce n'est qu'avec la modification de la Constitution en 1999 et les lois sur la parité – projet signé par Jacques Chirac en 1998 – que les choses changent complètement et que la France adopte une attitude novatrice⁵. Pourtant les « mouvements sociaux des femmes » sont présents dans l'actualité française dès les années 1970 et, pour certains, remplacent même la notion du mouvement ouvrier qui en était le modèle depuis le XIX^e siècle. L'histoire de la condition féminine devient l'histoire du mouvement autonome des femmes. De plus, les différences des sexes et leur organisation sociale sont désormais objet et champ de recherche à l'intérieur du mouvement plus vaste de l'histoire sociale contemporaine. La deuxième vague du féminisme, dans les années 1970, étend le champ des revendications du milieu du travail à la société (la première loi en France pour l'égalité des salaires est votée dès 1972), avec l'émancipation féminine (disposition de son corps et appropriation de sa sexualité)⁶ qui aboutira dans les

¹ Pourtant dès la Révolution Française, des femmes se battaient pour l'égalité. Olympe de Gouges, figure de proue de ce combat a rédigé, en 1794, une « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne ». Voir également Joan W. Scott, *Only Paradoxes to Offer : French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p.19-56.

² Voir, Mariette Sineau, « Vote et participation politique », dans Margaret Maruani (sous la dir. de) *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs, op.cit.*, p.300. Dans cet article Mariette Sineau explique la manière dont votent les femmes depuis l'après-guerre et les raisons de leurs choix.

³ *Ibid.* p.301.

⁴ *Ibid.* p.300.

⁵ L'idée de la parité fut « lancée » en 1992 par la publication du livre de Françoise Gaspard, Claude Servan-Schreiber et Anne Le Gall, *Au pouvoir citoyennes : liberté, égalité, parité*, Paris, Seuil, 1992.

⁶ Parmi d'autres on mentionnera aussi la mixité scolaire, la liberté de déplacement dans la ville à toute heure du jour et de la nuit, les tabous concernant les menstruations et le monokini à la plage (la « femme-objet-libérée »), la liberté d'aimer y compris le droit à l'homosexualité, le pouvoir de décider de ne pas être mère ou choisir le moment de l'être (le droit à l'avortement), jusqu'à la

années 1980 à l'élaboration de politiques publiques égalitaires et à un féminisme institutionnel (deuxième vague). Dans les années 1990 et 2000, le féminisme politique de la troisième vague¹ quitte le terrain du social avec la revendication de parité qui a remis en cause la stricte séparation entre privé et public au sein du monde politique qui marginalisait les femmes². Les mouvements LGBTQ³ viennent relayer la politisation des sexualités avec des questions autour du genre, du transgenre et du *queer*⁴ et « rénover » le féminisme. Par ailleurs, le mouvement *queer*

[...] ne s'enracine pas dans le féminisme mais dans les luttes pour l'égalité des différentes formes de sexualité⁵.

Il est également beaucoup question d'une forme de dénonciation politique des violences privées et pressions sexuelles, en particulier chez les filles des banlieues⁶. Actuellement, les jeunes chanteurs affirment que la diversité n'est pas répréhensible⁷ et dénoncent le sexisme⁸ alors que des artistes comme la photographe Petra Collins, nous souhaitent la bienvenue dans l'officielle « quatrième vague féministe » qui se démarque par une « inversion des rôles et des

dénonciation/criminalisation du viol et de la violence sur les femmes en général (harcèlement, violences verbales et sexuelles, sexisme) et le soutien aux immigrées.

¹ En France le terme « troisième vague du féminisme » est refusé parce qu'il est considéré comme insuffisamment clair idéologiquement et politiquement. Les termes utilisés sont « nouveau visage du féminisme », « jeunes féministes », « féminisme du XXIe siècle », et « féminisme pluriel » dont nous nous servons aussi le long de cette recherche. Voir à ce propos Denisa-Adriana Oprea, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *op.cit.*

² En même temps nous notons un fort intérêt des médias pour les opérations antisexistes, les préjugés misogynes et les images dégradantes de la femme (dans la publicité), ainsi que pour les groupes mixtes de jeunes étudiants.

³ Acronyme pour le mouvement « lesbiennes, Gays, Bisexuels, Transgenres ». Voir Glossaire, Annexes, p.167-173. De nos jours la forme LGBTQ+ est utilisée et nous l'adopterons le long de cette recherche.

⁴ Littéralement « bizarre », « étrange » ou « anormal ». Le terme désigne les personnes qui ne se conforment pas au dipôle homme/femme. Voir aussi Glossaire, *Ibidem*.

⁵ Hervé Legrand, Yann Raison du Cleuziou et Confrontations - Association d'intellectuels chrétiens (éd.), *Penser avec le genre : sociétés, corps, christianisme*, Paris Perpignan, Artège-Lethielleux, 2016, p.12.

⁶ Notons par exemple le groupe « Ni putes ni soumises ! » qui dénonce le machisme violent et le regain du puritanisme islamique des hommes dans les cités après l'attentat du 11/9/2001 et où on retrouve quelques caractéristiques des féminismes des années 1970, ainsi que son pendant masculin « Ni proxo ni macho » qui leur reproche de stigmatiser les cités et l'islam. Cependant, dans son essence le groupe « Ni putes ni soumises ! » dénonce les polarités que ce soit sexuelles, sociales ou racistes. Voir aussi, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, « Du féminisme des années 1970 aux débats contemporains », dans Margaret Maruani (sous la dir. de) *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, *op.cit.*, p.347-355.

⁷ À titre indicatif, Ava Max dans son titre *So am I* (2019), s'adresse à ceux qui se sentent comme des *misfits* (littéralement « inadaptés ») et proclame « It's OK to be different » (il n'y a pas de mal à être différent).

⁸ La jeune chanteuse française Angèle dans son titre *Balance ton quoi* (2019) reprend des phrases stéréotypes sexistes et exprime l'espoir qu'« un jour peut-être ça changera » avec la contribution de l'acteur Pierre Niney au clip vidéo (réalisation : Charlotte Abramow).

genres »¹, alors que les chercheur(e)s et universitaires parlent de l'obsolescence de la notion du féminisme et (éventuellement) des études sur le genre².

Toutefois, l'histoire des femmes en France ne constitue pas une discipline indépendante comme aux États-Unis et dans les pays anglo-saxons en général même si l'apparition du terme « genre » dans son sens moderne est bien antérieure au XX^e siècle (il sert à remplacer le mot « sexe » dans un contexte social). Les premières publications concernant l'histoire des femmes apparaissent au cours des années 1980. D'autre part, le genre commence à être étudié dans les années 1960-1970 au sein des mouvements féministes de la seconde vague et le terme fut introduit en 1988³. Dans les années 1970 et 1980 les féministes pionnières ont porté les études sur le genre au sein de l'académie en privilégiant une focalisation sur le domaine du travail. Dans les années 1990, l'usage du terme « genre » et les études sur le genre se réfèrent aux « rapports sociaux de sexe » (terme généralisé dans les pays francophones) dans le domaine de la sociologie, de l'histoire et de l'ethnologie malgré les nombreuses polémiques quant aux équivalents français du mot *gender* et le besoin de sa traduction⁴. Néanmoins, au tournant des années 2000 le terme « genre » est accepté comme une catégorie d'analyse et légitimé grâce à l'article de Christine Delphy *Penser le genre*⁵ et c'est ainsi que les études sur le genre s'autonomisent.

Depuis, la nouvelle dérivation du mot « genre » à la suite du mouvement et des théories *queer*⁶ et la réception du livre de Judith Butler *Trouble dans le genre*¹, incitent les jeunes générations

¹ Voir Lauren Parslow, « Les féministes arty-culottées », dans *Jalouse*, No 186, p.120-131.

² Sujet évoqué au sein du Congrès International « Repenser le féminin » de Tunis 14-16 avril 2016. Sur la disparition des « études sur les femmes » au Royaume Uni voir l'article anonyme « Last women standing », dans *Times Higher Education*, le 31 janvier 2008 [En ligne] <https://www.timeshighereducation.com/features/last-women-standing/400363.article>, (consulté le 23/4/2016).

³ C'est l'année de la traduction et publication de l'article de Joan W. Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », dans *Les Cahiers du GRIF*, n° 1, vol. 37, 1988, p. 125-153.

⁴ « [...] l'usage du terme 'genre' est problématique d'un point de vue institutionnel. Cette commission [générale de terminologie et de néologie] placée auprès du Premier ministre constate, « notamment dans les ouvrages et articles de sociologie, un usage abusif du mot 'genre' ». [...] La traduction par le terme 'genre' est déconseillée au motif que « la substitution de genre à sexe ne répond pas à un besoin linguistique et l'extension de sens du mot 'genre' ne se justifie pas en français », Laurie Laufer, Florence Rochefort, *Qu'est-ce que le genre ?*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 233.

⁵ Pour l'article en question, voir Christine Delphy, *L'ennemi principal : Tome 2, Penser le genre*, Paris, Éditions Syllepse, 2013, p.243-260.

⁶ David Halperin, Judith Butler et Teresa de Lauretis, refusent de donner une définition à la théorie en arguant que « part of queer's semantic clout, part of its political efficacy, depends on its resistance to definition, and the way in which it refuses to take its claim » (Le poids sémantique du *queer* et son efficacité politique dépendent de sa résistance à la définition et de la manière dont il refuse de se faire valoir). Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1997, p.1. Traduction personnelle. De plus, Teresa de Lauretis affirme que « Le terme 'Queer Theory' devait permettre d'éviter ces subtiles distinctions [qui peuvent survenir dans les termes 'lesbien' et 'gay'] dans nos protocoles discursifs : non tant pour empêcher d'adhérer à l'un ou l'autre de ces termes ou d'en assumer le poids idéologique mais bien plutôt pour les transgresser et les transcender

de chercheurs (féministes) à privilégier la recherche sur la diversité, la pluralité, l'hétérogénéité et les sexualités en introduisant dans les études sur le genre les questions issues des groupes LGBTQ+. Par ailleurs, Pascale Molinier précise que

[...] la théorie queer constitue non pas un point de rupture avec les formes de lutte ou les théories gays et lesbiennes, mais au contraire un point d'appel pour une théorie critique du champ émergent des études gays et lesbiennes – une critique où la théorie féministe est inchoative².

De ce fait, les études sur le genre deviennent un champ de recherche qui adopte une perspective relationnelle entre individus et, selon Christine Delphy, le concept de genre inclut le principe arbitraire de la hiérarchie³. Certes, très récemment – en 2011 – à la suite de l'introduction des notions d'identité et d'orientation sexuelle dans les programmes scolaires puis – en 2013 – avec la polémique contre « le mariage pour tous », les questions de sexe et de genre ont fait l'objet d'une très forte mobilisation de la droite catholique qui accuse une certaine « théorie du genre » d'en être la cause et l'idéologie qui nie les différences entre les sexes. Par conséquent, le genre est devenu une notion qui introduit une dimension politique dans la façon de penser les rapports de pouvoir tout en donnant une visibilité et une puissance d'action aux minorités stigmatisées par les discours polémiques. Cela confirme « l'idée que les rapports de genre sont toujours imbriqués dans d'autres rapports de pouvoir »⁴.

Quoi qu'il en paraisse de ce court récit de la lutte des femmes pour leurs droits en France en Grèce et au Royaume-Uni et de l'apparition et établissement du concept et des études sur le genre comme discipline autonome, notre objectif n'est pas historiographique. Certes, des personnalités exceptionnelles du panthéon intellectuel et artistique ainsi que des femmes de pouvoir – qu'il serait, sans doute, impossible d'énumérer – ont contribué, tout au long de l'histoire, à faire évoluer la codification bi-catégorielle des deux sexes, à estomper les stéréotypes relatifs à la définition et la perception du « masculin » et du « féminin » en termes absolus et à mettre l'accent sur la singularité pluri-identitaire des individus en intégrant toutes les catégories de personnes minorisées. Toutefois, avant d'appliquer ces recherches à l'étude du parcours des productions chorégraphiques d'*Antigone* et de *Médée* dans ces trois pays européens, sous le prisme du genre nous allons rappeler très brièvement les rapports sociaux

ou, du moins, les rendre problématiques ». Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, op.cit., p.100.

¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op.cit.

² Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, op.cit., p.32.

³ Voir Christine Delphy, *L'ennemi principal. 2. Penser le genre*, op.cit., 2013.

⁴ Laure Bereni et Mathieu Trachman, *Le genre, théories et controverses*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p.17.

de pouvoir dans l'Antiquité classique afin de déterminer combien les inégalités de sexe, de classe et d'ethnicité sont des notions innées dans la conscience collective.

I.2. Rapports sociaux de sexe dans l'Antiquité classique

Jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, l'histoire des femmes constitue un cas à part dans les marges de la discipline de l'histoire universelle qui est masculine et suscite l'intérêt des historiens (et des historiens anthropologues) avec l'explosion du féminisme. Vers le milieu des années 1970, en France et au Royaume-Uni, les « femmes » deviennent une catégorie autonome de recherche et plusieurs études sur le corps, la sexualité et/ou l'identité féminine, les oppositions/différences entre les sexes et leurs rapports sont publiées. Les recherches visaient à mieux connaître le monde privé des femmes, leur sexualité, leurs aspirations et leurs sentiments, et à leur accorder leur propre place dans l'histoire. À partir des années 1980 et l'introduction du terme *gender* dans les études sur les femmes, la recherche porte aussi sur les interactions et les relations entre les deux sexes s'intéressant tant aux hommes qu'aux femmes qui donne naissance aux études sur le genre. Le concept intéresse les classicistes qui étudient les rapports sociaux propres à la cité classique et les rôles attribués à chaque sexe (biologique) afin de comprendre leur fonction dans l'ensemble des rapports sociaux inégalitaires. Dans les nombreux écrits qui apparaissent traitant le *gender* chez les philosophes, les tragiques ou chez Homère, le terme est souvent descriptif de la simple division sexuelle ou sexuée (hommes et femmes). Parler de genre et non de sexe c'est ainsi choisir de mettre l'accent sur l'aspect social et nécessairement historique de l'identité sexuée.

Toutefois, la question de la différence des sexes (et la croyance en la supériorité des hommes) est présente dès les origines de la philosophie occidentale. Par exemple, quand Xerxès admire Artémise, reine de Carie en la qualifiant de femme très virile et accepte son admission au Conseil, les triérarques Athéniens mettent sa tête à prix pour avoir osé défier l'ordre des sexes parce qu'ils refusent de la voir comme égale et la considèrent comme une usurpatrice. De surcroît, les analyses des tragédies et comédies de l'époque classique nous donnent des indices quant à la division des sexes et nous avons constaté que la mise en scène du féminin a permis de penser aux problèmes fondamentaux pour la cité, telles les limites du pouvoir, la guerre et la reproduction du corps civique. Quel est donc le statut de la femme dans l'Antiquité, la femme de l'époque classique de Sophocle et d'Euripide ? Et qu'en est-il de Médée et d'Antigone de l'époque de Périclès ?

La femme chez Aristote et Platon

Plus brièvement, dans la philosophie grecque antique, deux grandes réponses concernant la différence des sexes et la place de la femme se distinguent : la première est celle de Platon et la deuxième celle d'Aristote.

Platon évoque dans *Timée* le *eidos* et le *génos*¹ (l'espèce et le genre) et la division du *génos anthropinon*, le genre humain, en mâles et femelles. Cependant, ceux-ci se confondent quand il tente la mise en ordre des différences sexuelles en raison de leur détermination dichotomique – les femmes sont à la fois un morceau du genre humain et une forme opposée à la forme masculine. Dans *La République*², le philosophe essaie de clarifier cette contradiction ; il soutient l'unicité de la nature et des rôles de l'homme et de la femme (l'homogénéité des gardiens et des gardiennes) dans une cité parfaite et fait un effort de symétrisation pour penser la place des femmes dans la cité, où malgré leur rôle politique en somme limité, elles sont censées participer à toute activité. Platon part du principe que chaque personne homme ou femme doit faire son « travail » en fonction de sa « nature » ; les femmes sont d'une nature différente des hommes et, par conséquent, leurs fonctions au sein de la cité diffèrent aussi ; il conclut qu'elles peuvent tout entreprendre mais leur réussite sera moindre par rapport à celle des hommes.

Ainsi, dans *La République*, Platon propose une cité idéale qui se fonderait sur une hiérarchie acceptée par tous, où le pouvoir serait entre les mains des philosophes assistés par des gardiens – hommes et femmes. Dans la perspective du bon et juste fonctionnement de la cité qui bénéficierait des meilleurs citoyens possibles, il considère les femmes capables de partager avec les hommes le pouvoir politique et éventuellement des fonctions militaires³. Une parité entre hommes et femmes lui paraît nécessaire et évidente (par exemple dans l'éducation) mais il propose une maternité « collective » et « commune ». Alors qu'il fait de l'enfant un sujet social et commun à tous, Platon réduit les femmes au statut de moyens de reproduction limités aux strictes fonctions biologiques d'accouchement et d'allaitement, la fonction de

¹ Chez Platon, *eidos* signifie en premier lieu forme, tandis que *génos*, signifie à la fois naissance, lignée, lignage ou race, en d'autres termes groupe qui se reproduit. Édit. de référence, Platon, *Timée. Critias*, traduit par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992.

² Édit. de référence, Platon, *La République*, traduit par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002, notamment livre V, 457d-462d. Voir également, Platon, *Les Lois*, traduit par Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006.

³ Voir, Nathalie Ernault, « Une utopie platonicienne : la communauté des femmes et des enfants », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 22, 2005, p.211-217. [En ligne], <https://clio.revues.org/1778>, (consulté le 2/5/2016), et aussi Julia Annas, « Plato's "Republic" and Feminism », *Philosophy*, 51.197 (1976), p. 307-321, [En ligne], http://www.jstor.org/stable/3749607?seq=2#page_scan_tab_contents, (consulté le 2/5/2016), pour une analyse comparative détaillée sur Platon et le féminisme. Julia Annas nous précise que dans *La République* de Platon, au moins neuf références aux femmes militaires, participant à la guerre, ou à des activités gymniques (p.311) peuvent être trouvées.

mères ayant valeur symbolique. Autrement dit, le sexe n'est pertinent pour diviser le genre humain que sur le plan de la biologie, là où enfanter s'oppose à engendrer. Sur le plan de la vie sociale de la cité, où seules les aptitudes personnelles comptent, l'assignation sexuelle n'a aucune valeur et l'opposition homme-femme subsiste sous la forme de l'aptitude de chaque sexe à accomplir les tâches communes¹. Il est donc évident que le principe d'égalité entre les sexes selon Platon – qui, malheureusement, rappelle des stéréotypes encore perpétués en Grèce moderne – est élitiste et fortement discriminatoire et, de ce fait, n'a aucun rapport avec la notion d'égalité actuelle en Europe.

De plus, Platon accorde une certaine liberté sexuelle identique pour les hommes et les femmes (en dehors des périodes réservées à la procréation), ce qui est surprenant de la part d'un homme du IV^e siècle avant notre ère d'autant plus qu'elle concerne les femmes aussi. Pourtant nulle part, tant dans *La République* que dans les *Lois*, il n'est question des droits des femmes mais seulement (nous le répétons) des règles et des démarches avantageuses pour la cité². Néanmoins, dans les *Lois*, le philosophe reprend les stéréotypes déjà existants : par exemple, il affirme que le courage et l'orgueil caractérisent les hommes alors que les femmes sont caractérisées par la retenue et la modestie³.

De son côté, Aristote hérite des mots *eidos* et *génos* employés par Platon et affirme la double nature de l'homme et de la femme. Pour lui, l'infériorité de la femme est incontestable sur tous les plans – anatomie, psychologie, éthique. Dans *l'Histoire des Animaux* et dans la *Génération des animaux*⁴ il se livre à un long examen des corps féminins selon deux critères : l'analogie et l'infériorité par rapport aux corps masculins⁵. En fait, pour Aristote, la différence entre le mâle et la femelle existe « naturellement » dans toutes les espèces et elle est portée à son plus haut point dans l'espèce humaine. Contre toute attente (pour le lecteur contemporain) il assimile le corps des femmes à celui des esclaves, ayant à ses yeux la même *physis*, la même nature servile et la même pâleur⁶. Autrement dit, il observe la supériorité physique et mentale

¹ Toutefois, Platon exclut, les tâches sur lesquelles les femmes excellent – tissage, filage, cuisine – comme non pertinentes parce que ridicules pour les hommes

² Sur la place des femmes dans la cité utopique de Platon voir également Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives, and slaves : women in classical antiquity*, New York, Schocken Books, 1975, p.115-119 qui suggère également que les gardiennes chez Platon sont un modèle idéalisé des Spartiates et y voit les ancêtres des féministes radicales comme Simone de Beauvoir.

³ Platon, *Les Lois*, *op.cit.*, livre VI et VII, 802e.

⁴ Édit. de référence, Aristote, *Histoire des animaux*, traduit par Janine Bertier, Paris, Gallimard, 1994 et *De la génération des animaux*, traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

⁵ « Voilà pourquoi on peut constater qu'elle [la femme] est toujours pâle et qu'elle n'a pas les veines apparentes, et que son infériorité physique par rapport au mâle est manifeste », I, 19 (727a) ; « [...] le mâle, est pour les êtres qui naissent ce qu'il y a de meilleur et de plus divin, tandis que la femelle est la matière », Aristote, *De la génération des animaux*, *Ibid.*, II, 1, (732a).

⁶ Plus précisément, il mentionne la forme courbée du corps des esclaves en opposition à celui dressé et hâlé des hommes libres.

du mâle humain ou animal¹. Le corps des femmes serait d'ailleurs malade par nature à cause de sa faiblesse thermique et vieillirait plus rapidement puisqu'il est imparfait². Le philosophe conclut que la femme n'est pas l'anti-valeur du mâle, mais plutôt un mâle inférieur³ ; la nature féminine est une « déféctuosité naturelle », la femme est elle-même un défaut⁴. Par ailleurs dans les chapitres 12-13 des *Politiques*, en parlant de l'autorité maritale et paternelle et des différences entre homme, femme, esclave et enfant, il évoque également la suprématie de l'homme⁵ et l'asymétrie des genres en affirmant que

[...] l'autorité qu'on exerce sur sa femme et celle qu'on exerce sur ses enfants concernent dans les deux cas des êtres libres, mais ce n'est pourtant pas la même forme de d'autorité : sur la femme s'exerce une autorité politique, sur les enfants une autorité royale⁶.

L'homme serait donc naturellement dominant parce qu'il a une volonté pleinement développée, contrairement à la femme et l'enfant⁷ qui sont destinés à être commandés parce que leur volonté est mutilée dans le cas de la femme et insuffisante, incomplète dans le cas de

¹ À propos de la force physique : « En effet la femelle est comme un mâle mutilé », II, 3, (737, a) ; « [...] le mâle et la femelle se distinguent par une certaine puissance ou un certain manque de puissance », IV, 1, (765b). « [...] la nature ne donne d'armes pour le combat à aucune femelle », III, 10, (759b). À propos de l'énergie des deux sexes : « [...] le mâle [est], en tant que mâle, un élément actif, et c'est de lui que part le principe du mouvement [tandis que la femme apporte la matière] », I, 21 (729b). À propos de l'infériorité des femmes « [...] les femelles forment des produits [...] imparfaits », I, 22, (730a). À propos du sang et de la voix : « De plus les femelles ont des veines moins prononcées que les mâles, elles ont la peau plus fine et plus lisse [...] », ; « [...] la voix grave semble l'apanage d'une nature plus noble et, [...] le grave est meilleur que les tons aigus [...] le ton grave est une supériorité », V, 7, (786b), et « Ainsi donc, la plupart des jeunes et des femelles ont une voix aigüe, parce qu'ils peuvent mettre en mouvement une petite quantité d'air », V, 7 (787a). Aristote, *De la génération des animaux*, *op.cit.*

² « [...] le mâle diffère beaucoup de la femelle par la chaleur naturelle. [...] tout va chez les femelles plus vite vers son terme que chez les mâles, la puberté, l'âge mur, la vieillesse. Car les femelles sont par nature plus faibles et plus froides, et il faut considérer leur nature comme une déféctuosité naturelle », Aristote, *De la génération des animaux*, *Ibid.*, IV, 6, (775a). Quant aux exceptions qui existent dans le monde animal, telle l'ourse ou la panthère, Aristote pense qu'elles confirment (tout simplement) la règle.

³ Voir également les explications de Pierre Brulé quant aux propos d'Aristote concernant la femme et sa place dans la société dans Pierre Brulé, *Les femmes grecques à l'époque classique*, Paris, Hachette Littératures, 2001, pp.99-105.

⁴ « [...] la femme ressemble à un mâle stérile. », I, 20 (727b) ; « [...] les femelles sont par nature plus faibles [...], et il faut considérer leur nature comme une déféctuosité naturelle », Aristote, *De la génération des animaux*, *op.cit.*, IV, 6 (775a).

⁵ Édit. de référence, Aristote, *Les Politiques*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2015, 1259a.37-1260b.20.

⁶ *Ibid.* 1259a.39-1259b.2. Voir également 1260a.4- 1260b.25, où Aristote explique ce qu'il veut dire avec l'expression « l'autorité qu'on exerce sur les femmes est politique » et fait un parallélisme avec l'âme, dans laquelle le côté rationnel exerce une autorité sur le côté irrationnel (il y a une partie qui commande et une qui est commandée). Tout comme dans l'âme les deux parties sont différentes, chacune ayant sa propre vertu, ainsi chez les esclaves, les femmes et les enfants ces parties sont présentes à différents degrés.

⁷ Aristote rapproche aussi la nature de la femme à celle de l'enfant en raison de la ressemblance de leurs formes, leur *morphé*.

l'enfant. Le tableau suivant, conçu par Pierre Brulé¹ fait un bilan des différences entre hommes et femmes selon Aristote

<i>Domaines de différenciation</i>	<i>Femmes (et femelles)</i>	<i>Hommes (et mâles)</i>
Place dans le monde animal	Plus proche des femelles que des hommes	Le plus accompli des mâles
Place parmi les humains	Plus proche des esclaves et des Barbares	Forme idéale ; droit de stature
Polarité interne Milieu « naturel »	Centripète Intérieur ; dentaire	Centrifuge Extérieur ; en mouvement
Dispositions morales	Tendresse ; faiblesse ; crainte	Force ; bravoure ; résistance
Sensualité	Lascivité	« Normale »
Occupations « naturelles »	Nourriture et soins aux nouveau-nés ; conservation, garde et préparation des aliments ; travail de la laine ; direction des domestiques	Agriculture ; Guerre
Espace intérieur	Gauche Bas	Droite Haut
	Arrière Mal, mauvais	Avant Bien, bon
Chairs	Humides, lâches, molles	Sèches, compactes
Peau Voix	Pâle, blanche Faible, déficiente, aiguë (mauvaise)	Hâlée, brune Forte, grave (bonne)
Appétit Sang Sperme	Outré Épais, sombre, abondant, centripète Beaucoup de sperme imparfait	Tempéré Clair, léger, centrifuge Peu de sperme concentré
Coction du sang en sperme Chaleur Mouvement	- -	+ +
Embryon (dans les premières semaines)	Informe, tardif, sans mouvement, sans différenciation	Précoce, mobile, différencié
Puberté	Précoce	Plus tardive
Durée de vie	Courte	Longue

¹ Pierre Brulé, *Les femmes grecques à l'époque classique*, op.cit., pp.114-115.

En tout cas, le point de convergence entre Platon et Aristote est l'affirmation d'une hiérarchie entre les (deux) sexes. Que ce soit dans l'unité ou dans la dualité, il y a du plus et du moins, le moins étant toujours du côté des femmes à ceci près que Platon, contrairement à Aristote, est concentré sur l'unité de la cité et ne fait pas de cette infériorité une arme de domination masculine, ce qui va donner deux lignes de pensée ensuite, en particulier aux XV^e et XVI^e siècles. D'après Pierre Brulé¹, d'une manière générale (et, à notre sens, sommaire) les Grecs anciens lisaient le monde d'une façon polarisée en termes spatiaux d'où la ségrégation et la domination masculine s'enclenchent et évoluent : l'homme occupe l'extérieur, la femme l'intérieur.

La femme dans la société Athénienne

Le statut et la classe sociaux régissent (aussi) dès l'Antiquité les normes de comportement des individus. Dans le cas des femmes, l'opinion générale leur demande la *sophrosyné* et le contrôle de soi qui se traduit en retenue à la fois morale et physique ; beauté naturelle et sans fards, modestie, discrétion partout et toujours, silence, tempérance, sobriété, chasteté, prudence, sagesse et dissimulation du corps. En Grèce antique (et à Rome), ces obligations étaient valables pour toutes les femmes indépendamment de leur classe sociale. Toutefois, les femmes de l'élite aristocratique avaient plus de restrictions et plus leur « rang social » était élevé, plus elles devaient respecter des règles et des restrictions.

Le plus grand nombre d'informations sur l'épouse légitime nous parvient de l'élève de Socrate, Xénophon, philosophe et historien du V^e siècle avant notre ère. Ce dernier, dans son *Économique*² évoque la « femme d'Athènes »³ – épouse – idéale par la bouche d'Ischomaque, un riche propriétaire de l'époque, qui dans son dialogue avec Socrate vante les qualités de sa jeune et « parfaite » épouse et nous donne maintes informations sur la femme, sa place et ses devoirs dans la société athénienne. Ainsi, et si l'on veut bien suivre sa description (qui est celle d'un lettré, philosophe et comme nous l'avons dit élève de Socrate), au sein du mariage,

¹ Pierre Brulé, *Les femmes grecques à l'époque classique, op.cit.*

² Édit. de référence, Xénophon, *Économique*, traduit par Claude Mossé et Pierre Chantraine, Paris, Les Belles Lettres, 2008, livre VII.

³ Claude Mossé nous précise que ni le terme de « femme Athénienne » ni celui de « citoyenne » n'existent à l'époque classique. Il faudrait plutôt parler de « femme d'Athènes » car elle n'est pas citoyenne mais fille ou femme de citoyen Athénien. Le mythe de l'éponymie d'Athènes explique que durant la querelle entre Athéna et Poséidon pour la possession de l'Attique et la protection de la cité, les femmes ont voté pour Athéna et les hommes pour Poséidon ; le vote a été emporté par Athéna d'un point car il y avait une femme de plus. Pour apaiser Poséidon, les hommes d'Athènes ont privé les femmes de leur droit de vote, de leur droit de transmettre leur nom et de leur citoyenneté et les ont exclues de toute fonction politique (participation aux assemblées et aux tribunaux, manifestations civiques). Ainsi on ne peut pas parler d'« Athénienne » ou de « citoyenne » quand on se réfère à l'Antiquité sans risque d'anachronisme. Voir Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 1983.

la capacité de procréer de l'épouse lui accorde, certes, un certain pouvoir mais l'ensemble des tâches quotidiennes est reparti en fonction de la « nature »¹ de chaque sexe (qui, rappelons-le, donne le pouvoir au mâle). L'homme se charge des travaux de l'extérieur et la femme de ceux de l'intérieur², autrement dit, du foyer dont elle est la maîtresse absolue³. De ce fait, l'épouse légitime, la *gyné*, doit accepter son rôle de mère de famille et de prendre soin du foyer, ne pas prendre la parole en public et laisser le plaisir de l'esprit aux courtisanes et celui du corps aux concubines (*pallakai*)⁴ en s'éclipsant dans le gynécée lors des banquets. De même, elle doit être toujours accompagnée d'un nombre d'esclaves approprié lors de ses sorties parcimonieuses : l'agora, la quête de l'eau (pour les moins aisées), les funérailles, les visites au sanctuaire de la déesse des accouchements et les grandes fêtes. Le statut des femmes mariées d'Athènes de l'époque classique est donc décrit dans les sources⁵ que nous avons pour l'instant (à ceci près que d'autres recherches peuvent en modifier les résultats, le cas échéant), en termes d'exclusion et d'obligations⁶, d'autant plus que le mariage est un contrat oral et il n'est pas enregistré par un quelconque état civil comme de nos jours. Toutefois, le mariage semble être le moyen d'intégrer les femmes dans la communauté civique et son rôle important pour le maintien de la cohésion de la communauté⁷.

¹ On retrouve ici le principe de la différenciation de la femme et de l'homme par rapport à leur « nature » vu auparavant chez Aristote et chez Platon.

² Xénophon, *Économique*, VII, 20-21.

³ Cependant, l'épouse légitime est exclue du banquet même s'il déroule dans sa propre maison. Par exemple, dans *L'Odyssée*, Pénélope, modèle d'épouse, fait deux brèves apparitions dans la salle du banquet que deux fois. Chez Homère aussi, l'épouse, pour autant qu'elle apparaisse forte, quasiment indépendante et maîtresse absolue de son foyer (comme chez Xénophon), elle se soumet aux normes. D'autre part, les études sur les femmes de l'époque Homérique et archaïque ont démontré que celles-ci étaient plus libres qu'à Athènes durant la période classique. Il en sera question dans le chapitre suivant.

⁴ La célèbre phrase attribuée à Apollodore ou faussement à l'orateur Démosthène précise : « Les femmes nous les avons pour le plaisir, les concubines pour les soins de tous les jours, les épouses pour avoir une descendance légitime et une gardienne fidèle au foyer ». Pseudo-Démosthène, « Contre Nérée », 122, repris dans Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique, op.cit.*, p.56. Nous parlerons pourtant plus loin de l'importance de l'institution du mariage et par extension de l'importance de l'*oikos* dans la société de l'Antiquité classique.

⁵ Notons ici qu'en parlant de sources on se réfère plutôt aux nombreuses stèles funéraires et aux tablettes concernant des femmes qui nous sont parvenues. Leur fiabilité reste pour autant contestable puisqu'elles ne peuvent que vanter la défunte.

⁶ Voir à propos des femmes dans l'Antiquité : Edmond Lévy (sous la dir. de), *La femme dans les sociétés antiques*, Strasbourg, A.E.C.R., 1983 ; Anne-Marie Vérilhac (éd. par), *La femme dans le monde méditerranéen. 1) Antiquité*, Lyon, G.S. – Maison de l'Orient, 1985 ; Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique, op.cit.* ; et surtout les travaux de Nicole Loraux qui fait une étude sexuée de la démocratie athénienne basée sur les écrits des historiens de l'époque classique, notamment dans *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, La Découverte, 1984 et plus récemment *La Grèce au féminin*, (éd. par), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

⁷ Pour cette raison la législation de Solon décourageait le concubinage, le considérant comme perturbateur de la solidarité familiale. Le divorce était possible provenant tant des hommes que des femmes ou par accord mutuel des deux partis. Néanmoins, Sarah B. Pomeroy précise que seulement trois cas de divorce initié du côté de la femme dans la période classique sont mentionnés. Voir Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives, and slaves : women in classical antiquity, op.cit.*, pp.63-65. Le cas des femmes épicières étant spécial et la législation le concernant différente dans chaque *polis* nous

Nous en déduisons qu'une femme célibataire, indépendante et gérant ses propres biens était concevable, mais, pour autant sous-estimée et mal acceptée par la société de l'époque classique¹ à l'exception des *hétaires*. Pierre Brulé définit les qualités de l'athénienne de l'époque classique comme « extraverties » : elle devient célèbre par son comportement dans la vie quotidienne et par sa générosité ; sa vie au sein du foyer et sa vie religieuse nourrissent l'image de son *kyrios* et de sa famille. Elle a donc le droit de parvenir à la gloire mais seulement par sa discrétion et son honorabilité. Par ailleurs, les sources mentionnant son apparence physique, ses sentiments et/ou son statut social à l'exception de sa bonne naissance² sont pratiquement inexistantes.

De surcroît, le discours officiel considère la femme comme facteur de trouble et comme promotrice de désordre en raison du manque de contrôle suffisant sur son corps et, par conséquent, la prive de parole publique. De surcroît, dans leur majorité les femmes ne maîtrisaient pas l'usage de l'écriture ni de la lecture³ ce qui « justifiait » davantage (à l'époque) leur mise en écart. Cependant, la vie religieuse de l'*oikos*, attribue un rôle d'autorité à la femme dans les pratiques rituelles qui peut s'étendre d'une maison à l'autre par les liens du voisinage. En d'autres termes, les femmes enseignent les valeurs de la société sur lesquelles se fonde continûment la domination masculine et, malgré elles, contribuent à la perpétuation des stéréotypes qui les place en position de « mineures », ayant besoin d'un tuteur – un *kyrios*, le père, puis l'époux – tout le long de leur vie. L'historiographie révèle un problème sociopolitique plus profond impliquant une quasi-indifférence à la femme et la condition féminine. Par ailleurs, Démosthène dans son *Epitaphios* prétend que les femmes n'ont aucune part dans la naissance légitime de citoyens athéniens⁴. Nicole Loraux le démentira vingt-cinq siècles plus tard en évoquant le mythe de la naissance d'Érichthonios qui est lié à la naissance

invitons le lecteur de consulter à ce sujet Sharon L. James et Sheila Dillon (ed. par), *A companion to women in the ancient world*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, p.100.

¹ Nous sommes conscients que des sociétés exclusivement matriarcales et, de ce fait, privilégiant la femme, comme les amazones, existaient dans l'Antiquité. Toutefois, alors que ces sociétés constituent un cas intéressant pour une étude sur le genre, elles ne sont pas, à notre sens, en rapport avec notre recherche, axée autour de Médée et d'Antigone, puisque ces héroïnes n'appartenaient pas à une société matriarcale. Voir à ce sujet Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique, op.cit.*, pp.53-57.

² Un autre élément qui mériterait une mention ainsi qu'une analyse mais qui n'est pas le but de notre recherche est le silence des sources sur les femmes âgées, post-ménopausées, celles qui ne peuvent plus procréer. Notre seule information est qu'elles perdent leur statut sexuel ainsi que leur statut social de femmes pour en retrouver un autre, celui de « vieilles » sans en préciser plus.

³ Voir à ce propos Susan G. Cole, « Could Greek Women Read and Write ? », dans Helene P. Foley (ed. par), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, Routledge, 1992, pp.219-246. Sarah B. Pomeroy suggère que les courtisanes et en particuliers les *hétaires*, étaient éduquées et avaient des qualités artistiques et Plutarque mentionne l'intelligence d'Aspasie et ses connaissances en politique. Édit.de référence, Plutarque, *Vies. Tome 3 : Périclès, Fabius Maximus, Alcibiade, Coriolan*, traduit par Robert Flacelière, Emile Chambry et Marcel Juneaux, Paris, les Belles lettres, 1964, XXIV, 5.

⁴ Édit. de référence, Démosthène, *Epitaphios*, traduit par Robert Clavaud, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

d’Athènes et l’autochtonie de ses citoyens. Nicole Loraux signale également que les Anciens utilisaient le mot *trophos* en se référant à « la mère aussi bien que [à] la nourrice – et l’homme aussi bien que la femme »¹. Elle ajoute que sur l’Acropole nous avons des traces du culte de la déesse Athéna sous sa triple fonction : nourricière, paternelle, maternelle. Ainsi pour elle « l’idéologie civique est bisexuée ou, mieux asexuée »².

Nicole Loraux est la première à présenter la place de la femme dans les domaines considérés comme masculins (la guerre, la *stasis*³). Poussant la réflexion de Pierre Brulé qui reconnaît à la femme des qualités étroitement liées à la famille et le foyer plus loin, Nicole Loraux suggère qu’une femme de l’Antiquité doit se surpasser et par extension outrepasser son sexe biologique pour réussir à devenir célèbre et prendre sa place dans la mémoire des hommes à l’identique de personnages historiques et mythiques tels Gorgô, Aspasia, Lysimaché, Pénélope ou Sappho. Elle souligne pourtant que ce qu’elle appelle leur « transgression » ne reste pas impunie car elle a « ses limites, d’autant plus qu’elle doit impérativement rester métaphorique »⁴ ; tel est le cas de la « mâle » Sappho dont on exalte la « virtuosité toute masculine ». De même, dans le mythe de l’éponymie d’Athènes (mentionné plus haut) les hommes ont puni les femmes – pour avoir emporté le vote concernant le protecteur de la Cité, c’est-à-dire s’être montrées plus puissantes qu’eux – en leur enlevant la citoyenneté, le droit de voter et le droit de participation aux fonctions politiques, les privant donc de voix.

De toute évidence, Nicole Loraux met l’accent sur le rôle des femmes dans la construction du politique en utilisant le féminin grec comme un opérateur pour penser le masculin et en insistant sur la difficulté de cette description :

[...] nulle figure n’est plus difficile à atteindre, nulle vie plus close sur le secret de sa quotidienneté, que ne le sont la figure et la vie d’une Grecque sans histoire, et le problème devient [...] plus aigu lorsqu’il s’agit d’une femme ordinaire d’Athènes, comme si, [...] dans la cité même dont le théâtre, tragique ou comique, n’a cessé de faire la part belle aux personnages féminins, l’univers des femmes était resté [...] irrémédiablement fermé. [...] A coup sûr les hommes d’Athènes fantasment sans fin sur les femmes et le féminin et le théâtre leur fournit une scène pour y incarner ces rêveries, mais ils ne tiennent nullement à ce que leur femme transgresse la norme étroite définissant le comportement de la bonne épouse⁵.

Sans doute, les deux médias intellectuels les plus répandus, la philosophie et le drame (sous toutes ses formes), nous donnent des informations sur les rapports sociaux de sexe et de

¹ Nicole Loraux, *Les enfants d’Athéna ; idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, *op.cit.*, p.59.

² *Ibid.*, p.68.

³ *Ibidem.*

⁴ Nicole Loraux, (sous la dir. de), *La Grèce au féminin*, *op.cit.*, p. XXVII.

⁵ *Ibid.*, pp.XII-XIII.

pouvoir dans l'Antiquité. Cependant, Nicole Loraux souligne une contradiction essentielle : la réalité de la condition de l'athénienne ordinaire réfute les rapports sociaux de pouvoir illustrés par le répertoire théâtral où les héroïnes sont des modèles de femme idéalisés et dominants. Froma I. Zeitlin justifie cette contradiction en affirmant que

[...] la philosophie ne s'accordera jamais avec la tragédie car elle la considère comme sa rivale implacable dans la revendication d'enseigner la vérité, de transmettre des connaissances, d'améliorer ses concitoyens – et sans doute de sauver la *polis*¹.

En effet, Platon dans *La République*² exclut la tragédie de sa cité idéale et exprime ouvertement sa répugnance pour les poètes tragiques et leur entourage, les acteurs, musiciens et entrepreneurs de théâtre dont l'existence (professionnelle) est – à son avis – signe de la corruption de la cité primitive. La tragédie et plus généralement l'art poétique n'en restent pas moins une source d'informations – plus ou moins fiable – quant aux rapports sociaux de pouvoir dans la société Antique.

Ayant repéré les points faits par les philosophes grecs – qui présentent la femme comme elle « est censée être » – nous allons par la suite, et là aussi à très grands traits, relever la perception de la femme à travers l'art poétique. Dans les poèmes homériques et les tragédies de l'époque classique *logos* et *mythos* se partagent la scène dans l'affrontement et la complicité et lient ainsi le mythique au politique en présentant la femme comme « elle aurait pu être » et, d'une certaine manière, prédisent qui elle deviendra.

La femme dans l'épopée homérique

Homère prend grand soin d'intégrer dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* – deux récits qui sont situés dans l'âge de Bronze tardif – des héroïnes, qui servent de bons ou de mauvais exemples pour la postérité. Pourtant, il ne faut pas oublier que ce sont des documents transmis oralement de génération en génération et représentent un monde qui n'est pas celui du poète et de son environnement mais un monde idéalisé de héros et de rois. Pour autant qu'ils ne soient pas des sources historiques fiables, les poèmes homériques sont abondants en indices sur la société et la culture grecques antiques indépendamment de la période historique. Ils présentent un modèle de femme plus libre que celle de l'époque classique qui donne matière à réflexion sur les rapports sociaux de pouvoir. De ce fait, un bref aperçu du profil de ces femmes nous semble être utile pour identifier les stéréotypes genrés dont notre recherche tentera d'évaluer

¹ Froma I. Zeitlin, *Playing the other : gender and society in classical Greek literature*, London, The University of Chicago Press, 1996, p.367. Traduction personnelle.

² Platon, *La République*, *op.cit.*, livre II, 373b-c. Pour Platon, représenter l'Autre est une espèce d'imitation erronée qui menace d'infecter la réalité et dégrader le Moi viril et ainsi interdit aux hommes d'imiter les femmes de quelque manière que ce soit (livre III, 395b-396c).

l'évolution et la manière dont les créateurs contemporains s'en emparent pour soulever et traiter les questions de genre.

Ainsi, il n'est pas surprenant que les femmes soient à la périphérie dans l'intrigue de l'*Illiade* puisque c'est un récit de guerre et Hector confirme à Andromaque que « la guerre est pour les hommes »¹. Par conséquent, les femmes restent les observatrices, narratrices et victimes des événements inévitables. Dans l'*Illiade* il est principalement question de reines ou de princesses, notamment Héléne, la plus belle femme du monde et, depuis, la femme fatale par excellence ; selon la légende l'épouse fascinante du roi de Sparte, Ménélas, est la « cause » de la guerre, confirmant ainsi l'opinion hésiodique que la femme est un fléau². Si Héléne est à l'origine de la guerre elle en est aussi (selon Homère) victime parce qu'elle est soumise à la volonté des dieux : Aphrodite la menace pour la ramener à l'ordre quand elle refuse de lui obéir³. Simultanément, le poète présente Héléne et sa sœur Clytemnestre comme deux femmes qui décident pour elles-mêmes, allant jusqu'à abandonner leur époux, Ménélas et Agamemnon (deux frères aussi) pour leurs amants respectifs, Paris et Égisthe. Toutefois, nous sommes quasiment certains que telle n'était pas la coutume dans la société grecque tant au niveau de la prise de décisions qu'au niveau du choix de l'époux et la possibilité d'avoir un amant⁴. Une autre figure féminine, Briséis⁵, cause le conflit entre Achille et Agamemnon risquant de faire basculer l'issue de la guerre du côté des Troyens quand le héros retire les Myrmidons (son armée) du combat⁶. Pourtant, elle est dépeinte comme un butin de guerre ; certes elle est un prix d'honneur accordé à Achille pour sa prouesse mais demeure une propriété, un objet

¹ Édit. de référence, Homère, *L'Illiade*, traduit par Jean-Louis Backès, Paris, Flammarion, 2000, chant VI, v.492-493 pour la citation.

² Pourtant selon Hérodote – et nous sommes d'accord – les Troyens n'auraient pas fait la guerre pendant dix ans pour défendre une femme, qui plus est étrangère. Thucydide aussi suggère qu'Héléne n'était qu'un prétexte et que la guerre de Troie était pour les Grecs une manière d'étendre leur domination politique et économique sur la côte Est de la Méditerranée. Nous ne nous attarderons pas ici aux vraies raisons de la guerre de Troie. Pour plus d'informations voir Denys L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Los Angeles, University of California Press, 1963.

³ Homère, *Illiade*, chant III, v.414-417 « Ne m'irrite pas, misérable ; dans ma colère je t'oublierais, je te détesterais autant que je t'ai aimée, chez Troyens et Danéens je ferais naître contre toi des haines sinistres, et tu mourrais vilainement. »

⁴ Nous avons mentionné auparavant le cas de l'épouse idéale d'Ischomaque dont il est question chez Xénophon. À travers la bouche d'Ischomaque, l'auteur nous donne également des nombreuses informations quant aux coutumes du mariage en Grèce antique en insistant sur le fait que c'est le gardien, le *kyrios*, d'une jeune femme à l'âge de mariage qui choisit son époux en fonction de son statut, ses biens et surtout les alliances politiques ou autres qu'il veut former et que l'opinion de la femme n'est quasiment jamais demandée. Pour plus d'informations sur le mariage, l'adultère et le divorce en Grèce antique voir parmi autres Sarah B. Pomeroy, *Godesses, whores, wives and slaves, op.cit.*, Mary R. Lefkowitz, *Women in Greek myth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990 et Sharon L. James, Sheila Dillon (ed. par) *A companion to women in the ancient world, op.cit.*

⁵ Selon la légende, Briséis est reine de Lynessos et fille de Brisès capturée par les Grecs durant la guerre de Troie.

⁶ Agamemnon en tant que chef des Grecs enlève à Achille Briséis et la garde pour lui-même ce qui provoque la colère du héros.

d'échange dont les sentiments et les réactions ne nous sont pas connus¹. À l'opposé des femmes qui causent des conflits nous trouvons Andromaque, l'épouse fidèle et paradigmatique, la seule épouse, à l'exception d'Hélène à recevoir un traitement « spécial » dans le poème. Ses apparitions évoquent des pratiques de la société ; s'inquiéter pour Hector le soutenir ou le supplier de penser à elle et à leur fils dans un instant de faiblesse et de ne pas aller combattre ; pleurer la mort héroïque de son époux².

En somme, dans l'*Illiade*, Homère se sert des personnages féminins pour commenter la guerre ainsi que la valeur des combattants ce qui confirme leur fonction périphérique mentionnée ci-dessus. Elles fournissent les causes et les récompenses, elles soutiennent ou elles restreignent, elles font miroiter les malheurs de la guerre et représentent les liens sociaux et sentimentaux des héros avec la ville et leurs familles mais elles sont effacées. Elles existent en relation avec les hommes et ne prennent pas une part active aux échanges importants même si elles en sont concernées.

Dans l'*Odyssée* les femmes sont beaucoup plus présentes, occupant même parfois une place centrale – mais pas forcément positive quand elles empêchent Ulysse de rentrer à Ithaque. À l'exception du cyclope Polyphème les obstacles qu'Ulysse rencontre, sont de sexe féminin : les monstres Scylla et Charybde, les envoûtantes Sirènes, la nymphe Calypso, la sorcière Circé, sont des allusions sexuées et sexuelles aux différents profils de femme tentatrice³. D'autre part, à travers les aventures d'Ulysse, l'*Odyssée* paraît comme une description indirecte de la *polis* et de la civilisation athénienne du V^e siècle avant notre ère. Elle devient, progressivement, un éloge indirect à l'institution du mariage et son importance pour les hommes aussi bien que pour les femmes à travers le personnage de Pénélope.

Selon Marilyn B. Skinner tous les caractères féminins de l'*Odyssée*⁴, servent à

[...] illuminer délicatement les multiples facettes du caractère de Pénélope, comme sa chasteté, son intelligence et ses qualités de reine⁵.

¹ À la seule exception de sa lamentation pour la mort de Patrocle au chant XIX, v.282-300.

² Homère, *Illiade*, chant VI, v. 431-434, chant XXIV, v. 725-745.

³ Scylla et Charybde sont des femmes-monstres qui dévorent les hommes ; les Sirènes attirent les marins à leur mort sur leur île avec leur chants séducteurs ; Calypso tente Ulysse avec la promesse d'immortalité et le retient pendant sept ans auprès d'elle ; Circé domine les hommes avec ses sortilèges les transformant en cochons (allusion humoristique à la nature bestiale des hommes ?) ou avec ses prouesses érotiques (dans le cas d'Ulysse). Même Nausicaa présente une dernière tentation en offrant d'épouser Ulysse. En tout état de cause, tous ces épisodes des aventures d'Ulysse sont débordants d'images et de connotations sexuelles.

⁴ Édit. de référence, Homère, *Odyssée*, traduit par Victor Bérard, Paris, Librairie Armand Colin 1931 et Librairie Générale Française 1996.

⁵ Marilyn B. Skinner, *Sexuality in Greek and Roman culture*, Malden, Blackwell Publ., 2005, p.37. Traduction personnelle. Pour plus de suggestions d'interprétations du comportement de Pénélope dans l'*Odyssée* voir également Sue Blundell, *Women in ancient Greece*, London, British Museum, Press, 1999, pp. 51-62.

Nous pouvons également y ajouter sa loyauté et sa fidélité à son mari qui ont fait d'elle l'épouse paradigmatique et gardienne du foyer exceptionnelle. En effet, Homère précise lors de chacune des quatre apparitions¹ de Pénélope au lieu du banquet – pour s'assurer que la nourriture et les boissons abondent – que Pénélope est voilée et accompagnée de ses servantes les plus fidèles. Le poète nous informe également de sa complicité avec Ulysse et de leur bon « partenariat » notamment à travers la scène de la reconnaissance – nous apprenons le secret de leur lit conjugal² que seuls Ulysse et Pénélope connaissent – et la scène du complot pour l'extermination des prétendants ; ces scènes font d'eux l'archétype épique de l'excellence maritale et suggèrent une parité qui se rapproche du sens moderne du terme.

Et si l'on poursuit la réflexion de Marilyn B. Skinner, Calypso fait allusion aux conséquences de la soumission d'un homme à son désir sexuel pour une femme et la puissance que cette dernière peut ainsi acquérir. Le chant V de l'*Odyssée* nous apprend que la promesse d'immortalité en échange de ses faveurs sexuelles retient Ulysse dans le lit de Calypso (de force) mais implique également une vie en retrait (ou en exil) loin de la civilisation³. De son côté, Circé est la magicienne qui utilise des drogues pour soumettre les hommes à sa volonté et ne libère les compagnons d'Ulysse que sous la menace⁴. Homère sous-entend (dans les deux cas) que l'autonomie et l'indépendance sexuelle féminines peuvent s'avérer dangereuses pour la virilité de l'homme et suggère de les garder sous contrôle. Sur l'île de Phéacie, Athéna informe Ulysse que la reine Arete a le vrai pouvoir et incite Ulysse à adresser sa « demande » directement à elle⁵ ; Nausicaa, quant à elle, est une adolescente intelligente et courageuse⁶ mais à la fois frivole et immature qui défie l'interdiction de parler aux hommes qu'elle ne

¹ La première au chant I, v.330-344, la deuxième au chant XVI, v. 409-433, et la troisième au chant XVIII, v.208-214 et la dernière au chant XXI, v.68-79.

² Marilyn B. Skinner suggère – et nous sommes d'accord – que l'immobilité du lit nuptial dont une partie est sculptée dans un arbre est une allusion à la permanence du mariage et, étant un emblème de l'acte sexuel, sa position fixe dans la chambre nuptiale confirme « le rôle fondamental de la sexualité maritale à la stabilisation de l'*oikos* ». Marilyn B. Skinner, *Sexuality in Greek and Roman culture*, *op.cit.*, p.42. Traduction personnelle.

³ D'ailleurs son nom, Calypso, qui se traduit par « cacher » ou « dissimuler », suggère un tel éloignement.

⁴ Homère, *Odyssée*, chant X, v.321-324 et 383-387.

⁵ Homère, *Odyssée*, chant VII, v.53-77. Pourtant Arete ne parle que trois fois s'adressant à Ulysse dans les chants VII et VIII de l'*Odyssée*. C'est son époux Alcinoos qui donne les ordres pour le divertissement d'Ulysse, les préparatifs de son départ ainsi que ses cadeaux, allant jusqu'à lui offrir la main de sa fille Nausicaa. Nous pouvons supposer que la complicité entre Arete et Alcinoos est égale à celle d'Ulysse et Pénélope, justifiant ainsi que le roi donne les ordres à la place de la reine, connaissant par avance sa volonté. Selon Helene P. Foley, Homère se réfère à un type d'union matrilocale dans laquelle l'épouse aurait plus d'autorité puisque son père la donnait en mariage dotée de possessions telle une maison, ou – plus important – de la qualité d'héritière d'un royaume. Voir Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2002.

⁶ À plusieurs reprises dans la mythologie grecque le décor d'une plage suggère un lieu d'enlèvement ou de viol de jeunes filles, d'où notre conclusion sur le courage de Nausicaa.

connaît pas en se confrontant directement à Ulysse et en lui proposant de l'épouser¹. Le récit du retour d'Agamemnon atteste du caractère infidèle, rusé et vindicatif de Clytemnestre en opposition à celui de Pénélope dont les ruses attestent de sa loyauté. Finalement, la présence de la déesse Athéna (dans l'ensemble) rappelle à Ulysse son épouse ; elle l'accompagne fidèlement dans ses aventures lui apportant son aide précieuse et son encouragement tout en lui restant loyale tout au long de son voyage.

Somme toute, Ulysse et Pénélope sont devenus un couple paradigmatique par leur fidélité et leur *homophrosyné*, leur façon de penser similairement mais à la fois, leur histoire valide les rapports de pouvoir régissant une relation où le mâle est dominant. En fait, malgré ses capacités et son intelligence, Pénélope ne peut pas maintenir l'ordre dans son foyer en l'absence d'Ulysse. Son affirmation qu'elle a besoin d'un homme comme figure autoritaire et de pouvoir, révèle que la présence masculine implique la subordination féminine et par extension confirme l'asymétrie de ces relations. Pénélope mentionne d'ailleurs que son *kleos*², sa gloire sera plus grande une fois Ulysse revenu, elle n'est donc pas complètement elle-même sans lui. En d'autres termes, elle obtient la gloire en tant qu'épouse, c'est-à-dire comme une personne dont la force d'agir dépend de quelqu'un d'autre.

Tel n'est pas le cas des héroïnes de la tragédie qui – pour autant qu'elles soient fantasmagiques comme l'affirme Nicole Loraux – sont autonomes, indépendantes et autosuffisantes et défendent leurs valeurs et leurs convictions à tout prix. Indubitablement, le modèle de l'héroïne tragique qu'on étudiera par la suite révèle une première évolution des stéréotypes de genre et s'approche davantage du profil de la femme contemporaine justifiant ainsi que la tragédie soit un support de prédilection parmi les créateurs contemporains préoccupés par la thématique du genre.

La femme dans la tragédie de l'époque classique

Pauline Schmitt Pantel³, dans son argumentation, évoque le problème du manque de documentation sur la manière de traiter l'histoire des femmes en Grèce antique. Il est vrai que l'Antiquité a laissé très peu d'écrits et de sources directes provenant de femmes (le nom de Sappho étant le plus récurrent), la majorité desquelles nous donne un regard d'hommes sur les femmes et sur le monde. Tel est le cas de la tragédie où les femmes sont présentes et ont une voix sous le costume et le masque tragique portés par les hommes. Par la suite, nous tenterons de déterminer le portrait atypique de femme dépeint dans la tragédie classique en nous

¹ Homère, *Odyssée*, chant VI, v. 275-287.

² Concernant le *kleos*, la gloire de Pénélope dans l'*Odyssée*, voir Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, *op.cit.*, pp.126-143.

³ Pauline Schmitt Pantel, (sous la dir. de), *Histoire des femmes en Occident. I: L'Antiquité*, Paris, Perrin, 2005.

appuyant sur l'interprétation du texte tragique et les caractéristiques féminines qui en dérivent. Ce profil devenu un stéréotype de dissidence sera repris et étudié en détail plus loin dans notre recherche et servira de base pour l'interprétation et l'analyse des mises en scène d'*Antigone* et de *Médée* dans l'ère contemporaine notamment dans les spectacles des vingt-cinq dernières années en Europe.

Dans l'Antiquité, le genre tragique est placé sous l'égide de Dionysos protecteur d'une certaine manière des grandes fêtes en son honneur¹ au sein desquelles les pièces de théâtre sont jouées. Dionysos est le dieu qui combine en soi le féminin et le masculin et perturbe ainsi le monde masculin et sa stricte hiérarchie en troublant les configurations de sexe et, par extension, les conventions sociales. Par ailleurs, le principe de certains festivals dionysiaques en dehors d'Athènes est justement cet échange d'identité à travers le déguisement des hommes en femmes et *vice versa*, qui permettent aux uns de prendre l'apparence et jouer le rôle des autres². Notamment, la scène du déguisement de Penthée en femme dans les *Bacchantes* d'Euripide est représentative de cette ambiguïté qui attire l'attention des chercheurs sur le discours tragique masculin relatif aux femmes et à la différence des sexes.

Claude Mossé avertit qu'il n'est pas prudent de chercher au théâtre des informations sur la condition réelle de la femme d'Athènes ; il lui semble plus rationnel d'y voir seulement quelques images de la femme³. Sans doute, la tragédie antique révèle le goût des Anciens pour les histoires de folie, de désastre et de crimes odieux provoqués par des conflits intenses au sein de relations polarisées ; entre hommes et femmes, individu et société ou humains et dieux. De même, le nombre limité de tragédies qui nous est parvenu et le fait qu'elles mettent en scène des cas extrêmes, ne permettent pas à ces pièces de servir de sources d'informations suffisantes et fiables sur l'attitude des Grecs anciens face à la femme. En tout état de cause, cette prise de parole indirecte dérange la situation de domination des hommes sur les femmes à l'intérieur de la *polis*, car à travers les mythes elle crée malgré tout une place non négligeable

¹ Trois grandes fêtes ont lieu à Athènes en l'honneur de Dionysos : les Grandes Dionysies ou Dionysies Urbaines, les Lénéennes et les Petites Dionysies ou Dionysies Champêtres. Pour plus d'informations voir John Boardman, *The Triumph of Dionysos : Convivial Processions, from Antiquity to the Present Day*, Oxford, Archaeopress Archaeology, 2014.

² Il en va de même pour certains rites de passage de l'adolescence à l'âge adulte où les jeunes hommes et femmes jouent la part de l'autre sexe une dernière fois avant d'adopter définitivement le rôle imposé par les normes sociétales. Pour une explication du côté genrée de la tragédie centré sur le masculin et des suggestions sur la manière dont les femmes étaient représentées sur la scène Antique, voir Sue-Ellen Case, « Classic Drag : The Greek Creation of Female Parts, dans *Theatre Journal*, Vol.37, No.3, Staging Gender, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985, pp.317-327. [En ligne] http://www.jstor.org/stable/3206851?seq=5#page_scan_tab_contents (consulté le 22/9/2016).

³ Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique, op.cit.*

pour elles et leur donne l'occasion de s'exprimer, ne serait-ce que par l'intermédiaire du discours masculin¹.

Qui plus est, les mythes anciens imposent – en quelque sorte – aux poètes tragiques des héroïnes fortes, non seulement à l'intérieur du foyer mais aussi dans un sens politique extérieur. Puisque le public connaît le cycle Thébain, Sophocle n'aurait pas pu faire d'Antigone et d'Ismène (seules survivantes de la famille d'Édipe) des hommes². De même, Euripide, pour autant qu'il soit considéré comme iconoclaste, n'aurait pas pu présenter Hélène ou Clytemnestre comme des femmes silencieuses et réprimées. Incontestablement, en qualité de modèles de femmes présentées par des hommes, ces héroïnes obtiennent un statut différent voire plus élevé, noble. Elles méritent ainsi d'être écoutées et, par extension, étudiées dans notre ère parce qu'elles parlent et agissent sur la scène tragique en transgressant les règles sociales, en particulier si elles le font en leur nom propre. Par conséquent, leurs paroles et leurs actes les impliquent dans l'intrigue leur accordant le droit de devenir des personnages tragiques et de composer ainsi une palette d'héroïnes uniques, remarquables et atypiques comme Antigone et Médée sur lesquelles porte notre recherche.

Il nous paraît cependant essentiel d'évoquer la difficulté des auteurs tragiques de faire parler les femmes dans leurs pièces. Violaine Sebillote-Cuchet part du statut du discours masculin/féminin pour montrer que

[...] la tragédie dévoile toute la marge de pouvoir et de vérité de la parole des femmes lorsque celle-ci se développe à l'intérieur du cadre permis³.

Non seulement les femmes sont au cœur de l'intrigue, ce qui s'explique aisément par la référence aux mythes de l'époque héroïque mais, à travers les propos que leur prête le poète, elles expriment des sentiments, des opinions que nous ne nous attendrions pas forcément à entendre à Athènes. Durant la seconde moitié du V^e siècle avant notre ère⁴ la civilisation grecque se trouve à son apogée, les réalités économiques et sociales sont différentes de l'époque homérique et l'éclosion de la cité accorde à la femme une place et une fonction

¹ Charles Seltman (parmi autres) dans son livre *La femme dans l'Antiquité*, Paris, Plon, 1963, suggère que les poètes tragiques ont créé les caractères féminins en s'appuyant sur ceux de femmes qu'ils connaissaient ou qu'ils observaient autour d'eux et déduit de ce fait que les femmes dans l'Antiquité n'étaient ni confinées au foyer ni réprimées. Cet argument est contesté par – et nous sommes d'accord avec elle – Sarah B. Pomeroy dans *Godesses, whores, wives and slaves, op.cit.*, pp.95-97.

² Sophocle aurait pourtant introduit/inventé le conflit et la confrontation entre Antigone et Créon dans *Antigone*.

³ Violaine Sebillote-Cuchet, *Les antiquistes et le genre*, p.22, dans Violaine Sebillote-Cuchet, Nathalie Ernault (sous la dir. de), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, pour la citation. Voir aussi Louise Bruit Zaitman et Pauline Schmitt Pantel, *L'historiographie du genre : état des lieux, Ibid.*, p.26-48.

⁴ C'est le temps où sont écrites les tragédies qui intéressera notre recherche : *Antigone* 441 avant notre ère et *Médée* 431 avant notre ère.

spécifiques dans la société grecque en maintenant tout de même les structures liées à la famille et à l'*oikos*. Toutefois, nous n'avons aucune certitude quant à la question de savoir si, au sein de ces structures, les femmes avaient ou non le droit d'aller au théâtre. Les sources sont confuses sur ce sujet et les possibilités évoquées par les chercheurs varient¹. Eva C. Keuls suppose – et nous sommes du même avis – que certaines femmes assistaient au théâtre mais que ce dernier était

[...] essentiellement une affaire d'hommes. Des hommes écrivaient, montaient et jouaient les pièces [...] en composaient et jouaient la musique².

Si les femmes sont censées rester confinées au foyer, dociles, obéissantes, serviables, sans aucune chance de socialisation, les hommes mettent en scène des femmes qui sont en tout leur contraire, car elles sont redoutables, rebelles, puissantes et passionnées comme Antigone, Clytemnestre, Cassandre, Phèdre ou Médée, des protagonistes qui, après tout, représentent la lutte éternelle entre les hommes et les femmes.

Au cours de l'apogée de la tragédie, la répression de la femme et la polarisation sexuelle sont les plus puissantes à Athènes et la supposition que ces pièces de théâtre étaient écrites pour un public masculin et que les femmes n'avaient pas le droit d'assister à des spectacles dans lesquels elles occupaient souvent une position proéminente est du moins intrigante. D'après Froma I. Zeitlin, il faut d'abord comprendre que dans la tragédie antique tout ce qui est essentiel et qui est vraiment en jeu, est relatif au Moi et par extension associé aux hommes, alors que les femmes tiennent le rôle du *radical other*³, de l'Autre radical, dans le sens où elles représentent l'élément venant contredire, ou s'opposer à la norme. Elle insiste sur le fait que même si les femmes tiennent des rôles principaux se trouvant ainsi confrontées avec leur situation sociale subordonnée et malgré leurs efforts pour affirmer leur identité (à l'intérieur de chaque pièce), elles restent au service de l'exploration de l'identité masculine. Il nous semble alors que le but de l'introduction des protagonistes femmes n'était pas de revisiter la notion du féminin puisqu'à la fin de la pièce elles reprennent leur place dans la société et rien ne change. Cependant, leur présence est nécessaire dans l'équation démocratique parce qu'elles sont les

¹ Voir Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, New York, Harper and Row, 1985, pp. 330-331. L'auteure présente les hypothèses de certains chercheurs relatives à cette question, en prenant des exemples dans la tragédie et dans la comédie attiques. De son côté Laura K. McClure suppose que les femmes n'assistaient pas au théâtre mais insiste sur le fait qu'on ne peut répondre avec certitude à cette question et que cela pose un obstacle à notre « compréhension de la représentation des femmes dans le drame attique ». Laura K. McClure, *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian drama*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p.6.

² Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, *Ibid.*, pp. 332. Traduction personnelle.

³ Froma I. Zeitlin, *Playing the Other: gender and society in Classical Greek literature*, *op.cit.*, p.347.

catalyseurs pour l'établissement de l'identité masculine et de la hiérarchie sociale. Par conséquent, leur rôle est celui d'agents, de secourus, d'instruments de destruction pour les hommes ou celui d'anti-modèles de comportements et d'attitudes. Sans doute, le cas de Médée fait exception : son caractère s'approche de celui d'un homme parce qu'elle défend son droit à l'honneur en termes qui rappellent le modèle héroïque masculin. Elle est la première femme qui pourrait inciter les poètes à chanter ses exploits créant ainsi un nouveau genre théâtral où les femmes s'élèvent au rang du héros. Dans cette perspective, il nous paraît logique qu'elle disparaisse sur le char de son grand-père Hélios car une telle femme n'a pas vraiment sa place dans la société des mortels et par conséquent ne peut avoir qu'un statut surhumain. Or, Aristote n'est pas d'accord avec la scène finale du dénouement de *Médée* :

[...] la résolution des histoires doit aussi résulter des histoires elles-mêmes, et non d'une intervention de la machine, comme dans *Médée* [...]¹.

Toutefois, malgré sa particularité héroïque, la fonction de Médée dans l'intrigue est de punir Jason pour avoir été traître et parjure (fautes impardonnables pour un homme). Elle est l'agent du châtement rigoureux de la justice tragique, même si pour Aristote un tel caractère de femme « virile ou trop intelligente ne [lui] convient pas »².

En bref, il nous semble qu'en accordant aux femmes des rôles principaux, les poètes tragiques tentent de confirmer ou réfuter les préjugés et les peurs du public quant aux conséquences que peut avoir l'indépendance féminine. Les femmes sont réputées pour leur manque de contrôle d'elles-mêmes, leur vulnérabilité aux désirs, leur naïveté, leurs mauvaises évaluations éthiques et morales, leur aspiration à l'autonomie et au pouvoir et leur incapacité sociale. Notons également que le discours des poètes anciens concernant les femmes est parfois étonnamment proche du récit mythique et clairement misogyne d'Hésiode qui affirme dans la *Théogonie* à propos de la création de la première femme :

Car c'est de celle-là [de la première femme] qu'est sortie la race des femmes en leur féminité. D'elle est sortie la race maudite, les tribus des femmes³.

Il est évident dans le discours hésiodique que la « race des femmes » est née de la femme, elle-même créature de Zeus¹, comme si la féminité s'auto-reproduisait. La première femme de la

¹ Édit. de référence, Aristote, *Poétique*, traduit par Charles-Émile Ruelle, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1454b.1-4 pour la citation.

² Aristote, *Poétique*, *Ibid.*, 1454a. 23-24. Pour une étude des caractères féminins chez Aristote voir, Sue-Ellen Case, « Classic Drag : The Greek Creation of Female Parts », *op.cit.*, pp.325-327. [En ligne] http://www.jstor.org/stable/3206851?seq=5#page_scan_tab_contents, (consulté le 22/9/2016).

³ Édit. de référence, Hésiode, *Théogonie*, traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, v.590-591.

Théogonie n'est pas la mère de l'humanité, mais la mère des femmes, ce qui vient contredire une fois de plus le principe que la femme n'est utile que pour la reproduction – comme on l'a vu chez Xénophon et chez Platon – ou que la femme n'est que matière² – comme chez Aristote. De plus, Athéna pare la première femme d'un équipement complet de séduction qui émerveille les hommes – en préparant, peut-être, le chemin pour Aphrodite – en lui mettant son voile et en lui attachant sa ceinture, attributs de chasteté et de virginité de la *parthénos*, regroupant en elle l'interdit redoutable et sensuel de la féminité³. Néanmoins, il nous semble que malgré les similitudes des deux discours, les caractéristiques que les poètes tragiques explorent chez les femmes à travers la tragédie sont en même temps ceux que les hommes craignent en eux-mêmes. Si les poètes visent à avertir et provoquer la réflexion du public⁴, en l'occurrence, masculin leur objectif s'accorde à celui des créateurs contemporains. En effet, les héroïnes tragiques offrent des possibilités dramatiques nombreuses et surtout inhabituelles.

Selon toute vraisemblance, Eschyle est le premier des poètes que nous connaissons de nos jours à trouver des accents énergiques pour condamner la femme notamment dans le rôle de Clytemnestre (adultère et meurtrière de son époux). Il a su faire de son héroïne la première femme à transgresser les frontières sexuelles⁵ et le symbole de révolte féminine contre la domination masculine. Effectivement, Eschyle met en scène une femme forte qui possède un pouvoir politique et militaire, dresse des stratégies complexes et complotte le meurtre de son époux et de sa concubine⁶. Par conséquent, elle a toutes les caractéristiques d'un homme puisque le meurtre est considéré dans l'Antiquité comme une action masculine et ne sied pas à

¹ Dans le mythe prométhéen de la *Théogonie*, la femme est créée par Zeus dans sa colère contre Prométhée pour avoir « rendu » le feu aux humains, or ce sont finalement les humains qui sont punis et visés par ce « beau mal », ce « fléau » qui d'ailleurs ne reçoit le nom de femme « *gynè* » qu'à la fin, pour désigner ses descendants (les femmes) comme *génos gynaikôn* (la race des femmes). Elle est fabriquée, faite de terre glaise et non pas de terre féconde, elle n'est donc pas un être naturel. N'oublions pas d'ailleurs qu'Athéna aussi (qui veille sur la confection de la femme fatale) est une « créature » de Zeus, une déesse artificielle. Nicole Loraux commente cet argument hésiodique en adressant le sujet de l'autochtonie des femmes d'Athènes dans Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna, idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, *op.cit.*, pp. 35-73.

² « Mais tout se passe comme il est rationnel, puisque le mâle fournit la forme et le principe de mouvement, la femelle le corps et la matière », Aristote, *De la génération des animaux*, *op.cit.*, I, 20, (729a).

³ Pandora n'est pourtant pas le principe du mariage ; c'est sa fille Pyrrha et son époux Deucalion qui forment le prototype du couple.

⁴ Voir également comment Helene P. Foley explique la présence considérable des femmes dans la tragédie grecque. Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, *op.cit.*.

⁵ Le guetteur dit d'elle au début d'*Agamemnon* : « Tel est en effet l'ordre donné par une femme aux mâles desseins qui vit dans l'attente ». Édit. de référence, Eschyle, *Théâtre complet*, traduit par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 2014, *Agamemnon*, v.11. Dans le comportement de Clytemnestre nous trouvons en effet plusieurs traits qui appartiendraient à un homme : elle choisit son compagnon, elle règne sur Argos en l'absence de son mari et surtout elle tue ce dernier pour s'assurer le pouvoir politique. Qui plus est, elle est souvent accusée de parler (aussi) comme un homme.

⁶ Égisthe le confirme dans *Agamemnon* : « La ruse était [...] l'affaire de la femme », v.1635-1636.

une femme, ni ne correspond aux obligations d'une épouse qui est censée obéir et être soumise à son mari. Elle n'hésitera pas à dire que « [...] Égisthe allumera le feu dans mon foyer¹ » une phrase à double sens : érotique certainement mais aussi faisant allusion à la préoccupation principale d'une femme, à savoir, d'allumer le feu au foyer de son mari ou de son père. Par ces mots, Clytemnestre cède sa place à Égisthe et inverse ainsi les fonctions que le sexe biologique accorde à l'homme et à la femme. Par ailleurs, le chœur remarque cette inversion de rôles entre Égisthe et Clytemnestre en la trouvant honteuse². Dans *Agamemnon*, Clytemnestre défend ses choix de prendre un amant et de comploter – avec lui – le meurtre de son mari, refuse de limiter ses actions et ses pensées aux impératifs et aux conventions imposées par les hommes et défie les modèles traditionnels de mariage et d'héritage.

Sophocle, quant à lui, développe le portrait de la femme masculine en faisant d'Antigone la courageuse adversaire de la raison d'État – qu'incarne Créon – mais donne une image bien différente et autrement positive de la femme. Comme la plupart des jeunes femmes vierges dans la tragédie, Antigone se trouve face à un choix éthique différent de celui auquel sont confrontées les femmes mariées. Située dans une position transitoire et, de ce fait, marginale entre la jeunesse et la vie adulte, elle reste liée à sa famille tout en aspirant à la vie mariée à laquelle elle est destinée. Cette position intermédiaire la rend peut-être plus sensible au discours des adultes mais en même temps elle la qualifie d'idéaliste et de rebelle et la conduit à la décision de sacrifier son avenir de femme mariée et, par extension, sa vie pour défendre sa famille et les lois non écrites. Elle seule ose ensevelir le corps de son frère, elle seule tient tête à son adversaire. Sa révolte a une telle puissance que Créon l'accuse non seulement de « passer outre à des lois établies » mais encore, ce faisant, de prendre la place de l'homme : « Désormais, ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme, si elle doit s'assurer impunément un tel triomphe³ ». D'autant plus qu'Antigone est une femme dans une situation de dépendance par rapport à celui qui en a la charge. Pour le souverain dominant qu'est Créon, il n'est pas question d'accorder à une femme la moindre intervention dans le système politique et c'est pour cette raison qu'il ne comprend pas l'amour de son fils Hémon pour Antigone et qu'il se présente extrêmement hostile envers elle. Il veut briser cette résistance féminine. Pour lui, il est scandaleux qu'une femme ait des pensées élevées, ait une idée d'elle-même plus

¹ Eschyle, *Agamemnon*, *op.cit.*, v.1435-1436.

² *Ibid.*, v.1624-1626 le coryphée traite Égisthe de « femmelette qui, attendant au logis les hommes revenant de la bataille, [a] souillé le lit d'un héros », et lui demande v.1642-1644 « Pourquoi donc, lâche que tu es, n'as-tu pas tué toi-même ce héros ? Pourquoi est-ce une femme, opprobre du pays et des dieux d'Argos, qui l'a tué ? ».

³ Édit. de référence, Sophocle, *Tragédies complètes*, traduit par Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1973, *Antigone*, v. 484-485. Notons ici que Créon, à partir de ce point et jusqu'à l'annonce de la punition des deux sœurs, se réfère à elles au masculin dans le texte grec ancien.

haute que celle que son statut lui permet¹ et qu'elle ose les prononcer et les assumer ouvertement². C'est la transgression des normes, la subversion de l'ordre social que Créon condamne et veut punir ; nous verrons par la suite que les créateurs contemporains s'en serviront pour soulever des questions sociopolitiques genrées.

Toutefois, Antigone défend avant tout les liens du sang et les intérêts de ses proches. Nous nous demandons alors si Sophocle remet vraiment en cause l'image traditionnelle de la femme puisqu'Antigone évoque son devoir face à son frère tout en acceptant le sort commun à toutes les femmes en disant :

Je n'aurai connu ni le lit nuptial, ni le chant d'hyménée ; je n'aurai pas eu comme une autre un mari, des enfants grandissant sous mes yeux ; mais sans égards, abandonnée des miens, misérablement je descends, vivante, au séjour souterrain des morts³.

L'auteur tragique exprime ici l'opinion commune concernant la place de la femme dans la cité : Antigone, comme toute femme, doit se marier et procréer pour pérenniser, son *génos*. Mais sa décision de refuser le mariage et de choisir de se sacrifier est justement prise au nom de son *génos*, de sa famille et de ses ancêtres, comme l'aurait fait une fille exemplaire qui doit loyauté à son père. Son sacrifice, conformément à ses obligations est au service de sa famille ; donner une sépulture à Polynice est, à la fois, son droit et son devoir. En même temps, son action et sa prise de parti en faveur de la famille et des liens du sang devient le tremplin qui l'élève au rang des héroïnes glorieuses comme elle le dit elle-même « Pouvais-je gagner plus noble gloire que celle d'avoir mis mon frère au tombeau ?⁴ ». Elle choisit de défendre une noble cause – celle de l'*oikos* et des lois non écrites – et se sacrifie en mourant jeune pour consolider son choix. Maryvonne David-Jougneau voit dans le personnage d'Antigone un individu dissident qui

[...] décide par lui-même de ce qui doit faire la loi, en se référant à des principes à dimension universelle [...] qui existent déjà⁵.

Elle ajoute qu'Antigone remplit les conditions de dissidence puisqu'elle oppose

¹ Sophocle, *Tragédies complètes, op.cit., Antigone*, v.478-479 « Non, on n'a pas le droit de faire le fier, lorsque l'on est aux mains des autres ». Dans le texte grec Sophocle utilise l'expression *fronein méga*, avoir des pensées élevées ou avoir une trop haute opinion de soi.

² *Ibid.*, v.480, « [...] le crime une fois commis, c'est une insolence nouvelle que de s'en vanter et de ricaner ».

³ *Ibid.* v.891-894 et 916-918.

⁴ *Ibid.* v.502-504.

⁵ Maryvonne David-Jougneau, *Antigone ou l'aube de la dissidence*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.53.

[...] un 'ordre idéal' auquel on se réfère comme à des principes, et un 'ordre réel', soutenu par des normes et maintenu par un pouvoir qui y trouve son intérêt¹.

Qui plus est, en revendiquant son droit d'enterrer son frère et en dénonçant l'injustice de l'ordre réel qui ne cède pas devant l'ordre idéal, Antigone confirme cette opposition, juge par elle-même et se confronte au pouvoir choisissant de son propre gré la dissidence. En effet, ce qui atteste de son caractère dissident est qu'elle est seule à résister à l'ordre réel – sa sœur et le peuple thébain ont refusé de la soutenir – et qu'elle se sent capable de le faire (Créon aurait peut-être raison de l'accuser d'avoir une haute idée d'elle-même, sinon elle n'aurait pas osé). Elle témoigne ainsi la force de son affirmation éthique et sa capacité de distanciation du social sans pour autant se couper de lui en s'imposant comme individu au sein de la communauté, ce qui relève, à notre sens, du tournant que prennent progressivement l'idéologie et l'imagerie² générées de nos jours.

Dans cette perspective, Antigone est un adversaire redoutable, un personnage important, un personnage type tout en étant atypique en raison de la complexité de son caractère. Elle reflète le citoyen complice de tous les systèmes injustes, parce qu'elle se considère comme un pion impuissant face à un *status quo* contre lequel elle ne peut rien faire. Toutefois, elle choisit d'agir et de risquer sa vie pour ne pas renier ce qui a de la valeur pour elle, pour affirmer ses propres principes. En ce sens, son choix la transforme en une menace dangereuse pour l'autorité masculine car elle conteste progressivement dans la pièce tous les pouvoirs de Créon : son pouvoir de législateur en transgressant la loi, son pouvoir de roi face à son sujet, son pouvoir de *kyrios* face à la personne sous sa tutelle et, par extension, son pouvoir d'homme face à la femme. Cette lutte contre le pouvoir – ou pour le pouvoir, selon Créon – peut avoir des répercussions au système sociopolitique entier quand Antigone décide d'agir car, en défiant l'ordre et les conventions sociales, elle éveille le spectre terrifiant d'un état gouverné par les femmes.

Toutefois, il nous semble au moins intrigant et en même temps pleinement contemporain que Sophocle ait choisi une femme pour présenter la dissidence c'est-à-dire une personne qui à l'époque classique est de statut inférieur, qui n'a pas de citoyenneté ni d'existence sociale étant insignifiante pour les institutions et de ce fait marginale et exclue. Certes, il ne remet pas en cause la place de la femme en faisant d'Antigone la jeune femme qui se lamente de ne pas avoir le sort envisagé pour chaque femme mais en faisant d'elle le défenseur des lois non écrites et, par extension, de l'ordre idéal, il l'élève non seulement au rang d'héroïne mais aussi

¹ *Ibid.*, p.43.

² Les termes « idéologie » et « imagerie » générée sont des subdivisions du genre proposées par Anne Fausto-Sterling et nous les utiliserons aussi au cours de notre étude. Voir Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, Paris, la Découverte, 2012, p.282.

au rang d'acteur social en faveur d'une minorité opprimée (les femmes) ce qui relève indubitablement du concept du genre. Par là même, Sophocle démontre d'une part les limites du nouvel ordre politique de la cité (établi au début du V^e siècle avant notre ère) et, d'autre part, que le statut social ou le sexe n'a aucune importance quand il s'agit de soutenir des principes qui ont une valeur essentielle pour la communauté. Par conséquent, le choix du poète s'inscrit doublement dans la thématique du genre car il est fait en dehors du processus social qui régit les rapports des sexes dans l'Antiquité classique.

De son côté, Euripide est le poète qui s'applique le plus à mettre sur scène des caractères féminins d'où l'intérêt d'étudier les perspectives genrées des mises en scène contemporaines de ses pièces. D'autant plus que, selon Helene P. Foley, le dramaturge aurait une « préoccupation obsessionnelle avec le mariage et les troubles domestiques¹ » étant donné que la violence domestique préoccupe également notre société. Cette soi-disant obsession qui est explorée dans le théâtre euripidien sous plusieurs aspects, révèle possiblement les tensions plus générales – politiques, religieuses et civiques – et, de ce fait, compréhensibles dans la *polis* car Euripide écrit durant la guerre du Péloponnèse (431-404 avant notre ère). Par exemple, dans les *Troyennes*, Euripide fait le portrait de la bonne épouse² à travers la bouche d'Andromaque, qui n'est pourtant pas l'épouse légitime mais la concubine dans la pièce :

Toutes les règles de décence [...], j'ai tenu à les pratiquer dans la maison d'Hector. [...] une femme encourt la critique du simple fait qu'elle ne reste pas chez elle. Je résistais à mon envie, je ne quittais pas la maison, je tenais à l'écart les conseilleuses bavardes. [...] J'offrais à mon époux bouche silencieuse et visage serein³.

Andromaque maintient ici, suivant la norme des poèmes homériques, le rôle de l'avocate éloquente de la conformité aux standards de l'épouse vertueuse et devient un stéréotype de femme. Dans *Les Héraclides*, la fille d'Héraclès, Macarie, s'incline devant la règle qui impose le silence et la retraite aux femmes, avant de s'offrir en sacrifice pour sauver ses frères : « Pour une femme, silence et réserve sont la parure la plus belle, et la retraite au fond de la maison⁴ ».

¹ Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, *op.cit.*, p.103. Traduction personnelle. Helene P. Foley fait une analyse minutieuse de la question du mariage dans chacune des pièces tragiques (elle inclut dans son analyse les pièces fragmentaires) afin de prouver la récurrence du sujet/thème dans l'œuvre euripidienne.

² Cette image sera reprise plus tard (vers 360 avant notre ère) dans l'*Économique* de Xénophon dont nous avons parlé auparavant.

³ Édit. de référence, Euripide, *Tragédies complètes II*, traduit par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1990, *Troyennes*, v.545-553. Nous ne citerons que quelques-unes des nombreuses références à la place de la femme dans la société grecque vue par les tragiques (surtout par Euripide, chez qui le statut de la femme dans le mariage, ses droits et ses devoirs sont en question dans la plupart de ses tragédies, s'ils n'en sont pas le sujet principal) en guise d'exemples pour renforcer nos arguments.

⁴ Édit. de référence, Euripide, *Tragédies complètes I*, traduit par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1962, *Les Héraclides*, v.476-477.

Chez Euripide le *thêlu génos*, le genre féminin, se caractérise d'abord par sa capacité à enfanter, à se mettre en colère et à pleurer¹ et il se sert de cette caractéristique pour mettre l'accent sur leur psychologie, leur état d'esprit et leur vie émotionnelle.

En effet, des nombreuses tirades suggèrent à première vue qu'Euripide s'aligne sur les conventions sociales athéniennes à l'égard de la place de la femme – subordonnée et dépendante – et dénonce le recours de la femme à la ruse pour atteindre son objectif (souvent néfaste) à travers la bouche de Médée : « La nature nous a faites, [...] sans aptitude pour le bien, [et] très savantes artisanes du mal² ». Le discours outré et pratiquement méprisant de Jason contre la « race des femmes » et leur pouvoir de procréation est un autre exemple :

Vous autres femmes, vous finissez par estimer
que tout va bien si seulement vos nuits sont assurées.
Qu'un accident vienne les compromettre,
le parti le plus profitable et le plus éclatant
vous devient guerre déclarée³.

Toutefois, comme chez Sophocle, et conformément au principe de la tragédie qui est là pour faire revenir sur scène des héroïnes qui peuvent transgresser l'ordre social, les femmes chez Euripide ne sont pas conventionnelles. Si, dans la tragédie, le sacrifice de soi est le meilleur moyen pour une femme d'atteindre la renommée parmi les hommes, alors que l'affirmation de soi ne peut lui apporter que des ennuis, chez Euripide, cela n'est pas aussi simple. Médée est provoquée à plusieurs reprises avant de décider finalement de ne plus rester passive ; elle veut prendre sa vengeance, elle réussit et elle ne regrette pas ses actions ; elle est trop forte pour cela. Pourtant, sa décision de sortir de la norme traditionnelle ne reste pas impunie, car elle bouleverse, l'ordre « naturel » comme le chante le chœur de *Médée* :

Les fleuves sacrés remontent vers leur source.
L'ordre du monde est renversé ainsi que la justice.
La perfidie règne parmi les hommes
et les serments prêtés au nom des dieux sont sans valeur.
Par un retour en ma faveur
la renommée illustrera ma destinée.
L'honneur revient à la race des femmes.
C'est fini de les décrier⁴.

¹ Physiquement les femmes ont une chevelure lissée au peigne, des pieds délicats, un vêtement particulier, et plus généralement une morphologie, une attitude et une apparence qui leur est propre. Voir Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v.574, 909, 928, 1084 ; *Hélène*, v.991 ; *Bacchantes*, v. 117, 353, 828, 852, 1156, pour ne citer que quelques exemples.

² Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v. 407-409.

³ *Ibid.* v. 573-575.

⁴ *Ibid.* v. 410-420.

En outre, les héroïnes d'Euripide réunissent en elles des identités multiples féminines autant que masculines qu'elles assument pleinement. Elles sont souvent dépourvues de fragilité féminine et font preuve de courage et d'*andreia* (virilité), une qualité réservée aux hommes, ou sont coupables d'*hybris*, la démesure – encore un trait masculin. Sarah B. Pomeroy suggère qu'Euripide met en question les croyances athéniennes et l'opinion populaire concernant les femmes, les étrangers, la guerre ou la religion d'une manière très subtile qui reflète les troubles dans les valeurs civiques et politiques de la cité à l'époque. Par ailleurs, le choix du poète de mettre en scène des femmes protagonistes peut-être justifié par le courant qualifié *a posteriori* de « féministe » qui se serait développé à Athènes à la fin du V^e siècle avant notre ère. Par conséquent, nous pouvons voir en Euripide un des tenants de ce soi-disant courant¹. Notons par exemple la plainte de Médée :

[...] il n'est rien qui soit plus à plaindre que nous les femmes.
 D'abord nous devons faire enchère
 et nous acheter un mari, qui sera maître de notre corps,
 malheur plus onéreux que le prix qui le paie. [...]
 Se séparer de son mari, c'est se déshonorer,
 et le refuser est interdit aux femmes.
 Entrant dans un monde inconnu, dans de nouvelles lois,
 dont la maison natale n'a rien pu lui apprendre,
 une fille doit deviner l'art d'en user avec son compagnon de lit.
 Si elle y parvient à grand'peine,
 s'il accepte la vie commune en portant de bon cœur le joug avec elle,
 elle vivra digne d'envie. Sinon, la mort est préférable. [...]
 Et puis on dit que nous menons dans nos maisons
 une vie sans danger, tandis qu'eux vont se battre !
 Mauvaise raison : j'aimerais mieux monter trois fois en ligne
 que mettre au monde un seul enfant ! [...]
 Une femme s'effraie de tout,
 lâche à la lutte et à la vue du fer ;
 mais qu'on touche à son droit, à son lit,
 elle ira plus loin que personne en son audace meurtrière².

Cette tirade qui date de 431 avant notre ère et qui nous présente la perception féminine du mariage s'avère étonnamment moderne. Médée, une femme essentiellement barbare et étrangère mais aussi exceptionnelle, héroïque et admirable définit l'institution du mariage en termes de parité, de complicité et d'égalité et s'attend à une reconnaissance morale de la part de Jason qui ne viendra pas et, de surcroît, déclenchera un enchaînement d'événements tragiques. C'est pourquoi, à notre sens, les créateurs contemporains justifient ses actes et valorisent sa personnalité autosuffisante et indépendante et nous tenterons de le confirmer à travers l'analyse des spectacles du corpus.

¹ À propos des femmes protagonistes dans le théâtre euripidien voir l'analyse de Claude Mossé dans *La femme dans la Grèce antique, op.cit.*

² Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v. 230-251.

Un autre élément qui rend les tragédies d'Euripide propices aux réécritures contemporaines – et, de ce fait, attire notre attention – est la dimension sexuelle des mythes qu'il met en scène en parlant ouvertement de la sexualité de ses héroïnes telles Médée ou Phèdre. En effet, tant *Médée* que *Hippolyte* ont des protagonistes femmes dont la passion érotique s'avère désastreuse tant pour elles-mêmes que pour les autres, et surtout pour les hommes qui les déçoivent. Toutefois, dans les deux pièces la vengeance des héroïnes n'est pas mue par la déception sexuelle mais par une perception erronée de l'honneur. Qui plus est, Euripide s'intéresse aux « doubles standards de la morale sexuelle » – comme l'appelle très pertinemment Sarah B. Pomeroy¹ – et la manière (différente) dont elles s'appliquent aux hommes et aux femmes. Effectivement, Euripide met en question l'opinion commune qui acceptait que les maris soient polygames alors que les femmes se doivent de rester monogames. Il ne propose en aucun cas la même liberté sexuelle pour les deux sexes mais suggère qu'il est souhaitable que les deux époux restent fidèles à leur couple. Sarah B. Pomeroy insiste aussi sur l'abondance des liaisons forcées² que nous rencontrons dans l'œuvre d'Euripide et souligne que la place de la mère pour autant qu'elle soit spéciale est moins importante que celle du père.

Sans doute, le théâtre classique, composé par des hommes, joué par des hommes et destiné (selon toute probabilité) aux hommes, (re)produit des histoires qui impliquent des personnages désormais stéréotypés et, toutefois, complexes et non-conventionnels. Par conséquent, ces protagonistes présentent un fort intérêt pour les créateurs contemporains leur permettant de s'en servir comme exemples pour explorer les rapports entre individus, famille et cité, autrement dit, les rapports de sexe, d'ethnicité et de classe sociale. Le discours tragique met en question la cité des hommes en révélant la double dimension du féminin en tant que modèle de force et de faiblesse simultanément, dénonce les échecs du système social en insistant sur sa dissymétrie et son déséquilibre³ et élimine les frontières entre le monde public et le monde

¹ « The double standard in sexual morality », Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives, and slaves : women in classical antiquity, op.cit.*, p.110. Traduction personnelle.

² « Andromache is forced to share the bed of her husband's murderer. Cassandra becomes the concubine of Agamemnon, destroyer of her family and city. Hermione marries Orestes, who had threatened to kill her. Clytemnestra marries Agamemnon, the murderer of her son and first husband. Phaedra is married to the hero who seduced her sister and conquered her country. Alcestis returns from the dead to "remarry" the husband who let her die in his stead » (Andromaque est forcée de partager le lit du meurtrier de son époux. Cassandre devient la concubine d'Agamemnon qui a détruit son pays et sa famille. Hermione épouse Oreste qui avait menacé de la tuer. Clytemnestre épouse Agamemnon le meurtrier de son premier époux et de son fils. Phèdre est mariée avec le héros qui a séduit sa sœur et conquis son pays. Alceste revient des morts pour se remarier avec celui qui l'a laissé mourir à sa place). *Ibidem*. Traduction personnelle.

³ Les poètes tragiques utilisent à ce but l'expression la « race des femmes ». Toutefois, alors qu'Hésiode se réfère aux *phyla anthropon*, les « tribus des humains », comme antivalleur du *génos gynaikôn*, la « race des femmes », il n'est jamais question de *génos andrôn* la « race des hommes » comme si les mâles ont par définition le statut des hommes. Au contraire, Euripide dans *Médée*

privé s'avérant, à notre sens, essentiel pour soulever des thématiques genrées, questionner les rôles sociaux et mettre à l'épreuve des conceptions civiques rationalisées.

Nous en déduisons – en assumant l'anachronisme du terme – que les auteurs de l'Antiquité font une étude « genrée » de la société athénienne, d'où l'intérêt majeur de ces œuvres pour les créateurs au tournant du millénaire. Cela soulève la question suivante, si pertinemment formulée par Jean-Pierre Vernant :

Si les produits d'art, comme tout autre produit social, sont liés à un contexte historique défini, s'ils ne se comprennent, dans leur genèse, leurs structures, leurs significations, que dans et par ce contexte, comment expliquer qu'ils demeurent vivants, qu'ils continuent à nous parler lorsque les formes de la vie sociale, à tous les niveaux, se sont transformées ? [...] est-il possible d'affirmer [...] leur permanence à travers les siècles, leur transhistoricité ?¹

À notre sens, la transhistoricité des œuvres tragiques est confirmée par les quasi innombrables reprises des tragédies antiques à travers le temps ainsi que par le fait qu'elles servent de modèle. D'autant plus que l'avènement de la tragédie grecque dans l'Athènes du V^e siècle avant notre ère, implique la production de spectacles, de représentations qui conduisent, selon l'auteur, à la formation d'une

[...] façon nouvelle pour l'homme de se comprendre, de se situer dans ses rapports avec le monde, les dieux, les autres, avec soi-même aussi et ses propres actes².

Il semble alors que la transhistoricité du sujet tragique réside dans la présentation d'une intrigue en fonction des possibilités de dénouement et que celle du mythe réside dans la théâtralité de la tragédie parce que le visuel touche la sensibilité des spectateurs et donne matière à réflexion dans la sécurité fournie par les légendes héroïques déjà familières.

Un paradoxe intrigant

Si la tragédie traite les conflits politiques et sociaux sous la forme de la narration d'une légende – en utilisant des personnages types, connus de tous – et montre une fiction – tel un scénario de film, composée de scènes de péripéties – en racontant les réactions des personnages sous certaines conditions et les résultats ou les conséquences de cette réaction, la « stéréotype-ation » de ces personnages est inévitable. Alors, n'est-il pas paradoxal que les poètes tragiques optent pour des personnages féminins dans une société sous domination

mentionne la *arsénon géenna* (v.429), la « race des hommes » quand la coryphée décrit un monde à l'envers, où bien évidemment il en serait question (v.410-430). Sur la « race des femmes » voir aussi Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna, idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, *op.cit.*, pp. 75-117.

¹ Jean Pierre-Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne. II*, Paris, La Découverte, 2001, p.79.

² *Ibid.*, p. 83.

masculine ? N'accentuent-ils pas ainsi le pouvoir des femmes ? En tout état de cause, la centralité récurrente de la femme dans le théâtre antique illustre les rapports de pouvoir, les différences ou les conflits entre femmes et hommes, les dangers de céder le pouvoir aux femmes et pourquoi pas – comme propose Trajal Harrell¹ – soulève la question des inégalités entre les deux sexes dans une tentative (certes anachronique) de proto-féminisme². La liberté accordée au poète par le mythe et/ou la volonté d'intéresser les spectateurs rend à la tragédie son caractère instructif, et pousse le spectateur à prendre conscience que les jeux de forces contradictoires auxquels il est constamment soumis, sont binaires.

Il nous semble alors que la tragédie est un outil essentiel pour dénoncer la catégorisation binaire. La différence entre la perception binaire ancienne du masculin et du féminin et celle non-binaire d'aujourd'hui est due, à notre sens, à la différence de systèmes de valeurs et de performativité de genre qui mènent à la formation de stéréotypes genrés différents. Les Grecs anciens recherchaient l'harmonie avec la vie et la nature et honoraient le corps comme le temple de l'âme et de l'esprit en sacrifiant à une déesse de l'amour et du plaisir charnel sans se poser la question de l'assignation des genres et de l'orientation sexuelle au sens moderne du terme. La catégorisation était essentiellement politique et sociale – ce qui relève, sans doute, de la thématique du genre aujourd'hui – mais ne relève en aucun cas de la sexualité et de l'orientation sexuelle³.

D'autre part, si la femme se présente – dans la vie quotidienne de la société antique – comme subordonnée, inférieure et soumise à la volonté de son *kyrios*, elle reste protégée car elle tient un rôle essentiel pour la pérennisation de la cité. Certes, son corps restait à la disposition de son époux et les relations sexuelles étaient par définition asymétriques, confirmant ainsi la prédominance masculine. Toutefois, le mariage, l'institution la plus importante de la *polis*, était vu comme partenariat dont les deux partis se font mutuellement confiance et, ainsi, un équilibre entre les genres, aussi fragile soit-il, était maintenu⁴. Par ailleurs, Violaine Sebillotte-Cuchet suggère cet équilibre en reformulant les écrits de Nicole Loraux ainsi :

¹ *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* de Trajal Harrell fera partie de notre corpus.

² Voir à ce propos Andrew Messing, *Protofeminist of Misogynist ? Medea as a case study of gendered discourse in Euripidean drama*, non daté [En ligne] https://www.umb.edu/editor_uploads/images/kingston-mann/Messing.pdf (consulté le 15/2/2016)

³ Toutefois, des règles s'appliquent pour tempérer les excès et préserver l'honneur et la dignité.

⁴ Ischomaque, dans l'*Economique* de Xénophon, en parlant de sa parfaite relation avec sa femme ne manque pas de mentionner le partage des tâches et hormis le côté sexué de ce partage il n'en reste pas moins un partage. De même le couple paradigmatique de l'*Odyssée*, Ulysse et Pénélope, le sont précisément en raison de leur complicité et leur confiance mutuelle et il n'est jamais vraiment question de domination masculine dans aucun des deux cas.

Si ce sont les hommes qui se battent sur le champ de bataille au service de la cité menacée, ce sont souvent les filles, [...] qui [...] leur sont proposées en modèles de conduite¹.

En effet, à plusieurs reprises les auteurs tragiques puisent leurs exemples dans le sexe féminin pour évoquer l'héroïsme, la dissidence ou la révolte en mettant au premier plan des femmes fortes et passionnées, des paradigmes mythiques (et parfois historiques) de femmes au comportement héroïque telles Antigone ou Médée sur lesquelles porte notre étude. Nous avons expliqué pourquoi, à notre avis, la tragédie présente des caractères féminins dominants et entreprenants alors que l'histoire présente leurs contemporaines muettes et invisibles de la vie sociale. Nous considérons que ce paradoxe mérite d'être étudié et nous puiserons dans les personnages tragiques d'Antigone et Médée pour tenter d'établir comment elles se présentent en tant qu'exemples de femmes dans la « cité européenne » (analogon de « cité athénienne ») contemporaine à travers le spectacle vivant des vingt-cinq dernières années. D'autant plus que d'une manière ou d'une autre ce paradoxe préoccupe le monde du spectacle. Ses représentants mettent en scène ces héroïnes en essayant de percer leur mystère, trouver ce qui dans leur comportement et leur attitude sert encore d'inspiration et de modèle de nos jours. Mais comment étudier ces femmes une fois transférées dans l'ère contemporaine ?

Le « paradoxe du comédien » est, selon Denis Diderot² l'art de façonner des signes, de faire de son corps une écriture intelligible en puisant dans un répertoire social et culturel. Peut-on voir un soi-disant paradoxe du genre, dans le sens où le genre aussi, pour se définir, puise dans un répertoire social et culturel de normes de comportement et de performativité de sexe ? Dans cette perspective, et celle de Judith Butler qui assimile *gender* à *role playing*, le genre serait une méthode d'analyse et de recherche adéquate, appropriée à notre thèse en Arts du spectacle / Théâtre - performance.

¹ Violaine Sebillotte-Cuchet, « La sexualité et le genre : une histoire problématique pour les hellénistes : Détour par la 'virginité' des filles sacrifiées pour la patrie », dans *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 2004, N.S.2, pp.137-161, et p.143 pour la citation. [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00812819> (consulté le 19/6/2016). Notre référence à Nicole Loraux concerne la citation ci-dessus, p.33.

² Édit. De référence, Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981.

I.3. Le genre comme méthode d'analyse et de recherche

La notion de genre synonyme de différence sexuelle a été centrale dans la critique de la représentation, la relecture des images et des récits culturels [...], de l'écriture et de la réception¹.

Teresa de Lauretis

Notre choix d'utiliser le concept de genre comme méthode d'analyse découle de l'explication de Monique Wittig

[le genre] en tant que concept, exactement comme sexe, comme homme, comme femme, [le genre] est un instrument qui sert à constituer le discours du contrat social, en tant qu'hétérosexuel².

De plus, du fait que le genre soit considéré par les sociologues comme une catégorie sociologique,

[...] une notion qui ne relève pas de la nature, que le sexe a été artificiellement construit [...], qu'il est une catégorie politique³,

nous utiliserons (aussi) cet outil pour accorder autant de place, voire même plus, aux femmes qu'aux hommes, dans l'élaboration des questions et des thèmes étudiés touchant sans se limiter à la catégorisation binaire. En effet, la manière dont le genre transcende la binarité et l'hétéronormativité le rend un outil essentiel. Certes, compte tenu de la relative « jeunesse » des études du genre et de l'histoire des femmes, cette approche méthodologique n'a pas toujours été possible car les documents mis à notre disposition privilégient la catégorie dominante – les hommes – et nous avons recherché des informations dans des documents et des disciplines qui semblaient de premier abord éloignés de notre sujet. Or, en élargissant nos recherches et en formulant différemment nos questions, nous avons découvert que ce qui paraissait être un silence de sources bibliographiques était finalement bien sonore. Par ailleurs, au cours de cette recherche le nombre de publications et notamment d'articles, a augmenté et ceci nous a permis de suivre l'évolution de la thématique du genre.

Actuellement la majorité des théoriciens est d'accord sur le fait que la différence des sexes relève d'une interprétation sociale et culturelle des différences entre le corps des hommes et

¹ Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, op.cit., p.37.

² Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 2013, p.116.

³ *Ibid.* Notons au passage que le point de vue de Monique Wittig suit l'idéologie du féminisme matérialiste.

celui des femmes. Sigmund Freud au XIX^e siècle, fut l'un des premiers à mettre en question la « naturalité » des identités hommes/femmes et provoque une rupture avec la pensée médicale et psychiatrique de son époque. Par conséquent, les conflits et les recherches sur la sexualité et les identités de sexe deviennent plus nombreux et plus intenses au tournant du XX^e siècle. Ce n'est qu'en 1949 que Simone de Beauvoir dans son livre *Le Deuxième sexe*, aborde la question de la femme avec sa célèbre affirmation : « On ne naît pas femme : on le devient »¹ et essaye de démontrer que les différences entre hommes et femmes sont le résultat d'un processus social. Plus tard, dans les années 1970, à la suite des nombreuses analyses, les chercheurs ont conclu que le terme « femme » est politique, englobant toutes les relations où la domination masculine est affirmée (travail, pouvoir, sexualité). Depuis les années 1990 – qui marquent l'établissement du concept de genre et l'introduction de la théorie *queer*² – l'utilisation du terme « genre » au singulier, met l'accent sur la catégorisation binaire et non sur le résultat de cette division à savoir les deux sexes ; la prise de conscience de la multiplication des sexes³ et des sexualités s'ensuit « naturellement ». Par ailleurs, les chercheurs suggèrent que l'utilisation du terme au pluriel présuppose la bicatégorisation et confirme l'existence de deux modèles (seulement) « masculin » et/ou « féminin ». En même temps, le mouvement LGBT(I)⁴ capitalise sur cette remise en question des sexes, des genres et des sexualités pour se faire entendre. Autrement dit, l'objectif du genre comme catégorie d'analyse et de recherche est de révéler, étudier et dénoncer les discriminations et les abus de pouvoir relatifs aux identités sexuelles, ethniques et sociales et militer en faveur de l'obtention des droits égaux pour tous socialement et politiquement. De ce fait, cette méthode d'analyse nous semble pertinente.

Cette nouvelle méthode d'approche interdisciplinaire et les nouveaux courants théoriques nous permettent également d'étudier et d'interroger l'Antiquité sous un autre prisme. Nous avons donc l'opportunité de contempler le monde antique sous un nouvel angle – celui du genre – puisque les catégories ne sont plus homogènes et que le genre ne produit pas forcément des oppositions binaires, ni des différences irréductibles ou essentielles mais des polarités. Pour l'historienne Pauline Schmitt Pantel :

¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* [1949], Paris, Gallimard, 1986, vol. II, p.13.

² Voir, Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, *op.cit.*.

³ Nous nous référons ici à la proposition d'Anne Fausto-Sterling. Voir, Anne Fausto-Sterling, *Les cinq sexes. Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, *op.cit.*, p.44. Selon elle, « [...] d'un point de vue biologique, il existe de nombreuses gradations entre la femelle et le mâle ; les critères varient selon les personnes, mais certaines affirment que le long de ce spectre, on trouve au moins cinq sexes – et peut-être même plus ». Toutefois, la « multiplication » de sexes est suggérée bien avant la parution du livre d'Anne Fausto-Sterling.

⁴ L'initial « Q » n'avait pas encore été ajouté à l'acronyme dans les années 1990, nous utilisons alors la forme de l'époque afin d'éviter l'anachronisme.

[...] *gender* est une catégorie d'analyse qui répond au besoin de formulation théorique apparu après la prolifération des études de cas. [...] [II] permet de poser des questions plus générales comme celle de la fonction du *gender* dans l'ensemble des rapports sociaux, [...] prend en charge ce qui était contenu dans les notions de *sexual asymmetry* [asymétrie sexuelle] ou « rapports sociaux de sexe »¹.

D'autre part, concernant l'Antiquité, nous devons être attentifs aux questions à poser et à leur formulation et tenir compte des lignes d'opposition car elles concernent une catégorie de personnes qui ont vécu dans une situation de domination – tel est le cas des femmes de l'époque classique (même si leur statut est supérieur à celui des esclaves, elles ont été pourtant longtemps « négligées » des historiens et historiographes) – et ne pas présupposer que l'opposition homme/femme est toujours pertinente ou unique. De surcroît, l'approche de l'Antiquité par le genre cache éventuellement un anachronisme que nous devons assumer : notamment, le fait que les grecs anciens ne se posaient pas la question du genre ou, du moins, ne l'ont pas formulée en tant que telle. Le problème devient plus complexe si nous prenons en considération que nos sources – qu'elles soient images ou textes – sont non seulement produites par des hommes et véhiculent en majorité un discours normé par les groupes dominants². Or, en parlant de l'Antiquité, il serait réducteur de parler seulement de « domination masculine » puisque le statut social joue un rôle prédominant dans l'accès aux instances de pouvoir et à la liberté.

Selon Hervé Legrand et Yann Raison du Cleuziou

Les Études de genre ont contribué à rendre possibles de nouvelles formes de politique d'égalisation des conditions masculines et féminines en s'attaquant aux processus de socialisation différenciés. [...] Dénoncer les stéréotypes de genre pourquoi pas ? Mais que proposer à leur place ? [...] aux sociétés à faire [les choix] qui correspondent aux valeurs qu'elles se donnent, à moins qu'elles ne renoncent à cette compétence pour en laisser l'exclusivité aux individus³.

En effet, l'idéologie et l'imagerie qui accompagnent ce champ de recherche – devenues presque *mainstream* au cours des années 2010 – permettent d'étudier et de dénoncer les inégalités sans privilégier un sexe spécifique. De ce fait, elles empêchent une discrimination indirecte (et certes, non intentionnelle) de même qu'elles perturbent ou remuent l'ordre social hétéronormatif. Somme toute, le concept de genre est un outil essentiel pour explorer et

¹ Pauline Schmitt Pantel, (sous la dir. de), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, *op.cit.*, p. 608.

² Pourtant des textes non officiels existent même s'ils ne sont pas nombreux et ils peuvent nous donner des informations précieuses sur les comportements et la façon de penser des grecs anciens. Retenons également que les textes et images qui nous sont parvenus expriment certes la norme mais pas forcément la réalité.

³ Hervé Legrand, Yann Raison du Cleuziou et Confrontations-Association d'intellectuels chrétiens (éd.), *Penser avec le genre : sociétés, corps, christianisme*, *op.cit.*, p.20.

étudier les questions relatives aux rapports sociaux de sexe (dans une société donnée) grâce à son contexte et la recherche pluridisciplinaire qu'il implique. Par conséquent, nous allons le privilégier aussi dans l'analyse des spectacles du corpus. Par ailleurs, en prenant en considération l'intérêt socioculturel (et académique) d'une étude du corpus sous le prisme du genre nous n'insisterons pas sur une description détaillée de la partition chorégraphique ni sur le modèle narratif suivi par les créateurs.

Une évolution indéniable

Apposer sur quelqu'un l'étiquette « homme » ou « femme » est une décision sociale. [...] seules nos croyances [...] définissent le sexe¹.

Anne Fausto-Sterling

Selon les grands chercheurs comme Christine Delphy, Monique Wittig, Judith Butler, Pierre Bourdieu, Anne Fausto-Sterling, etc. le genre est un concept qui se rapporte aux sciences humaines et sociales. Il étudie la hiérarchie et les rapports de pouvoir, notamment des inégalités sociales, économiques, culturelles et sexuelles en transcendant la catégorisation binaire en faveur de l'individu dans le sens d'*anthropos*. La préoccupation théorique des études sur le genre – concrétisée vers la fin du XX^e siècle – porte sur l'étude, l'analyse et la formation d'identités subjectives et ce que celles-ci impliquent pour les rapports sociaux de pouvoir. Selon Joan W. Scott et Éléni Varikas,

[...] l'usage du mot genre [a] émergé à un moment de grande effervescence épistémologique [qui] dans certains cas prend la forme d'une évolution, [ou de] débats théoriques².

Au fil du temps, les chercheurs dans le champ du genre ont pris en considération le fait que les inégalités de pouvoir sont organisées selon au moins trois axes essentiellement indissociables – race, classe et sexe – et ont reconnu l'intérêt de la dimension pluridisciplinaire du concept. Ainsi, à travers l'étude des spectacles du corpus nous allons décrire cet élargissement progressif dans le champ des études sur le genre qui vise à promouvoir la tolérance, l'acceptation et le respect de la singularité de l'individu en prenant en compte tous les paramètres socioculturels – tel la race et/ou l'ethnicité, la classe sociale, l'assignation et/ou l'orientation sexuelle – qui peuvent avoir un impact sur cette singularité. Par ailleurs, le chorégraphe des ballets Cullberg, Jefta Van Dinter, suggère que

¹ Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, *op.cit.*, p.19.

² Joan W. Scott et Éléni Varikas, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *op.cit.* p.139-140.

[...] trouver sa place dans la société consiste essentiellement à réussir à devenir la personne que l'on veut être [...] on est hanté par ce que nous avons vécu et indûment préoccupé par ce qui est encore à venir¹.

En d'autres termes, l'objectif de cette étude est de mettre en évidence comment – en France, au Royaume-Uni et (avec un décalage considérable) en Grèce – l'axe d'intérêt (scientifique et culturel) se déplace et se recentre autour de l'identité et la singularité de l'individu composées en rassemblant les morceaux d'identités sociétales parcellaires et individualisées. Sans doute, les questions sur la femme, objet politique central des démarches féministes des années 1970 et 1980 muent en études sur la condition de la femme pour interroger la binarité homme/femme. En nous appuyant sur les productions dansées – la danse étant un acte social qui expose les corps et, de ce fait, n'échappe pas aux configurations sexuées et leurs interactions² – d'*Antigone* et de *Médée* dans les années 1990, nous allons démontrer qu'au travers de la transformation des études sur les femmes en études sur le genre, le schéma « femme vs. homme » change en « femme OU homme OU autre ». Certes, les créateurs mettent l'accent sur la domination de la femme dans le domaine public et privé mais aussi sur son altérité en introduisant ainsi les thématiques *queer* qui éveillent (déjà) la curiosité du milieu artistique. Dans les années 2000, les recherches sur le genre (et féministes) sont préoccupées par l'altérité ainsi que par une éthique de l'hétérogénéité et de l'individualisme et, par conséquent, traitent des problématiques socioculturelles telles que l'individualité, la marginalisation et l'indépendance en puisant dans plusieurs disciplines pour dénoncer les polarités, les discriminations et les inégalités. En outre, dans les années 2000, les chercheurs constatent que les rapports sociaux de sexe et de genre s'entrelacent et sont indissociables des autres rapports sociaux de pouvoir, d'ethnicité, ou de classe. Nous allons donc montrer que les créateurs appliquent cette prise de conscience dans leur travail et se concentrent sur la singularité de leurs personnages. En effet, comme nous allons voir, les productions de *Médée* mettent l'accent sur l'identité sociale et la marginalisation ethnique de l'héroïne autant que sur son sexe biologique. Finalement, dans les années 2010, l'introduction de la notion d'intersectionnalité³ dans le concept de genre exige la prise en compte simultanée des tous les

¹ Propos du chorégraphe interviewé par lui-même pour la brochure du spectacle *Protagonist* présenté au Théâtre National de Chaillot en Janvier 2018.

² Nous justifierons en détail notre choix dans le chapitre II.2. *La danse propice aux questionnements genrés*, p.65.

³ Notons que le terme a été introduit (aux États-Unis) par la juriste américaine Kimberlé Crenshaw, militante du *Black feminism*, en 1989 mais a traversé l'Atlantique très récemment (dans les années 2010). Voir à ce propos Kimberlé Williams Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », dans *Cahiers du Genre*, traduit par Oristelle Bonis, n° 39, 2005/2, p. 51-82 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm> (consulté le 15/2/2020). Voir aussi, Marta Roca i Escoda, Farinaz

effets des rapports de pouvoir. Ainsi, nous démontrerons que, dans cette perspective, les créateurs déconstruisent ou déstructurent les identités de leurs personnages pour mettre l'accent sur la pluralité de ces identités. Ils assemblent par la suite les morceaux de micro-identités parcellaires – aussi essentielles les unes que les autres – qui façonnent les identités sociales pour proposer une nouvelle « définition » de l'individualité en tant que partie intégrante d'un ensemble communautaire égalitaire, centrée sur la singularité de l'individu.

Chapitre II. LE CORPUS

La tradition antique qui veut que les femmes soient absentes de l'écriture dramatique persiste jusqu'au XX^e siècle, pour des raisons morales, culturelles et religieuses différentes de celles de l'Antiquité et qui ne sont pas l'objet de cette étude. Dans l'ère contemporaine, le nombre d'auteurs dramatiques femmes est très limité jusqu'aux années 1970, et celui des femmes metteurs en scène encore plus réduit. Nous ne pouvons pourtant pas nier ni ignorer le fait que des exceptions existent à toutes les époques et que des femmes ont écrit des pièces de théâtre depuis le XVI^e siècle même si elles n'apparaissent que très récemment dans les anthologies, contrairement aux romancières et aux poétesses. Muriel Plana¹ affirme que les femmes dramaturges sont peu présentes dans la création théâtrale et encore moins dans le répertoire dramatique alors que les rôles de femmes abondent dans l'histoire du théâtre – créés, toutefois par des hommes. Cette recherche ne vise pas à soulever le problème de la marginalisation des femmes dans le milieu théâtral ni l'absence d'auteurs. Son objectif est de (re)mettre en lumière les héroïnes antiques, notamment Antigone et Médée, et les scruter sous un prisme contemporain sachant qu'elles ne se sont jamais éclipsées de l'actualité théâtrale. En bref, nous tenterons de (re)peindre le profil de l'héroïne de la tragédie classique – dans les reprises, adaptations ou réécritures d'*Antigone* et de *Médée* (1993-2015) – en trempant nos pinceaux dans le concept de genre.

II.1. Justification du choix du corpus

Chorégrapheur est mouvoir la perspective de l'audience².

Wanda Golonka

Les années 1970 et 1980 qui précèdent la période que nous avons choisi d'étudier ont été marquées par deux tendances contradictoires : la première enjouée, fantasmée, post-libération des mœurs et la deuxième sombre, celle du SIDA. Dans le milieu de la danse et de la performance, sur lequel nous nous concentrerons, ce phénomène provoque une remise en

¹ Muriel Plana, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

² « To choreograph is to move the perspective of the audience ». Propos de Wanda Golonka recueillis par Arnd Wesemann dans *Laboratory of perspectives*, en avril 2005. [En ligne] <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tan/20689714.html> (consulté le 15/12/2018). Traduction personnelle.

cause des acquis mais aussi, en même temps, un approfondissement des connaissances passées. Par conséquent, dans les années 1990, les spectacles de danse interrogent un monde extérieur en crise identitaire socioculturelle aussi bien que politique en performant l'indicible. En outre, Hélène Marquié confirme qu'à partir des années 1990

[...] la question des genres, des identités sexuelles et des sexualités est devenue une thématique récurrente dans la danse contemporaine [...] L'engagement de cette danse est avant tout affaire de discours et d'images, dans des lieux de spectacle labellisés par la danse contemporaine, devant un public très ciblé¹.

Dans cette perspective, les années 1990 marquent la rencontre entre danse et genre et nous semblent un point de départ (chronologique) pertinent pour notre recherche.

De surcroît, Muriel Plana affirme qu'au début du XXI^e siècle les œuvres des créateurs « [semblent] désirer la fable, investir la fiction, renouer avec le personnage psychologique »². De ce fait, afin de mieux étudier l'image contemporaine d'Antigone et de Médée, nous avons senti le besoin et l'obligation de trier parmi les représentations du tournant du siècle. Nous nous sommes alors lancés à la recherche des créateurs dont les performances se démarquent par leur originalité, leur approche critique, leur point de vue innovant et, surtout, parce qu'elles mettent l'accent sur des parcelles genrées de l'identité de ces héroïnes emblématiques. Ainsi, nous avons choisi un corpus s'étendant sur environ vingt-cinq années de production au tournant du XXI^e siècle – de 1993 à 2015 – en Grèce, en France et au Royaume-Uni qui paraît essentiel pour cette étude. Nous avons divisé l'ensemble chronologiquement : de 1993 à 1999, de 2000 à 2009 et de 2010 à 2015. Ces trois périodes qui composeront les trois parties de cette étude présentent, à notre sens, des similitudes que nous signalerons et étudierons au fur et à mesure de l'analyse des spectacles tout en nous référant aux productions précédentes aussi bien que plus récentes.

Quels spectacles ?

Plus en détail, nous avons opté pour douze spectacles essentiellement différents, issus de genres spectaculaires variés, centrés sur Antigone ou Médée et basés sur les tragédies antiques homonymes, respectivement, de Sophocle et Euripide. Notre objectif est de mettre en évidence une multitude d'approches en prenant comme paramètres le genre spectaculaire (théâtre, opéra, danse, marionnette, danse théâtre, etc.), le point de vue du créateur et le texte ou, plus pertinemment, l'absence totale ou partielle de celui-ci. De plus, en l'absence partielle ou totale

¹ Hélène Marquié, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », dans *Femmes, création, politique*, Août 2008, Cerisy-La-Salle, France, le 10 juillet 2011, p.8. [En ligne] <https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00607658/document> (consulté le 21/6/2017).

² Muriel Plana, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique, op.cit.*, p.33.

de texte, on se demande comment les créateurs le transposent en mouvement et quels sont les gestes porteurs des significations et des symboles, capables de raconter une histoire et de véhiculer des idées ou des messages (en l'occurrence ceux des créateurs) relatifs au concept de genre. Nous tenterons donc de répondre à toutes ces questions à travers l'analyse des spectacles du corpus. En même temps, nous avons essayé de maintenir deux axes directeurs communs à tous, notamment le concept de genre comme catégorie d'analyse que nous avons déjà évoquée et l'expression corporelle que nous justifierons par la suite.

Ainsi, pour la première période (1993-1999) nous allons nous pencher sur deux spectacles : *Medea* de Dimitris Papaioannou et *Pour Antigone* de Mathilde Monnier. *Medea* est le spectacle qui a déclenché notre intérêt pour la représentation des héroïnes antiques dans la danse et, par conséquent, constitue le point de départ de cette recherche. Présentée en Grèce en 1993 et au Royaume-Uni en 1998, *Medea* est une pièce emblématique du spectacle vivant grec parce qu'elle a bouleversé et innové la perception de la danse contemporaine des années 1990 en Grèce par l'introduction du concept moderne de la danse-théâtre¹ dans le pays². La biographie de Médée composée par Dimitris Papaioannou présente l'héroïne comme une figure contemporaine de l'*empowerment* féminin ; multidimensionnelle, elle cherche à assumer sa pluri-identité : une femme déchue, un symbole de l'oppression sexuelle, politique et raciale et, pour autant, féroce et dominante. *Pour Antigone* de Mathilde Monnier, présenté en France en 1993 et aussi en Grèce en 1998, traite la question de l'ethnicité et des identités plurielles en multipliant physiquement son héroïne par six pour amplifier davantage son pouvoir. Mathilde Monnier explore – en plus de la dimension politique d'*Antigone* – les dynamiques qui régissent les rapports de pouvoir entre individus (en l'occurrence, d'ethnicités variées). Somme toute, les deux spectacles sont représentatifs de l'établissement des *gender studies* en Europe tout en présentant des traits *queer* telle une annonce de l'introduction des théories *queer* dans le territoire européen.

Pour la deuxième période (2000-2009) nous nous pencherons sur des spectacles qui ont la particularité d'avoir une double prise sur la question de l'identité : d'une part celle de l'héroïne

¹ Isabelle Ginot précise que le terme « danse-théâtre » dans son sens moderne, n'est pas exclusif pour désigner ce genre et elle précise que les expressions « danse théâtrale, théâtre dansé et *tanz-theater* ne recouvrent pas des catégories esthétiques claires, et sont indifféremment employés au fil de l'inspiration des auteurs ». Voir Isabelle Ginot, « Histoire et illusion. De l'influence du théâtre dansé allemand sur la danse en France », dans Jochen Schmidt, Eva-Elisabeth Fischer, Hartmut Regitz, et al, *Le théâtre dansé de notre temps. Trente ans de l'histoire de la danse allemande : le livre accompagnant l'exposition*, Hanovre, Kallmeyersche, 1997, p.73.

² Certes, le principe de cette danse expressionniste était déjà connu à travers le travail de Rudolf Laban, Mary Wigman et Kurt Jooss mais c'est avec la médiatisation de *Medea* de Dimitris Papaioannou que la danse-théâtre fut confirmée comme style chorégraphique en Grèce.

et, d'autre part, celle du texte¹/partition chorégraphique car les créateurs se lancent eux-mêmes dans la réécriture/adaptation du mythe ou bien se servent des réécritures postérieures aux originales, voire contemporaines. *Le Songe de Médée* d'Angelina Preljocaj présenté en France en 2004, porte sur le thème de l'incompatibilité entre l'identité de la mère et celle de l'amante qui déchirent l'héroïne, Médée, ainsi que sur les oppositions vie-mort, lait-sang, songe-réalité. Le chorégraphe favorise un profil féminin plus complexe qui s'approche énormément de celui que proposent les féministes matérialistes et, après elles, les chercheurs dans les études sur le genre. *Medea in Spain* de Silvia Barreiros présenté en Suisse et en Espagne en 2005, insiste sur l'individualité et l'indépendance de l'héroïne sous un prisme différent en suggérant une fin heureuse qui donne lieu à réflexion. À la complexité de l'adaptation s'ajoute la modification des origines des protagonistes qui deviennent le thème central et indubitablement genré du spectacle : Medea est indienne et Jason est gitan. En insistant sur l'individualité marginale de Medea, la pièce reflète l'élargissement qui s'effectue dans les recherches sur le genre (en Europe) et la prise de conscience du fait que les rapports sociaux de sexe et de genre s'entrelacent et sont indissociables des autres rapports sociaux de pouvoir, d'ethnicité, ou de classe. Par ailleurs, c'est la raison principale pour laquelle nous avons exceptionnellement incorporé ce spectacle dans notre corpus principal alors qu'il n'a pas été présenté ni en France, ni en Grèce ni au Royaume-Uni. *Medea* de Sasha Waltz, présenté en France en 2007, choisit de combiner la danse, le théâtre et l'opéra afin de souligner la complexité du caractère et l'altérité de Médée en dépeignant une héroïne qui endosse pleinement ses identités mêlées – mère, guérisseuse, sorcière. À la manière de ses contemporains, Sasha Waltz s'éloigne de la version sophocléenne en favorisant une combinaison des réécritures, plus modernes, du mythe par Heiner Müller et Christa Wolf. Cette période dominée par des créatrices femmes sera clôturée par une (courte) référence à la version revisitée de *Medea* de Dimitris Papaioannou intitulée *Medea(2)* présentée en 2008 en Grèce, pour éclairer la production grecque de la deuxième période. Dans la nouvelle version, le créateur valorise le dessous sociopolitique du mythe : la guerre de race et de classe sociale, la guerre entre espèces, entre sexes et/ou entre genres et leur interconnexion. La *Medea* « restaurée » de Dimitris Papaioannou – pour reprendre le terme du chorégraphe – accentue également le thème de l'érotisme au-delà de l'hétéronormativité : homme/femme, homosexuel/hétérosexuel, humain/animal et témoigne de l'établissement (quoique réticent) des études sur le genre en Grèce.

Medea's Choice de Renato Zanella et Angeliki Sigourou présenté en Grèce en 2011, fait, à notre sens, office de transition vers la troisième période (2010-2015). Alors que les éléments

¹ Par le terme texte nous entendons ici le support écrit qui a servi aux créateurs comme point de départ pour concevoir et élaborer le contexte mythologique, ou d'action, de leurs spectacles et qui est autre que la tragédie antique.

de danse néoclassique suggèrent une nostalgie du passé (ou une régression), la danse contemporaine et la figure de l'héroïne accentuent sa multi-dimensionnalité et sa capacité d'adaptation. Tel un métamorphe, la Médée de Renato Zanella et Angeliki Sigourou est assimilée à la Grèce qui tue ses enfants et fait ainsi la connexion entre le social et le politique tout en soulevant des questions identitaires. *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church(L)*, œuvre emblématique de Trajal Harrell, présentée en France en 2013, vise à dénoncer la discrimination homosexuelle à travers la révolte de son héroïne et brouille avec humour et subtilité les identités des personnages en favorisant l'image d'un personnage asexué ou non-sexué. En combinant le voguing, le défilé de mode, la danse postmoderne et la tragédie antique la performance est un exemple flagrant de la dimension intersectionnelle que prennent les recherches sur le genre les dix dernières années. *Antigone* de Splendid Productions, présenté également en 2013, au Royaume-Uni, utilise l'humour pour soulever des questions relatives aux thématiques du pouvoir, des lois, du genre, de l'égalité et du libre arbitre. Les créateurs s'interrogent sur la relation entre l'acte individuel et sa signification politique et prennent soin d'évoquer les actes courageux des personnages « secondaires » en proposant les témoignages des personnages qui interagissent avec les spectateurs. *Antigone* d'Ulrike Quade et Nicole Beutler, présenté en France en 2014, axe la performance autour des deux sœurs. Or, la singularité du spectacle repose sur le fait que les rôles principaux sont tenus par des marionnettes, manipulés par des marionnettistes visibles participant à l'action. De ce fait, Ulrike Quade et Nicole Beutler dénoncent la catégorisation et la perception d'autrui en fonction d'une performativité « sociale » stéréotype et, à la fois, restituent à Ismène son statut héroïque. *Out of Place/Medea* de la compagnie Plefsis, présenté en Grèce en 2014, combine théâtre des objets, *physical theatre* et danse contemporaine pour dépeindre une héroïne qui assume son altérité et sa double identité homme-femme. Plefsis dépasse les stéréotypes genrés et reste insensible aux différences de sexe biologique pour donner un aperçu de ce que peut être une performance sans catégorisation binaire intentionnelle. *Medea* de la compagnie Thomas Noone Dance, présenté au Royaume-Uni en 2015 clôt la dernière période et notre corpus dans un brouillage de sexes, d'identités, de récits, de lieu et de temps en situant l'héroïne dans une zone liminaire. Le chorégraphe soulève la question socio-politique des rapports sociaux de sexe et de pouvoir à travers une abstraction qui met l'accent sur le caractère polyédrique de Medea : a-sexuée, sexuellement neutre, androgyne.

Tout compte fait, l'ensemble des spectacles choisis présente l'intérêt commun de soulever des questions relatives à la thématique du genre, indicatif de l'évolution dont il a été question au chapitre précédent. De surcroît, alors que nous avons opté pour des représentations qui ont eu lieu – à l'exception d'une – dans trois pays (Grèce, France et Royaume-Uni), les créateurs ne sont pas (tous) originaires de ces pays. Il nous semble que la diversité des nationalités est un atout pour notre recherche parce que chacun des créateurs insuffle dans son travail ses

propres expériences et sa propre culture, en rapport étroit avec leur pays d'origine. Par conséquent, en règle générale, les performances proposées reflètent et commentent une situation socio-culturelle ou politique. À titre d'exemple *Antigone* d'Ulrike Quade et Nicole Beutler est inspirée de la crise culturelle aux Pays-Bas et *Medea's choice* renvoie à la crise économique en Grèce. Il est toutefois intrigant que les réflexions, le mode de pensée de ces créateurs convergent, finalement, sur les questions de discrimination, d'égalité et de genre. En se centrant sur les identités sociétales individualisées qui composent la singularité de chaque individu, en l'occurrence, d'Antigone et Médée, ces spectacles mettent l'accent sur l'individu. Ils sont ainsi, à notre sens, propices pour explorer et révéler la notion d'intersectionnalité au sein du concept de genre qui réunit – au fil des années – sous un dénominateur commun les théories et idéologies relatives aux rapports sociaux de sexe, de classe et d'ethnicité.

Autrement dit, nous chercherons dans chaque spectacle les « mythes » – pour reprendre le terme de Claude Lévi-Strauss – composant une image spécifique ou singulière de l'individu Antigone ou Médée associée à la thématique du genre.

II.2. La danse propice aux questionnements genrés

La danse transcende le langage, tout comme le mythe transcende – ou crée sa propre – logique¹.

Donald Hutera

Selon Hélène Marquié

[...] la danse favorise l'incorporation du genre, c'est-à-dire la façon de devenir femme ou homme, et simultanément ouvre des possibilités pour s'en déprendre et les élargir².

En effet, dès l'Antiquité la danse est souvent associée – à tort – aux femmes et au féminin, « décrite comme indissociable d'ancrages archaïques, féminisés »³. Aphrodite – ou Vénus pour les Romains – est le signe du féminin, associée à la sensualité, le plaisir, la fertilité et la vie et opposée à la force masculine d'Arès – ou Mars. Par conséquent, la danse est placée sous l'égide de la déesse de l'amour mais Terpsichore et Érato sont les deux muses qui y veillent de plus près – la première étant la muse de la danse chorale et la deuxième celle de la poésie érotique et du mime. La danse, dont les mouvements doivent être mesurés et équilibrés

¹ « Ο χορός υπερβαίνει τη γλώσσα, όπως ακριβώς ο μύθος υπερβαίνει – ή δημιουργεί – τη δική του λογική », Donald Hutera « Mythos kai kinisi » (Mythe et mouvement), dans *Dance Europe 16*, juin/juillet 1998, repris dans le programme du spectacle *Medea(2)*, p.128. Traduction personnelle.

² Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.13.

³ *Ibid.*, p.79.

marquant des positions harmonieuses et gracieuses s'inscrit alors, symboliquement, sous le signe du féminin et perpétue ainsi la division binaire masculin/féminin et les caractéristiques qui leur sont attribués. Toutefois, Hélène Marquié signale que la perception de la danse comme art « féminin » ou efféminé est erronée en donnant l'exemple des danses traditionnelles ou folkloriques qui ne font pas la distinction des sexes :

L'anthropologie et l'histoire démontrent que la pratique [de la danse] est commune aux deux sexes [...] LA danse comme phénomène n'est pas genrée¹.

Malheureusement, à partir du Moyen Age, la pratique de la danse en dehors des bals de la cour, c'est-à-dire comme une activité professionnelle, se développe à l'extérieur et à la limite des normes et des conventions sociales ; la place subordonnée de la femme est accentuée, instituant ainsi une hiérarchie genrée qui favorise les hommes. Par conséquent, le jugement d'immoralité lié à la danse s'étend à toutes les jeunes femmes qui aiment danser parce que le plaisir qu'elles y prennent transgresse les obligations de l'étiquette ; les danseuses deviennent plus tard synonymes des prostituées (comme les comédiennes). Il faudra attendre la fin du XVII^e siècle pour que ce préjugé soit estompé et que les danseuses obtiennent de la respectabilité². Selon Claire Paolacci³, au XVIII^e siècle, des danseuses solistes comme Marie Sallé, La Camargo ou La Guimard deviennent peu à peu des vedettes et c'est autour d'elles que se construit le mythe de la danseuse – avec la participation du monde littéraire. Au XIX^e siècle avec Maria Taglioni, Anna Pavlova puis au XX^e siècle avec Margot Fonteyn, Isadora Duncan, Martha Graham et Pina Bausch pour n'en citer que quelques-unes, les danseuses se démarquent et deviennent des objets de culte ou d'adoration. Les phénomènes de démocratisation et de popularisation de la danse s'accroissent avec l'avènement des nouveaux médias et de la mondialisation et une carrière dans le domaine de la danse devient synonyme d'ascension et de reconnaissance sociale pour les femmes. Les danseuses commencent à s'engager en faveur des droits des femmes afin de clarifier l'ambiguïté qui entoure leurs mœurs sans pour autant réussir à tous les coups. À titre d'exemple, la danse-théâtre devient un moyen pour une nouvelle émancipation (dans les années 1980) parce qu'elle met en scène l'hétérogène, le nu et la violence. La danse postmoderne et la danse contemporaine mettent en scène des corps sans assignation sexuelle – nous pensons à la neutralité des corps chez Merce Cunningham et Jérôme Bel et l'a-sexuation des corps chez nos contemporains dont il sera

¹ *Ibid.*, p.70.

² Voir à ce sujet, Marina Nordera et Hélène Marquié (sous la dir.de), « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », dans *Recherches en Danse*, n°3, 2015 [En ligne] <https://journals.openedition.org/danse/837> (articles consultés le 5/1/2018).

³ Claire Paolacci, *Les danseurs mythiques*, Paris, Ellipses, 2015.

question par la suite – et les chorégraphies se libèrent des restrictions (de mouvement) liées au sexe. Ainsi, si la danse est par définition un art corporel, le corps peut y être perçu comme un « support » sur lequel des catégories abstraites (du masculin et du féminin) se construisent¹. Mais aussi, puisque la danse engage et expose les corps dans une binarité en cela que la division mâle/femelle est essentielle pour certaines danses (comme la danse des couples, ou même les pas des deux dans la danse classique), elle questionne l'ordre social et, dans ce cas, elle ne privilégie la construction du genre que pour en comprendre les mécanismes.

En tout état de cause, le rapport entre danse et genre est incontestable et nous avons l'impression que l'évolution de la danse moderne (danse d'expression, danse-théâtre, danse postmoderne, danse contemporaine) miroite (ou simule, suit) l'évolution du concept du genre. Par conséquent, étudier les versions chorégraphiées de *Médée* et d'*Antigone* mentionnées ci-dessus, pourrait éclairer le parcours évolutif du genre. Toutefois, notre thèse étant inscrite dans le cadre des Études théâtrales et non en Études en danse, nos analyses porteront plus sur la mise en scène, l'esthétique et la performance et moins sur les éléments techniques de la partition chorégraphique.

Justification de la danse comme matériau de support

L'aspect de la danse [*dance form*] est régi par les conditions sociales².

Martha Graham

En regroupant notre hypothèse précédente, les propos de Martha Graham et cette affirmation axiomatique de Céline Roux « la danse est un acte social créé par des individus pour d'autres individus »³, nous nous rapprochons (aussi) de la définition du genre par Judith Butler comme une construction sociale, ce qui renforce davantage la pertinence du choix de notre corpus à savoir des productions incluant une partition chorégraphique. D'autant plus que la perception de la danse comme un art « féminin » est en soi genrée alors que dans son essence elle ne prédispose pas à des assignations de genre spécifiques. Par ailleurs, Jacques Derrida interprète la différence entre les sexes comme une danse ou une chorégraphie⁴, il serait donc intéressant d'examiner l'application de sa proposition.

¹ Voir aussi, Gabrielle Klein, « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes », dans Geneviève Vincent (sous la dir. de), *Histoires de corps ; A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 2000, p.185-194.

² « The dance form is governed by social conditions ». Martha Graham, citée dans Merle Armitage, *Martha Graham*, New York, Dance Horizons, 1968, p.97.

³ Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.37.

⁴ Voir Anne Emmanuelle Berger, *Le grand théâtre du genre. Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin Littérature et Revues, 2013, p.164-165.

De plus, la représentation théâtrale de la tragédie étant largement étudiée, nous voulons nous concentrer sur un art, tel la danse, encore propice et ouvert à réflexion. En effet, alors que les recherches sur le thème « genre et performance » sont nombreuses, elles accordent une part très limitée voire mineure au domaine de la danse et encore moins de place aux représentations « dansées » de la tragédie antique, une spécificité qui nous paraît intrigante. Nous avons alors choisi la danse moderne¹ parce qu'elle brouille les frontières entre public et intime et entre soi et autre et dissout la sexuation, la binarité entre les sexes.

De surcroît, un spectacle de danse implique – le plus souvent – l'absence de texte en partie ou en totalité. Le manque d'immédiateté de transmission du texte dû à l'absence de paroles donne une immense liberté à la narration et, par extension, est capable de transcender les sexuations. En outre, l'ironie de priver le spectacle de parole à la manière dont les femmes en étaient privées dans l'Antiquité (et jusqu'à très récemment) pour dénoncer cette privation ne nous a pas échappé. Est-ce que l'aspect genré de la performance est « identifiable » sans texte ou est-il réduit à l'apparence physique des performers ? D'autre part, la multitude d'interprétations du mouvement du corps nous met face à un « texte corporel »². L'absence de texte permet, certes, plus d'expressivité et ne dicte pas une interprétation spécifique (sexuelle du/des personnages), d'autant plus que les spectacles (de danse) contemporains sont, dans leur majorité, le résultat de longues séances d'improvisation. « Très souvent le mot trahit ; le mouvement beaucoup moins »³ affirme Claude Espinassier ; il sera donc utile d'explorer comment la danse transcende les limites du texte pour transcrire en expression corporelle le mythe tragique et les questions relatives au concept de genre, comment elle communique des idées sans parole. Est-ce que l'effet de la tragédie est le même quand la parole et le texte n'y sont plus, quand ils se présentent sous la forme d'expression corporelle, quand ils se transforment en mouvement ? Et, par extension, quelles héroïnes tragiques illustrent mieux cette transcription ?

¹ Nous entendons la danse moderne dans son sens large, opposée à la danse classique incluant tous les autres styles de danse (contemporaine, postmoderne, voguing, danse d'expression, danse-théâtre etc.).

² Nous utiliserons par la suite le terme qu'adopte Jane C. Desmond dans « Embodying Difference : Issues in Dance and Cultural Studies », dans *Cultural Critique*, no. 26, 1993, pp. 33–63. [En ligne] www.jstor.org/stable/1354455 (consulté le 10/2/2017).

³ Claude Espinassier, « Les mots des maux ! comme ça passe », dans Geneviève Vincent (sous la dir. de), *Histoires de corps ; A propos de la formation du danseur*, op.cit., p.133.

II.3. Pourquoi Antigone et Médée ?

Au cours de nos recherches initiales dans la tragédie antique qui avaient comme but de reconnaître, distinguer et étudier son aspect genré voire discriminatif à l'égard de la femme et des personnes marginales ou marginalisées, deux figures mythiques mais archétypales se sont détachées : Médée et Antigone, des héroïnes tragiques dont le caractère atypique et fascinant (autant que leurs actions) est représentatif d'un « type » de femme différent. D'une part, Antigone, la jeune fille paradigmatique qui conteste les lois écrites en faveur des lois non-écrites, pour offrir à son frère les rituels funéraires qu'il mérite en tant que prince. D'autre part, Médée, une épouse rebelle et passionnée, une femme étrangère et courageuse qui va jusqu'à tuer ses enfants pour ne pas les confier aux mains d'une marâtre et pour se venger de son mari parjure et infidèle. Or, il y a beaucoup plus chez ces deux femmes exceptionnelles que les quelques lignes descriptives que nous pouvons trouver dans les courts synopsis de l'intrigue figurant dans les programmes des spectacles qui illustrent leurs histoires. Par exemple, Antigone provoque des débats de Sophocle à Georg Wilhelm Friedrich Hegel et de Jacques Lacan à Luce Irigaray et à Judith Butler. Par ailleurs, en tant qu'œuvres littéraires complexes, *Antigone* et *Médée* nécessitent une analyse minutieuse et en tant qu'œuvres philosophiques elles ont déclenché des théories dans le domaine de la politique, la morale, la psychanalyse et, plus récemment, le genre. De ce fait, les héroïnes légendaires deviennent le sujet et/ou l'objet de multiples interprétations.

En ce qui nous concerne, nous sommes fascinés par ces deux femmes, par leur force de caractère, leur intégrité, leur intemporalité, leur loyauté à elles-mêmes, et à leurs principes, leur capacité de prendre des décisions sans y revenir et de tenir parole, leur intelligence, la puissance de leurs paroles, leur modernité et leur esprit révolutionnaire qui les amène à s'opposer aux institutions sclérotiques et au *status quo*. Tous ces traits de leur personnalité nous ont intrigués et poussés à nous interroger sur ce que serait leur image et à quoi elles ressembleraient de nos jours. En même temps, ces deux héroïnes sont connues et reconnues comme atypiques et nous tenons à savoir qu'est-ce qui fait leur force aujourd'hui. Du côté pratique aussi, elles recouvrent à elles deux toute la tranche d'âge active de la femme, tant la jeunesse que l'âge mûr et nous offrent ainsi l'occasion d'explorer un grand champ de comportements et d'attitudes, et un large spectre de pensées et de principes¹.

¹ Toutefois, si les informations concernant les femmes que les anciens appelleraient « actives » manquent ou sont très peu nombreuses, celles qui se réfèrent aux femmes âgées sont pratiquement inexistantes. Les tragiques ne leur accordent pas plus que quelques lignes dans leurs pièces si elles sont de sang royal telle Jocaste ou Eurydice. Dans le cas contraire, alors que la sagesse que leur âge leur apporte est reconnue et respectée, les femmes âgées sont bannies dans le groupe tel le chœur et sont

Antigone et Médée présentent un fort intérêt parce qu'elles forment un chiasme dans leurs actions et dans ce qu'elles représentent/signifient pour la société (de la Grèce antique jusqu'à nos jours). En bref, Médée élimine son propre sang pour effacer l'existence de sa famille alors qu'Antigone enterre son frère pour perpétuer/préserver (en une sorte) l'existence de la sienne. Médée dont le crime, l'infanticide, figure parmi les plus odieux et les plus répréhensibles de la mythologie aux côtés de celui de Procné¹ obtient l'impunité et part triomphante sur le char de son grand-père Hélios. En revanche, Antigone, dont le crime relève d'un registre politique et idéologique, est condamnée à être enterrée vivante et meurt par sa propre main (la politique serait-elle, dans ce cas, plus dangereuse que la délinquance ?). Similairement, leur sacrifice est inversé : Médée sacrifie ses enfants et, par extension, sa famille, contrairement à ce que nous attendrions d'une mère, alors qu'Antigone se sacrifie pour sa famille au lieu de s'en détacher comme le ferait une adolescente². En bref, Médée et Antigone ont traversé l'histoire en tant qu'exemples à éviter ou à suivre. De ce fait, en fonction de l'époque et de la situation politique ou/et sociale, l'une d'entre elles ou les deux à la fois sont « d'actualité » et servent à soulever des questions, à communiquer des messages ou à dénoncer des injustices ; elles s'intègrent et s'adaptent à chaque époque comme des caméléons ou comme des *shapeshifters*³, des métamorphes. Depuis Euripide et Sophocle leur « histoire » fut reprise en accentuant un aspect spécifique de leur personnalité/caractère si complexe, un stéréotype de femme : la mère, l'amante, l'épouse trahie, la vierge, la sœur, la rebelle, la princesse, la vengeresse, la sorcière, l'étrangère, celle qui défend les lois morales, celle qui s'oppose au pouvoir masculin etc. Leur historiographie prouve donc l'intérêt de ces femmes et, à la fois, justifie notre choix.

Un des points communs de ces deux héroïnes est qu'elles font toutes les deux partie d'une société patriarcale où elles sont censées se conformer aux stéréotypes préétablis. Or Médée et Antigone « passent dans l'histoire » pour être non-conventionnelles. Elles ont été accusées d'être rebelles et anticonformistes, de se comporter comme des hommes et de ne pas respecter leur place subordonnée en tant que femmes. Cela a déclenché notre intérêt à étudier les

ouvertement discriminées. Il serait peut-être plus prudent de joindre à nos recherches les femmes âgées, voire vieilles, mais en raison du manque d'informations et de l'étendue de notre sujet nous nous concentrerons sur Médée et Antigone. En assumant la discrimination que nous faisons nous espérons pouvoir faire une recherche les concernant ultérieurement.

¹ Procné tue son fils Itys et le donne à manger à son époux Térée qui a violé sa sœur Philomèle et lui a coupé la langue pour l'empêcher de parler. En guise de témoignage, cette dernière tisse une toile qu'elle envoie à Procné.

² Nous reconnaissons, en l'occurrence, que cet argument relève des conventions sociales et porte préjudice aux mères (favorable) autant qu'aux adolescents (défavorable), mais nous invitons le lecteur à admettre ce raisonnement en faveur de la réflexion.

³ Un *shapeshifter* ou métamorphe en français est un être de la mythologie et (dans sa version moderne) de la littérature fantastique aux qualités archétypales, capable de modifier à sa guise son apparence physique mais aussi son rôle ou sa personnalité. Voir aussi Glossaire, Annexes, p.167-173.

questions suivantes : Que veut dire se comporter comme un homme dans l'Antiquité classique ? Qui décide quel comportement est qualifié de masculin ou féminin ? Est-ce que ce comportement est le même aujourd'hui ? Quels critères définissent ce comportement, quels sont les paramètres pour cette classification ? Quelle était et quelle est la place de la femme ? et ainsi de suite. Pour répondre à ces questions initiales nous y avons consacré le chapitre *I.2. Les rapports sociaux de sexe dans l'Antiquité classique*¹.

Sur un autre registre, si selon Georges Noverre et Serge Lifar la danse est un art rebelle, Médée et Antigone – héroïnes rebelles elles-mêmes – constituent, sans doute, un choix adéquat ; les douze spectacles du corpus confirment qu'il est possible de raconter l'histoire de Médée et Antigone à travers la danse. Nous estimons qu'il soit nécessaire pour notre recherche d'incorporer le paramètre de l'expression corporelle ou de la corporalité dans l'étude des héroïnes antiques – qui étaient vues à l'époque comme corps dans le sens de la « matière »². Or, quel est l'impact d'une telle représentation ? Propose-t-elle une nouvelle perspective à l'étude du genre et, si oui, quel en est le résultat ? Il nous semble donc essentiel d'étudier comment le corps du performer raconte l'histoire des deux héroïnes et comment il transmet les points forts de l'intrigue et les messages politiques et sociaux du créateur.

Sans doute, les mythes d'Antigone et de Médée continuent à soulever des questions sociopolitiques à notre société. En partant de ces problématiques intemporelles les productions de notre corpus les prolongent et les adaptent à notre ère en mettant directement ou indirectement l'accent sur leur perspective genrée. Au travers de ces héroïnes, les spectacles illustrent la cohérence entre l'acte individuel et sa signification politique et, à la fois, révèlent les conflits et les contradictions qui frappent tout individu confronté à la différence. Étant conscients, de notre « cécité sélective du culte du héros »³ – pour reprendre l'expression de Simon Goldhill – nous nous concentrons sur ces héroïnes et sur la manière dont elles servent de tremplin aux créateurs pour soulever et faire évoluer les thématiques de genre.

¹ Voir plus haut, p.25.

² Nous avons vu qu'Aristote est le premier à l'affirmer ouvertement. Voir chapitre *I.2. Femmes et rapports sociaux de sexe dans l'Antiquité – La femme chez Aristote et Platon*, p. 26.

³ « [...] the selective blindness of hero worship » Voir Vanda Zajko et Miriam Leonard (éd.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford : New York, Oxford University Press, 2006, p.160.

L'ambiguïté de Médée et d'Antigone

À chaque fois qu'une femme agit dans son propre intérêt – toute action en dehors du sacrifice de soi pour la famille ou la communauté – elle est l'objet de critique explicite dans la pièce, son comportement est jugé non féminin et apporte des lourdes conséquences¹.

Helene P. Foley

Si Helene P. Foley souligne par cette affirmation la singularité des héroïnes tragiques (pour la société athénienne du V^e siècle avant notre ère), dans le parcours spectaculaire (et littéraire) Médée et Antigone sont présentées – en fonction du choix et de l'expérience personnelle du créateur – sous une forme ambiguë sur un registre ontologique et identitaire en passant par les configurations sexuées. Par ailleurs, *Médée* d'Euripide est souvent interprétée comme un manifeste contre l'oppression féminine. Ainsi, Médée et Antigone sont perçues – du moins dans notre corpus – comme les victimes de la domination masculine dans la société et dans la politique et leur rébellion comme un tremplin pour parler du féminisme et du genre. Toutes les deux bouleversent les normes et l'ordre social, ont des traits de caractère « normalement » attribués aux hommes : sagesse, courage, science, capacité de raisonner et d'argumenter, héroïsme, audace, désir de vengeance. Dans ce sens, est-ce que les deux héroïnes sont masculines ou masculinisées, androgynes, asexuées, transidentitaires ? Médée, est-elle déesse, humaine, entre-les-deux ou les deux à la fois ? Est-elle magicienne ou tout simplement femme et, dans ce cas, mère ou amante ? Antigone est-elle éprise de son frère et/ou de son père ? Est-elle une opposante à l'ordre patriarcal ou, dans l'ensemble, dissidente et subversive ? Jordi Sora-et-Domenjó généralise dans son article sur *Medea* de Thomas Noone Dance :

L'ère moderne a catalogué, divisé et interrogé la nature constitutive de la réalité physique [en] archétypes, autres que les personnages, [...] dans le but de transformer l'interprète en sujet tragique. Le phénomène est devenu particulièrement intense lorsque la danse a commencé à aborder ces textes anciens, depuis sa position – privilégiée et spécifique – de contrôle sur le corps et le mouvement².

¹ « For every action a tragic woman takes in her own interest – every action outside of self-sacrifice for family or community – receives explicit criticism within the plays as unfeminine and has destructive consequences. Even Antigone is condemned for her unfeminine behavior and brings two other deaths in her wake ». Helene P. Foley, *Female acts in Greek Tragedy op.cit.*, p.263.

² « L'era moderna va catalogar, seccionar i interrogar sobre la naturalesa constitutiva de la realitat física. Aquells arquetips, que no pas personatges [...] amb la pretensió de convertir l'interpret en subjecte tràgic. El fenomen es va fer especialment intens quan la dansa va començar a abordar aquells antics textos, des la posició de control privilegiada i específica que té sobre l'organisme i el moviment ». Jordi Sora-et-Domenjó, *Medea des de la distància*, le 10 février 2015. [En ligne]

Nous ajouterons que l'épaisseur des rôles de Médée et Antigone, leur pluralité construite au fil du temps, sème (aussi) un trouble dans le genre leur accordant plus de place dans les représentations modernes. Nous allons donc étudier les identités que les héroïnes réunissent au cours des vingt-cinq dernières années sur lesquelles porte notre recherche. Notre objectif est de repérer les codes identitaires selon lesquels se construisent les identités et mettre l'accent sur l'individualité et l'individualisation des héroïnes. Nous étendrons notre recherche sur l'aspect genré de ces identités qui semble – à première vue – dû à la binarité et aux conventions normées notamment par des rapports de sexe, de pouvoir, de classe et d'ethnicité ou de race et tenterons d'établir le schéma évolutif. En vue d'illustrer et mettre en lumière l'évolution mentionnée ci-dessus impliquant la dimension intersectionnelle que prend la définition du genre (surtout au cours des dix dernières années) vers une « nouvelle » définition de l'individu, une analyse détaillée de notre corpus paraît impérative.

Première Partie

Chapitre III. LES SPECTACLES : 1993-1999

Nous avons déjà mentionné que les années 1990 sont marquées par une crise identitaire socioculturelle et politique. L'aboutissement et la normalisation des engagements artistiques pris dans les années 1970 incitent les créateurs à retourner dans l'espace scénique, le théâtre, pour jouer sur son ambiguïté et marquer l'évolution des arts performatifs. Il nous semble donc que cette décennie est transitoire et, de ce fait, adéquate comme point de départ de notre recherche et de nos analyses de spectacles d'autant plus que les années 1990 marquent également la rencontre entre danse et genre. Dans cette perspective, deux représentations ont attiré notre attention : *Medea* de Dimitris Papaioannou, présentée en Grèce en 1993 et *Pour Antigone* de Mathilde Monnier présentée la même année en France. En effet, au cours des années 1990, les chercheurs évoquent les rapports entre différentes disciplines, notamment (à l'époque) la relation entre sciences humaines et psychanalyse et considèrent que leur étude séparé encourt le risque de tomber dans l'ethnocentrisme et le racisme. De plus, au sein des études sur les femmes, la catégorie « femme » n'est plus pensée comme une entité monolithique universelle et sa déconstruction progressive révèle son rapport avec le contexte socioculturel tout en signalant le basculement de la discipline vers les études de genre (à la fin des années 1990, notamment au Royaume-Uni)¹. Par la suite nous noterons que Mathilde Monnier illustre les rapports indissociables entre race, classe sociale et ethnie dans *Pour Antigone*. En outre, les études de genre soulignent l'importance de la diversité, de la pluralité et de l'hétérogénéité et nous verrons que – alors que les chercheurs grecs commencent à peine à étudier ce sujet à la fin de la décennie² mentionné dans le chapitre *I.I. Femmes, Genre et Histoire* – Dimitris Papaioannou évoque les identités multiples de sa Médée divergente dès 1993.

Nous avons été contraints d'exclure de notre corpus la création *Antigone à la plage* de Thierry Escarmant et Richard Cayre présentée par la compagnie Enfin le Jour au sein de la Saison de la Danse (1999, Paris, Vingtième Théâtre). Deux raisons nous ont conduits à cette décision : d'abord la non-pertinence du spectacle avec le mythe sophocléen sur lequel nous

¹ Voir l'article anonyme « Last women standing », dans *Times Higher Education*, *op.cit.*

² Nous avons évoqué le retard du monde académique grec dans le chapitre *I.I. Femmes, genre et Histoire - Grèce*, p.18.

nous concentrons et ensuite à cause du manque d'informations la concernant, à l'exception du programme du spectacle et du dossier de presse très sommaires. En effet, cette création place l'héroïne sur son lieu de vacances et la surprend en pleine réminiscence une fois la tragédie finie – à savoir la mort de ses deux frères – étant la seule à avoir survécu à la catastrophe. Selon le dossier de production du spectacle¹, *Antigone à la plage* est construite en trois sections et la partition chorégraphique revisite la technique du butô dans une ambiance qui oscille entre le tragique, le burlesque et la caricature de l'héroïne. Toutefois, la presse évoque un élément intéressant : les chorégraphes mettent l'accent sur la personnalité de l'héroïne et ses rapports avec son entourage. Il nous semble que cette information s'aligne sur le choix de Dimitris Papaioannou et Mathilde Monnier en suggérant la centralité de la femme/héroïne dans les spectacles de la première période dont nous allons esquisser le profil par la suite.

III.1. « La femme » dominante dans le domaine public et privé

La troisième vague du féminisme promeut, dans les années 1990, une éthique de l'hétérogénéité en articulant sa politique autour de la contextualisation. De ce fait, ses domaines d'intérêt s'élargissent en variant du travail et de l'éducation, aux discriminations de race et de classe sociale en passant par la violence domestique et les troubles alimentaires dans le but de consolider les droits des femmes. Dimitris Papaioannou et Mathilde Monnier dépeignent le profil de l'héroïne dans les années 1990 comme une femme qui revendique son identité et reconnaissent (sans utiliser ces termes) l'interconnexion des différents rapports de pouvoir. De ce fait, ils explorent les rapports sociaux des sexes qui relèvent de la contestation du pouvoir masculin dans la vie sociale et politique au moyen de leurs chorégraphies. En effet, la figure féminine domine les deux représentations par sa présence et son caractère atypique et dévoile – comme nous allons voir dans les prochaines analyses – les nombreux aspects de sa personnalité et la pluralité de son identité. De plus, la polymorphie et la complexité du caractère d'Antigone et de Médée soulèvent la question de leur altérité et leur étrangeté et annoncent indirectement (voire par inadvertance) l'avènement des *théories queer* sur le territoire européen à la fin de la décennie.

¹ N'ayant aucune source visuelle pour formuler note propre opinion, nous ne faisons que transmettre (ou répéter) les informations fournies par le dossier de presse inclut dans le dossier de production d'*Antigone à la Plage*, disponible à la bibliothèque du Centre National de Dance (CND).

Chapitre IV. MEDEA DE DIMITRIS PAPAIOANNOU (1993, GRÈCE – 1998, ROYAUME-UNI ET FRANCE)

Dimitris Papaioannou, chorégraphe et metteur en scène Grec a commencé son parcours à l'école des Beaux-Arts à Athènes où il a eu le privilège d'être l'élève du célèbre peintre Yannis Tsarouchis¹. Grâce à son aide il entre dans l'arène artistique en tant que créateur de bandes dessinées. En 1986 il fonde avec Angeliki Stellatou la compagnie de danse Omada Edafous (Edafos Dance Theatre²) au sein de laquelle il sera à la fois chorégraphe et metteur en scène de toutes les productions jusqu'à sa dissolution en 2002. Il acquiert une large reconnaissance grâce à la conception et la réalisation des cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux Olympiques d'Athènes en 2004³ puis des Jeux Européens de Bakou en 2015. À l'origine, *Medea*, dont il sera question dans cette étude, a été commissionnée par le Ministre de la Culture adjoint Thanos Mikroutsikos, pour représenter la Grèce à Anvers, Capitale Culturelle Européenne de 1993. Néanmoins, la première représentation de *Medea* en Grèce en 1993, a été donnée au rez-de-chaussée d'un bâtiment illégalement squatté du centre d'Athènes et elle a été perçue comme le rite de passage du chorégraphe des bandes dessinées à « l'animation »⁴. Les critiques prétendent avoir reconnu aux premières créations de Dimitris Papaioannou l'influence de l'œuvre de Robert Wilson dans la manière dont il réussit à équilibrer les différents éléments et dans la façon dont il conçoit et combine image, musique, danse, action et symboles visuels. *Medea* de 1993 était une performance innovatrice, d'une avant-garde extrême pour son temps. Cette œuvre emblématique, présentée avec l'*Omada Edafous*, est incontestablement leur accomplissement le plus inspiré ayant laissé une marque indélébile sur la scène de la danse, du théâtre et des arts performatifs grecs contemporains.

¹ Yannis Tsarouchis (1910-1989) est un des peintres les plus importants du XX^e siècle. Ses tableaux représentent des scènes de la vie quotidienne en dévoilant la réalité néo-hellénique et son œuvre a contribué à la définition de l'identité grecque moderne. Ce peintre profondément sensuel à la fois révolutionnaire et classique, a été influencé par Édouard Manet et Henri Matisse ainsi que par Max Ernst, Alberto Giacometti et les surréalistes. La majorité de ses œuvres représentent des marins, des soldats et des jeunes hommes nus en situations (homo)érotiques. Tout le long de sa vie parallèlement à son travail de peintre il a travaillé pour le théâtre en concevant et réalisant des décors et des costumes. Parmi ses plus célèbres créations pour le théâtre figurent les décors et costumes pour la *Médée* de Luigi Cherubini, mise en scène par Alexis Minotis, avec Maria Callas au rôle éponyme, présentée au Covent Garden de Londres, à Épidaure et à la Scala de Milan en 1958, ainsi que ceux pour les *Troyennes* de Michael Cacoyannis présentées au TNP en 1965. Pour une biographie complète du peintre voir à titre indicatif le site de la fondation Tsarouchis http://www.tsarouchis.gr/fr/IT_TSAROUCHIS_bio.htm (consulté le 6/11/2016).

² Le nom de la compagnie signifie littéralement « équipe de terre ». Au cours de ses seize années d'existence la compagnie a produit dix-sept spectacles en 340 performances qui se distinguent par leur esthétique, leur imagerie visuelle saisissante et leur profond impact émotionnel sur les spectateurs.

³ Dimitris Papaioannou a reçu en 2005, la Croix d'Or de l'Ordre d'Honneur par le président de la République hellénique pour accomplissements artistiques exceptionnels.

⁴ Pourtant *Medea* n'est pas sa première création associant danse et théâtre.

Une anecdote raconte que Mélina Merkouri, Ministre de Culture en Grèce (1981-1989 et 1993-1994) à l'époque de la création du spectacle, a participé à la première de *Medea* dans le bâtiment squatté ; elle était intentionnellement installée au dernier rang les jambes reposant sur le fauteuil voisin et fumant cigarette sur cigarette¹. Le choix d'un lieu alternatif qui transgresse la culture académique de la danse classique donne un indice, nous semble-t-il à propos du profil de l'héroïne que le chorégraphe va privilégier : subversive, moderne, différente. À la suite de son succès, le spectacle a été repris au Rex² en 1994 ; puis, en 1998, aux Riverside Studios à Londres dans le cadre des célébrations des cinquante ans de l'ambassade de Grèce en Angleterre et de la présidence du Royaume-Uni à l'Union Européenne (Janvier – Juin 1998) et à Lyon pour la 8^e Biennale de Dance la même année, puis à New York en 1999.

IV.1. Le spectacle³

Medea est un spectacle classé au genre de danse-théâtre – le sens du mot « théâtre » se réfère dans ce cas plus à la performance, à la théâtralité faciale et corporelle et invoque plus l'expression que le jeu d'acteur en soi. Dimitris Papaioannou s'inspire de la pièce d'Euripide dont il se sert comme référence dans sa création pour présenter une biographie de Médée. Il puise ses protagonistes dans la mythologie et met au premier plan le triangle d'amants Médée-Jason-Glaucé (ou Créüse dans les versions postérieures) en ajoutant le rôle de la fille de Créon dans sa création. Un quatrième personnage, Hélios, représente celui qui tire les ficelles de la vie des êtres humains. Le chorégraphe remplace le chœur de femmes corinthiennes par deux chœurs : le chœur principal, composé de dix Argonautes, les compagnons de Jason et le chœur secondaire, composé de quatre personnages masculins, probablement incarnant des serviteurs d'Hélios ou les saisons indiquant le passage du temps. Dimitris Papaioannou exclut de *Medea* tous les rôles secondaires de la tragédie d'Euripide (la nourrice, le pédagogue, Créon, Égée). En remplacement, il introduit un cinquième personnage, en inventant le rôle du Chien, une forme hybride entre l'humain et l'animal, personnifiant l'instinct sauvage de Médée, son serviteur et/ou son protecteur mais, à la fois, l'incarnation du narrateur et présentateur du spectacle. Ainsi, d'une part, le chorégraphe brise la norme tragique qui interdit la présence de

¹ Melina Merkouri a aussi interprété Médée à la mise en scène de Minos Volanakis pour le Théâtre National de la Grèce du Nord (National Theatre of Northern Greece – NTNG), en 1976.

² Le « Rex », ancien théâtre « Marika Kotopouli » (célèbre actrice grecque dont la troupe a été la première à y jouer) est un des théâtres nationaux les plus prestigieux d'Athènes. Il a été construit en 1935 et sa façade rappelle l'esthétique de l'architecture américaine de l'époque. Il a été détruit par un incendie en 1982 et à la suite de sa rénovation en 1987, sa gestion fut confiée au Ministère de la Culture. Sa scène principale – la plus grande d'Athènes à ce jour – fait partie des scènes du Théâtre National depuis 1993.

³ Notons ici que concernant ce spectacle la distribution est celle de la première dont la captation a été obligeamment mise à notre disposition par le chorégraphe. Voir photos, Annexes, p.9.

caractères d'animaux sur scène et, d'autre part, il se sert du Chien pour combler le vide créé par l'absence des personnages secondaires. Qui plus est, le Chien peut être considéré comme le binôme d'Hélios ; il nous semble que les deux personnages agissent comme les deux versions de la même divinité. D'un côté Hélios, le dieu de la lumière ; tous les événements se déroulent sous son œil omniscient ; de l'autre côté le Chien, le serviteur fidèle de la magicienne et la personnification de ses instincts obscurs qui dirige l'action. De toute évidence, ils représentent l'opposition entre la lumière et l'obscurité, le bien et le mal qui sont, par ailleurs, constamment en conflit dans le spectacle. Cependant, par sa qualité de narrateur, le Chien remplace, à notre sens, le caractère traditionnel du messager qui est, toutefois, dans *Medea* un commentateur silencieux racontant l'histoire de sa maîtresse à travers le mime et le mouvement.

Nikos Alexiou, responsable de la conception et la réalisation de la scénographie, nous présente un décor totalement dématérialisé : une scène rectangulaire ouverte, en hauteur par rapport aux spectateurs qui sont placés frontalement. Le minimalisme du décor ne donne aucun indice quant au lieu et au temps du déroulement de l'histoire. Il suggère un non-lieu ou un environnement onirique, subjectif, laissant libre cours à l'imaginaire du spectateur quant à l'espace dramatique en mettant ainsi l'accent sur l'intemporalité du mythe. Cependant, la scénographie nous projette tout de suite vers une Cité côtière vu que la scène est inondée d'eau. En effet, Corinthe et Colchide¹ se situent au bord de la mer : la première au bord du golfe Corinthien et la deuxième au bord de la Mer Noire. De plus, d'après la légende, Jason est marin ; il est le chef de l'expédition Argonautique pour la quête de la Toison d'Or. Selon Nikos Alexiou, le décor suggère soit un radeau flottant soit l'expédition des Argonautes elle-même ; il nous semble, pourtant, qu'il sert également de rappel des pouvoirs purifiants de l'eau. Dimitris Papaioannou affirme que la présence de l'eau est un point déterminant l'espace puisque le suspense monte à travers cet élément primitif pendant que son symbolisme évolue² ; au fur et à mesure, l'eau qui est donneuse de vie, se transforme en sang et l'enlève une fois versé. La scénographie minimaliste qui restera inchangée durant toute la performance, dépeint un espace symbolique composé de quatre tables rectangulaires en bois, placées par deux en obliques parallèles de chaque côté de la scène, exposant un long côté au public. Sur elles sont placées, prétendument au hasard, des chaises en bois suggérant soit des petits îlots soit les

¹ Colchide, Colchis ou Kolchis est un état du VI^e siècle avant notre ère, situé selon les sources aux rivages de la mer Noire, à l'actuelle Géorgie. Elle était un des royaumes les plus puissants de l'âge du bronze. Selon la légende Colchide est le royaume d'Aiétès et sa fille Médée ou bien le pays des Amazones.

² Voir l'article anonyme, *Interview with Dimitris Papaioannou, Director of Medea II*, dans revue électronique *CityWeekend*, 1^{er} août 2008 [En ligne] <http://www.cityweekend.com.cn/beijing/article/interview-dimitris-papaioannou-director-of-medea-ii> (consulté le 8/2/2017)

pointes des toits d'une ville engloutie. Nous remarquerons au cours du spectacle que les tables font aussi allusion aux mers dans lesquelles naviguent les Argonautes et au domaine de la petite fille d'Océan et d'Hélios. Par conséquent, chaque table correspond au territoire d'un personnage principal du triangle Médée-Jason-Glaucé, laissant la quatrième (au fond de la scène côté cour) à Hélios. Ainsi, celle à l'avant de la scène côté jardin est réservée à Médée, indiquant le royaume de Colchide. La table du fond de la scène côté jardin suggère le territoire de Glaucé, le royaume de Corinthe. Celle de l'avant de la scène côté cour correspond au territoire de Jason, un non-lieu d'aventurier où il se prépare pour son voyage et « reçoit » ses conquêtes. Ces tables/territoires sont exclusives à chaque personnage et seuls ceux qui ont un rapport avec ce personnage ont le droit d'y accéder. Dimitris Papaioannou accentue ainsi l'individualité des personnages, chacun dominant sur son territoire tout en évoquant l'étendue de leur pouvoir. Plus précisément, Jason aura accès une seule fois à ceux de Médée et de Glaucé – au moment de sa rencontre avec chaque femme – qui semble suffisante pour les subjuguier ; il les invitera, chacune à leur tour, dans son domaine pour s'unir à elles. Médée a accès au territoire d'Hélios (il est son grand-père) mais pas à celui de Glaucé, laissant la tâche au Chien. Cette inaccessibilité cache, à notre sens une double interprétation : soit Médée ne peut atteindre le territoire de Glaucé, ce qui suggère son exclusion de la société corinthienne aussi bien que l'infériorité de son statut d'étrangère et de barbare ; soit elle ne daigne pas « rendre visite » à sa rivale (qui plus est, mortelle) et, en l'occurrence, laisse la tâche au Chien d'autant plus que ce dernier incarne son côté maléfique. Par ailleurs, la légende ne mentionne pas une rencontre entre les deux femmes et seule Silvia Barreiros dans *Medea in Spain* – dont il sera question au chapitre IX. *Medea in Spain de Silvia Barreiros* – évoque une relation entre elles¹. Inversement, Glaucé franchira seulement la table/territoire de Jason. Cette notion d'accès/non-accès indique les rapports de pouvoir régissant les relations entre les personnages principaux et révèle les aspects dominants du profil de l'héroïne dépeint par le chorégraphe. En effet, *Medea* est centrée autour d'une héroïne puissante dont le pouvoir est supérieur à celui de Jason (elle a accès au domaine d'un dieu) et nous étudierons par la suite sa dominance physique sur son époux et le rapport dominant/dominé. En outre, ces longues tables qui rappellent des tables de conférence renvoient indirectement au pouvoir politique et dans ce sens le pouvoir de Médée s'étend aussi à la politique. Il se peut que le chorégraphe fasse ici

¹ En effet, *Medea* mentionne qu'elle soigne sa rivale, dénommée Sahra chez Silvia Barreiros. Voir chapitre IX. *Medea in Spain de Silvia Barreiros*, pp.172-205 ainsi que la transcription du texte de Silvia Barreiros, Annexes, pp.19-26.

une référence subtile à la consolidation – lente mais assurée – du pouvoir des femmes dans l'arène politique des années 1990-1999 en Grèce¹.

Une multitude d'accessoires et objets scéniques très variés complète la scénographie de Nikos Alexiou, chacun ayant son propre symbolisme. Plus précisément, sur le territoire de Médée le Chien vient poser (au début) un trépied sur lequel repose une couronne en forme de cornes de bélier, une allusion très claire à la Toison d'Or, que Médée offrira à Jason pour lui témoigner son amour et sa confiance². Le trépied supporte aussi un bassin rempli de boules dorées, une allusion possible à la boule de cristal des voyants ou aux potions magiques ; la sorcière Médée en cassera une et les plumes rouges qui en sortiront prédiront un avenir funeste. Sur le territoire de Jason un petit meuble en bois fait office de cabinet de rangement pour les affaires de Jason : sa veste, son chapeau de capitaine, ses chaussures en forme de bateaux miniatures, sa longue-vue et la carte de l'expédition. Plus tard, Jason étalera sur cette table/territoire des draps blancs afin de suggérer le lit nuptial dans lequel il passera des moments d'amour passionné avec Médée. Sur la table/territoire d'Hélios, une sculpture New Age représentant le soleil tournera sur un bâton tel un moulinet, pour indiquer l'écoulement des années ; elle est miroitée par une grande horloge – comme celle d'un réverbère – placée sur la table/territoire de Médée ; ses aiguilles tourneront à la même vitesse que le disque solaire renforçant l'idée du passage du temps. Dans ce même but, Hélios – fixé sur son poste à côté du disque solaire – et ses serviteurs vont déplier des filets décorés de feuilles mortes, de plumes blanches, de fleurs ou d'épis de blé pour symboliser les quatre saisons c'est-à-dire respectivement l'automne, l'hiver, le printemps et l'été. Plus tard le dieu étalera sur son territoire un long tissu en pourpre pour suggérer le sang versé. Deux poupées en plâtre telles des marionnettes à gaine représentent les enfants de Médée et un mannequin d'homme sera démembré par l'héroïne en longeant le front de la scène pour suggérer le meurtre d'Apsyrtos³.

¹ La première femme, Eleni Skoura, entre dans le Parlement dès 1952 – année d'obtention du droit de vote féminin en Grèce – et, entre 1990-1999, la Grèce compte trente-cinq députés femmes sur un total de soixante et une (depuis 1952). Source : Efi Bekou, *Γυναίκες στην Ελληνική Βουλή 1952-2000* (Femmes dans le Parlement Grec 1952-2000), Ministère des Affaires Intérieures, d'Administration Publique et de Décentralisation, Athènes, Secrétariat Général pour l'Égalité des Sexes, mars 2000, p.4-5 [En ligne] http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/5429/1465_02_Gunaikes_stin_Elliniki_Vouli.pdf. Cependant, dans son introduction à l'édition, Efi Bekou, Secrétaire Générale, affirme qu'en 1999, seulement 6% du Parlement Grec sont des femmes (19 sur 300 députés) et que ce pourcentage est (à l'époque) le plus petit parmi les états membres de l'Union Européenne.

² Selon la légende la Toison d'Or serait la peau dorée d'un bélier, donc la couronne en forme de cornes de bélier que Médée offre à Jason suggère, à la fois, la Toison d'Or et la couronne du royaume de Colchide.

³ Médée aurait tué son frère, Apsyrtos (ou Absyrtos), et aurait dispersé les parties de son corps dans la mer afin de ralentir ses poursuivants. Son père a voulu ramasser les morceaux de son fils ce qui a permis à Jason et Médée de s'évader. À propos de la mort d'Apsyrtos voir Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v.1334-1335, Édit. de référence, Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. Tome 3, Chant IV*, traduit par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1981, v.228 et v.329-491 et

Finalement une multitude de petits objets – des plumes et un voile rouge-sang – renforceront l’ambiance de meurtre, de mort et d’horreur aux points culminants de l’intrigue, tel le voile rouge (empoisonné) qu’Hélios propose comme arme du crime à Médée ; elle le remettra au Chien qui le posera à son tour sur la tête de Glaucé pour suggérer son meurtre. Si l’opposition noir/blanc est essentielle pour la mise en scène, il nous semble que ces objets rouges complètent symboliquement le triangle amoureux que Dimitris Papaioannou place au centre de sa création.

Panayiotis Manoussis contribue au rendu imposant et froid de ce paysage côtier avec une conception de lumières qui suit l’inconstance et l’instabilité mentale des caractères. Très peu de lumières chaudes éclairent la représentation, notamment pour suggérer le passage du temps et le départ de Médée sur le char de son grand-père Hélios. La lumière – quasiment toujours froide – alterne avec l’obscurité dans le monde perturbé de Médée pour illustrer le conflit interne de l’héroïne ainsi que la pluralité de sa personnalité. De plus, la froideur des lumières enveloppe les caractères d’une pâleur de statues antiques¹ ; elle est complétée par le maquillage couvrant les visages et les corps des performers de poudre blanc-craie. Leurs mouvements lents et linéaires rappellent clairement les bas-reliefs des frises des temples antiques représentant les processions religieuses de l’époque classique. En même temps ils font allusion à l’art du mime qui utilise le même principe de visage couvert de blanc et s’opposent au réalisme grisâtre des accessoires.

La conception sonore de Pavlos Avouris, est un amalgame d’extraits d’opéras de Vincenzo Bellini composés entre 1827 et 1935 et plus particulièrement *La Straniera*, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *I Capuleti e I Montecchi*, *Il pirata*, *I Puritani*, *La Sonnambula*, et *Zaira* qui contribuent à l’originalité de la performance tout en faisant un clin d’œil au passé. La bande son préalablement enregistrée, amplifie ainsi le lyrisme de la performance en créant une atmosphère alarmante et valorise les moments tragiques soulignés par les mouvements plastiques des danseurs. Les airs de Vincenzo Bellini soigneusement sélectionnés, illustrent tantôt la douleur et les conflits des personnages, tantôt les tensions ou les moments de bonheur et rendent la mise en scène plus pertinente. Le choix de l’opéra comme support musical semble inspirer les créateurs : nous étudierons par la suite en détail les créations de Sasha Waltz et Renato Zanella qui chorégraphient (respectivement) les opéras de Pascal Dusapin et de Mikis Theodorakis.

Ovide, *Les Métamorphoses*, 2 : [Livres] VI-X, traduit par Georges Lafaye, Paris, les Belles lettres, « Collection des universités de France », 1989, VII, 54.

¹ Cet élément révélateur du penchant de Dimitris Papaioannou pour l’art grec antique et en particulier pour la sculpture, deviendra sa signature esthétique de par sa récurrence dans son œuvre chorégraphique et surtout dans la Cérémonie d’Ouverture des Jeux Olympiques d’Athènes en 2004.

Les costumes sont conçus par Dimitris Papaioannou et habillent les personnages sculpturaux en couleurs de terre, en blanc ou en gris avec des accents rouges-sang occasionnels. Des éléments zoomorphes sont ajoutés avec subtilité aux costumes rappelant la mythologie. Par exemple, lors de la première partie, Médée est habillée d'une longue robe de soirée somptueuse, de couleur ivoire, ouverte sur un côté ; son bustier couvre à peine sa poitrine laissant à la danseuse une liberté totale de mouvement. En outre, l'énorme traîne (amovible) de la robe reste légère en dépit de son volume. Elle est façonnée comme les ailes d'une chauve-souris mais, une fois soulevée, elle donne l'illusion d'un bouclier ou d'un coquillage qui se refermerait sur l'héroïne pour la protéger ; à notre sens, elle représente la carapace de Médée face à ses adversaires et, possiblement, sa manière de dissimuler sa diversité. Ses cheveux tombent en cascade sur ses épaules et renvoient à la femme fatale et passionnée qui séduira (et sera séduite par) Jason. Pour la scène de son monologue dansé, Médée enfle une robe courte déchirée ressemblant à une nuisette suggérant son propre déchirement intérieur mais, à la fin, elle revêtira la robe de soirée proposée par Hélios, avant de commettre les meurtres et disparaître avec lui sur son char ; l'épouse trahie redeviendra, avec ce changement de costume symbolique, la femme puissante, maîtresse de son destin. Le visage de Médée est un masque inexpressif ; le maquillage durcit ses traits – surtout ses yeux – en faisant ressortir le tragique de sa situation tout en rappelant les masques tragiques de l'Antiquité. De son côté, la princesse Glaucé, la jeune fille frivole et innocente, porte une simple robe blanche longue laissant ses épaules dénudées ; sur ses cheveux en chignon repose une couronne de feuilles de laurier. Son visage maquillé en nuances roses qui évoquent sa jeunesse est en contraste direct avec la dureté du visage de Médée. Pour son mariage avec Jason elle enfilera une robe avec un tutu blanc – qui rappelle les danseuses classiques des tableaux d'Edgar Degas – et un petit boléro en laine. Médée lui offrira pour ses noces un long voile rouge pourpre – insinuant encore une fois le sang – qui la consommera une fois revêtu. Cette arme du crime (voile ou robe empoisonné) est doublement « féminine » : d'une part le poison est considéré comme l'arme féminine par excellence (nous pensons au XVI^e siècle et la Cour de Catherine de Médicis¹) et, d'autre part, la robe est – si l'on se fie aux conventions sociales – un habit féminin.

Le Chien est le premier caractère masculin à paraître sur scène (et le dernier à la quitter) assumant l'office du présentateur qui vient introduire les spectateurs au mythe et aux personnages. Sa fonction justifie alors son costume trois pièces gris cendre à la mode du début du XX^e siècle ; un collier de chien ferme le col de sa chemise remplaçant le nœud papillon. Ce costume accessoirisé d'éléments qui conviendraient plus à un animal renforce ainsi l'image

¹ Alexandre Dumas père, suggère dans *La reine Margot* (1845) que le parfumeur de la reine était en fait son empoisonneur.

d'un personnage hybride, entre l'humain et l'animal et révèle une des nombreuses facettes de la personnalité de Médée, sa maîtresse, dont il sera question plus loin. Jason, quant à lui, porte pour la présentation des personnages un uniforme de marin grec de haut rang avec des détails dorés rappelant sa fonction de capitaine de navire mais aussi de chef de l'expédition Argonautique avec pantalon blanc, veste blanche, gants blancs et chapeau de marin. Ses cheveux sont lissés à la brillantine et il porte une moustache en « trait de crayon ». Plus tard il enfle sa tenue de voyageur – un T-shirt en maille beige, un pantalon blanc et un bonnet plat. Pour partir à la quête de la Toison d'Or, il revêt son uniforme de marin puis, arrivé en Colchide et après avoir rencontré et conquis Médée, il se change à nouveau (T-shirt en maille) pour leur scène érotique. Pour sa rencontre avec Glaucé, il échange sa veste de marin contre une chemise blanche en lin, par-dessus laquelle il mettra, après son meurtre, une veste grisâtre qu'il gardera jusqu'à la fin de la performance. Ce multiple changement de tenues évoque, à notre sens, son narcissisme et son attitude hautaine d'homme à femmes présente des points communs avec Corto Maltese, le caractère vagabond de bande dessinée – un monde familier au créateur¹ qui incarne, en l'occurrence, Jason. Hélios et ses serviteurs se présentent torse nu avec un pantalon mi long couleur peau ; leurs corps et leurs visages sont peints en blanc pour évoquer les statues antiques et accentuer leur musculature prononcée. Les compagnons de Jason portent la tenue de marin de rang inférieur, un hommage direct à Yannis Tsarouchis et ses tableaux de marins ; leur lente progression stylisée et leur symétrie totale rappellent l'entrée des cygnes dans *Le lac des cygnes*².

En somme, ce sont principalement les accessoires qui nous permettent de reconnaître les personnages et leur fonction dans l'intrigue – tels les attributs des dieux dans la mythologie grecque – et accentuent le caractère évasif de ces personnages, attirant notre attention sur l'héroïne. Tant la scénographie que les costumes des protagonistes ne précisent pas une époque mais leur style renvoie à un passé indéfini. De même, les costumes d'Hélios et de ses compagnons restent volontairement vagues et rappellent les satyres ou les papyrusiens ou les statues des *kouroi* de l'Antiquité. La particularité du maquillage renforce les références à l'Antiquité et révèle le penchant du créateur pour l'art antique, formant ainsi un « choréotype »³, pour reprendre le terme de Christophe Wavelet qui précise que

¹ Toutefois, la mise en scène de Jason renverse la façon canonique de lire une bande dessinée : Jason, malgré sa ressemblance avec Corto Maltese évolue de gauche à droite alors que la lecture des bandes dessinées se fait de droite à gauche.

² *Le lac des cygnes* est un ballet en quatre actes composé par Piotr Ilitch Tchaïkovski en 1875-1876. Nous nous référons à la chorégraphie de Marius Petipa et Lev Ivanof (en 1895) et non à la chorégraphie originale de Julius Reisinger (en 1877).

³ « Le choréotype comprend les habitudes stylistiques et compositionnelles propres à chaque chorégraphe et les dispositifs scénographiques que ce soit la mise en espace, le support sonore ou la

Le choréotype est à la danse ce que le stéréotype est au langage : une répétition mécanique du même¹.

Cependant, nous précisons que dans la majorité des cas – y compris celui de Dimitris Papaioannou – cette répétition est à la fois une signature, une touche personnelle qui rend le style de l'artiste particulier et reconnaissable et, pourquoi pas, un outil de recherche possible.

IV.2. La Médée de Dimitris Papaioannou

Elle est deux fois barbare, Médée – dans sa lignée et dans son amour².

Yorgos Chimonas

Nous savons que le mythe pré-tragique de Médée est de provenance grecque. Dès le début du V^e siècle avant notre ère, Médée était présentée par les Grecs comme une figure complexe à qui on attribuait des désirs contradictoires car elle présente une gamme extraordinaire de comportements. C'est précisément la complexité de son caractère qui attire l'intérêt des chercheurs et des artistes et les a incités à étudier, reproduire et réécrire son histoire à maintes reprises en empruntant différentes approches. En essayant de comprendre la force que Médée exerce sur notre imagination depuis presque trois millénaires, nous devons embrasser sa complexité, l'analyser et essayer de percer son secret.

La description du caractère de Médée que propose William Arrowsmith en 1963, résume, à note sens, la Médée de Dimitris Papaioannou :

[...] la force aveuglante de la vie elle-même, dépourvue de toute moralité médiocre ou écran humanisant ; *eros* élémentaire nu, sans entrave ; intense, chaotique et cruel ; la condition primitive, pré-morale, pré-culturelle de l'homme et du monde³.

En adoptant un point de vue narratif pour son spectacle, Dimitris Papaioannou choisit de raconter la vie et les actions de Médée pour mieux la comprendre. Il avoue être intrigué par sa

conduite lumière » Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, op.cit., p.106.

¹ Christophe Wavelet, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », dans *Mouvement*, n° 2, septembre/novembre 1998, [En ligne] <http://sarma.be/docs/781> (consulté le 19/2/2017).

² « Δύο φορές βάρβαρη η Μήδεια – από καταγωγή κι από έρωτα ». Yorgos Chimonas, « Introduction du traducteur », dans Euripide, *Médée*, traduit par Yorgos Chimonas, Athènes, Éditions Kastaniotis, 1989, p.12. Traduction personnelle.

³ « the blinding force of life itself, striped of any mediating morality or humanizing screen ; naked, unimpeded, elemental *eros* ; intense, chaotic and cruel ; the primitive, pre-moral, pre-cultural condition of man and the world », William Arrowsmith, « A Greek Theater of Ideas », dans *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, n° 3, vol. 2, 1963, p.50. [En ligne] <https://fr.scribd.com/document/26968566/Arrowsmith-Theater-of-Ideas> (consulté le 25/12/2008)

complexité et les forces qui la muent et, de ce fait, le profil de l'héroïne qu'il dépeint révèle la pluralité de son identité et son étrangeté. Nous allons étudier dans les chapitres suivants la centralité de ces thèmes dans les créations des années 2000 et 2010. Ce n'est donc pas par hasard qu'il décide d'ajouter dans sa création un personnage à double fonction, celui du Chien, qui est à la fois narrateur/présentateur et gardien/*alter ego*, nous dévoilant dès le début son projet au sujet de son héroïne. Son but n'est pas de présenter une nouvelle fois la tragédie d'Euripide qui se centre sur un seul moment de la vie de Médée – certes, le plus puissant – celui qui lui a valu sa notoriété. Là où le poète tragique isole un seul épisode du mythe et dicte un certain nombre de séquences dramatiques dans un lieu et un temps précis, *Medea* de Dimitris Papaioannou raconte toute son histoire, en y incluant les moments qui ont contribué à forger la femme qu'elle semble être dans la tragédie euripidienne, cette figure emblématique d'une féminité obscure et déconcertante. Dimitris Papaioannou déploie la biographie de ce personnage en explorant les aspects de sa personnalité et les traits de son caractère : la sorcière, la divinité, l'amante, la séductrice, la criminelle, l'incarnation de la vengeance. Pour ce faire, son récit commence à Colchide où Médée passe sa jeunesse : elle est fille du roi Aiétès, petite fille d'Hélios et d'Océan et nièce de la sorcière Circé, elle est déjà une femme puissante, une sorcière accomplie¹. Par la suite, nous sommes témoins de sa rencontre avec Jason, de leur amour passionné, de la naissance de leurs enfants et de leur arrivée à Corinthe où tout basculera. Advient alors la trahison de Jason qui déclenche sa vengeance irrévocable, manifestée par de multiples meurtres : d'abord celui de sa rivale et ensuite celui de ses propres enfants. Finalement Médée partira sur le char de son grand-père Hélios en reprenant le finale euripidienne. Elle laissera paraître son désarroi et son conflit intérieur lors de son solo avec les chaises – quand personne ne la voit – alors qu'elle maintiendra son visage placide et son attitude hautaine en la présence de Jason même au moment de l'infanticide que nous étudierons par la suite.

IV.3. L'infanticide

Contrairement à Euripide et les conventions de représentation tragiques, Dimitris Papaioannou présente l'infanticide sur scène ; il opte pour un meurtre symbolique et pour autant puissant. Médée, la tête haute, avance vers l'avant-scène à pas lents mais assurés, en portant sur ses avant-bras écartés en angle droit – au niveau de ses épaules – des marionnettes à gaine en plâtre, représentant des nourrissons. Quand elle arrive au bout du proscénium, tout

¹ D'après la légende Médée avait le pouvoir d'accorder la jeunesse éternelle et de rendre les hommes invincibles. Dimitris Papaioannou fait allusion à ses pouvoirs de sorcière en utilisant les objets scéniques mentionnés plus haut.

en maintenant un visage placide, elle les écrase avec violence en provoquant la dispersion d'une multitude de plumes rouges écarlates qui évoquent le sang versé. La longueur de la scène de l'infanticide – d'une durée d'environ deux minutes – telle une procession vers un sacrifice rituel, semble être faite pour accorder un moment de réflexion tant à Médée qu'aux spectateurs. Dimitris Papaioannou affirme avoir une relation particulière avec le temps au sein de la performance qu'il lie à la notion de révélation. Cette lenteur sur scène permet à l'héroïne de se rappeler le trajet qu'elle a parcouru pour s'abandonner à la violence, tous les incidents et les trahisons qui l'ont poussée à briser les liens conjugaux, à rejeter le mâle – traître et parjure – et à prendre la décision de sacrifier ses enfants pour se venger. Sa démarche lente et cérémonieuse reflète ce moment de réflexion et révèle sa transformation en femme déterminée d'accomplir son destin irrévocable à ses yeux. Sa progression du fond de la scène vers l'avant symbolise, à notre sens, ce passage de la femme seule et exclue à celle qui trace son propre chemin et se libère comme la Medea de Silvia Barreiros – dont il sera question par la suite – en tuant ses enfants « pour les libérer [mais aussi] pour se libérer »¹. Ainsi, alors que le spectateur espère – temporairement – qu'un renversement de situation (ou une modification de la part du créateur) conduira à une fin moins sanglante, moins tragique, il reconnaît le changement qui s'opère en Médée et qui reflète, à notre avis, les changements socioculturels déclenchés par la troisième vague du féminisme en Grèce ; il est alors amené à se poser des questions sur la « vraie » identité de Médée.

Chez Dimitris Papaioannou, Médée nie – à travers l'infanticide – sa féminité non pour favoriser les traits masculins qui lui ont souvent été attribués mais dans le sens où son acte devient le symbole du bouleversement des liens sociaux, notamment familiaux et de l'amendement de sa situation de subordination. L'infanticide devient ainsi l'ultime acte d'autonomisation et Médée celle qui ne se plie pas aux conventions sociales de l'épouse soumise et/ou de la femme au foyer. L'héroïne de Dimitris Papaioannou reprend le pouvoir en affirmant sa domination et valorise ainsi la femme en mettant l'accent sur sa force d'agir et de se réinventer.

¹ Voir transcription du texte de *Medea in Spain* de Silvia Barreiros, Annexes, p.19-26.

IV.4. Médée femme et ani-mâle

Tout ce qui casse quelque chose, tout ce qui rompt avec l'ordre établi, a quelque chose à voir avec l'homosexualité, ou avec un devenir animal, un devenir femme, etc.¹

Félix Guattari

Pour exposer les multiples facettes de « la femme » Médée, Dimitris Papaioannou se sert du personnage du Chien dont il évite de dévoiler immédiatement l'identité, contrairement aux autres personnages. Au début, ce caractère au visage indéchiffrable et aux mouvements expressionnistes paraît être notre hôte. Lorsqu'il se met à quatre pattes et aboie sauvagement son double rôle commence à se révéler. Il est à la fois l'*alter ego* de Médée, la personnification du côté obscur de sa maîtresse délicate et royale et l'expression de sa douleur silencieuse et de ses conflits intérieurs. Il essaye vainement de la protéger par ses aboiements bruyants et féroces à chaque fois que Jason l'approche. Or, Médée le tient en laisse – elle maîtrise son côté obscur et malveillant – mais cela ne nous empêche pas de reconnaître en Jason, celui qui déclenchera sa passion, qui libérera l'animal en elle et qui la poussera à commettre un triple meurtre. Il nous semble que le Chien est le *radical other* – dont parle Froma I. Zeitlin² – de Médée et en se tenant près d'elle, il fait allusion au dédoublement du personnage. Toutefois, l'apparence de cet Autre radical renvoie à une personne de sexe masculin et, de ce fait, en dépit de la forme hybride que le chorégraphe donne au Chien, il n'échappe pas au stéréotype de la masculinisation de Médée. En revanche, l'héroïne confirme sa dominance sur le mâle dont elle est, après tout, la maîtresse. Notons ici les jeux d'identités sociales et sexuelles ainsi qu'une certaine ambiguïté mise en place par le chorégraphe à l'égard de la « nature » du personnage de Médée, une thématique genrée qui sera explorée et mise en avant dans les années 2000 et, surtout, dans les années 2010. De surcroît, lorsque la bête disparaît sous la jupe de sa maîtresse, leur fusion fait ressortir l'animal en Médée qui se met elle-même à quatre pattes et mugit comme un chien sauvage. Alors, en l'espace de quelques minutes, la princesse hautaine devient successivement la sorcière puissante, le Sphinx, la femme fatale puis l'animal féroce, nous présentant ainsi toute la palette de la personnalité de Médée. Cette ambiguïté identitaire instaurée par Dimitris Papaioannou est d'autant plus flagrante que le Sphinx peut

¹ Félix Guattari, cité dans François Cusset, *Queer critics : la littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2002, p.5.

² Froma I. Zeitlin, *Playing the Other : gender and society in Classical Greek literature*, op.cit., p.346.

être perçu comme un être non-binaire, réunissant en lui – dans la mythologie – plusieurs « identités » dans un même corps : femme, lion et oiseau. Helene P. Foley précise que

[...] la femme dans la mythologie grecque est souvent associée aux animaux et à la vie sauvage ; la femelle indomptée doit se soumettre aux effets civilisateurs du joug marital avant de commencer à être envisagée comme cultivée¹.

Cependant, Médée semble, à la fois, confirmer et contredire cette suggestion car son côté animal ne ressort que lorsque l'épouse « domptée » et cultivée est trahie et traitée comme un *outsider*, une étrangère amenée dans un pays inconnu et, de surcroît, hostile, menaçant la vie conjugale qu'elle s'est choisie en abandonnant son pays et sa famille pour suivre Jason. Revêtir ce côté sauvage semble lui procurer une arme de survie. Or, l'instinct de survie tout comme celui de la vengeance sont censés être dans l'Antiquité des caractéristiques mâles et, dans ce cas, la fusion que sous-entend Dimitris Papaioannou – chien/animal-mâle et héroïne-femelle – évoque la présence simultanée en Médée du masculin et du féminin. Toutefois, il est intéressant de noter ici que dans la pensée grecque antique la dichotomie masculin/féminin impliquait simultanément une relation d'opposition et de complémentarité, comme dans le cas de toute polarisation. Cette masculinisation de la femme, et le rejet de sa part des intérêts de l'*oikos*, sont souvent présents dans la tragédie antique. Comme nous l'avons bien remarqué, la Médée d'Euripide déclare ouvertement son manque de *sophrosyné* féminine avec sa passion incontrôlable pour son époux, elle se venge d'une manière purement masculine (à l'exception du choix de l'arme du crime), elle forge une alliance politique avec Athènes pour se sauver et détruit l'*oikos* de Jason en tuant leurs enfants. Celle de Dimitris Papaioannou va plus loin en s'attaquant physiquement – à plusieurs reprises – à Jason. Compte tenu de la manière dont le féminin et le masculin semblent être complémentaires en elle, Médée ferait donc preuve de binarité à l'intérieur d'elle-même. Cette binarité deviendra encore plus frappante quand nous examinerons, plus loin, les relations de Médée avec les autres personnages de l'intrigue.

Le côté sauvage et féroce de Médée essaye de prendre le dessus pratiquement dès l'ouverture, quand elle pousse des grognements à quatre pattes du haut de sa table/territoire, tel le Sphinx perché en haut d'une montagne rocheuse aux portes de Thèbes. Médée, sur le ventre, prend appui sur ses poings, se cambre en arrière en poussant le sol et en alternant main gauche et main droite alors qu'elle tourne sa tête avec des mouvements brusques qui renvoient directement à ceux d'un oiseau². Même la longue traîne de sa robe étalée (pliée en longueur)

¹ Helene P. Foley (ed. par), *Reflections of women in Antiquity*, op.cit., p.134. Traduction personnelle.

² Dans la mythologie, le Sphinx aurait le haut d'un corps de femme et le bas d'un corps de lion ou d'oiseau, et porterait des ailes. Voir Robert Graves, *Les mythes grecs*, tome I et II, Paris, Hachette, 1996 et 2000.

derrière elle, s'apparente au plumage d'un paon et évoque ainsi l'image du Sphinx, cette créature moitié femme moitié bête qui est si facilement reconnaissable et dont la légende précise qu'elle détruit et dévore les hommes qui ne trouvent pas la solution à son énigme¹. Nous percevons ici une double interprétation : dans le sens propre, Médée va anéantir l'homme qui l'a trahie en tuant ses enfants et, dans le sens figuré, elle est la femme fatale à qui aucun homme ne peut résister, même au risque de se perdre. À travers ce parallèle la Médée de Dimitris Papaioannou est aussi désignée comme un « animal queer ou un peu étrange »² comme dirait Anne Garréta, appartenant à une autre espèce, non classée en soi et non identifiable en raison de sa particularité de réunir en elle le masculin et le féminin d'une manière aussi flagrante.

Par ailleurs, si nous examinons la Médée de Dimitris Papaioannou en termes de psychologie/psychiatrie, celle-ci pourrait être définie comme une personne bipolaire au vu de ses troubles d'humeur, symptôme de maladie maniaco-dépressive³. En effet, il semblerait que deux personnalités complètement opposées et contradictoires – chacune se dévoilant en fonction de son état psychique – coexistent en Médée ; cette partition de l'*ego* serait un mécanisme défensif et, simultanément, le facteur déclenchant la violence brute qui se traduit par le meurtre de ses enfants. Qui plus est, dans la mythologie Médée n'apparaît jamais sous une seule forme ferme et immuable, car elle est dépendante de la disposition psychique d'une personne mentalement et/ou psychologiquement instable mue par deux natures qui gouvernent tour à tour. Ainsi, le conflit, la collision entre la mère, l'épouse et l'amante chez Médée, ce déchirement intérieur rendent, dans cette mise en scène, ce personnage extrêmement

¹ Nous n'avons pas la place ici pour étudier sous le prisme du genre le détail – par ailleurs très intéressant – que le Sphinx est un mangeur d'hommes et non de femmes sans dévier de notre sujet. En raison du manque d'ouvrages spécialisés sur cette question, nous proposons à titre indicatif l'ouvrage général de Regier Willis Goth, *The Book of the Sphinx*, Stroud, Sutton Publishing Ltd., 2005 ; sur l'interprétation du mythe d'Œdipe et le Sphinx voir Almut-Barbara Renger, *Œdipus and the Sphinx : the threshold myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago, University of Chicago Press, 1864.

² Nous reprenons ici le terme utilisé par Anne Garréta pour commenter l'introduction qu'on lui a fait lors de sa conférence inaugurale donnée au sein de la *Queer week* qui a eu lieu à Paris à Sciences Po, 11-14 mars 2013 : « Merci pour cette introduction qui tend à me désigner [...] comme un animal un peu queer ou un peu étrange puisque c'est ça le sens de queer [...] ». Une présentation de cette conférence (d'où cet extrait est tiré) est disponible [En ligne] <http://littepress.over-blog.net/article-anne-garreta-decryptages-de-foucault-et-wittig-118357848.html> (consulté le 19/2/2017)

³ Le *Larousse Médical* définit la maladie bipolaire ainsi : « Ce trouble constitue moins une psychose à proprement parler qu'un trouble de l'humeur marqué d'épisodes psychotiques ; aussi emploie-t-on plutôt aujourd'hui les termes de maladie maniaco-dépressive [...] Le sujet passe périodiquement par des crises de manie (épisode d'excitation psychique et physique, avec des projets désadaptés) ou de mélancolie (dépression grave), entrecoupées de phases de normalité avec reprise des relations et activités habituelles. L'accès se traduit à la fois sur les plans psychique et physique : humeur triste ou euphorique [...] et, surtout, tendance suicidaire en phase mélancolique. [En ligne] http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/maladie_bipolaire/185304#ZEp8r0XJy5IuxYwx.99 (consulté le 19/2/2017).

intéressant, du fait que l'héroïne ne se confronte pas à un rival réel mais à elle-même : son adversaire n'est ni Jason, ni Créon, ni même sa rivale Glaucé mais l'Autre Médée, l'ani-mâle.

L'évolution – ou la régression – vers la nature ani-mâle de Médée est suggérée dès les premiers moments du spectacle, par sa traversée symbolique de l'avant-scène (de gauche à droite) sur un traîneau/bateau qui véhicule sa fuite avec Jason. À son passage, elle disperse les différentes parties du corps de son frère, Apsyrtos¹ ; chaque morceau ensanglanté du mannequin, symbole du défunt, est déposé rituellement et lentement au sol afin d'insinuer la transformation progressive de Médée en animal : d'abord la tête, puis un bras, puis une jambe, puis le torse. C'est l'acte qui introduit Médée à la violence où l'a conduite sa passion pour son amant. La délicatesse et la douceur des gestes de Médée démontrent un autre conflit de l'héroïne, celui-ci intérieur, qui la partage entre l'amour fraternel et l'amour passionnel – tous deux des traits féminins. Or, l'action du déchiqûement d'un corps en soi, comme le ferait une bête sauvage, laisse entrevoir sa nature animale latente. Médée fera preuve de dureté et de sauvagerie pour briser les liens avec sa lignée et s'en forger d'autres en s'abandonnant à l'amour. Elle doit absolument fuir ses proches mais, plus profondément, elle-même et devenir une autre.

La femme passionnée et sauvage prend complètement le dessus sur l'animal lorsque Médée et Jason s'unissent avec une force primitive auprès du corps démembré de son frère. Les deux amants tâtent d'abord le terrain avec une feinte timidité sans jamais perdre le contact visuel, puis ils se déshabillent lentement avec des gestes à la fois hésitants et provocants qui engagent les partenaires dans un dialogue sensuel. Médée semble emporter le combat amoureux en écrasant Jason sous son pied puis en le maintenant au sol avec son poids et ses mains, pour tomber littéralement dans ses bras au moment où Jason se retourne sur le dos. L'ampleur de leur passion et de leurs étreintes rend la scène progressivement plus intense mais également plus lascive. Leurs deux corps nus s'entrelacent et s'entremêlent dans des positions acrobatiques exécutées à la perfection, au ralenti, dans une harmonie totale de volupté et de force qui n'est pourtant pas provocatrice parce qu'ils semblent « enfermés » l'un dans l'autre. La scène érotique culmine avec les corps palpitants des deux amants se tordant sur la table qui fait allusion à leur lit. À la fin de la scène, leur épuisement les laissera dans une position fœtale, dos à l'audience, pieds contre pieds. Cependant, une fois l'action terminée, Médée reprendra sa position de Sphinx pour nous rappeler que l'animal est toujours présent alors que Jason la prendra dans ses bras pour rassurer la femme et apprivoiser l'animal. Cette scène extrêmement sensuelle met à nu les deux protagonistes, au sens propre et au sens figuré. Par

¹ Selon la légende Médée aurait tué son frère, Apsyrtos, et aurait dispersé les parties de son corps dans la mer afin de ralentir ses poursuivants. Son père a voulu ramasser les morceaux de son fils ce qui a permis à Jason et Médée de s'enfuir.

leur nudité, Médée et Jason confirment la passion qui les a rapprochés au départ tout en se dévoilant physiquement et émotionnellement l'un à l'autre ; leur fusion et leur complicité semblent refléter une parfaite symbiose. Par ailleurs, la scène respective entre Jason et Glaucé est loin d'être aussi intense ; les deux amants ne sont pas complètement nus – ce qui serait compréhensif étant donné que Glaucé apparaît dans le spectacle comme la jeune fille innocente et naïve pour renforcer le caractère de Médée – et leur union ressemble à un jeu d'enfants avec des rires et des chatouillements. Nous déduisons qu'entre eux il existe vraisemblablement un rapport de tendresse, mais pas l'amour passionné, fusionnel et déroutant – on oserait dire l'amour-combat – qui ressort de la scène érotique entre Jason et Médée. Le chorégraphe suggère ainsi que la passion du couple Jason-Médée les conduira inéluctablement au conflit et à l'explosion et ce qui les a unis les séparera.

Par la suite, la naissance de leurs enfants semble à nouveau endormir la bête puisque l'instinct maternel de Médée l'emporte sur son côté sauvage et l'héroïne semble comblée et heureuse avec son époux. Ce moment de latence sera pourtant temporaire car à l'épisode suivant, Médée assiste du coin de la scène (côté cour) à l'union de Jason et de Glaucé qui perd sa couronne en renversant la tête durant leurs jeux. Elle les prend en flagrant délit mais sa confrontation avec Jason – visuelle puisqu'ils se regardent sans se toucher – ne dure que quelques secondes, le temps que Jason, un pied suspendu en l'air, reprenne ses esprits et quitte la scène en tirant derrière lui le drap dans lequel il a enveloppé Glaucé. Le bref regard qu'il lui jette semble être en même temps la justification de son acte – il fait tout pour assurer leur avenir dans ce pays étranger – et une provocation envers Médée de le démentir. Médée est désormais la femme trahie. Elle hésite juste un instant avant de plonger dans la folie en se jetant de la table/territoire de Jason sur une des chaises qui déclenchera sa danse solitaire et émouvante. Elle trébuche d'une chaise à l'autre, elle se tord et se recroqueville en silence tout en déplaçant les chaises l'une après l'autre à l'envers ou à l'endroit, elle se faufile entre elles à quatre pattes ou sur la pointe d'un pied. Son effort pour sortir du cauchemar et de l'illusion, pour maintenir l'équilibre entre la raison et la déraison, se traduit par une série de mouvements brusques qui alternent en continu avec des mouvements insupportablement lents. Son état d'âme, son conflit moral et sentimental et sa lutte pour prendre une décision sont évidents et, si la scène a lieu en grande partie dans un silence absolu, les cris intérieurs de la femme désespérée sont assourdissants. Quand le solo intense qu'elle performe dans sa folie prend fin, il ne lui reste plus que des chaises qu'elle transforme en béquilles, les symboles de son amour amputé. Les efforts de Jason pour l'approcher en formant un pont – au sens propre et au sens figuré – avec les chaises échouent car elle et le Chien les lui enlèvent agressivement sous les pieds pour confirmer la destruction des liens conjugaux et attester de la rupture définitive du couple. Le côté maléfique de Médée coupe les ponts avec celui qui, en la trahissant, provoque sa douleur. Ainsi s'achève l'évolution, ou plutôt, la transformation de la Médée de Dimitris

Papaioannou : l'intensité et la violence croissantes de ses gestes reflètent son passage progressif du déni au chagrin et, de là, à la colère et à la folie vindicative pour devenir la Médée ani-mâle, agressive et impitoyable. Elle accomplira sa vengeance en écrasant violemment les nourrissons-poupées, le fruit de son union avec Jason dans un geste meurtrier symbolique et barbare qui suggère soit le rejet de sa propre féminité soit, au contraire, le rejet de la maternité pour (re)devenir femme. Elle n'est plus mère et elle n'est plus la bête : aucune des deux ne tuerait ses enfants car leur instinct maternel les en empêcherait. Son altérité est désormais manifeste et Médée devient cette « Autre » qui, aux dépens de ses instincts, se révolte, en osant l'impensable. De plus, elle tisse et accomplit sa vengeance en se comportant comme un homme faisant face aux hommes, agissant comme un ani-mâle. Elle repartira fière comme un guerrier, ou comme ses ancêtres les amazones – qui selon la légende résidaient en Colchide – accompagnée de son grand-père. Alors qu'elle traverse une deuxième (et dernière) fois l'avant-scène – cette fois dans le sens inverse, de droite à gauche – immobile sur le char d'Hélios, Jason, le dos voûté et la tête baissée, essaie de se frayer un chemin entre les membres ensanglantés d'Apsyrtos dans le sens opposé, en tirant derrière lui le drap pourpre qui enveloppe le corps de Glaucé. Derrière eux, le Chien range les chaises sur les tables – comme le ferait un employé lors de la fermeture de son établissement – pour annoncer la fin de l'histoire.

Le rideau tombe sur l'image de celle que Dimitris Papaioannou appelle « l'éternelle Médée ». Somme toute, le chorégraphe dépeint Médée comme une femme (contemporaine) à multiples facettes, réunissant en elle des traits des deux sexes qui confirment sa singularité sans spécifier son identité. Il s'aligne ainsi sur le concept du genre en promouvant subtilement l'émancipation des assignations identitaires et des conventions sociales imposant la distinction homme-femme. Par ailleurs il affirmera en parlant de la reprise de *Medea* en 2008 qu'il cherche dans *Medea(é)* la notion féminine contemporaine.

IV.5. Le rapport dominant/dominé

Le côté sauvage de Médée, que nous avons défini plus haut comme ani-mâle, nous aide à percevoir une binarité à l'intérieur de son personnage, flagrante dans la chorégraphie de Dimitris Papaioannou. En maintenant une position d'œil extérieur à l'action, nous sommes rapidement amenés à constater que des relations dynamiques se forment entre les personnages à l'intérieur de l'histoire – celles de Médée étant les plus essentielles. Elles aussi suivent un système binaire et plus spécifiquement la forme dominant/dominé et démontrent à chaque reprise le côté qui l'emporte (ou pas). Cette binarité des relations dynamiques a un impact sur les traits de caractère de Médée qui en ressortent. Elles confirment sa place centrale dans cette création mais affirment également son pouvoir féminin et viennent contredire en partie notre

argument précédent suggérant que Médée laisse son côté masculin prendre le dessus afin de se mesurer à termes égaux avec les hommes.

Dans *Medea*, Dimitris Papaioannou associe l'imagination à la connaissance du mythe pour mettre l'accent sur la relation entre Médée et Jason et tisse des tête-à-tête entre les deux protagonistes illustrant des nombreux détails de la vie de Médée et soulignant la complexité de ses rapports avec son époux. Médée est sans doute dominante dans cette mise en scène et Jason dominé, or l'intensité de la domination varie, principalement en fonction des humeurs de l'héroïne. Le chorégraphe s'appuie sur le système spatial haut/bas pour mettre l'accent sur la domination physique de Médée. Par exemple, lors de leur première rencontre Jason se confronte à Médée, princesse de Colchide féroce et insoumise ; elle relâche le Chien qui aboie bruyamment, puis elle monte sur les épaules de son *alter ego* se plaçant physiquement plus haut que Jason pour le dominer. Ce dernier l'approche attentivement en utilisant des mouvements lents et doux à la manière dont il approcherait un fauve pour l'appivoiser. Il fait preuve de courtoisie et de galanterie à plusieurs reprises – il lui tire une révérence, lui embrasse la main, lui offre son bras – ainsi que de ruse ou d'autorité – un coup de pied au Chien l'enverra se cacher sous la jupe de sa maîtresse – pour la dompter et la persuader de se donner à lui. En revanche, la scène érotique ressemble à un combat corps à corps où le plus fort physiquement est supposé dominer. Toutefois, c'est encore Médée qui triomphe, d'abord en écrasant Jason sous son pied, puis en se trouvant le plus souvent sur lui et en se plaçant constamment à un niveau supérieur même lorsqu'elle se trouve dans ses bras, ce qui prouve qu'elle cède à son amour mais n'est pas maîtrisée pour autant.

Médée domine également la scène de la séduction de Glaucé en surveillant les deux amants de près. Elle tourne autour d'eux en se déplaçant avec des mouvements lents, gracieux et défiants comme un animal sauvage autour de sa proie. De plus, elle n'hésite pas à se confronter à eux après leurs étreintes ; Jason peut l'ignorer, assumer sa trahison et adopter un air dédaigneux – nous renvoyant ainsi à son excuse dans le texte euripidien « [...] un lit délaissé ? [...] tu y vois le plus grand mal du monde »¹ – mais l'effort qu'il fait pour tirer le drap dans lequel il a enveloppé Glaucé l'oblige à plier les genoux et à se placer encore une fois à un niveau inférieur à celui de Médée. Dans la scène du conflit qui suit, l'héroïne ne se contente pas seulement de lui enlever les chaises sous les pieds pour le faire tomber, une façon symbolique de le faire descendre du piédestal où elle-même l'a mis ; elle monte sur son territoire et l'agresse physiquement en le giflant à plusieurs reprises tout en sautant pour se trouver de nouveau sur un plan supérieur. Finalement, les deux meurtres – dont la lenteur d'exécution accentue l'intensité – affirmeront sa domination totale ; elle écrasera

¹ Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v.1367-1369.

complètement Jason, elle l'anéantira en lui enlevant tout pouvoir, tant politique – en tuant Glaucé, elle prive Jason du trône de Corinthe – que social – en tuant ses enfants elle le prive de descendance et, par extension, de citoyenneté¹. Son action, soulignée par le choix du chorégraphe de présenter les meurtres (symbole de sa révolte) au ralenti sur scène, a clairement des connotations politiques. Elle vise d'une part le statut de Jason en tant que nouveau citoyen et prétendant du trône de Corinthe et, d'autre part, son statut d'homme social qui possède (déjà) une famille et des descendants mâles qui prolongeront sa lignée². Nous étudierons le côté politique des actions de Médée par la suite dans ce chapitre.

Nous ne mentionnerons que très rapidement la relation de Médée avec les deux personnages secondaires, le Chien et Hélios. Nous avons extensivement étudié la première (Médée-Chien) ; de ce fait, il suffit de préciser que même si le Chien symbolise son côté obscur, il n'en est pas moins un serviteur, un gardien, un chien tenu en laisse et par conséquent dominé. S'il prend le dessus, ce n'est pas en tant que Chien, mais en tant que l'*alter ego* de Médée. Finalement, dans sa relation avec Hélios, Médée est également dominante puisque c'est lui qui l'aide à s'enfuir en lui prêtant son char. Il se met ainsi en position d'adjoint et, par extension, de dominé en se soumettant à la volonté de sa petite fille.

Glaucé, contrairement à Médée, tient dans tous les cas la place de soumise dans son interaction avec les autres caractères. D'abord sa relation avec Médée est un euphémisme ; à l'exception de la scène de sa séduction par Jason, c'est par procuration, exclusivement à travers le Chien, que Médée échange avec elle. C'est le Chien qui observe Glaucé de près lors de sa première apparition sur scène, lui qui se charge de lui remettre le cadeau empoisonné de sa maîtresse et qui le place sur sa tête en remplissant simultanément le rôle du serviteur et de l'Autre Médée. Ensuite, c'est lui qui la poursuit durant son supplice, lui qui court derrière elle sur tout le plateau jusqu'à ce qu'elle tombe épuisée dans ses bras et encore lui qui jette finalement son corps inerte au sol pour confirmer sa mort. Médée ne s'approche jamais d'elle physiquement, elle ne daigne même pas la toucher, tellement elle semble mépriser sa rivale (alors que Glaucé est une princesse comme Médée). De même, dans sa relation avec Jason, Glaucé essaie de le séduire en lui offrant la couronne dont elle fait semblant d'accoucher d'un air joueur sous-entendant le marché qu'elle lui propose (l'épouser pour avoir accès au trône) et pense le dominer en devenant au moyen de leur union la maîtresse de sa maison. Toutefois,

¹ Rappelons ici que dans l'Antiquité, le devoir principal et sacré d'un citoyen (Athénien) était de procréer, et surtout d'avoir des descendants mâles. En tuant sa nouvelle épouse et ses enfants, Médée semble réduire pratiquement à néant la citoyenneté de Jason.

² Nous avons expliqué au chapitre 1.2. *Rapports sociaux de sexe dans l'Antiquité classique*, p.25 de cette étude que le mariage était l'institution la plus importante dans l'Antiquité mais il consistait principalement en un contrat social ayant pour but de fonder un *oikos* (un foyer) et fournir à l'homme des descendants à qui léguer ses biens. Xénophon le mentionne dans son *Économique*, *op.cit.*, livre VII, 10-16.

Jason n'est pas dupe et il la séduit, en se plaçant au-dessus d'elle dans toutes leurs interactions – conformément au système haut/bas dont il a été question plus haut – et en la traînant derrière lui enveloppée dans le drap, vivante aussi bien que morte, affirmant ainsi à cette seule occurrence sa position de mâle dominant. Par ailleurs, selon Daniel H. Garrison

Les méthodes de séduction politique et de séduction sexuelle sont bien rapprochées dans leur stratégie pour conquérir les cœurs et les esprits¹.

Nous ajouterons que cela est vrai indépendamment des configurations sexuées et de l'ère. À notre sens, les profils de Jason et Glaucé illustrent et confirment, en l'occurrence, les propos de Daniel H. Garrison parce que leurs aspirations politiques et leur désir sexuel s'entrecroisent et, de ce fait, le rapport dominant/dominé reste un jeu. Toutefois, tel n'est pas le cas pour Médée et il nous semble que le chorégraphe se sert des deux scènes de séduction pour dénoncer indirectement cette pratique ancienne, mais toujours d'actualité.

Dans l'ensemble, il nous paraît évident que dans *Medea* de Dimitris Papaioannou, Médée, une femme, descendante d'amazones, de sorcières et de dieux, tient le rôle du dominant dans toutes ses relations avec les personnages avec lesquels elle interagit directement ou indirectement : Jason, dont elle écrase le pouvoir masculin en ne lui laissant rien, le Chien qu'elle tient en laisse, Glaucé qu'elle tue facilement en misant sur sa vanité et son grand-père qui l'aide à s'enfuir. Le côté dominant de Médée prenant le dessus vient s'opposer à la place que les Anciens et plus particulièrement les Athéniens accordaient à la femme. Nous avons vu qu'Aristote considère la femme comme un être inférieur et que Xénophon après lui insiste sur le confinement de l'épouse et de la jeune fille au foyer. Le portrait de Médée dénonce également les conventions sociales et les idées reçues impliquant une femme dépendante : Médée est autonome et puissante dans la *Medea* de Dimitris Papaioannou. Son profil renvoie à l'affirmation de Violaine Sebillote-Cuchet que « La tragédie dévoile toute la marge de pouvoir et de vérité de la parole des femmes »² décrivant pertinemment l'objectif du chorégraphe. Sa Médée n'est pas seulement le personnage central de l'intrigue mais, à travers sa danse puissante et maîtrisée, elle prend la parole pour défendre la cause féminine et affirmer la place de la femme dans la société moderne. Par extension, Médée semble dominer tant Euripide qui lui consacre sa pièce théâtrale que Dimitris Papaioannou qui décide de reprendre son histoire

¹ « Sexual and political seduction went hand in hand. The personalized, erotic method of winning hearts and minds was a strategy well suited [...] ». Daniel H. Garrison, *Sexual culture in ancient Greece*, Norman, University of Oklahoma Press, 2000, p.158. Traduction personnelle.

² Violaine Sebillote-Cuchet (sous la dir. de), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, op. cit., p.22.

pour parler de « la femme » (avec article défini) et comme il déclare dans une interview pour parler « de la notion féminine chez Médée »¹.

IV.6. Les femmes dans *Medea*

Dimitris Papaioannou choisit de redistribuer les rôles secondaires et de réviser le nombre de personnages principaux – limitant leur nombre à trois – pour renouer les liens avec la tragédie classique sur le registre technique. Toutefois, il brise ses liens avec la tradition sur le plan narratif et revisite la tragédie euripidienne en modifiant l’ordre des événements (Euripide raconte les aventures précédentes de Médée à travers la bouche de Jason² comme un *flash-back*) et en mettant l’accent sur le triangle Médée-Jason-Glaucé. De plus, il transforme le chœur de femmes corinthiennes en un chœur de marins, les compagnons de Jason lors de l’expédition Argonautique et rajoute un deuxième, composé des quatre compagnons/serviteurs d’Hélios. Il exclut ainsi presque en totalité les femmes de *Medea*, une décision qui pourrait paraître suspecte à la première lecture quant au parti pris du créateur, mais qui présente pourtant un fort intérêt interprétatif.

En effet, une étude plus attentive suggère que cette exclusion intensifie la présence des personnages de Médée et de sa rivale Glaucé. Le chorégraphe fait d’elles les seules femmes de l’intrigue en renforçant leur pouvoir sur nous et en nous poussant ainsi à porter notre attention sur elles, deux caractères totalement opposés. Chez Dimitris Papaioannou, Médée n’est plus le trophée de Jason ni la femme qui l’a aidé à atteindre ses objectifs comme il arrive souvent dans les mythes des héros. Rappelons ici les propos de Froma I. Zeitlin – que nous avons commentée en parlant de l’image de la femme dans la tragédie de l’époque classique³ – qui attribue aux caractères féminins le rôle de catalyseurs ou des agents. Toutefois, la création de Dimitris Papaioannou porte entièrement sur Médée, son histoire, ses sentiments, sa folie et sa vengeance. Il choisit de présenter l’histoire d’une femme déchirée – par un conflit intérieur – entre son statut d’amante et celui de mère et épouse et, de surcroît, étrangère et barbare. Nous retrouvons ici cette dichotomie entre « moi » et « autre », souvent dépeinte dans les mythes par des caractères opposés, réunie à l’intérieur d’une seule figure, qui plus est féminine et beaucoup plus puissante en étant pratiquement la seule femme de l’action. La Médée de Dimitris Papaioannou n’est pas l’Autre craintive qui soutient son compagnon, elle est

¹ Dimitris Papaioannou cité dans l’article anonyme *Greek Modern Dance Theatre “Medea” to wow the Olympiad Crowd*, le 31 juillet 2008. [En ligne] <http://english.cri.cn/4406/2008/07/31/1141s387788.htm> (consulté le 8/2/2017). Traduction personnelle.

² Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v.1330-1338.

³ Voir plus haut chapitre I.2. *Rapports sociaux de sexe dans l’Antiquité – La femme dans la tragédie de l’époque classique*, p.38 et Froma I. Zeitlin, *Playing the other : gender and society in classical Greek literature, op. cit.*

l'héroïne, ses actions sont celles d'un homme et sa force est révélée par rapport à l'homme. Elle est puissante, elle se défend elle-même, elle se venge des torts qui lui ont été infligés et de ceux qui lui ont causé de la peine et l'expression corporelle de la danseuse traduit à la perfection ce que le personnage affirme dans la tragédie antique :

Une femme s'effraie de tout, [...] mais qu'on touche à son droit, à son lit, elle ira plus loin que personne en son audace meurtrière¹.

Si Angeliki Stellatou est gracieuse et que ses gestes longs et lents renvoient à un être fragile, sa musculature prononcée et l'intensité avec laquelle elle « répond » à Jason à chacune de leurs rencontres confirment sa force mentale et physique. Par exemple, elle ne détourne jamais les yeux de lui, le fixant toujours du regard, le défiant, affirmant qu'elle n'a pas peur de lui. Puis, au moment de la confrontation, elle exprime son agressivité physiquement en écrasant furieusement une chaise sur son dos, en le giflant ou en se jetant sur lui telle une furie. Nous avons mentionné que le chorégraphe se sert de la scène dite « des chaises » pour permettre au spectateur de visualiser le trouble maniaco-dépressif de la psychopathologie de Médée. Or, en vérité, il lui donne la parole en lui permettant de manifester sa douleur, sa révolte et sa prise de parti en faveur des femmes et lui accorde le temps de s'exprimer comme dans un monologue « corporel ». Médée apparaît donc comme une femme puissante (tout comme ses ancêtres les amazones), indépendante, autonome et autosuffisante. L'image de la femme dépeinte par le chorégraphe est très contemporaine et elle renvoie au principe du féminisme égalitaire qui soutient que l'égalité ne sera vraiment acquise entre les hommes et les femmes que lorsque rien ne les distinguera plus (vraiment). Cependant, nous pensons que Dimitris Papaioannou s'aligne plus sur le concept du genre car il ne présente pas une Médée identique à Jason et n'assimile en aucun cas la femme à l'homme. Au contraire, il met en scène une femme ayant les mêmes qualités et les mêmes forces (qu'un homme) se démarquant par son caractère subversif et sa personnalité singulière ; d'autant plus que le chorégraphe assume son homosexualité et milite pour la tolérance et l'acceptation de la diversité. Cette image de la femme promet, à notre sens, un profil d'individu au-delà des assignations de sexe favorisé également par le genre et la Médée de Dimitris Papaioannou s'impose comme le premier exemple (aussi) sonore en Grèce. Nous démontrerons dans les chapitres qui suivent que ce profil devient dominant dans les années 2000 et 2010.

Sa rivale, Glaucé, apparaît dans *Medea* comme la jeune femme frivole et superficielle qui joue encore aux princesses. Cette image de la femme-enfant se manifeste à deux reprises : au moment de sa rencontre avec Jason quand elle s'amuse à cacher sous sa jupe ou derrière elle la

¹ Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v. 263-266.

couronne pour le taquiner et au moment de leurs étreintes intimes quand elle le chatouille et le pince en riant. Glaucé est donc l'inverse de Médée, elle semble avoir encore besoin d'un homme, son père ou son époux pour se définir. Nous avons l'impression qu'elle se plie de son plein gré à la règle (non-écrite) qui veut la femme soumise à la volonté de l'homme. Sa dépendance et sa jeunesse la rendent crédule et la poussent à faire confiance naïvement à sa rivale et, de ce fait, elle tombe rapidement dans le piège que Médée lui tend en revêtant le voile empoisonné qui la consume. Dimitris Papaioannou accentue les qualités de Médée en la juxtaposant à une rivale qui n'est visiblement pas à sa hauteur. De plus, à travers la mort de Glaucé il suggère que l'expérience et la maturité l'emportent et, pourquoi pas, que la sagesse de Médée, la femme adulte vaut plus que la jeunesse de Glaucé.

Cependant, en tuant Glaucé, Médée tue peut-être sa propre innocence, sa naïveté d'autrefois quand elle a cru en Jason et, par conséquent, elle écrase son côté impuissant et soumis. À notre sens, Dimitris Papaioannou nous révèle un troisième personnage incarnant une (autre) facette de la personnalité de l'héroïne et fait ainsi remonter à la surface l'hypothèse que Médée souffre du syndrome des personnalités multiples tout en confirmant qu'elle est centrale dans sa création. Le comportement de l'héroïne serait alors le résultat d'un trouble de la conscience de soi, où apparaîtraient en alternance une personnalité première et plusieurs personnalités secondaires. Dans ce sens, chaque personnage de la pièce représenterait finalement une des multiples personnalités de Médée : Glaucé serait sa jeunesse, le Chien son côté obscur, Jason son côté mâle et Hélios son côté divin. Nous pouvons, par extension, imaginer une mise en scène complètement différente dans laquelle une seule personne incarnerait une Médée schizophrène, une héroïne à personnalités multiples qui remontent tour à tour à la surface (sur scène), pour créer et raconter l'histoire de ce personnage si complexe.

IV.7. Le texte transcrit en mouvement

Les modifications qu'apporte Dimitris Papaioannou à sa *Medea* éloignent sa création du drame euripidien tout en s'inspirant de ses composantes principales. La référence antique reste fortement présente dans sa création tant sur le registre technique que sur le registre visuel. Le chorégraphe reste fidèle à l'œuvre originale à l'exception, nous oserons dire, de l'élimination totale du texte. En effet, l'originalité de *Medea* réside (aussi) dans la substitution du texte par le mouvement corporel. La Médée de Dimitris Papaioannou incarnée par Angeliki Stelatou est un vaisseau muet de mouvements et de voix intérieures. Le créateur bannit la parole de son spectacle pour rendre l'image et les mouvements corporels plus puissants, plus sonores, parfois même assourdissants. Le fait d'éliminer le texte, la parole de cette performance, et de raconter l'histoire à travers le mouvement et la corporalité, rend l'héroïne plus terrestre, plus matérielle et, de ce fait, plus puissante. Dans le cas de *Medea*, la danse transcende le langage et ses qualités narratives, mais ne prive pas le spectacle de sens ni de force, bien au contraire

elle en ajoute. Le sens est communiqué principalement par les corps des danseurs qui négocient le temps et l'espace.

Selon Hélène Marquié le corps en général et celui du danseur en particulier est un champ notionnel contenant plusieurs paramètres.

Il s'inscrit dans un réseau de relations à l'espace social et culturel et dans des réseaux temporels, dans des histoires : histoire personnelle d'un vécu unique, [et] histoire collective [...]. La domination masculine a donné à chacun de ces espaces, à chacune de ces histoires une structure où les positions des femmes et des hommes ne sont ni similaires, ni symétriques, où les genres féminin et masculin supportent un système de valeurs hiérarchisées, qui n'ont plus de rapports avec la sexuation biologique¹.

En effet, Dimitris Papaioannou se fie à la danse et à la corporalité pour communiquer et transmettre l'histoire personnelle d'une femme qui, lorsqu'elle est trahie, n'a plus d'armes en main, plus de choix sinon de transformer l'autel en abattoir sur lequel elle est à la fois sacrificateur et victime sacrificielle. La domination masculine à laquelle elle est soumise en raison de la tradition, la pousse à agir, à se révolter. Certes, Médée opte pour une vengeance sanguinaire – et, de ce fait, condamnable – mais son comportement semblable à celui d'un homme la met à la place de l'accusée à cause de sa « position de femme » – pour reprendre les mots d'Hélène Marquié. Le chorégraphe nous raconte cette histoire de rébellion contre les normes sociétales en concevant une partition qui met en évidence la puissance de Médée malgré sa « position ». Physiquement (comme nous l'avons vu auparavant), Médée est toujours placée à un niveau supérieur à celui de ses adversaires – hommes ou femmes – et ses gestes font ressortir sa forte musculature qui vient s'opposer à sa carrure menue et fine sans diminuer sa grâce. De plus, ses mouvements l'obligent très souvent à sortir de son axe pour démontrer non seulement sa capacité de retrouver son équilibre – fait en soi symbolique de sa force – mais aussi pour rappeler son déchirement intérieur. La scène des chaises, ce monologue « corporel » de l'héroïne qui dure cinq minutes – avant que les autres personnages (Hélios, Chien, Jason par ordre d'apparition) arrivent à leur tour pour la prolonger pour environ trois minutes supplémentaires – renvoie directement au monologue respectif du texte euripidien (v.1021-1081).

La virtuosité de la danse traduite par l'alternance de mouvements fluides et syncopés nous entraîne à ressentir les mêmes sentiments que provoque en nous le texte : tristesse, colère, désespoir, anticipation, furie etc. Cependant, Dimitris Papaioannou demandait à ses danseurs (durant les répétitions) de ne pas se laisser emporter par leurs propres sentiments ou réflexions

¹ Hélène Marquié, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, p.2, texte inédit d'une conférence de 2002. [En ligne] http://web.philo.ulg.ac.be/ferulg/wp-content/uploads/sites/20/2014/11/e_texte_marquie_2002.pdf (consulté le 6/3/2017).

à l'égard de l'intrigue mais au contraire, de transmettre au public, à travers leur danse, des sensations dérivant du visuel et du corporel¹. Le chorégraphe proposait aux danseurs d'exécuter la partition chorégraphique sans tenter de lui donner un sens, sans transcrire le texte tragique (que tous connaissaient) et sans déchiffrer à l'avance ses messages multiples et complexes. Ainsi, le texte « corporel » serait lu et interprété différemment par chaque danseur telle une forme de sténographie corporelle que seule la personne qui l'a écrite arrive à déchiffrer/relire. De ce fait, le corps se transformerait en véhicule de significations partagées, et le transfert des émotions entre l'artiste et les spectateurs serait assuré.

Somme toute, nous apercevons dans la didascalie de Dimitris Papaioannou une référence à la différence – que nous oserons nommer consciente – le soutien de la diversité et la dénonciation des conventions sociales et des normes identitaires touchant aussi bien les performers que les spectateurs. Rien de surprenant de la part de ce créateur, d'autant plus que – comme nous l'avons déjà mentionné – il a toujours affirmé sa propre différence en déclarant son homosexualité² et n'a jamais hésité à supporter ouvertement le mouvement LGBTQ+ en Grèce, à travers son œuvre artistique globale, que ce soit dans son travail de chorégraphe ou d'auteur de bandes dessinées. Il déclare à ce propos :

Le fait que nous sommes des êtres sociaux et nous recherchons l'acceptation des autres est – à un certain degré – déterminateur, mais ne devait pas pour autant empêcher notre évolution. [...] nous déduisons que nous devons accepter et vivre notre sexualité, ainsi que les autres éléments fondamentaux de notre personnalité afin d'aiguiser nos inclinaisons naturelles³.

C'est certainement pour cette raison que Médée lui tient à cœur : parce qu'elle ose endosser un rôle qu'un monde dominé par les hommes lui refuse et décide d'assumer pleinement toutes ses facettes, de s'assumer.

¹ Témoignage de danseur. Propos recueillis par l'auteure le 21 février 2017.

² Le chorégraphe affirme que : « [...] my parents wanted me to live the life of a straight architect. But I was a gay man, and I wanted to be a painter » ([...] mes parents voulaient que je vive la vie d'un architecte hétérosexuel. Mais j'étais un homme homosexuel et je voulais devenir un peintre). Interview à René Habermacher, *Dimitris Papaioannou : spatial and human relationships*, 17 mars 2011. [En ligne] <http://thestimuleye.com/2011/03/17/dimtris-papaioannou-spatial-and-human-relationships-2/> (consulté le 19/2/2017). Traduction personnelle.

³ « Το ότι είμαστε κοινωνικά όντα και ζητάμε την αποδοχή των άλλων είναι σε ένα βαθμό καθοριστικό, αλλά όχι τόσο ώστε να επιτρέπουμε να εμποδίζει την εξέλιξή μας. [...] πρέπει ν'αποδεχτούμε και να ζήσουμε τη σεξουαλικότητά μας, όπως και τα άλλα θεμελιώδη στοιχεία της προσωπικότητάς μας ». Propos recueillis par Lambros Arapakos. Lambros Arapakos, « Μια ενδιαφέρουσα συνέντευξη » (Un entretien intéressant), dans *Péloponnèse*, 14 juin 2013. [En ligne] <http://www.doctv.gr/page.aspx?itemID=SPG4453> (consulté le 11/5/2017).

IV.8. Œuvre emblématique

Dimitris Papaioannou réussit ainsi, en une heure, à présenter la biographie de Médée même si du point de vue narratif il n'apporte aucune nouveauté à son mythe. Libéré des normes tragiques de l'Antiquité qui sont toutefois présentes tout au long de la représentation, il adopte une approche plus critique, voire parfois un air ironique, ou faussement humoristique. Il nous semble qu'à travers cette performance composée de tableaux de crime et de passion soigneusement stylisés, il place Médée dans un contexte mythologique plus global afin de nous rappeler la marginalisation et la subordination de la femme dans l'Antiquité et de nous inciter à la comparer à celle d'aujourd'hui. À travers sa partition chorégraphique il réussit à débarrasser l'héroïne de ses étiquettes et nous présente sa propre perception de la féminité de l'héroïne. Il réitère ainsi des questions sur le genre, l'ethnicité et la classe sociale quasi inconnues dans le milieu académique grec mais que les artistes et chercheurs des années 1990 en Europe se posent déjà. Il utilise Médée comme symbole des femmes opprimées sexuellement, politiquement et racialement, lesquelles, comme l'héroïne, sont exploitées puis rejetées, et afin de se libérer, finissent par commettre des actions impensables (et, dans un certain sens, justifiables). Ainsi sa Médée imite l'héroïne antique, se révolte contre les normes et noie tout dans le sang. Dimitris Papaioannou se sert de l'expressivité et de la corporalité de sa Médée désespérée, trahie et meurtrière pour critiquer la dichotomie présumée entre le mâle raisonnable et la femelle barbare et, par extension, inférieure. Ce spectacle peut être perçu comme un manifeste contre la dévaluation féminine et la société – encore – dominée par les hommes en dépit des luttes des femmes. Médée est en même temps criminelle et la victime de l'éternelle discrimination sexuelle mais elle prend sur elle, réagit et s'affirme comme une femme forte et autosuffisante. À ce propos, Dimitris Papaioannou déclare dans une interview au sujet de *Medea* :

Concernant l'histoire, ce qui m'intéresse est de m'approcher des émotions de la femme trahie et de méditer sur les différences éternelles entre mâle et femelle. Sur un autre registre je m'intéresse à la manière dont on raconte une histoire sans mots, à la création d'un univers de rêve, un univers surréaliste de mémoires grecques¹.

En effet, Dimitris Papaioannou ne se limite pas à présenter juste une histoire sans mots pour mettre en valeur « un univers surréaliste de mémoires grecques ». Il se sert de l'idiome performatif devisé par la compagnie – à la suite des longues expérimentations et sa propre

¹ Dimitris Papaioannou, cite dans *Greek Modern Dance Theatre "Medea" to wow the Olympiad Crowd*, *op.cit.*

expérience en butô¹ – fondé sur les mouvements ralentis, la répétition et la manipulation du temps pour créer un espace concret qui privilégie la perception visuelle. La lenteur, puis la longue durée et la répétition des mouvements stimulent la logique du spectacle en tissant ainsi son « univers de rêve ». Ce rapport au surréel et au féérique accompagné de la promesse d'un récit tragique ont fait de *Medea* une œuvre emblématique qui combine les perceptions visuelle, auditive et sensoriel et, à la fois, soulève des questions genrées, notamment sur les rapports de pouvoir entre sexes en dénonçant les discriminations sexuées. Il s'aligne ainsi sur la thématique de ses contemporains en Europe comme Mathilde Monnier dont l'adaptation d'*Antigone* nous préoccupera au prochain chapitre.

¹ Le mot butô (en japonais Bu : la danse, Tô : taper le sol) est d'origine très ancienne, tant rituelle que populaire. Ce mouvement de danse dite « du corps obscur » fut fondé par Tatsumi Hijikata (1928-1986) en collaboration avec Kazuo Ôno (1906-2010) dans les milieux artistiques *underground* de Tokyo dans les années 1960. La danse est en relation étroite avec le théâtre Nô et le kabuki et très proche de la performance et de la danse contemporaine européenne. Pour plus d'informations voir Odette Aslan, Béatrice Picon-Vallin (ed. par), *Butô(s)*, Paris, Éditions du CNRS, 2002.

Chapitre V. POUR ANTIGONE DE MATHILDE MONNIER (1993, FRANCE – 1998, GRÈCE)

Mathilde Monnier a été formée auprès de Viola Farber¹ – l’une des premières interprètes de Merce Cunningham – et a entamé sa carrière au début des années 1980 en collaboration avec Jean-François Duroune². À partir de 1988 elle devient créatrice sous son propre nom, avant de succéder Dominique Bagouet au Centre Chorégraphique National de Montpellier en 1994. De 2014 à 2019, elle était à la tête du Centre National de la Danse (CND) de Paris³. Son style très particulier, caractérisé par son désir de se renouveler constamment, conduit à des créations uniques s’unissant les unes aux autres par de fins liens, confirmant ainsi son envie de toujours repousser les frontières pour nourrir son travail basé principalement sur l’expérience. Si ses premières pièces « charment par une féminité assumée, un travail sur le mouvement comme prolongement du corps »⁴, elle figure pourtant parmi les représentants de la danse expérimentale, voire conceptuelle. Son voyage au Burkina-Faso et au Mali au début des années 1990, ayant comme but de rencontrer des danseurs africains dans le cadre de son projet de renouvellement de la danse contemporaine française, s’est finalisé par sa collaboration avec les burkinabés Salia Sanou et Seydou Boro. Le résultat de cette association fut *Pour Antigone*, une alliance entre la danse contemporaine et la danse traditionnelle africaine, à laquelle nous allons nous intéresser dans cette étude.

V.1. Le spectacle⁵

Le spectacle *Pour Antigone* a été globalement décrit comme un métissage des cultures africaine et française – ou plutôt occidentale, européenne – un mariage de la danse traditionnelle, voire folklorique, d’Afrique et de la danse contemporaine (française) que

¹ D’abord aux États-Unis, Mathilde Monnier a été par la suite engagée dans la compagnie de Viola Farber quand elle était invitée en France, au Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) d’Angers.

² Jean-François Duroune était également interprète dans la compagnie de Viola Farber au CNDC d’Angers à la même époque.

³ Pour plus d’éléments biographiques sur Mathilde Monnier voir son site <http://mathildemonnier.com/>, rubrique « Biographie » (consulté le 15/3/2017). Notons également qu’elle a reçu en avril 2000 la distinction de Chevalier de la Légion d’Honneur par décret de Monsieur le Président de la République et en septembre de la même année le Grand Prix de l’Étoile Dansante, *ex æquo* avec Heiner Goebbels, décerné par la Fundacio Laura Wolff Andorra.

⁴ Philippe Noisette et Laurent Philippe, *Danse Contemporaine. Le guide*, Paris, Flammarion, 2015, p.232.

⁵ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que la chorégraphe nous a obligeamment fournie. Voir photos, Annexes, p.11-12.

représente, en l'occurrence, l'équipe de Mathilde Monnier. *Pour Antigone* est une œuvre qui a marqué la carrière de la chorégraphe tout en contribuant à construire les bases de la danse contemporaine africaine. Contrairement à ses collègues qui se tournaient vers l'Asie dans les années 1990, Mathilde Monnier a choisi l'Afrique car, comme elle l'a maintes fois affirmé, elle faisait partie de ses racines mais lui restait toujours étrangère¹. Dans cette création pour dix danseurs d'une durée d'une heure, la chorégraphe reprend le mythe de la femme rebelle par excellence, Antigone. Pourtant, Mathilde Monnier ne se limite pas à nous raconter ou à illustrer l'histoire qui nous est déjà connue à travers Sophocle car, dit-elle

[...] j'avais envie de savoir comment j'allais travailler la danse contemporaine dans un contexte africain².

Avec *Pour Antigone*, son but est de mettre en scène par le langage de la danse, une confrontation culturelle : celle de l'Afrique de toujours et l'Europe d'aujourd'hui. Ainsi, elle tente la confrontation d'éléments en apparence antagonistes et elle opte pour une double représentation qu'elle-même qualifie de « Noire et Blanche », dans laquelle elle juxtapose deux groupes de danseurs répartis en fonction de leur couleur de peau et faisant honneur aux deux continents. Son choix audacieux a été, toutefois, « puni » – tout comme celui d'Antigone 2500 ans auparavant – par le refus des institutions françaises d'une tournée du spectacle en Afrique en le déclarant comme « pas assez français³ ». Cependant, la révolte de Mathilde Monnier est constructive : elle sort de son confort et de la convention afin de construire une identité pour la révoltée. Elle n'est pas concernée par une action non réfléchie mais par une rébellion qui renferme et associe la danse expressionniste allemande et les *performing arts* américains et les juxtapose avec les danses africaines traditionnelles dont la sensualité et l'humilité sont ancrées dans la terre.

Concernant son inspiration Mathilde Monnier atteste :

Un jour j'ai relu l'histoire et elle m'a bouleversée. Peut-être je me suis identifiée à cette jeune femme. Et cet acte physique d'enterrer quelqu'un, cela me plaisait. L'idée que ce qui déclenche la tragédie est un geste – couvrir un corps⁴

¹ Mathilde Monnier a vécu au Maroc jusqu'à l'âge de 15 ans.

² Citée dans l'article de Linda Boutin, *Mathilde Monnier : Mariage Mixte*, publié le 22 septembre 1999 suite à la représentation du spectacle au Canada dans le cadre du Festival FIND. [En ligne] <https://voir.ca/scene/1999/09/22/mathilde-monnier-mariage-mixte/> (consulté le 14/3/2017).

³ Source : interview à Siegfried Forster, *Mathilde Monnier mène la danse au CND*, publié le 4 février 2014. [En ligne] <http://www.rfi.fr/france/20140204-mathilde-monnier-cnd-centre-national-de-la-danse> (consulté le 13/3/2017).

⁴ Citée dans l'article d'Amy Serafin, *Dance ; An Antigone from Africa by way of France*, 23 juillet 2000. [En ligne] <http://www.nytimes.com/2000/07/23/arts/dance-an-antigone-from-africa-by-way-of-france.html> (consulté le 14/3/2017). Traduction personnelle.

Comme nous l'avons mentionné, la création a été le résultat de plusieurs voyages au Burkina Faso et au Mali durant lesquels Mathilde Monnier a travaillé avec les danseurs autochtones en étudiant leur longue tradition de musiques et de danses rituelles et folkloriques. La chorégraphe a souvent expliqué (dans ses nombreux interviews) que la sélection des danseurs a été effectuée selon leur capacité à endosser les rôles d'*Antigone*, à avancer dans leur propre technique, à inventer, à se prendre en charge. Les cinq danseurs burkinabés qui ont été choisis avaient cette capacité ; notamment la jeune fille de treize ans qui s'est jointe à eux – après avoir été repérée dans les rues – était idéale pour incarner le côté enfantin du caractère d'*Antigone*. D'autre part, les danseurs européens ont été choisis « pour leur ouverture d'esprit, leur faculté à se laisser aller, à oublier l'intellect, l'analyse »¹. L'enjeu était de revisiter l'œuvre tragique en y intégrant deux traditions de représentation, en apparence hétérogènes. Ainsi deux mentalités et deux imaginaires différents se sont approchés pour travailler en commun sur leurs danses respectives en transcendant les deux cultures – l'occidentale et l'africaine – et en exposant les deux univers à un face à face, à travers le mouvement, le rythme et la musicalité. Le résultat a été un dialogue inédit avec la danse européenne qui transgresse les différences culturelles pour offrir un propos très cohérent.

Mathilde Monnier ne garde que le contour de l'œuvre sophocléenne, qui est simultanément l'essence d'*Antigone* et procède à la confrontation de deux conceptions du corps et de la danse. La règle des trois unités n'est pas respectée mais l'unité dramatique est maintenue puisque la composition est faite de fractures, de coups de théâtre et de passages intermédiaires qui rappellent le découpage antique. Qui plus est, Mathilde Monnier élimine le chœur (dans le sens antique du terme) de sa création or, les Africains chantent à l'unisson à plusieurs reprises et leurs voix renvoient à la voix collective des Thébains. Par ailleurs, la répartition des personnages n'est jamais mentionnée et le changement de rôles qui se produit entre les danseurs, rend la tâche de leur identification plus difficile – et pas toujours évidente – pour le spectateur. Antigone est à la fois la jeune burkinabée Balguissa Zoungrana et la tenace Eszter Salamon, le cri et le sentiment de Blandine Yameogo, le calme puissant de Hawa Kouyaté, la rigueur rebelle de Germana Civera et la raideur têtue et flamboyante de Jutta Vielhaber. Il nous semble, en effet, que chaque danseuse incarne un côté différent du caractère d'*Antigone* et c'est pour cette raison qu'à l'ouverture nous avons du mal à reconnaître la danseuse qui incarne l'héroïne. Il en va de même pour l'identité des autres personnages : nous avons des doutes quant à Créon, car Xavier Lot et Seydou Boro sont tous les deux habillés en jupe ; de même, nous cherchons l'identité de l'homme-momie (Joël Luecht et, à la fin, Joël Luecht et Salia Sanou simultanément) qui serait autant une personnification de la Mort que Polynice

¹ Mathilde Monnier, citée dans « L'Afrique, certitude du mouvement », article anonyme paru dans *Le Monde*, juin 1993. Source : Dossier de production du spectacle *Pour Antigone*.

revenu hanter sa sœur. Très rapidement nous comprenons que Mathilde Monnier présente les personnages redoublés afin de rendre le récit plus intense. La chorégraphe semble anticiper ou entrevoir l'ouverture qui s'effectuera au sein du genre dans les années à venir et présager à travers la distribution de *Pour Antigone* le déplacement de l'intérêt vers l'individu et la pluralité des identités. Le mythe d'Antigone est donc présenté par deux groupes de danseurs qui reprennent à leur manière la même histoire, lui donnant à la fois un caractère noir et un caractère blanc en soulevant ainsi des questions sur la race et les rapports de pouvoir entre ethnies. Les deux groupes progressent dans la narration en harmonie totale, en s'échangeant les rôles souvent et subtilement. Un changement peut parfois se produire sur un même personnage et se manifester par le changement de costumes ; tel est le cas de Créon/Xavier Lot qui commence la performance habillé d'une lourde jupe bleue pour enfiler, par la suite, une jupe rouge brouillant ainsi son image aux yeux des spectateurs. Ainsi le mythe grec est déconstruit, rendu à sa force brute et vitale entre une impulsion qui débouche sur une forme de transe ou de rituel et une lenteur du mouvement qui nous entraîne vers des zones plus incertaines.

Le décor conçu par Annie Tolleter est très minimaliste créant une sensation organique, physique et esthétique. Dans un effort pour le rendre plus intense, Annie Tolleter évite toute sublimation et ferme la scène sur trois côtés pour donner l'impression d'un espace clos et laisse le plateau vide en permettant aux danseurs de se produire librement. Les murs en tôle ondulée, tels des paravents en métal, cassent la moindre volonté de douceur fade et sans objet. Les danseurs se cachent derrière les volets qui pivotent à plusieurs endroits pour faciliter leurs entrées et leurs sorties tout en nous renvoyant vers un univers à la fois urbain et rural. Par conséquent, d'une part la danse est clairement privilégiée et, d'autre part, un lieu neutre est suggéré, possiblement situé dans un bidonville, s'opposant à la tradition antique qui imposait la façade d'un palais royal. Qui plus est, les plaques du sol industriel se soulèvent par endroits, circonscrivent des espaces de danse à conquérir ou à perdre et révolutionnent l'espace en lui donnant une troisième dimension, verticale et vertigineuse, très intéressante pour les contrastes et les circulations. Un vaste carré de toile blanche est tendu au-dessus du plateau afin de créer une atmosphère, à la fois, de tiers-monde et postmoderne. En même temps, ce large tissu enferme le regard, le confinant dans l'espace clos que forment les murs en tôle ondulée.

Dans un effort de sobriété, les objets scéniques et les accessoires sont fonctionnels et limités au nécessaire. Ainsi, ils transmettent la volonté des Africains d'aller à l'essentiel de façon directe en utilisant un minimum de moyens afin de refléter leur manière d'être et de vivre. La scénographe opte pour des matériaux déjà utilisés, des objets de la vie ordinaire qui ont repris vie. Par exemple à l'ouverture, sur la scène côté jardin, il y a juste un lampadaire à la base duquel est attaché un petit tabouret et, côté cour, un siège de voiture à deux places. Au cours de la performance Jutta Vielhaber utilise un morceau de portière de voiture dont elle se

sert pour cacher son corps tel un bouclier et, à la fin, un morceau de pare-brise ou un des boucliers transparents des policiers, pour protéger son visage. Ces objets récupérés, communiquent l'état désespéré où se trouve Thèbes après le long siège¹ et font allusion à l'affliction de son peuple et à la surveillance étroite à laquelle il est soumis à cause de la tyrannie. Des soldats en bois sont également utilisés à deux reprises : ils seront les pions que Créon/Xavier Lot déplacera sur le plateau comme un général ferait avec son armée sur le champ de bataille ; puis Balguissa Zoungrana les renversera un par un avec mépris et colère – tout en leur disant « Toi, tu vas mourir, je vais te tuer² ». Sa taille imposante face aux jouets nous renvoie tant au pouvoir d'un dieu qui lui permettrait de disposer des humains à son plaisir, qu'au pouvoir d'un souverain abusif qui déciderait du sort de ses soldats en fonction de ses préférences personnelles.

Les éclairages conçus par Eric Wurtz consistent principalement en une alternance entre couleurs chaudes et froides. Ce jeu constant entre les teintes suggère d'une part l'intensité de la lumière du jour des pays Africains – couleurs chaudes – et, d'autre part, les changements de tensions, du climat et des humeurs. Toutefois, la conception plutôt classique voire simple des éclairages ne manque pas d'originalité. Eric Wurtz – comme Annie Tolleter pour le décor – a créé ses éclairages à partir de matériaux de récupération comme on le fait souvent en Afrique : par exemple, les projecteurs qui suivent les danseurs à l'épisode final, sont des phares de voiture qui servent comme sources lumineuses. En utilisant cette astuce, Eric Wurtz rend hommage au peuple burkinabé qui, en raison du manque de moyens techniques, éclaire souvent les spectacles à l'aide d'une lampe à gaz et nous rappelle l'esthétique expressionniste, renforcée par la dramatisation des sentiments que les éclairages mettent en valeur.

La bande son, conçue par Christophe Séchet et Zani Diabaté est une combinaison de musiques préenregistrées qui se mêlent avec les percussions *live* de Zani Diabaté. Ce mélange intéressant et original qui évolue du chant d'oiseaux aux percussions simulant le son de mitrailleuses, renvoie directement à la tradition nord-africaine et ses rythmes vivants inattendus. Des moments de silence alternent avec les cris aigus des danseuses africaines et les percussions assourdissantes avec la musique douce des cordes préenregistrées en intensifiant les tensions. Selon France Schott-Billmann

¹ Rappelons que selon la légende thébaine, la cité de Thèbes fut soumise à un long siège par sept chefs Argiens et Polynice. Les tragédies *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, et *Les Phéniennes* d'Euripide, ainsi que l'épopée perdue *Thébaïde*, dont l'auteur est inconnu mais qui est souvent attribuée faussement à Homère, reprennent le sujet de la guerre des Argiens contre les Thébains.

² Extrait du spectacle. Voir transcription du texte de *Pour Antigone*, Annexes, p.13.

[...] par sa ressemblance acoustique avec le battement du cœur [...], la percussion nous fait plonger dans des profondeurs inconnues de nous-mêmes¹.

Cette succession de sonorités forme un ensemble cohérent qui aide le spectateur à obtenir une vision – ou plutôt une acoustique – globale du spectacle et l'incite à ne pas se focaliser sur un seul point de l'action.

Les costumes conçus par Christine Vargas renvoient aux traditions vestimentaires des deux continents, tout en maintenant la même simplicité que nous avons observée pour les décors (T-shirts, leggings, pantalons, jupes, etc.). Les couleurs choisies sont intéressantes sur le plan dramatique puisqu'elles reprennent les couleurs des éclairages évoluant du jaune au blanc et rouge, en passant par le bleu et noir. Indubitablement symboliques, elles renvoient aux vases Grecs de l'époque archaïque ou au soleil de l'Afrique (jaune), aux humeurs sombres ou au continent Africain (noir), à la mort ou à la nuit qui favorise les actes obscurs (bleu foncé), à la mer ou à l'espoir (bleu marin ou bleu clair), à la vengeance ou au sang et au sacrifice (rouge) et, finalement, à la pureté d'Antigone ou à la paix (blanc). Quasiment tous les personnages changent au moins deux fois de tenue et, par conséquent, de couleur. Parmi les danseuses, Jutta Vielhaber fait exception parce qu'elle revêt temporairement une robe dorée (nous pouvons pourtant l'associer aux couleurs jaunes) qui l'identifierait possiblement au personnage royal d'Eurydice. Parmi les hommes, Joël Luecht se démarque pendant son solo avec la figurine en bois dont il reprend la tenue à savoir pantalon bleu foncé et chemise jaune avec cravate et chapeau. Les danseurs Africains sont pieds nus la plupart du temps (seul Salia Sanou porte parfois des escarpins) tandis que les Européens portent des chaussures (bottines, ou talons pour les femmes et escarpins ou baskets pour les hommes). Il nous semble que Christine Vargas tente de maintenir l'équilibre entre hommes et femmes, sur le plan vestimentaire aussi : nombre égal de changements pour les uns et pour les autres et distinction d'un personnage dans chaque groupe. Toutefois, les tenues rouges de la fin du spectacle retiennent plus notre attention car elles semblent plus élaborées que celles du début. Citons Germana Civera et Eszter Salamon qui portent des robes cocktail mi-longues moulantes tandis que Jutta Vielhaber échange sa tenue de garde (rouge également, composée d'un pantalon et d'une tunique surmontée d'une ceinture noire croisée sur sa poitrine) contre une jupe mi-longue et un haut court avec des bottines vernis à haut talons. Balguissa Zoungrana porte un pantalon par-dessus lequel elle a ajusté un tutu et un t-shirt en lin sans manches. Hawa Kouyaté porte aussi une robe mi-longue dont les fentes laissent apparaître de la dentelle noire. Seydou Boro porte un costume (deux pièces) tandis que Xavier Lot garde sa veste mais

¹ France Schott-Billmann, « Un savoir inné du corps : le rythme », dans David Le Breton et al., *Histoires de corps ; à propos de la formation du danseur* (ouvrage collectif) *op.cit.*, p.37.

échange le pantalon contre une jupe. Il est évident que les tissus sont également plus « nobles ». Christine Vargas se sert des matières telles que du satin, du lin et de la dentelle pour ces tenues contrairement au coton utilisé pour les tenues du début, indiquant délicatement l'évolution des personnages.

Il nous semble donc que Mathilde Monnier opte pour une représentation symbolique, ce que confirment tant le choix des costumes – ayant des couleurs spécifiques à chaque épisode/tableau – que l'ambiguïté qui entoure l'identité de plusieurs caractères. En même temps, elle choisit d'exclure plusieurs personnages sophocléens de sa création et d'en introduire un autre qui ne figure pas dans le texte antique comme Dimitris Papaioannou. C'est le cas de la momie – qu'incarne l'euro péen Joël Luecht – une figure masculine enveloppée dans des bandelettes blanches qui montent jusqu'à son visage le privant de vue. Ce personnage nous fait penser immédiatement à Polynice, le frère d'Antigone privé de sépulture qui viendrait hanter les vivants pour réclamer l'ensevelissement conformément aux lois divines. Il rappelle simultanément l'histoire récente du Bourkina Faso et son ancien président Thomas Sankara, privé lui aussi d'enterrement. En outre, sur un plan purement symbolique et/ou métaphysique, cette figure serait la personnification de la Mort ou encore la prophétie de la mort imminente d'Antigone. Un deuxième caractère ambigu nous est présenté à travers un des solos de Salia Sanou : étant accroupi, immobile, il commence doucement à se relever en imitant les mouvements d'un oiseau tandis que des pépiements résonnent dans la salle. Peu à peu ses gestes saccadés deviennent plus amples et il fait le tour de la scène en sautillant nerveusement nous faisant penser à un oiseau, possiblement un des corbeaux qui attaquent la dépouille de Polynice ou un oiseau oraculaire et, par extension dans ce dernier cas, au devin Tirésias qui intervient dans la pièce de Sophocle pour « sauver » Antigone.

D'autre part, la figure du musicien Zani Diabaté nous renvoie directement aux normes de la représentation antique de la tragédie selon lesquelles un musicien (joueur de flûte ou cithariste) accompagnait les acteurs et, en même temps, elle nous rappelle la coutume africaine qui consiste à accompagner toute forme de performance (rituel, fête, spectacle etc.) de musique. De même, les chants et les cris douloureux et perçants des performers africains renvoient aux chants et aux lamentations du chœur tragique. En fait, dans *Pour Antigone*, nous ne trouvons pas de chœur tel qu'il apparaissait dans la tragédie antique mais les séquences de danse synchronisées – proposées par des groupes de trois ou plusieurs danseurs – peuvent être interprétées comme son substitut astucieux (mais pour autant incertain) d'autant plus qu'elles marquent souvent le début ou la fin d'un épisode/tableau.

Dès lors, il est évident (dès les premières minutes du spectacle) que Mathilde Monnier comme Dimitris Papaioannou ne fait pas une transcription littérale du mythe. Il nous semble qu'elle nous présente parallèlement deux versions différentes de la tragédie, ce que confirme sa décision de représenter le mythe sous deux aspects – noir et blanc – qui se concrétise

davantage dans le dédoublement des personnages. Ainsi à tout moment du spectacle nous nous trouvons confrontés à ces deux versions, étant amenés à les juxtaposer. Son approche est donc celle d'un chercheur qui, en illustrant à deux reprises simultanées le mythe initial du refus de la femme devant la mort et l'ordre établi, observe et analyse au fur et à mesure ses trouvailles. Par conséquent, ces dernières deviennent un commentaire politique et social, également dédoublé : sur le plan politique il s'agit de l'accusation de la tyrannie qui demeure condamnable indépendamment de la nationalité de l'oppressé et, sur le plan social, il s'agit d'un rappel de la question de l'égalité raciale – avec l'association de l'Afrique à l'Occident – qui se transforme progressivement en la représentation de l'égalité des sexes, en montrant la femme dans toute sa puissance et sa force tant politique que performative.

V.2. La Multi-Antigone de Mathilde Monnier

Comme nous l'avons précédemment mentionné, il est difficile de reconnaître les caractères dans ce spectacle parce qu'ils sont représentés en alternance par les danseurs africains puis européens et *vice versa*. Dans le cas d'Antigone la tâche s'avère encore plus difficile en raison d'un deuxième dédoublement du personnage qui a lieu conjointement avec le premier, cette fois à l'intérieur d'un même groupe – européen ou africain.

Plus en détail, à l'ouverture, Blandine Yameogo et Balguissa Zoungrana, assises dans deux coins opposés de la scène, échangent des fragments de chansons qui se transforment subtilement en chant rythmique de l'Afrique du Nord puis en décharge de décibels. Sans doute, la petite Balguissa Zoungrana représente Antigone enfant or, lorsqu'elle imite Blandine Yameogo, sa danse ludique et spontanée semble se dédoubler et installe ainsi une dynamique généreuse et rythmée, nous amenant à croire que Blandine Yameogo n'est pas une mère ou une nourrice mais Antigone adulte. Notre supposition est confirmée par la répétition des mouvements, maladroits de la part de la jeune fille et plus affirmés par Blandine Yameogo, démontrant qu'en grandissant, Antigone, parvient à mieux les maîtriser. Très vite, les deux femmes commencent à onduler en lançant leurs têtes en avant et en arrière aux sons du tambour de Zani Diabaté. Leur gestuelle commune fusionne les deux corps qui ne sont plus soumis à un code chorégraphique mais dévoilent leur propre langage. Cette gestuelle est ponctuée par leurs pieds qui frappent le sol pour plus s'y enfoncer, symbole d'enracinement et, de ce fait, elle atteste qu'il s'agit du même personnage. Progressivement la lumière devient éclatante et les trois danseuses européennes arrivent et prennent la place des africaines. Leurs pas étriqués et saccadés renvoient à la danse traditionnelle irlandaise ou aux claquettes, faisant preuve d'une maîtrise du mouvement et d'une synchronisation remarquables. La blonde Eszter Salamon puis la brune Germana Civera performant à leur tour leurs solos de danse contemporaine et nous supposons qu'il s'agit d'Antigone et d'Ismène sans savoir laquelle des

deux est Antigone. Par ailleurs, les créateurs optent souvent pour un performer brun et un blond pour représenter les deux sœurs : nous étudierons par la suite *Antigone Sr.* de Trajal Harrell – le chorégraphe « joue » également avec la couleur de la peau car Antigone est noire et Ismène blanche – et *Antigone* d’Ulrike Quade où une marionnette brune représente Antigone et une marionnette blonde Ismène¹. Quand les deux danseuses de Mathilde Monnier commencent à faire des mouvements identiques à ceux des africaines qui les ont précédées – et dont elles prennent la place – nous nous rendons compte qu’il ne s’agit pas de deux personnages mais d’un deuxième dédoublement d’Antigone. Cet échange entre danseuses africaines et européennes continuera tout au long de la performance et, de ce fait, le dédoublement apparaît comme une multiplication de l’héroïne fois six, le nombre des danseuses. Ainsi, Mathilde Monnier nous fait part du résultat de son travail avec les danseurs africains et européens avec la représentation d’une Antigone à la fois noire et blanche et nous familiarise avec le concept de son projet de marier les danses des deux continents afin d’aboutir à une nouvelle forme de danse.

Dès lors, à travers la multiplication du personnage sur scène, Antigone devient un symbole en elle-même, étant représentée à la fois par les danseuses européennes et africaines indépendamment de leurs origines et de leur couleur. Il nous semble que Mathilde Monnier voit en Antigone une figure universelle de pureté qui laisse cependant entrevoir ses impuretés et soulève la thématique de la nationalité et de la race en suggérant que toute femme peut devenir Antigone si elle est suffisamment motivée. Pour l’héroïne de Sophocle, il s’agissait de réclamer la coexistence des lois humaines avec les lois divines dans un respect mutuel ; pour les Antigone(s) de Mathilde Monnier, il s’agit de démontrer comment la culture africaine cohabite, voire fusionne, avec la culture européenne au-delà de l’ethnicité. En outre, le fait qu’il n’y ait jamais de confrontation – directe ou indirecte – entre femmes ni à l’intérieur d’un même groupe ni entre africaines et européennes souligne l’importance de chacune de ces Antigone(s) tout en renforçant chez le spectateur le sentiment de coexistence de cultures et de danses. En conséquence, ce mélange culturel devient un commentaire social contre la discrimination raciale car, loin d’être un métissage, il est une représentation de l’égalité, ce qui est déjà confirmé par la composition du groupe – le nombre des danseurs africains est égal à celui des danseurs européens – ainsi que par le temps scénique accordé à chacun. Mathilde Monnier est sensible aux questions de discrimination des femmes de couleur et, de toute probabilité, familière avec la notion de *Black feminism* et les écrits de Kimberlé Crenshaw²

¹ Voir chapitre XV. *Antigone Sr./Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L) de Trajal Harrell*, p.288 et chapitre XVII. *Antigone d’Ulrike Quade Company et NB Projects*, p.338.

² Voir à ce propos Kimberlé Williams Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l’identité et violences contre les femmes de couleur », dans *Cahiers du*

(des questions soulevées à la fin des années 1980 par la chercheuse américaine) d'autant plus que, comme nous l'avons mentionné, elle a passé son enfance au Maroc et elle a travaillé en Afrique. En tout état de cause, cette présentation d'Antigone contient un commentaire genré et nous oserons dire qu'elle semble être une des premières tentatives de référence, certes indirecte et tâtonnante, à la notion d'intersectionnalité et la dimension intersectionnelle du genre.

V.3. Femmes et hommes : ambigüité, équilibre, égalité (?)

Dans *Pour Antigone*, les tableaux/scènes déjà connus du mythe d'Antigone se succèdent en mettant en valeur une symbolique : l'opposition, la révolte, la guerre, les amours perturbés, la mort. Ils offrent un parcours entre les deux continents et mélangent sans les dissocier les forces immanentes dans deux mondes singuliers, en noir et blanc, entre tradition et contemporanéité. De plus, il n'y a pas de différenciation sexuée entre hommes et femmes dans la création de Mathilde Monnier car tous les membres de la compagnie travaillent comme un groupe uni et soudé. Ainsi, hommes et femmes s'opposent, des deux côtés de la Méditerranée, dans un duel tragique, une rencontre d'humains qui respectent l'identité profonde de l'autre créant ainsi une osmose entre les deux groupes, sans mimétisme réducteur et sans parti pris.

Ce refus de sexuation est confirmé d'abord sur le registre visuel, par l'apparence des danseurs, comme celle quasiment androgyne de l'européenne Eszter Salamon¹ – nous allons voir que dans les années 2010, les spectacles de la compagnie Pleafsis et de Thomas Noone soulèvent plus ouvertement la question de l'androgynie² – qui incarne possiblement le côté masculin du caractère d'Antigone dont les traits provoquent l'accusation de Créon dans la pièce de Sophocle³. En effet, le rôle d'Antigone aurait très bien pu être dansé par un homme, le héros/héroïne aurait pu être aussi bien un homme qu'une femme, car ce sont ses actions et le message qu'elles transmettent qui sont essentiels pour la chorégraphe et pas son sexe. Cependant, le détachement de Mathilde Monnier des configurations de sexe ne se limite pas au

Genre, traduit par Oristelle Bonis, n° 39, février 2005, p. 51-82 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm>.

¹ Notons ici qu'Eszter Salamon s'interrogera plus tard sur la perception des genres avec sa création *Reproduction* (2004), qui met en scène des corps de sexe et d'identité indéterminés à travers des scènes d'intimité qui se reproduisent afin de permettre l'étude des différents regards qu'on leur porte.

² Voir, respectivement, chapitre *XVIII.5. Médée sensible ou « masculinisée »* ?, p.376 et *XIX.3. Médée : androgynie, queerness ou neutralité ?*, p.397.

³ « [...] ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme », Sophocle, *Tragédies complètes op.cit., Antigone*, v. 484-485.

seul personnage d'Antigone. Pour insister, elle enveloppe d'ambiguïté¹ tous les personnages de sa création nous empêchant ainsi de les reconnaître. De cette manière, elle confirme que le sexe des protagonistes est sans importance car, de toute façon, dans sa création ils sont des symboles et des dynamiques et pas les héros d'une histoire. Par exemple, Mathilde Monnier choisit Jutta Vielhaber (une femme) pour incarner le garde de la « tombe » d'Antigone ; la tenue et la coiffure de ce dernier pourraient être attribués autant à une femme qu'à un homme nous rendant ainsi à l'évidence de l'ambiguïté voulue par la créatrice. En l'occurrence, le garde, indépendamment de son sexe biologique, symbolise le système pénitentiaire ou l'ordre militaire qui applique aveuglement des lois imposées par un tyran sans les contester ou les juger. Similairement, dans le cas de Balguissa Zoungana, son apparence en leggings et T-shirt et ses cheveux relativement courts mettent le doute concernant son assignation de sexe avant qu'elle chante (et encore), compte tenu du fait qu'à son âge préadolescent son corps ne possède pas encore les « formes » concrètes de l'un ou de l'autre sexe. Finalement, l'européen Xavier Lot et l'africain Seydou Boro performant tout au long du spectacle en jupe et veste, pour illustrer le personnage de Créon. Ce stéréotype vestimentaire sexué qui assigne la jupe à un caractère féminin, féminisé ou efféminé aurait plusieurs interprétations : selon la première il s'agirait d'une référence au genre grammatical féminin des mots « tyrannie » et/ou « *hubris* »² – dont Créon s'avère coupable³. La deuxième, renvoie aux pratiques vestimentaires africaines où la jupe n'est pas forcément un attribut féminin et atteste ainsi de la différence culturelle entre Afrique et Europe tout en désapprouvant indirectement les codes vestimentaires sexués. Une autre interprétation ferait possiblement allusion à un Créon efféminé, pas assez viril pour gouverner, se référant de nouveau à sa célèbre phrase : « [...] ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme »⁴. Une troisième – clairement sexiste, nous le concédons et, de ce fait, moins probable – suggérerait que son règne est si mauvais qu'une femme aurait pu mieux faire. La dernière hypothèse et, certainement, la plus essentielle, est que le désir excessif de pouvoir et de control total qui conduit à la tyrannie ne reconnaît pas de

¹ Nous avons déjà mentionné que Dimitris Papaioannou introduit un personnage ambigu, le Chien, dans sa *Medea* et que l'ambiguïté des personnages sera plus flagrante voire un thème dans les spectacles des années 2010.

² Par ailleurs, notre contemporain Lord David Owen définit le *Hubris Syndrome* (syndrome d'hubris) dans notre ère comme « including a narcissistic propensity to see the world as an arena to exercise power and seek glory » (incluant une propension narcissique à concevoir le monde comme une arène pour exercer son pouvoir et chercher la renommée). Voir Lord David Owen, *Hubris syndrome: Diminished empathy and unbridled intuition*, Royal college of physicians, 12 mars 2015 [En ligne] <http://www.lorrdavidowen.co.uk/wp-content/uploads/2015/03/Latest-Advances-in-Psychiatry-symposium.pdf> (consulté le 5/10/2015), et aussi son livre *In Sickness and In Power : Illness in Heads of Government During the Last 100 Years*, London, Methuen Publishing Ltd, 2011, où il explique que ce syndrome est souvent rencontré chez les chefs d'état.

³ Par son acte de refuser de donner une sépulture à Polynice ainsi que la condamnation d'Antigone à être emmurée vivante, Créon se rend coupable de démesure, donc d'*hubris*.

⁴ Sophocle, *Tragédies complètes, op.cit., Antigone*, v. 484-485.

sexe. Si nous prenons en compte l'avis de Joan Scott, pour qui le genre n'est pas seulement la construction sociale de la différence des sexes mais une « façon première de signifier des rapports de pouvoir »¹, cette interprétation nous paraît en effet la plus pertinente. Ces observations nous amènent à suggérer trois catégories genrées dans le cas de la création de Mathilde Monnier – homme, femme et « indéfini/incertain »² – qui semblent bien caractériser le mythe lui-même et nous renvoient directement au concept de genre qui révèle la variabilité du contenu des caractéristiques du sexe biologique et insiste à l'éradication de la dichotomie masculin-féminin³.

Toutefois, cette ambiguïté quant aux différents caractères tant masculins que féminins de l'œuvre ne nous perturbe pas. Au contraire, il nous semble que Mathilde Monnier a su maintenir l'équilibre sur tous les plans en se plaçant ainsi en faveur de l'égalité des sexes et en nous renvoyant simultanément à un autre concept, celui de l'égalité raciale et ethnique. Sur le plan technique la chorégraphe opte pour un nombre égal de danseurs africains et européens et leur accorde le même temps sur scène. Puis, sur le plan de la représentation, la présence simultanée ou alternée sur scène des danseurs africains et européens préserve cet équilibre entre noir et blanc, entre Afrique et Europe. Finalement et, par extension, cet équilibre sur le registre technique et pratique déclenche autant de symbolismes – dérivant de l'un à l'autre – qui se réfèrent clairement au concept égalitaire sur un registre idéologique aussi et mettent à l'évidence l'effort de la chorégraphe d'affirmer incontestablement la parité à l'intérieur de son groupe de danseurs. Nous mentionnerons de nouveau en guise d'explication le dédoublement des personnages, le maintien de l'identité ethnique et du langage chorégraphique de chacun, ainsi que la liberté que Mathilde Monnier a laissée à ses danseurs au cours des répétitions dans le but de préserver, pour les africains, leur tradition et, pour les européens, leurs acquis de danse contemporaine. Qui plus est, dans tous les pas-de-deux composés d'un africain et d'un européen, la chorégraphie ne privilégie pas un danseur par rapport à l'autre. Par exemple la scène de conflit entre les deux Créon(s) ne permet pas de définir un vainqueur et un vaincu, renforçant ainsi ce principe d'équité, tout en suggérant que deux facettes – le bien et le mal – peuvent coexister au sein d'une personne. De même, le duo entre les deux « momies » est

¹ Joan W. Scott et Éléni Varikas, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *op.cit.*, p.141.

² Cette répartition est également faite par Teresa de Lauretis dans son livre, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, *op.cit.*

³ Voir notamment, Sylvie Thiéblemont-Dollet, « Judith Butler, Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion », dans *Questions de communication*, n° 9, 30 juin 2006 [En ligne] <https://questionsdecommunication.revues.org/7983> (consulté le 15/2/2016) ; Margaret Maruani (sous la dir. de) *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, *op.cit.* ; Christine Guionnet, Erik Neveu, *Féminins/Masculins : Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2014.

équilibré telle une danse à deux dans laquelle les deux parties se complètent pour mettre l'ensemble en valeur.

Il nous semble donc que les deux danses exécutées en parallèle reprennent la structure universelle de couplage – comme dans les danses de guerre, les danses de société ou les contredanses du XVIII^e siècle en Europe. En même temps, la répétition des mouvements par hommes ou femmes – indifféremment – renvoie aussi bien à l'égalité des sexes qu'à l'égalité culturelle et raciale. Cela confirme qu'il n'y a pas de métissage dans la création de Mathilde Monnier mais plutôt ce que France Schott-Billmann définit comme un « balancement » entre Afrique et Europe, entre Noirs et Blancs c'est-à-dire entre unités semblables

[...] de phrases sonores et motrices [...], comme si chacune d'elles appelait sa symétrique, son homologue, son pendant¹.

V.4. Afro-européens ou Euro-africains : Le mariage inattendu des danses

Le travail corporel donne un accès à l'imaginaire. Il permet de *déborder* de son propre schéma, de le faire basculer. Non d'évacuer la souffrance, mais de mieux l'accepter².

Mathilde Monnier

L'approche novatrice de la tragédie de Sophocle par Mathilde Monnier à savoir l'illustration du mythe par les Noirs et les Blancs, sert surtout à affirmer la possibilité pour deux cultures de vivre côte à côte, avec des émotions communes mais des gestes propres à chacune. En choisissant de créer un spectacle qui permettrait aux danseurs des deux continents de maintenir leur langage tout en étant égaux, Mathilde Monnier fait référence au quotidien d'aujourd'hui (surtout occidental) où les gens mènent leurs vies, coexistent les uns à côté des autres indépendamment de leur nationalité, leur race et leur couleur en maintenant, à la fois, leur diversité culturelle et leur identité. Ce principe est fondamental et omniprésent durant toute la représentation *via* le partage de la scène entre les deux groupes. Qui plus est, leurs danses respectives, qui sont au début espacées voire isolées, se confrontent puis s'assemblent et s'entrelacent progressivement permettant aux unes et aux autres de s'imprégner, dans un mariage inattendu, des deux cultures chorégraphiques. À notre sens, la chorégraphe, illustre – consciemment ou inconsciemment – à travers ce mariage inattendu des danses, ce qui deviendra dans les années 2010 une révélation conceptuelle pour les chercheurs dans le genre : sa dimension intersectionnelle.

¹ France Schott-Billmann, « Un savoir inné du corps : le rythme », dans David Le Breton et al., *Histoires de corps ; à propos de la formation du danseur* (ouvrage collectif), *op.cit.*, p.40.

² Mathilde Monnier, « Du mouvement au geste », *Ibid*, p. 30.

De plus, à travers sa chorégraphie, Mathilde Monnier nous renvoie directement à une des revendications des débuts du féminisme – hommes et femmes égaux dans leur différence¹ – en faveur de laquelle se porte également le concept de genre. En effet, les deux sexes utilisent leur propre langage chorégraphique et c'est dans l'échange que la communication se crée et que la compréhension est possible. Mathilde Monnier n'a pas étouffé la chorégraphie en faveur de la diversité de ses danseurs et elle affirme que

[...] cette pièce a été [...] le début d'une nouvelle manière de chorégrapier [...] sur le sens, et non plus seulement sur la forme esthétique².

Il nous semble qu'aucune prise de risque – intellectuelle ou physique – n'a été évitée. Chaque danseur exécute un solo pour valoriser son individualité et sa singularité aussi bien que pour illustrer sa perception personnelle de la tragédie dont il fait le récit conformément aux consignes de création chorégraphique (données par la chorégraphe au sujet des solos en question). En même temps, chacun crée constamment des liens avec ses partenaires, qu'ils soient africains ou européens, afin de démontrer leurs ressemblances ou souligner leurs différences en produisant une forme de danse entièrement nouvelle pour son époque. Ces liens établissent graduellement la communication entre les deux cultures et entre les deux sexes ; d'abord chaque groupe de danseurs performe simultanément tout en étant éloigné de l'autre dans l'espace, notamment au début, durant la première rencontre entre les danseuses africaines et européennes. Ces dernières dansent en unisson, leurs mains et bras glissent le long du corps avec des brèves inflexions de la nuque et des épaules et viennent accentuer le contraste avec les gestes de leurs camarades africaines dont le corps semble se soumettre à la gravité qui l'attire vers le sol. Ainsi, il paraît plus relâché, plus arrondi et de ce fait moins menaçant, presque inoffensif et introverti, confirmant la relation étroite de la danse africaine avec la terre et mettant en évidence les différences techniques des deux danses. De même, les burkinabés Salia Sanou et Seydou Boro, restant toujours éloignés l'un de l'autre, performent deux solos si énergétiques qu'ils semblent léviter. Puis, advient la première référence intelligible au mythe sophocléen : la confrontation cruciale et puissante entre la rebelle Antigone (Germana Civera) et l'inflexible Créon (Xavier Lot). En s'avancant en diagonale vers le fond de la scène côté jardin, Créon, jette violemment par terre Antigone à plusieurs reprises alors que les lancements brusques de cette dernière vers l'avant, en riposte, ne semblent pas l'atteindre. Le couple

¹ Cette revendication, malgré sa connexité apparente avec le concept de genre n'est pourtant pas une revendication féministe universelle. Par conséquent, nous réservons le droit à l'erreur qu'implique cette généralisation.

² Citée dans l'article de Gérard Mayen, « Pour Antigone » : c'est ainsi que les pièces vivent », dans *Midi Libre*, 4 juillet 1998.

africain Balguissa Zoungana-Salia Sanou viendra prendre leur place (Germana Civera et Xavier Lot sortent), représentant les mêmes caractères et la même scène mais démontrant plus de consentement face au destin, utilisant des gestes plus doux, des portées complexes mais rassurantes et des mouvements qui miroitent la confrontation entre les deux personnages et le conflit intérieur de chacun.

Puis les deux groupes performent leur propre chorégraphie en se rapprochant dans l'espace, comblant ainsi la distance qui les séparait au début. Une fois le rapprochement achevé, les danseurs des deux groupes se mêlent entre eux, se touchent et interagissent dans des danses en duos ou en trios. Tel est le cas de Xavier Lot et Seydou Boro qui incarnent Créon Noir et Créon Blanc, ou Joël Luecht et Salia Sanou qui performent à la fin le duo de « momies ». Les danseurs maintiennent leur singularité mais en même temps ils échangent entre eux. Finalement, la chorégraphie mélange les pas contemporains et africains, comme au moment de la catharsis : le groupe africain en premier puis le groupe européen danseront tout à tour devant les panneaux soulevés du sol et fixés à la verticale pour créer des obstacles naturels et donner de la hauteur, du volume au décor bidimensionnel. Progressivement, les mouvements d'un groupe semblent imiter ou emprunter les pas de l'autre et finalement ils dansent tous ensemble comme pour dévoiler leur douleur et s'en libérer.

Il semble que la rébellion d'Antigone permet aux Africains de revendiquer et d'affirmer à travers leur diversité une identité de danse contemporaine propre à l'Afrique. Le danseur Salia Sanou a déclaré :

En nous décalant complètement, cette expérience a réveillé en nous une conscience de nous-mêmes ; nous nous sommes regardés différemment, et nous avons trouvé à notre propre danse une valeur que nous ne soupçonnions pas¹.

La danse africaine est certes sortie de son contexte rituel tout en réussissant à ne faire aucun compromis ni au niveau de son identité ethnographique ni à celui du divertissement. Les danseurs maintiennent leur vocabulaire chorégraphique, basé en apparence sur l'improvisation, composé de formes austères et captivants : leurs pieds, à plat, écrasent le sol alors que le reste de leur corps ondule d'une manière presque démoniaque, comme s'ils étaient en transe ; leurs têtes se lancent en avant et en arrière avec l'intensité d'un *headbang*² ; leurs bras se dirigeant vers le plafond (symbolisant éventuellement le ciel) comme des plantes grimpanes avec une vigueur et une vitalité formidables empreintes d'élégance et, par moments, de tendresse. Simultanément, ils chantent presque durant toute leur performance

¹ Cité dans l'article de Gérard Mayen, « Pour Antigone » : c'est ainsi que les pièces vivent », *op.cit.*

² Pour une définition du terme voir Glossaire, Annexes, p.167-173.

accompagnés par le percussionniste Zani Diabaté qui semble agir aussi comme narrateur. La contradiction avec la danse contemporaine à travers laquelle s'expriment les danseurs occidentaux est évidente et devrait certainement être déconcertante pour les africains : les européens dansent presque toujours en silence, concentrés sur leurs mouvements virtuoses, donnant l'impression d'être renfermés en eux-mêmes, s'interrogeant constamment sur des questions existentielles. Eszter Salamon a déclaré que

[...] voir les Africains danser m'a beaucoup questionnée. [...] on savait que Mathilde Monnier cherchait en Afrique à repousser les stéréotypes du mythe d'Antigone. Mais physiquement, eux amenaient une énergie chargée, pleine de symboles, moins formelle¹.

Toutefois, les deux danses en soi si différentes, le martèlement des pieds, les gestes vrillés, les sauts à la volée et les précipitations bien pensées ne manquent pas de douceur. Nous avons l'impression qu'Antigone grandit à travers la performance intense et débordante de vie de la jeune burkinabée Balguissa Zoungrana². Elle danse l'adolescence du refus et nous dévoile les rythmes des sens et du corps en entraînant les autres danseuses avec elle dans une communauté de filles où le féminin sensuel s'unit à la femme guerrière.

Indubitablement, Mathilde Monnier crée de nombreux points d'énergie dans sa chorégraphie : par exemple quand une scène se dissout dans la suivante, chaque mouvement est lié à une action complémentaire qui engendre un nouveau point dynamique pour préserver l'équilibre. L'énergie et le sens du spectacle naissent du partage de l'espace scénique entre les Blancs et les Noirs qui dansent chacun à leur manière, ensemble ou en solo, en rendant évident le côté généreux, gai et libéré de conventions des uns et le côté sobre, académique des autres. Par ailleurs, un des principes fondamentaux de la danse contemporaine est de mettre l'accent sur le groupe et non sur l'individu (quoique Mathilde Monnier insiste aussi sur la singularité de ses danseurs). Ces énergies différentes, et parfois opposées, font ressortir les traces d'une culture du corps et du mouvement autant que celles du mythe d'Antigone disséminées dans cette chorégraphie de l'entre-deux culturel. Si la danse contemporaine prend sa source au sol tout en maintenant le principe de l'élévation du classique, la danse africaine est beaucoup plus proche de la terre nourricière – la danse urbaine (africaine) étant plus violente, plus physique alors que la danse rurale est plus proche du rituel, moins urgente. Cependant, la danse africaine est portée progressivement vers l'accélération contrairement à la danse contemporaine qui favorise la lenteur et l'élongation du mouvement, aime à provoquer

¹ Citée dans l'article de Gérard Mayen, « Pour Antigone » : c'est ainsi que les pièces vivent », *op.cit.*

² Comme nous avons déjà mentionné, la jeune danseuse, découverte par Mathilde Monnier dans la rue, n'avait que treize ans au moment de la création.

l'équilibre et à le mettre en danger. De ce fait, selon Mathilde Monnier, les danseurs européens ont retrouvé leur spontanéité alors que les danseurs africains ont appris à décoder leur pouvoir rythmique instantané et ont réussi à intégrer très rapidement les gestes et les mouvements. Par ce jeu de dynamiques, Mathilde Monnier a également exploré les limites de l'académisme du corps et l'ampleur de la réelle liberté de mouvement corporel que la danse contemporaine favorise depuis son établissement dans les années 1960 avec Merce Cunningham, Pina Bausch, Birgit Cullberg et – en France – Alwin Nikolais, Dominique Bagouet et Angelin Preljocaj (dont il sera question plus loin) parmi tant d'autres¹. En effet, au cours du XX^e siècle la danse cesse d'être élitiste pour redevenir le moyen pour chacun d'installer une communication avec son propre corps et avec ses origines comme nous le prouvent les danses populaires tels le hip hop, le rap ou, en l'occurrence, la danse africaine. Leur caractère distinctif et instinctif ne demande pas d'apprentissage technique renouant ainsi – osons le dire – avec l'esprit dionysiaque de la danse, réprimé à partir de la fin du Moyen Age². Qui plus est, la danse africaine ne semble pas subordonner mais, au contraire, sublimer la femme même si en son sein les danses de grâce – donc féminines – s'opposent aux danses de force, réservées aux hommes.

V.5. Les deux faces/visages de la révolte (politique et sociale)

Nous avons vu que, par la relecture de la pièce sophocléenne, Mathilde Monnier a perçu dans l'héroïne une femme qui se révolte devant le pouvoir d'un tyran mais aussi devant la mort – dont il sera question par la suite. Le Burkina Faso, pays natal des danseurs Africains – et le septième pays parmi les plus pauvres du monde (jusqu'à ce jour) – connaît très bien le mythe d'Antigone et s'y identifie. Quand Mathilde Monnier s'y est rendue, elle pensait arriver avec une histoire narrative et mythique qui serait son moyen de les approcher car, en Afrique, raconter des histoires fait partie des traditions. Pourtant, en leur présentant son projet, elle a été

¹ Pour une définition de la danse contemporaine voir à titre indicatif François Frimat *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? : politiques de l'hybride*, Paris, PUF, 2010, et pour son histoire voir parmi autres Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995 et Philippe Noiset et Laurent Philippe, *Danse Contemporaine mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2010.

² Cependant, la première grande répression connue du culte dionysiaque date de 186 avant notre ère. Tite-Live nous raconte au livre 39 de son *Histoire de Rome depuis sa fondation*, le scandale des Bacchanales suite auquel les autorités romaines ont interdit le culte de Dionysos. La véracité de ses écrits est pourtant incertaine compte tenu qu'il présente la version « officielle » de l'incident. Voir en ce sujet Jean-Marie Pailler, « La spirale de l'interprétation : les Bacchanales », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol.37, n^o 5-6, 1982, pp. 929-952. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1982_num_37_5_282912 (consulté le 23/4/2017), ainsi que « Les Bacchanales : une affaire de famille », dans *Parenté et stratégies familiales dans l'Antiquité romaine*, actes de la table ronde des 2-4 octobre 1986 (Paris, Maison des sciences de l'homme), Rome, École Française de Rome, 1990. pp. 77-84. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1990_act_129_1_3780 (consulté le 23/4/2017).

surprise de constater que les burkinabés connaissaient bien le mythe pour l'avoir vécu dans leur passé proche¹. En fait, suite à l'assassinat de l'ancien Président de la République, Thomas Sankara (15/10/1987) – événement qui a mené de nouveau à une dictature – et la révolution dans le pays², la pièce était interdite de représentation, car les (nouveaux) chefs d'État y voyaient une allusion trop directe au drame qui bouleversait le pays³. Ainsi, si l'Antigone de Sophocle devient par son acte la garante des lois sacrées de justice et de partage, *Pour Antigone* traite principalement du sujet politique de la révolte contre la tyrannie et contre les abus de pouvoir – qui sont, en l'occurrence, si récurrents en Afrique. Nous avons déjà examiné les différentes hypothèses concernant surtout les connotations et les interprétations que la représentation du personnage de Créon par Mathilde Monnier peut avoir sur le registre politique : un roi efféminé ou un mauvais roi, un tyran. Pour suggérer la brutalité du régime totalitaire la scène illustrant la rupture entre Créon et Antigone – performée par les danseurs européens – est presque violente. Quand Germana Civera/Antigone, avec obstination, montre le ciel en dressant son index pour évoquer les lois divines et proclamer son opposition à l'édit de Xavier Lot/Créon, ce dernier lui saisit les bras avec fermeté et l'oblige à bouger en la contrôlant telle une marionnette tout en lui imposant des gestes avec son corps collé contre le sien, ce qui démontre très clairement qu'un sujet, qui plus est femme, doit obéir. Par ailleurs, Ulrike Quade utilisera des marionnettes à la place d'Antigone et d'Ismène dans sa création *Antigone* dont il sera question à la troisième partie de cette étude. Progressivement le conflit se transforme en un combat corps à corps avec des portés aussi périlleux que les chutes qui les succèdent. Par contre, quand la scène est répétée – dédoublée – par le couple africain Salia Sanou/Créon-Balguissa Zoungrana/Antigone les gestes sont nettement plus doux. Néanmoins, le contrôle et le pouvoir total, caractéristiques de la tyrannie, se traduisent dans la gestuelle car en aucun moment les pieds de la petite Balguissa Zoungrana/Antigone ne touchent le sol et, si elle n'est pas jetée par terre comme Germana Civera, elle est pourtant soit renversée soit lancée vers le ciel à plusieurs reprises, aisément manipulée par Salia Sanou/Créon comme un pantin dans ses bras. De plus, la disproportion entre tyran et peuple est suggérée par la différence de taille et de volume de l'homme qui paraît gigantesque par rapport à l'enfant. En outre, la révolte d'Antigone contre Créon est également suggérée par les paroles agacées de la petite Zoungrana adressées plus tard à Créon/Xavier Lot au cours de la première interaction

¹ Mathilde Monnier évoque cet incident dans ses interviews. Sources : *Côté-scène*, avril 1994 et interviews de la chorégraphe à Gérard Corneloup, pour le *Figaro*, Lyon, le 12 avril 1994 et à Raphaël de Gubernatis, pour le *Nouvel Observateur*, le 3 juillet 1993. Source : Dossier de production du spectacle *Pour Antigone*.

² Pour plus d'informations sur la vie, la politique et la mort de Thomas Sankara voir son site <http://thomassankara.net/> (consulté le 10/5/2017).

³ C'était également le cas en Grèce, durant le Régime des Colonels (1967-1974).

entre un danseur européen et un africain : « Je ne suis pas une poupée »¹. Nous avons l'impression que, dès son enfance, l'Antigone de Mathilde Monnier revendique autant sa place de femme que de citoyenne et affirme qu'elle n'a aucune intention de se plier à la volonté d'un tyran – qui plus est, homme – que ce soit dans le domaine social ou politique. D'autant plus que cette phrase est une des deux occurrences de texte intelligible dans le spectacle (en dehors des chants africains) et, de ce fait de grande puissance.

De surcroît, pour insister sur le côté politique de sa version, Mathilde Monnier y introduit un épisode qui n'existe pas dans la pièce de Sophocle. Il s'agirait nous semble-t-il, d'une scène de révolution ; c'est un moment intense du spectacle, dans lequel la troisième dimension est utilisée pleinement avec les panneaux soulevés du sol par les danseurs pour restreindre l'espace et pour créer des obstacles qui font allusion aux barricades. Les danseurs africains puis les européens dansent dans l'espace que révèlent les panneaux soulevés, l'augmentent ou le réduisent en les soulevant ou en les faisant tomber, se cachent ou réapparaissent derrière eux. Les mouvements des africains sont frénétiques, donnant l'illusion qu'ils sont en transe tandis que ceux des européens sont saccadés, nerveux, identiques à ceux d'un TOC², faisant ressentir ainsi la tension de la scène accrue par l'accompagnement des percussions de Zani Diabaté. À la fin de la scène qui dure presque sept minutes, trois hommes font tomber simultanément les panneaux avec leurs corps et restent immobiles alors qu'un cri perçant (ou un rire maléfique) retentit : la révolution est étouffée et les rebelles sont vaincus comme nous le confirme Esther Salamon qui arrive, « protégée » derrière un objet qui ressemble à un bouclier improvisé tel un policier de l'équipe *SWAT*³, pour performer un solo entre les corps comme si elle voulait s'assurer qu'ils sont vraiment morts.

Il nous semble également que Mathilde Monnier se sert de la figure d'Antigone pour faire un commentaire sur les femmes et leurs combats pour leurs droits. Son approche nous rappelle la réflexion que Judith Butler fait sur Antigone dont elle lie les actes avec la lutte des femmes dans un effort de comprendre « ce qu'il était advenu de tous ces efforts féministes pour affronter et défier l'État »⁴, ainsi que celle de Luce Irigaray qui considère Antigone comme essentielle pour le défi féministe contre l'État et comme modèle « d'anti-autoritarisme »⁵. En outre, le mythe d'Antigone à savoir une jeune femme qui s'oppose au pouvoir (masculin) afin

¹ Extrait du spectacle *Pour Antigone*. Voir transcription du texte, Annexes, p.13.

² TOC : acronyme pour Trouble Obsessionnel Compulsif, un trouble mental caractérisé par des comportements répétés et ritualisés (les compulsions) et la répétition de pensées intrusives (obsessionnelles).

³ Acronyme pour *Special Weapons And Tactics (team)*, désignant les forces spéciales d'intervention des États-Unis.

⁴ Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, EPEL, 2003, p.9.

⁵ Voir Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, et *Le temps de la différence : pour une révolution pacifique*, Paris, L.G.F., 1989.

de favoriser les lois sociales de parenté, correspond aux peuples africains et plus particulièrement au tempérament de la femme africaine proche de l'esprit et/ou de l'inconscient qui se manifeste ici dans les danses instinctives, très proches de la transe des danseuses burkinabées. Judith Butler voit dans les lois non écrites qu'Antigone évoque dans la pièce de Sophocle, l'expression d'un inconscient de la loi dont nul ne pourra dater l'origine puisqu'elles sont/ont partie des citoyens qui agissent en leur nom, comme Antigone¹ et comme, en l'occurrence, les femmes burkinabées. Il s'agit de codes quasiment innés en elles, ce qui renvoie à la dimension de ces lois que fait apparaître Henry Bauchau dans sa version romanesque d'*Antigone*. Bauchau mentionne que les lois non écrites sont inscrites « dans le corps même des femmes »² ramenant en surface l'idéologie phallogcentrique

[...] selon laquelle la division inégalitaire des rôles sociaux repose sur un ensemble *naturel* de mécanismes sociaux légitimant cette différence [...] de considération, selon que l'on est femelle ou mâle³.

Par conséquent, en favorisant les lois instinctives, les lois « des femmes », Antigone vient s'opposer aux lois publiques, celles « des hommes » et, par extension à la domination masculine.

Antigone reconnaît donc les parcelles identitaires alternative et minoritaire qui résident en elle-même, et l'incitent à se comporter comme un homme, à se revendiquer en tant que femme ayant une voix et une opinion, dans une société où les femmes sont subordonnées socialement et confinées dans le foyer. Nous pouvons donc en déduire que, par son acte de soutenir Polynice exilé du royaume et désormais étranger, elle défend ceux qui ne se conforment pas à la norme, les marginaux et les minorités comme elle, autrement dit, les *queers*, qui constituent un groupe de personnes fervemment soutenu par les militants de la théorie du genre. Vincent Estellon soutient que :

La mythologie et certaines tragédies grecques ouvrent non seulement [une] résistance politique, mais abordent avant même l'avènement des *gender studies* de nombreuses thématiques *queer*, rappelant le caractère polymorphe, complexe et résolument singulier de la sexualité humaine⁴.

Dans cette perspective, les protagonistes de *Pour Antigone* qui nous semblent étranges à première vue et que nous avons de la difficulté à identifier forment un groupe de personnages

¹ Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, op. cit.

² Edition de référence, Henry Bauchau, *Antigone*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 315.

³ Vincent Estellon, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », dans *Champ Psy*, 2010 /2 (n° 58), p.145 et Aristote bien avant lui.

⁴ *Ibid*, p.147.

queer, confirmant ainsi notre supposition que la révolte d'Antigone est (aussi) une révolte sociale.

Sur ce même registre, *Pour Antigone* soulève aussi la question sociopolitique du décalage entre riches et pauvres suggéré déjà par le décor en tôle ondulée d'Annie Tolleter et par les accessoires créés à partir des objets de récupération. Si la force tragique de la pièce sophocléenne est d'amener le spectateur à favoriser les lois non-écrites, les liens de sang et d'amour non intéressé, pour Mathilde Monnier l'Afrique suscite cette prise de parti en étant un continent tragique à cause de la souffrance des peuples qui y vivent, due à la pauvreté, aux maladies, à la famine et aux conditions de vie difficiles. Son Antigone incarnerait alors la défenderesse ou la championne d'une classe modeste qui s'oppose à l'inégalité sociale afin de revendiquer les droits des démunis et elle symboliserait une autre facette de sa révolte sociale. Nous pouvons donc inférer que, dans *Pour Antigone*, le genre est entendu dans son sens plus large, et associé aussi bien à la classe sociale qu'au pouvoir, étant donné que les études sur le genre explorent les rapports sociaux et/ou de pouvoir. Cette hypothèse sera explorée plus en détail dans les chapitres qui suivent, d'autant plus qu'elle implique des notions d'intersectionnalité – le terme étant à ce point (chronologique de notre recherche) anachronique pour la France¹.

Mary R. Lefkowitz soutient que

[...] loin d'être non-conventionnelle ou indépendante, Antigone fait seulement ce que sa famille aurait attendu d'elle².

En effet, Antigone se révolte contre la personne de Créon et non contre ce qu'il représente, à savoir l'État et/ou la tyrannie. Selon cette hypothèse, l'Antigone de Mathilde Monnier est une héroïne qui ne se dégage pas du groupe (le peuple/les femmes) en s'oppose au *status quo* (la tyrannie/la domination masculine) ; elle est simplement son porte-parole. C'est éventuellement la raison pour laquelle nous l'identifions presque chez toutes les danseuses, chacune adoptant un aspect différent du caractère complexe dessiné par Sophocle. Pourtant, dans une tentative de généraliser, si toutes les femmes sont prêtes à se sacrifier pour leur devoir familial – enterrer un frère mort – et, par extension, pour une cause estimée juste, elles seraient toutes des rebelles. Nous percevons ici une contradiction, car si toutes les femmes sont coupables

¹ Nous avons mentionné dans l'introduction que la notion d'intersectionnalité apparaît en France dans les années 2010. Voir à ce sujet, Laure Bereni et Mathieu Trachman, *Le genre. Théories et controverses*, *op.cit.*, 2014.

² « [...] far from being unconventional or independent, Antigone is only doing what her family might have expected of her ». Mary, R. Lefkowitz, « Influential women », dans Averil Cameron, Amélie Khurt (ed. par), *Images of Women in Antiquity*, London, Routledge, 1993, p.51. Traduction personnelle.

d'insurrection – donc de nature rebelle – elles ne peuvent pas être simultanément des êtres naturellement subordonnés comme les perçoit la société antique (nous avons déjà mentionné les écrits d'Aristote à ce sujet). Par conséquent, Antigone qui se révolte à la fois contre les conventions qui veulent que la femme soit un être subordonné ou soumis et contre la tyrannie de Créon, se dissocie des autres femmes. Elle se dégage du groupe, réfutant ainsi la supposition précédente de Mary R. Lefkowitz tout en confirmant que Mathilde Monnier n'a pas voulu transcrire en mouvement le conflit entre morale personnelle et devoir face à l'État de l'héroïne mais ce qu'Antigone incarne : la révolte contre le pouvoir d'un tyran et contre les conventions sociales.

V.6. [Pour] Antigone, la solitude et la mort

Un autre détail de l'histoire du pays burkinabé, étroitement lié à l'incident Thomas Sankara, relate l'interdiction d'ensevelir les corps de ceux qui s'étaient opposés au gouvernement durant la révolution¹. La dépouille de Thomas Sankara fut privée de funérailles nationales et des honneurs dus à un chef d'État² (sur ordre de son successeur) et selon les récits des Burkinabés, le cadavre fut abandonné comme celui d'une bête³ et fut inhumé en privé et en secret par ses proches, nous rappelant, au détail près, l'histoire d'Antigone. Cette sentence qui l'a déchu de sa condition humaine a provoqué la perturbation des citoyens qui sont très respectueux des rites funéraires et pour qui ne pas inhumer un mort est un sacrilège. En outre, le respect de la Mort et des morts était un principe fondamental de la société antique aussi et, de ce fait, un thème repris dans la tragédie. Il nous semble alors qu'à travers le mythe d'Antigone, une femme qui n'accepte pas que soit défaite la dimension de l'humain, Mathilde Monnier tente de revaloriser la mort. Elle vise également à mettre en évidence les différentes manières dont les occidentaux et les africains la conçoivent : pour les premiers il s'agit d'oublier et d'avancer alors que les seconds vivent avec elle au quotidien. C'est possiblement la raison pour laquelle – dans *Pour Antigone* – l'Antigone européenne (Germana Civera) devance les corps tandis que les Antigone(s) africaines se joignent à eux, s'allongent avec eux, comme si elles faisaient partie des morts. Qui plus est, en Occident les rites funéraires ne sont

¹ Attesté dans l'article de M.-N.H., « Revoir *Pour Antigone* et se laisser aller » paru dans l'hebdomadaire *Temps Libres*, 27/4 – 04/5/1994 (sans plus d'informations).

² Ainsi l'atteste Mathilde Monnier citée dans l'article de Raphaël de Gubernatis, « Danse avec le monde. Quand Susan Buirge et Mathilde Monnier voyagent », *Nouvel Observateur*, 1-7 juillet 1993.

³ L'article « Mathilde Monnier : Tragédie d'Antigone », paru dans *Côté-Scène* en avril 1994 (sans plus d'informations) mentionne également que le corps de Sankara n'a jamais été enterré. Cependant malgré nos recherches nous n'avons pu confirmer cette supposition. Par ailleurs sur le site de Thomas Sankara (<http://thomassankara.net/>) nous trouvons des photos de tombes rudimentaires qui sont censées appartenir au Président et ses compagnons – réfutant ces suppositions – or, il n'y a toujours pas de confirmation (trente ans plus tard) que les ossements qui s'y trouvent leur appartiennent.

plus pratiqués car ils ne relèvent plus de la vie sociale – en tout cas pas autant que dans les pays africains. Néanmoins, dans les deux cultures, enterrer les morts c'est leur donner une « résidence », un lieu bien repérable pour rendre hommage au défunt. Selon Griselda Pollock, les rituels concernant la sépulture et l'enterrement des morts

[...] donnent un sens à la vie humaine en transformant sa disparition en forme significative/sémantique : la mort. Nous pouvons dire que nous devenons humains parce que [...] nous avons fait cette distinction [...]. Nous sommes humanisés précisément parce que nous distinguons rituellement l'homme de l'animal en créant l'idée de la mort comme l'Autre négatif, toujours humain, de la condition de vivant¹.

Mathilde Monnier mentionne dans ses interviews la difficulté que l'obsolescence de nos pratiques funéraires présentait pour les Européens durant leurs tentatives de repérer le ressenti d'Antigone face à la mort et de le traduire en gestes, contrairement aux Africains qui étaient plus à l'aise en raison de l'importance de la pratique funéraire dans leur pays. La réaction des premiers était intériorisée alors que les deuxièmes se mettaient directement à danser et à chanter.

Pour Mathilde Monnier, la solitude, l'indifférence, le silence ou l'oubli provoquent la mort physiquement et psychologiquement et elle a tenté de reprendre ces thèmes dans *Pour Antigone*. Par exemple Créon, dans sa folie des grandeurs se met à déplacer des soldats en bois sur un champ de bataille imaginaire se prenant pour un dieu qui exerce son droit de vie et de mort sur les humains, comme s'il était obsédé par ce jeu solitaire. Une fois tombés parmi les vrais corps, les soldats seront oubliés et Créon ira « jouer » à autre chose, en l'occurrence avec Balguissa Zoungrana/Antigone qui le lui signalera en lui criant « Je ne suis pas une poupée ». De même, Joël Luecht évoque cette folie des grandeurs en apportant un autre bonhomme en bois – plus grand que les soldats avec lesquels « jouait » Créon auparavant – et en le plaçant parmi les autres pour suggérer le monarque lui-même ou un soldat de rang supérieur. Le solo qu'il performe perché sur la tête de la figurine fait, d'une part, allusion à la solitude du tyran et, de l'autre, rappelle les paroles d'Hémon à Créon :

Il n'est point de cité qui soit le bien d'un seul [...] tu serais bien fait pour commander tout seul dans une cité vide !².

¹ « These rituals give meaning to human life by turning its disappearance into a semanticized form: death. We might say that we became human because [...], we performed this distinction [...]. We are humanized precisely because we ritually mark the difference of human from animal by creating an idea of death as the negative, still human other of the living state ». Griselda Pollock, « Beyond Œdipus: Feminist Thought, Psychoanalysis, and Mythical Figurations of the Feminine » dans Zajko Vanda et Miriam Leonard (ed. par), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford: New York, Oxford University Press, 2006, p.100. Traduction personnelle.

² Sophocle, *Tragédies complètes, op.cit., Antigone*, v.737 et 739.

Plus tard, comme dans l'œuvre de Sophocle, l'Antigone de Mathilde Monnier se retrouvera seule dans sa révolte et se relèvera parmi les corps des danseurs pour exécuter un court solo en faisant des grimaces de douleur, de tristesse et de déception ou en tirant sur son visage et son corps comme pour se dédoubler afin de sortir de sa solitude. L'héroïne sera également seule face à la mort, comme nous le suggère la scène où l'Antigone européenne se bat derrière les autres en manœuvrant adroitement son petit tapis à franges, pas plus grand qu'un paillason, qui rappelle les tapis de prière (musulmans). Cet objet qui réduit au minimum les mouvements et l'espace symbolique de l'héroïne, renvoie à l'espace clos du tombeau vers lequel elle se dirige symboliquement, et au sentiment d'isolation auquel la soumettent sa famille et la société Thébaine. À la fin de la scène, elle navigue avec son tapis entre des corps allongés sur le sol animés par une reptation dorsale – des cadavres qui frémissent/vibrent dans une sorte de soubresaut en longeant la scène de gauche à droite – faisant référence à son arrivée au royaume des morts. Si le rejet d'Antigone par Créon ainsi que par Ismène (par son refus initial de l'aider) renforce sa marginalisation et éventuellement son envie de mourir, il nous semble qu'elle a recours à la mort pour trouver la force d'accomplir un acte qui défend l'existence humaine (enterrer Polynice). Par ailleurs, Œdipe lui-même a condamné dans sa malédiction Antigone à ne pouvoir aimer que des hommes morts¹ comme nous le mentionnent les nombreux récits de la *Thébaïde*. Par conséquent, la mort ne lui fait pas peur, elle la libère d'une existence encombrée de nombreuses responsabilités et sa résolution se manifeste durant le spectacle dans l'attitude fière des danseuses qui l'incarnent ; leur démarche est sûre, leur visage placide et déterminé. Cette hypothèse de la mort libératrice, rappelle fortement celles qui justifient les actes de Médée, suggérant ainsi un point commun entre les deux héroïnes qui sera étudié plus en détail plus loin dans cette étude.

Contrairement aux normes antiques, Mathilde Monnier a décidé de représenter la Mort sur scène en introduisant le personnage de la « momie ». Ainsi, Joël Luecht apparaît deux fois dans sa tenue de mort vivant. Son apparence choque la première fois car la partie inférieure de son corps est couverte de bandelettes de tissu blanc qui l'obligent à avancer en sautillant, et à s'effondrer à plusieurs reprises. De plus, ses nombreuses pirouettes provoquent le déroulement du tissu, formant une traîne macabre et suggérant un corps en décomposition. Cette image fait allusion à l'errance de la Mort tout en suggérant la dépouille momifiée d'un des frères d'Antigone, Étéocle ou Polynice, qui viendrait la hanter. Il est accueilli par Blandine Yameogo, habillée également en blanc, qui chante comme pour l'apaiser ou pour l'honorer,

¹ Dans *Œdipe à Colonne*, Œdipe maudit Polynice et Étéocle de s'entretuer mais ne mentionne pas Antigone. La source de la deuxième partie de la malédiction la concernant serait le poème épique *La Thébaïde* dont nous n'avons que de fragments. Jacques Lacan, insiste sur cette malédiction dans *L'éthique de la psychanalyse, Séminaire, livre VIII*, Paris, Le Seuil, 1986.

faisant vraisemblablement allusion aux traditions et aux pratiques funéraires africaines alors que lui, se flagelle avec un fouet composé de paille sous-entendant la punition qui menace les vivants s'ils négligent leurs morts. Sa deuxième apparition se produit vers la fin du spectacle, certainement pour confirmer la mort d'Antigone. Il sera de nouveau accueilli par les chants de Blandine Yameogo mais, cette fois, il porte une jupe blanche lui permettant de se produire plus librement sur scène. Le personnage se dédouble en obtenant comme tous les caractères du spectacle son équivalent noir quand Salia Sanou viendra rejoindre Joël Luecht en enfilant la même tenue blanche pour exécuter un duo qui semble brouiller le style chorégraphique de chaque continent. La dynamique des mouvements se trouve renversée puisque ce sont les gestes de Joël Luecht (européen) qui sont arrondis et proches du sol, alors que ceux de Salia Sanou (africain) sont géométriques et pratiquement agressifs faisant une allusion directe aux arts martiaux.

En tenant compte du fait que, pour Mathilde Monnier, l'approche de la mort donne d'autres valeurs à la vie, nous entrevoyons dans ce dédoublement les deux aspects de la mort : la finalité et le renouvellement. Dans cette perspective, la danse de Joël Luecht représente la finalité, pour avoir déjà été interprété comme telle à son apparition précédente. De son côté, celle de Salia Sanou représente le renouvellement, l'envie de se battre contre ce qui rapproche de la mort – en l'occurrence les conditions de vie difficiles au Burkina Faso – et, par extension, l'intention d'exploiter de nouveaux chemins – telle l'opportunité que la collaboration avec Mathilde Monnier présentait pour les danseurs africains¹. Les deux facettes de la mort sont également illustrées par le dédoublement des mouvements des deux danseurs durant leur duo. Ils sont répétés en alternance par l'un et par l'autre puis remplacés par d'autres à chaque retour du rythme, suggérant qu'une mort par sa finalité, nous pousse à nous dissocier du défunt (ou de ce qui est terminé) mais elle peut aussi être l'occasion d'un nouveau départ, ou d'une ouverture, celle dont parle Mathilde Monnier en révélant ce que son travail avec les danseurs africains lui a apporté. Elle y ajoute :

Prenez le début et la fin de la pièce. Au début un corps mort privé d'inhumation. À la fin un corps vivant qu'on enterre. Quel paradoxe ! Travailler cela fut extraordinaire².

Toutefois, en travaillant en Afrique, Mathilde Monnier s'est également confrontée au quotidien avec la dimension physique et palpable de la mort, dans ce continent qui vit sa

¹ Notons que cette opportunité s'est concrétisée pour les danseurs africains puisque dans leur majorité ils ont continué leur collaboration en s'intégrant à la troupe de Montpellier à la tête de laquelle se trouvait Mathilde Monnier et travaillent depuis comme chorégraphes ayant formé leurs propres compagnies de danse, notamment Salia Sanou et Seydou Boro.

² Mathilde Monnier, interview au *Temps Libre*, Montpellier, 23 juin 1993. Source : Dossier de production de *Pour Antigone*.

propre tragédie et où l'épidémie du SIDA arrive comme une fatalité. Elle peut attester (non sans admiration) de l'optimisme de ses habitants qui, comme le photographe Hervé Guibert, voient le SIDA comme « une maladie qui donne le temps de mourir et qui donne à la mort le temps de vivre¹ ». Ainsi, les panneaux qui s'ouvrent (de nouveau) à la fin de la représentation renvoient à la fois aux trappes qui révèlent des sépultures, aux esprits des morts non ensevelis qui hantent ou protègent les vivants et, d'une certaine manière, à l'esprit ouvert et l'optimisme des africains.

La scène finale de *Pour Antigone*, pourrait éventuellement réfuter cette suggestion d'ouverture et d'optimisme en raison de son obscurité – les danseuses performant éclairées seulement par des phares de voitures – et de l'intensité des mouvements presque violents des danseurs, caractérisés par des grands battements suggérant des coups de pied, des tours nerveux et rapides, des sauts brusques et continus et des changements de direction constants qui suscitent l'inquiétude et/ou l'angoisse autant pour le présent que pour l'avenir. Par exemple, les danses discordantes mais simultanées des européennes renvoient directement aux trois thèmes principaux – tous aussi sanglants – du spectacle : la tyrannie (Eszter Salamon), la révolte (Germana Civera) et la mort (Jutta Vielhaber). De même, celle de Xavier Lot rappelle le remords et le désespoir de Créon à la fin de la pièce sophocléenne². Toutefois, autant par son rythme accéléré et le son assourdissant des percussions que par les tenues rouge écarlate des performers, la scène évoque également le sacrifice : celui d'Antigone afin de respecter les morts et celui que chacun doit faire pour défendre ses positions ou pour arriver à ses buts. Finalement, le silence déconcertant qui suit pour clôturer le spectacle est à la fois un présage apaisant et rassurant.

V.7. Du texte (?)

Selon Jacques Lacarrière, on oublie trop souvent que la tragédie doit être lue à la fois comme une pièce de théâtre, une partition musicale, un argument de ballet et un découpage cinématographique. La création de Mathilde Monnier est essentiellement privée de texte bien que, dans plusieurs instances la chorégraphie nous rappelle le texte sophocléen. Par ailleurs, Mathilde Monnier affirme s'être servie du texte ou de certains extraits pour créer la chorégraphie durant des longues séances d'improvisation. Cependant, elle précise dans ses interviews qu'il était plus difficile pour les européens de s'en servir. Les danseurs

¹ Hervé Guibert, cité par Vincent Estellon, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », *op.cit.*, p.149.

² Sophocle, *Tragédies complètes*, *op.cit.*, *Antigone*, v.1295-1300, 1306-1311, 1317-1325 et 1339-1346.

connaissaient le mythe, ils pouvaient le ressentir mentalement et l'analyser mais en étaient détachés et ils n'arrivaient pas à s'identifier à Antigone physiquement, à exprimer sa douleur, sa déception, sa colère et/ou sa révolte par le mouvement, contrairement aux Africains qui ont acquis très rapidement la capacité de transmettre le texte par les gestes, par le chant et surtout par la danse. De ce fait, la contrariété que le texte a initialement provoquée chez les occidentaux se traduit dans leurs mouvements saccadés, académiques et parfois rigides tout en annonçant ce renouvellement de la danse contemporaine (française) auquel visait Mathilde Monnier avec le mariage de danses et de cultures africaines et européennes.

Cependant, nous avons deux occurrences de texte dans le spectacle, les deux venant de la bouche de la jeune Antigone/Balguissa Zoungrana, qui plus est, une femme/fille. La première fois, elle s'adresse menaçante et de plus en plus agressive, en français mélangé de burkinabé, aux soldats en bois :

Toi, tu vas mourir. Tu vas mourir, je vais te tuer. [plus fort] Je vais te tuer, [puis au suivant] Toi, toi, tu connais ton [indéchiffrable] ? Tu vas mourir, [puis au troisième] Toi, toi, toi [parle en burkinabé], [et au dernier] Toi, tu es seul, tu vas mourir [parle en burkinabé], tu vas mourir¹.

La deuxième advient un peu plus tard quand, agacée, elle refuse d'être le pantin de Créon/Xavier Lot en affirmant « Je ne suis pas une poupée² ». Nous avons l'impression que la jeune Antigone n'arrive pas encore à s'exprimer entièrement par son corps et que la parole l'aide à communiquer, ce qui est confirmé par ses gestes moins aboutis, moins maîtrisés parfois que ceux de ses camarades adultes. De plus, cette phrase contredit notre visuel puisque Créon la soulève, effectivement, comme une poupée pour l'obliger à sortir de la scène. Mathilde Monnier souligne que l'expression orale est moins persuasive que l'expression corporelle et, possiblement, moins sincère puisque – selon certains psychanalystes³ – un individu a plus de difficulté à mentir ou à tromper son « interlocuteur » avec son langage corporel qu'avec l'usage de la parole. Ainsi, Balguissa Zoungrana se sert d'un langage ferme et agressif pour s'imposer aux soldats mais, son corps dément ses paroles quand elle s'allonge au sol et se met à leur niveau, alors qu'une personne confiante de sa supériorité les aurait regardés de haut. Elle devra les faire tomber par elle-même pour confirmer leur sentence (« Tu vas mourir »). Dans ce cas, sa gestuelle et son langage corporel suggèrent sa peur (si l'on se fie à la psychanalyse), l'appréhension que son opposition à l'égard du tyran dont les ordres

¹ Extrait du spectacle. Voir transcription du texte de *Pour Antigone*, Annexes, p. 13.

² *Ibidem*.

³ Parmi de nombreuses publications, David J. Lieberman, spécialiste du comportement humain a écrit des ouvrages sur des techniques à utiliser pour reconnaître le mensonge en observant le langage corporel d'une personne (dont la fiabilité n'est pas garantie). À titre d'exemple, David J. Lieberman, *Never be lied to again*, New York, St. Martin's Press, 1998.

exécutent les soldats ne soit pas assez ferme et, par extension, que sa révolte contre la domination masculine que le souverain représente soit, par conséquent, vouée à l'échec.

D'autre part, si les chants africains transmettent indéniablement cette parole capable de nous renvoyer à un texte/livret, elle demeure indéchiffrable pour nous – d'autant plus que nous ne maîtrisons pas le burkinabé – et met ainsi en évidence la difficulté de communication rencontrée par deux interlocuteurs ne parlant pas la même langue. De ce fait, en maintenant l'identité linguistique et chorégraphique de ses danseurs, Mathilde Monnier renforce l'importance du corps et du mouvement dans sa création tout en suggérant que la seule manière de communiquer (effectivement) relève de l'expression corporelle, dont le langage est d'autant plus sincère qu'universellement entendu.

V.8. [En] Noir et Blanc : au-delà du sociopolitique

Mathilde Monnier déclare dans une interview à propos de son spectacle présenté au Théâtre de la Ville de Paris, en octobre 1993 :

Le travail d'approche a été long. Au départ, les gens se demandaient ce que je venais chercher, la confiance s'est établie sur la durée. Je suis allée dans les villages, puis [...] je suis finalement revenue avec cinq danseurs et un musicien. Aujourd'hui, certains d'entre eux ont fondé leur propre compagnie. [...] Avec *Pour Antigone*, il ne s'agissait pas de faire un pseudo-métissage, il y avait vraiment deux versions de la pièce, une noire et une blanche. On m'a d'ailleurs pas mal reproché de ne pas avoir été assez exotique dans ce projet¹.

Indubitablement, *Pour Antigone* n'est pas une reprise ou une version dansée de la pièce de Sophocle. Comme son titre l'indique, le spectacle est conçu pour Antigone et pas sur Antigone et son histoire. Il n'y a pas de narration à proprement parler, nous ne percevons pas d'histoire à l'exception des moments forts de l'intrigue telle la confrontation violente entre Créon et Antigone ou la confrontation de cette dernière avec sa propre mort une fois enterrée vivante. Il s'agit d'une variation sur le personnage d'Antigone, une revisite du mythe qui embrasse la dimension tragique de l'universel. Mathilde Monnier se tourne vers les enjeux de sens du monde actuel, telle la révolte ou la mort. Durant cette rencontre « noire et blanche », elle a évité de cultiver le cliché du métissage facile, dans le but d'exposer, au contraire, une singularité irrésolue des gestuelles. Avec la contribution des interprètes africains – qui ont su intégrer l'humour dans le tragique, métamorphoser la douleur et la prière grâce à leur culture

¹ Mathilde Monnier, citée dans l'article anonyme, *Mathilde Monnier – Si loin si proche*, 25 juin 1997. [En ligne] <http://www.lesinrocks.com/1997/06/25/musique/concerts/mathilde-monnier-si-loin-si-proche-11232280/> (consulté le 14/3/2017).

et leur tradition – elle suggère une conception différente du temps et du corps qui peuvent se transformer en matière en s’associant au mythe antique et propose

[...] un rapport au monde moins volontariste, [une] perception du temps plus profonde, plus spirituelle, plus philosophique, moins accrochée à quelque chose comme nous le sommes en Europe¹.

Toutefois, si Mathilde Monnier accorde une grande importance à la dimension symbolique et théorique/philosophique du corps, sa création n’est pas privée de discours politique et social malgré l’absence de texte. La chorégraphe ne se limite pas à la présentation de la rébellion de son héroïne mais introduit une scène de révolution afin d’insister sur l’aspect politique de l’œuvre sophocléenne qui l’a inspirée. De plus en multipliant le personnage d’Antigone elle insiste tant sur son sexe féminin que sur le caractère complexe du personnage. Finalement, les femmes dominent vraiment cette création non seulement par leur nombre physiquement supérieur à celui des hommes mais aussi par la force qui émerge de leur danse et leur chant, par la puissance des messages qu’elles transmettent et les questions sociopolitiques qu’elles soulèvent. D’abord la révolte, car le nom même d’Antigone signifie celle qui se révolte, s’oppose à sa génération (en grec ancien, anti = contre et *génos* = génération), qu’elle confirme en s’opposant à Créon, son oncle, et qu’elle réfute en même temps en enterrant Polynice, avec qui les liens de parenté sont à la fois plus proches – il est son frère – et plus complexes – il est également son neveu. Puis, la solitude et la mort car Antigone se retrouve seule dans sa révolte, isolée tant de sa famille que de la société Thébaine et ainsi elle revêt la figure de l’étranger : littéralement parce qu’elle est exclue de la société et métaphoriquement par le mariage de cultures et de danses qui font d’elle un hybride n’appartenant à aucune culture précise. Finalement, la question raciale car l’interprétation simultanée du mythe par les Africains et les Européens met en évidence leur différences mais, surtout, atteste de leur capacité d’adaptation et de coexistence harmonieuse.

Autrement dit, ce qui intéresse Mathilde Monnier dans cette création et, plus généralement, dans la danse, c’est le rapport au monde qui s’y déploie. À cet égard, les Africains lui ont apporté l’ouverture – que cherche et promeut la danse contemporaine – cette dimension de rencontre avec l’autre et/ou de collusion des gens et des styles de danse. Il nous semble ainsi incontestable que chaque danseur définisse un des éléments fondateurs de l’organisation précise et effective de la chorégraphie : par exemple, l’absurdité tragique et le deuil pour Joël Luecht (l’homme qui danse sur la figurine en bois, momie), l’interdit et la loi pour Xavier Lot (Créon), l’humour et le sarcasme nerveux pour Salia Sanou (Créon également), la souffrance

¹ Mathilde Monnier, citée dans l’article de Gérard Mayen, « *Pour Antigone* : c’est ainsi que les pièces vivent », *op.cit.*

et la révolte (Germana Civera), le rythme africain des percussions pour Zani Diabaté (musicien), la tradition africaine (Blandine Yameogo, Hawa Kouyaté) et ainsi de suite. Ensemble, ils aboutissent à un spectacle qui, au-delà de sa portée politique et sociale, se démarque par son humanisme et renvoie à l'affirmation d'Isabelle Launay que la tragédie grecque met en scène

[...] des forces, des tensions, des chocs et des formes particulières de désirs, [où] la danse et les chœurs tenaient une place essentielle¹.

Compte tenu du fait que la tragédie grecque puise ses sujets dans les mythes où sont exposés les événements constitutifs du destin humain, il nous semble que le mythe d'Antigone – symbole du refus de la loi des hommes lorsqu'elle contredit celle des dieux – sert ici de catalyseur. Mathilde Monnier se sert du texte pour réunir les corps dans une même histoire et pour traverser les frontières. La tragédie d'Antigone prend ainsi une nouvelle expression dans la rencontre des deux danses et évoque sur deux espaces de la scène, une double imprégnation de ce même drame. La chorégraphe affirme que l'objectif du projet était « que chacun ait sa propre vision de la tragédie, en évitant influence et mimétisme »² et pour cette raison elle a travaillé séparément avec chaque groupe en se fondant sur l'improvisation et

[...] sur des extraits, parfois quelques phrases ou quelques mots et la sensation qu'ils procuraient³.

Cette procédure a été plus lente pour les Européens car ils avaient des acquis et des clichés à propos d'Antigone dont il n'était pas facile de se séparer pour lier le mythe à leurs vies personnelles. Cependant, pour les Africains aussi, adapter leur technique très liée au sol à celle de la danse contemporaine était difficile. Blandine Yameogo le confirme :

C'était dur de faire des pointes, de chercher à bien comprendre ce que l'on attendait de moi. Mais cela me donne envie d'essayer des trucs nouveaux quand je rentrerai dans mon pays⁴.

C'est la raison pour laquelle nous avons parfois l'impression qu'Antigone n'est nulle part dans la création de Mathilde Monnier et d'autres qu'elle est partout à la fois : dans les cris des Africaines et leurs pieds qui martèlent le sol et dans la révolte silencieuse mais dynamique des

¹ Dos de couverture du DVD *Pour Antigone*, rédigé par Isabelle Launay, mai 1998.

² Propos recueillis par Catherine Girard pour la revue *Mouvement*, octobre/novembre 1993 (sans autres informations). Source : dossier du spectacle *Pour Antigone*.

³ *Ibidem*.

⁴ Propos recueillis par Jean-Luc Germain dans son article « 'Pour Antigone', de Mathilde Monnier. La 'Tragédie aux deux visages' présentée lundi et mardi au Quartz » paru dans *Le Télégramme Brest*, 17 juin 1993. Source : Dossier de production du spectacle *Pour Antigone*.

Occidentaux. Les repères d'identités sont brouillés, les émotions froissées, les perspectives déréglées pour désigner un territoire vivable différent : celui de l'art. Là où les Européens projetaient une ligne qui tentait de toucher le ciel en s'éloignant du sol, leurs camarades Africains utilisaient des lignes courbes qui se croisent et les attiraient vers la terre ; là où les africains chantaient et parlaient, leurs camarades européens marquaient le silence. Il s'agit donc, à travers la danse, d'une double lecture d'un mythe universel dans laquelle chaque culture défend son parti pris et sa manière de s'exprimer afin de donner corps contemporain à la jeune femme rebelle par excellence.

Chapitre VI. ÉTUDE COMPARATIVE, 1993-1999 : LA NON-CATÉGORISATION

Cette période est marquée par deux spectacles de danse : *Pour Antigone* de Mathilde Monnier présentée en France et *Medea* de Dimitris Papaioannou présentée en Grèce. Il est intéressant de noter qu'à l'exception de la reprise de *Medea* de Dimitris Papaioannou aux Riverside Studios à Londres en 1998 au sein de la célébration des cinquante ans de l'ambassade de Grèce au Royaume-Uni, nous n'avons pu trouver aucune autre performance chorégraphique au Royaume-Uni qui traite l'un des deux mythes. Il est cependant étonnant que la production chorégraphique dans les trois pays soit extrêmement pauvre par rapport au nombre de mises en scène théâtrales (et/ou adaptations) des deux tragédies durant cette période¹. Cependant malgré le fait que Mathilde Monnier et Dimitris Papaioannou sont les seuls à avoir présenté une reprise chorégraphique de ces deux mythes entre 1993-1999, de grands chorégraphes comme Martha Graham avec *Cave of the Heart* (1946, spectacle fondé sur *Médée*), Carolyn Carlson avec *Antigone* (1972) et Mats Ek avec *Comme Antigone* (1989) l'avaient déjà fait dans le passé.

Cette exclusivité – involontaire – est, certes intrigante mais la vision de la femme forte et dominante de Dimitris Papaioannou et Mathilde Monnier nous semble être encore plus intéressante. Les chorégraphes conçoivent et dépeignent un profil de Médée et d'Antigone original, fournissant, à notre sens, les premiers indices sur l'agitation au sein du genre (malgré la « jeunesse » du concept en Europe). Les créateurs évoquent déjà les questions de l'identité plurielle de l'individu, couvrent d'ambiguïté les personnages et soulèvent des questions d'ethnicité dont ils explorent l'entrecroisement avec les idéologies genrées, nous renvoyant ainsi aux premières tentatives d'intersectionnalité (sans forcément utiliser ce terme).

VI.1. « La femme » dominante dans le domaine public et privé

Les deux spectacles ont initialement attiré notre attention en vertu du choix de leurs créateurs d'aborder et de présenter une image de la femme spécifique correspondant à celle de la femme des années 1990 (en général). Tous les deux décident d'explorer précisément chez

¹ Selon le site *Les Archives du Spectacle*, pour la période 1990-1999 il y a eu neuf mises en scène théâtrales d'*Antigone* de Sophocle en France (dont deux adaptations), selon les archives APGRD de l'Université d'Oxford quinze mises en scène (dont cinq adaptations) au Royaume-Uni et selon l'hebdomadaire *Athinorama* (équivalent de l'*Officiel du Spectacle*), il y en a eu seize en Grèce (dont 2 adaptations). Selon les mêmes sources, concernant *Médée* d'Euripide, neuf mises en scène (dont deux adaptations) en France, quatorze (dont cinq adaptations) au Royaume-Uni et seize (dont deux adaptations) en Grèce.

les deux héroïnes la féminité et ses nombreux aspects. Pour Dimitris Papaioannou il s'agit « de la notion féminine chez Médée »¹, comme il l'affirme dans un de ses interviews. Pour Mathilde Monnier il est question d'une nationalité féminine universelle – s'il en existe une – qui transcende les frontières. En fait, tous les deux discernent chez leurs héroïnes une femme qui revendique son identité. Dimitris Papaioannou voit possiblement en Médée toutes les femmes (mariées) qui sont nettement plus que de femmes au foyer, alors que Mathilde Monnier voit en Antigone toutes les femmes qui sont clairement plus que leur couleur. Nous discernons également un chiasme entre ces deux femmes par rapport aux idées reçues relatives à leurs caractéristiques. Plus précisément, selon les « standards » contemporains (ou les conventions), Médée est, en effet, une femme au foyer (aucune connotation péjorative à ce terme), mais c'est principalement son côté sauvage, animal et vindicatif qui est mis en valeur par Euripide et par Dimitris Papaioannou et non son côté maternel, tendre et doux. De même, Antigone est une jeune princesse adolescente qui – comme tout enfant de son âge – aurait une riche vie sociale cherchant constamment un prétexte pour s'éloigner de sa famille et/ou « refuser » son attachement à elle or, Mathilde Monnier insiste sur l'aspect tendre de son héroïne, sa relation étroite avec son frère Polynice et sur son isolement. De surcroît, leur sacrifice est inversé : Médée sacrifie ses enfants et, par extension, sa famille, s'opposant à son filtre maternel, alors qu'Antigone se sacrifie pour sa famille au lieu de s'en détacher comme le ferait une adolescente.

Nous distinguons pourtant des similitudes dans leurs caractères : elles sont toutes les deux des femmes obstinées, indépendantes et rebelles et les deux chorégraphes ne manquent pas de nous le souligner tant en reprenant leur mythe qu'avec le portrait de femme que chacun dépeint dans sa création. De plus, toutes les deux ont été trahies par un homme. Dimitris Papaioannou et Mathilde Monnier reprennent, directement ou indirectement, dans leurs œuvres la question de la trahison qui déclenche, en quelque sorte, la tragédie : le premier dans la scène de la confrontation entre Médée et Jason après la séduction de Glauqué et la deuxième dans la scène du conflit Antigone-Créon où l'héroïne ne cesse pas de montrer le ciel en dressant son index. Dans le cas de Médée, Jason trahit son épouse et, par extension les lois qui régissent le mariage, afin d'accéder au pouvoir en épousant une autre femme. Dans le cas d'Antigone, Créon la trahit en se montrant irrespectueux des lois divines, afin de maintenir le pouvoir et le trône de Thèbes.

Il nous semble pourtant que les deux femmes contestent le pouvoir masculin dans son intégralité – dans le domaine public et privé. En effet, Dimitris Papaioannou met en scène une Médée dominatrice qui soustrait à Jason son pouvoir de mâle en l'écrasant physiquement et

¹ Dimitris Papaioannou, cite dans *Greek Modern Dance Theatre "Medea" to wow the Olympiad Crowd*, *op.cit.*

symboliquement dans toutes leurs scènes communes (domaine privé) d'autant plus qu'elle le prive d'héritier et du trône de Corinthe en commettant les trois meurtres (domaine public). De son côté, Mathilde Monnier ne se limite pas à présenter sur scène le conflit entre Créon et Antigone qui consiste en l'épisode central de sa création et qui relève du domaine public. Elle dédouble la scène en présentant une version noire et une version blanche de la confrontation – nous verrons dans le chapitre *XVII*¹ que la compagnie Splendid Productions redouble aussi la scène de la confrontation Antigone-Créon sur un autre registre – et elle ajoute par la suite la scène de la révolution afin d'insister sur son importance. Comme dans le cas de Médée, les actes de son héroïne auront des répercussions, cette fois-ci dans le domaine privé, avec les morts d'Eurydice et d'Hémon qui priveront Créon de sa famille (mais qui sont supprimées de la création de Mathilde Monnier). Autrement dit, les deux créateurs explorent les rapports sociaux de sexe relevant du concept de genre au moyen de chorégraphies qui mettent l'accent sur deux héroïnes qui contestent le pouvoir masculin et revendiquent l'égalité des sexes dans les deux domaines de la vie sociale.

De surcroît, la figure féminine domine les deux représentations tout en révélant la pluralité de son identité : dans *Medea*, l'héroïne est essentiellement la seule femme car, comme nous l'avons vu, les autres performers dévoilent dans la succession des épisodes un trait différent du caractère de Médée en composant ainsi son personnage complexe. La danseuse principale a pour tâche de nous faire découvrir la personnalité multiple et la complexité de l'héroïne et, par extension, de la femme. Inversement, dans *Pour Antigone*, c'est l'héroïne elle-même qui partage son caractère avec les autres – en l'occurrence, les femmes/danseuses – allégoriquement et physiquement pour finalement composer un ensemble (un profil d'héroïne) plus puissant. Mathilde Monnier multiplie le nombre de danseuses qui incarnent le personnage d'Antigone dans le but de combiner les traditions africaine et européenne et transmettre le message d'égalité dans la différence culturelle. Sa démarche d'ouverture sur l'autre ou vers l'autre, la recherche de l'ailleurs, s'inscrit dans une tradition initiée par Martha Graham et Mary Wigman, (pionnières de la danse contemporaine) ancrée, toutefois, dans le corps féminin et sa « qualité » d'outil d'émancipation corporelle des femmes. Cependant, cette idée d'émancipation du corps féminin donne matière à réflexion aux chercheurs et sera développée sur un autre registre au sein du concept de genre, dans un sens plus large : celui de la dénonciation des configurations sexuées, les discriminations qu'elles impliquent dans un contexte sociopolitique et leur entrecroisement évident – mais pas encore concrétisé dans la réflexion critique des années 1990.

¹ Voir chapitre *XVI.4. Les « party games », les lois et le pouvoir*, p.333.

Ces femmes-autres, la Médée de Dimitris Papaioannou aussi bien que les Antigone(s) de Mathilde Monnier peuvent également paraître étranges. En effet, selon Vincent Estellon (à propos d'Antigone)

La mythologie et certaines tragédies grecques ouvrent non seulement [la] dimension de résistance politique, mais abordent avant même l'avènement des *gender studies* de nombreuses thématiques *queer*, rappelant le caractère polymorphe, complexe et résolument singulier de la sexualité humaine. Le personnage d'Antigone est remarquable dans sa potentialité à mettre en évidence [...] la sexualité humaine, [les] représentations construites [...]. Mais c'est aussi une femme qui guide un Roi en exil, défie les ordres d'un Roi en exercice, ose s'opposer à la loi des hommes¹.

Nous ajouterons que c'est (presque) le cas de Médée aussi. Elle défie les ordres du Roi de Corinthe, elle ose s'opposer à la loi des hommes concernant le mariage et elle se fait guider en exil par un Dieu. Il nous semble également que les deux femmes peuvent être caractérisées comme *queers* en raison de leur comportement d'homme qui conteste leur apparence physique de femmes. Par ailleurs, durant la même décennie la *Queer Theory*², la théorie *queer*, apparaît aux États-Unis faisant partie des études sur le genre ce qui explique que les deux chorégraphes définissent leurs héroïnes comme *queers*. À l'aube de l'établissement des *gender studies* en Europe et de la traduction des écrits de Judith Butler en français qui ont un impact sur le monde artistique et inspirent les chercheurs et les militants, les deux spectacles dépeignent une femme indépendante, qui reste sur ses positions, assume ses actes et qui s'assume même si ses actes la marginalisent, l'excluent de la société et la mènent à la solitude.

¹ Vincent Estellon, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », *op.cit.*, p.147.

² Voir Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, *op.cit.*, et chapitre I.1. *Femmes, genre et histoire (Royaume-Uni, Grèce, France)*, note n°6, p.23.

Deuxième partie

Chapitre VII. LES SPECTACLES : 2000-2009

La décennie 2000-2009 s'avère plus productive par rapport à la période précédente (1993-1999) et les spectacles de la période reflètent et corroborent la concrétisation des perspectives ouvertement genrées et leur développement « dans le sillage et à proximité du mouvement féministe »¹. Au cours de cette période, ce dernier évolue et soutient une « conscience féministe » mettant l'accent sur la femme comme être humain entier et non perçu en comparaison ou en rapport avec l'homme. En effet, les spectacles de la période reflètent ce déplacement de l'intérêt des chercheurs vers l'individualité de la femme et, dans leur ensemble, dénoncent les conventions normées notamment par des rapports de genre où le mâle est dominant en enlevant la parole à Jason. De plus, ils inscrivent le profil de l'héroïne dans le cadre de sa diversité, son hétérogénéité voire sa *queerness* et la pluralité de son identité singulière autant que marginale. Les créateurs s'alignent ainsi sur la pensée genrée autant que sur le féminisme suggérant que cette période est transitoire et laissent entrevoir la formation d'une conjonction.

Quatre spectacles ont attiré notre attention dans cette période : *Le Songe de Médée* d'Angelin Preljocaj (2004) met en scène le basculement de Médée de la mère tendre à la furie vengeresse en soulignant l'incompatibilité de la mère et l'amante en elle. Dans *Medea in Spain* (2005), Silvia Barreiros met l'accent sur la question de l'ethnicité comme critère de discrimination genrée en modifiant les origines des protagonistes – Médée est indienne et Jason est gitan – et donne à sa pièce un aspect optimiste en modifiant la fin. De son côté, Sasha Waltz insiste dans *Medea* (2007) sur le côté obscur et la qualité de sorcière de son héroïne en associant danse et opéra. Finalement, Dimitris Papaioannou revisite sa *Medea* de 1993 et présente *Medea(2)* où il met à jour le profil de son héroïne, obscure, ténébreuse et puissante comme celle de Sasha Waltz et soulève des « nouvelles » questions genrées en devançant les chercheurs grecs.

En d'autres termes, dans les chapitres qui suivent, étudiant les spectacles de la deuxième période nous percevons le profil de la femme uniquement à travers Médée. Les créateurs mettent l'accent sur l'ethnicité, les origines (barbares ou autres) de l'héroïne et ses pouvoirs de

¹ Laure Bereni et Mathieu Trachman, *Le genre, théories et controverses, op.cit.*, p.13.

sorcière, causes primaires de sa marginalisation et de son exclusion, visant à dénoncer les discriminations ethniques et promouvoir la tolérance de la diversité. Ils soulignent également le fait que malgré son côté maternel, Médée est dépourvue des qualités typiquement « féminines » de la douceur, la passivité et la soumission et acquiert plus de traits supposés « masculins », comme la force physique et mentale et sa capacité de vengeance et de violence – thème récurrent dans cette période notamment dans la représentation de l’infanticide. De ce fait, les créateurs dépeignent une femme forte voire dominante et autosuffisante en soulevant la question de l’incompatibilité mère/amante comme moyen de contestation des stéréotypes sexués. De plus, le discours des créateurs porte sur l’individualisation de la figure féminine prenant en considération sa dimension non-européenne (ou non-occidentale) qui du moins implique, sinon impose, l’intégration des facteurs sociaux, culturels, géographiques et historiques. Somme toute, la question de l’individualité de l’héroïne semble préoccuper les créateurs dans les années 2000, qui mettent l’accent sur sa marginalisation et sa singularité, soulèvent les traits *queer* et « masculins » de son caractère en les imbriquant avec la question de l’ethnicité ; ils introduisent ainsi la dimension intersectionnelle du genre – sans utiliser ce terme spécifique – qui se concrétisera la décennie suivante.

Toutefois, il est surprenant que pour cette deuxième période *Antigone* n’apparaisse pas dans les créations chorégraphiques, ce qui n’est pas le cas dans les productions théâtrales¹. *Médée* domine les réécritures chorégraphiées de la deuxième période, contrairement au théâtre où les mises en scène de l’œuvre euripidienne sont moins nombreuses que celles d’*Antigone*². Il faut également noter qu’après consultation des archives APGRD à Oxford, nous n’avons trouvé aucune production contenant des parties chorégraphiées présentée au Royaume-Uni et qui reprenne le mythe d’une des deux héroïnes quoiqu’en moyenne, le nombre des représentations des deux tragédies soit relativement équilibré ce qui suggère la possibilité d’une coïncidence. Certes, une enquête plus approfondie explorant la situation politique et sociale dans les trois pays serait susceptible de révéler les (vraies) raisons de l’éclipse d’*Antigone* de la scène chorégraphique. Dans l’entre-temps, nous nous limiterons à la mention de notre observation afin d’éviter les conjectures.

¹ Selon le site *Les Archives du Spectacle*, pour la période 2000-2009 il y a eu sept mises en scène théâtrales d’*Antigone* en France (dont deux adaptations) ; selon les archives APGRD de l’Université d’Oxford dix-sept mises en scène (dont neuf adaptations) au Royaume-Uni ; et selon l’hebdomadaire *Athinorama* (équivalent grec de l’*Officiel du Spectacle*), il y en a eu dix en Grèce (dont une adaptation).

² Selon les mêmes sources (voir note précédente), concernant *Médée*, nous avons six mises en scène (dont une adaptation) en France, quinze (dont quatre adaptations) au Royaume-Uni et quinze (dont quatre adaptations) en Grèce.

La création de Wanda Golonka¹, intitulée *Antigone*², a été la seule à attirer notre attention essentiellement parce qu'elle a été classée comme un spectacle de danse et présentée au sein des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Saint-Denis au théâtre MC93 (Bobigny). Cependant, le spectacle ne comporte pas de partition chorégraphique *per se* : la mise en mouvement repose davantage sur les gesticulations amplifiées qui accompagnent l'énonciation du texte de Friedrich Hölderlin³ – ce fait constituant une deuxième justification de l'exclusion du spectacle de notre corpus. Les mouvements et déplacements des performers obligent le public à une déambulation qui explore « des nouvelles formes plus jeunes ou matures »⁴ de la figure d'Antigone, en neuf stations/solos qui ont lieu dans les différents espaces du théâtre (dont certains sont normalement inaccessibles au public telles les coulisses). Toutefois, nous n'arrivons pas à discerner l'héroïne qui demeure pratiquement introuvable tout le long du spectacle, comme pour confirmer notre observation précédente. Il nous semble que le commentaire de Marie-Christine Vernay à propos d'*Antigone* explique par la même occasion l'éclipse d'Antigone de la scène chorégraphique « [...] laissant chacun s'interroger sur l'acte politique et l'action individuelle »⁵.

VII.1. « Femme », indépendance, individualité et marginalisation

Nous avons déjà évoqué la tendance des créateurs à mettre l'accent sur la singularité des performers et, par extension, des personnages dans les années 1990. Cette tendance est plus évidente dans les années 2000 mais elle prend un tournant genré différent. Certes, l'accent est mis sur l'aspect marginal de Médée dont la présence domine la production spectaculaire de cette période. Toutefois, en règle générale, le profil de Medea/Médée⁶ change en basculant du profil héroïque de « la femme » (avec article défini) dépeint dans les années 1990 en « femme » (sans article ou avec article indéfini) endossant des caractéristiques, des traits identitaires, des attributs qui ne se préoccupent de (ne sont pas concernées par) son sexe

¹ Wanda Golonka fut membre du Tanztheater Wuppertal, puis chorégraphe associée au Schauspiel Frankfurt (2001-2009). Depuis 2013 elle est professeure au Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (Centre de Danse Inter-Universitaire) à Berlin.

² Une captation vidéo du spectacle nous a été obligeamment fournie par le Schauspiel Frankfurt.

³ Sophocle, *Antigone*, adapté par Friedrich Hölderlin, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, C. Bourgois, 1998.

⁴ Marie-Christine Vernay, « Un pensum nommé Wanda », dans *Libération*, 10 mai 2004. [En ligne] https://next.liberation.fr/culture/2004/05/10/un-pensum-nomme-wanda_478851 (consulté le 12/12/2018).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nous utiliserons dans notre étude comparative cette écriture car chez Silvia Barreiros et Sasha Waltz nous avons utilisé le nom « Medea » pour le personnage alors que chez Angelin Preljocaj et Dimitris Papaioannou le nom « Médée ». Nous maintiendrons « Médée » pour le personnage de Christa Wolf et de Heiner Müller car il est celui utilisé dans les traductions qui nous servent de références.

biologique que pour l'associer à d'autres rapports de pouvoir. Les créateurs se rendent progressivement à l'évidence que sa marginalisation, thème central dans les spectacles de cette période est, en l'occurrence, étroitement liée à son sexe biologique aussi bien qu'à son ethnie – comme dans *Medea in Spain* de Silvia Barreiros – sa qualité de sorcière et de guérisseuse – comme dans *Medea* de Sasha Waltz – ou son âge et son statut social – comme dans *Le songe de Médée* d'Angelin Preljocaj et *Medea(2)* de Dimitris Papaioannou.

De ce fait, au lieu de se centrer sur la femme, les créateurs soulignent la singularité de Medea/Médée l'individu mais aussi sa *queerness* son étrangeté en rapport avec son ethnicité et à sa non-conformité au modèle « normalisé » de la mère. Ils explorent sa quête pour concilier les rôles de mère et d'amante en elle sans pour autant se soumettre à une prétendue domination masculine en passant outre les rôles établis par la société contemporaine aux deux sexes c'est-à-dire au-delà des stéréotypes de performativité de genre sexués. D'autant plus, que chez Silvia Barreiros et Sasha Waltz, les personnages masculins sont exclus ou réduits au silence.

Chapitre VIII. LE SONGE DE MÉDÉE D'ANGELIN PRELJOCAJ (2004, FRANCE)

Le premier spectacle que nous allons étudier dans la deuxième période délimitée entre 2000 et 2009, est *Le Songe de Médée* d'Angelin Preljocaj, un spectacle où l'héroïne apparaît sous un nouveau profil qui a évolué en comparaison de celui dépeint par les créateurs de la période précédente. En fait, le chorégraphe explore davantage la dichotomie mère-amante chez Médée, mais soulève aussi la question de sa solitude et de sa marginalisation qui devient comme nous le verrons par la suite une thématique centrale dans les créations du tournant du deuxième millénaire parce qu'elle s'aligne sur, et s'entrecroise avec d'autres thématiques genrées. Si Angelin Preljocaj axe sa création autour du triangle amoureux Médée-Jason-Créuse¹ comme l'a fait Dimitris Papaioannou en 1993, il réduit également l'intrigue aux scènes d'interaction des trois personnages annonçant ainsi (sans le savoir) quels éléments narratifs intéresseront les créateurs dans les années à venir, notamment la compagnie Plefsis et la compagnie Thomas Noone Dance dont il sera question dans les chapitres suivants.

Né en France de parents Albanais l'auteur chorégraphe Angelin Preljocaj suit un parcours de danse classique puis, en 1980, les cours de Merce Cunningham à New York et, deux ans plus tard, il rejoint la compagnie Dominique Bagouet. En 1984, il crée sa propre compagnie – la Compagnie Preljocaj – qui devient en 1989 le Centre Chorégraphique National de Champigny-sur-Marne et du Val-de-Marne et depuis 1996², le Ballet Preljocaj. Depuis 1992 il collabore étroitement avec la choréologue Dany Levêque, dont les notes servent à l'écriture des partitions chorégraphiques³ des spectacles d'Angelin Preljocaj, une pratique qu'il considère essentielle pour leur future reprise. Son style personnel, dérivant des enseignements qu'il a reçus, est une combinaison de danse classique et de danse moderne⁴ et il est souvent décrit comme « une graphie de l'émotion⁵ » en raison du lyrisme sensible et sensuel des mouvements et des portés violents. En effet, les chorégraphies d'Angelin Preljocaj sont

¹ Contrairement à la majorité des créateurs, Angelin Preljocaj utilise cette éponymie pour la jeune rivale de Médée dans la distribution. Nous l'adopterons aussi pour ce chapitre et quand on se référera à ce personnage spécifique dans le reste de cette étude.

² Pour une courte histoire du Ballet Preljocaj voir le site de la compagnie <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=fr&m=1&a=2> (consulté le 25/8/2017).

³ Dany Levêque utilise le système de la notation du mouvement Benesh pour « écrire » les chorégraphies d'Angelin Preljocaj. Ce dernier est le premier à utiliser un choréologue et à insister sur l'importance de l'écriture de ses chorégraphies.

⁴ Philippe Noisette et Laurent Philippe dans leur livre *Danse Contemporaine. Le guide, op.cit*, p.242, précisent : « [...] Angelin Preljocaj a digéré, semble-t-il, la radicalité d'un Cunningham et la préciosité d'un Bagouet ».

⁵ Laure Guilbert (ed. par), *Preljocaj-McGregor*, Paris, Opéra de Paris, 2007, p.20. Nous entendons ici la danse comme graphie, inscrivant une écriture dans l'espace.

novatrices et originales, rapides et tendues, caractérisées par des mouvements inhabituels, parfois inconfortables et, par conséquent, non classiques. Par ailleurs, Bettina Wagner le décrit comme

[...] le Français fascinant avec un grand respect pour la tradition classique [dont le] parcours chorégraphique varie de l'abstraction à l'expressionisme¹.

Selon Angelin Preljocaj, son envie de faire un commentaire sur les Médée(s) qui figurent dans la littérature universelle d'Euripide à Christa Wolf (1929-2011) a inspiré ce ballet. *Le Songe de Médée* est caractérisé par de fortes identités genrées, une notion que Judith Butler définit ainsi :

Ce qu'on appelle l'identité genrée est un accomplissement performatif imposé par la sanction sociale et les interdits sociaux².

En effet, *Le Songe* se penche sur l'identité de l'héroïne et plus particulièrement sur son triple rôle de mère-épouse-amante : il explore sa relation ou plutôt sa confrontation avec son compagnon provoquée par sa trahison et l'évolution de cette relation. Cette thématique intéresse beaucoup le chorégraphe qui avait déjà illustré les rapports sociaux de sexe dès 1994 dans sa création *Le Parc* (1995).

VIII.1. Le spectacle³

Le Songe de Médée est une commande directe de Brigitte Lefèvre, directrice de la danse à l'Opéra de Paris (1995-2014) au chorégraphe destiné aux danseurs solistes de l'Institution de l'Opéra dans le cadre des collaborations de l'Opéra National de Paris avec l'IRCAM-Centre Pompidou et des projets chorégraphiques sur lesquels s'investissait l'Institut. Pour sa troisième création, dont la première a eu lieu au Palais Garnier à Paris en novembre 2004, Angelin

¹ « [...] the fascinating Frenchman with his great respect for the classical tradition [...] his choreographic background shifts between expressionism and abstraction », Bettina Wagner, « Classical choreographer between abstraction and expressionism », dans *Ballett International*, n.4, avril 1996, p.37. Traduction personnelle.

² Judith Butler, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », dans Stéphane Braunschweig (sous la dir. de), *Outre Scène. Metteuses en scène : Le théâtre a-t-il un genre ?*, Strasbourg, TNS, n°9, mai 2007, p.134.

³ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que le chorégraphe nous a obligeamment fournie. Voir photos, Annexes, p.15.

Preljocaj a tenté de s'approprier à sa manière cette héroïne complexe. Il déclare au sujet de son ballet¹ :

Concernant Médée, ce qui m'a inspiré, c'est le sentiment d'injustice qui la poursuit très vite. Voilà une femme qui a tout sacrifié par amour pour Jason. Et quand Jason pourrait lui « renvoyer l'ascenseur », il opte pour le pragmatisme en acceptant d'épouser la fille de Créon².

Dans ce spectacle qui dure environ quarante minutes, le drame se resserre autour de cinq scènes dansées par trois adultes et deux enfants. Les personnages sont isolés, pratiquement coupés du mythe, situés dans un espace sans source identifiable et sans histoire et, de ce fait, au-delà des crimes du passé. Par ailleurs, à première vue, rien ne rappelle l'œuvre euripidienne à l'exception du titre et nous verrons ultérieurement que Thomas Noone pousse plus loin l'abstraction et que *Chair Antigone* de François Veyrunes ne rappelle en rien la tragédie sophocléenne. Nous déduisons (*a fortiori*) qu'une ambiguïté narrative s'installe progressivement dans les spectacles et nous réfléchissons sur cette tendance dans la troisième partie de cette étude.

Le chorégraphe élimine les personnages secondaires et le chœur, réduisant ainsi l'intrigue en un fait divers du journal policier de nos jours et maintient, comme nous l'avons dit, seulement le trio amoureux Médée-Jason-Créüse en rompant avec la tragédie antique. Il se concentre sur trois « épisodes » de l'intrigue qu'il présente en cinq tableaux : la rivalité entre Médée et Créüse, la relation entre l'héroïne et son époux et l'infanticide. En ce qui concerne les personnages principaux, Médée reste sur scène durant pratiquement toute la représentation, alors que Jason et Créüse y sont moins présents, des personnages qui viennent révéler et/ou consolider la personnalité de l'héroïne. Par exemple, le duo entre Jason et Créüse qui a lieu au troisième tableau pourrait constituer une histoire d'amour en soi révélant, au passage, le côté jaloux et possessif de Médée. En revanche, Angelin Preljocaj accorde un rôle essentiel aux enfants qui sont des caractères « accessoires » dans la tragédie antique et s'éloigne de la légende (qui mentionne deux garçons) en faisant d'eux un garçon et une fille et affirme à ce propos :

[...] c'était l'occasion de mettre les enfants en scène – non pas comme des 'potiches' en les faisant juste apparaître au début et au moment de leur mort – mais pour mettre au jour la relation mère/enfants de façon beaucoup plus aigüe et sensuelle¹.

¹ Angelin Preljocaj donne lui-même la définition de ballet au *Songe de Médée*, et à la plupart de ses créations.

² « Entretien avec Angelin Preljocaj », dans *Ligne 8* (magazine de l'Opéra de Paris), n.2, nov-déc 2004.

De ce fait, la danse introductive de Médée avec ses enfants est tendre et met l'accent sur son côté maternel, puis le pas-de-deux de Jason et Médée pendant que les enfants jouent, insouciant, ne laisse pas percevoir l'origine barbare de leur mère ni sa tendance criminelle qui remontera plus tard à la surface. Les deux premiers tableaux semblent avoir lieu dans un monde idéalisé et illustrent la famille parfaite. Tout se passe comme dans un rêve qui tournera au cauchemar. Il nous semble donc que le *Songe de Médée* permet au chorégraphe d'explorer à travers Médée ce que pourrait représenter le rêve, en l'occurrence, un désir enfoui de perfection mais aussi l'inconscient de son héroïne désirant indépendance et liberté. De plus, le créateur choisit une manière subtile et, pour autant originale, pour soulever la question du genre à savoir le rêve au moyen duquel il explore également la notion de l'identité féminine et les rapports de pouvoir entre homme et femme dans la société contemporaine. Angelin Preljocaj exprime son point de vue ainsi :

Il existe peut-être, tapi en chacun de nous, un 'complexe de Médée' dans cette tendance à voir, comme incompatibles la maîtresse et la mère ; une tendance à penser que la mère induirait une 'déficience' de l'amante et, partant, le désir inconscient de supprimer ses enfants [...]².

En effet, la Médée d'Angelin Preljocaj veut se libérer de l'identité de « la mère » pour retrouver celle de « l'amante » en elle parce qu'elle considère les deux identités incompatibles. Il nous semble que l'héroïne d'Angelin Preljocaj, essaie de définir son identité sociale d'un seul qualificatif et ne réalise pas que les identités de mère et d'amante peuvent coexister en elle et ne sont pas mutuellement exclusives. Le chorégraphe met en scène cette quête identitaire impliquant la reconnaissance et l'acceptation de soi non comme une entité monolithique et rigide mais comme un ensemble composite. Il s'aligne ainsi sur le concept de genre en cela qu'il se préoccupe de la valorisation de la diversité et, à la fois, reflète les recherches féministes sur la pluralité et l'hétérogénéité.

Le décor minimaliste conçu par Thierry Leproust, place l'intrigue dans l'espace en évitant toute référence à un lieu ou à un temps précis. La scénographie consiste en un tronc d'arbre couché à l'extrémité de la scène côté cour et cinquante ou soixante seaux argentés qui brillent au-dessus des protagonistes. Peints sur le fond de scène, déposés au sol ou suspendus au plafond et remontant lentement, ils rendent le décor épuré de Thierry Leproust spectaculaire. Parallèlement, ils délimitent l'espace et renvoient à l'ambiance de rêve – qui comporte souvent

¹ Propos d'Angelin Preljocaj. Source : Dossier de production du spectacle *Le Songe de Médée*, rubrique « Information Presse », Opéra National de Paris, saison 2004-2005, p.4. Disponible à la bibliothèque du Centre National de la Danse (CND), Pantin.

² *Ibidem*.

des éléments incompréhensibles ou difficiles à interpréter – indiquée par le titre. Thierry Fiorile définit les objets scéniques dans l'œuvre globale de Angelin Preljocaj comme

[Des] objets lui permettent de trouver des nouveaux appuis, d'inventer des mouvements inédits et de faire exulter les corps¹.

Dans cette perspective, les seaux servent d'accessoires à une quadruple fonction : Médée les utilise d'abord comme des « bols » de lait pour nourrir ses enfants ; par la suite elle s'en sert comme arme du crime car ils contiennent la peinture/sang qu'elle utilise pour tacher les petits corps ; puis lorsqu'elle les pose sur la tête des enfants, les seaux deviennent un moyen de dissimulation – Médée cherche le courage d'achever le crime ou ensevelir ses petits ; et, finalement les seaux serviront de source de purification car ils contiennent l'eau avec laquelle elle essaye de se laver mais en vain. Par ailleurs, nous rencontrons cette idée d'eau purificatrice chez Dimitris Papaioannou qui plonge le plateau de *Medea* et *Medea(2)* dans l'eau (nous étudierons *Medea(2)* dans le chapitre XI).

Le grand tronc d'arbre suggère un espace extérieur et renvoie, éventuellement, au lieu où se déroule la pièce originale d'Euripide, à savoir la cour devant un palais royal. Toutefois, il est intéressant de noter le manque de construction humaine dans la scénographie. Cette observation amène à l'esprit (non sans effort) le paradis, un paradis terrestre. De ce sens, les enfants qui jouent sur l'arbre en s'accrochant sur ses branches auraient peut-être une double interprétation : d'une part ils représentent les fruits qui pendent de l'arbre (telles les pommes de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal au paradis d'Adam et Ève) et, d'autre part, les fruits de l'union de Médée et Jason. Par conséquent, nous supposons que Créüse qui s'approche du couple avec des mouvements serpentins et séducteurs, serait la personnification du serpent qui provoque la chute du couple originel. Inversement, étant donné que le songe de Médée tourne au cauchemar, nous pouvons interpréter l'espace comme une jungle et l'arbre comme un refuge de la proie de Médée la prédatrice.

Les lumières réalisées par Patrick Riou sculptent les corps des danseurs, produisant un effet de statues antiques qui prennent vie qui nous renvoyant ainsi aux deux « versions » de *Medea* de Dimitris Papaioannou. Les tons bleus-dorés des lumières, rappellent subtilement l'austérité du marbre et créent une atmosphère angoissante annonçant le détachement avec lequel Médée va accomplir le double meurtre. Toutefois, malgré les tons froids des éclairages, la scène reste lumineuse durant les quatre premiers tableaux permettant ainsi au spectateur d'apercevoir tous les détails de la performance. De cette manière, l'audience se rapproche de l'état

¹ Thierry Fiorile « Le chorégraphe e(s)t architecte », dans Sylvie Blin (ed. par), *Ballet Preljocaj*, Paris, Opéra de Paris, 2012, p.37.

psychologique des personnages, ressent la douceur de Médée envers ses enfants et sa furie à l'égard de Jason anticipant ainsi la violence qui adviendra par la suite. Toutefois, au cinquième et dernier tableau la scène devient sombre afin de renforcer l'élément tragique et insister sur le côté obscur de Médée. En même temps le choix de Patrick Riou crée un doute chez les spectateurs quant à savoir si cette scène de clôture fait partie ou pas du songe.

La musique originale est composée par Mauro Lanza spécifiquement pour cette pièce à la suite d'une commande de l'Opéra National de Paris et de l'IRCAM-Centre Pompidou. Le compositeur explique :

La partition qui [...] est dédiée [à Médée], composée pour la chorégraphie d'Angelin Preljocaj, a été conçue sur la base d'une semblable dichotomie, comme une tentative ardue de concilier berceuse et pulsations sauvages, mais surtout de rendre le sens du drame et sa viscérale charge émotive avec les moyens de la rationalité¹.

En effet, la musique fait alterner fougue et douceur ; au début elle nous fait penser à un enfant faisant ses premières tentatives avec un instrument de musique (le piano), puis elle évolue de façon alarmante pendant le duo Médée-Jason pour redevenir calme et sensuelle pendant le duo Jason-Créüse. Pour évoquer la jalousie de Médée et sa colère contre la trahison de son époux, les sons sont plus agressifs atteignant *in fine* des sons terrifiants et violents au moment du meurtre. Finalement, pour « l'après-crime »² la musique est calme mais, nous semble-t-il, assez perturbante pour suggérer la confusion de l'héroïne. Concernant l'inspiration et la création de la musique originale du *Songe de Médée* le compositeur précise :

Cerner avec des mots une musique qui n'existe pas encore est une tâche peu aisée, car il faut traduire une abstraction en termes ayant une connotation émotionnelle sans pour autant tomber dans les clichés du langage. [...] Médée semble partagée entre son amour maternel et sa soif de vengeance, entre raison et passion. [...] Il fallait imaginer une musique qui se laisse habiter par la danse, comme de longues et lentes plages linéaires dessinées d'un seul coup de pinceau. [...] Mais il fallait aussi signifier la présence d'une menace, introduire une dissonance, sorte d'intuition du drame à venir. [...] Ce qui m'importait surtout, c'était de rendre audible le sens de ce drame et sa viscérale charge émotive, traduire cette tension entre raison et passion qui déchire Médée³.

Laure Guilbert décrit la bande son comme la combinaison « de l'informatique musicale et des instruments »⁴. Mauro Lanza, quant à lui, explique ainsi son approche technique :

¹ Propos de Mauro Lanza. Source Dossier de production du spectacle *Le Songe de Médée*, rubrique « Information Presse », *op.cit.*, p.4.

² Expression utilisé par Laure Guilbert dans sa description de la bande son du spectacle. Voir Laure Guilbert, *Preljocaj-McGregor*, *op.cit.*, p.18.

³ *Ibid.* p.33.

⁴ *Ibidem.*

J'aimerais pouvoir d'un même geste «électroniser» la musique acoustique et «acoustifier» la musique électronique, considérer l'orchestre en quelque sorte comme un grand synthétiseur et faire de l'électronique un instrument de l'ensemble à part entière. [Le résultat] est à la fois classique dans son principe orchestral et contemporain dans sa composition et son effectif réduit¹.

Le compositeur ajoute :

Je voulais surtout éviter que l'électronique soit comme l'ombre du soliste [...], qu'elle étende les possibilités [de l'ensemble] tout en demeurant cachée ou discrète².

Selon Serge Lemouton il était important de permettre au compositeur de réaliser sa vision et, sans doute l'ordinateur était « [...] l'instrument de musique le plus expressif et le plus proche des désirs du compositeur »³.

Les costumes conçus par Gilles Rosier sont longs et fluides et contribuent au rendu de la danse en allongeant les figures du couple Médée-Jason tout en suggérant la royauté des protagonistes. Pour sa part, Créüse porte une robe mi-longue dorée, pour suggérer son jeune âge, laissant son dos et ses épaules dénudés pour relever son côté de femme séductrice, renforcé par la sensualité de ses gestes. De couleurs rouges, noires, argentées ou dorées pour les adultes et beiges et couleur peau pour les enfants, les costumes restent neutres ne faisant aucune allusion à une époque ou à un pays. Au contraire, les costumes des enfants suggèrent plutôt une provenance pauvre, possiblement une référence au statut social de Médée et de sa marginalisation. De surcroît, le fait que les enfants jouent avec les seaux ou sur l'arbre renforce cette idée nous rappelant les jeux des enfants défavorisés se contentant de bidons ou tout autre objet pouvant remplacer un jouet. Cependant, la figure de Médée, sombre et élancée dans son survêtement noir, rend l'héroïne majestueuse et suggère ses origines royales sans pour autant réfuter notre hypothèse de pauvreté. En effet, ce survêtement noir servira aux enfants de déguisement, de cachette, de couverture et même, par la suite, de sépulture ; il symbolise également l'instinct maternel et protectif de Médée. Il est intéressant de noter que Gilles Rosier opte pour un système de superposition de vêtements pour le couple Médée-Jason et qu'il n'y a pas de changement de costumes en soi. En revanche, afin de marquer les moments forts de l'intrigue Jason et Médée enlèvent un élément de leur tenue. Plus en détail, juste avant son duo avec Créüse, Jason enlève le long survêtement (semblable à celui de

¹ *Ibid.*, p.35.

² Propos de Mauro Lanza. Source : Dossier de production du spectacle *Le Songe de Médée*, rubrique « Information Presse », *op.cit.*, p.5.

³ *Ibidem.*

Médée) qu'il porte par-dessus un pantalon *hakama*¹. Son T-shirt en mailles dorée transparentes laisse ses bras nus et révèle sa musculature prononcée afin de suggérer qu'il endosse pour ce tableau le rôle du séducteur et qu'un changement s'opère dans sa relation avec Médée. Lorsque sa famille s'endort sous l'arbre, il utilise sa cape pour l'envelopper avec un geste de tendresse ou pour « couvrir » la culpabilité engendrée par l'adultère qu'il s'apprête à commettre. De même, juste avant son duo avec Jason, Médée enlève son survêtement pour dévoiler sa robe pourpre à dos nu et sans manches, un acte qui insinue qu'elle revêt le rôle de l'amante. Puis la robe sera à son tour rejetée, au moment de la trahison de Jason pour révéler un minuscule T-shirt en mailles dorées et un short noir, une tenue de guerrière suggérant que son basculement vers la folie est achevé et que la décision de se venger est prise. Il semblerait que Gilles Rosier se serve du « changement » des tenues pour marquer également le passage d'un tableau de l'histoire à l'autre – à l'exception du quatrième et dernier passage pour lequel Médée ne change pas de tenue. Toutefois, elle teint son visage et son corps avec la peinture rouge sang comme si elle assumait complètement son acte s'en couvrant tel qu'un vêtement.

En somme, le ballet consiste en cinq tableaux, créés par cinq mouvements musicaux que Mauro Lanza (le compositeur) décrit ainsi :

[...] un premier mouvement autour des enfants, un second autour de Jason et Médée, un troisième autour de Jason et sa maîtresse, un quatrième autour de la vengeance de Médée et un cinquième autour du vide de 'l'après'².

Ainsi apparaît l'évidence que, dans cette création, Angelin Preljocaj n'est pas un narrateur – comme on le connaît à travers *Romeo et Juliette* (1996) par exemple. Les cinq tableaux suggèrent qu'il choisit de capter quelques instants dans l'histoire de Médée, tel un cliché de photographe. Certes, il décide de présenter – tout comme Euripide – le moment précis où elle vacille entre l'abstraction de l'acte et la férocité d'un double infanticide ; l'instant où sa colère monte, où elle ne peut résister à l'attrance de la mort libératrice. Cependant, le chorégraphe ne nous donne aucune autre information relative au passé de l'héroïne, comme le poète tragique l'a fait à travers la bouche de Jason ou Dimitris Papaioannou en nous présentant sa « courte » biographie. De ce fait, la Médée d'Angelin Preljocaj n'est pas diachronique/intemporelle mais devient a-chronique comme nous le confirme le choix du décor, des costumes ainsi que la singularité de la musique. Ces éléments purs accompagnés d'une gestuelle pure, sans référence à un style de danse particulier – si ce n'est la danse contemporaine dans le sens large du terme

¹ Il s'agit de pantalons amples portés actuellement dans les arts martiaux asiatiques comme le kendo, l'aïkido, le jiu-jitsu etc. À l'origine il était porté par les nobles du Japon médiéval, notamment les samourais. Voir aussi Glossaire, Annexes, p.167-173.

² Laure Guilbert, *Preljocaj-McGregor, op.cit.*, p.33.

– confirment l’effort du créateur de ne pas situer son œuvre dans l’espace et le temps et d’opter de la placer hors du monde contemporain en l’éloignant du monde antique qui a vu naître l’original.

VIII.2. La Médée-mère d’Angelin Preljocaj

Angelin Preljocaj choisit de mettre en scène la vie quotidienne de Médée en insistant sur ses traits de mère tendre et affectueuse réitérant ainsi le stéréotype de la femme au foyer heureuse à côté de ses enfants et son époux. La scène d’ouverture nous le confirme ; quand Médée apparaît sur le plateau elle n’a rien d’effrayant : elle est la mère protectrice qui prend soin de ses enfants en leur apportant des seaux de lait qu’ils lapent comme des chatons dociles. Elle passe du temps avec eux, elle les serre dans ses bras avec tendresse, elle les fait reposer sur son ventre avec douceur. Dans le pas de trois que les enfants dansent avec leur mère, sur une musique qui fait allusion à une comptine pour enfants, Médée, placée derrière eux, les regarde exécuter leurs pas de danse avec tendresse et fierté, un petit sourire heureux sur la bouche. Toutefois, les mouvements élancés et protecteurs de Médée qui imitent ceux de ses petits, sont plus aboutis, plus sophistiqués et cachent possiblement une mise en garde : le chat qui se montre bienveillant avec ses petits peut rapidement devenir plus agressif si ceux-ci sont menacés, un chat sauvage ou une tigresse (ce qui correspond aussi avec notre hypothèse à propos du décor représentant à la fois le paradis et la jungle). La trahison de Jason qui advient plus tard – et qui aura certainement de l’impact sur l’avenir des enfants – perturbera Médée et, par conséquent, endormira le côté protecteur de la mère conduisant à la perte totale de contrôle de soi-même et à sa transformation en furie vengeresse.

Il est intéressant de noter qu’Angelin Preljocaj consacre presque la moitié de cette performance à la valorisation du côté maternel de la personnalité de son héroïne. Pour lui, Médée donne la priorité à sa fonction de mère et, par conséquent, refoule dans son inconscient son identité d’amante – que le songe révélera. En effet, l’amante ne remonte à la surface qu’à deux instances : d’abord pour le duo Médée-Jason qui dure six minutes, pendant lesquelles les enfants sont activement présents en répétant leur « comptine » pour rappeler subtilement son statut de mère. Puis, l’amante refait surface pour la scène de jalousie et/ou de revendication (de son époux) durant le trio Jason-Créüse-Médée, pendant lequel les enfants sont présents mais endormis. En somme, dans la totalité des quarante minutes de spectacle, le statut de mère de Médée est suggéré pendant vingt-cinq minutes (par la présence plus ou moins active de ses enfants), confirmant de ce fait la valeur que lui accorde le créateur. Nous supposons que c’est un rappel des valeurs familiales – essentielles pour le chorégraphe – mais aussi une manière d’idéaler le statut de mère de Médée pour mieux le déconstruire par la suite avec sa transformation en furie et souligner la complexité de sa personnalité et le fait que des

caractéristiques identitaires contradictoires peuvent composer un ensemble rêvé aussi bien que cauchemardesque. Nous remarquons toutefois que malgré les efforts du chorégraphe de déstructurer le profil de son héroïne, il ne passe pas outre la binarité « mère OU amante » ou « mère ET amante » mais, au contraire, insiste sur ce jeu d'oppositions au sein du profil de Médée.

Ce ballet, comme son titre l'indique, illustre le rêve de Médée et attire notre attention sur le sentiment d'injustice que ce songe éveille en elle et contre lequel l'héroïne se rebelle. Chez Angelin Preljocaj, Médée est une femme qui a tout sacrifié pour l'amour et qui est prête à tout pour préserver sa famille et son époux autrement dit, la mère et épouse idéale. Certes, au moment où elle sombre dans son songe, l'amante jalouse prend le dessus et rend la mère agressive et rancunière, mais elle n'efface pas pour autant complètement l'instinct maternel de Médée ni son aspiration au couple parfait. La tendresse avec laquelle elle prend soin des corps de ses enfants le confirme aussi bien que ses efforts pour reconquérir Jason. De plus, le rêve semble dévoiler sa folie telle une maladie inidentifiable et temporelle – une « aliénation mentale », pour utiliser le terme juridique – provoquée par la révolte de l'inconscient de la femme trahie et de la mère marginalisée qui se bat pour revendiquer sa place dans le cœur (et la vie) de son époux¹. Dans ce sens, l'élimination de l'obstacle (Créüse) signifierait le retour du bonheur or, le chorégraphe ne met pas en scène le meurtre de la rivale. Il insiste sur la vengeance de Médée sur Jason, déplacée dans sa folie vers sa progéniture : la Médée d'Angelin Preljocaj tue ses enfants pour punir Jason par procuration. Son souci principal est son couple et ne semble pas concernée par les aspirations au pouvoir (politique) de son époux. En effet, il n'est jamais question du trône et du pouvoir politique de Jason dans *Le Songe*, il est seulement question de son choix de compagne : il opte pour un « modèle » de femme plus jeune. Il est surtout question de la jalousie de Médée et, par conséquent, de la réaction que la préférence de Jason provoque en elle. Pour exprimer son opposition, Médée essaye de récupérer son époux en le tirant littéralement des bras de Créüse. En réalisant que ses efforts n'aboutissent à rien, elle se tourne, comme nous l'avons mentionné, vers une solution beaucoup plus radicale : l'élimination des descendants de Jason. Cependant, encore une fois, nous avons l'impression que ce n'est pas l'amante qui tue les enfants pour se libérer d'eux et redevenir amante. C'est la mère qui, suite à une mauvaise évaluation de la situation estime, à tort, que la délivrance de ses enfants d'un avenir funeste sans elle et sa vengeance sur leur père, ne peuvent être atteintes que par leur mort.

Somme toute, Angelin Preljocaj privilégie l'aspect maternel de Médée et souligne son conflit intérieur qui a lieu en elle quand la mère-épouse est mise en écart par Jason en faveur

¹ La question du songe et son interprétation sera étudiée en détail plus loin.

de la jeune amante un incident assez récurrent dans la société contemporaine. À notre sens, il soulève ainsi un autre aspect des rapports sociaux de pouvoir à savoir la discrimination par rapport à l'âge déviant, possiblement, des axes majeurs – sexe, ethnie, classe sociale – mais tout aussi important car il s'inscrit indubitablement dans le concept de genre. De surcroît, en associant la question de l'âge aux rapports sociaux de sexe – l'affrontement homme-femme suggéré par la confrontation Médée-Jason – il souligne leur entrecroisement et présage, autrement dit, la dimension intersectionnelle du genre qui sera consolidée dans les années 2010.

VIII.3. Les enfants et l'infanticide

Un autre élément essentiel contribuant à l'originalité du *Songe* est l'importance que le chorégraphe accorde aux enfants. En effet, le ballet s'ouvre sur une longue séquence inédite dans les précédentes représentations de *Médée* – à l'exception du spectacle de Sasha Waltz auquel on consacra le chapitre *X*. – consacrée aux enfants et leur relation avec Médée. Ainsi, en lever de rideau du *Songe de Médée*, les enfants jouent dans un jardin, grimpent, sautent et dansent autour d'un arbre, un décor qui nous projette immédiatement vers une scène en plein air voire éventuellement dans une cour intérieure ou l'extérieur d'un palais qui serait en concordance avec la pratique antique. La scène fait appel aux sentiments les plus tendres et les plus bienveillants du spectateur en « endormant » sa conscience et en l'invitant à relâcher ses défenses. Les enfants dansent au rythme de sons semblable à ceux d'une comptine sur lesquels ils essayent de mimer les paroles grâce à la répétition successive des mêmes mouvements. Selon Jérôme Frilley, les enfants interviennent « dans un cadre très dirigé, sans aucun espace de liberté, le geste est cadré, bien maîtrisé [...] »¹. Les mouvements des enfants sont ludiques mais exécutés à la perfection : les déplacements sur les pointes, les fentes ou le grand plié du petit Carl Van Godtsenhoven dont les talons ne décollent pas du sol et les pirouettes de la petite Constance Nicolas qui finissent en parfaite arabesque mettent en évidence leur excellente technique : les enfants sont donc bien élevés qu'ils soient danseurs ou personnages. La chorégraphie suggère la pantomime de paroles, incompréhensibles pour le spectateur, que les deux enfants complices dansent/interprètent tour à tour puis à l'unisson en reprenant la phrase chorégraphique latérale et angulaire plusieurs fois. Nous avons l'impression qu'ils tentent de mieux l'apprendre ou qu'ils veulent nous l'enseigner pour nous intégrer à leurs jeux autour de leur arbre-refuge sur lequel ils se reposent après leur jeu, les

¹ Jérôme Frilley, « Angelin Preljocaj au Palais Garnier », décembre 2004. Source : Dossier de production du spectacle *Le Songe de Médée*, rubrique « Information Presse », *op.cit.*, (sans plus d'informations).

membres ballants, désarmés et fragiles. La musique composée de sons sans mélodie particulière nous porte à imaginer un enfant jouant maladroitement au piano produisant des sons sans concordance. En d'autres termes, elle nous plonge dans l'enfance en amplifiant l'atmosphère de jeux enfantins et dépeint l'image d'une famille joyeuse. Toutefois, le calme et le bonheur de leurs jeux ne manquent pas d'installer un malaise subconscient chez le spectateur, une mise en garde renforcée par l'air alarmant et obsessionnel des sonorités métalliques aiguës audibles « derrière » la comptine, d'autant plus que nécessairement les spectateurs connaissent l'histoire ; c'est donc un effet de bonace (le calme qui précède la tempête).

Médée arrive peu après et nous ressentons son instinct maternel à travers la tendresse et la douceur avec lesquelles elle se joint au jeu initial des enfants. Elle joue gaiement avec eux et lorsqu'elle s'endort paisiblement sous l'arbre, les tenant dans ses bras, nous sommes certains d'être dans le monde idéalisé de l'enfance comme dans un rêve. Rien ne prédit le meurtre qui adviendra plus tard puisqu'en présence des enfants ambiance sereine règne. Angelin Preljocaj affirme quant au fait d'accorder aux enfants un « vrai » rôle dans le spectacle :

Leur donner une place réelle, c'est rendre encore plus fort le contraste entre l'amour d'une mère et la violence de l'infanticide¹.

Les propos du chorégraphe, confirment son choix de travailler la composition chorégraphique en termes de binarités opposées. En l'occurrence, les thèmes amour-violence/amour-douceur, enfance/âge-adulte s'imbriquent dans l'opposition principale rêve/réalité et rêve/cauchemar, suggérant peut-être que le rêve de Médée étant d'être mère son infanticide est déréalisé.

Angelin Preljocaj est un des rares créateurs en France qui n'hésitent pas à relever un sujet aussi difficile que l'infanticide et à tenter de le mettre au premier plan à travers la danse. Dans *Le Songe de Médée* le crime est provoqué par l'envie de l'héroïne de protéger ses enfants partagé avec l'envie de vengeance. Nous avons mentionné l'affection et la sensibilité de Médée dans la scène d'ouverture et nous sommes sûrs que cette mère ne permettra pas que ses enfants souffrent. Par conséquent, la présentation du meurtre sur scène à laquelle nous assistons plus tard – contrairement aux règles de bienséance antiques – devient plus choquante et plus brutale par rapport à la scène introductive qui tentait d'endormir les sens du spectateur par le bonheur qu'elle suggérait. L'agressivité d'une Médée en transe rend l'atmosphère tout particulièrement violente et frappante et la scène ressemble alors à un rite tribal. Cependant, le public ne voit pas l'arme du crime – tout comme dans la *Médée* de Dimitris Papaioannou

¹ Propos d'Angelin Preljocaj. Source : Dossier de production du spectacle *Le Songe de Médée*, rubrique « Information Presse », *op.cit.*, p.4.

(1993 et 2008) – mais la danseuse se servant d’une gestuelle symbolique pour couvrir les enfants de « sang » avec des mouvements rapides, saccadés et nerveux. Ses gestes, accompagnés par le changement de la musique envahie par des sons suraigus, agressifs et perturbants, communiquent l’extrême violence de son acte. Comme une ménade muette, Médée trempe ses mains dans le seau et « tache » les enfants avec des mouvements qui imitent la trajectoire d’un couteau tranchant leurs gorges. À la fin du meurtre, elle couvre la tête des enfants avec les seaux comme si elle voulait les faire disparaître définitivement de sa vue ou les ensevelir. Puis, elle place leurs corps sur le sol dans une tentative de sceller l’action, de la finaliser. C’est alors qu’elle colore son visage pour insinuer sa propre mort – également symbolique – sa propre perte qui résulte de la disparition de ses enfants. Agnès Letestu – qui a interprété le rôle de Médée en 2005 – se rappelle que le chorégraphe avait demandé une scène d’extrême violence sans pourtant donner plus de consignes et qu’elle devait ainsi « inventer » les réactions de son personnage après le meurtre de ses enfants¹. Notons cependant qu’en se couvrant de la peinture rouge, Médée fait allusion aussi à ses origines barbares évoquant ainsi très subtilement encore un axe mineur des rapports de pouvoir, celui de la nationalité s’inscrivant dans l’axe majeur de la race.

Qui plus est, le créateur supprime de sa version les deux autres meurtres² pour mettre l’accent sur l’atrocité de ce crime et il opte pour une interprétation misant sur l’effroi que provoque l’infanticide. Il se peut aussi qu’il tente d’évoquer le côté « accidentel » du meurtre et acquitter ainsi Médée de toute culpabilité. Dans ce cas, le meurtre des enfants pourrait éventuellement être le résultat du désespoir de Médée, provoqué par la trahison de son époux et le fait qu’il est traité comme un cauchemar renforce notre hypothèse précédente que l’infanticide est déréalisé. Cette hypothèse est également renforcée par le manque de répétition de l’acte fautif qui suggérerait une vengeance préméditée et hideuse. De ce fait, le crime représente, pour Médée, l’expression (par l’action) de son sentiment d’avoir tout perdu en perdant Jason : tant son amant/époux que la totalité de sa famille et le bonheur que celle-ci représentait. En d’autres termes, il symbolise l’étendue de sa perte. Toutefois, cette interprétation est peu probable car elle diminue considérablement la gravité de l’acte ne tenant pas compte de l’excès brutal de violence qui le caractérise nous empêchant ainsi de le justifier. De surcroît, au troisième tableau, quand Médée enlève son survêtement pour danser avec Jason, les enfants jouent avec la tunique de leur mère présageant ainsi le crime imminent. Le

¹ Interview d’Agnès Letestu à Patricia Boccadoro, pour son article « Agnès Letestu and Angelin Preljocaj : "Le Songe de Médée" at the Palais Garnier », dans *Culturekiosque* le 4 janvier 2005. [En ligne] <http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/medee.html> (consulté le 25/8/2017).

² Selon la légende, reprise dans la tragédie euripidienne, Médée offre à Créüse (ou Glaucé) un voile empoisonné (comme cadeau de mariage et signe de réconciliation), qui consume la jeune femme. Son père, Créon, venant à son aide succombe aussi au poison après avoir touché sa fille.

fait qu'ils se servent de la tunique comme d'une couverture protectrice provoque un doute chez le spectateur quant à sa fonction (jouet ou protection ?) en sous-entendant que le meurtre est prémédité (d'où l'hésitation du spectateur). D'autant plus que, si Angelin Preljocaj décide de supprimer de sa création le meurtre de Créüse (et de Créon), l'instrument du meurtre, à savoir la robe empoisonnée – qui y fait clairement référence – ne disparaît pas.

VIII.4. Médée, amante, victime et bourreau

Nous avons vu qu'Angelin Preljocaj insiste sur le côté maternel de la personnalité de Médée sans pour autant mettre à l'écart ses autres traits, notamment celui de l'amante. Il ne manque pas non plus de suggérer qu'elle est à la fois meurtrière et victime – un jeu supplémentaire d'oppositions binaires. Toutefois, en révélant adroitement, une à une, les autres facettes de sa Médée, il la rend plus complexe afin de mieux cerner cette héroïne emblématique. À travers ce portrait spécifique que le créateur fait de Médée il tente simultanément d'explorer l'aspect maternel du féminin et jusqu'à quel degré celui-ci est compatible avec le statut de l'amante, si tel est le cas. Le chorégraphe tisse un lien avec le concept de genre en façonnant progressivement le profil de son héroïne composé d'identités multiples qu'il associe aux rapports entre hommes et femmes au sein de la famille et du foyer. Angelin Preljocaj (re)met alors en scène le couple Médée-Jason dans le but de commenter subtilement une discrimination sexuelle – que nous définirions – « à l'ancienne », c'est-à-dire centrée sur les idées reçues qui veulent la femme docile et obéissante au sein de son couple et qui rappellent vivement la vision que les Grecs anciens avaient de la femme au foyer (mais qui n'est certainement plus la même de nos jours).

Le deuxième tableau révèle Médée l'amante pour mettre l'accent précisément sur le double statut de Médée, autrement dit la mère ET l'amante. L'entrée de Jason ramène la performance à l'âge adulte car la musique enfantine change et les carillons s'arrêtent pour faire place au pas-de-deux amoureux entre lui et Médée. Le costume de Jason est semblable à celui de son épouse, long, simple aux lignes épurées ; il insinue que Jason et Médée se ressemblent tout en faisant allusion à leur complicité initiale (quand ils n'étaient que tous les deux) tel un *flashback* instantané ou un rappel rapide. Leur duo consiste en mouvements lents, continus et précis et renvoie aux règles de la danse classique innovée par des principes du *Contact Improvisation*¹ (ou danse-contact) caractéristique du style preljocajien. Agnès Freschel décrit leur danse très pertinemment :

¹ Céline Roux donne une définition du terme : « le *Contact Improvisation* ou encore Danse Contact [...] repose sur deux fondamentaux : l'équilibre et le toucher ». Voir, Céline Roux, *Danse(s)*

[...] une avancée vers l'autre, des mouvements en parallèle et en miroir, puis une évolution sans surprise des corps qui s'accolent, quelques portés majestueux qui se concluent par une magnifique figure acrobatique sur le tronc d'arbre, apogée d'un duo qui s'apaise, dansé par deux corps qui se connaissent et jouent de cette entente matrimoniale dont la surprise est abolie. Et puis Médée s'endort, tranquillement, sous l'arbre, et son mari amène leurs enfants contre son ventre comme elle-même les y posait¹.

En effet, en utilisant la danse-contact dans ce pas-de-deux, Angelin Preljocaj révèle Médée l'amante à travers la complicité évidente du couple. L'initiative pour ce duo vient de la part de Médée (ce qui rappelle la tragédie euripidienne dans laquelle l'héroïne tente de regagner les faveurs de son époux), qui passe doucement sa tête sous le bras de Jason, l'invitant à l'embrasser ; il s'exécute et déclenche ainsi la séquence. Par la suite, Médée caresse de son bras tout le corps de son époux, elle soulève une de ses jambes, un de ses bras ou prend tendrement sa tête entre ses mains, possiblement pour lui rappeler combien elle l'a soutenu et elle l'a aidé dans le passé. Quand Médée frôle sa tête le long du corps de Jason, il semble céder complètement à la sensation tactile ; leurs deux corps s'entrelacent tendrement et dansent en maintenant presque constamment un point de contact. En gardant le contact visuel, ils passent l'un au-dessous ou par-dessus l'autre, ils exécutent des portés en déséquilibre ou se glissent et se tordent l'un sur l'autre. La séquence est performée avec de la légèreté et la délicatesse des gestes témoigne de leur amour et leur dévotion l'un à l'autre renforçant notre hypothèse de *flashback*. À la fin de leur pas-de-deux, Jason place délicatement sa femme sous l'arbre et pose ses enfants sur son ventre où ils s'endorment avec leur mère. Médée l'amante cède de nouveau sa place à la mère. Il est cependant intéressant de noter qu'Angelin Preljocaj ne présente pas l'amante comme une femme soumise : les deux danseurs semblent être en parfait accord, ce qui atteste de l'égalité au sein de leur couple et qui rappelle la description du mariage par la bouche de Médée chez Euripide², tout en faisant référence à l'image d'un couple actuel. Par exemple, les danseurs se partagent les portés – Marie-Agnès Gillot soulève presque autant de fois Wilfried Romoli que lui la porte – ou s'entraident à retrouver l'équilibre perdu comme un couple qui se soutient dans les difficultés ; ils se trouvent toujours à des plans égaux – supérieur, médian ou inférieur – et au même axe. Le placement des corps suggère autant l'entente matrimoniale dont parle Agnès Freschel que l'équité entre les deux amants. Par extension, cette mise en espace renvoie aux principes féministes concernant l'égalité des compagnons au sein d'un couple mais vient contredire, en particulier, ce que Françoise

performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français, op.cit., p.124. Pour plus d'informations voir Glossaire, Annexes, p.167-173.

¹ Agnès Freschel « Infanticides », dans Laure Guilbert, *Preljocaj-McGregor, op.cit.*, p.38.

² Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit.*, Médée, v. 230-242.

Héritier appelle – au sein des études du genre – « la valence différentielle des sexes »¹. Françoise Héritier reconnaît un « rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et le féminin »² qui s’est imposé presque de façon universelle et elle attribue les inégalités observées à des catégories cognitives fondamentales qui sont

[...] extrêmement durables puisqu’elles sont transmissibles, inculquées très tôt par l’éducation et l’environnement culturel, et relayées par tous les messages signaux explicites et implicites au quotidien³.

De ce fait, elle conclut – et nous sommes d’accord – que nous pourrions certainement

[...] aller vers une égalité des sexes de plus en plus grande [...] mais je doute cependant qu’on arrive jamais à une égalité idyllique en tous domaines⁴.

Toutefois, si nous tenons compte de la mise en scène du couple Médée-Jason et de la chorégraphie qui compose leur duo, nous avons l’impression qu’Angelin Preljocaj aspire naïvement (?), à cette « égalité idyllique » ou, plutôt, dépeint l’égalité onirique d’un songe.

En outre, selon Laure Guilbert⁵ qui se sert du mythe de Médée dans le but d’interpréter l’approche d’Angelin Preljocaj, ce dernier verrait son héroïne comme une victime – un instrument entre les mains de trois déesses : Héra, Athéna et Aphrodite⁶. Certes, le chorégraphe aurait exploré ce détail de la légende quand il façonnait sa version du personnage de Médée. Toutefois, il nous semble que cette exégèse manque de plausibilité puisque le créateur insiste essentiellement sur l’identité de Médée dans le monde éveillé, qu’il juxtapose à celle qu’elle endosse dans son rêve. Il cherche comment la femme ordinaire, voire banale, partagée entre son statut de mère et celui d’épouse et, encore plus, d’amante, se transforme en la mère infanticide des faits divers du journal policier et il explore éventuellement l’interprétation psychologique de cette transformation.

¹ Françoise Héritier, *Masculin Féminin 1 : La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996 et 2007, p.15-29. Cependant dès les années 1960, Robert O. Blood et Donald M. Wolfe ont soulevé la question du pouvoir conjugal en formulant la théorie des ressources (fortement critiquée et critiquable), qui attribue la domination masculine à l’assignation des épouses au foyer s’accordant ainsi, partiellement, à la thèse féministe respectivement aux États-Unis. Voir, Robert O. Blood et Donald M. Wolfe, *Husbands and Wives*, New York, Free-Press, 1965.

² Françoise Héritier, *Masculin Féminin 1 : La pensée de la différence*, *op.cit.*, p.24.

³ *Ibid.* p.28.

⁴ *Ibid.* p.29.

⁵ Laure Guilbert, *Preljocaj-McGregor*, *op.cit.*, p.30.

⁶ Selon Apollonios de Rhodes, Héra, Athéna et Aphrodite impliquent Médée dans la quête de la Toison d’Or. Dans le but d’aider Jason les deux premières sollicitent l’aide de la déesse de l’amour qui à son tour ordonne son fils Éros de la toucher avec ses flèches. La passion irrésistible qu’elle ressent pour Jason la contraint à mettre ses pouvoirs de sorcière à son service et trahir ainsi son père. Voir Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. Tome 2, Chant III*, traduit par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1995, v.1- 25.

Cependant, nous pouvons voir en la Médée d'Angelin Preljocaj une fille de dieux victime d'un amour humain, ou une femme victime de la trahison de son époux mais, surtout, une mère victime d'une temporaire prise de folie qui s'intensifie progressivement pour devenir une rage aveuglante, autodestructrice. Dans cette perspective, le meurtre révélerait une autre facette de la meurtrière, celle où son crime symbolise sa propre perte, son côté suicidaire¹. Néanmoins, si Médée est suicidaire et donc victime de sa fureur ou de sa dépression, son suicide s'avère être un geste symbolique de sa tentative de se détacher, de se libérer du joug invisible auquel la soumet son amour pour Jason. Cette hypothèse nous renvoie à l'interprétation que Silvia Barreiros donne à l'infanticide – chez qui, aussi, le meurtre consiste en un acte libérateur – et dont il sera question par la suite. De ce fait, la mort (des enfants de Médée) serait adéquatement décrite par Pierre Fédida :

[...] la mort est une force qui interroge silencieusement, laissant venir aux mots une parole qui ne savait pas ce qu'elle dirait².

Autrement dit, le crime devient la déclaration muette des sentiments de Médée. Elle se pose silencieusement des questions durant son solo – un silence, en l'occurrence, très pertinent compte tenu que nous étudions un spectacle de danse d'où le texte est absent – sur la démarche à suivre afin de récupérer Jason et retrouver son bonheur familial. Malheureusement, ayant perdu la raison, elle ne se rend pas compte qu'indépendamment du choix de démarche, la situation est irréversible et le double meurtre ne fait que l'aggraver. Or, est-ce que notre observation met Médée à la place de la victime, exonérée en raison de sa folie ? Ou, au contraire, Médée est-elle finalement la femme qui a réfléchi et qui a prémédité ses actions au point de se transformer en bourreau ?

Le tableau final que Mauro Lanza a défini comme « l'après », ne nous éclaire point car il nous présente une Médée calme, mais en confusion totale. Elle tente de se laver le visage mais elle s'arrête brusquement comme si elle venait de se rendre compte qu'elle a le visage teinté de sang. Puis, elle parcourt avec sa main le tronc d'arbre comme si elle retrouvait le souvenir de ses enfants jouant dessus et, par extension, de sa vie avant le crime. Ensuite, elle tombe et nous avons l'impression qu'avec cette chute elle perd également son humanité puisqu'elle se met à avancer à quatre pattes comme un animal, rappelant fortement la Médée ani-mâle de

¹ Cette interprétation nous rappelle une herméneutique psychologique concernant Antigone qui voit – à tort – en elle une figure suicidaire, ce qui rapprocherait la personnalité de Médée à celle d'Antigone qui fait également partie de notre recherche. Toutefois, nous n'allons pas explorer cette hypothèse douteuse et favoriserons les points communs (concrets) entre les héroïnes relatifs au concept de genre.

² Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain ? Retour sur la régression*, Paris, PUF, 2000, p. 99.

Dimitris Papaioannou (quoiqu' une version moins civilisée) : elle saisit sa robe pourpre avec la bouche et rampe jusqu'à ses enfants en la tirant tant bien que mal entre ses jambes. En arrivant à leurs côtés, elle semble passer à un état entre l'humain et l'animal car elle se relève en tenant toujours la robe dans sa bouche pour finalement retrouver son humanité – et son identité de mère – en répétant avec des mouvements lents et hésitants les gestes de la comptine – reprise par la musique – qu'elle dansait avec ses enfants au début.

Ainsi, dans la première hypothèse, le solo pathétique de Médée qui clôt le spectacle confirmerait sa position de victime. Après tout l'effroi que son acte provoque chez elle (et chez le spectateur), Médée, retrouve ses esprits, se réveillant totalement abasourdie et tente de reprendre ses repères – telle la mère de Penthée à la fin des *Bacchantes*¹ – en apportant sa robe comme couverture pour protéger ses enfants. Quand elle reprend les gestes de la comptine de la scène d'ouverture nous la soupçonnons d'occulter le fait qu'ils sont morts. Nous pouvons même supposer une perte de mémoire, un symptôme typique dans des cas similaires (de folie temporelle ou d'état post-traumatique) selon les experts. Cependant, le dernier tableau peut également justifier la deuxième hypothèse, selon laquelle Médée est le bourreau. D'ailleurs, les éclairages sont pour la première fois sombres suggérant une situation troublante. Qui plus est, Médée prend le courage de se relever et tente de se laver du crime qu'elle a commis en se passant de l'eau sur le visage et les mains (dans des seaux remplis d'eau), mais elle ne réussira qu'à teindre son visage et son cou du sang de ses enfants. Nous pouvons interpréter cette scène – ainsi que la répétition de la comptine – comme une tentative de nier tant le meurtre que sa culpabilité pour échapper aux conséquences de son acte, ou comme l'acte banal d'un bourreau qui se nettoie après avoir terminé son « travail ». D'autre part, cet acte de se laver pourrait s'assimiler à un effort de rejet ou d'oubli des incidents qui ont causé son malheur, comme si Médée cherchait à retrouver sa virginité. Elle (re)deviendrait ainsi une amante potentielle, une femme qui pourrait éventuellement intéresser de nouveau Jason et compléterait sa quête identitaire ayant obtenu un résultat alternatif faisant penser au dénouement alternatif que propose Silvia Barreiros dans *Medea in Spain*².

Toutefois, nous nous apercevons qu'à chaque fois que Médée se trouve dans une situation perturbante elle tente de revenir à la sécurité en répétant les pas de la comptine (souvent sans succès) ; tel est également le cas juste après sa mise à l'écart par Jason et Créüse. C'est comme si la chorégraphie de la comptine était une danse purificatrice, un moyen de s'accrocher à l'innocence, à la raison, à son humanité ou à son statut de mère tellement rêvé. Par cet acte répétitif, Médée semble se calmer ou bien se détacher de la sorcière qui manipule les hommes, de l'étrangère et/ou du monstre barbare qui n'hésite pas à tuer ses enfants ; elle (re)devient

¹ Euripide, *Tragédies complètes II, op.cit., Les Bacchantes, circa 405* avant notre ère.

² Nous étudierons extensivement la finale optimiste de Silvia Barreiros dans le chapitre suivant.

humaine, une femme presque familière, une mère ordinaire. Ses mouvements, pour autant qu'ils trahissent sa confusion dans le dernier tableau, mettent en lumière son amour maternel car ils représentent les moments heureux de sa vie avec ses enfants, son havre de paix (un « endroit » rassurant).

En tout état de cause, la Médée d'Angelin Preljocaj est avant tout femme et mère et, malgré la multiplicité des interprétations que nous pouvons proposer la concernant, ce que nous retenons c'est tout simplement la complexité de sa personnalité. Par ailleurs, Agnès Letestu le confirme :

C'est ce qui rend cette création si intéressante. Dans l'espace de quinze minutes je devais passer de la tendresse à la folie totale¹ !

En effet, en se référant aux différentes étapes émotionnelles par lesquelles passe Médée, Agnès Letestu évoque indirectement les différents aspects de la personnalité de Médée que nous avons nous-mêmes pu repérer dans ce sous-chapitre. Elle atteste également de la multiplicité d'identités qui cohabitent en Médée la poussant – d'une certaine manière – à s'auto-marginaliser parce qu'elle croit que sa non-conformité à la norme est condamnable. Il nous semble que dans un jeu (involontaire ?) de psychologie inversée, le créateur invite les spectateurs à se détacher des conventions sociales impliquant un profil spécifique pour Médée et, par conséquent, pour la femme ou encore, par extension, l'individu et présage (nous le répétons) la conjonction des différents axes de recherche du concept de genre sous le dénominateur commun de l'intersectionnalité dans les années 2010.

VIII.5. Le corps narrateur

Dans le travail d'Angelin Preljocaj, le corps est d'une importance prépondérante. Selon Charlotte Imbault, il est plus une

[...] addition de membres en mouvement qu'une unité dansante. Le buste est un tronc, structure solide, mais aussi le point d'attache des bras et des jambes qui évoluent indépendamment. [...] Leur indépendance les uns par rapport aux autres s'illustre par l'effacement maximal de relations entre eux. L'énergie d'un mouvement de bras donnée par la main s'arrête à l'épaule et ne trouve aucune continuité dans le buste par exemple. Les mouvements sont linéaires ou angulaires, rarement courbes. Les bras sont souvent tendus à la verticale ou à l'horizontale. [...] Les articulations des genoux et des coudes sont mises en valeur par l'utilisation fréquente de la fente, de la position assise et des bras en angle droit².

¹ Propos de Charlotte Imbault citée par Patricia Boccadoro, dans « Agnès Letestu and Angelin Preljocaj: "Le Songe de Médée" at the Palais Garnier », *op.cit.*, Traduction personnelle.

² Charlotte Imbault, « De la ligne à l'abstraction » dans *Funambule Revue de danse*, n.10, 2010 p.65.

Comme dans une peinture, où – le plus souvent – le dessin est plus essentiel que la couleur, chez Angelin Preljocaj la chorégraphie (le dessin précis du geste), est plus essentielle que l'interprétation, la couleur que prend le geste quand il est exécuté. C'est pourquoi le créateur insiste sur l'importance de la transmission de l'émotion et/ou du sentiment par le corps lui-même et pas par l'expression. Angelin Preljocaj précise :

L'essence du mouvement, c'est l'écriture, on doit toujours y revenir. Si on perd l'écriture, on perd la forme. Face à une pièce, l'interprète vient habiter une chorégraphie à vide. Et plus le contenant, c'est-à-dire l'écriture, sera clair, plus le contenu le sera également¹.

Le duo entre Jason (Wilfried Romoli) et Créüse (Eleonora Abbagnato), met en évidence l'importance de la corporalité chez Angelin Preljocaj et dépeint le profil de la rivale en opposition à celui de Médée : la sensualité face à la maternité et la jeunesse séductrice face à l'âge mûr. L'ambiance s'assombrit lorsque Créüse arrive. Eleonora Abbagnato avance vers son futur époux telle une sirène et les deux corps s'entortillent, s'imbriquent pour confirmer l'attirance de l'un vers l'autre. Leurs gestes font preuve d'un certain classicisme mais ils sont d'une grande complexité, minutieusement exécutée. Le mouvement répétitif du bras droit de Créüse suggère le déplacement en zigzag d'un serpent et pourrait possiblement faire allusion à la tentation à laquelle va céder Jason. Leur duo est une séquence de *Contact Improvisation* enrichie de portés acrobatiques et d'étreintes sensuelles qui mettent en valeur les corps des danseurs. Jason prend Créüse dans ses bras à plusieurs reprises tandis qu'elle, une fois posée au sol, se faufile entre ses jambes ou s'enroule autour d'une de ses jambes comme un serpent, pour valider son rôle de tentatrice. Par la suite, elle glisse le long de son torse puis remonte jusqu'à son cou et elle lèche sa pomme d'Adam avec provocation en le fixant des yeux. La gestuelle de Créüse révèle clairement son intention de séduire Jason : elle se montre coquine et elle utilise un jeu (adulte) de rapprochement-éloignement pour exciter Jason et l'attirer vers elle. Elle s'allonge finalement sur l'arbre/refuge pour s'accoupler avec lui sous les yeux horrifiés de sa rivale et Jason va s'effondrer sur elle, vaincu, conquis par les attraits animaliers de la jeune femme. Leurs étreintes déclenchent la fureur de Médée qui vient de se réveiller et ses sentiments sont exprimés corporellement par le changement radical de sa gestuelle. Ses mouvements deviennent alors brusques, intenses et saccadés, son visage s'assombrit, alors qu'elle essaye en vain d'attirer l'attention de son époux. Les éclairages et la musique accompagnent ce changement, les premiers en créant des ombres menaçantes sur le sol –

¹ Propos du chorégraphe recueillis par Charlotte Imbault lors d'une conférence ouverte au public, organisée par l'AROP (Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris), le 4 mars 2009, autour des productions du *Parc* et de *MC 14/22 « Ceci est mon corps »*, au salon Florence Gould Palais Garnier. *Ibid.*, p.66-67.

produites par l'éclairage latéral des seaux – et la seconde en devenant alarmante et plus forte. Au fur et à mesure, les trois protagonistes se rapprochent pour finalement entamer un pas-de-trois quand Médée attrape la main de Créüse pour l'arracher des bras de Jason et prendre sa place. Agnès Letestu dit à propos du trio :

Le trio complexe et chargé que je danse avec eux deux, est dominé par la haine et la jalousie, ainsi que par la peur. Il était minutieusement chorégraphié jusqu'au moindre détail, mais il était tout de même physiquement très difficile à exécuter¹.

En effet, chorégraphiquement, le trio est intense et nous surprend par les combinaisons de corps élaborées, un des traits caractéristiques du style du créateur, révélant, en l'occurrence, les rapports de pouvoir qui régissent les relations des trois protagonistes.

Sans doute, dans la version d'Angelin Preljocaj, Créüse n'est pas la jeune fille soumise, naïve et innocente que nous rencontrons chez Dimitris Papaioannou et chez Sasha Waltz². Le chorégraphe voit dans le personnage de Créüse la tentatrice, le serpent sinueux qui vient s'incruster dans le calme du paradis familial de Médée, le culbuter et cette femme ne permettra pas à Médée de récupérer son époux sans se défendre. Ainsi, Créüse « se bat » pour revendiquer sa place dans les bras de Jason et va jusqu'à tirer sa rivale par les pieds quand elle s'allonge sur lui et l'embrasse. Tour à tour, chacune des deux femmes s'introduit de force entre l'autre (femme) et Jason à chaque fois qu'ils se rapprochent, en essayant de se l'approprier comme s'il était un trophée. Alors qu'une danseuse attrape Jason par toutes ses extrémités afin de maintenir les liens qui unissent le couple, l'autre tente de briser ces liens pour le dissocier en attirant Jason dans ses bras. Les trois danseurs restent en contact permanent tout en tentant de briser leurs équilibres mutuels ou de s'appuyer sur l'autre en l'enfermant sous leurs corps. Nous avons l'impression qu'un inversement des rôles – que la tragédie et la société accordent habituellement aux hommes et aux femmes – se produit ici : ce n'est plus la femme le trophée du héros mais, au contraire, l'homme qui se présente comme le « trésor » convoité par les deux femmes. Progressivement la brutalité de leur combat s'intensifie ; Médée éloigne Créüse avec des coups de pieds ou elle la porte, puis la jette avec force loin de Jason. De plus, ce combat entre les deux femmes illustre une lutte pour le pouvoir différente, le pouvoir d'accès sur le cœur d'un homme. Nous avons déjà mentionné qu'Angelin Preljocaj ne soulève pas la question du pouvoir politique tant convoité par Jason dans la pièce euripidienne (et ses reprises) d'autant plus que la quête du pouvoir justifie son mariage avec Créüse. De toute évidence, la question du pouvoir ne laissant pas indifférent le

¹ Interview d'Agnès Letestu à Patricia Boccadoro, dans « Agnès Letestu and Angelin Preljocaj : "Le Songe de Médée" at the Palais Garnier », *op.cit.*

² Nous consacrerons le chapitre X à *Medea* de Sasha Waltz, p.206-230.

chorégraphe, il la déplace en l'appliquant sur les relations humaines : il l'illustre à travers le combat corps à corps féroce entre les deux rivales en transcendant ainsi les stéréotypes de performativité de genre sexistes (selon lesquels une femme ne doit pas s'engager à un combat corps à corps qui plus est, pour « l'amour » d'un homme). En tout état de cause, il est évident que les deux femmes dominent la scène, confirmant ainsi notre hypothèse d'inversement des rôles précédente. Agnès Letestu précise à propos de cette scène d'autant complexe qu'elle était physiquement exigeante :

À un moment je devais porter Alice Renavand, qui interprète la maîtresse [dans la reprise de 2005] et je devais apprendre comment me positionner différemment. Je n'avais jamais fait quelque chose comme ça auparavant. [...] en essayant de séparer Jason et Créüse, je devais passer sous eux, par-dessus leurs têtes, et même entre leurs jambes. C'était très acrobatique et je devais également apprendre comment tomber lourdement, sans paraître belle. Qui plus est, c'était la première fois que je dansais pieds nus. J'avais un contact avec le sol complètement différent¹.

En outre, nous percevons chez Angelin Preljocaj un deuxième inversement de rôles : dans *Le Songe de Médée*, c'est Créüse la princesse barbare, celle qui paraît dominatrice et exigeante, une amante sensuelle qui revendique son droit sur Jason qu'elle semble vouloir épouser par passion et non par nécessité politique (un mariage arrangé par son père comme Euripide suggère dans sa tragédie). Il nous semble que les personnages féminins chez Angelin Preljocaj contredisent (ou complètent) le rôle que la tragédie antique leur confère, pour favoriser un profil féminin plus complexe et, par ailleurs, clairement contemporain, dans lequel cohabitent la force avec la sensibilité et l'indépendance avec l'attachement aux personnes qui lui sont chères en insinuant une suprématie féminine à l'intérieur de cette mise en scène.

À mesure que la séduction de Créüse s'opère, Jason se laisse conquérir et fuit Médée ne daignant pas la regarder. Le jeu de proximité et de distance (mentionné plus haut) continue en suivant le principe rejet/retrait et attrait ; illustré par des gestes minuscules auxquels succèdent des bonds imprudents et des sauts virtuoses, il marque également les changements dans l'intimité des couples et, par extension, le basculement du pouvoir en faveur de Créüse. Jason finira par choisir de s'éloigner de Médée ; ne pouvant rien contre la passion des deux amants, cette dernière est ainsi détachée du trio définitivement, au moment où ses enfants se réveillent. En les prenant dans ses bras, elle tente de se consoler et de revenir à la sécurité que lui fournit sa progéniture en répétant les pas de la comptine. Cependant, cette fois l'univers de l'enfance est terrifiant, menaçant et angoissant et, au lieu de l'apaiser, les enfants ne font qu'augmenter

¹ Interview d'Agnès Letestu à Patricia Boccadoro dans « Agnès Letestu and Angelin Preljocaj: "Le Songe de Médée" at the Palais Garnier », *op.cit.*

la colère de Médée qui, désespérée, sombre complètement dans la folie. Afin de marquer cette perte de raison et de contrôle de soi-même, elle enlève sa longue robe pourpre qui définissait l'amante pour rester habillée d'une petite tenue dont le haut en mailles dorées renvoie aux amazones, et/ou aux gladiateurs sanguinaires afin de prédire le meurtre qui va suivre.

Tout compte fait, en accordant aux corps de ses danseurs une grande importance, Angelin Preljocaj leur permet de se produire sur scène de manière à mettre en valeur leur singularité. Cette démarche rappelle fortement le travail de Raimund Hoghe¹ et sa façon de dessiner un corps et de souligner sa particularité. En fait, Angelin Preljocaj se sert de l'expression corporelle pour illustrer l'histoire et prouve ainsi que le manque de texte n'affecte aucunement l'intelligibilité de la narration. Selon Elsa Ballanfat :

[...] tout chorégraphe invente un corps qui lui est propre [pour] dire, dans un langage irréductible aux mots, des vérités senties avant toute connaissance².

Ainsi, chez Angelin Preljocaj l'accent est mis sur le corps et sa capacité de véhiculer des sensations, des émotions et des pensées afin de devenir narrateur. Mais encore, en transcendant la notion première de genre, les corps preljojaciens deviennent argument dans le commentaire indirect des rapports entre homme et femme au sein d'un foyer familial, en l'occurrence, dysfonctionnel.

VIII.6. Le rêve : un passage du non-être à l'être

Certes, le choix du titre est une des singularités intéressantes dans la pièce d'Angelin Preljocaj : d'un côté il précise le contenu de cette performance, c'est-à-dire le songe de Médée et, de l'autre côté, le choix de situer l'action dans un rêve sert au créateur comme moyen de prise de distance avec le texte littéraire (théâtral) et à la fois rappelle l'intrigue de *Médée* de Jean-Marie-Bernard Clément³ qui après avoir commis l'infanticide le revit dans une hallucination. Nous ne nous attarderons pas à (re)analyser la relation du rêve à la vie à l'état de veille ; d'une part parce que Sigmund Freud⁴ et des chercheurs (beaucoup plus instruits que

¹ Après avoir travaillé comme dramaturge auprès de Pina Bausch de 1980 à 1990, Raimund Hoghe, écrit ses propres pièces de théâtre et travaille régulièrement pour la télévision. Ses livres sont traduits en plusieurs langues et ses spectacles sont présentés à travers le monde. Le travail du corps est caractéristique de son style : en laissant paraître sur scène la difformité de son propre corps il met en valeur la singularité de chacun de ses danseurs, des détails du corps (du performer) qui pouvaient même échapper à son propriétaire.

² Elsa Ballanfat, *Le traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann Éditeurs, 2015, p.21-22.

³ Voir, Jean-Marie-Bernard Clément, *Médée*, Paris, Moutard, 1779, acte III, scène 3.

⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre Paris, Éditions du Seuil, 2010, p.40-44.

nous en cette matière) l'ont déjà fait et, d'autre part, parce que cette analyse, qui relève nettement du domaine de la psychologie et de la psychanalyse n'est pas le but de cette recherche. Cependant, nous tenons à explorer quelle est la fonction et l'interprétation du rêve dans la création d'Angelin Preljocaj. Il nous semble qu'à travers le rêve, le chorégraphe présente sa propre conception du personnage de Médée tout en essayant de nier ce meurtre possiblement injustifiable à ses yeux, en le classant dans le domaine du rêve et, par conséquent, dans l'inconscient ou le non-être.

Aristote mentionne le passage du non-être à l'être à travers le sommeil en l'expliquant ainsi :

[...] le passage du non-être à l'être s'effectue par l'état intermédiaire [le sommeil] : or le sommeil semble bien être par nature un état de ce genre. Il est pour ainsi dire aux confins de la vie et de l'absence de vie, et le dormeur paraît ni complètement ne pas exister ni exister. Car c'est à l'état de veille qu'appartient par excellence la vie par la présence de la sensibilité¹.

De ce fait, si nous acceptons comme axiomatique la proposition d'Aristote, le meurtre ne peut avoir lieu dans le monde de Médée-éveillée car sa sensibilité, son amour pour ses enfants – qui est manifestement mis en avant dans cette mise en scène – ne lui permettra pas d'achever son acte ; la mère l'emporte donc sur l'amante. Néanmoins, en français, une des définitions du mot « songe » se réfère à un rêve dont on tire des présages et dans ce cas *Le Songe de Médée* est une version du tournant que les choses peuvent prendre, une alternative qui peut, ou pas se réaliser dans la vie éveillée de l'héroïne, ce qui vient nettement contredire notre interprétation du songe de Médée selon Aristote. Par ailleurs, si nous tenons compte de la théorie freudienne qui reconnaît dans le rêve la satisfaction d'un désir enfoui, le meurtre n'aura pas lieu car le contentement qu'il aurait provoqué s'est déjà produit par (et dans) un songe. De plus, la mise en espace du *Songe de Médée* (décor, musique et costumes) étudiée auparavant, indique que le créateur opte pour un non-lieu onirique. Dans la psychanalyse, l'arbre – et plus généralement la forêt, lieu d'ombres et de recoins multiples – est rapproché de la vie de l'inconscient et il symbolise le désordre intérieur, le conflit entre le corps et l'esprit. Ainsi, il est fort probable que l'épisode de la vie de Médée auquel nous assistons soit tout simplement une mise en scène du conflit intérieur de Médée et que le crime n'ait pu se dérouler véritablement. Nous avons l'impression que par son approche de l'incident, Angelin Preljocaj essaie de disculper sa Médée de l'infanticide – à la manière de Christa Wolf dans *Médée Voix*² (1996) dont il s'avoue être inspiré. En effet, dans *Le Songe de Médée*, nous ne sommes pas certains que le meurtre soit commis dans un rêve et nous n'avons pas de preuve qu'il fasse partie de la réalité

¹ Aristote, *De la génération des animaux*, op.cit. V.1, 778b.

² Christa Wolf, *Médée : Voix*, Paris, Fayard, 1997.

de Médée non plus. Angelin Preljocaj déclare dans ses nombreuses interviews concernant le spectacle que son but était d'explorer ce qui pourrait être le rêve, le désir enfoui de Médée. Il nous semble alors qu'il reste intentionnellement vague sur le résultat de sa réflexion, possiblement pour permettre au spectateur de faire sa propre lecture, tout comme il a fait avec ses danseurs au moment de la création de ce spectacle. Agnès Letestu commente :

Il a adapté sa chorégraphie sur nous et, à plusieurs occasions, il n'a pas osé nous dire quoi faire mais il a attendu jusqu'à ce qu'on l'ait fait avant de nous avouer que ce n'était pas du tout ce qu'il voulait. Mais c'est ce qui rend la création si intéressante¹ !

D'autre part, pour Sigmund Freud

[...] ce qui, manifestement, est le contenu essentiel dans les pensées du rêve n'a pas du tout besoin d'être expressément représenté dans le rêve. Le rêve est pour ainsi dire *centré différemment*, son contenu est ordonné autour d'un centre fait d'autres éléments que les pensées du rêve².

Dans ce sens, Angelin Preljocaj relève dans *Le Songe de Médée* ce que Sigmund Freud définit comme le « déplacement » dans un rêve, en l'occurrence, selon le créateur lui-même

[...] une déficience de l'amante [induite par la mère] et, partant, le désir inconscient de supprimer ses enfants³.

Ce serait peut-être sa manière de résoudre la difficulté que présente la mise en scène concernant la « soustraction à l'humanité qu'opère Médée en passant à l'acte »⁴, tant au niveau de l'écriture chorégraphique – en raison de l'absence de texte qu'elle impose, en une sorte – que sur le plan éthique et idéologique – quant à la justification (ou pas) de l'acte de son héroïne.

¹ Interview à Patricia Boccadoro, pour son article « Agnès Letestu and Angelin Preljocaj : "Le Songe de Médée" at the Palais Garnier », *op.cit.*

² Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op.cit.*, p.346.

³ Propos d'Angelin Preljocaj brochure du DVD. Source : Dossier de production du spectacle *Le Songe de Médée*, rubrique « Information Presse », *op.cit.*, p.4.

⁴ Propos recueillis par Rosita Boisseau dans son article « Angelin Preljocaj, les pulsions à bras-le-corps » paru dans *Le Monde*, le 6 novembre 2004. [En ligne] http://www.lemonde.fr/archives/article/2004/11/06/angelin-preljocaj-les-pulsions-a-bras-le-corps_386077_1819218.html (consulté le 25/8/2017).

VIII.7. Le geste preljocajien dépeint un modèle féminin contemporain

Angelin Preljocaj ne trace pas de frontières entre classique, néoclassique et contemporain. Il va là où ses envies, ses rencontres le mènent, dessinant une œuvre globale. Architecte de l'éphémère qui, création après création, nous conduit dans son édifice mental, terriblement humain et qui nous apprend une langue universelle [...]¹.

Thierry Fiorile

Voilà comment Thierry Fiorile décrit Angelin Preljocaj et son œuvre. Le journaliste ajoute également que dans chacune des pièces du créateur la solitude est un sentiment récurrent chez le héros/héroïne, et qu'elle est le résultat d'une séparation : sexuelle dans *Liqueurs de chair* (1988), métaphysique dans *MC14/22* (2001) et physique dans *Le Songe de Médée*. En effet, Médée étant sorcière et donc perspicace, pressent que le mariage de Jason va inciter sa séparation de ses enfants d'autant plus qu'en étant étrangère, elle sera elle-même exilée/bannie de Corinthe pour ne pas menacer le bonheur du nouveau couple. De ce fait, ce songe peut-être aussi ce que chacun éprouve dans ses rêves.

Dès lors, avec cette création, le chorégraphe vise à mettre l'accent sur les sentiments de l'héroïne, son ressenti et son inconscient, ce que confirme le découpage très simple qui, de surcroît, banalise l'histoire en la réduisant à un fait divers. Nous avons vu, cependant, que le chorégraphe affirme :

Il est très difficile de rendre compte de cette soustraction à l'humanité qu'opère Médée en passant à l'acte².

En effet, par la prise de parole de Médée, cette performance pourrait à juste titre être une synthèse possible de la personnalité complexe de l'héroïne. Il nous semble pourtant que cette prise de parole de Médée à travers son rêve, est en même temps une référence au devoir qu'Angelin Preljocaj s'est fait dans sa vie privée « de forcer un espace de liberté et de parole pour mes sœurs »³ (à travers son œuvre), affectées par les traditions rigides de leurs origines albanaises – qu'il décrit comme une « obscurité ancestrale »⁴.

¹ Thierry Fiorile, « Le chorégraphe e(s)t architecte », *op.cit.*, p.31.

² Propos recueillis par Rosita Boisseau dans son article « Angelin Preljocaj, les pulsions à bras-le-corps » *op.cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ Sa sœur Catherine Preljocaj confie : « La danse l'a libéré du carcan de macho albanais, lui a permis d'approfondir son côté féminin, chose impossible dans notre milieu. Il nous a beaucoup aidés, nous les filles, en nous ouvrant à la culture, à l'art. Angelin et moi [...] avons trouvé dans l'écriture un

Il est donc possible que le point de vue que le créateur adopte pour sa Médée soit le résultat inconscient de son propre vécu. Comme nous l'avons mentionné au début de cette partie, Angelin Preljocaj est né et a grandi en France mais ses parents, d'origine Albanaise, ont dû affronter beaucoup d'obstacles afin de fuir, en 1956, leur pays et son régime totalitaire. Le chorégraphe affirme dans une de ses nombreuses interviews ayant vécu dans deux mondes : celui de la maison avec les us et coutumes albanaises et le monde extérieur, français. Il précise :

Culturellement, je suis Français mais mon être intérieur est celui d'un Albanais [...] Quand en tant qu'enfant j'ai ouvert la porte de chez moi et je suis sorti dans la rue, c'est là que Paris a commencé, là où France se trouvait. [...] Malgré le fait que je n'y ai jamais vécu, mon attachement à ce pays [l'Albanie] est très fort. Je peux discerner, après coup, les influences albanaises qui ont imprégné plusieurs de mes créations sans intention consciente de ma part¹.

Ainsi, bien qu'étranger et malgré le racisme dont il a été sujet pendant son séjour professionnel à Toulon², il se sent originaire de France et c'est peut-être pour cette raison que dans sa création c'est Créüse la barbare au lieu de Médée. Il s'agit éventuellement d'un clin d'œil au traitement barbare que lui-même a subi par les indigènes « civilisés » : comme lui, Médée a voulu vivre en paix à Corinthe à la suite de ses aventures et sa fuite de son propre pays, or les aspirations politiques de quelqu'un, en l'occurrence, son époux, ont voulu la priver de cette possibilité/droit. Toutefois, si nous constatons un parallélisme entre Angelin Preljocaj et sa Médée, une identification du créateur à son personnage principal, cela ne s'est pas produit consciemment car, en parlant de sa rencontre avec Dominique Bagouet, le chorégraphe déclare :

En travaillant avec lui [Bagouet], j'ai compris qu'il n'était pas nécessaire d'incarner ses propres mythes pour être créatif en tant que chorégraphe, mais qu'il était possible d'être à la fois homme et artiste³.

moyen de comprendre ce que nous sommes, de marquer notre territoire loin de celui que l'on avait décidé pour nous ». *Ibidem*.

¹ Bettina Wagner, « Classical choreographer between abstraction and expressionism », *op.cit.*, p.34 (et 37). Traduction personnelle.

² Durant sa résidence à Toulon, le Front National, sous les ordres de Jean-Marie Le Pen, après avoir obtenu des sièges au conseil municipal a monté une campagne de haine, faisant partie des activités xénophobes du parti, contre le chorégraphe Albanais au point où les conditions de travail devinrent intolérables pour lui et sa compagnie. Malgré l'aide de l'État (en forme d'augmentation des subventions dont le conseil municipal l'avait privé) Angelin Preljocaj décida de quitter Toulon pour Munich sans même tenter de résoudre la crise, tant son travail commençait à en souffrir. Ce fut le Ministère de la Culture à Paris qui donna la solution en lui assignant une résidence à Aix-en-Provence où le climat politique et artistique était plus clément, dès 1996. Depuis 2006, la compagnie a pu s'installer dans un environnement de travail stable, une infrastructure et un théâtre. Bettina Wagner, « Classical choreographer between abstraction and expressionism », *Ibid.*, p.34.

³ Reiner E. Moritz, *Entre sensualité et violence*, brochure du DVD *Songe de Médée*, p.10, Paris, Opus Arte, 2007.

Concernant le vocabulaire chorégraphique d'Angelin Preljocaj, celui-ci est marqué par son caractère physique (sa physicalité) et sa sensualité. Thierry Fiorile affirme :

Depuis la découverte de l'Inde et de l'Afrique, le vocabulaire gestuel du chorégraphe a évolué. Il s'est plongé dans l'abstraction « désaffectée » et invente une virtuosité nouvelle des ensembles qui ne dansent plus en parallèle ou en miroir, mais dans des mouvements de groupes fusionnels qui combinent infiniment les passes, les portés, les contacts [...] Et le chorégraphe aime les corps par-dessus tout, bien plus que les concepts : dans chaque mouvement, il cherche jusqu'où les danseurs peuvent bouger, ce qu'ils montrent d'eux-mêmes, quels sont leurs rythmes, leurs failles, leurs triomphes, leurs fins. Il les pousse toujours pour qu'ils atteignent l'impossible¹.

En effet, pour Angelin Preljocaj, c'est le corps avant tout qui doit créer une émotion chez le spectateur et pas l'expression du visage ou la chorégraphie. Cette dernière est à la base une empreinte, un schéma au sens d'inscription des lignes déterminées dans l'espace. Il s'agit d'inscrire (et écrire), littéralement, le geste dans l'espace. De cette manière le danseur amènera sa couleur propre à la chorégraphie, mais les délinéaments de celle-ci resteront précis parce qu'elle est un récipient vide que le danseur viendra remplir avec son interprétation. Le détail de l'écriture chorégraphique résulte à des mouvements tellement précis qu'ils semblent ne pas contenir de transition d'une pose à l'autre, telles des photos ; par conséquent, le spectateur retient des attitudes gestuelles. Claudia de Smet, interprète de l'ange dans *Annonciation* (1995) explique dans une conversation avec Charlotte Imbault à propos du geste preljoçajien :

Le côté définitif de chaque geste signifie qu'il faut du poids dans le mouvement. Pour que la forme soit définitive, il faut qu'il y ait toute l'énergie du corps ramassée en une demi-seconde. Pour bien effectuer [la danse], il faut être pleinement à chaque micro seconde dans ce qu'on fait, alors même que ce sont des choses qui sont opposées en termes de mouvements et d'espaces².

Il nous semble alors que chez Angelin Preljocaj le corps et le geste sont importants pour la transmission du message et outils essentiels pour l'exploration et l'illustration des rapports de pouvoir. Le chorégraphe affirme que ce qui l'intéresse principalement dans *Le Songe* est l'incompatibilité (éventuelle) du rôle de mère et amante préoccupant sa Médée, résultant à la discréditation de son identité comme être désirable et sensuel et créant en elle l'envie d'éliminer ses enfants pour libérer sa féminité. Somme toute, plonger dans l'âme de la femme – en l'occurrence, de Médée – y chercher les désirs inavoués de son subconscient par-delà les frontières du mythe et essayer de repérer ce qui la différencie et la rend singulière, s'inscrit dans le concept de genre. De surcroît, à travers sa création, Angelin Preljocaj façonne un

¹ Thierry Fiorile, « Le chorégraphe e(s)t architecte », *op.cit.*, p.37.

² Claudia de Smet citée dans Charlotte Imbault, « De la ligne à l'abstraction » *op.cit.*, p.68.

modèle féminin nettement contemporain en mettant en scène une Médée à la recherche de la pluralité de son identité : forte et dominante elle se bat pour assumer son rôle de mère (le plus essentiel), épouse, amante et séductrice et réussit à équilibrer en elle les rôles attribués aux deux sexes par la société contemporaine sans pour autant se soumettre à une prétendue domination masculine. En d'autres termes la Médée preljocajienne tente – dans le rêve et dans la réalité – de réconcilier ses multiples facettes, d'accepter sa diversité et de s'identifier comme un individu pluriel. Il nous semble que sa quête reflète la prochaine étape du changement qui s'opère au sein du genre et qui se manifeste plus clairement dans les choix dramaturgiques de Silvia Barreiros et le profil d'héroïne qu'elle dépeint et qui nous préoccupera par la suite.

Chapitre IX. MEDEA IN SPAIN DE SILVIA BARREIROS (2005, ESPAGNE ET SUISSE)

Medea in Spain : Re-writing of the Medea myth (Médée en Espagne : Réécriture du mythe de Médée) est le titre original de la pièce créée par Silvia Barreiros et la Compagnie Apsara résumant l'approche de la créatrice : une réécriture du mythe mettant en valeur l'ethnicité de sa protagoniste. La première a eu lieu au Théâtre Pitoëff de Genève en novembre 2005 et – contrairement aux autres spectacles de notre corpus – ce spectacle n'a été repris dans aucun des trois pays qui intéressent cette recherche. Nous avons cependant décidé d'inclure ce spectacle dans notre corpus en raison des questions genrées qu'il soulève, du profil de femme que dépeint la créatrice, de l'astuce de la réécriture de la fin de la tragédie euripidienne et, plus globalement, son approche originale au mythe. De plus, au-delà de l'adaptation intéressante de *Médée* d'Euripide que la créatrice combine avec des extraits du texte original de *Matériau Médée* de Heiner Müller, ce spectacle réunit sur scène la danse indienne¹ et le théâtre occidental confirmant ainsi une tendance qui se concrétise au tournant du siècle dans le spectacle vivant – à l'exception de l'opéra – et qui « s'impose » dans les années 2010. Il s'agit du mélange des genres et des arts à l'intérieur d'une même représentation, une pratique qui a commencé dans la deuxième moitié du XX^e siècle² avec l'émergence de la danse-théâtre. De nos jours, il s'agit de réunir la danse, le théâtre, l'opéra, les marionnettes, les arts du cirque, les arts visuels, etc., dans une coexistence harmonieuse des arts de la représentation (au sein d'une même performance) qui atteste de la porosité des frontières entre disciplines, caractéristique de notre ère de mondialisation. De surcroît, ce mélange de styles performatifs reflète, comme nous l'avons déjà mentionné, l'évolution du concept de genre ouvrant sur d'autres axes genrés telle, en l'occurrence, l'ethnicité.

Benjamin Chaix faisant une courte présentation de Silvia Barreiros précise :

[...] native de Montreux, de sang espagnol et de cœur genevois, [Silvia Barreiros] est avant tout une comédienne – formée notamment chez [l'École de Théâtre] Serge Martin, à Genève – et une metteuse en scène³.

¹ L'adjectif « Hindou » désigne les Indiens adeptes de l'hindouisme tandis que « Indien » désigne tous les habitants de l'Inde indépendamment de leur religion. Désormais nous utiliserons l'un ou l'autre en fonction de sa pertinence.

² Selon les historiens de la danse comme Philippe Noisette et Isabelle Ginot la catégorie de la danse-théâtre naît dans les années 1920, inspirée de l'expressionnisme allemand. Cependant la promotrice et principale représentante de ce genre est sans aucun doute Pina Bausch fondatrice du *Tanztheater Wuppertal* dans les années 1970-1990.

³ Benjamin Chaix, « Silvia Barreiros est la diva d'ApsaraArts », dans *Tribune de Genève*, le 9 juin 2015, disponible en ligne sur <https://www.tdg.ch/geneve/actu-genevoise/Silvia-Barreiros-est-la-diva-d-ApsaraArts/story/10184554> (consulté le 18/10/2017).

La créatrice a longtemps évolué en France, en Italie, en Espagne et en Inde avant de s'installer à Genève où elle a fondé la compagnie Apsara¹ en 2001 dont le nom, précise-t-elle,

[...] indique bien l'ouverture au monde de ma compagnie et donc celle d'ApsaraArts Espace Culturel².

Au sein de la compagnie de théâtre, elle prend en charge la conception mais aussi l'écriture ou la réécriture des spectacles proposés. Son style personnel se caractérise par le développement d'un travail corporel et vocal qui puise son inspiration dans les danses indiennes et le flamenco³, combiné avec l'enseignement théâtral de Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba et Jerzy Grotowski. Silvia Barreiros mentionne qu'elle aime raconter des histoires de/et sur les femmes, inscrites dans un contexte social précis⁴. Elle utilise le théâtre, la danse, les projections vidéo et la musique *live* pour trouver l'inspiration créative dans la diversité interculturelle.

IX.1. Le spectacle⁵

Medea in Spain, est une performance conçue, écrite et chorégraphiée dans sa totalité par Silvia Barreiros pour la compagnie Apsara. La mise en scène est signée par Sandra Amodio dont le travail témoigne de sa volonté de mettre au centre l'énergie du jeu et la singularité de l'acteur afin que le public soit en contact avec son propre ressenti physique et émotionnel. Il ne s'agit pas pour elle de raconter une histoire mais plutôt de vivre une expérience collective. La presse suisse décrit la performance comme un « *melting-pot* dansé »⁶ car la production réunit sur scène deux comédiennes, une danseuse de kathak⁷, un danseur et des musiciens de flamenco. Or, *Medea in Spain*, la deuxième création de la créatrice, n'est pas seulement un mariage de musique, de chant et de danse mais aussi un mélange de cultures. En s'inspirant

¹ Benjamin Chaix précise que « En Extrême-Orient, on appelle Apsaras des nymphes célestes très largement représentées dans l'art khmer et qui inspirent encore aujourd'hui les danseuses cambodgiennes ». Voir Benjamin Chaix, « Silvia Barreiros est la diva d'ApsaraArts », *op.cit.*

² Propos de la chorégraphe. *Ibidem.*

³ Le mot *flamenco* ne fait pas seulement référence à un art musical et corporel (la danse), mais désigne également un art de vivre, une manière de se comporter et de s'habiller, une attitude et une philosophie qui privilégie la prodigalité, la sensibilité et le mépris des valeurs matérielles.

⁴ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain*, *op.cit.*

⁵ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que la chorégraphe a obligeamment mis à notre disposition. Voir photos, Annexes, p.17-18.

⁶ Titre de l'article du journal *Le Courrier* de Genève concernant le spectacle *Medea in Spain*, 7 décembre 2005.

⁷ Danse traditionnelle indienne, le kathak est souvent décrit comme un drame dansé. Il en sera question en détail plus loin dans cette étude.

des traditions de chacune des trois cultures qui se réunissent dans cette performance pour la rendre unique (grecque, gitane et indienne), Silvia Barreiros transpose le mythe antique au présent en focalisant principalement sur la femme Médée, sa conception du mariage, son identité ethnique et sa place dans une société étrangère, hostile et perturbante. Selon Silvia Barreiros

Cette « barbare moderne » n'est autre que l'une de ces femmes d'aujourd'hui qui subissent leur sort en silence jusqu'à ce que la fureur, la folie, résultat d'une douleur charnelle et psychique, s'empare de leur esprit et les pousse à rechercher leur liberté, leur identité, en commettant l'irréparable : l'infanticide¹.

Il s'agit donc de nous faire part de la révolte intérieure de Medea², qui s'extériorise en un *furor*³ pour aboutir au meurtre de ses enfants. L'héroïne de Silvia Barreiros cherche à se réconcilier avec elle-même, à se libérer des conventions sociales (femme au foyer, épouse soumise) qui l'emprisonnent dans une famille dysfonctionnelle, et de retrouver son identité de femme indépendante, prête à repartir à zéro pour chercher de nouvelles aventures solitaires comme suggère le finale du spectacle.

Silvia Barreiros affirme que l'inspiration pour ce spectacle est le résultat d'une combinaison de la tragédie euripidienne avec *Matériau Médée* de Heiner Müller. Elle puise dans la tragédie antique les éléments principaux du mythe ainsi que le fil conducteur de l'histoire de Médée tout en reprenant des extraits (au mot près) du texte müllerien et en accordant un rôle important à la nourrice. La créatrice explique également que

Le choix du titre *Medea in Spain* traduit mon envie de faire de Médée une danseuse indienne et de Jason un gitan pratiquant le flamenco⁴.

En effet, Silvia Barreiros choisit pour ses personnages deux ethnicités/civilisations dont la culture et les traditions sont aussi anciennes que celles des Grecs ; ainsi, au premier abord, Jason est le « mâle macho » au regard arrogant et hautain et Medea est la femme douce et forte, prête à faire autant le bien que le mal pour et par amour, nous rappelant vivement les personnages sublimés des productions cinématographiques sentimentales du style Bollywood. En introduisant des personnages indiens dans *Medea in Spain*, Silvia Barreiros adresse-t-elle

¹ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain*, *op.cit.*

² Dans l'étude de ce spectacle nous nous référons désormais à Médée quand il s'agit de l'héroïne mythique et à Medea quand il s'agit du personnage de Silvia Barreiros puisqu'elle-même choisit (dans ses interviews) de faire cette distinction.

³ En espagnol la notion de *furor* (nm) est définie autant comme la rage et la fureur que comme un accès de folie, une violente colère ou une violente passion.

⁴ Silvia Barreiros citée dans l'article de Benjamin Chaix, « Médée et son gitan. Au théâtre Pitoëff, la tragédie se colore de flamenco », dans *Tribune de Genève*, 23 novembre 2005. Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain*, *op.cit.*

également un clin d'œil à la pionnière de la *modern dance* Ruth Saint-Denis qui était passionnée par les danses indiennes ?

Pour tisser l'histoire et pour justifier les actes de cette « barbare moderne », Silvia Barreiros entraîne les spectateurs dans un aller-retour incessant entre passé et présent et entre mythe et réalité en commençant par le meurtre pour y revenir à deux reprises. Elle brouille nos repères en redoublant le personnage principal – comme Mathilde Monnier¹ – dans un mélange cohérent d'images, de chorégraphies, de musique et de texte. Afin d'avertir le spectateur, les indices nous sont donnés dès le début : le titre est en anglais, le prologue est en bengali, le texte est en français, la musique et le chant sont en espagnol, les personnages principaux sont l'une Indienne et l'autre Gitan de même que les danses kathak et flamenco (indienne et gitane respectivement). Autrement dit, la chorégraphe annonce aussi – au-delà du mélange de styles performatifs, le mélange d'ethnies et de cultures qui est central dans ce spectacle, renvoyant indirectement à d'autres entrecroisements socioculturels, tels ceux que commencent à explorer les recherches sur le genre dans les années 2000.

La production qui dure environ une heure se limite à deux actrices : Médée et la nourrice. Silvia Barreiros tient le rôle principal ; Sushmita Banerjee, danseuse de kathak, joue le rôle de la jeune Medea et Antonio Perujo, danseur de flamenco, tient le rôle de Jason. Deux musiciens et un chanteur de flamenco encadrent les acteurs et les danseurs et, semble-t-il, font office de chœur. L'action a lieu à Corto, une ville imaginaire de l'Andalousie. La conception scénographique extrêmement minimaliste est une collaboration entre Silvia Barreiros, Sandra Amodio et Michel Faure. Ils optent pour une scène circulaire vide de décors et débarrassée d'accessoires scéniques respectant ainsi un des principes fondamentaux du kathak selon lequel le spectateur doit utiliser son imagination (d'où une scène vide). Sa forme rappelle d'une part la forme circulaire de l'orchestre du théâtre Grec antique et, d'autre part, l'arène de la *corrida*². En fait, l'espace central forme un ovale qui dépasse la scène et efface la délimitation entre scène et salle³ afin de rapprocher le public de l'action, l'incitant ainsi à prendre part à la

¹ Voir chapitre V. Pour Antigone, de Mathilde Monnier, p.104.

² La *corrida* est une forme raccourcie, une abréviation de l'expression espagnole *corrida de toros* qui signifie « course de taureaux ». Elle consiste essentiellement en un combat entre un homme, le *torero*, et un taureau à l'issue duquel l'animal est mis à mort (par le *matador*, du verbe espagnol *matar*, tuer). Cette pratique traditionnelle – qui a lieu dans une arène – est originaire de l'Espagne et du Portugal mais nous retrouvons également des *corridos* dans le Midi de la France ainsi que dans les pays de l'Amérique Latine (Mexique, Pérou, Colombie parmi d'autres). En raison de la violence et des accidents mortels qui ont eu lieu au cours des tauromachies, la *corrida* est un spectacle interdit dans plusieurs des pays mentionnés. Là où elles sont encore permises, les taureaux ne sont mis à mort que symboliquement pour respecter les lois contre la maltraitance des animaux. Pour l'histoire de la *corrida* voir à titre indicatif Éric Baratay, *La corrida*, Paris, PUF (collection « Que sais-je ? »), 1995, ainsi que l'ouvrage d'Élisabeth Hardouin-Fugier et Maurice Agulhon, *Histoire de la corrida en Europe du XVIIIe au XXIe siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2005.

³ Voir image de l'implantation de la scène, Annexes, p.27.

réflexion des personnages. Le sol est en bois afin d'accentuer la résonance des claquements des pieds des danseurs – les frappements des pieds sont essentiels autant au flamenco qu'au kathak car ils marquent le rythme et servent de « percussion » supplémentaire. Tout l'espace est blanc et épuré afin d'acquérir une meilleure netteté des couleurs, de lumière et des projections vidéo. Deux longs rideaux en lin transparent sont placés au fond de la scène à gauche et à droite, laissant au centre une ouverture qui facilite les entrées et les sorties des performers et rappelant l'élément principal du décor de la tragédie antique : les doubles portes qui donnent accès au palais, en l'occurrence, virtuel. La matière légère des rideaux renforce l'effet minimaliste de la scénographie tout en servant d'écran de projection des souvenirs de la vie passée de Medea et d'images qui se réfèrent à ses origines tel le bas-relief aux détails indiens. Un troisième rideau en lin transparent, une fois remonté du sol, ferme l'entrée centrale en élargissant l'écran de projection, sépare la scène des coulisses et, le cas échéant, les personnages entre eux. Ces rideaux semblent suggérer l'alternance entre folie et raison, entre souvenir et réalité et marquent la frontière entre passé et présent : quand des scènes du passé et du présent ont lieu simultanément sur le plateau, l'une se passe derrière les rideaux alors que l'autre a lieu devant eux, permettant ainsi au spectateur de se repérer.

Ondina Duany chargée de la direction sonore combine les sons naturels préenregistrés avec la musique et le chant *live*, l'ensemble performé par trois musiciens et un chanteur flamenco. Pour la majorité du spectacle, suivant la tradition gitane (Andalouse) du spectacle flamenco, un emplacement est réservé aux musiciens et chanteur(s) à l'extrémité gauche de la scène (côté jardin). Il consiste en un muret/banc qui délimite – sur un côté – l'ovale de l'espace central sur lequel les musiciens et chanteur(s) viennent s'asseoir dans le but de reconstituer, sur scène, le cadre des réunions privées gitanes. Le mini orchestre qui accompagne les danseurs est composé de deux instruments musicaux – une guitare flamenco et une caisse en bois, le *cajón*, qui sert de percussion – complétés par les clappements des mains (*palmas*) et les claquements des pieds du chanteur et des danseurs. Les vocalismes des chants espagnols dont les paroles sont difficilement déchiffrables rendent souvent l'ambiance alarmante. De plus, la voix puissante du chanteur – qui couvre parfois celle des acteurs – combinée avec ses mouvements solennels et saccadés nous font penser à un oracle qui, dans sa transe, annonce un avenir funeste ou qui entame une longue lamentation pour le sort tragique des protagonistes mais aussi au coryphée du chœur antique qui se charge d'accompagner ou de commenter les actions des protagonistes.

La conception et réalisation des éclairages de Claire Firmann enveloppe la performance de lumières chaudes et lumineuses aux tons jaunes et rouges, rappelant l'Espagne et, plus

spécifiquement l'Andalousie¹ où se déroule l'histoire. Les tons chauds alternent avec les tons bleu-foncé et vert-émeraude qui colorent les séquences de danse indienne et subliment le costume traditionnel indien de la danseuse kathak (Sushmita Banerjee) qui incarne la jeune Medea – faisant penser (*a fortiori*) aux éclairages de *Medea* de Thomas Noone. Des moments sombres, voire noirs, viennent s'ajouter à l'éclairage multicolore, suggérant le côté obscur de Medea et le *furor* qui consume son esprit aux moments de l'infanticide, de son monologue confus et de la préparation de la potion pour Sahra². Les tons relativement froids et les lumières assombries durant les projections augmentent la qualité de l'image et suggèrent, semble-t-il, un passé heureux mais lointain ne pouvant plus consoler Medea. Pour la scène de la confrontation entre Medea et Jason et pour la lamentation solitaire de ce dernier, la scène est éclairée d'un blanc lumineux possiblement pour suggérer dans le premier cas, le règlement de comptes qui révèle les vraies relations du couple et, dans le deuxième cas, la sincérité et l'authenticité de la douleur du héros. Un carré blanc lumineux au sol suggérera le sentiment d'enfermement de Medea au sein d'une relation sans avenir et la folie qui l'empêche de raisonner. En se tortillant dans cet espace confiné elle sera poussée vers une vengeance qui s'avèrera libératrice car, à la fin du spectacle, ce carré lumineux restera vide alors que le spectateur assiste à la projection de l'éloignement de Medea dans la ville encombrée en traversant le pont d'une rivière, passant symboliquement à la prochaine étape de sa vie.

Les projections vidéo sont conçues par Boris Edelstein et Matthias Grau (pour *Modul8*) dans le but d'évoquer les souvenirs de Medea, de combler les « lacunes » de l'intrigue – telle la préparation de la potion qui rendra Sahra stérile dont il sera question plus loin – d'aider le spectateur à se repérer dans l'histoire et, *in fine*, pour suggérer un dénouement différent. Plus en détail, les projections sur les portes-écrans permettent au spectateur d'identifier les personnages et, aussi, de se repérer dans le va-et-vient interminable entre passé et présent. Elles portent principalement sur les souvenirs de la ville natale et de la culture de Medea. L'héroïne de Silvia Barreiros est une princesse Brahmane qui vivait à Kalikat³, une ville imaginaire de l'Inde du Nord⁴ et les images projetées de son passé sont, pour elle, le moyen de respirer et de survivre dans un pays étranger, et un rappel de moments heureux. Ces images

¹ Le texte théâtral situe dès l'ouverture de la pièce l'intrigue : « Le mariage vient d'être annoncé au peuple andalou. [...] Corto est aujourd'hui en fête ». Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

² Dans *Medea in Spain*, Sahra est la rivale de Medea, princesse de Corto et future épouse de Jason, donc l'équivalent de Glaucé/Créüse.

³ Le nom de la ville est originairement Calicut. Nous en déduisons que Silvia Barreiros en change l'orthographe dans le but d'insister sur le côté imaginaire de la ville.

⁴ Medea mentionne pendant sa confrontation avec Jason qu'elle était fille de brahmane, princesse et elle précise : « Alors que moi fille de brahmane, j'ai renoncé à mon rang pour te suivre. [...] J'ai déshonoré les miens en quittant Kalikat sur ta trace, alors que mon père m'avait déjà promise à un autre ». Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

représentent également ses peurs, sa douleur et le mari (Jason) qu'elle ne peut plus atteindre. De plus, juste avant la clôture de la pièce une courte projection suggère son optimisme : Aya¹ (la nourrice en espagnol), se tient souriante sur un pont et regarde la caméra – tenue selon toute probabilité par Medea – puis nous tourne le dos, traverse le pont et avance, guidant l'héroïne vers sa nouvelle vie.

Les costumes sont conçus par Maria Galves qui reste fidèle aux traditions vestimentaires des cultures gitane et indienne. Ainsi, Aya (Monique Assal), porte une tenue simple évoquant son statut de nourrice – celui d'une femme indienne de caste inférieure – qui consiste en un pantalon droit et une longue tunique à l'indienne brodée au niveau du col. Medea adulte porte une longue robe évasée à manches longues qui rappelle les robes de flamenco s'approchant plus de la tradition gitane. Ce choix vestimentaire suggère son association – via le mariage – à la culture gitane et le mariage des deux cultures (gitane et indienne) tout en confirmant la relation fusionnelle du couple Medea-Jason. Une broche dorée élaborée, accrochée juste au-dessous de son nombril rappelle subtilement tant les parures indiennes que les origines de Medea ; la simplicité et l'austérité du costume de l'héroïne font référence à la princesse déchue et apatride. Pour marquer davantage son changement de statut après avoir quitté son pays, Maria Galves a choisi de présenter la jeune Medea dans un costume qui révèle toute la splendeur de son passé : ainsi Sushmita Banerjee porte le costume typique des danseuses kathak du XXI^e siècle qui consiste en un *sari* Indien en soie sauvage, customisé pour l'adapter à la danse². Les fines broderies dorées des finitions du costume ainsi que les nombreux accessoires et bijoux qui ornent la tête, les bras, les mains et les pieds de la danseuse³, complètent la tenue et rappellent la naissance royale de Medea tout en respectant les normes vestimentaires du kathak. En ce qui concerne les hommes, tant Jason que les musiciens et le chanteur sont habillés en costume deux pièces. Selon Gabriel et Bernardo Sandoval

L'institution du complet veston assorti de la cravate [est] l'image inconsciente que les chanteurs voulaient offrir au public afin de se justifier socialement. Le costume a toujours été un signe de respectabilité sociale, et plus que tout autre art, le flamenco à travers son évolution a cherché à gagner cette respectabilité. Bien présenter, avoir l'air d'un « Monsieur », voilà un détail qui fera oublier au public que le flamenco était au départ l'apanage des mauvais garçons,

¹ Nous allons nous référer à la nourrice dans *Medea in Spain* comme Aya, respectant le choix de la créatrice.

² Le *sari*, traditionnellement long de six mètres, est drapé par-dessus l'épaule gauche, enroulé autour de la taille, laissant la longue extrémité pendre sur le côté gauche.

³ Les danseuses kathak portent des « bracelets » sur les chevilles qui sont composés d'environ cent grelots ou clochettes et dont elles se servent comme un instrument musical. Sur la cheville droite elles portent les clochettes graves et sur la cheville gauche les clochettes aiguës. Le poids des grelots aide la danseuse à maintenir en bas son centre de gravité et facilitent ainsi les mouvements tournants rapides.

des prostituées, des galériens et des gitans.[...] Aujourd'hui encore, cet aspect vestimentaire n'a pas changé¹.

Nous déduisons de ce qui précède que Silvia Barreiros se sert des codifications vestimentaires du kathak et du flamenco pour dénoncer ces stéréotypes genrés de performativité de genre et des discriminations socioculturelles fondées sur l'apparence comme signe de respectabilité et de statut social. De ce fait, elle associe les questions d'ethnicité à celles de classe sociale laissant entrevoir leur indissociabilité – qui amènera, dans les années 2010, les chercheurs à développer la dimension intersectionnelle du genre. Par ailleurs, il est intéressant de noter ici que seuls les hommes changent de costume pendant le spectacle : ils sont d'abord habillés de costumes blancs pour annoncer l'ambiance de fête qui règne le jour du mariage entre Jason et Sahra à Corto, conformément aux conventions sociales de la tradition gitane qui demande sobriété et élégance. Puis ils revêtent des costumes noirs qui suggèrent le deuil résultant du meurtre des enfants². Les Sandoval précisent que les stéréotypes sexués et sexistes du mâle tout puissant sont innés dans les traditions vestimentaires qui font partie intégrante de la culture du flamenco :

Cette image du danseur est aussi le reflet de toute la thématique des *coplas* de flamenco où l'homme adopte des attitudes plutôt machistes et misogynes. L'homme-séducteur, dont la fierté et l'honneur prédominent sur les sentiments, se doit de toujours apparaître, tel un hidalgo, dans ce costume noir tiré à quatre épingles. Le mythe et le rituel se croisent³.

Somme toute, les costumes permettent de reconnaître chaque personnage sans exagérer ses attributs ni ses accessoires à l'exception peut-être de celui de la jeune Medea ; ils sont confortables, laissant une grande liberté de mouvement aux danseurs et donnent un air de quotidienneté et de contemporanéité à la pièce tout en honorant les traditions des cultures gitane et indienne. Cependant, notre attention est attirée par les couleurs très vives des costumes féminins : rouge-orange, vert-émeraude et dorée. Françoise Gründ⁴, insiste sur la symbolique des couleurs et du maquillage dans les danses traditionnelles indiennes notamment au *teyyam*⁵ très proche du kathak et mentionne leur proximité avec le sacré. Elle explique

¹ Gabriel et Bernardo Sandoval, *Le Flamenco entre révolte et passion*, Toulouse, Les essentiels Milan, 1998, p.46.

² Le deuil est vécu de manière très solitaire parmi les gitans, en s'habillant en noir certes, mais surtout en se privant des plaisirs comme la musique, la compagnie, la boisson et certains types de boisson et de nourriture. De plus le mort n'est pas mentionné pour que personne ne puisse l'offenser.

³ Gabriel et Bernardo Sandoval, *Le Flamenco entre révolte et passion*, *op.cit.*, p.47.

⁴ Françoise Gründ, « Façonnage du corps et modelage culturel », dans David Le Breton et al., *Histoires de corps. : A propos de la formation du danseur*, *op.cit.*, p.50.

⁵ Le *teyyam* qui signifie « dieu » ou « jeu de dieu » est une expression de drame-dansé indien, une danse sur un thème mythique, originaire de l'Inde du Sud et performé par les chamans des peuples

également la signification de certaines couleurs : par exemple, elle note que les couleurs rouges symbolisent le sacrifice et le sang versé (par le sacrifice) ainsi que les instincts diaboliques. Dans ce cas, dans la version de Silvia Barreiros, la couleur rouge-orange des costumes de Medea et Aya¹ aurait une symbolique double : d'une part, leur tenue suggère des victimes sacrificielles à l'autel des aspirations politiques de Jason ainsi que le sacrifice en soi, déjà accompli par chacune des deux femmes – la première en quittant les siens par amour pour Jason et la deuxième en quittant son pays pour suivre celle dont elle avait la charge depuis sa naissance ; d'autre part, la couleur rouge-orange renvoie à l'instinct obscur de Medea qui la pousse au meurtre. Toujours selon Françoise Gründ, le vert est la couleur des dieux et des héros et l'or une couleur planétaire ; ainsi les couleurs vert-émeraude et dorée du costume de la jeune Medea confirment la noblesse et la lignée divine de l'héroïne.

Le spectateur reconnaît l'approche narrative de Silvia Barreiros dès l'ouverture de la pièce. En suivant l'exemple d'Euripide, la créatrice nous présente à deux reprises le lieu et le temps de l'action et le résumé de l'intrigue : d'abord oralement en langue indienne de la bouche de Sushmita Banerjee qui, tel le personnage du messager dans l'Antiquité, vient nous situer dans l'intrigue ; puis par la projection d'un court résumé de la situation, en français. Toutefois, la créatrice brise la règle de l'unité de temps en introduisant dans sa version (à travers les projections) de nombreux *flashbacks* pour évoquer les souvenirs de Medea. La confusion de son héroïne est ainsi transmise au spectateur qui a une certaine difficulté à se repérer entre souvenir et réalité et folie et raison, surtout quand le passé, en l'occurrence la rencontre entre Medea et Jason, est présenté sur scène. Néanmoins, nous retrouvons dans *Medea in Spain* les points essentiels de l'intrigue euripidienne comme la confrontation du couple, l'infanticide, le départ de Medea et la lamentation finale de Jason, cette dernière se manifestant sous la forme d'un long solo flamenco. Un autre personnage typique de la tragédie antique que Silvia Barreiros ramène sur scène est la nourrice aveugle de Medea. Ainsi Aya, assise en tailleur à l'extrémité droite de la scène (côté cour), exprime – au début de la pièce – les craintes suscitées par sa vision morbide d'une tragédie imminente ; comme tout personnage aveugle dans le théâtre antique, Aya a le don de voir l'avenir. Notons également, que seuls Medea et Jason conservent leur nom antique dans cette réécriture ; les autres caractères changent de nom ou bien sont éliminés. Plus particulièrement, Silvia Barreiros emploie un nom qui pourrait être qualifié d'orientalisant pour la rivale qui prend le nom de Sahra² au lieu de Glauqué (ou Créüse) ; la nourrice devient désormais Aya, le mot espagnol désignant la nourrice (ou la

des collines. Françoise Gründ explique qu'il s'agit d'un drame rituel dansé qui dure jusqu'à six heures, dans lequel n'interviennent jamais simultanément plus d'un ou deux personnages. *Ibid.*, p.50.

¹ Voir note n°1, p.178.

² Cependant tout comme chez Euripide et Heiner Müller la rivale, pour autant qu'elle soit mentionnée, n'apparaît jamais sur scène.

gouvernante) – alors que le texte dans son ensemble est en français – comme si Silvia Barreiros voulait lui donner une identité au lieu de la fonction générique dévalorisante voire neutre, de nourrice¹ qu'elle a chez Euripide. En revanche, les personnages de Créon et d'Égée sont éliminés de la version de Silvia Barreiros réduisant le nombre des caractères masculins de la pièce à un, Jason. Ce dernier est privé de parole et devient un caractère muet, s'exprimant uniquement par sa danse. Toutefois, la créatrice choisit de remplacer le chœur de femmes corinthiennes de la tragédie antique par un « chœur » d'hommes gitans, possiblement les compagnons de Jason, une modification qui semble lui restituer, en partie, sa voix. En effet, le chanteur (Manuel Carmona) n'intervient qu'en présence de Jason et les paroles de sa chanson semblent prodiguer les conseils ou les lamentations d'un père² ainsi que des malédictions pour la « mauvaise mère »³, autrement dit, Medea.

De toute évidence, Silvia Barreiros met l'accent sur les personnages féminins les valorisant et leur accordant plus de place dans sa création alors qu'elle réduit celle des personnages masculins renversant ainsi leur pouvoir. En effet, dans *Medea in Spain*, seules les femmes sont identifiées, seules les femmes ont une voix et elles peuvent s'exprimer autant par la parole qu'à travers la danse ; elles se révèlent et s'identifient en contredisant les traditions gitane et indienne. Par conséquent, l'identification ou la définition de soi devient le point essentiel de la pièce et en particulier celle de Medea. Qui est-elle alors ? Une femme avant tout, mais aussi, une étrangère, « la redoutable, l'ennemie »⁴ comme nous le précise le prologue. Est-elle une « Autre » ou, peut-être, est-elle toutes les femmes invisibles contraintes à rester dans l'ombre ? Car, vers la fin de l'action, Medea répétera son monologue initial en utilisant d'abord la troisième personne du singulier puis la troisième personne du pluriel englobant ainsi au sein de son personnage toutes les femmes qui ont partagé son sort au cours des temps, en d'autres termes en parlant au nom « des femmes » marginalisées ou marginales.

IX.2. La Medea de Barreiros – Un portrait psychologique

Silvia Barreiros se pose les mêmes questions que nous, au sujet de l'héroïne tragique, Médée et de sa propre héroïne, Medea :

Qui est donc Medea ? Un être hybride que la fatalité contraint à dépouiller ce qui lui reste d'humanité, à rejoindre un autre monde hors de nos prises en tuant ses propres enfants ? Une

¹ Chez Euripide et Heiner Müller la nourrice n'a pas de nom.

² Le vers *Ó mi hijo* (oh mon fils) est souvent répété dans le chant de Manuel Carmona. Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

femme outragée, coupable et victime trop humaine d'un banal crime passionnel ? Une femme qui s'abandonne à sa passion, qui sacrifie tout pour elle ?¹

Dans *Medea in Spain* le monde hostile n'accepte pas Medea ; « [...] cette ville la calomnie »² nous précise le prologue de la pièce, et à la suite de la rumeur propagée par Jason, il la démonise : « Medea est devenue la redoutable, l'ennemie »³. Dans le monde dominé par les hommes où se déroule la pièce, il est inévitable voire attendu que le masculin ait peur du (pouvoir) féminin ; par ailleurs, dans certaines versions du mythe, Médée devient la sorcière comme son nom l'indique. En effet, le verbe grec « *médomai* »⁴ d'où provient son nom, signifie (entre autres) une personne qui connaît les rites mystiques. En même temps, dans la légende, Médée la sorcière a le pouvoir d'endormir les monstres, rajeunir les vieux et rendre les hommes invincibles ; elle est le symbole de la femme toute-puissante. Toutefois, même si Silvia Barreiros ne met pas l'accent sur l'aspect sorcier de sa Medea, la référence à ses pouvoirs de guérisseuse ne nous échappe pas. Plus en détail, le dernier argument de Medea durant sa confrontation avec Jason est que Sahra ne peut lui convenir parce qu'elle est de faible constitution et possiblement dépressive ; elle précise d'ailleurs : « J'ai soigné ses crises fréquentes... je lui ai même redonné goût à la vie »⁵. Par la suite, faisant semblant de se résigner elle offre à son époux une potion pour Sahra en disant

Pas de rancune entre nous. Cette potion, voilà un cadeau de mariage pour Sahra, ta future reine. Et dire à ma bouche [de ma part] ces mots : ceci calmera ses angoisses et ses crises disparaîtront... Puisqu'elle ne peut jouir de ton amour, qu'elle jouisse d'une bonne santé⁶.

De toute évidence chez Silvia Barreiros l'héroïne est plus qu'une femme au foyer, elle est une guérisseuse reconnue pour sa maîtrise des potions. Ses compétences sont irréfutables puisque la princesse lui confie son rétablissement et « Tout le peuple la respect[e], Felipe [le roi] l'estim[e] et Sahra l'appréci[e] »⁷. Il nous semble que la créatrice choisit de mettre en valeur le caractère autosuffisant, indépendant, transcendant et parfois narcissique de Medea et de voir la femme forte chez l'héroïne, « l'Autre » qui se révolte en réclamant l'approbation de la seule personne qui ne reconnaît pas sa valeur, Jason. Cette Autre tentera de retrouver son pouvoir perdu et sa place auprès de Jason, d'abord par la séduction, puis l'appel aux sentiments de son époux, des moyens qu'on qualifierait topiquement de « féminins ». Quand

¹ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain*, *op.cit.*

² Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

³ *Ibidem.*

⁴ En Grec ancien, le verbe *médomai* se traduit par « réfléchir », « se débrouiller », ou « être astucieux ».

⁵ Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

cette stratégie échoue, elle change complètement de personnalité, elle devient vengeresse et prend son sort en main. Cependant, la manière dont elle choisit de se débarrasser de sa rivale est également perçue comme « féminine ». Le spectateur assiste à la projection de la fabrication d'une potion dans l'obscurité et il déduit que celle-ci sera fatale à sa rivale. Néanmoins, Medea affirmera dans son aveu que : « Sahra boira ce breuvage et, je ferai de la jeune mariée un corps stérile »¹. Donc Medea ne tue pas la nouvelle épouse de Jason, elle la rend stérile, sachant qu'elle atteint ainsi la féminité de Sahra puisqu'elle ne pourra pas offrir de descendants à Jason. Medea se venge donc de son époux par procuration à deux reprises en le privant deux fois de progéniture dévoilant ainsi une plus grande cruauté² que les autres Medea/Médée(s) de notre corpus. La créatrice attire notre attention sur l'état d'esprit et le *furor* de son héroïne ; les conséquences psychologiques de ses actions, sont plus essentielles que leur atrocité physique/visuelle. Si Medea épargne Sahra, la punition qu'elle réserve à Jason et sa nouvelle épouse est rouée voire sadique : en rendant Sahra stérile, Medea est certaine de faire souffrir les deux amants plus longtemps en apportant dans leur couple la frustration et les conflits que peut provoquer la déception de ne pas avoir de descendants. Dans cette approche très contemporaine, l'héroïne de Silvia Barreiros mise sur une vengeance qui s'accomplira dans le long terme à travers une souffrance que nous qualifierions de psychologique. Qui plus est, dans la culture gitane la fertilité de la (jeune) mariée est une de ses principales qualités – son manque est une raison pour la renvoyer à ses parents, « divorcer » – et les chants dans les célébrations de noces comportent le plus souvent des vœux de fertilité pour les époux. La créatrice exploite donc les stéréotypes de la culture gitane pour accentuer le côté maléfique de son héroïne et dénoncer leur obsolescence nous renvoyant ainsi au concept du genre en cela que ce dernier (aussi bien que le féminisme) s'oppose à l'évaluation de l'individu, en l'occurrence la femme, en fonction de sa capacité de procréer.

Quant à l'infanticide, l'impact du meurtre est réduit voire minimisé car Silvia Barreiros ne met pas l'accent sur l'acte en soi ; ce qui le précède et ce qui lui succède est plus important puisque son motif, sa justification et les sentiments de Medea sont primordiaux. Sur le plan scénographique et de mise en scène, le meurtre des enfants est sommairement insinué par une projection : sur le panneau gauche une tâche rouge-sang apparaît comme le coup d'un large pinceau qui descend de haut en bas. De même, sur le plan dramaturgique, le meurtre est sous-entendu, dans le jeu enfantin que Medea imagine jouer avec ses enfants dans l'obscurité :

¹ *Ibidem.*

² Medea, étant certaine que Jason n'aime pas Sahra et qu'il l'épouse par intérêt (politique), estime, à juste titre, que l'impossibilité d'avoir de descendants directs de sa nouvelle épouse, lui coûtera plus que la perte de Sahra.

MEDEA

Papa est parti ?... Non, il va revenir, je vous l'avais bien dit... Pour fêter son retour nous allons jouer au loup...hein ?... oui, au loup...

Si le loup vous attrape... il va vous manger... Si le loup vous attrape...il va vous manger... N'ayez pas peur, ce n'est qu'un jeu... N'ayez pas peur, je suis votre mère.

Qu'avez-vous à crier¹ ?

Autrement dit, si Silvia Barreiros fait preuve d'originalité en modifiant le sort de Sahra, elle respecte également la tradition antique en ne représentant pas le meurtre sur scène et en le camouflant par un jeu. Par ailleurs, un doute reste quant à l'infanticide parce que même l'aveu du meurtre par Medea est formulé comme une question : « [...] les ai-je tués de mes mains ? »². En raison de sa folie, Medea semble ne pas se rendre compte de ses actes et, ne pouvant supporter la douleur que son acte provoque en elle, son subconscient et son esprit l'amènent à s'en détacher, à le nier, nous rappelant la Médée d'Angelin Preljocaj qui, dans son état post-traumatique, répète les gestes de la comptine qu'elle dansait avec ses enfants.

Qui plus est, à travers la reprise du monologue de Medea à la troisième personne, Silvia Barreiros tente d'esquisser le portrait psychologique des Médée(s) modernes. L'Autre Medea, prend des distances par rapport à son personnage afin d'expliquer ce qui pousse certaines femmes à agir comme elle et de les justifier. La créatrice essaye de percer ce « mystère » et de réévaluer le sujet en donnant une autre dimension à ces femmes et en se multipliant à travers elles (comme l'Antigone de Mathilde Monnier). En opposant au mythe traditionnel son propre point de vue, Silvia Barreiros dépeint le profil de Medea en révélant les traits psychologiques de sa personnalité et elle précise que

Médée ne cesse de se réincarner en ces femmes qui, traversant une crise de « *furor* » et désespérées par tant de douleur et d'épreuves, tuent leurs propres enfants pour les épargner [...] C'est ainsi que les Médée contemporaines alimentent les faits divers en Europe. Elles ont pour châtement la prison ou l'internement³.

Silvia Barreiros explique également que

[...] la fonction de mère s'inscri[t] elle-même dans un archétype qui pousse ces femmes infanticides à reproduire cette histoire depuis l'Antiquité⁴.

Il en résulte que, pour la créatrice, l'infanticide est repris à perpétuité par ces femmes en raison d'un traumatisme ou de moteurs subconscients ou inconscients. Ce traumatisme étant lié à leur psychisme et déclenché par la maternité et l'inquiétude incessante pour le bien-être de leurs

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain*, *op.cit.*

⁴ *Ibidem.*

enfants, n'est pas toujours – tel est le cas de Medea – compatible avec leur fonction d'amante et de compagne. Dans leur esprit tourmenté, comme sous l'emprise d'une dépression post-partum tardive ou prolongée, elles tuent leurs enfants pour les sauver d'une vie pénible. La Medea de Silvia Barreiros l'atteste : « Je les ai tués pour les libérer de ce père »¹. Par conséquent, Silvia Barreiros met en scène « une Médée, dans laquelle chaque femme pourrait s'identifier et dont le désarroi pourrait être compris »².

Ce portrait psychologique de Medea que Silvia Barreiros façonne pour l'identifier confirme (de nouveau) la complexité de son personnage et la pluralité de son identité, une question qui préoccupe directement ou indirectement tous les créateurs de notre corpus. À notre sens, une des parcelles identitaires de Medea et, par ailleurs, centrale dans la création de Silvia Barreiros, est sa féminité étroitement liée à sa relation avec Jason. Dans la pièce de Heiner Müller – dont *Medea in Spain* s'inspire – Jason dépouille Médée de sa féminité en choisissant de se marier avec une autre femme plus jeune qu'elle. De même, chez Silvia Barreiros Médée interprète son exclusion affective comme un rejet symbolique de sa féminité, comme une mise en écart en raison de son âge, l'objectifiant de nouveau sexuellement et la réduisant en un simple « vaisseau », un réceptacle qui a tout simplement contenu (et transporté) les héritiers de son époux. C'est éventuellement l'incident qui déclenche la folie temporaire de Medea et sa violente réaction de tuer ses enfants. Sandra Amodio nous le confirme :

Medea subit un phénoménal pétage de plombs. Elle est victime d'une folie transitoire amenée par une addition d'émotions et de contrariétés³.

De surcroît, dans la psychologie il est question du « complexe de Médée »⁴ qui pousse certaines femmes d'éliminer leur enfant(s) parce qu'il(s) ne représente(ent) plus un désir partagé avec l'époux, dans un effort de châtier le père. À notre avis, Silvia Barreiros entrelace la discrimination sexuelle et ethnique (déjà mentionnées) avec la discrimination en raison de l'âge, laissant entendre que ces thématiques sont indissociables au sein du genre.

En outre, Silvia Barreiros ne cherche pas à critiquer ou à désigner des coupables dans sa pièce mais seulement à commenter, à donner une interprétation plus contemporaine au mythe et à l'image de la femme Medea. Au vu d'une analyse structuraliste qui définit la femme comme « l'Autre »⁵, l'identité féminine de Medea, ainsi que son opposition aux traditions, au

¹ Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

² *Ibidem*.

³ Silvia Barreiros citée dans l'article de Benjamin Chaix « Médée et son gitan », *op.cit.*.

⁴ Voir à ce propos, Alain Depaulis, *Le complexe de Médée : quand une mère prive le père de ses enfants*, Bruxelles [Paris], De Boeck, 2008.

⁵ L'idée d'oppositions binaires si récurrente dans la philosophie grecque ancienne est une des structures les plus puissantes de l'idéologie structuraliste.

processus de reproduction et – dans un sens – à son statut de mère, éléments accentués dans cette mise en scène, font d'elle une figure d'altérité importante. Tout au long de son histoire Médée est vue à travers sa relation avec les hommes et elle se compare à eux. Cependant, dans la pièce de Silvia Barreiros, la manière dont Medea élimine sa rivale suggère plutôt une pratique traditionnellement nommée « féminine ». De plus, si la force de l'héroïne est révélée (aussi) dans ses interactions avec le mâle duquel elle triomphe, cette victoire est flagrante dans *Medea in Spain* où Jason, le mâle, devient un personnage muet. De surcroît, l'ouverture de Silvia Barreiros vers un *happy end* où Medea se libère de sa culpabilité, reprend la parole, s'assume et part vers une nouvelle vie, revisite et re-pense l'identité de l'héroïne et, par extension, son identité féminine sur un registre genré, c'est-à-dire au-delà des stéréotypes de performativité de genre sexués. Cette ouverture suggère, à la fois, l'optimisme de la créatrice pour l'avenir – est-ce aussi l'avenir de la condition féminine ? – et, à notre sens, reflète l'ouverture qui prend place au sein du genre. Pour la créatrice, Medea ne réincarne plus ces femmes qui, suite à une grave dépression psychotique tuent leurs enfants pour les épargner mais y voit une femme forte qui s'assume et qui se libère de son « autre » afin de continuer de vivre. Par ailleurs, Silvia Barreiros est aussi une femme, qui reprend une figure féminine archétypale et emblématique et revisite l'œuvre de deux hommes pour les (re)penser. La première, celle d'Euripide, écrite dans une des périodes les plus machistes et les plus discriminatives au regard des femmes telle Athènes de l'époque classique ; la deuxième, celle de Heiner Müller, écrite en 1985 au moment de la crise de la deuxième vague du féminisme due à son unité brisée par des revendications politiques et sociales de ses militantes issues de groupes minoritaires (en particulier ethnoculturels).

IX.3. La voix, le texte et le renversement du pouvoir

Silvia Barreiros accentue la prise de parole de Medea en choisissant de donner voix seulement aux personnages féminins ; le prologue de Sushmita Banerjee, le rôle parlant d'Aya¹ et celui de Medea, un quasi-monologue, le confirment. Il nous semble que l'absence de voix se traduit chez Silvia Barreiros comme une absence d'identification et, par extension, un manque de pouvoir. Dans *Medea in Spain* les femmes ont « droit » à la parole contrairement aux hommes. Ce droit se transforme en pouvoir d'identification, d'abord de soi puis des autres personnages : quand Jason entre sur scène, c'est Medea qui nous fait savoir qui il est alors que lui, garde le silence et ne répond pas aux questions de son épouse comme s'il se doutait de son identité ou s'il était incapable de s'identifier. Toutefois, nous remarquons la reconnaissance

¹ Voir note n°1, p.178.

dans ses yeux rivés sur Medea, puis dans son attitude et dans son expression corporelle. Il va toujours vers elle et accepte qu'elle l'approche et le touche, même s'il hésite. Nous déduisons que Jason est volontairement privé de parole d'autant plus que les autres personnages masculins (Créon, Égée) sont éliminés. Son rôle est réduit à une partition de danse pour insister sur le manque de communication chez le couple et faire allusion aux rapports de pouvoir en son sein. Cette privation de voix et de communication a comme conséquence l'inversion du pouvoir, si l'on pense la voix dans un registre politico-social et dans le sens de l'expression d'une opinion, ou d'arguments pour plaider une cause. Dans la création de Silvia Barreiros, on constate qu'en gardant le silence, les hommes cèdent leur pouvoir aux femmes. Au contraire, les femmes – Medea plus que la nourrice – maintiennent leur voix ; la femme exerce son droit de s'exprimer devenant ainsi plus puissante, plus importante et domine la pièce, alors que l'homme régresse pratiquement au statut de figurant. Cette inversion du pouvoir qui bascule de l'homme vers la femme suggère, par extension, un renversement à la hiérarchie de genre, en faveur des femmes. La contradiction avec les traditions grecque antique, indienne et gitane et le stéréotype selon lequel la femme se présente comme une subordonnée n'ayant pas le droit de parler et d'exprimer son opinion dans ces sociétés – parce que l'homme est le maître – est flagrante.

Par ailleurs, dans la tradition littéraire Hindoue, nous trouvons le principe de la force et de l'énergie féminine active, la *shakti* – liée également à l'érotique tantrique – qui s'oppose à la force masculine passive et qui peut parfois conduire à un renversement des rôles comme dans le cas de *Medea in Spain*. Force est de constater que l'élimination du texte de Jason contribue à le désigner comme passif. Medea l'accuse de rester de marbre durant leur confrontation¹ et n'hésite pas à l'enflammer pour qu'il réagisse – sans succès – en évoquant les enfants qu'elle prétend emmener avec elle en quittant Corto. Le texte explicite² et plein d'accusations et de menaces de Silvia Barreiros, combiné avec le ton accusateur et agressif de son énonciation, attestent du rôle dominant de Medea, dépeignent une femme impitoyable et mettent l'accent sur la passivité de Jason tout en renforçant l'impression du renversement du pouvoir ressenti chez le spectateur. Silvia Barreiros nous dévoile ainsi, une parcelle supplémentaire, aussi puissante que les précédentes, de l'identité plurielle de Medea : celle qui n'hésite pas à prendre le pouvoir et à confronter son époux et par extension, ses adversaires.

¹ « Jason ! Tu restes de marbre [...] ». Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

² « C'est pourtant mon charme Indien qui te fascinait, mes tétos si tendres que ta bouche engoutissait, mes cuisses parfumées au santal qui t'enivraient, mon sexe si chaud que tu remplissais de ta semence ». *Ibidem*.

IX.4. Jason-Gitan vs. Medea-Indienne : femme, genre et ethnicité

Une autre parcelle de l'identité plurielle de Medea dont Silvia Barreiros accentue l'entrecroisement avec les autres est son ethnicité et nous tenons à l'explorer, d'autant plus que les protagonistes de *Medea in Spain* sont identifiés par leurs origines : Medea est Indienne, alors que Jason est Gitan. La créatrice utilise ces deux cultures ancestrales pour les protagonistes afin d'insister sur ce qui les sépare – leur ethnicité – tout comme sur ce qui les unit au-delà des liens du mariage et de leur progéniture – leur statut politique et social en tant qu'exilés et étrangers dans la ville de Corto. En ce qui concerne Jason, celui-ci n'éprouve aucune difficulté à s'intégrer dans son pays d'accueil ; son mariage avec la fille du roi en est la preuve. Selon Nancy Thede

Comme stratégie centrale, les Gitans visent à contrôler les circonstances de la différenciation. [...] L'identité [gitane] se construit à la frontière, qu'elle se constitue dans la différenciation, et non pas par rapport à un quelconque 'contenu culturel'. Elle se constitue aussi par rapport à l'environnement social et historique local, dans un réseau relativement dense d'expérience directe et commune, et non pas comme fruit d'une vague et vaste histoire d'un peuple provenant d'une même souche quasi mythique¹.

Il serait ainsi raisonnable de supposer que l'union de Jason avec Sahra n'affecte en aucun cas son identification gitane car il est capable de la réinventer en fonction de son nouvel environnement social. Qui plus est, si la culture tsigane² veut que la femme suive son mari vers un nouveau foyer et adopte ses propres us et coutumes – une pratique qui rappelle fortement la tradition grecque antique dans laquelle la femme suit son époux dans son foyer – ce serait possiblement le cas de Sahra, sa nouvelle épouse docile et obéissante. Cependant, contrairement à Jason, Medea n'a pas la même capacité d'adaptation, comme nous le précise Aya³ au début de la pièce : la nourrice et sa maîtresse se sentent comme « [...] deux femmes apatrides et lasses de parcourir le monde »⁴. En effet, Medea quitte son pays au nord de l'Inde et abandonne tout pour vivre avec un gitan et se soumettre à son mode de vie. Elle doit s'habituer à un nouveau foyer et faire face à un pays étranger qu'elle perturbe autant qu'elle est perturbée par lui. Or, malgré sa fonction de guérisseuse qui facilite son adaptation en lui accordant une certaine renommée et un certain pouvoir, l'héroïne ne parvient pas à s'intégrer à Corto parce que les mœurs et les coutumes y sont, à première vue, complètement différentes

¹ Voir Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1999, p.240.

² Par le terme « tsigane » nous entendons tout le peuple se divisant en trois groupes principaux : les Rom qui restent dans les Balkans, les Manouche, installés en Europe occidentale et les Gitans installés dans la péninsule ibérique et plus particulièrement en Andalousie où se situe l'intrigue de *Medea in Spain*. Par conséquent, les Gitans et leur culture seront principalement l'objet de cette étude.

³ Voir note n°1, p.178.

⁴ Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

des siennes et elle doit se confronter à un peuple hostile – surtout après les calomnies de Jason¹. De plus, son confinement au sein du foyer et son exclusion affective due à l'infidélité de Jason, renforcent son besoin de se libérer, provoquant progressivement sa révolte. De surcroît, puisqu'émigrée, Medea n'a aucun pouvoir politique ni droit civil alors qu'elle était fille de brahman et princesse dans sa ville natale. Si Jason épouse Sahra, la fille du roi de Corto, le statut de Medea sera réduit à celui de la nourrice des enfants de Jason, donc presque à celui d'une servante². Tous ces changements simultanés constituent des éléments perturbateurs et bouleversent la vie de Medea en l'empêchant de s'adapter : la puissante princesse, déchue, devient d'abord femme au foyer et, après l'arrivée de la nouvelle épouse qui la remplacera, elle va également perdre son statut de maîtresse de sa maison et de sa famille. Donc, sur le registre politique et social, l'identité de Medea est indissociable de son statut de femme autant que de son ethnicité lesquels régissent et, par extension, s'entrecroisent avec ses droits politiques et son statut civil.

Toutefois, les deux cultures – gitane et indienne – dont Silvia Barreiros se sert pour mettre l'accent sur l'ethnicité de ses personnages principaux, sont plus similaires dans leur conception de la place sociale de la femme qu'elles ne le paraissent à première vue réfutant ainsi la difficulté d'intégration de Medea. Plus en détail, selon la tradition indienne, l'épouse appartient à son mari et ne vit que pour lui et leurs enfants³ ; par conséquent, un personnage féminin exemplaire souffrirait pour son mari et sa famille, très souvent par la faute de l'homme ; c'est effectivement le cas de Medea. En outre, la société indienne étant traditionnellement mâle et chauviniste, la femme n'y avait pas sa place, réduite au statut d'objet sexuel. Ainsi, le mari ayant tout pouvoir sur son épouse avait le droit de la renvoyer à sa famille si elle ne pouvait pas avoir des enfants ou s'il n'était plus satisfait d'elle. Nous retrouvons ici le statut de la femme dans la société Grecque antique mentionnée dans le chapitre *I.2. Rapports sociaux de sexe dans l'Antiquité classique*⁴, et nous verrons que c'est le cas aussi dans la tradition tzigane. Dans la version de Silvia Barreiros le croisement entre une Médée indienne et une Médée occidentale conduit vers une héroïne qui, dans le but de préserver sa famille, s'émancipe et prend en charge sa propre vie (elle se libère de Jason et

¹ Le prologue nous instruit de ce fait. *Ibidem*.

² Dans la société grecque antique, ainsi que dans les cultures et traditions tziganes et indiennes, la place de la femme est à la maison, où elle règne en maîtresse absolue. Elle est d'autant plus la gérante de ce microcosme exclu, car c'est elle qui est chargée de la distribution des tâches parmi les domestiques (culture grecque et indienne) ou qui s'en charge elle-même le cas échéant (culture tzigane ou classe sociale inférieure dans les deux autres cultures). Elle organise les repas, elle est chargée des enfants, des « courses », en bref de tout le rituel relatif au bon fonctionnement d'un foyer. La perte de sa place dominante dans la maison se traduit en effet pour Medea en sa régression au statut de servante.

³ C'est dans ce contexte qu'auparavant en Inde les femmes étaient immolées avec leur mari défunt.

⁴ Voir *infra*, p.25.

d'elle-même). Le revirement de son caractère marque également l'évolution de son statut de femme : Medea, désormais féministe, devient le symbole de la révolte et du changement dénonçant ainsi les stéréotypes culturels¹. Toutefois, Antoinette Burton citée par Maneesha Lal² dépeint la femme de l'ère postcoloniale « subordonnée » à celle de ses contemporaines occidentales

[Un] mélange d'ancien et de nouveau : présumée de classe moyenne et de haute caste, éduquée dans les traditions hygiéniques occidentales et ayurvédiques, porteuse d'un ancien héritage culturel (implicitement hindou) sans être aveuglée par la tradition, émancipée des formes antérieures de réclusion et de pudeur mais pas trop occidentalisée dans son comportement, finalement mère et femme respectable prête à se sacrifier³.

Sans doute, les caractéristiques de la femme indienne idéale proviennent des mythologies fondatrices qui promeuvent un modèle de soumission inspiré de la figure de la reine Sita, héroïne de l'épopée *Rāmāyana*⁴. Cette dernière suivra docilement son époux, le roi Rama (qui, incidemment, est l'incarnation de la virilité), dans son exil nous rappelant fortement le mythe de Médée et Jason. Cependant, des discours féministes tentent de déconstruire ce stéréotype en suggérant qu'il s'agit plutôt d'une lecture biaisée des mythes⁵. Celle-ci aurait conduit à la

¹ Par ailleurs, à la manière de Kimberlé Crenshaw militante du *Black feminism* aux États-Unis qui introduit la notion d'intersectionnalité au genre, en Inde aussi, l'expérience du mouvement féministe a poussé les chercheurs à prendre en compte des critères comme la caste, la classe sociale, la religion et la région, nécessaires aux analyses de l'Inde coloniale et postcoloniale pour parler de la hiérarchie des genres et de l'entrecroisement des différents axes du concept. Voir, Sangari Kumkum et Vaid Sudesh (éd. par), *Recasting Women : Essays in Colonial History*. New Delhi, Kali for Women, 1989, particulièrement leur introduction qui demeure une formulation théorique importante.

² Maneesha Lal, « Sexe, genre et historiographie féministe contemporaine : l'exemple de l'Inde coloniale », dans *Cahiers du Genre*, n° 34, 2003, p. 149-169.

³ *Ibid.*, p.159. Notons au passage que Mohandas Karamchand Gandhi fut le premier à intégrer dans sa philosophie des qualités considérées comme féminines telle la non-violence et la résistance passive. Il promut ainsi l'idéal de la femme célibataire et a restauré le statut de la femme veuve considérée comme dangereuse et tentatrice en raison de sa sexualité non contrôlée, un fait qui rappelle les idées des Grecs anciens concernant la sexualité féminine. Pour plus d'informations sur la sexualité en Grèce Antique voir Marc Golden et Peter Toohey, (éd. par), *A Cultural History of Sexuality, Vol.I, In the classical world*, Oxford, Berg, 2011.

⁴ Le *Rāmāyana* est une épopée mythologique de langue sanscrite datant du VI^e siècle avant notre ère, relatant l'histoire du roi Rama, un des avatars de Vishnu et constitue un des textes fondamentaux de l'hindouisme. Voir Valmiki, *Le Ramayana* traduit par Philippe Benoît *et al.*, Paris, Gallimard, 1999.

⁵ Dans la mythologie indienne nous retrouvons aussi, en guise d'exemple, la déesse colérique Durga et la figure de l'amour fou Laila. Cependant, dans la littérature contemporaine le corps féminin n'est plus une métaphore de la nation et la femme n'est plus associée à ces stéréotypes ; en revanche, nous y trouvons de nombreux personnages féminins marginaux, subversifs ou sulfureux, en bref, hybrides. Il faut noter également que dans la culture indienne tout comme dans la culture grecque antique l'hermaphrodite occupe une place importante. Notamment chez les Indiens la figure du dieu Ardhanarishwar est une fusion entre le dieu Shiva et son épouse Shakti caractérisée par son sexe ambivalent et décrite comme le « féminin-dans-le-masculin » niant ainsi la polarisation féminin/masculin. De même les réformateurs bengalis du XIX^e siècle construisent « une identité féminine sophistiquée pétrie d'érudition et de tradition [qui] vise à contredire à la fois l'imaginaire colonial de la 'femme voilée' indienne mais également de la femme décadente occidentale et de ses caractéristiques 'masculines' ». Voir Anne Castaing, « Pour une sémiotique indigène du genre. Écrire le

crystallisation d'un portrait de la femme indienne qui nie la diversité et homogénéise son image en ignorant les nombreuses cultures avec lesquelles l'Inde était depuis toujours en contact (portugaise, bouddhique, moghole, britannique, persane, etc.) qui, en fin de compte, élaborent une représentation composite du féminin (et du masculin). Il nous semble que cette identité composite du féminin, par ailleurs, suggérée par Silvia Barreiros révèle que la notion d'intersectionnalité – que nous avons nous-même découverte à un stade assez avancé de notre recherche – est déjà « appliquée » par les créateurs et déjà explorée par les chercheurs bien avant la concrétisation du terme.

Mais qu'en est-il de la culture tzigane qui « accueille » Medea et aux us et coutumes de laquelle elle doit s'adapter ? Dans la tradition gitane, l'idée du voyage et de l'exil est fondamentale¹. De ce fait, le titre de la pièce de Silvia Barreiros est doublement significatif : d'une part, il situe l'action dans un pays étranger en évoquant le statut d'exilés de Medea et Jason, soulevant ainsi la question de la marginalisation associée à l'ethnicité. D'autre part, il fait allusion aux gitans d'Andalousie et rappelle subtilement les préjugés quant à la nature supposée malfaisante² du peuple gitan installé en Espagne ainsi que la discrimination à laquelle ils sont sujets, étant souvent pourchassés ou persécutés. Nancy Thede évoque un

[...] stéréotype [qui] est systématiquement dressé et entretenu jusqu'à aujourd'hui : les Gitans sont marginaux, ils sont sales, ils entretiennent des rites mystérieux et païens, ils ne reconnaissent pas les autorités et les institutions du pays [...]³.

Elle conclut que ce stéréotype cause la marginalisation des Gitans et leur non-assimilation par la société, ce qui explique en partie le sentiment de marginalisation et d'exclusion de Medea (si nous acceptons que, du fait de son mariage avec Jason, elle adopte les us et coutumes gitans) et renvoie par le même temps à son statut politique et social équivoque, mentionné plus haut.

Nadège Leray⁴ situe les origines tziganes au nord-ouest de l'Inde, confirmant ainsi notre hypothèse que des similitudes existent entre les deux cultures (indienne et gitane). Selon Bernard Leblon, des gitans qui viennent s'installer en Espagne au premier quart du XV^e siècle

genre en contexte postcolonial », dans *Revue ¿ Interrogations ?*, n° 20, Penser l'intersectionnalité, 19 juin 2015, p.8. [En ligne] <http://www.revue-interrogations.org/Pour-une-semiotique-indigene-du> (consulté le 7/2/2018).

¹ Le voyage des tziganes semble commencer dès le XI^e ou le XIII^e siècle. Selon Nancy Thede, ils arrivent en Europe de l'ouest dans le premier quart du XV^e siècle et nombreux sont ceux qui se sont installés en Andalousie. Voir Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, op.cit.

² Nancy Thede affirme que jusqu'en 1965 environ, la plupart des gouvernements européens ont traité les tziganes en délinquants socialement indésirables, avant d'être reconnus comme une minorité ethnique. *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p.36.

⁴ Nadège Leray, « Place de la danse dans la culture tzigane », dans *La Recherche en danse*, n°2, 1983.

prétendent avoir été chassés par les ottomans de leur pays, la Petite-Égypte, une région de Messénie qui se situe au sud-ouest du Péloponnèse, en Grèce¹, ce qui confirme également les points communs que nous avons remarqué entre les cultures gitane et grecque. Nancy Thede précise que les Gitans de l'Espagne du Nord (Madrid, Catalogne, Saragosse) perpétuent les hiérarchies internes sexuées et affirme que nombreux sont encore ceux qui conservent des traditions indiennes tel le modèle des castes qui insiste sur « l'importance de la pureté de race, de l'isolation et de la hiérarchie »². De plus, la culture tzigane contredit les valeurs démocratiques modernes et impose, dans la pratique, une hiérarchie des genres qui favorise les hommes. Dans les sociétés gitanes, comme dans la culture indienne et les sociétés grecques antiques, la femme est censée rester à la maison pour s'occuper du foyer et des enfants. Françoise Cozannet mentionne que les femmes dans la majorité des communautés gitanes sont considérées comme inférieures, stupides et polluantes³ et sont encore aujourd'hui assez effacées surtout sur le plan politique et religieux où elles n'ont pas le droit d'occuper des fonctions à l'intérieur de la hiérarchie⁴ alors qu'elles ont une occupation professionnelle au quotidien. Ainsi, Medea, jadis une princesse (une femme de haut rang), a la fonction de guérisseuse à Corto, une position respectable car parmi ses patients figure Sahra ; cela contredit la perception commune mentionnée par Françoise Cozannet et justifie l'échec de l'héroïne de s'adapter à son nouveau mode de vie.

Caterina Pasqualino affirme que « La sur-représentativité de l'homme [gitan] dissimule le poids social de sa compagne »⁵ et Nadège Leray mentionne « la psychologie insaisissable »⁶ et

¹ Voir Bernard Leblon, *Gitans et Flamenco : L'émergence de l'art flamenco en Andalousie*, Toulouse, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Midi-Pyrénées-Centre de recherches tsiganes, 2001, p.27-28.

² Bernard Leblon, *Gitans et Flamenco : L'émergence de l'art flamenco en Andalousie*, *Ibid.*, p.26-27. Cependant, il est rarement question dans la culture tzigane de clans ou de lignage. Toujours selon Nancy Thede « Quatre concepts importants fondent [...] la logique de la construction identitaire des Gitans de la basse Andalousie. Ce sont les notions de légitimité historique, d'égalité [par rapport aux non-Gitans], d'intimité et de générosité ». Ces chercheurs affirment que la construction de l'identité gitane se fait en fonction de la société hôte ; leur identité doit à la fois permettre l'interaction intense avec le groupe dominant et se donner un mode de maintien de sa pureté pour permettre sa perpétuation. Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, *op.cit.*, p.173 (pour la citation ci-dessus).

³ Voir, Françoise Cozannet, *Mythes et coutumes religieuses des tsiganes*, Paris, Payot, 1973.

⁴ Les groupes religieux s'appellent des confréries, les maisons communes à tous les Gitans qui affirment leur identité gitane.

⁵ Caterina Pasqualino, « Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie », dans *L'Homme*, n° 148, vol. 38, 1998, p.99. Nancy Thede cite le témoignage d'un gitan qui nous semble aussi révélateur qu'il est candide expliquant que les hommes sont ceux qui déterminent la qualité du « sang » et de la lignée : « [...] c'est le mâle qui couvre, qui fait la bonne caste. La femelle est couverte, et alors pour [...] que quelque chose de bon sorte, il faut que le mâle soit bon. [...] Si le mâle couvre, alors les enfants sortent du père, ils ressemblent au père [...] Observe : le père qui est Gitan et elle *gachí*, les enfants sortiront Gitans. Maintenant : si le père est *gaché* et elle est Gitane, les enfants sortiront plus *gaché*. C'est évident, c'est comme ça ». Ses dits sont extrêmement proches des écrits d'Aristote. Voir Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, *op.cit.*, p.185-186.

⁶ Nadège Leray, « Place de la danse dans la culture tzigane », *op.cit.*, p.98.

dépourvue de rationalisme des gitans qui expliquerait éventuellement les actions irrationnelles de Jason tout en confirmant une hiérarchie du genre favorisant clairement les hommes. Gabriel et Bernardo Sandoval évoquent la marginalisation sociale et culturelle que les gitans ont subie, due éventuellement à leur obstination pour la pérennisation de leurs racines et de leurs traditions¹. Il nous semble que dans *Medea in Spain*, l'origine gitane de Jason justifie son caractère intransigeant ainsi que le choix de Silvia Barreiros d'en faire un personnage muet qui ne se révolte pas, qui subit et qui exprime sa douleur et sa souffrance par sa danse. Or, en justifiant Jason – il est gitan donc par définition stéréotypée machiste – la créatrice justifie du même coup Medea : si son homme ne veut pas évoluer elle le forcera par ses propres actes à réfléchir et elle le poussera au changement à ses dépens en le privant de ce qu'il considère comme le plus important, ses enfants.

Toutefois, Silvia Barreiros n'est pas la première à avoir modifié les origines des deux protagonistes car sa version nous rappelle la pièce *Demea* de Guy Butler². Cette pièce, écrite dans les années 1960 en Afrique du Sud mais pas mise en scène avant 1990, en raison de son contexte politique, adapte la pièce euripidienne en faisant de Jason et de Médée les époux d'un couple mixte pour soulever la question de la nationalité, la couleur et la race. Or, chez Silvia Barreiros, le choix des ethnicités de ses deux protagonistes consiste, simultanément, en un commentaire voire une critique de la situation subordonnée de la femme au sein de quelques populations minoritaires. Est-ce aussi une manière de généraliser dans le but de dévoiler et dénoncer des conventions et des constances sociétales concernant les rapports de pouvoir de sexe ? Est-ce une constatation et une suggestion subtile pour indiquer qu'après tout, rien n'est encore véritablement acquis pour les femmes ? Nous verrons par la suite³ que dix ans plus tard Ulrike Quade suggère que la non-discrimination sexuelle n'est (toujours) pas acquise mais – au moins – la perception des choses a changé et évolué. Par, ailleurs en situant la pièce dans le présent (avec les images vidéo de vie contemporaine) Silvia Barreiros tente, à notre sens, de nous signaler qu'il est temps d'outrepasser les idées sclérosées. Du reste, les témoignages que nous avons pu trouver à ce propos expriment une opinion plus nuancée.

¹ « Si elle n'existe plus du point de vue de la loi, la marginalisation des gitans demeure encore une réalité latente – parfois inconsciente, parfois déclarée – dans l'esprit et le comportement de nombreux Andalous ». Gabriel et Bernardo Sandoval, *Le Flamenco entre révolte et passion*, *op.cit.*, p.48.

² Guy Butler, *Demea*, Cape Town & Johannesburg, David Philip Publishers, 1990.

³ Voir chapitre XVII. *Antigone de Ulrike Quade Company et NB Projects*, p.338.

IX.5. Flamenco vs. Kathak : le rapport au corps et à la hiérarchie des genres

Historiquement, Médée [...] et Jason [...] sont deux étrangers qui ne parlent pas la même langue. Dans le spectacle, cette différence d'origine sera symbolisée par le langage de la danse, kathak pour Médée et flamenco pour Jason¹.

Silvia Barreiros

En prenant en considération les explications de la chorégraphe, nous déduisons que le flamenco et le kathak sont perçus comme les danses représentatives de Jason et de Médée respectivement. La metteuse en scène fusionne les deux danses et les deux cultures pour illustrer les liens ou les barrières que peuvent créer la culture et l'ethnicité tout comme Mathilde Monnier l'a fait dans *Pour Antigone* quelques années auparavant (1993). Toutefois, les deux créatrices ont plus en commun que leur approche au sujet tragique impliquant l'entrecroisement des rapports sociaux de sexe avec les questions de l'ethnicité. En effet, Silvia Barreiros a travaillé au Bénin pour militer contre la marginalisation des personnes « différents » : son projet *Zokwezo* (2016) aborde l'homosexualité en Afrique² et la relation entre une femme blanche/européenne et un homme noir/africain dans un contexte politique de « tyrannie »³ nous rappelant fortement la mise en scène de *Pour Antigone*.

Chez Silvia Barreiros aussi, la danse est le moyen d'expression et de communication des protagonistes ; les souvenirs du passé, la douleur de Jason, la tentative de séduction de Medea ou sa folie. Néanmoins, le fait que Jason n'ait pas de texte dans la pièce et qu'il s'exprime uniquement à travers sa danse (toujours accompagné des musiciens et du chanteur qui font office de porte-paroles), rend pratiquement impossible la communication dans le couple, accentuant ainsi leurs différences. Les souvenirs de Medea – dévoilés par la danse de Sushmita Banerjee – permettent, l'espace d'un court instant, à Jason et Medea de revivre leur première rencontre et leur amour, faisant appel à leur subconscient. Silvia Barreiros précise :

Toutes les danses du flamenco sont accompagnées par les musiciens. Le kathak faisant partie des réminiscences, les musiciens de flamenco s'intégreront, facilitant la rencontre de

¹ Silvia Barreiros, citée dans Benjamin Chaix, « Médée et son gitan », *op.cit.*

² À l'exception notable de la Suisse, qui a fait le pas en 1942, au Royaume-Uni, il a fallu attendre 1967 pour dépenaliser l'homosexualité et en France la première présidence de François Mitterrand.

³ *Zokwezo* se déroule au moment où le chef d'état africain s'autoproclame empereur. Tout le peuple participe à la célébration à l'exception de un homme noir qui est homosexuel et donc mis à l'écart par ses compatriotes et une femme blanche qui est pratiquement exilée dans le pays parce qu'à son arrivée avec son mari, il l'a abandonnée pour un modèle plus jeune. Le texte a été confié à l'auteur congolais (qui habite en France et a ainsi les deux visions et connaît les deux cultures) Julien Mabilia Bissila.

Jason à cette culture. Tous deux, Medea et Jason, revivront ainsi, chacun dans un espace différent, cette rencontre amoureuse à travers leur danse¹.

Le flamenco naît vers la fin du XVIII^e siècle par la fusion entre les danses gitanes² et les danses folkloriques andalouses, décrites par Nadège Leray comme

[Une] rencontre de deux peuples aux tendances et aspirations communes [...] peut-être unique dans l'histoire de l'humanité³.

Les danses tziganes « sont l'expression spontanée et inconsciente d'un peuple qui proclame sa liberté par la fête »⁴ explique Nadège Leray et c'est pour cette raison que nous ne retrouverons pas des pas codifiés ni semblables chez les danseurs folkloriques. Il n'y a pas de technique précise car l'essentiel est ce que les pas expriment ; « la danse leur permet de se reconnaître, de se proclamer différent »⁵ et retracer leur « attachement à la hiérarchie d'âge », ajoute la chercheuse. Au cours du XX^e siècle la danse flamenco s'impose dans la culture tzigane – auparavant elle était un complément esthétique – avec des chorégraphies complètes et elle évolue vers une « stylisation et une recherche esthétique »⁶ pour devenir un art complet.

Cependant, dès le XIX^e siècle, les gitans expriment des sentiments à travers le chant et la danse flamenco. Outre le milieu professionnel, les variations du flamenco font preuve d'une nette hiérarchie des genres : par exemple, les femmes ne participent pas en public au chant et à la musique flamenco et les hommes ne dansent que des *bulerías*⁷ ou des *seguiriyas*⁸ comme c'est le cas de la lamentation finale de Jason. Chez les hommes le flamenco met l'accent sur le frappement des pieds, symbole de virilité, tandis que chez les femmes ce sont les bras – *la baile de brazos* – qui sont mis en valeur, comme signe de passion et de féminité. On se demande alors si le choix vestimentaire de la danseuse et son apparence exubérante ne sont pas à l'origine du mythe de la gitane séductrice, inconstante et infidèle, comme Carmen. Cette légende qui selon Gabriel et Bernardo Sandoval fait de

¹ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain*.

² Notons cependant que les traditions et les danses purement tziganes tentent à disparaître de nos jours en raison de la sédentarisation du peuple et son assimilation par la culture du pays où ils sont installés.

³ Nadège Leray, « Place de la danse dans la culture tzigane », *op.cit.*, p.104.

⁴ *Ibid.*, p.99.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Gabriel et Bernardo Sandoval, *Le Flamenco entre révolte et passion*, *op.cit.*, p.27.

⁷ L'Académie Royale Espagnole définit la *bullería* comme un style de chant flamenco de rythme vif appartenant au registre festif. Elle est habituellement accompagnée de claquements des mains, dits *palmas*.

⁸ La *seguriya* est un type de chant. Pour plus d'informations voir Henry Gil, « *Poema del Cante Jondo* », *Bulletin hispanique*, 110-1, 2008. [En ligne] <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/636> (consulté le 14/4/2018).

[...] la danseuse de flamenco le symbole de la femme andalouse mythique [...] la femme-passion, la femme-souffrance [...], parfois sensuelle¹,

semble correspondre au portrait que Silvia Barreiros dépeint de Medea dévoilant ainsi encore une de ses facettes pour soulever indirectement la question de la hiérarchie des sexes et dénoncer les inégalités. En effet, Medea est un personnage mythique mais aussi une femme amenée à souffrir en raison de son amour passionné pour Jason. De plus, son incapacité à s'adapter au nouveau mode de vie imposé par Corto l'empêche de s'intégrer au point de se révolter pour réclamer son identité et, par conséquent, augmente sa souffrance ; Medea se trouve aux prises d'un cercle vicieux.

De surcroît, dans la tradition gitane la hiérarchie des genres dicte la subordination féminine et, ainsi, interdit aux femmes de danser et chanter à l'exception des fiestas familiales, les *juergas* (les mariages, les fêtes sacrées et le baptême) rappelant la place de la femme dans l'Antiquité². De plus, dans les *juergas*, les chansons consistent en des louanges ou des vœux de fertilité pour la jeune mariée, une des qualités la plus appréciée chez la femme gitane, un trait culturel et sociétal expliquant pourquoi dans la version de Silvia Barreiros, Medea empoisonne sa jeune rivale Sahra pour la rendre stérile : Sahra sera par conséquent en marge de la société, dépourvue d'attraits et donc inintéressante pour un mâle gitan aussi traditionnel que Jason. Notons ici les similitudes avec la tradition indienne dans laquelle la stérilité est souvent vécue comme une malédiction, la sanction d'une faute commise ou de la rupture d'un interdit : en l'occurrence, l'adultère entre Jason et Sahra s'inscrit dans le contexte d'une telle punition en évoquant la tradition.

Le choix de Silvia Barreiros d'intégrer dans la tragédie antique le flamenco dénonce également, à notre sens, les critiques, notamment de presse qui conservent souvent une approche discriminative sur le registre ethnique au sujet des gitans qui travaillent dans le milieu du spectacle – le flamenco, la *corrida*, la littérature et le théâtre – malgré le fait qu'ils sont très appréciés pour leurs qualités et leurs compétences. En effet, les non-gitans se font remarquer pour leur talent individuel alors que dans le cas des gitans l'accent est mis sur leur identité ethnique. L'effet de minoration qui s'établit ainsi, ressort essentiellement du fait qu'un chanteur ou un danseur flamenco est souvent issu de milieu défavorisé mais aussi au fait qu'il perpétue la tradition du « clan » auquel il appartient ajoutant ainsi la question de la classe sociale à la question ethnique. En l'occurrence, les titres de deux articles de la *Tribune de Genève* critiquant *Medea in Spain* sont : « Médée et son Gitan »³ et « Médée perd la tête pour

¹ Gabriel et Bernardo Sandoval, *Le Flamenco entre révolte et passion*, op.cit., p.27.

² La femme en Grèce antique n'avait le droit de sortir que pour les grandes fêtes religieuses, les funérailles et les visites au sanctuaire de la déesse des accouchements.

³ *Tribune de Genève*, 23 novembre 2005 (sans plus d'informations).

un Gitan blond »¹ où une allusion au caractère séducteur et frivole des gitans se dégage très nettement. Nancy Thede conduit notre réflexion plus loin en insistant sur la conception genrée de la femme gitane par la presse en précisant :

En ce qui concerne les femmes en particulier, toutes celles qui ne correspondent pas à la préconception de la femme soumise [...] sont décrites [dans la presse] comme ‘atypiques’ [...]. Même les jeunes artistes gitanes sont examinées selon cette grille univoque, et elles provoquent un ton de surprise chez le journaliste lorsqu’elles sortent des canons qu’il considère obligatoires chez les Gitanes².

Nancy Thede ajoute :

On décèle dans le traitement médiatique [...] des Gitans à la Cervantès ou à la Mérimée : l’interprétation du monde Gitan actuel semble être influencée davantage par ce qu’on « connaît » des Gitans à partir de leur image dans la littérature (préindustrielle) ou dans le spectacle, que par ce que l’on pourrait voir autour de soi ici et maintenant³.

Si, selon la chercheuse, dans le milieu journalistique la hiérarchie des genres reste encore un critère d’évaluation des qualités d’un artiste gitan, il est néanmoins important de noter qu’elle réfute à travers ses écrits l’image romantique que nous avons aujourd’hui des Gitans concernant leur frivolité et atteste de leur conservatisme et de leurs valeurs morales⁴.

Selon Bernard Leblon⁵ les origines du flamenco sont obscures et pas forcément gitanes, mais l’image populaire de l’artiste de flamenco (chant, guitare et danse), qui domine le domaine du spectacle, est associée à l’image gitane. Le chant flamenco – qui constitue un élément central de la vie gitane en groupe et en famille – est considéré comme l’art noble alors que la guitare et la danse sont conçues comme accompagnatrices⁶. « Le chant gitan exprime une souffrance, [...] ressentie, à la fois physique et émotive »⁷ affirme Nancy Thede et Silvia

¹ *Tribune de Genève*, 5 décembre 2005 (sans plus d’informations).

² Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l’identité*, *op.cit.*, p.257-258. Toutefois Nancy Thede mentionne qu’il y a des artistes qui cherchent à maintenir ce côté mystérieux de la culture gitane qui serait soi-disant à la base de leur talent. Il s’agit, dans leur cas, d’une stratégie de *marketing* plus que d’une identification ethnique spécifique. Concernant la discrimination des gitans par les non-gitans en Espagne voir également l’étude – par ailleurs très intéressante – de Calvo Buezas publiée en 1990 dont les résultats sont cités dans l’ouvrage de Nancy Thede pp.262-264.

³ *Ibid.*, p.255.

⁴ Selon Nancy Thede, les gitans du Nord et de l’Andalousie orientale sont plus conservatifs, très renfermés et plus traditionnels dans leur mode de vie. Contrairement à ceux qui sont venus de l’Égypte avec les Arabes qui sont moins « strictes », ils maintiennent le principe du patriarcat et ils distinguent aussi la nationalité de l’ethnicité tsigane. Voir Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l’identité*, *op.cit.*

⁵ Voir Bernard Leblon, *Gitans et Flamenco : L’émergence de l’art flamenco en Andalousie*, *op.cit.*

⁶ Pour plus de détails sur le chant flamenco voir Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l’identité*, *op.cit.*, p.94-110.

⁷ *Ibid.*, p.102.

Barreiros met l'accent sur la corporalité de cette souffrance avec la danse-lamentation passionnée de Jason constamment accompagnée du chant flamenco :

Le rapport au corps est fondamental ici, car il s'agit de chair, de sang. Le corps de Medea crie vengeance et destruction. Le corps est un territoire occupé ! Le corps est la mémoire. Medea perd la raison en tuant la chair de sa chair. Jason en perdant femmes et enfants n'a plus que la mémoire du corps pour exprimer sa douleur¹.

Caterina Pasqualino² explique que les rapports de pouvoir entre les deux sexes dans la culture gitane et, par extension, flamenco, sont fondés sur une conception dichotomique – indubitablement erronée – du corps qui émane des temps anciens : au-dessus du nombril le corps est pur et donc mâle et au-dessous il est impur et donc femelle. Cette conception est aussi liée à la position des « entrailles » – qui symbolisent l'essence d'une personne dans la croyance gitane. Plus en détail, chez la femme cette essence se trouverait dans la partie inférieure du corps, au niveau de leur utérus, qui est considéré comme impur en raison des menstruations, alors que chez l'homme elle serait située juste au-dessous du diaphragme, où se trouve la source de leur voix de chanteur ainsi que leur « semence » (!)³. Nous remarquons ici ce rapport considérable au corps mentionné par Silvia Barreiros. En l'occurrence, le corps de Medea désire la « vengeance et la destruction ». Quand elle perd la raison, elle tue sa propre chair et quand Jason perd sa propre chair (ses enfants), il fait appel à ses souvenirs et exprime sa douleur à travers son corps « jusqu'à ce que le mythe laisse place à la douleur dansée »⁴. Notons cependant, que les deux anthropologues (Caterina Pasqualino et Nancy Thede) affirment que malgré les préjugés des non-gitans, les femmes de caractère – celles qui travaillent à l'extérieur autant qu'à l'intérieur du foyer – ont un rôle de premier plan et sont consultées par les hommes dans la prise des décisions importantes. Par conséquent, ce rapport au corps n'est finalement que façade attirant notre attention vers une forme de pouvoir féminin réel qui reste dissimulé aux étrangers, celui d'agir. C'est précisément le cas de Medea, une femme qui n'hésite pas d'agir, même si ses agissements sont nettement condamnables puisqu'ils l'ont conduite au meurtre de ses enfants et à l'empoisonnement de Sahra. De même, dans la culture indienne et plus en particulier en Inde du Sud, la nation est considérée comme une « formation somatique » et les femmes sont appelées à servir leur nation en offrant leur ventre (contrairement aux hommes qui le font avec une arme) afin de produire et nourrir les

¹ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain*, op.cit.

² Voir, Caterina Pasqualino, « Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie », *op.cit.*, p.99-107.

³ Caterina Pasqualino mentionne qu'en cas de dispute entre hommes, une femme peut la faire cesser immédiatement en lançant à la figure des concernés une jupe. En étant un vêtement qui couvre la partie inférieure du corps, il est considéré comme extrêmement polluant et fait ainsi « fuir les hommes sur le champ ». *Ibidem*.

⁴ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea in Spain* op.cit.

nouveaux citoyens¹. Il nous semble donc qu'en utilisant le flamenco pour illustrer la personnalité de Jason, Silvia Barreiros ne fait pas seulement allusion à son ethnicité pour l'opposer à celle de Medea mais s'empare de l'idéologie qui régit cette culture nettement axée autour du pouvoir masculin pour dénoncer les stéréotypes sur lesquels la codification de cette danse se fonde.

Il en va de même pour la danse kathak qui « représente » la jeune Medea. Le kathak est un style classique de danse, originaire de l'Inde du Nord, aussi vieux que le mythe de Médée lui-même². Le fait que des anciens manuscrits Sanscrits mentionnent l'origine divine de la danse en Inde, notamment le *Nāṭyasāstra*³, confirme son importance. Le kathak prend ses racines dans la religion, comme toute forme de danse indienne classique. Il puise ses thèmes dans la littérature relative à Vishnu qui inclut les anciens mythes *Rāmāyana*⁴ et *Mahābhārata*⁵. Une autre source thématique réside dans les *Puranas*, les anciennes légendes des dieux, la poésie d'amour dévotionnelle de l'Inde médiévale, comme les amours sacrés et profanes de Krishna, ainsi que les chants et danses extatiques de l'Inde du Nord. Le kathak dans sa forme contemporaine apparaît à Lucknow en Inde du Nord au XIX^e siècle et raconte les amours du dieu Krishna avec l'humaine Radha – nous remarquons ici que dans le mythe originel de Médée c'est inversement Jason l'humain et Médée la fille d'un dieu. Après l'invasion Moghole, le kathak devient plus gracieux, décoratif, expressif et sensuel. Les formes dansées peuvent être divisées en deux « types » : le *nritya*, des mouvements de danse purs et abstraits, et le *nritya*, une gestuelle caractérisé par ce que Gina Lalli décrit comme « humeur, saveur et

¹ Sumathi Ramaswamy explique également comment les nationalistes indiens se servent de ce principe pour mobiliser le peuple contre l'occupation britannique. Voir Maneesha Lal, « Sexe, genre et historiographie féministe contemporaine : l'exemple de l'Inde coloniale », *op.cit.*, p.158-159.

² *Kathaka* est le mot Sanscrit (ancienne langue Hindou sacrée) pour le narrateur, celui qui raconte des histoires, ainsi le kathak est dans un sens la danse du récit. Voir, Reginald Massey, *India's Kathak Dance : Past, Present, Future*, New Delhi, Abhinav Publications, 1999.

³ Le *Nāṭyasāstra* fut écrit par le sage Bharata Muni entre le II^e siècle avant notre ère et le IV^e siècle de notre ère et traite de tous les aspects de la production théâtrale : danse, drame, musique, les arts qui lui sont relatives ainsi que les principes esthétiques et philosophiques. Le recueil est considéré comme un livre sacré (*Veda*). Pour plus d'informations voir Lorna Sanders, « Kathak : a brief history of the development of the style », dans *Akram Khan's Rush. Creative Insights*, Alton, Hampshire, 2004, p.23-31.

⁴ Valmiki, *Le Ramayana*, *op.cit.*

⁵ Le *Mahābhārata* la principale épopée mythico-historique hindoue composée par Vyāsa, est considéré comme le plus grand poème jamais composé et il raconte « La Grande Histoire des Bharata ». Sa forme écrite définitive en sanscrit date du IV^e ou III^e siècle avant notre ère. Aucun texte complet n'existe en français. Une des traductions les plus complètes en anglais (10 volumes) est : Bibek Debroy, *The Mahabharata*, New Delhi, Penguin Books India Pvt Ltd, 2015. Pour une version française condensée voir Serge Demetrian *Le Mahabharata: Conté selon la tradition orale*, Paris, Albin Michel, 2006.

suggestion »¹. En effet, la danse de Sushmita Banerjee/jeune Medea est caractérisée par la fluidité des mouvements corporels et le travail vigoureux des jambes (des pieds). Elle suit l'enseignement traditionnel des danses classiques indiennes et le principe : « là où va la main, va le regard ; là où va le regard, va l'esprit ; là où va l'esprit, là se trouve le sens »². La posture de la danseuse est élégante et bien balancée ; elle tient sa tête haute et ses épaules relaxées et ouvertes ; ses pieds sont serrés avec une légère ouverture des pointes qui rappelle la première position de la danse classique occidentale ; la position principale des bras implique les coudes pliés et les avant-bras parallèles à la poitrine, paumes vers le sol ; les pointes du pouce et de l'index de chaque main se touchent et ce sont précisément les mains qui racontent « l'histoire » tout comme au flamenco où les femmes dansent plus avec leurs bras ; le corps accompagne les mains afin de rendre la narration plus expressive et plus compréhensible. La danse est devancée par la récitation du *bol*, les syllabes attribuées à chaque pas ; parfois elle se fait en même temps que la danse. Les grelots attachés aux chevilles (*ghungurus*) font écho aux syllabes/pas-de-danse que la danseuse prononce pendant sa danse et reproduisent le rythme³ alors que la musique joue le rôle du « gardien de temps » tout comme au flamenco où les percussions maintiennent le rythme donné par les frappements des pieds. À notre sens, les similitudes des deux danses, évoquent la complicité du couple Medea-Jason dans la création de Silvia Barreiros et suggèrent, à la fois, que les points communs des deux danses qui reflètent leurs personnalités n'ont pas réussi à souder le couple : le flamenco et le kathak sont, en effet, très différents malgré leurs similitudes.

Sans doute, le flamenco, danse largement connue, correspond mieux au caractère extroverti de Jason alors que le kathak, moins connu en Europe – même s'il est de nos jours un art théâtral⁴ – est plus approprié au caractère mystérieux et obscur de Medea. Une performance kathak est une danse continue, exécutée par un seul interprète (homme ou femme) ne comportant aucune pause du début jusqu'à la fin montant crescendo en beauté, complexité et vitesse et c'est le cas du solo de Sushmita Banerjee. Dans la pratique typique, l'ouverture d'un spectacle kathak consiste en une prière à la divinité qui préside la performance, connue comme

¹ « [...] dancing that possesses flavor, mood and suggestion ». Gina Lalli, « A North Indian classical dance form : Lucknow Kathak » dans *JASHM* n°12.3, printemps 2003, p.102. Traduction personnelle.

² « [...] where the hand goes, the eye goes ; where the eye goes , the mind goes; where the mind goes, there is the meaning », *Ibid.*, p.103. Traduction personnelle.

³ Reginald Massey explique en détail la relation entre la musique et la danse dans *India's Kathak Dance : Past, Present, and Future*, *op.cit.*

⁴ Parmi toutes les danses classiques indiennes, le kathak est le mieux adapté pour une représentation en forme de ballet dans le sens occidental du terme en raison de sa fluidité, sa marge d'improvisation et surtout sa capacité d'adaptation dans l'ère moderne. Reginald Massey affirme « kathak choreography [...], is not only going international but is also becoming multi-lingual, multi-religious and multi-cultural » (les chorégraphies du kathak deviennent non seulement internationales mais aussi multilingues, multi-religieuses et multiculturelles). *Ibid.*, p.69. Traduction personnelle.

Vandana et il se peut que le monologue de Sushmita Banerjee en bengali au début de *Medea in Spain*, remplace cette prière par un résumé de l'action qui rappelle fortement le prologue du drame antique en fusionnant ainsi les traditions grecque et indienne. Qui plus est, dans le kathak classique la technique émerge par le corps humain et les pulsations que la pratique de la danse lui provoque. Certes, les mains racontent l'action mais le visage est la partie la plus importante, notamment les yeux qui sont le moyen de transmission de toutes les émotions et les humeurs, ce qui explique pourquoi la jeune Medea ne quitte pas Jason des yeux durant sa danse lors de leur première rencontre. Par ailleurs, l'objectif du danseur kathak est de projeter des sentiments et des humeurs afin d'attiser/exciter l'imagination du spectateur. Dans ce même but, le kathak ne raconte pas les mythes en détail ; le public est censé les connaître comme dans l'Antiquité grecque. Suivant ce principe Silvia Barreiros nous présente des instantanés, les moments forts de l'histoire de Jason et Medea et met l'accent sur leurs sentiments à travers leurs danses respectives ; le texte et les projections vidéo comblent les lacunes qu'un spectateur ignorant le mythe de Médée pouvait avoir.

La technique du kathak implique également une méditation constante sur l'union et la séparation du masculin et du féminin¹ (qui traduit le désir de Radha de retrouver Krishna pour se joindre à lui) attestant ainsi de la hiérarchie du genre au sein de cette danse et justifiant le choix de Silvia Barreiros d'illustrer les rapports sociaux de sexe à travers le kathak. Les études de Rehana Ghadially² sur les danses Indiennes traditionnelles ont démontré qu'en Inde, le statut subordonné de la femme a ses origines dans les portraits mythiques des femmes, vues à travers la danse. De surcroît, la religion explique et justifie souvent l'inégalité des rapports sociaux de genre, principalement parce que ce sont les hommes de haute caste qui ont créé les anciens *Vedas* (textes et écritures sacrés), ainsi que les principales légendes et œuvres épiques que le kathak met en scène³. D'autre part, l'art de la danse était initialement réservé aux filles/femmes et étroitement lié à la prostitution sacrée (pratiquée à l'intérieur des temples et autres lieux de culte) tant en Grèce antique – Socrate nous en donne des preuves – qu'en Inde avec les *devadasis*⁴. Cela constitue un point commun supplémentaire entre les deux cultures et

¹ Pour plus d'informations, voir Sunil Kolhari, « Kathak dance. A monograph produced by The Asia Society's Performing Arts Department », dans *Essays on Asian theater, music and dance*, New York, 1974.

² Rehana Ghadially, (sous la dir. de), *Women in Indian Society : A Reader*, New Delhi/Newbury Park, Sage Publications, 1988.

³ Les dieux mâles dans la tradition Indienne, tout comme dans l'Antiquité grecque de l'époque d'Euripide, sont lascifs, séduisant systématiquement les femmes des mortels en les plaçant ainsi dans une position de destinataires passifs et impuissants.

⁴ En raison de ses liens étroits avec les *devadasis*, le kathak a été longuement considéré comme une danse dépravée et a été confondu avec le *naach* (ou *nautch* en anglais) jusqu'aux années 1930. Selon Reginald Massey, dans le passé les *devadasis* étaient les épouses de la divinité à laquelle elles étaient consacrées. Elles étaient très éduquées, bénéficiaient d'un haut statut social et étaient fortement respectées ce qui nous rappelle le statut des *hétaires* de l'Antiquité grecque. Actuellement, seules les

justifie le choix de Silvia Barreiros de les fusionner. De surcroît, comme nous verrons par la suite, le kathak, faisant partie intégrante de la culture indienne qui – comme la culture tzigane – est fondée sur une hiérarchie sexuée favorisant les hommes, s’aligne sur l’idéologie du concept du genre et la créatrice s’en sert pour dénoncer les discriminations sexuées sur lesquelles se fonde la danse (comme dans le cas du flamenco).

Par ailleurs, les trois cultures présentent des points en commun sur le registre technique et sonore confirmant ainsi la possibilité de les fusionner à la manière de Silvia Barreiros. Par exemple, le musicologue Nick Davanellos cité par Bernard Leblon¹ explique la relation étroite entre la musique des tziganes et la musique grecque de la période ottomane (XV^e – XIX^e siècles) et les influences que cette dernière a subies tant sur le registre du chant que sur celui des instruments de musique voire de la danse. Reginald Massey mentionne également qu’un récital de kathak impose deux musiciens et un chanteur – une pratique assez commune du flamenco – et que le flamenco et le kathak exercent de nombreux gestes identiques dans les mouvements de la main, des bras et des pieds². De plus, les danseuses flamenco utilisent souvent en guise d’instrument musical des grelots qu’elles attachent à leurs chevilles nous rappelant ainsi la pratique des danses indiennes qui pour certains sont l’ancêtre (certes, lointain) du flamenco. Qui plus est, un des éléments performatifs principaux de la danse indienne est le *natya*, dont la description présente des similitudes avec la description aristotélicienne du drame antique. Ces détails confirment une relation entre les danses flamencas, le kathak et le drame antique et révèlent la volonté de Silvia Barreiros d’innover et de fusionner les trois cultures en se servant du mythe grec, de la danse indienne et de la musique, du chant et de la danse gitanes. En décrivant le kathak contemporain Alessandra Iyer semble résumer pertinemment l’innovation dans ce genre classique indien qui invite et permet la fusion à laquelle procède Silvia Barreiros :

Il y a eu une hausse dans l’activité de la danse visant à élargir et fusionner les formes, à rejeter les contenus traditionnels et à s’accorder à la vie contemporaine [...] Pourtant, [...] il y a toujours un appel aux valeurs traditionnelles, un effort de préserver l’authenticité des traditions [...] Le résultat est un paysage composite³.

filles des castes inférieures deviennent des *devadasis* et sont pratiquement des esclaves sexuelles. Voir aussi Reginald Massey, *India’s Kathak Dance : Past, Present, and Future*, *op.cit.*, p.116-122.

¹ Bernard Leblon, *Gitans et Flamenco : L’émergence de l’art flamenco en Andalousie*, *op.cit.*, p.15-16.

² Voir Reginald Massey, *India’s Kathak Dance: Past, Present, and Future*, *op.cit.*, p.33 et p.124.

³ « There has been a surge in dance activity aimed at expanding and merging forms, rejecting traditional content and seeking to be more attuned to contemporary life [...] And yet, in the background, there is also a call to adhere to traditional values, to preserve the authenticity of the traditions [...] the resulting landscape is composite » Alessandra Iyer, (éd.), *South Asian Dance : The British Experience*, London, Taylor & Francis Ltd, 1997, p.3. Traduction personnelle.

Ce paysage composite auquel se réfère l'auteure, semble bien refléter, en l'occurrence, l'identité plurielle et composite de la *Medea* de Silvia Barreiros, ainsi que l'imbrication progressive des différents axes des recherches sur le genre qu'illustre *Medea in Spain*.

Somme toute, à travers la fusion du flamenco avec le kathak et leur présence simultanée sur scène, la créatrice accorde clairement le pouvoir aux caractères féminins dans son adaptation tout en respectant le mythe euripidien et dénonce (en les renversant), les normes indienne et gitane qui imposent le silence à la femme lorsque l'homme prend la parole. Qui plus est, les femmes dominent dans *Medea in Spain* non seulement par leur accès à la parole mais aussi par leur présence constante et par leurs danses puissantes. En effet, durant la scène de confrontation, Medea séduit de toute évidence Jason avec ses mouvements ensorcelants ; durant le rappel de la première rencontre du couple leur proximité révèle le pouvoir de la jeune Medea laquelle, malgré son air timide, défie Jason du regard, ses gestes sont affirmés et les sons produits par les *ghungurus* (les grelots) couvrent pertinemment les frappements des pieds de son amant. Tout compte fait, Silvia Barreiros suggère une certaine prédominance du kathak sur le flamenco – et, par extension – des femmes sur les hommes même si la durée des deux danses dans le spectacle et leur célébrité (générale) évoquent le contraire.

IX.6. Réconciliation, responsabilité et espoir

En parlant de ses intentions concernant la création de *Medea in Spain*, Silvia Barreiros mentionne un thème supplémentaire qui l'a intéressée dans ce mythe – et il nous semble essentiel :

En choisissant de représenter le drame de Médée, je n'ai pas voulu mettre le public devant un mur de désespoir. [...] C'est le thème de la réconciliation qui m'intéresse. Une mère qui tue ses enfants, ça ne se voit pas que dans *Médée*. De tels cas de folie meurtrière existent aujourd'hui [...] C'est comme si l'humanité se détruisait elle-même. En réponse à ce meurtre et pour qu'il ne se reproduise pas, la réconciliation est nécessaire¹.

Afin de mettre subtilement en avant le thème de l'espoir, Silvia Barreiros s'ingénue à introduire des doutes dans l'esprit des spectateurs concernant le côté criminel de Medea. Par exemple, sur l'infanticide, nous n'avons que des sous-entendus. La vision d'Aya² est un dénouement possible mais pas certain ; un jeu d'enfants – le jeu du loup – n'implique pas forcément l'action du meurtre et, surtout, Medea n'a aucun souvenir de l'assassinat de ses enfants et le ton de l'énonciation suggère qu'elle n'en a aucune certitude non plus :

¹ Interview à Benjamin Chaix pour son article « Médée et son gitan », dans *Tribune de Genève*, 23 novembre 2005.

² Voir note n°1, p.178.

[...] de tout cela je m'en souviens sauf... du crime de mes enfants... je n'en ai aucun souvenir...les ai-je tués de mes mains?... [...] Ont-ils reçu la mort en silence ? Combien de temps, cela dit, qu'ils ont pu souffert...et pour moi...les ai-je tués de mes mains¹ ?

De plus, Silvia Barreiros élimine de son adaptation le meurtre de Sahra, car Medea affirme ne pas l'avoir tuée : « Sahra boira ce breuvage et, je ferai de la jeune mariée un corps stérile »². Il nous semble donc probable que la version de Silvia Barreiros soit fortement optimiste mettant en scène une Medea sujette à une dépression mais, en tout état de cause, non-criminelle. Nous pourrions ainsi attribuer une fin heureuse au mythe – ou y aspirer – en nous basant sur la folie temporelle de Medea et, ainsi, l'acquitter du crime. Qui plus est, l'ouverture finale suggère une femme qui a la conscience libre, sans culpabilité, déterminée pour un nouveau départ en complétant ainsi, dans l'optimisme, le portrait de l'héroïne que dépeint Silvia Barreiros. Par ailleurs, le solo final de Jason, pour autant qu'il soit une lamentation, exprimant une profonde douleur, dégage simultanément une telle énergie vitale qu'il provoque inévitablement en nous un espoir. Cet espoir est renforcé par le « *bis* » offert par les musiciens et le chanteur (une pratique commune dans les spectacles flamenco³) qui est beaucoup plus joyeux et sans doute positif donnant un air de spectacle-concert insouciant à la performance.

De surcroît, la combinaison de cette danse avec la phrase finale « Et s'ils s'étaient réconciliés ? »⁴ et la structure d'ensemble du spectacle nous amènent vers cette ouverture positive et, de plus, à envisager la possibilité d'une réconciliation. Contrairement à la thématique du moins obscure – si ce n'est morbide – de la pièce, nous sommes conduits à espérer une catharsis qui suggérerait que cette réconciliation puisse aussi être personnelle, propre à chaque protagoniste. Pour Medea il s'agirait de concéder à sa condition de femme trahie et repoussée, d'assumer son côté criminel et, par conséquent, de se réconcilier avec elle-même et de dominer son côté obscur en choisissant de ne pas commettre l'irréparable. Jason devra accepter les conséquences de sa trahison : être doublement privé de descendants – Medea emmènera les enfants avec elle en partant et Sahra sera stérile ; il devra donc se « limiter » au pouvoir politique et social auquel il aspirait avec sa nouvelle épouse. En outre, la structure de *Medea in Spain* par son caractère transculturel, réconcilie les deux héros au sens figuré puisque la pièce commence par une harangue en bengali et s'achève par une fête gitane – la première marquant le début et, la deuxième, la fin de leur histoire – et élimine la

¹ Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes, p.19-26.

² *Ibid.*, p.6.

³ Ayant assisté à des spectacles flamenco, dont deux au Théâtre de Chaillot très récemment dans une ambiance relativement « académique », j'atteste de la pratique des danseurs, chanteurs et musiciens flamenco de proposer un « encore » plus détendu aux spectateurs en guise de remerciements après la fin du spectacle.

⁴ Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes p.19-26.

hiérarchie de genre à travers la mise en scène. Autrement dit, Silvia Barreiros insiste sur la force multiculturelle du mythe pour présenter une femme subversive, plurielle et très contemporaine ; l'affront que subit Medea par le rejet et la trahison de son époux la pousse à prendre son destin en main, à se révolter et finalement – compte tenu de la phrase qui clôture la pièce – de tourner la page en se réconciliant avec son nouveau statut et avec elle-même. En même temps, la créatrice réduit le rôle de Jason en une partition de danse diminuant ainsi son machisme gitan et transforme celui de Medea en une série de monologues destinés à intensifier son pouvoir dans la pièce et, par extension, à suggérer une réconciliation entre les genres se plaçant indirectement en faveur de la parité et de l'équité des sexes et dénonçant les stéréotypes sexués sur lesquels sont fondées des danses traditionnelles (voire folkloriques) tel le kathak et le flamenco.

Chapitre X. MEDEA DE SASHA WALTZ (2007, LUXEMBOURG – 2012, FRANCE)

Sasha Waltz, nous transporte avec *Medea* dans un autre univers – évinçant la fête et la hiérarchie traditionnellement favorable aux hommes des cultures tzigane et indienne étudiées dans le chapitre précédent – celui de l’opéra. La théâtralité de l’opéra fusionne avec la danse chez Sasha Waltz où un profil différent de l’héroïne est mis en scène portant sur son individualité et sa qualité de sorcière pour révéler la complexité et la pluralité de sa personnalité et soulever des questions relatives à la marginalisation de la diversité et de la différence.

La chorégraphe, native de Karlsruhe où elle a fait ses premiers pas de danse, a poursuivi des études de chorégraphie et de danse à Amsterdam puis à New York où, au contact avec de chorégraphes d’avant-garde elle créa ses premiers essais. En 1993, à Berlin, en collaboration avec le producteur et entrepreneur de spectacles Jochen Sandig, elle fonde sa compagnie *Sasha & Guests* puis en 1996, ils ouvrent un centre d’expérimentation pour le théâtre et la danse, le Sophiensaele. De 2000 à 2004, en association avec Thomas Ostermeier, elle occupe la fonction de directrice artistique au Schaubühne am Lehniner Platz à Berlin puis dès 2005, sa compagnie devient de nouveau indépendante. Sasha Waltz a reçu le prix «Caroline-Neuber-Preis» et a été nommée «Officier de l’Ordre des Arts et Lettres» en 2010. Son style singulier se centre sur le corps social, c’est-à-dire sur l’individualité du danseur et l’observation de la vie et des comportements humains afin d’en dévoiler les significations sociales dissimulées, ce qui caractérise la vie en société. Rosita Boisseau affirme que

Sasha Waltz aime confronter sa danse à des espaces monumentaux pour apporter des réponses plastiques puissantes¹.

C’est possiblement pour cette raison qu’elle s’est d’abord spécialisée dans les chorégraphies pour musées vides, tels le Musée Juif² et le Neues Museum³ à Berlin, créant

¹ Rosita Boisseau pour *Le Monde*, juillet 2002, citée dans Gérard Mannoni, *Les grands chorégraphes du XX^e siècle*, Paris, Libella, 2015, p.373. En fait, c’est le père de Sasha, l’architecte Friedrich Waltz, qui l’a incitée à former sa propre conception de l’espace et sa manière d’y travailler.

² Sasha Waltz a présenté dans ce bâtiment conçu par Daniel Libeskind son œuvre *Körper* en 2000.

³ Restauré et rénové par David Chipperfield le Neues Museum a fait office de scène pour le spectacle déambulatoire de Sasha Waltz *Dialogue-09*, en 2009.

pour la première fois un nouveau genre : danser dans des espaces vides en reliant danse et architecture¹.

X.1. Le spectacle²

Avec *Medea*, sa deuxième adaptation d'opéra³, Sasha Waltz établit son statut d'inventrice de nouveaux genres ; cette fois, il s'agit de l'Opéra Chorégraphié⁴, une fusion de musique, chant et danse. La première du spectacle a eu lieu au Grand Théâtre de Luxembourg en 2007, lorsque la ville était glorifiée du titre de Capitale Européenne de la Culture ; en 2012, *Medea* fut représentée en France au Théâtre des Champs-Élysées. Cet opéra dansé adapte l'œuvre homonyme de Pascal Dusapin dont le livret est basé sur *Medeamaterial*⁵ de Heiner Müller et atteste du murissement de l'exploration de ce nouveau genre par la créatrice. Sasha Waltz signe la chorégraphie et la mise en scène ce qui confirme ainsi sa « maîtrise dans l'art d'associer et de mélanger choristes et danseurs sans nuire à la clarté du propos »⁶. Elle déclare dans de nombreuses interviews que ses pièces sont le résultat de recherches et d'études qui évoluent et mutent avec les répétitions. Elle y applique un des principes fondamentaux de la danse contemporaine : mettre l'accent sur le groupe et non sur l'individu et explorer ses limites pour éventuellement les dépasser voire briser les frontières. Par conséquent, elle rompt avec l'organisation « pyramidale » de la danse classique rappelant le travail de Pina Bausch (entre autres) et confirme son penchant pour le travail d'équipe et son souci de « cohésion des individualités pour mieux faire vivre ensemble la musique et les mouvements »⁷.

Dans *Medea* qui dure environ une heure, Sasha Waltz marie chorégraphie et théâtralité tout en mettant l'accent sur la force féminine du mythe et de l'héroïne ; elle dit à ce propos :

¹ Sasha Waltz rappelle ainsi la pratique des Berlinoises dans les années 1990 qui dansaient dans des endroits comme le Cookies, le E-Werk et le WMF (désormais célèbres) pour rendre hommage au provisoire et l'éphémère.

² Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que la chorégraphe a obligeamment mis à notre disposition. Voir photos, Annexes, p.29-30.

³ Sa première adaptation est l'opéra de Henry Purcell, *Didon et Enée* pour l'Opéra d'État de Berlin en 2005.

⁴ Le terme « Opéra Chorégraphié » (en anglais *Choreographic Opera*), utilisé par Sasha Waltz pour définir son travail, a été repris par la presse et les critiques et décrit pertinemment ce genre hybride. Nous l'utiliserons aussi au cours de cette étude.

⁵ Édit. de référence, Heiner Müller, *Germania Mort à Berlin et autres textes*, traduit par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingger, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

⁶ Gérard Mannoni, *Les grands chorégraphes du XX^e siècle*, op.cit., p.375.

⁷ Sébastien Bertaud, danseur au ballet de l'Opéra national de Paris, cité dans Gérard Mannoni, *Les grands chorégraphes du XX^e siècle*, op.cit., p.376.

On considère souvent Médée comme une femme assoiffée de vengeance, qui tue ses enfants par dépit amoureux. Médée est aussi une guérisseuse, une magicienne aux pouvoirs initialement bénéfiques, même si elle finit par s'en servir pour détruire sa propre chair¹.

En effet, Sasha Waltz, s'inspirant autant des textes antiques (Euripide, Sénèque, Apollonios de Rhodes) que modernes (Heiner Müller, Christa Wolf), met l'accent sur la dimension énigmatique de la sorcière Medea², experte en baumes, plantes, filtres et poisons qui, ayant succombé au charme de Jason au premier regard, n'a pas hésité à mettre ses talents à son service. Apollonios de Rhodes nous raconte dans les *Argonautiques*³ (III^e siècle avant notre ère), que Médée a enduit Jason d'un onguent pour le rendre invulnérable⁴ et l'aider à affronter les épreuves qui aboutiraient à l'obtention de la Toison d'Or et qu'elle a endormi le monstre chargé de garder la Toison en l'aspergeant de genévrier frais⁵. C'est l'ambition personnelle de Jason de s'unir politiquement à Corinthe qui sera à l'origine de sa perte ; son envie de pouvoir provoquera la magie furieuse de son épouse qui ne parvient pas à comprendre le choix de Jason d'épouser une fille ordinaire et banale comme Glaucé/Créüse. Pour Sasha Waltz, Medea s'est sentie humiliée et trahie dès lors où elle a jugé que ce mariage entre un aventurier et une jeune femme banale est contre-nature, offensif et voué à la catastrophe. Ainsi sa passion amoureuse excessive ensommeille sa raison au point de devenir le monstre qui va perpétuer le cercle de sang qui a commencé avec le meurtre de son frère Apsyrtos. Si la chorégraphe s'inspire de la mythographie d'Apollonios de Rhodes et décide de mettre en scène la sorcière Medea, elle ne manque pas de mettre l'accent sur l'altérité de celle-ci par son choix dramaturgique : Caroline Stein (Medea) est la seule chanteuse sur scène, évoluant parmi dix-sept danseurs dont deux sont des enfants – il s'agit, en l'occurrence des enfants de Sasha Waltz, László et Sophia Sandig. Qui plus est, les personnages de la nourrice et de Jason, qui sont toutefois présents dans le livret de Müller, sont dans la version de Sasha Waltz des voix-off enregistrées. Un quatuor vocal est placé dans la fosse – remplaçant possiblement le chœur

¹ Propos de Sacha Waltz, cités par Benoît Montigné dans son article « *Medea*, Pascal Dusapin et Sasha Waltz ». [En ligne] <http://www.sonore-visuel.fr/evenement/medea-pascal-dusapin-et-sasha-waltz> (consulté le 24/4/2018).

² Comme dans le cas du spectacle de Silvia Barreiros, nous allons par la suite nous référer à l'héroïne de Sasha Waltz comme Medea et au personnage mythique et euripidien comme Médée.

³ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. Tome 2, Chant III, et Tome 3, Chant IV, op.cit.*

⁴ « Si [...] on s'enduit le corps de cet onguent, on ne peut être ni vulnérable aux coups de bronze ni chassé par l'ardeur du feu ; [...] sans défaillance, on l'emporte en force et en vigueur ». *Ibid.*, v.846-851. S'ensuit une description détaillée du rituel de la préparation du *pharmakon* (ou *pharmakos*) par Médée. Selon la notice de l'édition « dans cette première partie de l'épisode, Médée est tout entière possédée par son amour subjuguée par la présence de l'être aimé [...] » (p.45). En effet, Apollonios de Rhodes dépeint Médée comme sympathique, belle, sincère et pudique, ayant des remords pour ses actes.

⁵ « [...] la jeune fille s'élança [...] de fasciner le monstre ; [...] avec un rameau de genévrier fraîchement coupé qu'elle trempait dans une mixture, elle aspergeait ses yeux de drogues efficaces tout en chantant des formules magiques et l'odeur pénétrante qui l'enveloppait de tous côtés lui apportait le sommeil ». Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. Tome 3, Chant IV, op.cit.*, v.145-159.

de femmes corinthiennes¹ – et fonctionne comme un multiplicateur de la voix de Medea ; il ferait allusion à la fois aux multiples facettes de sa personnalité, à sa conscience et aux voix intérieures qui la mènent de l’humanité à l’horreur accentuant ainsi la pluralité de l’héroïne. Nous supposons qu’en éloignant physiquement de la scène les autres personnages parlants, Sasha Waltz laisse Medea seule sur le plateau, non seulement pour valoriser le personnage et marquer sa diversité mais, aussi, pour insister sur le sentiment de marginalisation, d’étrangeté et de solitude de son héroïne, isolée dans sa différence et dans sa souffrance. Parmi les autres personnages principaux seule Glaucé/Créüse est reconnaissable, mais uniquement au moment de sa mort. Il s’agit d’une jeune danseuse – donc encore un personnage muet – qui renvoie facilement au modèle de la rivale plus jeune et plus fraîche que l’héroïne nous rappelant la représentation de la jeune femme par Dimitris Papaioannou, Angelin Preljocaj et Renato Zanella². Nous pourrions éventuellement reconnaître les personnages de la nourrice et de Jason grâce à leurs costumes un peu plus élaborés que ceux des autres danseurs mais rien n’est moins sûr ; cela confirme que Sasha Waltz a misé sur l’uniformité du groupe – conformément à son principe – et l’effacement des autres caractères et mis l’accent sur sa Medea.

La scénographie de *Medea* conçue par Sasha Waltz avec la collaboration de Pia Maier Schriever, Thomas Schenk et Heike Schuppelius est extrêmement minimaliste. La scène est vide durant toute la représentation. Trois moments importants sont annoncés par maintes astuces scénographiques : premièrement au début du spectacle, le rideau de scène rouge pourpre tombe au sol telle une cascade de sang annonçant la tragédie ; il révèle les quinze danseurs de la compagnie qui roulent sur eux-mêmes au sol, se tenant par les mains et les pieds formant progressivement un cercle – possiblement le cercle de sang que Medea n’arrive pas à rompre, le ventre de Medea qui enfante la furie, ou encore le Soleil, ancêtre de l’héroïne³. Deuxièmement, suite à une introduction dansée en silence, un tableau vivant surélevé sur une stèle apparaît sur le mur du fond de la scène, une illusion puisqu’il s’avère être une projection ; telle une frise antique humaine le tableau prend vie au ralenti – comme par magie, éventuellement pour annoncer l’arrivée de Medea dont les compétences de sorcière semblent la précéder – et nous montre en quelques mouvements des scènes domestiques et de bataille. Finalement, après l’infanticide, six ventilateurs industriels placés aux extrémités cour et jardin de la scène se mettent en marche et un vent très fort souffle sur scène ; d’abord il plaque les protagonistes au sol ou les uns contre les autres dans un effort futile d’empêcher la

¹ Nous étudierons par la suite la fonction du corps des danseurs qui peut être interprétée comme l’équivalent d’un chœur muet, s’exprimant seulement par le mouvement.

² Le chapitre *XIV*. porte sur le spectacle *Medea’s Choice* de Renato Zanella et Angeliki Sigourou.

³ La dernière hypothèse est, toutefois, peu probable car cette « entrée » sur scène se déroule dans une quasi-obscérité.

tragédie ; puis comme pour laver le crime – ou pour le punir – ce vent tellurique, d’une vitesse apocalyptique éloigne tout le monde de Medea au moment où elle retrouve la raison et réalise son acte. Cette astuce technique présage la clôture de la pièce : Medea reste seule sur le plateau, les corps de ses enfants et de Glaucé/Créüse à ses pieds. Sasha Waltz avoue que pour elle « Le vent est au centre de la pièce »¹ et que c’était l’image qu’elle se faisait « de l’état émotionnel de l’héroïne »². Qui plus est, l’absence de décors laisse le doute quant au lieu et au temps de l’action qui demeurent indéfinis tout le long de la performance, suscitant ainsi un sentiment d’insécurité et de menace maléfique chez le spectateur et indiquant une tendance (de mise en scène) chez les créateurs de tout notre corpus. Suivant le même principe minimaliste, les accessoires se limitent aux colliers de Glaucé/Créüse et aux œufs avec lesquels jouent les enfants qui, une fois écrasés, couvriront les trois personnages de peinture rouge sang faisant ainsi allusion aux trois meurtres.

Thilo Reuther a conçu les éclairages de *Medea* avec parcimonie, utilisant des tons sombres et, dans leur majorité, froids. D’une grande abstraction, des lumières aux nuances de bleu et de gris dominent la performance et accentuent l’ambiance morbide du monde cruel dans lequel vit Medea tout en confirmant son côté obscur, le désordre de son esprit et le « dérèglement [de son] sens commun »³. Thilo Reuther plonge souvent le spectacle dans l’obscurité ; il l’utilise aussi pour créer l’illusion que la frise mouvante est présente sur scène alors qu’elle est une projection vidéo. La simplicité des éclairages s’oppose à la dimension épique du spectacle qui est dépeinte par des tableaux sombres, denses et dramatiques et permet au spectateur de se concentrer sur la tragédie de Medea. À l’approche de la finale, l’obscurité s’installe peu à peu pour accentuer le trouble dans l’esprit de l’héroïne, état confirmé par sa question qui clôture le spectacle, restée sans réponse : « Nourrice, connais-tu cet homme ? »⁴.

La partition musicale de Pascal Dusapin est parfois déconcertante et perturbante et vient s’harmoniser avec les sentiments de Medea qui sombre progressivement dans la folie aux sons aigus d’instruments à cordes qui donnent l’impression ne pas avoir été accordés. En outre, le compositeur confirme qu’il a été inspiré par la modernité du texte *Medeamaterial* (1984) de Heiner Müller et précise à ce propos :

¹ « To me, wind is the core of the piece. That's actually the first image I had with *Medea*. Not so much as a concrete thing, but to represent the core of that emotional state. How it must feel inside her skin ». Sasha Waltz, citée dans l’article anonyme « Medea steps up for a Waltz », le 15 juillet 2009. [En ligne] <https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/medea-steps-up-for-a-waltz-20090715-ge7z1z.html> (consulté le 24/8/2018). Traduction personnelle.

² *Ibidem*.

³ Vinciane Pirenne, « L’héroïne antique », dans *Medea, la femme qui pleure, de Pascal Dusapin*. [En ligne] http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_196150/fr/medea-la-femme-qui-pleure-de-pascal-dusapin (consulté le 1/7/2018).

⁴ Extrait du spectacle. Voir livret de l’opéra *Medeamaterial*, Annexes, p.31-34.

Médée devint pour moi une figure métaphorique, de l'ordre de l'archétype certes, mais complexe et parfaitement inscrite dans le réel du monde d'aujourd'hui¹.

Pascal Dusapin a créé deux opéras reprenant le mythe de Médée : le premier, à Bruxelles en 1992, intitulé *Medeamaterial*, le second en 2005. En effet, en 1991, le directeur du Théâtre de la Monnaie (Bruxelles) en renouvelant sa commande pour un opéra qui ferait office de prologue pour l'opéra d'Henry Purcell *Didon et Énée* (1689) – que Pascal Dusapin avait initialement refusée² – en a légèrement modifié la teneur. Le compositeur a accepté la deuxième commande concernant cette fois un opéra court, de style baroque et a proposé, en 1992, *Medea* sans pourtant changer radicalement sa première version. Pour *Medea*, Pascal Dusapin met en œuvre des instruments anciens et, par conséquent, un orchestre baroque qui accompagne les quatre voix de son héroïne principale afin de souligner sa solitude et l'effroi que sa condition d'exclue provoque en elle. De ce fait, sa musique, combiné avec le livret de Heiner Müller, soulèvent la question de la marginalisation de l'héroïne que Saha Waltz accentuera avec la mise en scène et la chorégraphie. Selon Pierre-Jean Tribot

[...] le compositeur tisse un cadre tragique et désespéré à la hauteur des crimes du personnage central [et] fait de l'orchestre un brouillard instrumental qui illumine la psychologie du personnage qui se perd dans les tourments de son âme et ses souffrances³.

Au sein de leur collaboration, Sasha Waltz et Pascal Dusapin actualisent le milieu opératique de ce dernier et proposent un orchestre composé d'instruments modernes – instruments à cordes, un orgue et un clavecin – qui pourtant respectent la technique baroque de l'œuvre originale. La chorégraphe combine l'univers du compositeur avec le sien pour mettre en scène, à travers sa partition chorégraphique, le conflit entre les forces créatrices et dévastatrices qui résident en la sorcière Médée et met l'accent sur la femme magicienne et guérisseuse. Elle souligne également la marginalisation de l'héroïne dans son pays « d'accueil » et, par conséquent, dépeint ses différentes parcelles identitaires en soulevant des questions genrées à propos de l'exclusion et de la discrimination sociale de la diversité.

Les costumes de Christine Birke sont simples et abstraits et ne renvoient pas directement à l'Antiquité mais à la pratique antique du *demos* (où tous les citoyens sont égaux). Ils sont –

¹ Propos de Pascal Dusapin, cité par Benoît Montigné dans son article « Medea, Pascal Dusapin et Sasha Waltz », *op.cit.*

² Pascal Dusapin déclare dans une interview réalisée et enregistrée par le Théâtre de Gennevilliers qu'il voyait dans *Didon et Médée* une connexion car toutes les deux ont été abandonnées par leurs époux en faveur de la réussite et du pouvoir politiques. Interview. [En ligne] <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medea/ensavoirplus/idcontent/9239> (consulté le 1/8/2018).

³ Pierre-Jean Tribot, *Medea de Pascal Dusapin, la femme qui pleure*. [En ligne] <http://www.resmusica.com/2010/04/14/medea-la-femme-qui-pleure/> (consulté le 1/7/2018).

dans leur majorité – composés de plusieurs pièces confortables : des jupes longues évasées avec des petits hauts plus ou moins larges ou des petites robes aériennes pour les danseuses et des jupes ou des pantalons courts avec des T-shirts, des débardeurs ou des chemises en lin pour les hommes. Un ensemble *gender-fluid*, conçu pour souligner l'uniformité et l'égalité à l'intérieur du groupe en promouvant l'élimination des signes de race et de classe sociale et les assignations de sexe qui peuvent être réunis dans l'apparence physique et surtout vestimentaire. Qui plus est, la transformation récurrente des vêtements au cours du spectacle, semble être un acte de libération : par exemple, quand deux danseurs déroulent un énorme morceau de tissu de la taille d'une danseuse pour en faire un voile, les mouvements de cette dernière deviennent plus amples et plus aisés. Les couleurs sont relativement sombres : une palette principale de gris et de noirs est utilisée à laquelle viennent s'ajouter en contraste les tons terrestres du sable, de la terre ou des céréales. Seule Medea porte une longue robe sans manches en lin beige foncé, assortie pour son entrée d'un pardessus gris foncé sans manches également. Quant à Glaucé/Créüse, elle porte au début une petite robe grise puis des danseurs qui jouent avec elle la dévêtissent et elle enfilera finalement une robe en lin transparent couleur sable et les colliers que Medea lui a offerts, par le biais de ses enfants, comme cadeau de mariage. Les danseurs qui continuent à « jouer » avec elle en la serrant dans leurs bras durant un trio de *contact improvisation*, font éclater les « perles » des colliers imbibées de poison ; les éclaboussures écarlates la couvriront peu à peu de peinture rouge sang faisant allusion au poison qui l'engloutit progressivement provoquant sa mort. Les deux enfants sont les seuls à porter du blanc, symbole de pureté et d'innocence ; or sous la main de leur mère leurs vêtements seront également tâchés de peinture rouge, allégorie de leur propre mort violente nous rappelant la scène de l'infanticide chez Angelin Preljocaj.

X.2. La Medea de Sasha Waltz : la sorcière, l'hallucinée, la marginale

Certes, *Medeamaterial* de Heiner Müller qui fournit le livret de cet opéra dansé est un texte avant tout politique. Publié en 1984, il reflète la fin du conflit entre capitalisme et communisme en Allemagne, en pleine ère du Mur de Berlin et transforme ainsi Médée en une figure révolutionnaire qui, en tuant ses enfants refuse de fournir des soldats à cette guerre civile. Toutefois, hormis la question politique que soulève le texte de Heiner Müller, il remue aussi ce qui est à l'intérieur de chacun et relève la question sociale du féminin et sa relation au pouvoir et au patriarcat. Selon Vincianne Pirenne Medea/Médée est une héroïne profondément ambiguë,

[...] que les anciens ont chargé de toute une série de peurs qu'une société patriarcale peut générer à l'égard des femmes : maîtrise de philtre et d'invocations magiques, rapport ambigu au pouvoir exorbitant de mettre des enfants au monde et de les préserver¹.

En effet, si nous examinons la *Medea* de Sasha Waltz sous un prisme de domination masculine, nous en déduisons que cette sorcière est certes capable de priver les hommes de leur pouvoir. Toutefois, la chorégraphe reprend et façonne cette question du pouvoir ; sa *Medea* domine le plateau par sa présence et par sa voix – pratiquement la seule voix que nous entendons durant le spectacle, comme s'il s'agissait d'un long monologue de l'héroïne – et non par sa force physique ou ses pouvoirs de magicienne. En mettant au centre de l'action (et de la scène) une femme défiante qui se refuse aux compromis et une sorcière puissante qui s'oppose à la « norme », elle nous invite à méditer à la source de son pouvoir ; mais aussi sur sa frustration contre la trahison de Jason, sur sa folie qui la conduit au meurtre et sur son désespoir qui la motivent et la poussent à agir, un ensemble de faits qu'elle partage sur scène avec les spectateurs. Finalement, l'ambiguïté à laquelle se réfère Vincianne Pirenne n'est-elle pas due à nos propres stéréotypes genrés ?

Par ailleurs, l'œuvre de Pascal Dusapin n'élimine pas la différence entre les sexes que Heiner Müller évoque avec son texte. Ce dernier attribue à Jason la raison et le calcul froid des options qui l'amèneront au pouvoir, alors que *Medea* représente l'esprit irrationnel de la sorcière qui la conduit à commettre l'irréparable. En même temps, elle demeure inaccessible à ceux qui ne peuvent pas s'identifier avec elle – justifiant de ce fait son statut de fille de dieux – et incompréhensible aux yeux du sexe opposé. Il nous semble que Pascal Dusapin adopte le point de vue de Heiner Müller et perpétue ainsi une longue tradition de discrimination sexuelle favorisant les hommes. Cependant, Sasha Waltz retourne la situation et combine dans son travail les exégèses précédentes et les interprétations contemporaines du personnage de Médée pour mettre l'accent sur « la force féminine et le pouvoir de la guérisseuse »² de celle-ci. Elle opte d'opposer

[...] le langage émotionnellement figé de Heiner Müller et la composition détaillée et contrapuntique de [Pascal] Dusapin dans un jeu de danse entre l'individualisme dépersonnalisé archaïque et émotionnel³.

À notre sens, la chorégraphe veut passer outre cette « dépersonnalisation » pour souligner la singularité de l'héroïne doublement représentée par les danseurs et la chanteuse, car les danseurs développent en fait, il nous semble, les mots de la chanteuse. Sans doute, Sasha

¹ Vinciane Pirenne, « L'héroïne antique », *op.cit.*.

² Source : Dossier de presse du spectacle *Medea*, p.3. Traduction personnelle.

³ *Ibid.*, p.23. Traduction personnelle.

Waltz centre la performance sur l'héroïne/chanteuse, en faisant de Jason non seulement un caractère muet, mais pratiquement absent. Comme Silvia Barreiros l'a fait deux ans plus tôt, la créatrice limite le rôle de Jason à une partition chorégraphique – qui, de surcroît, reste ambiguë quant à l'identification du personnage sur scène – laissant les quelques paroles que Pascal Dusapin et Heiner Müller lui ont attribué en voix off. Thibaut Casagrande interprète pertinemment cette marginalisation de l'homme :

Geste inverse de celui que subissent les femmes dans la société, l'exclusion du sexe masculin, la confiscation de sa parole et l'affirmation d'un savoir des femmes autorisent une lecture féministe¹.

Compte tenu que ce geste d'inversement de pouvoir et, par extension, la valorisation des femmes, sont validés par le groupe, Sasha Waltz favorise une version féministe – et genrée – de *Medea* au-delà du texte müllerien et de la partition de Pascal Dusapin. Sans doute, la *Medea* de Sasha Waltz est la guérisseuse confirmée et la sorcière omniprésente qui ne quitte pas la scène contrairement au personnage absent de Jason. Qui plus est, la voix de soprano que lui prête Caroline Stein devient chant énergique et, par moments, parole ferme, remplie de colère mais aussi d'expressivité. Le registre de colorature dramatique de grande tessiture de Caroline Stein consolide sa présence déjà imposante sur scène et met en avant la fureur de l'héroïne qu'elle incarne. Si le compositeur voit dans

[...] l'isolement de cette voix [...] le fondement même de son effroi, celui qui mène et amène *Medea* vers le pire des meurtres²,

Sasha Waltz conçoit la voix de *Medea* comme une force, comme une confirmation de son pouvoir. C'est ainsi qu'elle s'impose et qu'elle commande les quinze danseurs qui l'encadrent : elle domine le spectacle par sa voix et par sa prestance. Pratiquement tout le long du spectacle elle restera debout à l'exception de la scène du meurtre de ses enfants, car, en effet, nous subtilisons un moment dérisoire de faiblesse et de vacillation quand elle s'accroupit pour les prendre dans ses bras. Qui plus est, dans l'adaptation de Sasha Waltz, *Medea* ne s'envole pas dans le char de son grand-père Hélios – comme chez Dimitris Papaioannou – et ne disparaît pas dans une grande ville comme chez Silvia Barreiros, mais reste stoïque au milieu du plateau comme celle d'Angelin Preljocaj. Si le vent tellurique produit par les

¹ Thibaut Casagrande « L'actrice, du cinéma aux arts plastiques et au roman : genre et représentation », dans *Itinéraires*, le 1^{er} avril 2011, p.161. [En ligne] <https://journals.openedition.org/itineraires/1676> (consulté le 25/8/2018).

² Propos de Pascal Dusapin, cité dans l'article de Laurent Vilarem « Médée (2) : le mythe de Dusapin », dans *Cadences*, No 258, novembre 2012. [En ligne] http://www.cadences.fr/uploads/archives/documents/cadences_pdf_18.pdf (consulté le 5/1/2018).

énormes ventilateurs industriels lui fait perdre ses derniers repères (le vent rend fou), la laisse seule sur scène et lui enlève aussi sa voix chantée, Medea, comme la Médée-Maria Callas de Pier Paolo Pasolini¹ se met à parler : elle est une femme qui s'assume, quand bien même « les cris de la Colchide aussi se sont tus / Et plus rien »².

C'est ainsi, en combinant le texte emblématique de Heiner Müller avec sa propre lecture de *Médée : Voix* de Christa Wolf³, que la chorégraphe met au premier plan une femme forte, qui refuse de se plier à la pression des normes sociétales et se soumettre (de nouveau) à un/l'homme qui l'a trahie. En endossant pleinement sa personnalité multiple – mère, guérisseuse, sorcière – la Medea de Sasha Waltz se sert de ses dons pour affronter son environnement social qui la mène à se venger ; du haut de son statut de princesse (d'autrefois), elle sème la destruction et la mort à ses adversaires. Sasha Waltz s'inspire donc (aussi) du texte de Christa Wolf pour mettre en scène une Medea puissante qui est à la fois magicienne et mère, en qui se réunissent deux pouvoirs contradictoires et, selon l'auteure, féminins : le pouvoir créatif et le pouvoir destructif, ce dernier l'emportant finalement en transformant son héroïne en meurtrière. À travers son héroïne, Sasha Waltz semble dénoncer la hiérarchisation et la catégorisation sociétale qui conduit à la marginalisation, l'exclusion, l'isolement et l'agressivité de l'individu, en l'occurrence ici Medea, et la pousse à des actions ou réactions violentes tel le triple meurtre que commet l'héroïne. Ce sont des questions et des thèmes récurrents dans le travail de Sasha Waltz mais nous avons l'impression qu'avec *Medea* ils deviennent plus personnalisés et possiblement plus personnels attestant ainsi de sa préoccupation pour les questions portant sur le respect de la singularité de l'individu marginal (comme Medea).

Parallèlement, Sasha Waltz nous amène à nous demander si, en attribuant à Medea le rôle du « vilain » – à juste titre – nous perpétons également une vue stéréotypée de sa masculinité, puisque nous associons impulsivement ou inconsciemment son acte de vengeance à une réaction attendue d'un homme. Mais la chorégraphe choisit de mettre l'accent sur la force féminine du mythe et du personnage et non sur la figure qui incarne la vengeance et qui tue ses enfants par dépit amoureux. Selon Caroline Emcke

La peur et le deuil, la joie et le dévouement [sont] pour Sasha Waltz les sources de la dissidence. Ce sont les racines qui motivent l'individualité, le mécontentement, ces forces qui font que l'individu sort du rang de la conformité et se libère. Et plus souvent, cela se produit

¹ Une des originalités surprenantes du film de Pier Paolo Pasolini *Medea* (1969) est que la célèbre soprano Maria Callas qui tient le rôle de Médée ne chante pas dans le film ; elle parle.

² Livret du spectacle publié dans le programme du spectacle des 9 et 10 novembre 2012. *Medea. D'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin (1992). Création chorégraphique de Sasha Waltz (2007)*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 2012, p.81.

³ Christa Wolf, *Médée : Voix*, *op.cit.*

sans avertissement, sans grand pathos, presque comme un jeu, comme si dans son désir et sa tendance à sortir du rang, l'individu se découvrait enfin lui-même. Comme si la déviance par rapport à la norme était toujours une affaire de hasard et de chance. La différence, plus proche de la tentative de citation ratée, que de la résistance concrète¹.

De toute évidence, en montant crescendo en intensité, la musique de Pascal Dusapin accompagne l'exclusion affective et sociale qui conduit à la métamorphose de Medea. Son anéantissement lui donne la force de se révolter, de se venger. N'est-ce pas – aussi – le désespoir qui motive les personnes à réagir ? Toutefois, la Medea de Sasha Waltz n'a pas besoin d'agir ; par ses pouvoirs, elle commande les autres pour se substituer à elle. Ainsi, par sa qualité de magicienne de haut rang elle reste pratiquement immobile, impassible et majestueuse au milieu du plateau, ou elle se meut au ralenti. Ses gestes, émanant une violence raisonnée et retenue, reflètent les mouvements infimes de la frise projetée sur le mur du fond qui introduit – en silence – le spectacle. Par ses pouvoirs, elle contraint les danseurs à exprimer ce qu'elle ressent (est-ce une manière de suggérer que Medea s'empare du chœur pour en faire ses serviteurs ?), raconter son histoire, même commettre le meurtre de Glaucé/Créüse à la manière dont le Chien chez Dimitris Papaioannou se charge du meurtre de la rivale en lui posant le voile rouge sur la tête. En effet, c'est en dansant avec le groupe que les coquilles du collier de Glaucé/Créüse éclatent et la couvrent de sang (chez Sasha Waltz) alors que Medea ne daigne même pas regarder sa rivale. Tels des pantins, les danseurs s'affrontent quand l'héroïne est en colère et quand elle est furieuse, les ventilateurs industriels s'allument et le vent emporte tout et tout le monde sauf elle. Son visage reste placide, sans émotion, elle semble déjà savoir ce qu'il faut faire, avoir tout planifié. La femme amoureuse est également absente car, en se servant du texte de Heiner Müller, Pascal Dusapin élimine les déclarations d'amour de Medea de son œuvre ; la Medea de Sasha Waltz établit tout simplement un règlement de comptes en énumérant ce que Jason lui doit : un frère, son bonheur et celui de ses enfants, leur protection, etc. Finalement, quand elle reste seule sur scène elle n'est plus humaine, elle est seulement sorcière.

Toutefois, Pascal Dusapin nous révèle encore un aspect de Medea repris par Sasha Waltz pour dévoiler sa personnalité multiple qui, à son tour, nous permet d'apercevoir (en examinant le spectacle *a posteriori*) les premiers indices d'intersectionnalité :

Medea m'a permis de me rapprocher du monde réel, d'une manière très particulière ... Le texte de Heiner Müller m'a vraiment aidé à le faire. [...] Une femme qui à travers des conflits

¹ Caroline Emcke, « Métamorphose – forme de survie. Notes sur les chorégraphies de Sasha Waltz », dans Sasha Waltz, *Cluster-Sasha Waltz*, Leipzig, Henschel, 2007, p.68.

territoriaux tue ses propres enfants, à cause de sacrifices et de trahisons indescriptibles - tout ceci est très présent dans la société actuelle ... Médée est un être humain divisé¹.

Et il ajoute : « Quand on souffre, on éclate, on n'est plus dans la situation de recoller ses propres morceaux »². En effet, Medea est un être partagé entre deux mondes mais exclu des deux et Pascal Dusapin y insiste en multipliant sa voix par cinq ; il met ainsi l'accent sur l'éclatement du personnage et son incapacité de rassembler toutes ses parcelles identitaires. Caroline Stein incarne ce déchirement de l'héroïne tourmentée ; dès son entrée sur scène nous sommes certains que cette sorcière féroce et autoritaire s'est opposée à Créon avec véhémence et nous anticipons la finale tragique. La musique qui l'accompagne trahit son humeur sombre sur le point de basculer vers la folie meurtrière.

Assurément, la Medea de Sasha Waltz est une femme unique par ses talents de sorcière et sa qualité de princesse de Colchide ; elle l'est aussi – une fois arrivée à Corinthe où est censé se dérouler le spectacle – par son « altérité » à savoir la couleur de sa peau, son style, son esprit libre et orgueilleux. Cet être « divisé » et « fragmentaire » dont parle Pascal Dusapin est surtout politique car Medea est l'exilée, l'étrangère et – pour les Grecs anciens – la barbare. Sasha Waltz affirme :

Je voulais une imagerie très puissante physiquement ; avoir l'isolement, la solitude de sa séparation et de son exil très présents dans la danse³.

Ce n'est peut-être pas par hasard que la première de ce spectacle ait eu lieu à Luxembourg, une principauté qui fonctionne depuis plus d'un millénaire comme un pays hôte pour les émigrés (riches) du monde entier ; en effet, dans cette métropole de banquiers, 61% de la population sont des étrangers (ils ne sont pourtant pas des réfugiés). Luxembourg pourrait donc être associé à Corinthe (mais nous admettons que notre réflexion est poussée) où Medea se trouve exilée et ne réussit pas à s'intégrer. Par ailleurs, Sasha Waltz nous le signale dès l'ouverture avec sa chorégraphie : d'abord, quand les danseurs forment un cercle avec leurs corps réunis, Medea n'est pas là, elle n'en fait pas partie ; par la suite les compositions corporelles des danseurs, accentuées par les éclairages sculpturaux nous rappellent le *Groupe*

¹ Pascal Dusapin à propos de *Medea*. Source : Dossier de presse du spectacle *Medea*, p.4. Traduction personnelle.

² Propos de Pascal Dusapin recueillis en juillet 2007 par le dramaturge Marcus Gammel en vue de la première en Allemagne de *Medea* de Sascha Waltz au Staatsoper Unter den Linden à Berlin. Marcus Gammel, *Pascal Dusapin : « Médée, un individu partagé entre deux mondes »*, 21/1/2011. [En ligne] <http://www.theatreducapitole.fr/1-actualite-du-capitole-219/2010-2011/pascal-dusapin-medee-un-individu.html?lang=fr> (consulté le 1/7/2018).

³ « I wanted a very strong physical imagery; to have her isolation, the loneliness of her separation and exile, be very present in the dance ». Propos de Sasha Waltz citée dans l'article anonyme « Medea steps up for a Waltz », *op.cit.*

du *Laocoon* (Agésandros, Athénodore et Polydore de Rhodes, vers 40 avant notre ère) entrelacé avec les serpents dans son effort de sauver ses fils et lui-même « exclu » en raison de son présage morbide¹ ; finalement, tout au long du spectacle, le rythme, souvent effréné, de la danse vient s'opposer à la colère silencieuse de l'héroïne, dont seule la voix trahit son désarroi et sa fureur, jusqu'à ce que les ventilateurs industriels chassent physiquement les personnages qui entourent Medea. Par ailleurs, son chant est interrompu par une voix chantée grave et masculine (celle de Jason) et accompagnée par le chœur mais aucun des deux ne prennent place sur scène. Medea semble prendre conscience de sa marginalisation et elle revêt pleinement le rôle de l'exclue, comme si elle se considérait comme n'étant pas seule mais solitaire. Nous avons l'impression que ce changement renforce et réfute en même temps l'aspect genré du mythe de Médée : Medea a beau être femme, exilée et émigrée mais sa triple précarité l'aide à passer outre son statut, et à s'élever au-dessus, seule, autonome, autosuffisante, n'ayant besoin que d'elle-même. Il s'agit possiblement d'un hommage – purement féministe – à la femme, à ses capacités et sa force.

Dans le portrait de Medea dépeint par Sasha Waltz, nous retrouvons des traits de la Médée de la pionnière de la danse contemporaine Martha Graham, une femme symbole de puissance et de force. En effet, cette dernière a présenté le mythe de la mère infanticide dans *Cave of the heart* en 1946. Cécile Schenck confirme notre remarque et précise dans son article *Les chœurs dansants de Sasha Waltz. Medea d'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin*² que les postures des danseurs de Sasha Waltz « bras et cous tendus [...] dos cambrés et têtes dramatiquement renversées [en arrière] »³ reflètent le style typique de Martha Graham. Comme Martha Graham, Sasha Waltz s'intéresse à la sorcière Médée et met en évidence que ses pouvoirs sont finalement le symbole de la force destructive de sa passion. Selon Jesús Carruesco et Monserrat Reig⁴, il y a deux approches possibles à l'interprétation des pouvoirs magiques de Medea : la première est

[...] l'approche psychologique prédominante au XX^e siècle, qui place la source du pouvoir destructif [de Médée] à l'intérieur de son cerveau, et [la deuxième est] ce qu'on pourrait appeler une approche politico-sociologique, où le motif magique fonctionne comme un trait de

¹ Selon le récit de Démodocos dans l'*Odyssée* (chant VIII), Laocoon a eu la perspicacité de se méfier du cheval de Troie. Cependant ses concitoyens ont refusé de le croire et l'ont « exclu » l'accusant de folie. Quand les serpents l'ont attaqué les Troyens ont supposé – à tort – qu'il s'agissait d'une punition pour l'offense contre le cadeau envoyé par les Grecs

² Cécile Schenck, « Les chœurs dansants de Sasha Waltz. *Medea* d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », *Sken&graphie*, 4 ; Automne 2016, Toulouse, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2017, pp. 83-92.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ Jesús Carruesco, Monserrat Reig, « Medea, a Greek Sorceress in Modern Opera and Ballet: From Barber to Reimann » dans Filippo Carlà, Irene Berti (ed.), *Ancient magic and the supernatural in the modern visual and performing arts*, London, Bloomsbury Academic, 2015, pp. 93-102.

caractérisation de l'étranger ou du barbare qui rentre en conflit avec une prétendue civilisation¹.

En effet, les deux chorégraphes se concentrent sur la première approche afin d'expliquer la raison de l'exclusion de Medea. Qui plus est, Sasha Waltz justifie par la même occasion les hallucinations de Medea : tout se passe dans sa tête en raison de sa démence, de sa psyché dérangée. Jesús Carruesco et Monserrat Reig ajoutent à propos du texte de Pascal Dusapin qu'il se centre

[...] exclusivement sur la psychologie perturbée de Medea et la façon dont elle se manifeste sur son corps et les corps de ceux qui l'entourent².

Dans ce sens, la multiplication de la voix de Medea par cinq révèle sa personnalité multiple et ou schizophrénique à laquelle se rajoute une sixième voix, muette celle-ci, du chœur des danseurs qui illustrent le quintet³. Nous remarquons également la récurrence de la multiplication des héroïnes dans notre corpus – Mathilde Monnier multiplie son Antigone et Dimitris Papaioannou multiplie sa Médée comme Sasha Waltz.

Si, Sasha Waltz reprend la « relecture psychanalytique et féministe »⁴ que Martha Graham a fait de Médée elle lui laisse pourtant son humanité, qui s'affirme à travers la souffrance et la solitude de son héroïne. La Medea de Sasha Waltz est pleinement consciente de ses actes, prête à affronter le regard et le jugement des hommes et les danseurs qui l'encadrent semblent interpréter sur scène son monde intérieur, ses sentiments de colère, de frustration, de solitude et d'envie de vengeance ainsi que des moments de son passé. Sont-ils vraiment des hallucinations provoquées par la solitude et la fureur ? Selon l'interprétation de Cécile Schenck ce « chœur » de danseurs qui incarnent toutes ces figurations à la fois tiennent le rôle de réalisateurs des hallucinations de Medea sur scène qui permettent au spectateur d'accéder au portrait psychologique de Medea-l'hallucinée et lui révèlent le paysage mental de la criminelle en le convertissant en mouvement. En tout état de cause, ils soulignent la complexité et la pluralité de la personnalité singulière de l'héroïne.

¹ « [...] a psychological line, predominant in the twentieth century, which places the source of its destructive power in the interior of Medea's mind, and what we could call a political-sociological approach, in which the magic motif functions as an element of characterization of the stranger or the barbarian in conflict with so called civilization ». Jesús Carruesco, Monserrat Reig, « Medea, a Greek Sorceress in Modern Opera and Ballet: From Barber to Reimann », *op.cit.*, p.93. Traduction personnelle.

² « In Dusapin's version, the text seems instead to focus exclusively on the disturbed psychology of Medea and its manifestations or effects on her own body and the bodies of those around her ». *Ibid.*, p.101. Traduction personnelle.

³ Le quintet se compose de Medea et les quatre voix que Pascal Dusapin ajoute à ce but.

⁴ Cécile Schenck, « Les chœurs dansants de Sasha Waltz. Medea d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », *op.cit.*, p. 84.

D'autre part, Christian Longchamp nous éclaire sur la psychologie des femmes infanticides telle que Medea en s'appuyant sur les écrits et la définition du psychanalyste Alain Depaulis¹. Ses explications nous donnent l'impression qu'il décrit ou résume les états d'âme et de conscience par lesquels passe la Medea de Sasha Waltz et que Caroline Stein appuyée par les danseurs transforme en images (et sons). Il précise :

La psychiatrie et la psychanalyse ont identifié une structure psychologique qu'elles nomment « complexe de Médée » où l'existence d'un enfant ne semble avoir de sens que par rapport au couple que forment les parents. Si l'enfant ne représente plus la réalisation d'un désir partagé, la mère s'en détourne et l'impulsion meurtrière peut sourdre. Frustrations et humiliations nourrissent les démons et le dégoût d'être une femme. En retirant la vie à son enfant, elle se tue comme mère. Le passage à l'acte soulage, mais pour peu de temps cependant. Rapidement apparaissent les remords terribles après que les pulsions mortifères concentrées en elles ont disparu. [...] Le psychanalyste Alain Depaulis définit ainsi cette pathologie si particulière où le meurtre est un moyen et non une fin : « Le complexe de Médée est la privation de ses enfants infligée au père par la mère, dans le désir inconscient de le châtrer en lui retirant cet objet de son désir et motif de fierté. » [...] Le psychanalyste ajoute par ailleurs qu'un pareil passage à l'acte doit être compris comme l'expression de la défense désespérée de la dignité d'une femme².

En considérant les arguments de Christian Longchamp, nous déduisons que les visions de Medea mises en scène par les danseurs n'ont pas la faculté de libérer son agressivité et sa tension pour l'empêcher d'agir mais, au contraire, elles projettent un aperçu sur l'avenir, la mise en images du plan d'action et la vengeance de l'héroïne. Dans ce sens, le mythe dont Heiner Müller se sert pour son commentaire politique lequel sera repris par Sasha Waltz pour faire le portrait psychologique de sa Medea, bascule de nouveau vers l'interprétation euripidienne de la femme « victime » d'une folie temporaire voire d'une dépression nerveuse qui dans sa démence commet l'irréparable. Par ailleurs, dans la version müllerienne, Medea ne reconnaît pas l'homme qui a déclenché sa folie meurtrière et Sasha Waltz clôt la pièce en plaçant la même phrase dans la bouche de sa Medea : « Nourrice, connais-tu cet homme ? »³ comme Silvia Barreiros. Il nous semble pourtant que quelle que soit l'interprétation du portrait psychologique de Medea, celle-ci conduit à la même conclusion : Medea se sent et possiblement est marginalisée. Cette marginalisation qui touche au concept de genre porte, en l'occurrence, sur les trois axes majeurs à la fois en étant une forme de discrimination sexuelle, raciale mais aussi politique qui reste flagrante malgré les efforts de Sasha Waltz d'équilibrer ou d'égaliser la situation en excluant Jason à travers sa mise en scène. En outre, l'absence

¹ Alain Depaulis, *Le complexe de Médée : quand une mère prive le père de ses enfants*, op.cit..

² Christian Longchamp, « L'amour fou, le mythe et le fait divers », dans *Médée : Luigi Cherubini*, programme du spectacle, Théâtre des Champs-Élysées, décembre 2012, p.31-32. À propos du « complexe de Médée », voir Alain Depaulis, *Le complexe de Médée : quand une mère prive le père de ses enfants*, op.cit.

³ Extrait du spectacle. Voir livret de l'opéra *Medeamaterial*, Annexes, p.31-34.

physique de Jason du plateau puisque nous n'avons qu'un bref aperçu du personnage dans les multiples rôles que joue le « chœur » de danseurs et nous n'entendons que sa voix, ne fait qu'accroître le statut de paria auquel Medea est réduite. Dans cette perspective, la divergence/dissimilitude de Medea la pénalise, l'empêche de s'intégrer. Par extension, l'altérité de l'héroïne que Sasha Waltz nous présente comme une force ne lui enlève-t-elle pas finalement le pouvoir ? Il nous semble que la chorégraphe dénonce ainsi certaines incidences de discrimination de la différence par notre société contemporaine qui font preuve de conservatisme au lieu de tolérance et favorisent l'hétéronormativité et les conventions contre l'assimilation de la diversité tout en dévoilant l'entrecroisement des différents axes du genre.

X.3. Les corps

Le corps se veut manifeste autant que sculpture vivante. Sa vision, d'une grande force plastique – certains le lui reprochent – fait du danseur une matière première [...]. Entre étude anatomique et dissection du plaisir la créatrice dispose aussi les corps sur le sol [...], elle interroge notre mémoire du corps¹.

Philippe Noisette

En effet, les premières minutes du spectacle, rappellent l'affirmation de Philippe Noisette à propos de Sasha Waltz : les corps entrelacés qui roulent au sol et la frise mouvante projetée sur le mur du fond en sont la confirmation. Sasha Waltz met l'accent sur le groupe avec la conception de ses chorégraphies et les corps qui y participent sont actifs, personnages et sujets principaux. De ce fait, nous pouvons supposer que les danseurs représentent le corps du chœur alors que sa voix arrive de la fosse. Ainsi elle met l'accent sur la séparation ; entre corps et voix autant qu'entre protagoniste et chœur. Cette innovation intensifie la solitude de Medea, qui devient le seul personnage parlant dans cet opéra chorégraphié. Les efforts qu'elle fournit pour se rapprocher du groupe en se joignant à eux pour des courts moments dansés à l'unisson avec eux ou en duo/trio sont vains puisqu'elle se retrouve de nouveau exclue après chacune de ses tentatives pour finir seule entre les corps de ses enfants à la fin de la performance.

Le dossier de presse du spectacle explique également que

L'exploration [des] matériaux mythiques permet à la chorégraphe de démontrer ses capacités artistiques. Le monde de l'Antiquité devient palpable à travers les formations de

¹ Philippe Noisette, *Le corps et la danse*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005, p.117.

groupe expansives où le vocabulaire archaïque d'images fusionne avec celui [le vocabulaire] du mouvement¹.

Toutefois, il nous semble que dans *Medea* de Sasha Waltz les corps sont aussi étranges et/ou étrangers que les personnages car leurs mouvements ne se synchronisent pas – intentionnellement – avec ceux de la chanteuse ; parce qu'ils sont faits de matière et d'humeurs qui sont par définition constamment changeants ; et parce que les parties du corps sont par définition étrangères les unes aux autres et, de ce fait, peuvent agir de manière autonome les unes des autres. Ainsi, ils reflètent tant l'isolement que le statut d'étrangère et d'exilée de Medea. Certes, nous ne pouvons pas choisir notre corps, il nous est assigné à notre naissance et il n'est que l'enveloppe de notre énergie intérieure. L'admission de ce principe justifie en partie le choix chorégraphique de Sasha Waltz qui fait écouler les corps les uns dans les autres, en se dissolvant et fusionnant entre eux. Par conséquent, le rythme est souvent interrompu, la linéarité narrative du récit est détruite pour ensuite devenir plus significative, afin de rendre la transmission du message plus sonore.

Si chez Sasha Waltz le corps est matière première, il est également objet et celui de Medea l'atteste. Notamment au moment où deux hommes soulèvent Medea² et, en la renversant, lui font dessiner un cercle – qu'elle marque en craie blanche – sur le sol tel un compas pendant qu'elle continue son long récitatif/plainte pour ce qu'elle a subi aux côtés de Jason jusqu'à leur arrivée à Corinthe. En effet, en examinant cette scène sous le prisme du genre nous pourrions supposer que la chorégraphe inclue cette scène afin de nous communiquer via des images ludiques, l'évidence de l'objectification de Medea ; le traitement de Jason lui enlève sa valeur et la transforme en objet. Le corps de Medea est alors absent du fait de sa transformation en compas. Dès lors, les danseurs qui sont censés représenter le monde intérieur de l'héroïne³, ne font qu'accroître son propre sentiment d'être réduite en un objet inutile. Néanmoins, Sasha Waltz a déclaré :

Au cours du processus de recherche de *Medea*, j'ai regardé beaucoup d'interprétations différentes des mythes ... Le moment où la société dominée par les femmes a basculé dans une société dominée par les hommes était très important pour moi. L'aspect archaïque de Médée était une menace pour la société masculine [...] J'ai essayé de refléter ceci dans la chorégraphie⁴.

¹ Source : Dossier de presse du spectacle *Medea*, p.3. Traduction personnelle.

² La brochure de l'enregistrement CD de l'œuvre de Pascal Dusapin qui inclut le livret, indique qu'il s'agit de la scène 5 (cinquième tableau) de l'opéra. Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, collection « MFA » en collaboration avec le Théâtre Royal de la Monnaie/De Munt, Bruxelles, Arles, Harmonia Mundi S.A., 1993.

³ Voir plus haut, X.2. *La Médea de Sasha Waltz : la sorcière, l'hallucinée, la marginale*, p. 212.

⁴ Sasha Waltz à propos de *Medea*. Source : Dossier de presse du spectacle *Medea*, p.4. Traduction personnelle.

En effet, Sasha Waltz a certainement chorégraphié ce basculement, mais ce moment fort et surprenant dans son originalité laisse un doute chez le spectateur : est-ce vraiment la société archaïque qui bascule ? Est-ce Medea qui bascule vers la folie ? Ou, est-ce – potentiellement – sa propre transformation en victime, malmenée et punie pour sa diversité, son altérité ? Et si Medea semble à l'aise dans cette position renversée et continue son récitatif, n'est-ce pas son étrangeté, sa *queerness* que Sasha Waltz nous donne à voir, telle que l'assume sa protagoniste ?

X.4. Danse et opéra

Je ne veux pas rester tranquillement cantonnée dans un domaine¹.

Sasha Waltz

En effet, les productions de la chorégraphe confirment sa déclaration autant que son expérimentation constante. Elle est qualifiée, à la suite de *Medea*, comme la maîtresse de l'opéra chorégraphié² mais elle n'en est pourtant pas la pionnière. La célèbre chorégraphe et inventrice du *Tanztheater* (danse-théâtre) Pina Bausch, crée un premier opéra dansé dès 1974 avec *Iphigénie en Tauride* sur la musique de Christoph Willibald Gluck ; puis de nouveau en 1975, avec *Orphée et Euridice* du même compositeur ; la chorégraphe Trisha Brown figure emblématique de la *postmodern dance* américaine a également marqué ce nouveau genre en 1986 avec l'adaptation de *Carmen* (mise en scène par Lina Wertmüller), puis en 1998, avec l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi dirigé par le chef René Jacobs. Cécile Schenck³ signale une « curieuse » coïncidence : tant Pina Bausch que Sasha Waltz marient la danse-théâtre avec la *postmodern dance* et se lient ainsi – indirectement – avec Trisha Brown. En tout état de cause, chez Sasha Waltz le résultat est une fusion harmonieuse entre danse, chant et jeu qui a été accomplie en attribuant à la danse le rôle du narrateur de l'action ; le mouvement chorégraphique devient l'action et la gestuelle le prolongement du chant. Si chez Sasha Waltz la scénographie l'emporte souvent sur la danse, il nous semble que son choix de proposer un décor minimaliste pour sa *Medea* est preuve que la créatrice met constamment en question son travail. Concernant la partition chorégraphique de *Medea*, Sasha Waltz déclare :

¹ Propos de Sasha Waltz, citée par Dieke Dening, dans « Une femme en mouvement », pour la brochure du DVD *Sasha Waltz : A portrait by Brigitte Kramer*, Berlin, Arthaus Musik GmbH, 2014.

² C'est avec ce terme qu'elle définit elle-même ce mariage entre danse et opéra. En France nous utilisons plutôt le terme « opéra dansé ».

³ Cécile Schenck, « Les chœurs dansants de Sasha Waltz. *Medea* d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », *op.cit.*

[...] j'ai développé des éléments [chorégraphiques] ruraux et archaïques, qui plus tard ont été remplacés et en contraste avec les éléments [chorégraphiques] de la cour de Corinthe¹.

La chorégraphe ajoute dans une autre interview :

Il s'agit d'une variante conçue pour mettre le corps en avant... et même de nombreux corps différents².

Ainsi les corps des danseurs font office de chœur (muet) : ils sont des corps qui accompagnent Medea ou qui transforment en images ses réminiscences comme s'ils essayaient de multiplier l'héroïne. Cependant ce rôle est interchangeable : ils incarnent également seuls ou à plusieurs, la fille de Créon, Jason, la nourrice, les domestiques, le subconscient, la fureur et les démons intérieurs de Medea, le peuple de Colchide ou de Corinthe, etc.

Plus en détail, à l'ouverture, le rideau tombe (littéralement) au sol exposant le plateau vide. Ce premier tableau nous expose les axes sémantiques qui régissent le spectacle : sur le registre visuel, le jeu des drapés (sur les costumes simples et impossible à situer dans le temps) et les chevelures (coiffures larges ou cheveux lâchés, tant pour Medea que pour les autres danseuses) ; sur le registre de mise en scène, le vent (nous entendons les ventilateurs industriels tourner doucement), la mer (les éclairages aux tons froids bleutés), les corps qui s'entrelacent dans des compositions sculpturales et la constante opposition entre clarté et obscurité qui renvoie au double pouvoir de Medea – guérisseur et destructeur. Ces derniers dénoncent la binarité, ancrée dans la culture occidentale que les recherches sur le genre désapprouvent et tentent de lisser sans pour autant éliminer les différences, mais, au contraire, en prônant l'assimilation de la diversité ; ils évoquent ainsi par anticipation la philosophie/mentalité qui accompagne le travail de la chorégraphe.

Lentement, les quinze danseurs investissent les lieux et exécutent une chorégraphie percutante. Des corps se détachent, ils forment des trios ou des duos, chutent et se relèvent, reforment un seul groupe ; un couple harmonieux, un homme et une femme, se fondent l'un dans l'autre avec grâce et justesse. Ils incarnent possiblement la passion, le désir, le début de l'histoire d'amour entre Medea et Jason. La danse, fluide et douce, vient soutenir le personnage de Medea laquelle, par la suite, arrive à la fois majestueuse et hautaine pour rappeler que, jadis, elle était princesse. Elle parle à sa nourrice et exprime ses doutes et son incompréhension : où est Jason ? que fait-il avec la fille de Créon ? Il est certain qu'avant le

¹ Sasha Waltz à propos de *Medea*. Source : Dossier de presse du spectacle *Medea*, p.4. Traduction personnelle.

² Sasha Waltz citée dans l'article anonyme « *Medea*, opéra chorégraphié sur le mythe de Médée », 21 janvier 2011. [En ligne] <http://www.theatreducapitole.fr/1-actualite-du-capitole-219/2010-2011/medea-opera-choregraphie-sur-le.html?lang=fr> (consulté le 10/5/2016).

crime, Medea était une femme perdue, seule et confuse ; par ailleurs, l'expression de son visage et le ton de sa voix le confirment. Nous avons l'impression que la voix de Caroline Stein fait danser la chanteuse, une danse sensible qui confirme l'hésitation, puis le basculement de Medea. Progressivement, la chorégraphie de Sasha Waltz devient plus rugueuse, plus dure, l'emportant sur le chant et transportant l'héroïne avec elle comme nous précise la créatrice : « Je dois faire en sorte que la danse soit si puissante qu'elle vienne directement guider le regard »¹.

Les chorégraphies très travaillées de Sasha Waltz évoquent avec précision toutes les voix – celles révélées par Christa Wolf ? – et autres pensées qui se bousculent dans la tête de Medea lorsqu'elle chante son désespoir. Les danseurs, d'une justesse époustouflante qui confirme leur travail minutieux, font écho à son chant, tels des fantômes matérialisés ; ils représentent dans leurs danses parfois hystériques les démons de Medea qui répondent à ses appels ou ses hallucinations et, à la fois, personnifient (ou incarnent) un chœur exclu de la scène. Même les enfants danseurs fusionnent avec leurs partenaires adultes et performant avec la même précision étant constamment à l'écoute de la chorégraphie et de la musique. Ce chœur de danseurs transcende son rôle traditionnel de commentateur de l'action pour devenir narrateur de l'intrigue, illustrateur des hallucinations de Medea, protecteur manqué des enfants et de Glaucé/Créüse et satellite involontaire autour de la force tellurique qu'est Medea. Cécile Schenck mentionne que le groupe de danseurs

[...] tisse des liens contradictoires d'attrait et de répulsion, comme dans ces moments singuliers où Medea et les membres du chœur rentrent physiquement en contact².

En effet, leur danse renvoie parfois à un combat mais aussi à des enlacements tendres et affectueux pour souligner l'esprit confus de l'héroïne et le conflit qui règne en son for intérieur. Bruno Serrou le confirme également :

L'action des danseurs, à l'instar de la tragédie grecque, est à la fois écho des troubles de Médée et exégèse de l'action³.

¹ « I have to make the dance so strong that it can come right up and guide the eye ». Sasha Waltz citée dans l'article anonyme « Medea steps up for a Waltz », *op.cit.*

² Cécile Schenck, « Les chœurs dansants de Sasha Waltz. Medea d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », *op.cit.*, p.89.

³ Bruno Serrou, *Medea de Pascal Dusapin magnifiée par le fin maillage entre chant, danse et musique remarquablement servi par Sasha Waltz et Marcus Creed*. [En ligne] <http://brunoserrou.blogspot.fr/2012/11/medea-de-pascal-dusapin-magnifiee-par.html> (consulté le 24/8/2018).

Ainsi, en mettant en mouvement la musique et le chant, Sasha Waltz, permet à la danse d'augmenter l'ampleur du désastre et d'intensifier l'élément tragique donnant une impression de petitesse aux spectateurs. Les danseurs débordent d'une énergie à l'identique de la danse *pyrrhique*¹ des guerriers qui se préparent pour le combat – nous verrons que les danseurs/marionnettistes d'Ulrike Quade et Nicole Beutler évoquent aussi cette danse au cours des intermèdes dansés d'*Antigone*. La dynamique corporelle de la quasi-immobilité de Medea ayant les pieds ancrés dans le sol et le bassin verrouillé en opposition avec le mouvement constant des danseurs débordant de gestes brusques et saccadés nous met constamment aux aguets, à attendre ou tenter d'anticiper le moment au cours duquel adviendra la prochaine explosion du chant ou de la chorégraphie. De ce fait, la danse de Sasha Waltz donne encore plus de puissance au mythe, accentuant la duplicité de Médée, sorcière et guérisseuse du côté blanc ; tueuse et dévastatrice du côté noir et enrichissent son profil multi identitaire.

Pascal Dusapin, dans une interview qui suggère subtilement comment sa création est transcrite en mouvement par la chorégraphie et la mise en scène de Sasha Waltz, semble décrire en même temps la fusion et le point de contact entre danse, musique et chant et ce qu'ils révèlent de l'état émotionnel de l'héroïne :

Ainsi plus elle arrive dans des situations dramatiques d'expression intense, mortifère, insoutenable, plus le texte travaille la question de l'horreur au fond de ce meurtre, plus la musique s'affaisse jusqu'à la non-voix ; et quelques fois elle ne peut plus chanter, elle parle ; et il y a même un moment, elle est tellement prise dans sa douleur qui devient comme une folie, comme une schiz[ophrenie], qu'elle se divise et qu'il y a quatre autres chanteurs qui apparaissent et qui reprennent la voix de Médée puisqu'on sait et chacun le sait que lorsqu'on est en colère on vit cette division de soi, on a du mal à se réunir soi-même dans l'expression, on explose².

En effet, comme nous l'avons mentionné, la partition chorégraphique de Sasha Waltz met en scène la division de Medea en chargeant ses danseurs à donner corps à ses émotions mais aussi, en permettant à la danse de prendre le relais pendant les moments douloureux de souffrance et de folie qui privent Medea de voix.

¹ Selon Platon, la danse *pyrrhique* (en Grec *pyrrichios*) « est guerrière et [...] diffère de la pacifique. Elle consiste à imiter les mouvements que l'on fait pour éviter dans tous les cas les coups portés et l'atteinte des traits ». Platon, *Les Lois*, *op.cit.*, livre VII, 815a. Voir également Paola Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali., Pisa - Roma, 1998. Il en sera question dans le chapitre *XVII.3. Les stasima à l'antique et les identités du cœur*, p.348

² Source : Théâtre de Gennevilliers (réalisateur), *Entretien avec Pascal Dusapin à propos de Medea*, le 1^{er} février 2007. [En ligne] <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medea/ensavoirplus/idcontent/9239> (consulté le 1/8/2018).

X.5. Une vengeance en douceur

Glaucé/Créüse, la rivale de Medea est interprétée par une jeune danseuse faisant directement allusion à une des raisons de la frustration de Medea telle qu'elle l'exprime dans le livret : son époux veut la remplacer par un « modèle » plus jeune, las de son corps vieillissant qui se déforme après avoir enfanté. Il nous semble que Sasha Waltz n'échappe pas au cliché de la rivale plus jeune et plus belle que l'épouse comme la majorité des créateurs de notre corpus et, surtout, au cours des années 1990 et 2000¹. Est-ce pour renforcer la diversité ou la dissidence de Medea qui ne s'inscrit dans aucun modèle féminin traditionnel ? En outre, l'astuce de Sasha Waltz pour suggérer le meurtre de Glaucé/Créüse consistant à modifier légèrement la scène de la mise à mort de la rivale confirme que Medea est non-conventionnelle : le collier porté par Glaucé/Créüse ornant sa robe en lin clair transparent – qui ne laisse aucun doute quant aux formes féminines de la jeune danseuse/rivale – succombe aux étreintes et aux portés des danseurs ; ses perles éclatent et il tâche de sang la robe et le corps de la jeune femme qui tombe au sol quasiment en hystérie. L'horreur de l'acte de Medea n'enlève pourtant rien à l'élégance de la chorégraphie et à la finesse des gestes.

Quant au meurtre des enfants, Sasha Waltz affirme avoir été assez perturbée par ce moment de l'action. Elle précise cependant, que son malaise n'était pas dû au fait que ses propres enfants incarnaient les enfants de Medea, ni à la représentation du meurtre sur scène en soi. Il s'agissait plutôt de la noirceur latente de cette action, l'horreur du geste, la malice et la cruauté qui régissent cette pièce et en particulier son héroïne. Et elle formule ainsi les questions qui la perturbaient :

À quel point dois-je venir pour tuer mes propres enfants ? Comment les tuerais-je ? Avoir ces idées constamment dans la tête, en rêver ? C'était très dérangeant².

La chorégraphe avoue également que la question de la représentation ou pas de l'infanticide sur scène était un grand défi pour elle et qu'elle avait longtemps hésité après avoir découvert les versions précédentes du mythe qui racontent que Médée n'a pas tué ses enfants mais qu'elle les a amenés au temple. Il semblerait que c'est possiblement pour cette raison que chez Sasha Waltz les trois meurtres s'effectuent en douceur : la danse heureuse de la future mariée Glaucé/Créüse qui se transforme en souffrance silencieuse et, surtout, pour les enfants, le jeu avec les œufs qui éclatent et les couvrent de sang dans les bras de leur mère, sans violence,

¹ Nous verrons par la suite que le profil de Glaucé/Créüse change dans les années 2010 et, nous osons dire, mûrit représentant la valorisation des personnages secondaires dans les reprises de *Médée* aussi bien que d'*Antigone*.

² « To what point must I come that I would kill my children? How would I kill them? Carrying those ideas around, dreaming about it. It was very disturbing ». Sasha Waltz, citée dans l'article anonyme « Medea steps up for a Waltz », *op.cit.* Traduction personnelle.

sans peur. Qui plus est, les visages des jeunes danseurs sont paisibles tout le long de cette séquence ; ils reflètent autant leur confiance en leur mère que la tranquillité, la quiétude avec laquelle ils succombent/expirent. Selon la légende, les Corinthiens ont mis à mort les enfants pour se venger du meurtre de Créuse ; c'est donc à l'époque d'Euripide puis de Sénèque que le basculement a eu lieu, que Médée devient l'infanticide. Par ailleurs, Médée était déjà fratricide (elle a tué son frère Apsyrtos durant sa fuite de Colchide avec Jason), barbare et étrangère ; il est donc facile pour Euripide d'épargner les Corinthiens et protéger la paix fragile¹. Sasha Waltz a choisi de raconter de nouveau la fin de l'histoire de Médée d'une manière différente et elle nous le confirme dans une interview :

[...] j'ai finalement décidé que chaque mythe est un changement dans une histoire qui a déjà été racontée [...] et j'insiste sur une autre nuance, sur une autre variation, je vois l'histoire sous un autre aspect et donc c'est comme si le mythe continue².

X.6. *Woman on top...et au centre*

Sasha Waltz compose *Medea* à travers un assemblage d'oppositions et de contradictions binaires pour dénoncer, à notre sens, les binarités genrées et autres : clair et obscur pour les éclairages et les costumes ; noirceur et clarté pour les états d'âme de l'héroïne ; voix et musique pour la mise en scène ; chant, parole et danse pour la narration ; visuel et auditif ; mouvement effréné et immobilité sculpturale pour les corps ou encore souplesse et contraction ; force et fragilité pour le portrait de Medea elle-même. L'ensemble augmente l'anticipation du spectateur et fait monter en crescendo la tension de la pièce que les corps accentuent ou détendent à travers leurs interactions et leur évolution autour de l'héroïne ou avec elle. C'est notamment la frise inspirée de l'autel de Pergame qui ouvre cette série de contrastes : l'immobilité des corps en haut-relief enduits de « plâtre » qui se brise imperceptiblement et devient progressivement mouvement et récit quand une à une les figures se mettent à remuer au ralenti provoquant chez le spectateur le sentiment de l'imminence d'un acte terrible tout en créant chez lui l'envie de bouger lui-même. Les événements se relaient et se succèdent interprétés par les corps des danseurs et chantés par la voix de Medea et

¹ En effet, durant la période d'activité d'Euripide, Périclès avait réussi à établir une paix de trente ans avec la ligue du Péloponnèse dont Corinthe faisait partie. Ainsi, il semblerait logique qu'Euripide ait voulu éviter d'accuser (indirectement) les Corinthiens du meurtre des enfants de Médée même s'il ne s'agit que d'une légende.

² « [...] I finally decided that every myth is a change of a story that has already been told and I tell the story [...] with another undertone and with another variation and another aspect, so it's like the myth goes on ». Podcast de l'entretien de Sasha Waltz à Amanda Smith pour l'émission *Artwork* de la radio ABC Radio National le 11 octobre 2009. [En ligne] http://mpegmedia.abc.net.au/rn/podcast/2009/10/aks_20091011_1026.mp3 (consulté le 1/8/2018). Traduction personnelle.

aboutissent sur le vent torrentueux produit par les ventilateurs industriels qui vide la scène, un élément extérieur (la fatalité ?) que Medea semble ne pas pouvoir contrôler malgré ses pouvoirs la laissant seule sur scène dans sa démente qui a fait d'elle une meurtrière. Un travail d'ensemble qui vise à raconter l'histoire de Medea telle que la perçoit Sasha Waltz.

Elle fait confiance à la Musique Moderne aux multiples facettes et la plus «écoutable». Elle ne surcharge ni n'illustre, établit plutôt la symbiose entre la musique, le chant et la danse¹.

Dans la version de Sasha Waltz la danse n'est pas décorative comme dans la plupart des opéras ; elle devient commentateur, expression des émotions et des peurs profondes de l'héroïne et narrateur de l'histoire à travers la corporalité et le mouvement.

La chorégraphe affirme qu'elle a choisi Médée parce qu'elle est une des figures de la mythologie antique les plus complexes et les plus controversées et elle était intéressée par ce personnage multidimensionnel. De plus, elle déclare avoir été fascinée par la manière dont le mythe a été transformé par les hommes/écrivains pour faire d'elle le modèle le plus maléfique, représentatif de la femme criminelle,

[...] tueuse de ses propres enfants, jalouse et folle alors qu'avant elle était juste cette sorcière/magicienne très puissante qui avait un rapport étroit avec le cycle de la nature².

Sasha Waltz précise : « C'est cela qui m'intéresse le plus : la société féminine, la magie »³. Nous repérons dans l'inspiration de Sasha Waltz le lien étroit avec le concept de genre, la discrimination sexuelle qu'elle tente de dénoncer à travers la mise en scène d'une Medea puissante, ayant les pieds fermes sur terre, dominant le plateau et les danseurs simplement par son regard, son attitude et la portée de sa voix, laissant tous les autres personnages muets.

Comme nous l'affirme Brigitte Cormier l'objectif est atteint car

Guidée par la même source Müllerienne, à laquelle la chorégraphe adjoint le roman *Medea : Voix* de Christa Wolf, Sasha Waltz tient à insister sur la double forme féminine de la figure mythique de Médée. Opposant la noirceur de la furie infanticide à la clarté de la mère guérisseuse aux pouvoirs bénéfiques, Waltz fait magnifiquement « parler » les nombreux corps de danseurs qu'elle met en scène avec une modernité à la fois épurée et chaleureuse⁴.

¹ Source : dossier de presse *Medea*, p.23. Traduction personnelle.

² « [...] the jealous, mad killer of her children and she actually was a very powerful sorceress and was very much related to the cycle of nature ». Podcast de l'entretien de Sasha Waltz à Amanda Smith pour l'émission *Artwork* de la radio ABC Radio National, *op.cit.* Traduction personnelle.

³ « [...] that's what interested me a lot: the female society, the sorceress the magic ». Podcast de l'entretien de Sasha Waltz à Amanda Smith pour l'émission *Artwork* de la radio ABC Radio National, *op.cit.* Traduction personnelle.

⁴ Brigitte Cormier, « Medea-Paris [TCE] » dans *70 minutes implacables*. [En ligne] <https://www.forumopera.com/spectacle/70-minutes-implacables> (consulté le 1/7/2018).

En effet, le corps est un autre élément de son style personnel auquel elle accorde une grande importance. Elle transcende les stéréotypes genrés autant par le choix (facile) des costumes qu'avec la composition chorégraphique où elle opte d'ignorer le rôle traditionnel sexué des danseuses et des danseurs – de toute façon c'est un des principes fondamentaux de la *postmodern dance*. Elle crée ainsi des images sculpturales touchant à la sensibilité du spectateur pour illustrer à la fois la sorcière puissante et la femme exclue, marginalisée et étrangère. Inspirée de Heiner Müller, Sasha Waltz évite la narration d'une légende reconsidérée à l'aune de notre contemporanéité pour l'actualiser et apporte au mythe intemporel son langage personnel, en l'occurrence, chorégraphique et genré pour suggérer que la confrontation politique, à laquelle fait allusion le dramaturge, n'est rien moins qu'un conflit culturel et sociétal.

Chapitre XI. MEDEA(2) DE DIMITRIS PAPAIOANNOU (2008, GRÈCE, CHINE)

Pour perdurer, soutenir, éclairer et illuminer tout, le mythe doit être archétypal. Quand il est archétypal il est capable d'inclure Euripide et Sénèque et Cherubini et Giraudoux et Bost et Papaioannou¹.

Kostas Georgoussopoulos

À notre sens, les propos de Kostas Georgoussopoulos résument l'intérêt que présente la figure de Médée pour les créateurs de notre corpus. Les corps sculpturaux de Sasha Waltz passent le relai (dans ce parcours chorégraphique) à ceux, aussi plastiques que stylisés de Dimitris Papaioannou et la Medea de la chorégraphe allemande transfère ses pouvoirs et les parcelles révélées de son identité à celle du chorégraphe grec pour la complexifier davantage. De ce fait, nous relèverons avec intérêt le fait que Dimitris Papaioannou ait été sollicité par le Ministère de la Culture Grec pour une reprise de sa *Medea* de 1993 à l'occasion de la célébration de l'« Année Culturelle de la Grèce en Chine », au Festival « *Meet in Beijing* » (rencontres à Pékin) de Pékin en août 2008. La nouvelle version de ce spectacle, intitulé *Medea(2)* fut initialement présentée en Grèce, en juin 2008, au sein du *Festival Athinon kai Epidavrou* (Festival d'Athènes et Épidaure) puis en Chine, avec un retour en Grèce pour la saison 2008-2009. Pour cette reprise de la création nous ne nous attarderons pas sur la description détaillée du spectacle car elle a été évoquée au chapitre *IV.1* de cette étude². Nous nous concentrerons sur l'énumération et surtout l'interprétation des modifications faites par le créateur afin d'examiner comment se présente l'héroïne dans la nouvelle décennie et le rapport de cette image avec l'évolution des recherches relatives au concept de genre.

XI.1. Le spectacle³

Dans cette version revisitée, le narratif et le nombre des personnages du spectacle restent à l'identique. Cependant, la reprise de *Medea* quinze ans après sa création initiale, a imposé une redistribution des rôles en raison de leurs exigences physiques ; ainsi, Dimitris Papaioannou n'interprète plus Jason. Le créateur a déclaré dans ses interviews que, pour *Medea(2)*, il avait

¹ Kostas Georgoussopoulos, « Archetypikos mythos » (Mythe Archétypal), extrait de l'article paru dans le journal *Ta nea*, le 21/6/2008, repris dans le programme du spectacle *Medea(2)*, p.21. Traduction personnelle.

² Voir chapitre *IV.1. Le spectacle*, p.78.

³ Notons ici que la distribution est celle indiquée dans le programme du spectacle *Medea(2)* que le chorégraphe a obligeamment mis à notre disposition. Voir photos, Annexes, p.35-38.

souhaité se limiter au rôle de chorégraphe/metteur en scène pour se distancier de sa création initiale et conserver un œil extérieur, critique mais aussi plus objectif. Par ailleurs, les jeunes danseurs apportent leur propre expérience et leur propre perception du mythe et des personnages au spectacle. Il nous semble qu'en plus de proposer une mise à jour du spectacle original, ce sont les paramètres susmentionnés qui ont amené le créateur à intituler cette reprise *Medea(2)* ; comme s'il s'agissait d'un deuxième volet ou de la suite de l'histoire, ce qui n'est pas le cas ; ou comme si cette version était une deuxième tentative – celle-ci plus mature – pour capter « l'essence » de la pièce euripidienne ou pour interpréter le mythe de Médée sous le prisme d'une nouvelle décennie clairement plus consciente et, possiblement, plus sensible au concept de genre. Ainsi, le chorégraphe présente de nouveau l'histoire de Médée depuis l'arrivée de Jason à Colchide et leur rencontre, leur amour passionné, leur fuite précipitée, la naissance de leurs enfants et leur arrivée à Corinthe où le spectacle rejoint la tragédie euripidienne.

Sur le plan visuel, le décor reste généralement le même mais, dans la nouvelle version, les accessoires, sculptés par l'atelier de Nektarios Dionysatos (poupées en plâtre, couronne en cornes de bélier, etc.), ont subi des modifications pour éviter de signaler l'évident et mettre en valeur le symbolisme des objets. Par exemple, dans la reprise de 2008, tous les éléments rouges (de la version de 1993) sont blancs, tels les plumes qui surgissent des boules/potions magiques et des poupées en plâtre une fois cassées et le ruban/arme-du-crime de Glaucé. D'autres sont complètement supprimés comme le voile de Glaucé et le sang qui apparaissait sur les membres d'Apsyrtos. Dimitris Papaioannou affirme que

Ce n'est pas par hasard si la couleur rouge sang, qui paraît intéressante à présenter sur scène dans les années 1990, est absente de *Medea(2)*. J'ai décidé de soustraire la couleur rouge et mettre la couleur blanche. On peut donc dire que *Medea(2)* est en réalité *Medea*, mais sans le sang. La forme la plus limpide que je puisse offrir¹.

Nous ajouterons – la plus pure ; c'est presque un spectacle en noir et blanc, austère, misant sur la performance, les interprétations, les interactions et les tensions. En outre, le bassin qui contient les sortilèges/boules de Médée est remplacé – dans un effort de transparence – par une sphère en fil de fer (comme celle utilisée pour le tirage du loto), flanquée d'une manivelle que le Chien fait tourner pour mieux les mélanger. Qui plus est, les éléments qui indiquent le

¹ « Δεν είναι τυχαίο που το κόκκινο χρώμα του αίματος που στις αρχές της δεκαετίας του '90 φαινόταν ενδιαφέρον να παρουσιαστεί στη σκηνή, του αφαίρεσα το χρώμα στη *Μήδεια 2* και το άφησα λευκό. Μπορεί να πει κανείς ότι η *Μήδεια 2* είναι η *Μήδεια* χωρίς το αίμα. Η φόρμα όσο πιο καθαρή μπορώ να την παραδώσω ». Dimitris Papaioannou, *La performance – Pensées pour Médée(2)*, entretien du chorégraphe, 21 octobre 2008, à propos de *Medea(2)*. [En ligne] <http://www.youtube.com/watch?v=C5VqK4ncsDI&list=UUDMcbV0Bvhk2G5aekfAm6rw&index=5&feature=plcp> (consulté le 2/2/2017). Traduction personnelle.

passage du temps sont également supprimés, à savoir le disque solaire et l'énorme horloge ainsi que la scène entière qui indique le passage des saisons dans la version de 1993. En revanche, pour un effet minimaliste et symbolique de l'écoulement du temps ou son envol, Hélios et le Chien, situés respectivement au fond de la scène côté cour et à l'avant-scène côté jardin, s'échangent une énorme ampoule accrochée à un long câble. Le premier l'allume quand elle arrive entre ses mains puis la lance ; le deuxième l'attrape et l'éteint avant de la relancer. Ils créent ainsi de longues diagonales de lumière évanescentes qui relient les deux extrémités de la scène. Cette astuce, autant technique que symbolique, met certes l'accent sur le temps écoulé mais révèle aussi la binarité clair/obscur et, par extension, bien/mal à laquelle font allusion les deux personnages ; elle symbolise également leur alternance infinie à travers le temps. Cependant, il nous semble que ce lien lumineux, créé par cet échange, dénonce subtilement les stéréotypes binaires et laisse entendre qu'un nombre infini de nuances entre les deux extrêmes existe ; n'est-ce pas sur un lissage des polarisations que les théoriciens des études sur le genre insistent ? En effet, la plupart d'entre eux s'accordent sur le principe qu'il ne s'agit pas de nier les différences entre les deux sexes mais plutôt d'accepter que la binarité s'applique au sexe biologique mais pas au sexe social. Par ailleurs, le manifeste/déclaration de la création de l'AKOE (Mouvement pour la Libération des Homosexuels Grecs), pour ne mentionner qu'un exemple parmi d'autres, évoque précisément ce principe dès l'automne 1976¹ :

Aujourd'hui nous nous présentons unis à la surface de la vie sociale pour discuter tous ensemble, pour que vous compreniez et que nous comprenions que chaque personne est libre d'exister et de disposer de son corps comme bon lui semble. Sans l'intervention de la société qui met arbitrairement des étiquettes et accorde respectivement des rôles à chaque personne².

¹ Il nous semble essentiel de noter que ce mouvement a été créé seulement deux ans après la fin de la dictature en Grèce (1967-1974) alors que la situation politique ne s'était pas encore stabilisée à la suite du régime des Colonels.

² « Σήμερα βγαίνουμε ενωμένοι στην επιφάνεια της κοινωνικής ζωής της χώρας μας για να συζητήσουμε μαζί, να καταλάβετε και να καταλάβουμε ότι ο κάθε άνθρωπος είναι ελεύθερος να υπάρχει και να μεταχειρίζεται το σώμα του όπως αυτός νομίζει καλύτερα. Χωρίς την επέμβαση της κοινωνίας που διαχωρίζει αυθαίρετα με ετικέτα τους ρόλους και δίνει στα άτομα ανάλογη τοποθέτηση ». Loukas Theodorakopoulos, « AKOE και απελευθέρωση » (AKOE et libération), 26 juin 1997. [En ligne] <http://athanatiellinikileventia.gr/?p=3088> (consulté le 25/11/2018). Traduction personnelle. Cette déclaration d'intention qui était en même temps un appel à soutien, a été distribuée dans les médias et les journaux ainsi que dans des bars, des cinémas et même dans les rues d'Athènes. Ils ont en effet reçu le support de célébrités locales et étrangères dont Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Roland Barthes. Le mouvement a laissé sa place au EOK (Communauté Homosexuelle Grecque, active 1988-2008) qui se bat jusqu'à nos jours contre les discriminations des personnes LGBTQ+ et se transforme depuis en mouvement LGBTQ+ grec. Pour plus de détails sur l'histoire du mouvement LGBTQ+ en Grèce voir Kostas Spiliostis, « Μια συντομότερη ιστορία του ελληνικού λεσβιακού, γκέι, αμφί, τρανς κινήματος και των διεκδικήσεών του » (Une très courte histoire du mouvement LGBTQ+ et ses revendications), 11 mars 2014. [En ligne] <https://www.kar.org.gr/2014/03/11/%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BC%CF%8C%CF%84%CE%B1%CF%84%>

Qui plus est, concernant le décor, nous avons vu auparavant¹ que chacun des personnages (Médée, Jason, Glaucé et Hélios) a son propre « territoire » – établi dès l’ouverture – auquel certains autres n’ont pas accès, présenté par le scénographe sous la forme de tables rectangulaires aux quatre extrémités de la scène. Rappelons que Médée occupe celle de l’avant-scène côté jardin ; Glaucé, celle du fond de scène côté jardin ; Hélios, celle du fond de scène côté cour (et ne la quitte pas au cours de la performance) ; Jason celle de l’avant-scène côté cour ; le Chien, l’*alter ego* de Médée est le seul à avoir accès à toutes les tables/territoires. Nous remarquons cependant que des liens entre ces territoires sont créés par le créateur pour suggérer les relations de pouvoir entre les personnages qui les occupent. Prenons l’exemple du ruban noir dont une extrémité est tenue par Hélios alors qu’il remet l’autre à Médée laquelle la transmet au Chien (au sol) qui, à son tour, l’enroulera autour du cou de Glaucé pour suggérer son meurtre en faisant des angles droits extrêmement précis afin de relier littéralement et symboliquement – pour le spectateur – victime et coupable. Ne serait-ce pas encore une incitation subtile – par ailleurs morbide – de la part de Dimitris Papaioannou à explorer les relations de pouvoir qui nous rassemblent plutôt que celles qui nous séparent au risque de nous conduire à commettre l’irréparable ? Ou encore, un rappel que les excès et les polarisations peuvent s’avérer dangereuses ?

La sonorisation a également été modifiée et une meilleure qualité de son en ressort. Une des innovations de la conception sonore de Pavlos Avouris fut l’application du « son à temps réel », produit par des stimuli que fournit l’action scénique ce qui rend chaque performance unique. Une explication technique ludique figure dans le programme du spectacle :

Une série de microphones activés par le contact, placés sous le plateau et sur les danseurs, transmettent les pulsations sonores produites par les mouvements [des danseurs] sur scène à un ordinateur qui utilise un logiciel spécialement conçu pour le spectacle par Coti K. Ce logiciel réagit à ces pulsations sonores en créant, à son tour, d’autres sons. Il est cependant conçu de façon à inclure un élément de chance et, ainsi, les sons produits à chaque performance sont uniques, tout comme les mouvements des performers chaque soir. De cette manière, par exemple, les signaux sonores que produit Médée durant son solo avec les chaises créent des bruits (dérivant de son état psychologique) qui sont en parfaite synchronisation avec ses mouvements et fournissent une nouvelle musique à chaque représentation².

[CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF/](#) (consulté le 25/11/2018).

¹ Voir une description détaillée et notre interprétation de ce choix scénographique dans le chapitre *IV.1. Le spectacle* p.78.

² «Μια σειρά μικροφώνων επαφής τοποθετημένα στο υποσκήνιο μεταφέρουν τον ηχητικό παλμό των βημάτων πάνω στη σκηνή σε έναν υπολογιστή που τρέχει ένα λογισμικό ειδικά σχεδιασμένο για την παράσταση, το οποίο με τη σειρά του αντιδράει στους παλμούς αυτούς παράγοντας ήχο. Έτσι, σήματα από το σόλο με τις καρέκλες παράγουν (ψυχολογικούς) θορύβους απόλυτα συγχρονισμένους με

De toute évidence, cette innovation confirme l'importance particulière que le chorégraphe accorde à la singularité de chaque spectacle. Elle prouve également que celle-ci dépend jusqu'à un certain degré du changement (constant) des humeurs des performers et, par extension, des personnages qu'ils incarnent lesquels sont non seulement uniques mais aussi plus étranges l'un que l'autre. Par exemple, les marins qui apparaissent telles des figures sorties tout droit d'un tableau de Yannis Tsarouchis ; le Soleil, qui ne quitte jamais son territoire et dont le mutisme corporel fait que ses mouvements ressemblent plus aux poses des statues antiques qu'à des pas de danse ; Jason, qui dévoile sa vanité démesurée tout au long de la performance ; Glaucé, qui révèle son excessive naïveté telle une femme-enfant ; le Chien, qui à cause de son hybridité plane entre homme et animal ; et, finalement, Médée dont le personnage est incontestablement complexe autant par ses humeurs changeantes que par son statut d'étrangère et de barbare. Nous avons l'impression que la sonorisation renforce la *queerness*, l'étrangeté de chaque personnage qui varie à chaque représentation et souligne ainsi la pluralité identitaire de l'individu et sa « nature » interchangeable. À notre avis, l'astuce technique de Dimitris Papaioannou est un hommage indirect à ce « groupe »¹ de personnes qui, en effet, est plus mis en valeur depuis les années 2000, suite à la diffusion et vulgarisation des théories *queer* en Europe. Selon Beatriz Preciado la théorie *queer* « expose, s'oppose et critique la pseudo-naturalité du système sexe/genre »². Elle révèle également le point de convergence et de solidarité entre les groupes LGBTQ+ et le féminisme, les dirigeant vers une stratégie d'action combinée/commune visant la redynamisation et l'équilibre afin de répondre aux questions sexuelles, sociales et de genre et à abolir la segmentation, annonçant ainsi l'introduction de l'intersectionnalité dans les recherches sur le genre. En effet, les sons produits par le logiciel ne reconnaissent pas de sexe ni de genre mais des pulsations, des humeurs et des états d'esprit ce qui a pour effet de maintenir intacte l'individualité de chaque personnage. Dans ce sens, leur détachement de la catégorisation binaire renvoie à cette conjonction envisagée par la théorie *queer* et, par conséquent, la performance constituerait l'aperçu d'une (micro)société non-genrée idéale et équilibrée.

την κίνηση. Το λογισμικό είναι σχεδιασμένο να εμπεριέχει ένα ποσοστό τυχαιότητας. Δεν επαναλαμβάνονται ακριβώς οι ίδιοι ήχοι σε κάθε παράσταση, όπως ανεπανάληπτη είναι η κάθε μέρα παράστασης για τους ερμηνευτές». Source : programme du spectacle *Medea(2)*, p.99. Traduction personnelle.

¹ Nous utilisons, faute de mieux, ce terme pour éviter le mot « catégorie » que nous ne considérons pas pertinent car, les études sur le genre refusent par principe la catégorisation qui ne serait qu'une forme supplémentaire de discrimination sociale. Voir à titre indicatif Monique Wittig, *La pensée straight*, *op.cit.*, et Christine Delphy, *L'ennemi principal : Tome 2, Penser le genre*, *op.cit.*

² Beatriz Preciado citée dans l'article anonyme « No Pasaran - Le queer : vers une révolution des politiques des identités sexuelles et du genre », dans *Réseau No pasaran*, journal n°51, septembre 2006 [En ligne] <http://nopasaran.samizdat.net/spip.php?article1177>, (consulté le 10/12/2018).

La conception des lumières change aussi dans *Medea(2)* ; Alekos Giannaros n'a pas utilisé des lampes à incandescence pour les éclairages et, pour la première fois, il a employé seulement vingt-six lyres LED¹. Son astuce qui fût expérimentale à l'époque, a produit des nuances de lumière plus raffinées, plus subtiles et moins agressives pour l'œil du spectateur. De surcroît, ces éclairages réduisent la visibilité provoquant ainsi des doutes chez le spectateur quant au caractère et la véracité des sentiments des personnages. Simultanément, ils évoquent les nombreuses nuances de la personnalité de Médée, en rappelant l'ambivalence et soulignent sa non-conformité à la norme. La Médée de Dimitris Papaioannou est à la fois femme, homme, animal, mère, amante, criminelle, sorcière, princesse et divinité donc plurielle et, par extension, non-binaire, ce qui renvoie au concept de genre qui refuse la binarité et opte pour un esprit de tolérance et d'assimilation de la diversité.

Thanos Papastergiou² a reconçu les costumes du spectacle avec la collaboration de Dimitris Papaioannou en se basant sur les anciens dessins de ce dernier pour leur donner un souffle moderne. Leur élaboration, sous un œil plus contemporain, les rapproche plus de la mode des années 2000, sans pour autant les situer dans le temps. Dès lors, durant la première partie, Médée porte une longue robe de soirée couleur ivoire qui – contrairement à celle de la production de 1993 – arrive au-dessous de sa poitrine la laissant découverte de même que son dos nu, confirmant le fait que la nudité sur scène ne choque plus le public Grec dans les années 2000. En même temps, ce choix vestimentaire nous rappelle clairement les images des femmes crétoises qui figurent sur les fresques minoennes de la chambre de la reine au palais de Cnossos³ et renforce le côté sensuel et érotique de l'héroïne, mettant l'accent sur sa féminité. La longue traîne/bouclier/coquillage qui s'y ajuste a été évidemment maintenue car – comme nous l'avons vu auparavant – elle renvoie à des traits essentiels de la personnalité de Médée⁴. Sa couronne, en forme de cornes de bélier qui fait allusion à la Toison d'Or, sert ici de coiffe ; cette dernière sera défaite quand Médée offrira sa couronne à Jason, laissant ses cheveux lâchés pour suggérer, d'une part, l'acte de libération ou de détachement de l'héroïne de son peuple et son père et, d'autre part, sa décision de tout abandonner, de tout donner à Jason par amour. Pour son solo avec les chaises, elle enfile une simple tunique longue sans manches. Le costume de Glaucé a également été légèrement modifié : elle porte une robe couleur peau mi-

¹ La lyre LED est un type de projecteur ; le terme anglais, *moving-head*, est plus souvent utilisé dans le jargon technique des éclairagistes.

² C'était le premier travail du jeune directeur artistique / costumier (22 ans).

³ Cnossos ou Knossos fut la capitale de la Crète lors de la période minoenne (3000-1000 avant notre ère). Les ruines du palais qui ont été découvertes en 1878, ont révélé un système architectural dédalique (selon la légende le Minotaure réside dans le labyrinthe du palais construit par Dédale à l'ordre du roi Minos). C'est l'archéologue Sir Arthur Evans qui a conduit les fouilles au début du XX^e siècle et qui a attribué à la civilisation le nom de minoenne, du nom du roi légendaire Minos.

⁴ Voir chapitre *IV.1. Le spectacle*, p. 78.

longue évasée, sans manches et un boléro en coton avec une capuche (à la mode des adolescentes de l'époque), des bas qui lui arrivent à la cuisse et des baskets. Ses cheveux en chignon sont coiffés, dans cette revisite, d'une « vraie » couronne qui ne laisse aucun doute quant à son statut de princesse de Corinthe. Pour son « mariage », elle enfle une tunique transparente par-dessus son long tutu (utilisé également à la production de 1993). Le costume de Jason n'a pas subi de modification essentielle mais devient tout de même plus sobre : ainsi, les détails dorés de son uniforme de marin sont supprimés et le haut en maille de sa tenue de voyageur est remplacé par un T-shirt orné d'une ceinture ; un gilet beige est ajouté par-dessus sa chemise blanche afin de rendre sa tenue plus formelle. À la suite des meurtres et jusqu'à la fin de la performance, Jason enfle un costume trois pièces noir pour suggérer – possiblement – son triple deuil. La tenue des autres personnages ne change pas dans l'essentiel ; chacune est pourtant modernisée, se rapprochant plus des habitudes vestimentaires des années 2000.

XI.2. *Medea(2)* – Révisée et mise à jour

La nouvelle *Medea* est plus radieuse, plus simple et plus raffinée que l'originale. Elle demeure exactement la même œuvre or, comme la distribution change, les nouveaux danseurs apportent leur propre énergie à la production¹.

Dimitris Papaioannou

Le chorégraphe résume ainsi les différences entre *Medea* et *Medea(2)*. En effet, la nouvelle version de *Medea* vise à des formes plus épurées ; Dimitris Papaioannou se débarrasse des éléments – dirions-nous – bavards et opte pour un minimalisme visuel qui résulte à une production plus austère, plus intellectuelle, moins sentimentale et certainement plus mature. En outre, le chorégraphe affirme lui-même dans plusieurs interviews qu'il voulait reconstruire et « nettoyer » la pièce « vider la performance du sang et la livrer sous sa forme la plus propre [dans le sens de pure] »². Ainsi, la mise en scène devient plus abstraite tout en maintenant son côté narratif qui fut dès l'origine l'objectif du créateur. Dimitris Papaioannou précisait à ce propos en 1998 :

¹ Voir l'article anonyme, *Interview with Dimitris Papaioannou, Director of Medea II*, dans la revue électronique *CityWeekend*, *op.cit.*.

² « [I wanted to] drain the blood from the performance and deliver it in the cleanest form I could manage ». Interview du chorégraphe à René Habermacher pour son article *Spatial and human relationships*, *op.cit.*

Je voulais dire qu'une histoire peut se dérouler dans un espace scénique particulier, c'est-à-dire que je voulais résoudre un problème de narration, [...] trouver un moyen de raconter l'histoire – du début à la fin – qui me permettrait en même temps de parler [à propos] de l'histoire ; je voulais faire les deux¹.

Toutefois, si masculin et féminin sont complémentaires dans la première version de *Medea*, Dimitris Papaioannou ne présente pas une Médée masculinisée ; dans cette reprise il devient encore plus clair que l'héroïne capitalise sur sa féminité passive-agressive en mettant de côté son aspect mâle. Ainsi son agressivité n'est pas explicite ; tels ses pouvoirs de sorcière – qui seraient initialement perceptibles seulement par un sixième sens – elle (son agressivité) se manifeste sous intense déception, affliction ou controverse. Son corps devient ainsi un condensateur d'énergie diffusant sa tension et sa combativité. Médée (Evangelia Randou) dissimule l'énergie enfermée consciemment, volontairement dans son corps et donne l'illusion d'une image figée qui bouge dans l'espace ; la danseuse manipule et maîtrise son énergie corporelle et la transforme progressivement en mouvement liquide comme l'eau qui inonde le plateau. Selon Marifé Santiago Bolaños, « la psychologie profonde considère que l'eau est le symbole féminin de l'inconscient »² et la fluidité des mouvements de Médée le confirme. Or, en même temps, l'eau ramène à la surface son inconscient animal ; après sa confrontation violente avec Jason, l'héroïne totalement désenchantée se jette violemment dans l'eau pour marquer la rupture finale entre elle et son époux ; ses hurlements d'animal sauvage – des féroces aboiements – retentissent déjà pour évoquer son désenchantement et sa cession, alors que le Chien, à quatre pattes près d'elle, illustre sa transformation en miroitant ses mouvements.

La nouvelle Médée de Dimitris Papaioannou est plus sculpturale, plus proche des statues grecques antiques que chacun d'entre nous peut voir dans les musées à travers le monde ; c'est ce que suggère l'ouverture du spectacle qui ressemble à une galerie de sculptures et la pose finale de Médée qui ressemble à la Venus de Milos³. De même, les poses des danseurs au cours de la performance renvoient tantôt aux fresques minoennes ou égyptiennes et tantôt aux *kouroi* antiques nous rappelant la perception antique de la beauté pure/absolue. Cette pureté

¹ « Ήθελα να πω ότι μία ιστορία μπορεί να ξετυλιχθεί σε έναν ιδιαίτερο σκηνικό χώρο, δηλαδή ήθελα να λύσω ένα πρόβλημα αφήγησης [...] να μπορέσω να πω καθαρά την ιστορία και μέσα από αυτόν τρόπο που θα έβρισκα να έλεγα και για την ιστορία. Ήθελα να πω και τα δύο, να την πάρω από την αρχή μέχρι το τέλος και να την ξετυλίξω ». Interview de Dimitris Papaioannou à Natassa Chasioti, au sein de l'émission *Apla vimata* (Des pas simples) pour la chaîne de télévision SevenX, le 31 mars 1998 en vue de la tournée du spectacle au Royaume-Uni. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=DzONxztlrL8> (consulté le 15/5/2017). Traduction personnelle.

² Marifé Santiago Bolaños, « Maria Zambrano dialogue avec Antigone », dans Rose Duroux et Stéphanie Urdician (sous la dir. de), *Les Antigones contemporaines*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p.83.

³ Œuvre de l'époque hellénistique (150-130 avant notre ère) attribuée à Alexandros d'Antioche, la Venus de Milos est une statue d'Aphrodite, découverte dans l'île de Milos en 1820.

est aussi un des principes de la danse butô par laquelle Dimitris Papaioannou avoue être influencé. Qui plus est, l'expressionnisme de la danse butô est manifestement rappelé dans la scène des chaises où Médée, indécise, exprime sa frustration et son désarroi. Elle rappelle *a posteriori* la performance dramatique *Médée*¹ par Carlotta Ikeda² sur un texte d'accompagnement de Pascal Quignard, dans lequel l'auteur précise que

Médée est celle qui médite (*meditari*) qui pré-médite, qui voit à l'avance, qui voit en songe [...] Elle est la chamane qui voit, à l'intérieur d'elle-même, ce qui monte et qui va surgir³.

En effet, la Médée de Dimitris Papaioannou nous donne cette impression quand elle danse son solo pathétique en gardant la tête toujours penchée en avant, cachée des spectateurs. Le solo de Carlotta Ikeda, comme celui d'Evangelia Randou (Médée), évoque l'acte de rébellion d'une femme atterrée qui essaye de reprendre le pouvoir au-delà de son exclusion totale. Aux moments des pauses entre deux déplacements acrobatiques d'une chaise à l'autre, nous avons l'impression que sa danse est intérieure, contenue ou implosive parce que la tension est apparente. Nous pouvons apercevoir comment la plainte et la douleur de Médée se transforment progressivement et lentement en rage sauvage, animale, comment – suivant la tradition butô – l'énergie est libérée de son corps tout en restant contrainte. La Médée de Dimitris Papaioannou semble aussi maîtriser le Temps – elle est petite fille du Soleil dont la course céleste est en effet un indicateur de temps⁴ – autant que ses sentiments ; elle le ralentit pour prendre sa décision et pour se transformer. Une fois sa vengeance accomplie, Médée la sorcière figera le temps en écrasant l'ampoule lumineuse empêchant ainsi Jason de le voir s'écouler.

Des éléments expressionnistes de la danse butô sont aussi présents dans le maniérisme du personnage obscur du Chien qui semble endosser dans la nouvelle version un rôle additionnel⁵ : celui d'un maître des cérémonies sinistre et *queer*. En outre, le performer qui l'incarne est fin et élancé, volontairement moins volumineux que le premier interprète ; ainsi son ombre qui se projette à plusieurs reprises sur le fond de la scène renvoie aux personnages

¹ Les créateurs utilisent cette écriture pour le nom de l'héroïne dans le titre du spectacle dont il sera brièvement question dans le chapitre *XIII. Les spectacles : 2010-2015*, p.253.

² Carlotta Ikeda, figure tutélaire de la danse butô, a créé et performé le solo à deux *Médée* basé sur le texte de Pascal Quignard au Théâtre Paris-Villette en janvier 2011 (première à Bordeaux en novembre 2010, sur la scène du Molière-Scène d'Aquitaine). L'auteur lit le texte (une variation sur *Médée* d'après le texte d'Euripide) sur une table, pendant que la danseuse butô l'interprète, le prolonge ou lui répond.

³ Pascal Quignard, *Medea ; précédé de Danse perdue*, Bordeaux, Ritournelles, 2011, p.13.

⁴ Selon une interprétation, reprise par Pascal Quignard, le mot « midi » a la même racine que le nom de Médée et en tant que petite fille du Soleil, qui à « son plus haut définit midi », elle est directement associée au temps ; « elle est le temps arrêté en elle ». Voir Pascal Quignard, *Medea ; précédé de Danse perdue*, *op.cit.*, p.12 et p.14.

⁵ Nous avons déjà mentionné que le Chien représente l'*alter ago* obscur et vindicatif de Médée.

des films expressionnistes du cinéma muet des années 1920 tel *Nosferatu le vampire* (États-Unis, 1922, réalisateur : F.W. Murnau). Il se peut que Dimitris Papaioannou se serve ici des références *camp*¹, ce mécanisme de représentation ironique et moqueur, pour dénoncer l'obstination des critiques (et de certains chercheurs) à interpréter ces références d'une manière préétablie et éventuellement sclérosée qui les amène à considérer et évaluer les personnages selon des stéréotypes de genre – comme Constantine Chatzipapatheodoridis² qui évoque le côté misogyne du camp. Toutefois, le chorégraphe affirme que *Medea(2)* est un hommage à la femme et confirme notre hypothèse en expliquant en quoi le camp est utile dans son travail :

Je pense que Médée est aussi très camp. [...] Quand quelque chose est trop gestuel, rappelle trop les films muets et les cartes postales, quand quelque chose embrasse la banalité de la beauté et tente à la fois d'être placé dans un environnement qui le ridiculise et simultanément le recrée de l'autre côté du ridicule. Le camp est très utile lorsqu'on ne peut pas dire quelque chose directement parce qu'il est usé et nous oblige à trouver un autre moyen de le formuler. Je pense que c'est là que le camp est utile, du moins pour mon travail³.

Qui plus est, le créateur a décidé de prendre ses distances par rapport à la nouvelle version en cédant le rôle de Jason à Yannis Nikolaidis, pour re-concevoir, re-voir et re-travailler la production de l'extérieur. Il se place ainsi, intentionnellement, à la marge, à la place de l'étranger, de l'Autre et, par conséquent, à la place de son héroïne également marginale et étrangère – à son mari, à l'intérieur de son foyer et à la cité. Le chorégraphe avait lui-même vécu à la marge, se sentant « comme un extraterrestre »⁴ avant de quitter (à dix-huit ans) la maison de ses parents parce que sa sexualité « divergente de la norme »⁵ et sa volonté de devenir peintre n'étaient pas tolérées de sa famille qui aspirait à une carrière « d'architecte

¹ L'adjectif *camp* en anglais, désigne l'usage excessif de sons, couleurs, attitude, postures etc. de manière ironique ou humoristique. C'est le fait de pousser les normes jusqu'à leur expression la plus excessive, la caricature, pour les ridiculiser et les « déperformativer ». Cependant, il peut parfois désigner (injustement) un comportement et/ou des habitudes qui sont considérés par certaines personnes comme « typiquement gay ». À titre indicatif la série animée *Les Simpsons* (1989-) en est un exemple.

² Voir à ce propos, Constantine Chatzipapatheodoridis, « Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances », dans *European journal of American studies*, n° 11-3, vol. 11, 24 janvier 2017.

³ « I think Medea is also quite camp. [...] When something is too much of a gesture, too reminiscent of silent movies and postcards, when something embraces the banality of beauty and at the same time tries to place it in an environment that ridicules it yet at the same time re-creates it on the other side of ridicule. Camp is very useful when you can't say something directly, because it's worn out and forces you to find another way of phrasing it. I think that's where camp is useful, at least for my work ». Propos du chorégraphe recueillis par René Habermacher dans *Dimitris Papaioannou : spatial and human relationships op.cit.*

⁴ Propos du chorégraphe recueillis par René Habermacher dans *Dimitris Papaioannou : a pasolinian touch*, 15 mars 2011 [En ligne] <http://blog.thestimuleye.com/2011/03/15/dimitris-papaioannou-a-pasolinian-touch-2/#more-488> (consulté le 26/12/2018). Traduction personnelle.

⁵ *Ibidem.*

straight »¹ pour lui. Inconsciemment, il s'identifiera à la *queerness* de sa Médée et son *alter ego*, le Chien. Par ailleurs, en parlant de *queer* Teresa de Lauretis affirme que

[...] c'est parce que la sexualité est si inévitablement personnelle [...] que les différences de race et de genre sont un sujet crucial de préoccupation pour la théorie *queer* et que seul le dialogue critique peut procurer une meilleure compréhension de la spécificité et de la partialité de nos histoires respectives [...]².

Il est possible que Dimitris Papaioannou ait choisi Médée pour entamer ce dialogue qui met l'accent sur la marginalité de Médée autant que sur sa singularité. De plus, la passion érotique de l'héroïne – que le chorégraphe ne suggère que subtilement car il pense qu'elle n'est plus d'actualité – n'est pas aussi prononcée dans *Medea(2)* mais Médée n'est pas pour autant moins passionnée ni moins déterminée que dans sa précédente version. Si le Jason de Dimitris Papaioannou demeure interchangeable dans les quinze ans qui s'écoulent entre les deux versions, toujours (et encore) motivé par sa folie des grandeurs, sa soif de pouvoir et de contrôle, ce n'est pas le cas de Médée. En effet, en 1993 sa force motrice était son amour pour son époux et les conséquences de sa trahison, or il nous semble qu'en 2008, il ne s'agit plus seulement pour l'héroïne de retrouver son indépendance en récupérant le pouvoir des mains de Jason ; elle va lui ôter également le contrôle, la notion du temps et la lumière en s'emparant ainsi du pouvoir et en affirmant sa dominance absolue.

Selon Kostas Georgoussopoulos

[...] la reprise de *Medea* quinze ans plus tard est due à deux raisons également excitantes : d'abord pour monumentaliser et donner une dimension mythique de longévité et de substance à une œuvre qui n'a clairement pas succombé à la mode, aux circonstances et à l'esthétique du moment mais qui contient un noyau de modernité authentique. Ensuite pour remettre l'artiste Papaioannou dans le chemin d'un art austère qui a autrefois séduit et perturbé les dévots et les initiés et qui peut maintenant, grâce à la célébrité du créateur, prétendre agiter d'autres eaux stagnantes³.

De ce fait, les mouvements deviennent plus dramatiques mettant en évidence les relations de pouvoir fondamentales de la nature humaine, soulignent l'individualité de l'héroïne et

¹ *Ibidem*.

² Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, *op.cit.*, p.113.

³ « Η επανάληψη της *Μήδειας* έπειτα από δέκα πέντε χρόνια, νομίζω πως οφείλεται σε δύο εξίσου ερεθιστικούς λόγους: να μνημειώσει, να προσδώσει μυθική διάσταση διάρκειας και ουσίας σ'ένα έργο που εμφανώς δεν υπέκυψε στην τριβή της μόδας, της συγκυρίας και της αισθητικής επικαιρότητας αλλά ενέχει πυρήνα μοντερνικής αυθεντίας. Επίσης για να επαναφέρει τον καλλιτέχνη Παπαϊωάννου στην τροχιά μιας τέχνης αυστηρής που άλλοτε έπεισε και τάραξε τους μανιακούς και τους μνημένους και τώρα, χάρις και στη δημοφιλία του εμπνευστή, μπορούσε να δοκιμάσει να τaráξει και άλλα λυμνάζοντα και εθισμένα σε εισροές λυμάτων νερά ». Kostas Georgoussopoulos, « Akafti vatos » (Buisson en feu), extrait de l'article paru dans le journal *Ta nea*, 21/6/2008, repris dans le programme du spectacle *Medea(2)*, p.86-89. Traduction personnelle.

confirment l'évolution de son profil. Dimitris Papaioannou s'inspire de la psychologie complexe qu'Euripide a soufflée en son personnage pour mettre l'accent, désormais, sur le dessous sociopolitique du mythe : la guerre de race et de classe sociale, la guerre entre espèces, entre sexes et/ou entre genres. Cette nouvelle approche englobe dans le microcosme de la biographie de Médée toutes ces guerres qui semblent être interconnectées et dans lesquelles les femmes sont indubitablement présentes. De cette façon le chorégraphe rend l'image de la femme qui en ressort plus effective, il la conçoit comme universelle, forte et dominante. D'ailleurs – nous l'avons vu – dans la nouvelle version sa dominance dépassera toutes les limites quand, à la fin, elle privera Jason, non seulement de ses enfants, de sa nouvelle épouse et de son pouvoir politique (le droit au trône de Corinthe), mais aussi de la lumière du jour et de la notion du temps en écrasant l'ampoule lumineuse – qui les symbolise – plongeant tout dans l'obscurité.

XI.3. Œuvre d'actualité ou classique ?

Si Dimitris Papaioannou est clairement influencé par le travail de Robert Wilson avec qui il a collaboré à New York au début des années 1990 l'amenant à accorder une grande importance à l'aspect visuel de ses créations, il ne néglige pas le mouvement et l'exploration de la composition chorégraphique. De plus, au-delà de la narration d'une histoire et de la mise en valeur d'une certaine identité grecque nous retrouvons dans *Medea(2)* le thème de l'érotisme au-delà de l'hétéronormativité et la pluralité de l'héroïne. Homme/femme, homo/hétéro, humain/animal, les personnages changent, muent et illustrent les changements socioculturels, reflétés dans l'évolution des idéologies et des thématiques genrées. De ce fait, leur appariement et, souvent, leur accouplement, en fait les protagonistes d'une histoire qui frôle les frontières du *queer*. Mais malgré la mise à jour, *Medea(2)* demeure un spectacle vieux de quinze ans durant lesquels le monde a fortement changé. Pour les jeunes générations qui n'ont pas les mêmes points de référence, ce spectacle rappelle seulement la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'Athènes en 2004. Par conséquent, l'identité grecque que le chorégraphe voulait mettre en valeur n'est plus transmise à travers la procession des marins de Yannis Tsarouchis parce qu'elle n'est pas perçue de la même manière que dans les années 1960, 1970 ou 1980. De surcroît, la question du droit au choix de l'orientation et des préférences sexuelles est également un faux problème puisque de nos jours, il va de soi et n'est plus critiquable/répréhensible. Cependant, si la question n'est plus d'actualité et si le thème n'est plus original ni subversif, l'aspect *queer* du spectacle constitue la preuve d'une évolution vers une société plus paritaire, plus tolérante et moins discriminative. En effet, selon Marie-Hélène Bourcier, la théorie et les politiques *queer* tentent

[...] de prendre en compte les différents niveaux d'oppression sociale économique et culturelle non de manière cumulative, mais de voir en quoi la construction ou la production des genres, de la race, des corps normaux et des nations sont indissociables. Les politiques queer des différences s'ingénient à prendre en compte cet impératif « d'intersectionnalité » de manière à ne pas reproduire l'obnubilation excluant sur un seul facteur de domination¹.

Dans cette perspective la nouvelle « forme » épurée et symboliste de *Medea(2)*, devient à notre sens une des premières créations qui explorent ouvertement la dimension intersectionnelle du genre en Grèce au moyen de la *queerness* de ses personnages. Toutefois, dans la décennie 2000-2009 où *Medea(2)* connaît sa « restauration » pour reprendre le terme de Dimitris Papaioannou, la question des rapports sociaux de genre et la notion de *queer* commencent à peine d'être soulevées en Grèce dans le milieu universitaire. Les recherches se multiplient et aboutiront à la création de programmes interdisciplinaires sur les Études sur le genre à l'université grecque en 2008 (qui semblent pourtant des cas fortuits²) alors que le reste de l'Europe étudie (déjà) la dimension intersectionnelle du genre même si le terme n'est pas encore utilisé. Néanmoins, si la Grèce a un retard au niveau de la recherche académique sur le genre, la création de Dimitris Papaioannou atteste que les artistes explorent le concept de genre dans son sens plus ouvert au cours de cette décennie (ce qui sera confirmé dans les chapitres suivants³). Certes, le spectacle a été « accusé » d'être conventionnel en raison de son statut initial de commission du Ministère de la Culture, mais son rôle d'ambassadeur culturel à l'étranger est bien mérité car l'œuvre de Dimitris Papaioannou dans sa totalité évite le radicalisme social ou artistique et fait plutôt appel à l'esprit humaniste de son public. Ses « messages » ou ses commentaires sont subtils et soigneusement placés dans une histoire racontée telle une parabole afin d'éveiller progressivement la conscience du spectateur et l'inciter à explorer l'entrecroisement des différents axes du genre (dont le *queer* mentionné ci-

¹ Marie-Hélène Bourcier, citée dans l'article anonyme « No Pasaran - Le queer : vers une révolution des politiques des identités sexuelles et du genre », *op.cit.*

² Source : <https://www.gender-studies.org/en/#gr> (consulté le 22/5/2017). Malgré nos recherches nous n'avons pu trouver aucun département dans les universités grecques consacré exclusivement aux études sur le genre depuis 2008, date de fin du financement du programme par l'Union Européenne. Selon Gianna Katsiampoura, "Gender Studies in the Greek University: from the feminist movement to the official curriculum", dans K. Skordoulis, D. Hill, *Critical Education*, Athens, INR-NHRF/Nissos, 2012, pp. 223-230, des programmes universitaires qui focalisent sur les études sur le genre ont été maintenus. À ce jour, nous avons la confirmation de l'existence de programmes relatifs aux Études sur le Genre, notamment à l'Université Panteion au département d'Anthropologie Sociale (Master 2 interdépartemental, « Genre, Société, Politique », 2015-2016), à l'Université d'Égée au département d'Histoire et Anthropologie Sociale (Master 2, « Genre, Civilisation et Société »), à l'Université Aristote de Thessalonique (Master 2 interdépartemental, 2010), ainsi qu'aux universités d'Athènes, de Thessalie, de Crète du Pirée et à l'École Polytechnique d'Athènes, or nous n'avons pas pu confirmer qu'ils sont toujours actifs. Voir également Maria Stratigaki, « Spoudes fullou kai isotitas sta Ellinika Panepistimia (Études sur le genre et d'égalité dans les Universités Grecques) », détachable « Éducation et Société » du journal *Kyriakatiki Avgi*, avril 2005 [En ligne] http://www.isotita-epeaek.gr/ipostirtiko_iliko/book_dokimia/Maria_Stratigaki_TELIKO.pdf (consulté le 15/12/2018)

³ Voir chapitre *XIV*. *Medea's Choice de Renato Zanella et Angeliki Sigourou*, p.258, et chapitre *XVIII*. *Out of place/Medea de la compagnie Plefsis*, p.357.

dessus fait partie intégrante). D'autant plus que la version de 2008 s'adresse à un public beaucoup plus large que celle de 1993 ou de 1998 et, de ce fait, la voix du chorégraphe a plus d'impact au cours d'une période où les rapports de pouvoir entre les sexes, les classes et les ethnicités sont plus ambigus, font preuve de tolérance et d'acceptation de la diversité et évoluent en explorant l'établissement de formes plus égalitaires et l'imbrication des axes majeurs du genre.

En outre, Dimitris Papaioannou n'a jamais prétendu qu'il mettait en scène des vérités universelles, ou qu'il voulait généraliser ou militer en faveur du mouvement LGBTQ+ avec ses créations. Au contraire, il a explicitement affirmé dans ses nombreuses interviews que ses spectacles expriment des états d'esprit personnels à un moment précis de sa carrière et de sa vie personnelle¹ et déclare (en 2008) s'être penché sur Médée parce qu'elle était « une femme exceptionnelle »² et que ce choix artistique – avec ses fortes influences butô – vise à approcher le personnage de l'intérieur. Nous en déduisons qu'en façonnant de nouveau le profil de sa Médée de manière à souligner la multiplicité de sa personnalité il a (re)créé une héroïne qui s'assume et revendique son identité sociale parcellaire, annonçant ainsi le tournant (ou le changement) dans le concept du genre qui va se concrétiser dans la décennie suivante.

¹ Interview de Dimitris Papaioannou dans Natassa Chassioti, *Apla vimata* (Des pas simples) *op.cit.*

² Dimitris Papaioannou, *ΜΕΣΑ/Θέατρο Παλλάς - Συνέντευξη με τον Δημήτρη Παπαϊωάννου - μέρος 6* (*INSIDE/Theatre Pallas : – Interview with Dimitris Papaioannou – part 6*), 25 février 2011 entretien du 21 octobre 2008, à propos de *Medea(2)*. [En ligne] <http://www.youtube.com/watch?v=C5VqK4ncsDI&list=UUDMcbV0Bvhk2G5aekfAm6rw&index=5&feature=plcp> (consulté le 2/2/2017).

**Chapitre XII. ÉTUDE COMPARATIVE, 2000-2009 : ACCENT SUR L'INDIVIDU
MARGINALISÉ**

Incontestablement, Medea/Médée l'emporte dans cette deuxième période. Les quatre mises en scène étudiées se distinguent grâce à leur diversité et la modernité de leur conception. Nous avons déjà signalé l'absence de spectacles de danse portant sur le mythe d'Antigone¹ et nous avons essayé de mettre en évidence le profil de Medea/Médée accentué par les créateurs au cours de cette période. Nous allons par la suite essayer de faire un récapitulatif des éléments essentiels qui façonnent ce profil en insistant sur leur rapport avec le concept de genre et l'évolution qui s'y opère, faisant basculer l'intérêt des créateurs et des chercheurs vers l'individu marginalisé.

XII.1. Les influences des réécritures contemporaines

On sacrifie des êtres humains à deux idoles, le
pouvoir et la richesse².

Christa Wolf

Les créateurs – à l'exception de Dimitris Papaioannou – affirment avoir été influencés dans leur travail par les réécritures contemporaines, notamment celles des allemands Heiner Müller et Christa Wolf. En effet, Silvia Barreiros et Sasha Waltz reprennent *Medeamaterial* de Heiner Müller ; la première adapte le texte original en y ajoutant des détails « manquants » afin de mettre l'accent sur les origines de Medea et Jason devenus, respectivement, indienne et gitan ; la deuxième reprend telle quelle l'adaptation opératique de *Medeamaterial* par Heiner Müller pour le livret de *Medea*, composée par Pascal Dusapin. Les deux metteuses en scène affirment avoir été inspirées par la modernité avec laquelle l'auteur dépeint son héroïne. En se servant du personnage müllerien, elles adaptent et/ou rapprochent Medea/Médée de notre époque soulevant par la même occasion la question actuelle des rapports sociaux de race mais, surtout, de pouvoir puisque le dramaturge met en scène une femme forte et intelligente, sorcière et guérisseuse, amante et mère et non la femme hystérique, infanticide ou monstrueuse qui domine la première période. Il nous semble donc qu'en s'inspirant de *Medeamaterial* autant Silvia Barreiros que Sasha Waltz veulent dépeindre le portrait d'une femme qui assume les

¹ Voir chapitre VII. *Les spectacles : 2000-2009*, p.139.

² Christa Wolf, citée dans *Médée – Christa Wolf*, 8 mars 2009. [En ligne] <http://nhofsandz.blogspot.com/2009/03/medee-christa-wolf.html> (consulté le 16/12/2018).

contradictions de sa personnalité et se délivre de ses faiblesses pour établir sa domination ; sa voix forte, vindicative, directive et souvent agressive le confirme. Tout comme Heiner Müller les créatrices proposent une (re)lecture du mythe de Médée qui s'interroge sur notre société et sur l'individu qui, pour autant qu'il soit en proie à la violence et à la souffrance, demeure puissant et combattant. Pascal Dusapin confirme la contemporanéité de sa Medea/Médée dans sa reprise par Sasha Waltz :

Une femme qui tue ses propres enfants, finalement à cause d'une altercation sur une question de territoire, à cause d'un sacrifice et d'une trahison innommables – tout cela est très présent dans le monde contemporain [...]¹.

Concernant les influences de l'œuvre de Christa Wolf *Medea : Voix*, la mention des serpents attire d'abord notre attention car elle renvoie à la figure de Laocoon dont Sasha Waltz s'inspire pour les compositions corporelles de ses danseurs. Mais, plus important encore, est le fait que chez Christa Wolf, Médée conserve son ambivalence entre guérisseuse et empoisonneuse. D'autant plus que son pays d'origine, la Colchide, rappelle fortement une plante vénéneuse, le colchique ou colchicine qui peut servir autant comme remède que comme poison. Ainsi chez Silvia Barreiros, chez Sasha Waltz, mais aussi chez Dimitris Papaioannou, Medea/Médée oscille entre ses qualités de *pharmakos* et d'empoisonneuse : celle de la première, empoisonne Sahra (la rivale) pour la rendre stérile, alors que chez les deux autres l'arme du crime de Glaucé/Créüse est la robe, le ruban noir ou le collier, enduits de poison. Au contraire, Angelin Preljocaj clarifie d'avance avec le titre de son spectacle, *Le Songe de Médée*, que tout est un (mauvais) rêve, suggérant qu'aucune des violences présentées sur scène – l'altercation de Medea/Médée avec Glaucé/Créüse et Jason présentées sous forme de trio dansé et le meurtre des enfants – n'a eu lieu. Il nous renvoie ainsi indirectement à Christa Wolf pour qui Medea/Médée est femme, guérisseuse et surtout victime innocente d'un coup monté, désignée comme le bouc émissaire qui portera le fardeau des meurtres de son frère, de sa rivale et de ses enfants pour d'obscures raisons politiques visant à installer la domination masculine.

Somme toute, les influences des réécritures contemporaines permettent aux créateurs de mettre en scène une Medea/Médée contemporaine, représentative du féminisme du XXI^e siècle² qui est en rapport étroit avec le concept de genre. D'une part, l'exonération de

¹ Propos de Pascal Dusapin recueillis en juillet 2007 par le dramaturge Marcus Gammel en vue de la première en Allemagne de *Medea* de Sascha Waltz au Staatsoper Unter den Linden à Berlin. Marcus Gammel, *Pascal Dusapin : « Médée, un individu partagé entre deux mondes »*, *op.cit.*

² Selon Denisa-Adriana Oprea l'expression « féminisme du XXI^e siècle » est une des nombreuses utilisés en France pour remplacer le terme « troisième vague » jugé impertinent à cause de son insuffisante cristallisation idéologique et politique jusqu'à la fin des années 1990. Autres termes

Medea/Médée des crimes qu'elle aurait prétendument commis, une accusation qui visait à la recadrer dans un système politique et social qui ne permet pas aux femmes d'avoir leur propre voix et leur propre volonté indépendamment de celle de leur époux, fait écho au déclin/crise de la deuxième vague du féminisme au début des années 1990 – qui amène à la « troisième vague » – et le retour à un modèle féminin très proche (malheureusement) de celui des années 1950. D'autre part, la mise au premier plan de sa décision de s'assumer afin de revendiquer son autonomie et son autosuffisance comme elle-même la perçoit renvoie au féminisme du début des années 2000, dont l'idéologie se concrétise et se rapproche encore plus du concept de genre. Ce « nouveau visage du féminisme » est davantage préoccupé par l'altérité et par une éthique de l'hétérogénéité et de l'individualisme. Il dénonce les polarités parce qu'elles ne sont pas productives et, par extension, revendique le droit des femmes (et sur le plan général, de l'individu) de s'auto-définir sans aucun égard à la race, l'ethnicité, la classe, le sexe biologique ou social et le contexte socioculturel en dépit de l'image dégradante qui, plus souvent qu'autrement, leur est accordée par les médias¹.

XII.2. L'accent sur l'indépendance, l'individualité et la marginalisation

À travers leur œuvre, les quatre créateurs semblent suivre l'idéologie (murissante) du féminisme des années 2000 qui intègre le – ou qui s'intègre au – concept de genre et qui focalise sur la liberté de choix, l'individualité et la non-marginalisation. Assurément, ils insistent sur les traits de la personnalité de Medea/Médée qui la rendent unique, spéciale et la placent au centre de l'intrigue. Helene P. Foley affirme :

Elle a [un] individualisme obstiné, intransigeance, pouvoir, sauvagerie quasi-bestiale et manque de pitié².

En effet, les aspects de la personnalité de Medea/Médée accentués par les quatre créateurs ont un axe central en commun : ils illustrent son individualité. Rappelons-nous qu'elle l'a revendiqué une première fois quand, en trahissant sa famille et son pays, elle renonce à son statut de fille, de sœur, de citoyenne et princesse de Colchide et se détache des obligations

utilisés sont « jeunes féministes », « nouveau visage du féminisme » et « féminisme pluriel » dont nous nous servons également. Voir Denisa-Adriana Oprea, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *op.cit.*

¹ Nous pensons aux séries télévisées étatsuniennes comme *Desperate Housewives* (États-Unis, 2004-2012, réalisateur : Marc Cherry) et *Mad Men* (États-Unis, 2007-2015, réalisateur : Matt Weiner), ainsi qu'aux nombreuses émissions de télé-réalité française comme *Qui veut épouser mon fils ?*, *Les princesses et les princesses*, etc.

² « She has [a] stubborn individualism, intransigence, power, near-bestial savagery and lack of pity [...] » Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, *op.cit.*, p. 260.

éthiques que ces rôles impliquent ; elle devient un *apolis*¹, dans le sens le plus radical, le plus large du terme. Notons aussi qu'Aristote dans *Les Politiques*² argumente que l'*apolis* est soit un sur-homme (*theos*, divin), soit un sous-homme (*therion*, bête) et les quatre créateurs mettent en scène une Medea/Médée qui représente clairement les deux à la fois. De ce fait, il n'est pas étonnant que dans son état sauvage comme dans son état humain, la protagoniste demeure fondamentalement et physiquement solitaire ; elle est rarement accompagnée d'un autre personnage si ce n'est que pour entamer un conflit et elle n'hésite pas à avoir recours au meurtre pour confirmer son statut d'*apolis* et à renouveler son acte de revendication à travers sa vengeance. Par ailleurs, tous les spectacles (sauf *Medea in Spain*) incluent des scènes avec Glaucé/Créüse ; certes, nous reconnaissons l'utilité dramaturgique et pratique de ces scènes (enrichir la narration en l'absence de texte), mais elles accentuent aussi l'aspect genrée des performances en soulignant la marginalisation de l'héroïne en raison de son âge ou de son ethnicité ou de sa qualité de guérisseuse ou encore de ses pouvoirs de sorcière. Elles illustrent également les traits obscurs du caractère de Médée – sa jalousie, sa soif de vengeance – d'autant plus que Glaucé/Créüse est présentée dans les années 2000 comme un personnage lumineux, une jeune femme naïve, innocente et virginale, en d'autres termes diamétralement opposée à Medea/Médée.

Force est de constater également que l'obscurité et parfois même la morbidité qui entourent les Medea(s)/Médée(s) – dans un contexte où le mythe l'impose, où le décor minimaliste, l'ambiance sobre, angoissante, les nombreuses instances d'obscurité et les éclairages aux tons froids y contribuent – accentuent le portrait de la vengeresse solitaire mentionné auparavant. Qui plus est, trois d'entre elles ont un rapport fusionnel avec leur côté animal ou oscillent entre leur conscient humain et leur subconscient ani-mâle ; tels des prédateurs, elles sont prêtes à infliger des représailles, à riposter à la moindre menace ou attaque. Dans *Le Songe de Médée*, Marie-Agnès Gillot (Médée) se « frotte » contre ses enfants comme un félin au lieu de se servir de ses mains pour leur faire des câlins ; elle avance à quatre pattes à la recherche du seau/arme-du-crime ou retourne auprès de ses enfants morts couverte de leur sang, portant sa robe entre les dents. Dans *Medea in Spain* c'est son *furor* qui assimile Medea à un animal sauvage comme le loup du jeu auquel elle joue avec les enfants. Dans *Medea(2)* le côté ani-mâle de l'héroïne est plus flagrant : la présence du Chien (son *alter ego*), sa posture de Sphinx,

¹ Un *zoon politicon*, un être politique est celui qui possède *arété*, la vertu civique et, selon la pensée politique grecque de l'époque classique l'*apolis* serait son contraire, son opposé, un être non-politique, détaché de son rôle de citoyen et de ses obligations, ce qui est nous semble-t-il le cas de Médée. Voir à propos Alan H. Sommerstein, (éd.), *Tragedy, comedy and the polis : papers from the Greek drama conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, Levante, 1993, vol. 1, p.233-239.

² Aristote, *Les Politiques*, *op.cit.*, I, 2, 1253a ; 1-5.

la robe coquille qui la protège, et surtout ses aboiements féroces qui sont sa seule expression vocale. La seule exception est la *Medea* de Sasha Waltz, dont le détachement fait d'elle un personnage sinistre et douteux voire *queer* qui maintient pourtant son aspect humain du début à la fin. En bref, leur aspect solitaire et non-conventionnel ne facilite pas leur intégration dans leur ville d'accueil et les pousse en marge évoquant la discrimination genrée due à leur non-conformité à la norme.

La marginalisation de Medea/Médée est intensifiée par son statut de sorcière auquel font allusion les objets scéniques. Anna Kalyvi s'appuyant sur *Medea(2)* et *Le Songe de Médée* explique l'utilisation des objets et leur symbolisme : « [...] les objets-symboles fonctionnent plutôt grâce à une sorte de « magie sympathique »¹ précise-t-elle. Assurément, ces objets/accessoires confirment les pouvoirs magiques de Medea/Médée à travers leur symbolisme. Dans *Le Songe de Médée* les objets qu'elle touche se transforment : sa robe devient la couverture qui protège ses enfants et le contenu des seaux devient eau, lait ou sang faisant allusion aux pouvoirs magiques de Médée ; dans *Medea in Spain* le jeu du loup symbolise l'infanticide et la danse kathak la jeunesse de Medea la princesse de Kalikat ; chez Sasha Waltz, le collier de Claucé et les œufs/jouets des enfants se transforment en armes du crime ; et dans *Medea(2)*, les boules dans la sphère en fil de fer se transforment en sortilèges, l'échange de l'ampoule lumineuse évoque le passage du temps, l'acrobatie sur les chaises fait allusion au déséquilibre mental de l'héroïne, l'écrasement des poupées en plâtre symbolise l'infanticide et l'*ekkyklêma* modernisé devient le char d'Hélios qui transporte les performers d'une extrémité de la scène à l'autre pour ne mentionner que les plus flagrants de ces symboles.

De surcroît, un élément supplémentaire qui contribue à la marginalisation de Medea/Médée est son statut d'étrangère et d'immigrée. Par ailleurs, le mythe situe Médée entre deux systèmes de valeurs personnifiés par les deux villes : Colchide, sa ville natale et Corinthe la ville où elle s'est réfugiée ; à Corinthe, Médée est la seule qui refuse la soumission en opposition aux femmes corinthiennes qui semblent domestiquées² et, par conséquent, elle est isolée, Autre. Or, autant dans la pièce euripidienne que dans les quatre spectacles, Medea/Médée révoque et revendique sa situation faisant allusion à deux points essentiels du concept de genre qui sont, en l'occurrence, indissociables : le premier est lié à la discrimination sociale des personnes non conventionnelles et le deuxième à la discrimination des ethnicités minoritaires nous renvoyant ainsi la dimension intersectionnelle du concept. En

¹ Anna Kalyvi, « Médée *sanguinière*. Artiste/création : un infanticide ? », dans *MuseMedusa* [En ligne] http://musemedusa.com/dossier_3/kalyvi/. (consulté le 11/2/2017).

² Chez Christa Wolf, Médée découvre également, après avoir suivi la reine, qu'un infanticide est le crime fondateur de la cité. Voir, Christa Wolf, *Médée : Voix, op.cit.*

effet, d'après la légende, Médée a choisi son époux, sans la nécessité d'une dot pour l'obtenir et elle est entrée dans le mariage à termes égaux¹ ce qui n'est pas conforme à la condition de la femme dans l'Antiquité. Elle n'est donc pas victime de la domination masculine, caractéristique des sociétés antiques, parce qu'elle décide de s'y soumettre afin de s'intégrer dans le pays d'accueil. Cependant, elle demeure non-conventionnelle, étrangère et barbare aux yeux des autochtones ce qui lui vaut son exclusion sociale. Indubitablement, chez Silvia Barreiros, la marginalisation de Medea est plus flagrante car la créatrice a voulu insister sur la question de l'ethnicité et le statut d'étrangère de l'héroïne en modifiant ses origines ethniques (et celles de Jason), faisant d'elle une princesse indienne qui renonce à tout pour suivre son amant gitan. Chez Sasha Waltz, la première fois que Medea est en interaction directe avec les danseurs, elle est renversée suggérant ainsi sa différence, sa non-compatibilité avec les autres ; mais elle demeure détachée voire froide et, grâce à sa force mentale, elle leur enlève indirectement l'illusion du pouvoir qu'ils ont sur son corps. Il semblerait alors que les quatre créateurs mettent l'accent sur Medea/Médée la réfugiée, l'exclue qui se libère progressivement de sa condition d'asservissement et regagne le pouvoir pour finalement retrouver son statut de demi-déesse en infligeant sa vengeance et en obligeant les mortels à reconnaître qui elle est. N'est-ce pas une interprétation genrée favorisant les femmes que les quatre créateurs nous projettent à travers leur mise en scène et surtout par la façon dont ils transforment le texte en mouvement ?

En outre, Anna Kalyvi associe la transformation des objets à la transcription du texte (ou de la parole) en mouvement et, par-là, en sensation ou en ressenti :

Nous trouvons dans le toucher de l'objet – tout comme le toucher du corps en corps – une sorte de communication corporelle qui mêle les personnages au même jeu du destin, créant une esthétique entre la parole et les sens².

La communication corporelle à laquelle se réfère Anna Kalyvi nous incite à accorder un moment de réflexion à la figure sculpturale de Medea/Médée qui nous semble apparaître sous différentes formes dans chaque performance. Chez Sasha Waltz et Dimitris Papaioannou, elle ne bouge pas beaucoup mais lorsqu'elle évolue, c'est avec un ralenti qui rappelle les frises antiques. Chez Silvia Barreiros et Angelin Preljocaj elle est certes, plus agitée, mais aussi plus fluide et son attitude hautaine, imposante et intransigeante renvoie de nouveau aux poses des statues. De toute évidence, dans les quatre cas, le corps de Medea/Médée communique ses

¹ Chez Euripide, Médée affirme préférer partir à la guerre que donner naissance, décrit la quête d'un mari comme d'une vente aux enchères, un *agôn* et parle de sa réconciliation temporaire avec Jason comme d'une paix conclue entre deux villes. Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v.250-251, v.235 et v.898 respectivement.

² Anna Kalyvi, « Médée *sangulière*. Artiste/création : un infanticide ? », *op.cit.*

sentiments et ses pensées : sa déception pour la trahison de Jason, son *furor* (thème capital dans *Medea in Spain*) contre lui, son désarroi et sa confusion quant à la démarche à suivre, son envie de vengeance et de violence, son désespoir quand tout est fini – ou son espoir – et sa solitude. Son corps transmet également un pouvoir refoulé qui remonte progressivement à la surface mu par un besoin de revendiquer son indépendance et de prouver son autosuffisance car elle danse/performe seule sur scène la plupart du temps dans les quatre spectacles, contrairement à Jason qui est rarement seul sur scène, même au moment de sa lamentation finale¹.

Est-ce pour accentuer l'individualité et l'indépendance de Medea/Médée (si ce n'est son exclusion) qu'à la fin du spectacle la Medea/Médée d'Angelin Preljocaj reprend seule la comptine qu'elle dansait avec ses enfants, celle de Silvia Barreiros part vers l'inconnu, celle de Sasha Waltz refuse jusqu'à la fin du spectacle de reconnaître Jason et celle de Dimitris Papaioannou plonge tout dans le noir ? Si Euripide permet à Jason d'avoir le dernier mot², les quatre chorégraphes clôturent leurs pièces en plaçant Medea/Médée à l'extrémité de la scène côté jardin, éclairée par un projecteur. Ils mettent ainsi l'accent sur l'héroïne qui reste à part en tant qu'entité autonome et distincte, une approche – dirions-nous – féministe et moderne d'autant plus qu'elle est associée à la dimension intersectionnelle du concept de genre. Seule contre tous et seule sur scène, Medea/Médée assume ses actes au même titre qu'elle s'assume. Par son attitude finale et la posture de son corps elle subvertit, passe outre – et dénonce directement chez Silvia Barreiros³ – la domination masculine et les stéréotypes genrés : elle suggère nettement que sa sexualité, son sexe biologique, son ethnicité et son statut social (sorcière, empoisonneuse, femme au foyer ou princesse) sont hors de propos. Certes, ils sont essentiels pour la définir comme individu ; mais dans un contexte plus large, le fait que le corps de Medea/Médée évolue individuellement tout en communiquant et en s'accordant avec les environs, nous incite à percevoir une allusion à l'idéologie murie du féminisme du XXI^e siècle qui rentre en accord avec le concept de genre. Denisa-Adriana Oprea le confirme en précisant que

Le féminisme de la fin du deuxième et du début du troisième millénaire met au centre de ses préoccupations des domaines d'intérêt tout aussi divers que l'accès des femmes à

¹ En effet, dans *Le Songe de Médée* et dans *Medea* de Sasha Waltz, la scène de la lamentation finale de Jason est éliminée, dans *Medea in Spain*, Jason danse son solo accompagné des musiciens, et dans *Medea(2)* il est observé par le Chien.

² Pour autant que nous puissions lire dans ce choix d'Euripide un parti pris en faveur des hommes et, de ce fait, genré nous n'allons pas nous y attarder. Voir à ce sujet, Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, *op.cit.*, pp.257-268.

³ En effet, chez Silvia Barreiros, Medea clôt la pièce avec un monologue à la troisième personne qui justifie ses actions et s'identifie à toutes les femmes qui se sont trouvées à sa place à travers le temps. Voir transcription du texte *Medea in Spain*, Annexes, p.19-26.

l'éducation, la discrimination salariale ou en raison de la classe sociale [...] la violence domestique [...], les effets du racisme ou l'accès inéquitable à Internet etc. Il s'intéresse aux questions dites humanistes [...] Il se caractérise par la volonté d'inclure les hommes dans le mouvement des femmes [...] il maintient d'étroites liaisons avec l'activisme politique. Il se préoccupe des injustices sociales [...]¹.

Il nous semble pourtant que l'auteure fait allusion au changement qui s'opère au tournant du siècle. Cette inclusion des hommes dans le mouvement des femmes et la préoccupation du féminisme pour les injustices sociales et ethniques s'aligne clairement sur la thématique du genre qui promeut l'égalité entre individus sur tous les registres sociaux en restant indifférente au sexe biologique. À notre sens, en mettant l'accent sur l'association des différents axes majeurs et/ou mineurs au sein du genre, la réflexion de Denisa-Adriana Oprea évoque sa dimension intersectionnelle qui se concrétise (sur le registre théorique), comme nous le verrons par la suite, dans les années 2010. Par ailleurs, selon Céline Roux

[...] à la fin du siècle, la postmodernité a affirmé, voire confirmé, [une] volonté de transgression en l'inscrivant comme possible mode de relation au monde qui n'est pas le fait d'une minorité mais celui d'un besoin artistique face à un contexte politique, social et culturel².

Alors que nous nous opposons à son terme de « transgression », nous devons remarquer que l'auteure perçoit, elle aussi, les indices de l'évolution qui rapproche le féminisme à « l'imagerie genrée »³ dans la production culturelle et artistique du tournant du siècle et précise que cette évolution n'est pas le fruit des minorités marginales mais d'une nécessité générale de contester les conventions sociopolitiques. Nous verrons par la suite que tel est le cas de la production artistique dans les années 2010.

¹ Denisa-Adriana Oprea, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *op.cit.*, p.11.

² Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, *op.cit.*, p.104.

³ Terme utilisé par Anne Fausto-Sterling défini ainsi : « les représentations culturelles du genre dans le langage symbolique et les productions artistiques ». Voir, Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, *op.cit.*, p.282.

Troisième partie

Chapitre XIII. LES SPECTACLES : 2010-2016

On voit les identités vaciller sur les scènes aujourd'hui [...] Ce n'est pas parce qu'on danse nu qu'on s'affranchit pour autant des conventions de la sociabilité et des rapports de pouvoir¹.

Boris Charmatz

En 2003, antérieurement aux chercheuses Céline Roux et Denisa-Adriana Oprea dont nous évoquons la perspicacité au chapitre précédent, Boris Charmatz avait perçu un changement dans l'art de la danse (contemporaine) qui, selon lui, outrepassa les conventions sociales sans pour autant s'en libérer complètement. Ce changement se concrétise et se globalise dans les années 2010 reflétant la prise de conscience (dans le domaine de recherche académique) de l'entrecroisement des rapports de genre avec d'autres rapports de pouvoir, de race et/ou de classe sociale et de l'importance de leur étude commune. Si au cours des années 2000 les créateurs dénoncent les conventions normées notamment par des rapports de genre où le mâle est dominant, dans les années 2010, les spectacles attestent du changement qui est en train de s'opérer : brouillage des identités, contestation des règles et des codes établis, panachage des styles et des formes et mélange des genres et des langages performatifs. La production artistique confirme le murissement de la pensée genrée chez les créateurs qui deviennent plus critiques, mais aussi plus tolérants et nettement plus ouverts sur les questions et l'imagerie *gender*. De ce fait, les créations réussissent à transmettre cette ouverture d'esprit avec des propositions plus originales les unes que les autres – parfois même choquantes. Céline Roux résume ainsi ce changement :

Aujourd'hui la question-clé est celle de la frontière et non de la barrière [...] déplacer les lignes conductrices de la danse et les horizons d'attente des spectateurs².

¹ Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretien à propos d'une danse contemporaine*, Pantin : Dijon, Centre National de la Danse, 2003, p.16.

² Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, *op.cit.*, p.106.

En effet, le premier spectacle qui sera étudié dans cette période à savoir *Medea's Choice* de Renato Zanella et Angeliki Sigourou (2011) peut être qualifié de transitoire en raison de sa conformité aux règles de danse néo-classique. Il en ressort néanmoins une forte imprégnation politique puisqu'il assimile l'héroïne à la Grèce en faisant allusion à la crise économique que traverse le pays ; il est aussi manifestement genré parce que la protagoniste, Médée, peut être qualifiée de *shapeshifter*¹. De son côté, *Antigone Sr./Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)* de Trajal Harrell (2013), évoque sans doute le brouillage d'identités et de genres mentionné ci-dessus. Le titre lui-même révèle une fusion entre styles chorégraphiques et genres spectaculaires et la production ne déçoit pas : la tragédie *Antigone* de Sophocle rencontre le mouvement de danse postmoderne de la Judson Church² et le voguing des Bals de Harlem Newyorkais dans un défilé interminable de récits, de *runways*³, de maisons de Haute Couture, et de danses. Ainsi, dans cette évolution, les personnages tragiques, libérés de leur carapace antique, nous accueillent dans un nouvel état de choses impliquant un nouvel état d'esprit. Par le biais de l'humour et d'un chœur de clowns, *Antigone* de Splendid Productions (2013), soulève des questions sur le libre arbitre et le traitement égalitaire des individus tout en s'opposant bruyamment à la violence et à toutes les formes de discriminations genrées. Dans leur adaptation d'*Antigone* (2014), Ulrike Quade et Nicole Beutler utilisent des marionnettes et, par extension, la relation manipulant/manipulé pour insister sur le choix d'Antigone – en reprenant la thématique centrale de Splendid Productions. De plus, elles ramènent au premier plan Ismène afin d'évoquer un autre aspect de la discrimination genrée, lié à la catégorisation et la perception d'autrui en fonction d'une performativité « sociale » stéréotypée, en l'occurrence, l'héroïsme. Finalement, *Out of place/Medea* de la compagnie Pleafsis (2014) et *Medea* de la compagnie Thomas Noone Dance (2015) confirment l'élargissement des problématiques *gender* (dans les spectacles intégrant une partition de danse), en mettant l'accent sur l'aspect androgyne de Médée. Les deux spectacles soulèvent ainsi la question du genre sur un registre différent : celui de l'androgynie et/ou de la neutralité (des corps) et l'impact qu'elles peuvent avoir dans l'interprétation du mythe. Les créateurs passent outre le sexe biologique et les stéréotypes genrés en faveur d'un modèle d'héroïne qui inclut et assume ses deux aspects – masculin et féminin – pour donner un aperçu de ce que peut être une

¹ Voir définition du terme dans le chapitre II.3. *Pourquoi Antigone et Médée ?*, p.70, note n°3, et Glossaire, Annexes, p.167-173. Nous utilisons ce terme pour Médée dans un sens plus large afin de mettre l'accent sur sa personnalité interchangeable, et dans le cas de la Médée de Renato Zanella et Angeliki Sigourou, pour nous référer à la manière dont elle semble s'étirer et se prolonger dans l'espace en changeant de volume. Il en sera question par la suite, chapitre XIV.3. *La Médée de Renato Zanella*, p.271.

² Le programme du spectacle se réfère à Judson Church au féminin (la Judson Church) et nous adopterons cette pratique au cours de cette étude.

³ Les termes anglais *catwalk* et *runway* sont souvent utilisés pour désigner les couloirs ou la passerelle d'un défilé de mode et nous les reprendrons au cours de cette étude.

performance sans catégorisation binaire intentionnelle. De ce fait, ils confirment la conjonction entre féminisme et genre sous le dénominateur commun de la dénonciation des inégalités entre individus.

Somme toute, les chapitres qui suivent visent à mettre en évidence le passage des préoccupations sexuées aux problématiques suggérant la dimension intersectionnelle de la thématique *gender*. En effet, les créateurs ne mettent plus l'accent sur le sexe féminin des héroïnes, ni sur la place de la femme dans une société inégalitaire et les rapports de pouvoir entre hommes et femmes comme dans les années 1990. Désormais, ils se centrent sur l'individu, sa place dans une société qui, progressivement, devient plus tolérante face à sa diversité et, de ce fait, les spectacles explorent les rapports sociaux de pouvoir entre individus indépendamment et/ou au-delà de leur sexe, race, ethnicité ou classe sociale.

Toutefois, nous avons longtemps hésité avant d'exclure de notre corpus *Mount Olympus* de Jan Fabre (2016) – en dépit de ses connotations genrées manifestes – principalement parce qu'au moment de la représentation du spectacle notre corpus était déjà finalisé et l'analyse avancée des spectacles choisis ne permettait pas l'introduction de nouveaux paramètres. De plus, en raison de la durée du spectacle (vingt-quatre heures), une analyse de quelques pages n'aurait pas été exhaustive et, de ce fait, les conclusions risquaient d'être fallacieuses, d'autant plus que les chapitres *Médée* et *Antigone* ne constituent qu'un fragment de la longue liste de mythes et de tragédies reprises par le créateur. Cependant, conscients de la valeur du projet de Jan Fabre, nous nous référerons à cette création au cours de l'analyse des spectacles du corpus en retenant des éléments de la mise en scène, du texte et/ou de l'expression corporelle. Par exemple, bien que les trois Antigone(s) de Jan Fabre récitent chacune à leur tour un texte qui frôle le manifeste politique genré féroce, elles se balancent sur le bord d'une longue table enveloppées d'une grande chaîne maintenue en son extrémité par un homme. Bien évidemment, il serait intéressant d'étudier en profondeur cette performance pleine de contradictions, d'autant plus que, depuis quelques années, les productions de Jan Fabre sont extrêmement controversées en raison de leurs connotations genrés fort contrariantes¹.

Nous avons également exclu de notre corpus *Médée*² de Carlotta Ikeda et Pascal Quignard – dont il a été brièvement question dans le chapitre XI.2. *Medea(2)-Révisée et mise à jour* (à propos de *Medea(2)* de Dimitris Papaioannou) – principalement parce que le texte de Pascal

¹ Nous nous référons ici au récent scandale concernant les pratiques sexistes de Jan Fabre et les abus de pouvoir à l'égard de ses interprètes. Une traduction anglaise de la lettre ouverte adressée à Troubleyn/Jan Fabre publiée par le site Rektoverso en septembre 2018 est disponible [En ligne] <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre> (consulté le 15/1/2020). Un extrait de la lettre « Pas de sexe, pas de solo » fut proposé aux spectateurs à l'entrée de la Grande Halle de la Villette le jour de la performance de *Belgium Rules*, en mars 2019. Voir Annexes, p.163.

² Les créateurs utilisent cette écriture pour le nom de l'héroïne dans le titre du spectacle ; nous nous en servons lorsque nous évoquons l'héroïne.

Quignard s'éloigne de la version euripidienne de *Médée* ; l'auteur associe sa variation à la fresque de la maison des Dioscures à Pompéi représentant Médée avant de commettre l'infanticide et l'associe à la Vierge Marie. Certes, cette performance mériterait d'être étudiée en détail, mais nous n'avons pas eu accès à une captation vidéo du spectacle (présenté en avril 2010 à Bordeaux puis en septembre 2011 à Paris), hormis les courts extraits publicitaires. Nous tenons pourtant à signaler que la Médée de Carlotta Ikeda annonce ou marque la réorientation des créateurs vers une représentation de l'héroïne comme figure de l'altérité. Selon Isabelle S.,

[Médée] incarne l'effroi, la terreur pure, et s'inscrit à mi-chemin entre humanité (celle qui enfante, la mère) et l'inhumanité (celle qui brise les lois naturelles et massacre ses enfants à peine nés)¹.

Dans ce sens, en présentant son héroïne comme implosive et introvertie, Carlotta Ikeda la classe – malgré elle – dans la catégorie *queer*. De plus, à l'aide de la technique du butô – appelé également « danse des ténèbres » – la chorégraphe dépeint un profil de l'héroïne terrifiant, monstrueux et étrange, dont témoignent les courts extraits du spectacle que nous avons pu consulter. En outre, l'âge de la danseuse (elle a soixante-dix ans en 2011) renvoie à une Médée plus âgée rappelant l'argument de Sophie Loucachevsky (metteuse en scène de *Manhattan Medea*, Paris, 2010) qui suggère que pour une femme de 40-50 ans (l'âge que l'héroïne pourrait avoir de nos jours), le fait d'être abandonnée est une « banalité » et, par extension, ne mérite pas d'être le sujet central d'une réécriture de la pièce euripidienne. Toutefois, à notre sens, la Médée de Carlotta Ikeda souligne l'intemporalité de l'héroïne : la tension de son corps dément le calme de ses nobles traits dans une performance où le mouvement rejoint le symbolique pour ouvrir des perspectives en évoquant indirectement une autre discrimination sociale et, par extension genrée, portant sur la question de l'âge.

XIII.1. Héroïnes transidentitaires et intersectionnalité

Afin d'illustrer l'entrecroisement des différentes thématiques et rapports de pouvoir au sein du genre, les artistes, dans leur ensemble, axent leurs créations autour de personnages *queer* telle la Médée ténébreuse de Carlotta Ikeda. Par exemple, chez Renato Zanella et Angeliki Sigourou, Médée est un *shapeshifter*² ou métamorphe mythique puissant ; chez Trajal Harrell, la compagnie Pleafsis et la compagnie Thomas Noone Dance les héroïnes sont des personnes

¹ Isabelle S., *Médée (autour de Medea de Pascal Quignard et Carlotta Ikeda)*, article de blog non daté [En ligne] <http://atopiak.blogspot.com/2011/02/medee-autour-de-medea-de-pascal.html> (consulté le 19/12/2019).

² Voir p.70, note n°3.

transidentitaires ou non-binaires ; chez Ulrike Quade et Nicole Beutler elles sont des marionnettes (donc des personnages non-humains) ; Splendid Productions mentionne le côté *cross-gender* ou *gender-fluid*¹ des caractères dans le dossier de production du spectacle. Si la singularité des protagonistes n'est pas toujours flagrante mais symbolique ou insinuée – comme dans *Medea's Choice*, elle n'en est pas pour autant moins présente. Parfois même, les personnages nous en informent en s'adressant directement au public comme chez Splendid Productions – où Antigone interroge le public sur ses actions « rebelles » – et chez Ulrike Quade et Nicole Beutler – où Ismène prend la parole dans un épilogue qui vise à lui restituer son statut héroïque. Dans d'autres cas, ce sera l'apparence physique des protagonistes qui évoquera leur diversité – notamment chez Trajal Harrell, Pleafsis et Thomas Noone – et nous y référerons non pour porter un jugement mais pour signaler les stéréotypes genrés susceptibles de leur porter préjudice. Ces personnages inhabituels et, néanmoins, exceptionnels sont, à notre sens, les porte-paroles et les exemples qui confirment l'évolution. La représentation des héroïnes est, nous semble-t-il, une forme de médiatisation de la discrimination des minorités (genrées) et atteste des changements socioculturels impliquant l'imbrication des différents axes du concept de genre menant à sa dimension intersectionnelle.

Pour illustrer ce parcours évolutif nous procéderons, comme pour les précédentes périodes, à une étude des spectacles par ordre chronologique. Notre objectif étant de composer le profil (genré) des héroïnes en réunissant ses parcelles identitaires, nous commencerons par *Medea's Choice* de Renato Zanella et Angeliki Sigourou.

¹ Pour une définition de ces termes, voir le Glossaire, Annexes, p.167-173.

**Chapitre XIV. MEDEA'S CHOICE DE RENATO ZANELLA ET ANGELIKI SIGOUROU
(2011, GRÈCE)**

Le spectacle qui « ouvre » la dernière période (2000-2015) est *Medea's Choice* (Le choix de Médée) de Renato Zanella et Angeliki Sigourou nous semble essentiellement être transitoire, marquant le passage d'une période à l'autre, d'une décennie à l'autre en raison des ressemblances conceptuelles qu'il présente avec le travail des créateurs des périodes précédentes Sahsa Waltz, Dimitris Papaioannou et Silvia Barreiros.

Medea's Choice est une des nombreuses adaptations d'opéra en œuvre chorégraphique de Renato Zanella et confirme que son expérimentation avec le genre opératique est devenue progressivement une partie importante de sa carrière. En l'occurrence, *Medea's Choice* est une représentation dansée de l'opéra *Médée* (1988-1990) de Mikis Theodorakis¹. Ce dernier a opté pour *Médée* en premier lieu parce qu'elle est « la tragédie de toutes les tragédies »² et il a voulu chanter, transsubstantier et transmettre cette « épopée de l'âme humaine »³. Nous avons choisi ce spectacle parce que sa conception illustre le conflit entre tradition et modernité. Certes, Renato Zanella donne aussi la parole à Médée et lui permet d'interpréter sa propre version de son histoire mais, en utilisant la danse néo-classique⁴ par définition traditionnelle – et parfois même académique – comme moyen d'expression corporelle de l'héroïne non-conventionnelle qui s'oppose aux normes sociétales, il met l'accent sur cette opposition.

Renato Zanella a fait ses premiers pas en danse à Vérone puis il s'est perfectionné à Cannes au Centre de Danse International de Rosella Hightower. En 1993, il a travaillé comme chorégraphe résident pour le Ballet de Stuttgart puis il a successivement dirigé le Ballet

¹ Mikis Theodorakis est un poète, compositeur et homme politique grec. Il a participé à la résistance pendant la deuxième guerre mondiale (Front de Libération Nationale, Armée de la Libération Nationale). Par la suite, sa position de chef du mouvement pour la renaissance politico-culturelle en Grèce (dès 1960) l'amène à participer à la résistance contre le régime des colonels en Grèce (1967-1974), puis à la fin de la dictature il s'engage au parti communiste et milite depuis pour la culture et les causes humanitaires et contre le terrorisme et la crise économique. Pour plus d'informations voir le site officiel du compositeur <http://www.mikis-theodorakis.org/> ainsi que son blog/site personnel <http://mikistheodorakis.gr/el/articles/>.

² Interview de Mikis Theodorakis, à Gail Holst, dans *Αρχαίες και σύγχρονες ελληνικές τραγωδίες στις όπερες του Μίκη Θεοδωράκη* [*«Μήδεια», «Ηλέκτρα», «Αντιγόνη»*] (Tragédies antiques et contemporaines dans les opéras de Mikis Theodorakis [*«Médée», «Electre», «Antigone»*]), 19 février 2014, [En ligne] <http://www.mikistheodorakis.gr/el/articles/gailholst/?nid=4668> (consulté le 27/4/2019). Traduction personnelle.

³ *Ibidem*.

⁴ Précisons ici qu'avec le terme « danse néo-classique » nous entendons l'actualisation de la danse classique dans la deuxième moitié du XX^e siècle et le vocabulaire original que lui ont apporté des chorégraphes comme Maurice Béjart, William Forsythe, Mats Ek ou Angelin Preljocaj pour n'en citer que quelques-uns.

National de l'Opéra de Vienne (1995-2005), le Ballet National de l'Opéra en Grèce (2011-2015) et l'Opéra National de Bucarest (2016-2017). De nombreux prix lui ont été décernés au titre de directeur d'établissements nationaux, pour son travail de chorégraphe et pour ses accomplissements artistiques. Pour Renato Zanella, son œuvre est le produit de sa curiosité et de sa dépendance de la danse, qualités qui ont été complétées par un continuel besoin d'expérimenter de nouvelles choses, de nouvelles personnalités et de nouveaux talents. Son style artistique de danse néo-classique caractérisé par son attachement à la pureté de la ligne et à l'élégance du geste, est fondé sur son amour profond pour le ballet classique. Cependant, il est également intéressé par la modernité et l'innovation et il affirme que son langage créatif consiste en

[...] une recherche continue dans la danse néo-classique sans trop suivre les modes du moment ; l'esthétique, la plasticité et la musicalité sont fondamentales dans [son] travail¹.

Fervent adepte de l'entraînement intensif qu'il honore comme un excellent exercice mental, indépendamment du genre chorégraphique, il s'estime davantage danseur que chorégraphe et déclare, à ce propos, dans une de ses rares interviews :

Ça leur [Ballet de Stuttgart] a pris quatre ans de me persuader de composer ma première chorégraphie. Quand on m'a demandé d'être *chorégraphe associé* [...] je n'ai pas accepté tout de suite parce que je voulais danser².

Sa collaboratrice dans *Medea's Choice*, Angeliki Sigourou, est originaire d'Athènes où elle a poursuivi parallèlement des études en Lettres et en Linguistique avant de se consacrer à la danse et fonder en 2004 la compagnie Akropoditi (littéralement : sur la pointe des pieds). Le centre de danse homonyme, créé en 2013, fonctionne comme école de danse et comme centre culturel pour la promotion des arts et de la création à l'île de Syros où elle a décidé de s'installer. Angeliki Sigourou s'intéresse à l'expression corporelle et considère que le mouvement contribue à l'épanouissement et au développement du potentiel perceptuel et expressif de l'individu ou du groupe. Elle favorise l'expérimentation avec les formes

¹ « Una continua ricerca nella danza neoclassica senza troppo seguire le mode del momento; estetica, plasticità e musicalità sono fondamentali nei miei lavori ». Interview du chorégraphe par Giorgio Bagnoli, dans son article *Senza trucco !...Renato Zanella*, 23 juillet 2011 [En ligne] <http://www.gbopera.it/2011/07/senza-trucco-renato-zanella/> (consulté le 5/1/2019). Traduction personnelle.

² « Τους πήρε 4 χρόνια να με πείσουν να κάνω την πρώτη μου χορογραφία. Όταν μου πρότειναν να γίνω *house choreographer* [...] και πάλι άρνησα να δεχτώ γιατί ήθελα να χορεύω ». Propos de Renato Zanella recueillis par Galateia Laskaraki dans son article « Let's Dance » dans *Marie Claire Grèce*, 2011, p.134 (sans autres informations). [En ligne] <http://www.renatozanella.com/files/interview/806/pdf/MC%202011.pdf> (consulté le 29/12/2018). Traduction personnelle.

contemporaines variées de la danse et explore leur rapport avec les autres arts par le biais de la création libre. Sa collaboration avec Renato Zanella est survenue au sein du 7^e Festival International Annuel de (la mer) Égée auquel Akropoditi participe depuis son instauration. Ayant apprécié une précédente création d'Angeliki Sigourou à laquelle il avait assisté en 2010, le créateur a décidé de lui confier la kinésiologie du chœur et la chorégraphie des parties chorales – du livret – que la chorégraphe illustre par une partition de danse contemporaine.

XIV.1. Le spectacle¹

Medea's Choice, dont la représentation dure environ une heure et demie fit sa première internationale au 7^e Festival International Annuel de (la mer Égée) en juillet 2011 avec la présence de Mikis Theodorakis. *Medea's Choice* est une œuvre en un acte, contrairement à la *Médée* du compositeur qui se déroule en deux actes et, alors que l'opéra reprend presque à la lettre la tragédie euripidienne, le spectacle n'en suit que les grands traits narratifs. L'opéra sert de support musical et de point de repère à la création de Renato Zanella, permettant d'associer la majorité des scènes dansées au livret qui est écrit et chanté en grec moderne². La mise en scène et la partition chorégraphique de *Medea's Choice* (à l'exception des parties du chœur), suggèrent un retour au classicisme. C'est une preuve de l'amour que Renato Zanella porte à la danse classique mais aussi, possiblement, une allusion à ce qui se passe dans la société grecque au début des années 2010 c'est-à-dire la crise économique qui a provoqué la première intervention du FMI³ ; cette dernière a déclenché une réévaluation des valeurs et, pour certains, une vive envie de retour à l'époque où tout allait mieux. Ainsi, il n'est pas surprenant que la présentation de *Medea's Choice* au Festival d'Égée en juillet 2011, ait inspiré la création d'un film intitulé *Recycling Medea* (en recyclant *Médée*) réalisé par Asteris Kutulas deux ans plus tard. Le film consiste en un montage de scènes de *Medea's Choice* avec des images des manifestations au centre d'Athènes⁴ et vise à dénoncer la société grecque qui, impitoyable comme Médée, « tue ses propres enfants »⁵.

¹ Notons ici que la distribution dont on va se servir est celle indiquée sur la captation vidéo qu'Angeliki Sigourou a obligeamment mise à notre disposition. Voir photos, Annexes, p.39-40.

² Nous n'avons malheureusement pas eu accès au livret original (en grec). Toutefois, Angeliki Sigourou a obligeamment mis à notre disposition la traduction anglaise du livret, telle qu'elle a été publiée dans le livret accompagnateur du CD de l'opéra *Médée*, sur laquelle les deux créateurs ont travaillé. Une copie est disponible aux Annexes, p.41-64.

³ Acronyme pour le Fonds Monétaire International.

⁴ Il sera question de la relation entre le spectacle, le film et la situation politique d'Athènes plus loin dans cette étude.

⁵ « Tuer ses enfants » ou « manger ses enfants » est une expression couramment utilisée en Grèce (même avant la crise économique) pour parler du manque d'opportunités et de l'ingratitude de la nation face à ses citoyens.

La collaboration de Renato Zanella avec Angeliki Sigourou est essentiellement une confrontation subtile entre classicisme et modernité ; le chorégraphe le confirme en précisant que dans *Medea's Choice* « tradition et innovation se rencontrent dans un mélange d'arts pour produire un spectacle intemporel »¹. Toutefois, la cohabitation sur scène de la danse néo-classique avec la danse contemporaine nous semble faire allusion à la coexistence harmonieuse des genres au sein d'une société ainsi qu'à l'imbrication des différents axes du concept et, de ce fait, à la notion d'intersectionnalité dont l'application au genre se concrétise dans les années 2010. Renato Zanella affirme s'être inspiré de la contemporanéité du mythe et surtout de la version de Mikis Theodorakis et il ajoute :

Ma *Médée* est une réinterprétation moderne d'une des tragédies les plus déchirantes du théâtre classique².

Or, c'est sa rencontre avec Mikis Theodorakis qui l'a poussé à créer *Medea's Choice* :

Nous sommes devenus amis avec [Mikis] Theodorakis et, entre une discussion et une autre, je me suis rendu compte à quel point la danse pouvait ajouter à la musique extraordinaire du compositeur grec³.

En effet, afin de mettre l'accent sur l'aspect tragique de sa création et – selon lui – valoriser l'opéra, le chorégraphe ajoute le personnage de Glaucé aux caractères principaux de son œuvre (Médée, Jason, Créon, Égée, coryphée) comme la majorité des créateurs du corpus. Selon Angeliki Sigourou, cette astuce vise à équilibrer le nombre des personnages masculins et féminins dans la pièce mais aussi atteste de la préoccupation du chorégraphe pour la parité et la symétrie et « [...] anim[e], au registre cinématique, une partie indécidable de l'histoire »⁴. Renato Zanella a également voulu insister sur l'importance du chœur dans la tragédie antique et a choisi de maintenir le chœur de femmes corinthiennes qui est – en l'occurrence – composé de onze danseuses (plus la coryphée). En revanche, il élimine complètement les enfants – dans

¹ « Tradizione e innovazione s'incontrano in una commistione di arti per uno spettacolo senza tempo ». Propos recueillis par Sara Zuccari dans *Il balletto dell'Arena di Verona in scena con Medea*, 7 août 2014. [En ligne] <http://zuccari.blogautore.espresso.repubblica.it/2014/08/07/il-balletto-dellarena-di-verona-in-scena-con-medea/> (consulté le 5/1/2019).

² « La mia *Medea* è una rivisitazione in chiave moderna di una delle tragedie più struggenti del teatro classico », dans Sara Zuccari, *Il balletto dell'Arena di Verona in scena con Medea*, *op.cit.*

³ « Con Theodorakis siamo diventati amici, e tra una chiacchierata e l'altra, ho capito quanto la danza potesse aggiungere alle straordinarie musiche del compositore Greco ». Renato Zanella cité dans Peppe Aquaro, *Verona, il mito di Medea danza e si racconta (A Vérone, le mythe de Médée danse et raconte son histoire)*, le 11 août 2014. [En ligne] <https://viaggi.corriere.it/viaggi/eventi-news/verona-mito-medea-danza-si-racconta-87eff83e-2154-11e4-b6e4-ef62a8b70320/> (consulté le 5/1/2019).

⁴ « [...] να 'ζωντανάει' κινητικά ένα μέρος της ιστορίας που δεν μπορεί να ειπωθεί ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

l'opéra de Mikis Theodorakis ils sont des figurants¹ – ainsi que les personnages de la nourrice et du pédagogue (le rôle desquels est possiblement assumé et assimilé par la coryphée). Il multiplie également le rôle du Messager par trois, introduisant un trio d'hommes masqués afin d'insister d'une part, sur l'aspect impersonnel du personnage et, d'autre part, sur l'importance du message que ce dernier apporte².

La conception scénographique du spectacle appartient également à Renato Zanella qui a opté pour un décor minimaliste et symbolique afin de permettre aux danseurs d'évoluer dans l'espace. Pour créer l'illusion de l'environnement antique, il se sert des colonnes d'ordre corinthien qui décorent la scène du théâtre Apollon à Syros. Un décor intime et essentiel orne le plateau, composé tout simplement d'un petit bateau en bois et d'une chaise. Le premier est une référence directe aux thèmes du voyage et de l'évasion comme chez Dimitris Papaioannou et renvoie au folklore grec et à l'emplacement géographique costal de Corinthe. Jason et Médée s'en serviront chacun à leur tour pour évoquer leur vie dans leur ville d'accueil ; ils semblent y avoir recours également quand ils expriment des états d'âme spécifiques, tels le chagrin, ou la déception. Le deuxième élément, la chaise en bois, comme celles que nous pouvons trouver dans les bistrotts traditionnels Grecs, fait allusion à la maison de Médée et au manque de luxe et de confort de l'héroïne dans son nouveau pays évoquant subtilement le statut social de l'héroïne comme Angelin Preljocaj. Elle marque également la division entre le bâtiment et la plage où se situe l'intrigue et où la narration commence faisant des spectateurs les témoins de toute l'histoire, qui se déroule comme dans un *flashback*. Vers la fin de la première partie Jason entrera sur scène en tirant une grosse amarre évoquant l'Argo³ dans laquelle il a navigué jusqu'en Colchide ; il marchera dessus tel un funambule en essayant de garder son équilibre au sens propre et au sens figuré ; suggérer son hypocrisie face à Médée et – possiblement – son balancement intérieur entre sa famille et sa soif de pouvoir. Les accessoires scéniques sont également limités : une chemise aux tons terrestres avec laquelle Médée danse pour exprimer sa colère contre Jason et qu'elle jette par terre pour signifier que ses sacrifices étaient vains et ramener à l'esprit le vers du poème de Giorgos Seféris *Hélène* :

¹ Alors que les indications scéniques mentionnent la présence des enfants sur scène accompagnés par le pédagogue et, plus tard, par Jason, ils sont des caractères muets.

² Au contraire, Mikis Theodorakis utilise un chœur d'hommes dans son opéra. Il en sera question plus loin.

³ Argo est le nom du vaisseau (une monère) de Jason qui a donné son nom à l'expédition Argonautique pour la quête de la Toison d'Or. Sur les ordres d'Athéna un chêne de la forêt sacrée de Dodone a été utilisé pour sa construction, alors qu'Héra était la protectrice de l'équipage. Voir Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. I, Chants I-II*, traduit par Francis Vian, Les Belles lettres, « Collection des Université de France, Série grecque », 1976, chant I, v.18-20 et 109-112.

« pour une tunique vide, pour une Hélène »¹ ; un tricot rouge que la coryphée apporte à l'héroïne insinue son statut de femme au foyer : Médée le défera en signe du sang qui va être versé et de sa rupture finale avec Jason quand, à genoux entre ses jambes, il essaiera de la persuader de l'utilité de son « plan » ; une rose blanche, symbole de l'amour trahi offerte à Médée par le chœur, le seul objet qu'elle gardera pratiquement jusqu'à la fin ; un couteau, l'arme du crime qu'un membre du chœur tient et qui n'arrive jamais entre les mains de Médée, suggère possiblement qu'une mère ne commettrait jamais l'infanticide ou que l'héroïne ne tue pas ses enfants de sa propre main comme si une Autre s'était emparée de son corps. Puis, des bols blancs dont Médée échange les contenus à deux reprises et qui semblent avoir un double symbolisme : d'un côté ils font allusion à ses pouvoirs de sorcière ou son outil de travail pour fabriquer des potions et des *pharmaka* ; d'un autre côté, ils représentent ses deux enfants qui n'apparaissent jamais sur scène² ; par ailleurs, l'infanticide sera annoncé par l'action de Médée lorsqu'elle jette violemment au sol les deux bols rappelant celle de la Médée de Dimitris Papaioannou qui écrase les poupées en plâtre en signe d'infanticide.

Les éclairages sont conçus par Vinicio Celli et coordonnés par le chorégraphe. Ils suivent les humeurs des danseurs mues par l'ambiance que crée la musique tantôt menaçante et tantôt mélancolique de Mikis Theodorakis. L'obscurité domine le spectacle (nous avons signalé que tel est le cas dans la majorité des spectacles de notre corpus), renvoyant à l'humeur sombre de Médée. Des moments éclairés par des tons chauds plus lumineux, adviennent durant ses interactions avec les autres personnages principaux – Créon, Jason, Égée – ainsi que pour le duo Jason-Glaucé. Les interactions de l'héroïne avec le chœur sont marquées par des éclairages aux tons froids et obscurs faisant penser que le chœur chez Renato Zanella fonctionne également comme confident de Médée ou comme son *alter ego* obscur tel le rôle du Chien chez Dimitris Papaioannou et les projections chez Plefsis dont il sera question plus loin³.

Renato Zanella a conçu les costumes des protagonistes alors que ceux du chœur ont été réalisés par Myrto Belopoulou sous la supervision du chorégraphe. Selon le même concept vestimentaire de la Médée d'Angelin Preljocaj, celle de Renato Zanella porte une longue robe noire évasée sans manches avec des ornements antiquisants et des ouvertures profondes au niveau des jambes évoquant subtilement sa féminité, lui permettant une grande ampleur de mouvement et faisant possiblement allusion à son envie de se libérer ; la robe blanche tachée

¹ Giorgos Seféris, « Hélène », 1953, v.51 et 69. Édit. de référence, Giorgos Seféris, *Poèmes : 1933-1955*, traduits par Jacques Lacarrière et Égérie Mavraki, Paris, Mercure de France, 1988, p.144.

² Rappelons que, dans le livret de l'opéra de Mikis Theodorakis, les indications des personnages au début de chaque scène affirment leur présence.

³ Voir chapitre XVIII.1. *Le spectacle*, p.358.

de sang qu'elle porte à l'ouverture de la pièce et qu'elle revêt de nouveau à la fin est également longue, sans manches mais plus contraignante au niveau du mouvement pour symboliser son enfermement sur soi à la suite du meurtre de ses enfants. Afin de permettre aux spectateurs de mieux distinguer les personnages masculins, le chorégraphe a simplifié leurs costumes : ainsi, Créon porte un pantalon noir large, une veste en cuir sans manches de la même couleur et une couronne pour évoquer son statut royal ; Jason porte un pantalon et un gilet en cuir noirs, alors qu'Égée, torse nu, porte un pantalon *hakama* noir suggérant qu'il est étranger. Pour Glaucé, le chorégraphe a opté pour une longue robe sans manches aux tons cuivrés et brillants avec un voile qui évoque son statut de princesse ; pour son mariage elle l'échange contre une tenue semblable, aux tons plus sombres afin d'avertir les spectateurs de sa mort imminente. En ce qui concerne le chœur, ses membres portent des longues tuniques blanches (modernes) sans manches avec des revers qui font allusion aux *peplos* grecs antiques, sur des pantalons ajustés blancs. Selon Angeliki Sigourou, leurs tenues symbolisent la pureté et la transparence de leurs conseils et elle ajoute : « [...] dès le début, la couleur blanche symbolise la purification, l'épuration »¹. Leurs visages sont également peints en blanc, tels des masques, afin d'insister sur leur uniformité et accentuer leurs expressions de douleur, de doute et/ou d'horreur, rappelant *Medea* de Dimitris Papaioannou.

Le ballet de Renato Zanella semble illustrer l'opéra de Mikis Theodorakis en adoptant un point de vue indubitablement narratif ; aux modifications du nombre et de l'identité des personnages – mentionnées plus haut – des scènes supplémentaires viennent enrichir et animer le récit. En effet, le chorégraphe incorpore un duo Jason-Glaucé comme ses collègues (à l'exception de Silvia Barreiros) lors de la scène des explications de Jason (à Médée) concernant son mariage : Médée, dépitée, semble alors avoir une vision du jeu de séduction qui s'opère entre Glaucé et Jason alors que ce dernier se justifie. Après le départ d'Égée, une scène secondaire s'ajoute à la partie chorale (début de l'Acte II, Scène 9²) : un personnage féminin douteux apparaît et se place au fond de la scène côté jardin, dans un bassin rectangulaire rempli d'eau, rappelant la disposition scénique de *Medea* et *Medea(2)* de Dimitris Papaioannou. Angeliki Sigourou expliquera qu'il s'agit de la préparation du mariage de Glaucé ce qui sera d'ailleurs confirmé par la distribution car nous n'avons pas de mention d'autre personnage principal (performant un solo). Toutefois, elle n'a pas rejeté notre interprétation : la danse avec l'eau de Glaucé renvoie directement aux dits du chœur dans l'Acte II, Scène 9 du livret, tel un repère dans l'intrigue de l'opéra :

¹ « Το λευκό είναι το χρώμα του εξαγνισμού και της κάθαρσης εξαρχής μέσα στο έργο ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

² Notons ici qu'après le passage à l'Acte II, la numérotation des scènes ne repart pas à zéro. Ainsi, la Scène 9 est la première de l'Acte II dans le livret.

Ô fils d'Athènes ! [...]
 où les neuf Muses naquirent d'Harmonia
 et Aphrodite puise de l'eau dans les ruisseaux du Céphise¹ qui coule à flot
 et elle envoie les Amours s'asseoir à côté de Sagesse pour prendre part à toute excellence².

Nous pouvons donc supposer que ce personnage a une double signification/symbolisme et que Renato Zanella ajoute la figure de Glaucé-Aphrodite au deuxième plan parce que Glaucé est un symbole de beauté et de jeunesse comme Aphrodite. Il multiplie ainsi – au sens figuré – le nombre de personnages féminins dans sa création et les valorise. Cependant, il nous semble que le chorégraphe vise également à rappeler aux spectateurs les allégations de Jason durant sa confrontation avec Médée (Acte I, Scène 6). Effectivement, dans un effort de s'acquitter de sa dette auprès de son épouse ou de la dévaloriser (autant la dette que Médée elle-même), Jason prétend que ce n'est pas Médée qui l'a aidé dans sa quête pour la Toison d'Or, mais Aphrodite qui a mandaté Érôs pour frapper l'héroïne avec ses flèches³. Une autre addition advient durant le récit du trio des messagers ; celui-ci est littéralement illustré par la scène de la mort de Glaucé et de Créon. Dès lors, Renato Zanella s'éloigne de plus en plus du livret de Mikis Theodorakis. Il remplace la scène entre Médée et le chœur – où elle avoue avoir décidé de tuer ses enfants – par un duo supplémentaire entre Médée et Égée ; ce dernier, après lui avoir promis de la protéger, reste présent pendant sa confrontation avec son époux et la défend en attaquant Jason. Selon Angeliki Sigourou cette scène anticipe un des dénouements du mythe de Médée selon lequel, après le meurtre de ses enfants, l'héroïne se rend à Athènes où elle obtient asile et épouse Égée⁴. Enfin, la clôture que Renato Zanella accorde à sa *Médée* ressemble beaucoup à celle des spectacles que nous avons étudiés jusqu'à présent puisque, comme ses prédécesseurs, il exclut totalement Jason de la finale et laisse Médée seule sur scène. Cette dernière, au lieu de partir sur le char de son grand-père, performe un solo telle une danse de rédemption ou de délivrance. Par ailleurs, les mouvements élancés et amples de la danseuse font allusion à sa liberté retrouvée ; Médée semble occuper tout l'espace scénique

¹ Le Céphise ou Khéfisos est la rivière (actuellement sèche) qui traversait Athènes et coulait jusqu'en Phocide et en Béotie.

² « O sons of Athens! Children of the blessed gods in a holy land...where the nine Muses were born by Harmonia... and Aphrodite draws water from the streams of fair-flowing Cephissus...and she sends forth the Loves to sit by Wisdom's side to take part in every excellence ». Voir livret de l'opéra *Médée* de Mikis Theodorakis, Acte I, Scène 9. Voir Annexes, p.41-69.

³ « [Jason] ... I for my part, to Aphrodite alone of the gods I owe the safety of my voyage [...] Eros alone forced you to save my life ». Voir livret de l'opéra *Médée* de Mikis Theodorakis, Acte I, scène 6. . Voir Annexes, p.41-69. Voir aussi Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. Tome 2, Chant III, op.cit.*, v.25-160 racontent les négociations entre Héra, Athéna et Aphrodite et v.275-299 comment Érôs frappe de ses flèches Médée confirmant ainsi les dits de Jason.

⁴ Voir Robert Graves, *Les mythes grecs*, tome I, *op.cit.*, p.642.

comme si elle revendiquait son territoire ou la place qu'elle mérite, tel un *shapeshifter*¹ modifiant son volume et son apparence à volonté pour affirmer sa présence dominante. Cependant, nous noterons une pointe d'originalité dans sa mise en scène car, au moment où deux membres du chœur l'aident à enfiler de nouveau sa robe blanche tachée de sang, les autres, placés à un niveau supérieur, hors champ visuel du spectateur, verseront sur elle une pluie de riz purificateur et cathartique. Elle avancera en trébuchant et en tombant à plusieurs reprises et viendra s'asseoir sur le bateau renversé côté jardin. Éclairée par un simple projecteur, elle passe ses mains sur sa tête, respire profondément et se tourne vers le public ; son visage placide, calme et presque soulagé, sur lequel nous pouvons percevoir un regard provoquant et peut-être l'esquisse d'un sourire jubilatoire avant que la scène soit plongée dans le noir, nous confirme qu'elle n'est plus la même, nous renvoyant de nouveau au *shapeshifter*, ce personnage mythique (et plus récemment glorifié dans la littérature fantastique) capable de modifier son apparence et sa personnalité à volonté. À l'image de Dimitris Papaioannou, Silvia Barreiros, Sasha Waltz et Angelin Preljocaj, Renato Zanella semble vouloir perdurer cette « tradition » qui veut que Médée se reconnaisse et s'affirme à la fin du spectacle ; sa Médée n'est ni dominante ni soumise à la dernière scène mais elle est victorieuse, elle obtient ce qu'elle voulait : sa vengeance. De surcroît, la musique de Mikis Theodorakis – initialement consacrée à la scène de la lamentation de Jason² afin de lui accorder une nouvelle dignité et faire appel à la sympathie des spectateurs – sert au chorégraphe à prolonger le solo expressif de Médée dans le but d'insister sur l'image de l'étrangère triomphante qu'elle est. Il se peut que Renato Zanella ait voulu clôturer le spectacle sur Médée et ne point affaiblir sa gloire – étant donné qu'il a créé le rôle spécifiquement pour Maria Kousouni (Médée) – au lieu de se limiter à la courte scène (de triomphe et de départ sur le char d'Hélios) que lui accordent tant le compositeur qu'Euripide.

Il est également intéressant que Renato Zanella opte pour le changement du titre. *Medea's Choice* fait penser au titre du film *Sophie's choice* (États-Unis, 1982, réalisateur : Alan J. Pakula) et soulève immédiatement la question : de quel choix s'agit-il ? Le choix que la Médée de Renato Zanella répète en commettant les trois meurtres afin de ne plus souffrir de la trahison de Jason ? Le choix de partir à Athènes, que les autres créateurs ont supprimé de leurs versions mais qui est clair dans la version de Renato Zanella ? Le choix d'assumer ses actes et confronter/affronter l'avenir la tête haute, calme et même avec un peu d'optimisme (comme la Medea de Silvia Barreiros) ? Ou peut-être, somme toute, le choix de son identité ? Le regard et le sourire jubilatoire discret de Médée à la fin du spectacle évoquent-ils son optimisme pour

¹ Voir p.70, note n°3.

² La mélodie est une adaptation de celle écrite pour la chanson *Chathika (Je suis perdu)* où un homme exprime sa douleur et son désespoir.

l'avenir ? Sont-ils la confirmation que tout s'est passé comme prévu, comme elle l'aurait anticipé dans ses visions et comme l'ouverture du spectacle nous l'avait indiqué ? Rappelons que Renato Zanella présente l'histoire de Médée comme un *flashback* ce qui renvoie en une sorte au *Songe de Médée* d'Angelin Preljocaj. Ou est-ce sa manière de provoquer ses ennemis de contester ses pouvoirs et son triomphe ?

XIV.2. L'aspect généré d'une Médée classique (avec une touche de modernité ?)

Renato Zanella n'innove pas en optant d'adapter une version opératique de *Médée* en spectacle de danse mais il apporte de l'originalité à sa création en décidant de confier les parties chorales à Angeliki Sigourou et, par voie de conséquence, de faire partager le plateau entre danse néo-classique et danse contemporaine. Selon Daniel Sibony

Le classique serait tout 'en extérieur', grâce et légèreté, exprimant un sens donné, mythique, idéal forcément. Le moderne serait intérieur, chaotique, planté sur la terre, corps terrien qui pose ce qu'il ressent, au-delà du sens¹.

De ce fait, il est intéressant d'étudier les danses qui servent de moyen d'expression aux protagonistes et au chœur. Le spectateur averti (et certainement accoutumé aux associations normalisées) s'attend à ce que la danse néo-classique soit associée au chœur alors que la danse contemporaine soit rattachée aux protagonistes ; il est, toutefois, agréablement surpris. Le choix des créateurs d'inverser le rôle de chaque danse et le chiasme que ce choix produit soulèvent assurément la question du genre.

Plus précisément, la danse néo-classique est assignée aux personnages principaux qui n'ont, toutefois, rien de classique, de traditionnel ou de conventionnel. En effet, Médée est une princesse et, indubitablement, une femme qui a pris son destin en mains en abandonnant sa famille par amour pour Jason ; à Corinthe, sa fonction de guérisseuse l'amène à sortir du foyer et lui accorde une indépendance que les corinthiennes ne connaissent pas. Jason n'est plus le héros de l'expédition Argonautique mais un homme calculateur, déloyal et opportuniste, assoiffé de pouvoir. Créon est un souverain (malveillant) qui décide d'exiler Médée pour assurer le bonheur de sa fille auprès de Jason et Égée est roi d'Athènes, une des villes les plus puissantes de l'Antiquité. De plus, la partition néo-classique de *Medea's Choice* privilégie – parmi les caractéristiques du style – l'expressivité de la gestuelle et l'émotion spontanée, contre les mouvements virtuoses empruntés au cirque, aux sports et à l'acrobatie qui,

¹ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 2005, p.192.

cependant, conviendraient plus aux protagonistes/danseurs affirmés. D'autre part, selon Claire Paolacci

[...] le ballet est [...] un divertissement scénique, véhiculant des codes sociaux, qui s'adresse aux élites politiques, économiques et culturelles¹,

une définition qui convient au statut « héroïque » des personnages principaux non-conventionnels mais qui se heurte clairement au féminisme de Médée parce que l'héroïne dénonce la discrimination socio-politique qu'elle subit. De surcroît, la ballerine/danseuse incarne un idéal féminin dans la vision des hommes (et aussi dans les couches sociales les moins favorisées culturellement pour reprendre l'expression d'Hélène Marquié²) mais elle a aussi la réputation d'une demi-mondaine ou de femme légère ; elle pourrait ainsi correspondre au statut d'exclue et de marginale de l'héroïne, mais s'oppose à son statut d'épouse et de mère. Claire Paolacci ajoute :

Si dès la fin du XIX^e siècle et surtout à partir du XX^e siècle, parallèlement à la remise en question de la suprématie du ballet, les mouvements sociaux, politiques et féministes qui touchent l'Europe et les États-Unis conduisent les danseuses à s'engager pour le droit des femmes [...] et un changement profond de la société, l'ambiguïté de la danseuse vestale sur scène et croqueuse d'hommes dans la vie perdue jusqu'à nos jours³.

Il nous semble alors que Renato Zanella – malgré son amour profond pour ce style de danse – associe la danse néo-classique aux personnages principaux dans le but de dénoncer précisément les relations de pouvoir et la stricte hiérarchie qui régissent les compagnies de danse d'État, les stéréotypes qui entourent l'image de la danseuse et de la danse ainsi que la marchandisation du danseur⁴ que ce soit homme ou femme. De ce fait, il s'aligne sur la thématique du genre qui dénonce la catégorisation et la hiérarchisation en fonction du sexe, de l'âge, de la race et/ou de la classe sociale associant ainsi les différents axes sous et confirmant l'intersectionnalité du concept.

De son côté, Angeliki Sigourou choisit la danse contemporaine comme moyen d'expression du chœur. Cependant, la danse contemporaine se développe comme un style révolutionnaire, le contrepoint de la rigueur de la danse classique et de ses normes alors que le chœur est censé représenter la pudeur, la docilité et la compassion des corinthiennes qui se plient aux conventions sociales. En revanche, le rapport étroit au sol et la maîtrise de l'espace

¹ Claire Paolacci, *Les danseurs mythiques*, op.cit., p.14.

² Voir à propos de la perception de la danseuse, Hélène Marquié, *Femmes et danses*, op.cit., p.15.

³ Claire Paolacci, *Les danseurs mythiques*, op.cit., p.16.

⁴ Nous devons tout de même mentionner qu'une grande partie des compagnies privées n'appliquent plus la stricte hiérarchie de l'ancienneté (qui dans la théorie rend le danseur plus habile techniquement) et privilégient la singularité et le non-conformisme de leurs danseurs étoiles.

qui régissent la danse contemporaine sont conformes au chœur et son pragmatisme quand il essaye de raisonner Médée pour qu'elle renonce à ses plans morbides. Qui plus est, le chœur exprime les sentiments que Médée n'ose pas extérioriser tout comme – selon Hélène Marquié – la danse contemporaine place

[...] l'origine et le moteur du mouvement au niveau du plexus solaire – c'est-à-dire aussi au siège symbolique des émotions¹.

Toutefois, l'auteure nous rappelle également que la danse contemporaine est féministe, qu'elle vise à « communiquer des messages à la fois esthétiques et politiques à un large public »² et à mettre en question des conventions que le chœur de *Medea's Choice*, quant à lui, semble accepter voire ratifier. Angeliki Sigourou explique ainsi son choix :

J'ai voulu mettre l'accent sur l'élément contemporain de la pièce à travers la danse et l'opposer au lyrisme de la danse néo-classique³.

Il est clair que la chorégraphe, à l'identique de Renato Zanella, veut mettre en valeur l'opposition classicisme-modernité et qu'elle essaye de réunir dans sa partition les éléments qui illustrent cette contradiction.

De toute évidence, le chiasme qui se forme ici entre les deux corrélations à savoir protagonistes/danse néo-classique et chœur/danse contemporaine évoque une subversion des stéréotypes sans doute liée au concept de genre. De surcroît, le style chorégraphique global de la performance associe les deux danses ; en les accordant au sein de la même performance Renato Zanella et Angeliki Sigourou mettent l'accent sur leur coexistence sur scène, tout comme les militants des mouvements féministes et LGBTQ+ défendent la cohabitation harmonieuse et, surtout, non-hiérarchisée de personnes et personnalités différentes dans une société égalitaire. Cette association confirme également la tendance (flagrante dans les années 2010) d'associer au sein d'un spectacle plusieurs styles performatifs reflétant, à notre avis, l'indissociabilité des différents axes de recherche (majeurs et mineurs) du concept de genre.

Dans un effort de renforcer l'impact de ce chiasme inattendu et suggestif plusieurs scènes du spectacle reprennent des stéréotypes de genre pour les dénoncer. Par exemple, quand Jason essaye de persuader Médée que son mariage avec Glaucé fait partie d'un plan conçu pour améliorer leur quotidien : Médée, s'assied sur la chaise avec un tricot sur les genoux alors que

¹ Hélène Marquié, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », *op.cit.*, p.2.

² *Ibid.*, p.5.

³ « Εγώ ήθελα να δώσω ακόμα πιο έντονα το σύγχρονο στοιχείο μέσα από τον χορό, και για να έρθει σε αντίθεση με τη λυρικότητα του μοντέρνου κλασικού χορού ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

Jason arrive en tirant avec difficulté une grosse amarre. Ce portrait obsolète de la femme au foyer, soumise et docile, attendant patiemment le retour d'un époux qui travaille durement à l'extérieur pour subvenir aux besoins de sa famille, évoque possiblement une image de la Grèce rurale (encore persistante dans certains villages éloignés) soulevant indirectement la question de la classe sociale et semble, à la fois, pousser à l'extrême et au ridicule l'image du mâle dominant qui doit pourtant justifier ses actions auprès de sa femme. En effet, Jason tente d'adoucir et de persuader son épouse en se jetant à ses pieds, se plaçant ainsi à un niveau inférieur qui suggère que les rôles dominant/dominé sont renversés. L'imminence de sa chute est incontestable quand Médée, un air dubitatif sur son visage, commence à défaire son tricot rouge écarlate ce qui indique, par extension, la rupture finale de leur couple et le sang qui sera versé. Le calme et la quasi-immobilité de Médée s'opposent aux mouvements colériques, aux nombreux passages au sol et aux efforts infructueux de Jason pour garder l'équilibre en marchant sur l'amarre – qui font allusion à son hypocrisie ainsi qu'à sa frustration et son désespoir de ne pouvoir convaincre Médée – et confirment ainsi le basculement du pouvoir. De plus, le solo de Glaucé-Aphrodite renvoie à l'image genrée de la ballerine en tant qu'idéal de féminité et de sensualité. En outre, tous les duos – dont il sera question en détail plus loin – reprennent les différences sexuées de la danse classique : le danseur « continue à avoir un registre plus large et plus physique »¹ ; il est plus grand et plus musclé que son partenaire ; il est celui qui la porte et qui déclenche les portées ; il sert d'appui ou de support alors que la danseuse doit faire preuve de « fragilité féminine » ; il doit mettre en valeur la danseuse, etc.

En dernier lieu, il faut mentionner que la production dénonce aussi les discriminations raciales car elle transcende la question de l'ethnicité par la distribution. En effet, le ballet est une collaboration internationale : Renato Zanella est Italien alors qu'Angeliki Sigourou est Grecque, la coryphée (Sofia Pintzou) et Médée (Maria Kousouni) sont également Grecques, Jason (Danilo Zeka) et Égée (Eno Peci) sont Albanais, Glaucé (Franziska Wallner-Hollinek) est Autrichienne et Créon (Niky Vanoppen) est Belge sans mentionner l'équipe technique.

¹ Hélène Marquié, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », *op.cit.*, p.10.

XIV.3. La Médée de Renato Zanella : un métamorphe ?

C'est l'histoire d'une femme comme beaucoup de femmes [...] un drame familial que l'on retrouve toujours dans les chroniques noires que l'on peut lire dans les journaux ou regarder à la télévision. Mon ballet [en] est une réinterprétation moderne [...]¹.

Renato Zanella

Si l'on se tient aux propos du chorégraphe, Renato Zanella traite le mythe de Médée comme un fait divers, afin de mettre l'accent sur l'héroïne. Il décide de présenter son histoire comme un récit à la première personne auquel les spectateurs assistent comme dans un *flashback* dont le contexte onirique nous rappelle *Le Songe de Médée* d'Angelin Preljocaj. En racontant les moments centraux, forts et incisifs, Médée justifie ses actes auprès du chœur de corinthiennes qui finit par sympathiser avec elle. C'est pourquoi, paraît-il, le ballet s'ouvre sur la scène – très théâtrale – après l'infanticide ; le chœur lave littéralement les mains de Médée, la purifiant ainsi de son crime. Si Renato Zanella veut présenter une Médée à l'égal de « beaucoup de femmes » justifiant en partie son choix de lui assigner une chorégraphie classique², l'allure et la contenance de son héroïne contredisent sa déclaration. En effet, Médée semble hautaine et distante et ce n'est seulement qu'au fil de ses solos et de ses interactions avec le chœur que nous saisissons ce qu'elle ressent. Leur premier dialogue déclenche le solo pathétique de Médée avec la chemise vide ; elle semble évoquer au chœur successivement son passé heureux avec Jason, sa tristesse pour leur éloignement puis elle exprime sa solitude et, enfin, sa frustration pour son exclusion de la vie de son époux et la décision de Créon de l'exiler. Le deuxième solo de Médée – au début de la seconde partie³ – illustre son conflit intérieur : l'héroïne entre sur scène, le visage pensif et sérieux, en tenant deux bols blancs dont elle échange le contenu en avançant. Son geste symbolise possiblement son effort de peser les prétentions de Jason ainsi que les avantages et désavantages de ses options ou son hésitation. Elle est interrompue par l'arrivée d'Égée qui lui confirme son support et lorsqu'elle retourne vers ses pensées elle semble plus déterminée et prête à prendre une décision. Notons ici que Renato Zanella est le seul à inclure une scène avec Égée dans sa création. Il valorise ainsi ce personnage secondaire de la tragédie euripidienne, d'autant plus qu'il présente Égée comme le

¹ « È la storia di una donna come di tante donne [...] è un dramma familiare che ancora oggi si ritrova nelle cronache nere che possiamo leggere sul giornale o vedere in televisione. Il mio balletto è una rivisitazione in chiave moderna [...] ». Renato Zanella cité dans Peppe Aquaro, *Verona, il mito di Medea danza e si racconta (A Vérone, le mythe de Médée danse et raconte son histoire)*, op.cit.

² Voir plus haut, chapitre XIV.2. *L'aspect généré d'une Médée classique*, p.267 où il est question du chiasme que produit le choix du chorégraphe.

³ Cette scène qui ouvre la deuxième partie du spectacle ne s'accorde pas au livret de Mikis Theodorakis. Elle semble être une transition entre les scènes 7 et 8 du premier acte, un temps de réflexion accordé à Médée après sa confrontation avec Jason et avant l'arrivée d'Égée.

défendeur de Médée. Nous allons voir dans les chapitres suivants que cette pratique est récurrente chez les créateurs de la dernière période soulevant la question du statut héroïque et son imbrication avec d'autres rapports de pouvoir sociaux. Par la suite, Médée reprend les bols en restant dans l'échange du contenu, mais cette fois nous avons l'impression de faire face à Médée la sorcière qui tente de prédire l'avenir avant de faire son choix. En fait, Mikis Theodorakis reprend pour cette scène sa chanson *L'oracle*¹ et, quand l'héroïne, terrifiée, lance les bols par terre et recule vers le fond du plateau, nous en déduisons que ce qu'elle « voit » est le meurtre de ses enfants. Angeliki Sigourou nous le confirme en précisant que « [...] ces récipients blancs sont les symboles de ses deux enfants [...] »². La musique de Mikis Theodorakis rend la scène plus intense car la mère tendre qui souffre de la décision qu'elle doit prendre et le crime qu'elle va commettre s'alterne avec la sorcière puissante et la femme vengeresse avant que cette dernière prenne définitivement le dessus. Son troisième solo clôt la pièce ; Médée, après s'être défendue contre la colère de Jason à l'aide d'Égée, reste seule, de dos au spectateur, dans l'obscurité au fond du plateau. Elle semble contrariée et perdue, elle se frotte les mains comme pour les laver de l'infanticide ; elle court vers l'avant-scène, le visage crispé de douleur alors que résonne la lamentation finale de l'opéra de Mikis Theodorakis. Ses mouvements saccadés et l'alternance clair/obscur des éclairages trahissent son état d'âme. Sa danse de folie est composée de mouvements ralentis ; ils s'allongent dans toutes les directions comme si l'espace était le prolongement de son corps ; ils rétrécissent quand elle s'enferme en elle-même se donnant des coups dans le ventre avec un couteau imaginaire ou des coups de poing sur la poitrine ; ils muent en longues traversées de la scène en diagonale – rappelant le *Ballet Triadique* d'Oskar Schlemmer (1922)³ – ou en supplications vers le ciel les bras levés et écartés – faisant penser que cette phrase chorégraphique est une sorte de *leitmotiv* de la troisième période⁴ – pour évoquer l'étendue de sa souffrance puis ils deviennent saccadés pour manifester son épuisement avant qu'elle s'effondre au sol. Finalement, l'héroïne se relève lentement et adopte une pause de crucifiée ; la tension évidente sur tout son corps se relâche progressivement, pendant que deux membres du chœur lui enfilent de nouveau la robe blanche tachée de sang. La pluie de riz qui s'ensuit lui restaure son calme, sa détermination et possiblement ses pouvoirs et semble à la fois la purifier du quadruple meurtre et la délivrer. De

¹ Mikis Theodorakis a écrit la chanson *L'oracle* en 1969, alors qu'il était en résidence surveillée à sa maison de Zatouna, pendant la dictature des Colonels en Grèce (1967-1974) disgracié en raison de ses convictions communistes.

² « [...] τα δοχεία είναι σύμβολα των δύο παιδιών της [...] ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

³ Le *Ballet Triadique* est une œuvre expérimentale d'Oskar Schlemmer et Hannes Winkler sur une musique de Paul Hindemith. La première a eu lieu le 30 septembre 1922, dans le cadre du Festival de musique de chambre de Donaueschingen.

⁴ Nous allons voir dans les chapitres suivants que Thomas Noone et Ulrike Quade utilisent ces mouvements, dans le même but.

ce fait, la Médée qui nous adresse son dernier regard avant la « tombée du rideau » est une déesse fière et puissante, une femme résolue à reprendre tout à zéro sans peur et sans remords ; sa transformation est achevée. Or, essentiellement, la Médée de Renato Zanella est un personnage *queer* muable, un *shapeshifter*¹, un métamorphe changeant de volume dans l'espace et d'identité au lieu d'apparence. La manière dont le corps de la danseuse occupe l'espace et « se mue » comme si elle voulait devenir un avec son environnement confirme cette hypothèse : Médée semble changer d'apparence et de forme à chaque mouvement, à la recherche de sa « place » ou de son identité la plus convenable à la situation. En l'occurrence, elle modifie aussi sa personnalité et son « discours » à l'égard de chacun de ses adversaires afin de les séduire, les manipuler et mieux accomplir sa vengeance². La Médée de Renato Zanella cherche-t-elle à assumer ou à s'adapter à son nouveau statut ? Il nous semble qu'en dépeignant Médée comme un être muable à l'infini, le créateur évoque subtilement son désir « d'appartenir » et, par extension, les efforts des personnes marginales pour assumer leur diversité, pour concilier les parcelles identitaires qui les composent. Il signale ainsi l'évolution des recherches sur le genre et le déplacement de son point focal vers l'acceptation et le respect de l'identité composite de l'individu.

Contrairement à ses interactions avec le chœur, les duos de Médée avec les personnages masculins, mettent l'accent sur son côté dominant. Que ce soit par son attitude hautaine et les expressions de son visage ou par l'éloquence de son corps, Maria Kousouni (Médée) confirme sa supériorité face à ses adversaires Jason et Créon alors que sa relation avec Égée, son allié et sauveur est empreinte d'égalité. Son duo avec Créon illustre leur dialogue animé et atteste de la domination de l'héroïne. Les mouvements de Créon se rapprochent fortement de la danse contemporaine : ils sont presque toujours déclenchés par un demi-plié suggérant son effort de s'imposer par son volume en cherchant à délimiter l'expansion – au sens figuré – de celui de Médée et il ne monte jamais sur ses pointes. Ses passages au sol à chaque réplique de Médée évoquent sa peur des pouvoirs de l'héroïne – d'ailleurs le livret le confirme : « J'ai peur de toi »³ – alors qu'elle baisse imperceptiblement la tête quand Créon « parle », faisant semblant d'être atteinte par ses accusations. Qui plus est, l'opposition entre les mouvements amples et allongés de Médée composés de grands battements et l'attitude de Créon, replié sur lui-même,

¹ Voir p.70, note n°3. Voir également, Phillip Wilson, « Protean Aspects of Change in Euripides' Medea », dans *Anthos (1990-1996)*, vol. 1, n° 3, Article 15, 1992, p. 129-136. [En ligne] https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1038&context=anthos_archives (consulté le 18/1/2020).

² Louise Bruit Zaitman évoque cette possibilité à propos de Médée. Voir, Louise Bruit Zaitman, « Le discours masculin/féminin sur le *genos gunaikôn* dans la tragédie grecque », dans Violaine Sebillote-Cuchet et Nathalie Ernoult (sous la dir. de), *Problèmes du genre en Grèce ancienne, op.cit.*, p.156.

³ « I fear you ». Voir livret de l'opéra *Médée* de Mikis Theodorakis, Acte I, Scène 3. Voir Annexes, p.41-64. Traduction personnelle.

le dos arrondi et près du sol nous indiquent clairement que l'héroïne domine la scène. Les deux danseurs ne se touchent qu'à la fin de la scène quand Médée se résigne à le supplier ; à deux reprises seulement elle se place à un niveau inférieur : lorsqu'elle se jette à ses pieds pour demander un jour supplémentaire afin de planifier son départ en exil et quand Créon monte sur la chaise dans un dernier effort mais en vain de la dominer. Sa domination est indéniable quand elle le force à reculer en faisant des grands pas vers lui tout en se lançant dans un enchaînement de bras qui nous rappelle sa qualité de sorcière.

D'autre part, les duos Médée-Jason évoquent des relations de pouvoir oscillant entre la soumission et la domination et des sentiments fluctuants : colère, déception, frustration, amour, trahison, incompréhension, tristesse, révolte. Cependant, leur danse de couple est imprégnée de sensualité et parfois même de tendresse évoquée par les touchers et les caresses. Nous avons l'impression que Médée se laisse parfois aller pour amasser des souvenirs afin de raviver sa mémoire des moments heureux avec Jason. Toutefois, le manque de syntonie dans leurs mouvements démontre qu'ils n'ont plus les mêmes plans : les gestes de Jason trahissent ses efforts de forcer Médée à céder à sa volonté ; sa main sur la nuque de son épouse suggère qu'au lieu de la « guider » il essaye de la manipuler, de la dominer. Leur rupture définitive est évidente au duo qui précède la scène de la mort de Créon et Glaucé : leurs gestes deviennent beaucoup plus agressifs presque violents et les portées sont plus périlleuses en signe de leur altercation physique aussi bien que verbale. À leur troisième et dernière rencontre, chacune des tentatives de Jason d'approcher et d'agresser Médée sera bloquée par Égée. Ce dernier semble être le seul à pouvoir échanger avec elle à termes égaux ; ses mouvements durant leur première rencontre sont rassurants et témoignent de son amitié. De plus, son intervention entre Médée et Jason pour la défendre et empêcher le mari furieux de l'atteindre en l'éloignant physiquement, consolide leur alliance. En effet, la comparaison des duos de Médée avec les personnages masculins, atteste de sa relation avec chacun et l'ampleur de son pouvoir sur eux : ni l'ennemi-Créon, ni l'amant-Jason, ni l'allié-Égée n'arrivent à le surpasser. Somme toute, les interactions de Médée avec les personnages masculins, illustrent les rapports sociaux de pouvoir entre les sexes et font allusion à l'opposition (éternelle) homme/femme.

Néanmoins, les efforts de Médée de prévaloir sur ses adversaires semblent la pousser à se rabaisser à leur niveau – tromper, manipuler, ignorer les supplications et le raisonnement du chœur – et, par conséquent, à détester son côté féminin qui, pour elle, est la cause du refus de son entourage de la voir telle qu'elle est : autonome, puissante, compétente, indépendante, omni-changeante. La Médée de Renato Zanella se révolte ainsi contre l'oppression qu'elle subit et contre l'ingratitude de son époux et décide de se venger et de triompher sur ses oppresseurs qu'elle considère comme ennemis. Le chorégraphe justifie ainsi les actes de son héroïne, en transcendant les comportements stéréotypes genrés. Angeliki Sigourou explique et défend Médée ainsi :

Elle représente la quête [...] de l'amour inconditionnel. Médée, entre mortelle et déesse, n'est pas jugée, ni punie, elle ne se repent pas. [...] Médée commet l'acte le plus extrême qu'une femme puisse commettre, le meurtre de ses enfants. En fin de compte, cet acte supprime toute la partie de sa vie qu'elle considère trahie. Sans amour, les fruits de l'amour ne peuvent être préservés dans la vie¹.

Angeliki Sigourou, tout comme Renato Zanella, voit en Médée une femme puissante qui a la force d'agir pour l'emporter sur Jason et Créon, de former une nouvelle alliance avec Égée et de transcender son passé. De ce fait, elle « représente la quête de la liberté absolue »², son visage placide, son calme et son regard déterminé, parfois indifférent et même ironique quand elle les confronte, ainsi que sa posture finale défiante, confirment son pouvoir.

XIV.4. Corporalité, distance et éloquence corporelle

[...] la fonction du corps dansant : rappeler aux membres du corps social qu'ils sont habités de désir³.

Daniel Sibony

Dans *Medea's Choice*, les éléments narratifs, visuels et auditifs évoquent des relations de pouvoir qui véhiculent des normes de genre et la partition chorégraphique reflète, à travers la disposition des corps, les rapports de pouvoir entre les sexes qui sont implantés dans la conscience humaine. Ainsi, la corporalité et l'interaction des corps des danseurs renvoient aux stéréotypes qui affectent voire altèrent notre perception de ces rapports en raison de la bi-sexualité biologique⁴ et la codification qui en dérive ; cette dernière est, en l'occurrence, manifeste dans les « règles » qui régissent la danse (néo-classique) et qui présentent le mâle comme dominant.

En maintenant les codes de la danse néo-classique, Renato Zanella installe une certaine distance corporelle entre les danseurs qui évoque la distance réelle et les relations entre les personnages, notamment au cours des duos de Médée-Créon et Médée-Égée dont il a été question plus haut, pour illustrer les jeux de pouvoir qui s'y produisent. Le duo Glaucé-Jason,

¹ « Αντιπροσωπεύει την επιθυμία της απόλυτης ελευθερίας νομίζω αλλά και του άνευ όρων έρωτα. Η Μήδεια είναι κάτι ανάμεσα σε θνητή και θεά, δεν κρίνεται, δεν τιμωρείται, δεν μετανοεί. [...] Η Μήδεια διαπράττει την πιο ακραία πράξη που θα μπορούσε να διαπράξει μία γυναίκα, τον φόνο των παιδιών της. Στην ουσία διαγράφει ολόκληρο το κομμάτι της ζωής της που θεωρεί προδομένο. Χωρίς τον έρωτα οι καρποί του έρωτα δεν μπορούν να διατηρηθούν στη ζω ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

² « Αντιπροσωπεύει την επιθυμία της απόλυτης ελευθερίας ». *Ibidem*.

³ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse, op.cit.*, p. 98.

⁴ Anne Fausto-Sterling conteste la bi-sexualité biologique dans le sens où elle la considère étroitement liée à l'environnement social. Voir, Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science, op.cit.*, 2012.

quant à lui, amène plus loin ce symbolisme corporel : le manque de sensualité et de lien réel entre les partenaires – surtout en comparaison avec le duo Médée-Jason – souligne que le but ultime de Jason est le pouvoir politique à savoir le trône de Corinthe ; son corps transcrit son envie de dominer et, contrairement à Médée qui prévaut et s'impose à lui, Glaucé s'avère plus docile rappelant les profil de la rivale dépeint par les créateurs dans les années 2000. Les gestes de Jason à son égard sont galants, visant à mettre en valeur sa partenaire (selon les règles) mais, malgré leur tendresse, un manque de désir érotique est ressenti ; par exemple, il soulève Glaucé dans ses bras, la dépose délicatement par terre puis, en lui tournant le dos, il s'éloigne sans aucune autre attention particulière à son égard. Les séquences de mouvements identiques synchronisés ou en miroir du duo sous-entendent une égalité et une complicité naissante que leur distance physique vient démentir d'autant plus que Jason s'impose corporellement (ses bras étant plus longs, ils donnent plus de volume à ses gestes, il saute plus haut etc.). En parallèle, la disposition du corps et les mouvements de Franziska Wallner-Hollinek (Glaucé) évoquent, d'un côté, la fraîcheur et le caractère naïf et extraverti de la jeune mariée et, de l'autre, mettent en évidence son manque de passion amoureuse pour son époux et sa soumission : elle cède, certes, au rapprochement physique mais, insidieusement, elle se cambre et écarte sa tête car elle joue avec lui en évitant son étreinte et en maintenant une distance corporelle entre eux pour la majeure partie du duo. Somme toute, Glaucé reste constamment à un niveau inférieur, même lorsqu'elle saute sur son dos, où, recroquevillée, elle ressemble plus à un fardeau qu'à une amante et confirme ainsi la domination de Jason sur elle.

Selon Daniel Sibony la danse fait appel à la liberté au sein d'une société qui « dialogue entre ordre et chaos »¹. Effectivement, dans *Medea's Choice*, le corps dansant de Maria Kousouni exprime bien le désir de liberté de Médée et illustre son dialogue interne et les nuances émotionnelles qui l'affectent, au même titre que ses échanges et/ou ses altercations avec les autres personnages et le chœur sont parfaitement évoqués par les duos. Renato Zanella souligne donc les émotions de l'héroïne transcrites par sa gestuelle corporelle éloquente et possiblement une autre facette du *shapeshifter* : son changement d'humeurs. Dans les années 1970, Trisha Brown affirmait que lorsque le langage corporel parle, les mouvements ne sont plus tenus d'avoir un sens spécifique au-delà de leur présence² comme si elle concevait la danse comme un acte fondateur. Cependant, dans *Medea's Choice*, les chorégraphes manipulent le langage kinesthésique autant classique que contemporain et transcendent la simple présence du mouvement afin de mettre en action des corps dans des formations harmonieuses, leur prêtant des gestes plastiques et sophistiqués pour colorer des

¹ *Ibidem*.

² Voir à ce propos, Daniel Sibony, *Le corps et sa danse, op.cit.*, p. 173-174.

personnages qui racontent une histoire. Mais aussi, possiblement, ils utilisent le pouvoir expressif du corps pour nous rappeler un imaginaire social global, issu de traditions, mœurs, mythes, symboles, valeurs et stéréotypes relatifs au sexe, la race et la classe sociale qui régissent notre comportement d'aujourd'hui pour les dénoncer. Ils démontrent également comment ces axes s'entrecroisent et renvoient à la dimension intersectionnelle du genre qui se concrétise dans les années 2010.

XIV.5. Le chœur de *Medea's Choice*

La partition chorégraphique du chœur est entièrement conçue par Angeliki Sigourou à la suite de sa correspondance avec Renato Zanella, leurs rencontres et leurs longues discussions sur la pièce. Angeliki Sigourou nous a précisé que le rôle de la coryphée a été chorégraphié en deux parties : les parties où elle interagit avec le chœur ont été chorégraphiées par elle-même alors que les *solis* et les scènes où elle apparaît seule par Renato Zanella. De surcroît, le chorégraphe laisse infiltrer des formes contemporaines dans sa partition néo-classique en facilitant ainsi la transition vers les parties en style contemporain et en créant un ensemble harmonieux. Simultanément, Renato Zanella nous informe du double rôle de la coryphée : d'une part, celui d'un conseiller – en l'absence de la nourrice – ou de la conscience de Médée, un *alter ego* qu'elle essaye de refouler et, d'autre part, celui de porte-parole ou de *leader* des femmes corinthiennes. Angeliki Sigourou nous le confirme :

[...] je perçois le chœur comme une présence plus « dure » mais aussi comme une sorte de Sur-moi, un représentant de la norme sociétale qui la punit mais qui est en même temps de son côté¹.

Cette déclaration, consolidée par la composition du chœur exclusivement féminine, atteste également de l'aspect genré de la conception du chœur, de sa volonté de dénoncer les normes et les conventions. Notons également que Renato Zanella et Angeliki Sigourou insistent (comme les autres créateurs de notre corpus) sur la complexité de la personnalité de Médée et soulignent son identité plurielle et composite.

Dans l'ensemble, Angeliki Sigourou utilise l'immobilité totale des danseuses ou des images au ralenti pour créer des tableaux. Elle avoue à ce propos qu'elle s'est inspirée du chœur antique auquel elle associe la danse contemporaine et y intègre des éléments du butô. Le ballet s'ouvre sur l'image de la coryphée qui, d'une démarche rituelle, entre sur scène par

¹ « [Θεωρώ τον Χορό ως] μια πιο «σκληρή» παρουσία και ως το ασυνείδητο κομμάτι της ηρωίδας αλλά και ως ένα Υπερεγώ που την τιμωρεί (ως εκπροσώπηση μιας κοινωνικής νόρμας) αλλά ταυτόχρονα είναι σαφέστατα με το μέρος της ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

l'allée centrale de l'auditorium les yeux bandés, en portant une bassine d'eau. Au fond de la scène, nous apercevons Médée qui se retourne lentement flanquée par cinq membres du chœur ; elle est habillée d'une robe blanche tâchée de sang et elle avance à pas instables vers le *proskénion* accompagnée des cinq femmes, pour venir se placer devant la coryphée. Les membres du chœur lui lavent les bras tout en lui enlevant sa robe tâchée ; Angeliki Sigourou explique ainsi cette ouverture :

Certes, on commence par une image qui évoque la fin [...], mais surtout la purification de Médée par le chœur [...]. De toute façon le destin, le sort des personnages est déterminé avant que l'action ait lieu et ceci est le point commun de toutes les tragédies antiques¹.

De ce fait, le point de vue des deux créateurs est annoncé par avance : ils expient Médée de ses crimes et le spectacle servira à illustrer leurs arguments en sa faveur ainsi que la relation de Médée en tant qu'individu avec le collectif, en l'occurrence, le chœur. Simultanément, ils soulignent clairement que les rapports de pouvoir entre les sexes sont indissociables des rapports sociaux de pouvoir évoquant indirectement la notion d'intersectionnalité dans le genre. De surcroît, la structure « renversée » du spectacle tel un *flashback* met l'accent sur la fatalité et l'irrévocabilité du destin de Médée et permet (peut-être) au spectateur d'accorder plus de temps à la réflexion en « connaissant » d'avance le dénouement final.

Dans *Medea's Choice*, comme dans la tragédie euripidienne et l'opéra de Mikis Theodorakis, la présence du chœur est considérable. Il semble partager le temps et l'espace avec les protagonistes, faisant allusion à l'importance du chœur dans l'Antiquité classique. Les deux chorégraphes maintiennent les parties chorales qui, dans leur majorité, correspondent avec les parties chorales du livret de Mikis Theodorakis. Cependant, comme nous l'a expliqué Angeliki Sigourou les intentions du chœur ne sont pas évidentes à tout moment :

[...] il est important pour moi de poser des questions aux spectateurs sans leur fournir les réponses, de les laisser libres de faire leurs suppositions, leurs associations et tirer leurs propres conclusions².

Qui plus est, la danse du chœur n'est pas auxiliaire au récit ou explicative parce qu'elle peut – en elle-même – constituer un spectacle secondaire ou un spectacle dans le spectacle visant à extérioriser les sentiments de Médée, commenter ses actions et intervenir quand il est

¹ « Ναι, ξεκινάμε από μια εικόνα που δηλώνει το τέλος [...] αλλά κυρίως τον εξαγνισμό της Μήδειας από το χορό [...]. Ωστόσο η μοίρα καθορίζεται πριν τη δράση κι αυτό είναι κοινό στοιχείο σε όλες τις αρχαίες τραγωδίες ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

² « [...] είναι σημαντικό για μένα να θέτω ερωτήματα στον θεατή χωρίς να δίνω απαντήσεις και να τον αφήνω ελεύθερο σε συνειρμούς και προσωπικές του ερμηνείες ». *Ibidem*.

nécessaire. Le chœur devient ainsi un personnage supplémentaire qui souligne et accentue la personnalité de Médée. Par exemple, quand Jason entre pour la première fois sur scène, Médée maintient un visage placide, le regard fixé loin devant elle alors que le chœur évoque ses efforts de se calmer ; regroupées au fond de la scène côté cour, les femmes du chœur respirent à l'unisson pour illustrer les battements du cœur de l'héroïne : d'abord rapides et saccadés, ils cessent soudain alors que le duo commence et que les danseuses tombent au sol pour suggérer que Médée cède – momentanément – à son époux. Plus tard, après sa danse avec la chemise vide, l'héroïne se joint à la coryphée et au chœur pour une danse composée de pas répétitifs évocateurs de leur tendresse et, par extension, de leur soutien. En fait, elle remplace la onzième femme corinthienne qui entre sur scène par le fond du plateau et, en se faufilant dans le groupe, vient se placer devant eux en tenant une rose blanche qu'elle lance sur scène d'un geste circulaire ample. La coryphée incite Médée à récupérer la rose en poussant littéralement ses jambes et ses bras pour la mobiliser ; elle nous rappelle *a fortiori* les marionnettes d'Ulrike Quade et Nicole Beutler¹. L'héroïne, hésitante, s'exécute et, en tenant la rose loin de son corps, elle s'approche du bateau où elle la laisse tomber avec indifférence avant de s'asseoir pour attendre l'arrivée de Jason. Angeliki Sigourou nous confirme que la rose symbolise l'amour trahi de Médée et ainsi son geste négligeant indique qu'elle est consciente que son couple est irrémédiablement brisé et qu'elle veut garder cet amour blessant loin d'elle. La chorégraphe ajoute :

Ce qui m'intéresse est le symbolisme du geste et du mouvement, je favorise la représentation minimaliste des états émotionnels et des sentiments et j'utilise beaucoup l'immobilité pour illustrer la tension et le conflit intérieur des personnages : c'est une sorte d'indice qui évoque en même temps, une image statique et à la fois vivante.²

La subtilité du message de la chorégraphe nous amène en effet à réfléchir sur la signification de cette scène. Il semblerait que ce moment soit celui où Médée réalise l'irrévocabilité de sa situation et éprouve le besoin de réagir. C'est peut-être pour cette raison qu'elle paraît distraite ; ses gestes indifférents et l'amour/rose éloigné d'elle suggèrent qu'elle prend déjà du recul pour se protéger. Tel est le cas également avec la scène de la danse à l'aveugle qui précède la mort de Glaucé et de Créon ; les membres du chœur utilisent un bandeau blanc et alternent sa position entre leurs yeux, leur bouche et leurs oreilles nous rappelant les trois

¹ Il en sera question dans le chapitre *XVII. Antigone de Ulrike Quade Company et NB Projects*, p.338.

² « Με ενδιαφέρει ο συμβολισμός των κινήσεων, η μινιμαλιστική απόδοση των εσωτερικών τοπίων και συναισθημάτων. Θεωρώ πολύ σημαντική επιπλέον την ακινησία ως ένδειξη της εσωτερικής έντασης αλλά και ως στατική αλλά ζωντανή εικόνα ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

singes de la sagesse¹ : ne rien voir, ne rien entendre, ne rien dire. Il s'agit possiblement d'une allusion au soutien silencieux que les femmes corinthiennes portent à Médée, à leur refus de reconnaître l'irrévocabilité du sort de Glaucé ou encore au détachement avec lequel Médée élabore son plan (puisqu'elles représentent sa conscience ou l'absence de celle-ci). Le bandeau finira sur les poignets des membres du chœur pour évoquer son pouvoir limité ; par ailleurs, la chorégraphe nous rappelle le stéréotype selon lequel la docilité et la soumission que la société (antique) impose aux femmes ne leur permettraient pas de réagir. En tout état de cause, les interactions du chœur avec Médée montrent le processus de changement de l'héroïne : la femme au foyer se transforme progressivement en vengeresse et elle retrouve ses pouvoirs qu'elle n'hésitera pas à utiliser pour faire face à l'injustice qu'elle subit. Le chemin lent mais assuré que le chœur dessine pour Médée tout le long du spectacle, renvoie subtilement à l'histoire des mouvements féministes et l'émancipation et libération progressive de la femme jusqu'à l'obtention de son indépendance : du *Women's Lib* (États-Unis) du ΣΔΓ (Organisation pour les Droits des Femmes, Grèce) et du MLF² (France), au féminisme réformiste et le *consciousness rising* (la prise de conscience). Cette interprétation entraîne une réponse à notre question initiale³ « de quel choix s'agit-t-il ? » : certes, l'héroïne choisit d'assumer ses actes – comme nous l'avons présumé – mais aussi de prendre conscience d'elle-même et de parcourir le chemin susmentionné vers la/sa liberté en passant par l'acte criminel de l'infanticide.

Nous avons également remarqué que dans le livret de Mikis Theodorakis un chœur d'hommes apparaît à plusieurs reprises⁴ alors que le chœur de *Medea's Choice* est composé exclusivement de femmes. Il nous semble qu'il s'agit – de la part du compositeur – d'une nécessité pratique/technique imposant un chœur opératique composé de voix masculines et féminines aussi bien que d'un choix conscient genré. En effet, la division sexuelle du chœur chez Mikis Theodorakis vise à mettre l'accent sur l'opposition entre le comportement des hommes et celui des femmes à l'encontre de Médée : les premiers la craignent et la condamnent se rangeant du côté de Jason, alors que les deuxièmes la soutiennent et sympathisent avec elle. Les chorégraphes, quant à eux, optent à la fois pour un chœur entièrement féminin et une figure féminine centrale, Médée, en permettant ainsi aux femmes de dominer le spectacle. Si la perception que la danse est associée aux femmes et au féminin

¹ Les trois singes de la sagesse nous sont connus par la mythologie chinoise et la sculpture au temple Toshogu au Japon qui conseille « ne rien entendre, ne rien voir, ne rien dire ». Pour l'interprétation et l'ambiguïté autour de trois singes voir A. W. Smith, « On the Ambiguity of the Three Wise Monkeys », dans *Folklore*, 1/2, vol. 104, 1993, p. 144-150.

² Acronyme pour Mouvement de Libération des Femmes.

³ Voir *infra*, la fin du chapitre *XIV.1. Le spectacle*, p.267.

⁴ Voir le livret de l'opéra *Médée* de Mikis Theodorakis, Acte I, Scène 3 et 4, où il est précisé qu'un chœur d'hommes est présent et Acte II, scène 14 où il est question de chœur mixte insinuant la présence d'hommes et de femmes. Annexes, p.41-64.

est imprégnée dans l'imaginaire collectif, visent-ils par la même occasion à dénoncer la supériorité quantitative des femmes dans le milieu de la danse ? Ce serait en connaissance de cause de l'ambiguïté d'une telle dénonciation qui négligerait le fait que ladite supériorité se limite à la pratique de la danse. En effet, de nombreuses études en France affirment qu'en montant dans la hiérarchie, les femmes sont considérablement sous-représentées¹, notamment dans les postes de direction d'établissements nationaux². En Grèce, la situation est semblable, sinon pire, sous prétexte qu'il y a très peu d'établissements nationaux³.

Selon Angeliki Sigourou l'absence du chœur des hommes n'est pas intentionnelle, ni signe d'une quelconque discrimination :

[...] puisque le chœur constitue l'âme et l'esprit féminin dans ce spectacle, personnellement je trouverais étrange d'inclure les hommes dans la danse de Médée⁴.

Nous pouvons cependant reprocher à la chorégraphe qu'elle rejette d'office la possibilité qu'un homme puisse danser « l'esprit féminin » et qu'elle pérennise ainsi (inconsciemment ?) une conception culturelle sexuée et, par extension, genrée des rôles qu'un homme ou une femme peuvent interpréter. Par ailleurs, si Médée est accusée de se comporter comme un homme parce que la vengeance est une action ou un comportement « masculins », alors il ne serait pas si « étrange » qu'un danseur incarne ce trait de la personnalité de l'héroïne.

¹ Les femmes occupent très peu de postes de responsabilité. Voir à titre indicatif (pour la France) Reine Prat, *Mission EgalitéS. Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, rapport d'étape n° 1, mars 2006. [En ligne], <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Mission-EgaliteS> (consulté le 19/5/2019), *Observatoire 2017 de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication* - Ministère de la Culture, 2017. [En ligne] <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Egalite-et-diversite/Documentation/Observatoire-de-l-egalite-femmes-hommes/Observatoire-2017-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication> (consulté le 19/5/2019), *Observatoire 2018 de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication* - Ministère de la Culture, 2018. [En ligne] <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Egalite-et-diversite/Documentation/Observatoire-de-l-egalite-femmes-hommes/Observatoire-2018-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication> (consulté le 19/5/2019).

² Voir les tableaux sur la répartition des spectacles programmés et des postes de direction selon le sexe qui indiquent que malgré une répartition égalitaire du nombre des spectacles entre hommes et femmes (en 2018), la part des femmes parmi les directeurs des établissements nationaux chute au 29% en 2017 et 31% en 2018. Annexes, p.65-67.

³ Alors qu'il s'avère presque impossible de soutenir cette suggestion faute d'études concrètes publiées, les faits sont révélateurs. Quelques postes de direction à titre d'exemple (mai 2019) ; Opéra National Grec : scène principale Giorgos Koumendakis, scène alternative Alexandros Efkliidis ; Théâtre National de la Grèce du Nord : Yannis Anastasakis ; Théâtre Municipal Régional de Kozani : Lefteris Giovanidis ; Salle Nationale des Concerts – Athènes : Miltos Logiades, et Thessalonique : Giorgos Tsiamis. Deux exceptions : Conservatoire National, dirigé par Vicky Marangopoulou et Théâtre Municipal Régional de Corfou dirigé par Barbara Dukas.

⁴ « [...] επειδή ο χορός συνθέτει τη γυναικεία ψυχή και τον γυναικείο νου στο έργο, προσωπικά θα μου φαινόταν παράξενο να περιλαμβάνονται άντρες στον χορό της Μήδειας ». Propos d'Angeliki Sigourou, lors de notre entretien le 5 février 2019. Voir transcription, Annexes, p.68-70. Traduction personnelle.

XIV.6. L'opéra de Mikis Theodorakis : support musical et commentaire genré

Ce célèbre compositeur et homme politique grec a créé *Médée* en hommage à Giuseppe Verdi. L'opéra était le premier volet d'une trilogie-hommage à trois grands compositeurs : les deux autres étaient *Électre* (1992-1993) pour Giacomo Puccini et *Hécube* pour Vincenzo Bellini mais, finalement, le troisième volet fut *Antigone* (1995-1997). Sa décision de composer ces opéras inspirés par le drame antique provient

[...] surtout de [son] besoin d'exploiter les possibilités dramatiques qu'offrait l'entrée des personnages – et plus spécifiquement les personnages tragiques – dans la sphère de mes recherches musicales¹.

Mikis Theodorakis définit ses opéras comme des « tragédies lyriques » pour les distinguer des opéras « occidentaux » faisant ainsi malgré lui une discrimination ethnique. Il déclare à propos de la transformation de sa *Médée* en ballet par Renato Zanella :

[Renato] Zanella a adapté l'œuvre d'Euripide et mon opéra *Médée* en valorisant l'élément tragique prédominant par une chorégraphie fascinante, qui permet aux éléments tragiques de ma musique d'être illustrés par la chorégraphie².

Par ailleurs, l'ouverture de *Médée* rappelle aux connaisseurs la musique qu'il a composée pour le film *Électre* de Michael Cacoyannis (1962). Pour Gail Holst, la *Médée* de Mikis Theodorakis,

[...] est une femme instable, partagée entre sa soif de vengeance et son amour pour ses enfants [...] ³ ;

¹ « [...] από την ανάγκη μου να εκμεταλλευτώ κυρίως τις δραματικές δυνατότητες που μου προσέφερε η είσοδος των προσώπων, και μάλιστα των τραγικών, στο χώρο των μουσικών μου αναζητήσεων ». Mikis Theodorakis, cité dans *Όπερα και Αρχαία τραγωδία* (opéra et tragédie antique), p.11. [En ligne] <https://arxaiologikoacharnes.files.wordpress.com/2016/04/ceb7-cebfcf80ceb5cf81ceb1-cebaceb1ceb9-ceb7-ceb1cf81cf87ceb1ceb9ceb1-cf84cf81ceb1ceb3cf89ceb4ceb9ceb1.pdf> (consulté le 29/12/2018). Traduction personnelle.

² « [Renato] Zanella adapted Euripides' work and my *Medea* opera by enhancing the predominant tragic element through a fascinating choreography, allowing the tragic elements within my music to be seen in the choreography ». Propos de Mikis Theodorakis, cité par Andreas Rikakis dans son article « Review of *Medea's Choice* », dans *Kathimerini* le 16/9/2011 [Extrait en ligne] <http://www.festivaloftheaegean.com/reviews.html#> (consulté le 19/5/2019). Traduction personnelle.

³ « Η Μήδεια είναι μια ασταθής γυναίκα, διχασμένη ανάμεσα στην επιθυμία της για εκδίκηση και στην αγάπη της για τα παιδιά της ». Interview de Mikis Theodorakis, à Gail Holst, dans *Αρχαίες και σύγχρονες ελληνικές τραγωδίες στις όπερες του Μίκη Θεοδωράκη* [«Μήδεια», «Ηλέκτρα», «Αντιγόνη»] (Tragédies antiques et contemporaines dans les opéras de Mikis Theodorakis [«*Médée*», «*Électre*», «*Antigone*»]), *op.cit.*

sa fébrilité et son agitation se transcrivent et « [se révèlent] à travers les changements rapides de la ligne mélodique, du tempo et du rythme »¹ et la rapprochent ainsi du chœur des corinthiennes et du public en la rendant sympathique.

En outre, Mikis Theodorakis s'identifie à Médée et à son statut d'étrangère et d'émigrée car sa mère et sa belle-famille se sont exilés de l'Asie Mineure en 1922 ce qui confirme que *Medea's Choice* associe la question de l'ethnicité aux questions de rapports de pouvoir entre sexes mentionnés auparavant et rappelle la déclaration d'Angelin Preljocaj d'avoir composé *Le Songe* pour créer un espace de liberté et de parole pour ses sœurs. De plus, les personnages de Jason et de Créon, avides de pouvoir et dénués de pensées rationnelles, seraient possiblement l'incarnation du régime des colonels (ou de la guerre civile) qui devient presque trente ans plus tard une dénonciation de la situation politique en Grèce (en 2011) lors de la crise économique et politique) et de toute forme d'oppression que le compositeur souhaite dénoncer à travers l'ensemble de son œuvre ; ce qui lui a valu d'être jugé et condamné à l'exil (tout comme Médée) dans le passé mais aussi des reproches d'activisme et de militantisme de la part de ses adversaires politiques. C'est pourquoi, dans les compositions de Mikis Theodorakis, nous percevons un fort commentaire politique et génré (même si le terme semblerait anachronique pour la Grèce de la fin des années 1980), dénonçant autant les discriminations ethniques que les discriminations sexuelles. Si l'être humain est protagoniste et agent central dans ses créations, dans *Médée* et, par extension, dans *Medea's Choice*, c'est l'héroïne, une femme, qui lui sert de tribune pour soulever la question des discriminations ethniques et leurs répercussions politiques à travers les sons séduisants, les mélodies émouvantes et les explosions imprévisibles qui s'imbriquent et s'associent dans sa partition musicale telle une référence indirecte (ou un présage) de l'intersectionnalité du genre

Mikis Theodorakis avoue également que la procédure de création de *Médée*, le premier volet de sa trilogie, n'était pas facile. Cette composition lui a pris deux ans car il a traduit lui-même le texte ancien. Il ajoute :

J'ai puisé dans les réserves de ma veine mélodique [de compositeur] et je l'ai drainée dans mon effort d'observer et suivre Euripide dans les labyrinthes de cette analyse sans précédent qu'il fait du plus profond de l'âme humaine. C'est d'ailleurs l'élément déterminant mon choix [du personnage] de Médée².

¹ « [...] οι διαθέσεις της αποκαλύπτονται με γρήγορες αλλαγές της μελωδικής γραμμής, τέμπο και ρυθμού ». *Ibidem*.

² « Προσπάθησα να εξαντλήσω όση μελωδική φλέβα διαθέτω στην προσπάθειά μου να παρακολουθήσω τον Ευριπίδη στους λαβύρινθους αυτής της πρωτοφανούς ανάλυσης που κάνει στα βάθη της ανθρώπινης ψυχής. Άλλωστε, αυτό ήταν και το βασικό στοιχείο που με οδήγησε στην επιλογή της Μήδειας ». Mikis Theodorakis, *Μελοποιημένη ποίηση, τ.3 – Λυρικές τραγωδίες* (Poésie lyrique, t.3 – Tragédies Lyriques), Athènes, Ypsilon Vivlia, 1999, p.103.

De façon objective, le but essentiel de son œuvre est de répondre à la question identitaire qu'il se pose lui-même constamment à lui-même : « D'où viens-tu ? Où vas-tu ? ». En effet, toute son œuvre est étroitement liée à la culture et identité grecques et relate son respect et sa reconnaissance pour cette civilisation et ses traditions. En (re)utilisant des airs connus du public – que ce soit ses propres compositions ou des chansons folkloriques – Mikis Theodorakis réussit à tisser le lien avec le passé et, par extension, entre Grèce antique et Grèce moderne et à souligner l'importance de l'identité ethnique pour la continuité culturelle. De ce fait, il présente une tragédie qui se situe sur le territoire hellénique conformément à son intention. Selon le compositeur « national » comme le définissent les Grecs, la trilogie *Médée*, *Électre* et *Antigone* condense en son sein le dilemme identitaire qu'affronte l'hellénisme contemporain, entre le christianisme et le paganisme, entre un passé glorieux et un présent en déclin. Mikis Theodorakis a choisi spécifiquement ces héroïnes non seulement parce qu'elles sont des figures archétypiques internationales mais aussi parce qu'elles sont solitaires et se confrontent à une société hostile à leur sexe. Pour lui, il était important de tenir ces propos féministes et de soulever des questions politiques et de genre ; ainsi, il se sert d'héroïnes exemplaires pour montrer comment une femme en apparence faible et impuissante s'oppose voire s'attaque au pouvoir de l'État et met en valeur les qualités de combattante de la femme en soulignant ainsi cet autre aspect de la personnalité de l'héroïne, en l'occurrence, Médée.

XIV.7. Un film souligne la valeur politique du spectacle.

En combinant danse, théâtre et littérature, l'œuvre composite de Renato Zanella et d'Angeliki Sigourou semble refléter l'identité composite de l'individu, soulignée par la majorité des créateurs des années 2010, et à la fois, illustre et dénonce les choix (à notre avis pluriels) que Médée doit faire (tuer ou non, se soumettre ou se révolter, se venger ou non etc.), le choix que chaque individu est amené (ou forcé par les conventions sociales) à faire afin de déterminer son identité (ethnique, politique, sociale etc.). Nous pensons qu'ils révèlent aussi l'alternative : ne pas choisir ou tout choisir à la fois, autrement dit, façonner des identités composées de parcelles d'identités aussi essentielles les unes que les autres qui, finalement, définissent, tolèrent, acceptent et respectent la singularité de l'individu au sein de la communauté. *Medea's Choice* annonce également une tendance sur le registre technique : le mélange de styles et de danses au sein d'une même performance, indiquant un renouvellement, une ouverture d'esprit et une évolution dans la création artistique. Nous verrons par la suite que cette fusion devient de plus en plus flagrante, notamment dans le travail de la compagnie Plefsis et de Thomas Noone qui clôturent notre corpus. De plus, les créateurs soulèvent des questions genrées composites associant les différents axes (majeurs et mineurs) de la recherche sur le genre, tels l'ethnicité, les rapports sociaux de sexe et les rapports de pouvoir

politiques. Ils confirment ainsi la concrétisation de la dimension intersectionnelle du concept de genre dont on a signalé les occurrences/références dès les années 1990. Dans ce but, ils mettent en scène des exemples à éviter comme s'ils faisaient appel à une psychologie inversée et font naître chez le spectateur un sentiment d'injustice qui le conduit à s'identifier à Médée et possiblement justifier, excuser ses actes. En présentant des scènes de machisme masculin et d'oppression féminine, des stéréotypes accentués par les codes de la danse néo-classique – qui, nous l'admettons, frôlent parfois l'exagéré ou le ridicule pour mieux atteindre leur cible (en tout cas il y a ostentation et amplification) – les créateurs nous incitent à reconnaître l'obsolescence de tels stéréotypes et font surgir notre désaccord et notre répugnance à leur égard. Certes, ils ne suggèrent pas d'avoir recours au meurtre pour résoudre les inégalités mais ils attirent notre attention sur les dangers qu'une « guerre des sexes » peut couvrir. De surcroît, les chorégraphes apportent avec l'utilisation du chœur contemporain une touche de modernité dans cette mise en scène marquée par l'excès de classicisme et la conformité aux conventions de représentation de la pièce euripidienne qui évoque l'opposition homme-femme. Renato Zanella dit à propos de la modernité de leur approche :

[...] approcher un classique avec les yeux de la modernité, c'est aider à franchir une distance qui fait mal au théâtre en général¹.

Nous ajouterons qu'elle contribue aussi à dénoncer une société détachée qui reconnaît la présence des stéréotypes de genre mais aussi – malheureusement – les perpétue ou les renouvelle car la partition chorégraphique renvoie à une héroïne *queer* dont l'envie de se libérer des conventions et de s'imposer la pousse à s'emparer de l'espace (par ses gestes) tel un *shapeshifter*² mal dans sa peau ayant des tendances expansives.

Qui plus est, le choix de l'opéra *Médée* de Mikis Theodorakis comme support musical et dramaturgique confirme l'envie de modernité de la part des chorégraphes parce qu'il est une version contemporaine de la tragédie. Il est surtout utile en tant que transition entre le social et le politique puisque le compositeur est lui-même une figure politique emblématique qui dénonce avec véhémence les démarches gouvernementales de la Grèce d'autant plus qu'au-delà de ses convictions politiques, il se range toujours en faveur de la nation grecque³. Il n'est donc pas surprenant que le classicisme du ballet, la tradition grecque qu'évoque la partition

¹ « [...] avvicinarsi a un classico con gli occhi della contemporaneità, significa contribuire a rompere una distanza che fa male al teatro in generale ». Renato Zanella cité dans Peppe Aquaro, dans *Verona, il mito di Medea danza e si racconta (A Vérone, le mythe de Médée danse et raconte son histoire)*, *op.cit.*

² Voir p.70, note n°3.

³ Par ailleurs, l'image du compositeur qui à 87 ans a rejoint en février 2012 les manifestants (contre le mémorandum du FMI et les mesures d'austérité) à la place Syntagma étouffée sous les bombes lacrymogènes a motivé de nombreux citoyens à agir.

musicale et les personnages révolutionnaires de Médée et du compositeur lui-même aient inspiré le film d'Asteris Kutulas *Recycling Medea (En recyclant Médée)*¹. Aux gros plans des solistes au cours du spectacle et des répétitions s'incrument des images d'innocence sous les traits de la jeune Bella Oelmann et des « formes d'un autre monde implacable qui ont usurpé la réalité quotidienne »² grecque : les images de la confrontation entre les jeunes rebelles encagoulés et les policiers lourdement armés et incontrôlables au centre d'Athènes (en 2012). Serait-ce également un rappel sur le fait que la notion d'intersectionnalité s'applique aussi à la politique ? Asteris Kutulas, explique :

Médée tue ses enfants. Médée ne pense qu'à elle-même. C'est la situation actuelle qui a éveillé mon intérêt [...] une société qui tue ses enfants tous les jours [...]. Je voulais faire un long "clip vidéo", inhabituel et très émotionnel, qui traite de la soif de liberté d'une femme désespérée et de celle d'un jeune radical. Tous deux trahis [...] en état de guerre avec la société. Je dédie ce film à la génération des parents d'aujourd'hui, qui ont volé les rêves de leurs propres enfants, et ont mis en péril leur avenir [...] capturés dans leur propre monde, dans des conflits non résolus³.

Le parallélisme Médée-Grèce et le sous-entendu que la liberté implique souvent des actions radicales sont flagrants durant tout le film et il est clair que la situation de Médée lui force la main. Il nous semble que le metteur en scène comme les chorégraphes et le compositeur justifient les actes de l'héroïne non au titre d'une vengeance mais à celui d'une défense. En introduisant *Recycling Medea* le jour de la première, Mikis Theodorakis a parlé des dernières minutes du film qui, pour lui, résumait la situation et l'esprit grec d'autant plus qu'ils expliquent – à notre avis – le regard final que la Médée de Renato Zanella adresse au public :

Médée s'efforce de rester debout. Elle tombe encore et encore. Mais à la fin, elle se tient sur le navire Argo, symbole de ses souffrances. Elle est debout avec fierté. Elle tourne lentement son visage et regarde avec dignité et force ses ennemis et ses amis et elle dit : « Je suis ici. Victorieuse au fil du temps. Je suis la Grèce »⁴.

¹ Le teaser du film est disponible en ligne sur <https://vimeo.com/80711704> (consulté le 15/5/2019).

² « Κινηματογραφική Μήδεια συμβολικά ανακυκλωμένη » (*Médée*, au cinéma, symboliquement recyclée), publication anonyme, dans *Naftemporiki*, 19 juin 2013 [En ligne] <https://www.naftemporiki.gr/story/666777/kinimatografiki-mideia-sumbolika-anakuklomeni> (consulté le 21/5/2019). Traduction personnelle. La première du film a eu lieu à Athènes le 20 juin 2013.

³ « Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της. Η Μήδεια κοιτάει μόνο τον εαυτό της. Ήταν το σήμερα, που κίνησε το ενδιαφέρον μου [...] μια κοινωνία που καθημερινά σκοτώνει τα παιδιά της [...]. Ήθελα να κάνω ένα τεράστιο, ασυνήθιστο και άκρως συναισθηματικό “βίντεο κλιπ”, που να ασχολείται με τον πόθο για ελευθερία μιας απελπισμένης γυναίκας και τον πόθο για ελευθερία μιας νεολαϊκής που έχει ριζοσπαστικοποιηθεί. Και οι δύο προδομένοι και πουλημένοι [...] σε εμπόλεμη κατάσταση με την κοινωνία. Την ταινία αυτή αφιερώνω στη σημερινή γενιά γονιών, που έκλεψε τα όνειρα από τα ίδια τα παιδιά της, τους πήρε τις προοπτικές και έπαιξε στα ζάρια το μέλλον τους [...] αιχμαλωτισμένοι στον δικό τους κόσμο, σε άλυτες συγκρούσεις ». *Ibidem*.

⁴ « Medea is trying to remain standing. She is falling again and again. But in the end, she is standing on the Argo – the ship which is a symbol of her suffering. She is standing with pride. She is

Somme toute, les créateurs clôturent leurs œuvres par une image féminine puissante et dominante qui assume son statut de figure emblématique politique autant que sociale. Qu'elle soit la mère infanticide ou la Grèce qui « tue ses enfants », la Médée de Renato Zanella, Angeliki Sigourou, Mikis Theodorakis et Asteris Kutulas transcende les stéréotypes de genre jusqu'à devenir le symbole d'une révolution sociétale qui s'oppose aux abus du pouvoir gouvernemental et confirme ainsi l'indissociabilité de l'aspect politique et social du genre ainsi que l'entrecroisement de ses différents axes de recherche. D'autant plus que cette Médée rebelle, singulière et (pourtant) fortement émotionnelle « s'attaque » indirectement à la société et à ses conventions hétéronormatives normalisées. Dans cette perspective elle fusionne avec la rebelle par excellence, Antigone, sur qui portera le prochain chapitre. Une Antigone *queer*, marginale, appartenant à une minorité ethnique et sociale telle que la dépeint Trajal Harrell dans *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)*.

slowly turning her face and staring with dignity and strength at her enemies and friends, she is saying: "I'm here. ... A victress over time. I'm Greece" ». Propos de Mikis Theodorakis, cités dans *Mikis Theodorakis: If we don't set ourselves free, we cannot hope*, 21 juillet 2013. [En ligne] http://www.grreporter.info/en/mikis_theodorakis_if_we_don%E2%80%99t_set_ourselves_free_we_cannot_hope/9741 (consulté le 21/5/2019). Traduction personnelle.

**Chapitre XV. ANTIGONE SR./TWENTY LOOKS OR PARIS IS BURNING AT THE
JUDSON CHURCH (L) DE TRAJAL HARRELL (2013, FRANCE)¹**

Bienvenue. C'est *Antigone Sr./Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church*².

Trajal Harrell

Le chorégraphe Trajal Harrell s'adresse directement au public et l'accueille à la performance qui fusionne tragédie, danse et défilé de mode en soulevant des nombreuses questions genrées qui s'entrecroisent tout le long du spectacle. Le chorégraphe, originaire de l'état de Géorgie aux États-Unis est diplômé de l'Université de Yale en Études Américaines ; il a été formé à la danse à New York, en résidence au centre Movement Research. Il travaille en Europe, Asie et Amérique du Nord et du Sud. *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*, est le produit de plus de 10 ans de recherche qui a abouti à une série de spectacles dont le premier fut présenté en 2009. La série est composée de huit volets³ que le chorégraphe appelle des « tailles » comme celles du *street wear* (XS, S, M, M2M, Jr, Plus, L, XL) ; *Antigone Sr.*⁴, la taille L, sera l'objet de cette étude. L'inspiration pour les « tailles » vient de la performance *Bliz-aard Ball Sale* de David Hammons qui vendait dans une rue de Manhattan des boules de neige de différentes tailles. La taille M2M (*Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*) est le premier spectacle de danse commissionné par le MoMA et parmi les nombreuses distinctions de la série, *Antigone Sr.* a reçu le Bessie Award de la meilleure production. Le chorégraphe lui-même a été élu « Danseur de l'année » par le magazine berlinois de danse, ballet et performance, *Tanz* en 2018⁵. Trajal Harrell travaille actuellement sur une nouvelle série de performances qui mettent l'accent sur les relations entre la danse

¹ Ce chapitre est une version revisitée et mise à jour de mon article « Trajal Harrell's *Antigone Sr. / Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)* : Antigone voguing on a catwalk ? », dans *Choros International Dance Journal*, printemps 2015, n°4, pp.66-76, [En ligne]. <https://app.box.com/s/dcfnfsx5z4hoipdvhvgg4ji176bfup5n> (consulté le 10/7/2019). Traduction personnelle.

² Accueil et discours d'introduction du spectacle par le chorégraphe. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114.

³ Le site officiel de Trajal Harrell (<https://betatrajal.org/home.html>) mentionne en effet les huit tailles, alors que le chorégraphe, le jour du spectacle au Centre Pompidou (Paris), en énumère sept et précise que la taille XL sera une publication. Alors qu'une publication a, en effet, vu le jour, nous retenons toutefois notre droit à l'erreur sur ce point.

⁴ Nous utiliserons désormais cette abréviation du titre.

⁵ Ce prix a inspiré le spectacle *Dancer of the year*, présenté dans le festival Échelle Humaine de la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette à Paris en septembre 2019. Voir à propos [En ligne] <https://www.lafayetteanticipations.com/fr/manifestation/trajal-harrell> (consulté le 10/1/2020).

Japonaise butô, le voguing¹ et le mouvement de la « nouvelle danse » en France apparu dans les années 1970-1980². Son style chorégraphique évolue entre la danse et le divertissement : il reprend les fondements de la danse (post)moderne et les combine avec des styles artistiques divers tels le butô, le voguing, le cabaret, et la danse-théâtre confirmant la nouvelle approche de la performance qui s'instaure dans les années 2010. En faisant appel au travestissement et l'ambiance carnavalesque et détachée, le chorégraphe s'interroge sur des problématiques esthétiques et politiques, donne sa propre vision de la féminité et met en question les stéréotypes socioculturels de genre qui deviennent la thématique principale de son travail.

XV.1. Le spectacle³

Antigone Sr. est une performance d'environ deux heures et demie, coproduite par le Centre national de danse contemporaine d'Angers, le Centre chorégraphique national de Franche-Comté et le centre New York Live Arts. Le spectacle transfère le mythe à notre époque, dans la flamboyance des compétitions des vogueurs aux Bals⁴ de Harlem à New York. Les puristes du drame antique désapprouveraient peut-être la perception de Trajal Harrell et sa manière de transmettre le mythe antique d'Antigone et auraient, sans doute, du fil à retordre. Cependant, le résultat de la présentation qui a eu lieu en septembre 2013 au Centre Georges Pompidou est une performance chargée de messages politiques et de commentaires pointus sur le genre, la sexualité et les discriminations sociales et raciales qui s'entrecroisent expertement. La performance se fait remarquer grâce à son grand sens de l'humour et son air d'informalité et de nonchalance qui mettent le public immédiatement à l'aise en le rendant très réceptif tout en façonnant un profil d'héroïne non-conventionnel et nettement genré.

Pendant que le public s'installe dans la salle du Centre Georges Pompidou, Trajal Harrell et ses quatre danseurs/performers circulent dans les allées et les gradins en tenue de répétition ;

¹ Le *voguing* ou *vogueing* selon son appellation originale des années 80 est une bataille de danse « inventée » dans le Harlem de New York. Voir Jérémy Patinier et Tiphaine Bressin, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*, Paris, Des Ailes sur un Tracteur, 2012. Il en sera question par la suite, dans le chapitre XV.4. *Voguing et danse postmoderne soulèvent des questions de genre*, p. 302.

² Des artistes comme Dominique Bagouet, Carolyn Carlson, Jean-Claude Gallotta, Karine Saporta et Maguy Marin font partie de ce mouvement.

³ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur le programme du spectacle présenté le 14 septembre 2013 au Centre Pompidou auquel nous avons assisté. Une captation vidéo du spectacle nous a été obligeamment fournie par le chorégraphe. Voir photos, Annexes, p.71-74.

⁴ Le terme est le même en anglais : « Ball » désignant une fête dansante (nous maintiendrons désormais la lettre capitale du mot conformément à la pratique des spécialistes). Les *drag balls* de Harlem et du Greenwich Village apparaissent à la fin du XIX^e siècle. Voir George Chauncey, *Gay New York : 1890-1940*, traduit par Didier Eribon, Paris, Fayard, « Histoire de la pensée », 2003. Voir Glossaire, p.167-173.

ils parlent aux spectateurs qui arrivent et établissent ainsi un contact direct et une complicité avec eux. Selon Laurence Louppe

[...] un des grands soucis de la Judson Church et du Grand Union fut de conserver [les] moments ouverts, sans identités spectaculaires précises, où l'expérience du studio se prolonge et fait œuvre à son tour¹.

Il nous semble que Trajal Harrell tente « de maintenir sur la scène cette valeur d'expérience en cours »² – un des objectifs de la danse contemporaine et postmoderne – et de nous rappeler l'esthétique de la Judson Church fondée sur l'improvisation qui a marqué et influencé son style chorégraphique. En outre, cette mise en espace souligne qu'un spectacle de danse est un projet à long terme qui implique un travail en studio considérable et, toutefois, susceptible de ne jamais être représenté sur scène car seul le résultat final est présenté. De ce fait, le choix esthétique du chorégraphe est le désordre, « [...] au sens où on le fait ici et maintenant sans respecter les codes du théâtre »³ dit-il ; comme dans les Bals de voguing.

Le créateur a souvent déclaré – et le répète dans l'introduction de chaque représentation – que la motivation pour la série était son envie d'explorer le produit de la migration culturelle

[...] de la tradition du voguing dans Harlem [vers le] Greenwich Village [et les] postmodernes⁴,

c'est-à-dire ce qui se passerait si, en 1963, un voguer de la scène *underground* de Harlem rejoignait les danseurs postmodernes de la Judson Church. Pour le choix d'*Antigone*, il dit :

J'ai [...] eu envie de rapprocher les fondements du drame occidental et le voguing et, selon les recherches récentes sur le théâtre antique grec, ils ne sont pas si éloignés sur le plan des rituels, des attitudes, du genre, de la performativité et du carnavalesque⁵.

Ainsi, il met en scène la tragédie sophocléenne en essayant de respecter les normes de représentation antiques et opte pour un casting composé exclusivement de personnes de sexe masculin. Son choix est un commentaire genré et, peut-être, sexué parce que les caractères tragiques retenus sont des femmes⁶. Plus précisément, seules Antigone et Ismène sont physiquement interprétées sur scène par Trajal Harrell et Thibault Lac, alors que les autres personnages de l'intrigue sont à peine mentionnés ou suggérés à travers les titres des *battles*,

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op.cit.*, p.315.

² *Ibidem*.

³ Entretien de Trajal Harrell à Fabienne Cabado. Source : dossier de presse du spectacle *Antigone Sr.*, pour le Festival Transamériques, 22 mai au 7 juin 2014, p.6.

⁴ Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

⁵ Entretien de Trajal Harrell à Fabienne Cabado, *op.cit.*, p.5.

⁶ Nous développerons ce point plus loin dans ce chapitre.

comme « *Mother of the House* » (la Mère de la Maison¹) pour évoquer Eurydice, « *Prince on the runway* » (Prince sur la passerelle) pour Hémon et « *The Kings speech* » (le discours du Roi) pour Créon. De ce fait, la création de Trajal Harrell dénonce ouvertement les codes sociaux de la tragédie grecque où l'absence de place pour les femmes était la norme et introduit subtilement sa problématique genrée.

La conception scénographique appartient à Erik Flatmo² qui se limite au strict minimum en laissant la scène presque nue et supprime les coulisses en faisant apparaître les structures d'éclairage. Plus en détail, un grand tissu noir avec des larges plis sert de fond de scène ; deux ouvertures décentrées facilitent le passage des performers pour leur entrée sur scène et font penser aux portes du palais des décors antiques. Par ailleurs, l'absence de vraies portes permet de percevoir un large miroir qui sert, selon toute probabilité, à faire les dernières retouches des tenues ; on découvrira par la suite que cette installation basique représente les coulisses ou fait allusion aux « vestiaires » sommaires dans les établissements où ont lieu les Bals. Une estrade légèrement surélevée est installée côté jardin, couverte d'un tissu gris argenté où Antigone et Ismène viendront s'asseoir plus tard pour raconter leur histoire. Côté cour, une grande sculpture – probablement en papier mâché – rappelle une colonne antique de forme abstraite. Trois carrés blancs sont placés sur l'avant-scène, surélevés de quelques centimètres tels des mini-scènes que les performers appellent « des îles »³ : les danseurs y exécuteront leurs courts solos. Au sol, des allées gris-bleu qui s'entrecroisent et sont tenues en place par des rubans adhésifs multicolores, définissent les couloirs où défileront les performers et font office de *runways*⁴. Sans doute, ces allées renvoient au « principe du défilé » et, à la fois, un signe de la continuité historique entre passé et présent. D'un côté, c'est une référence aux défilés des passions médiévales et « les entrées princières ou royales, qui perdurent en France jusqu'au XVII^e siècle »⁵. Selon Christian Biet et Christophe Triau, les premières précèdent les *autos sacramentales* espagnols du XVI^e siècle, qui circulaient à travers la cité selon un plan précis et s'arrêtaient sur une place pour une représentation. Les deuxièmes ressemblaient plus à une procession, un défilé dont le but final était la démonstration du pouvoir et de la gloire du

¹ Pour le milieu du *voguing* et des Bals, la notion de *House*/Maison transcende celle du lieu de résidence. Il en sera question dans le chapitre XV.2. *Un espace/lieu ambigu*. Nous utiliserons désormais le mot en anglais pour distinguer cette notion du bâtiment (la maison) et du lieu de résidence et nous maintiendrons la lettre capitale du mot et son genre féminin (en français) conformément à la pratique.

² En plus de ses activités de scénographe, Erik Flatmo est maître de conférences au département de théâtre de l'Université de Stanford aux États-Unis.

³ Nous utiliserons désormais le terme îles/plateforme afin d'éviter les contresens.

⁴ Les termes *runway* et *catwalk* sont souvent utilisés pour désigner les couloirs ou la passerelle d'un défilé de mode. Nous reprendrons le premier au cours de cette étude pour désigner le défilé parce que dans le vocabulaire de la danse *voguing* le *catwalk* est une figure de danse spécifique. Voir Glossaire, pp.167-173.

⁵ Christian Biet, et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p.97.

souverain ou du prince, ou la célébration d'un mariage royal, ou d'une victoire essentielle¹. De l'autre côté, ces *runways* sont une référence directe au défilé de mode, les *happenings* élégants et luxueux qui attirent dans leur majorité les « royautés » modernes : les célébrités, les icônes de mode, les stars de cinéma, l'élite de la société, les multimillionnaires et même les vraies royautés. Ainsi, le chorégraphe établit la connexion entre tragédie, Bal et défilé de mode.

L'utilisation de vêtements quotidiens fait partie de l'esthétique de la danse postmoderne et de celle de la Judson Church. Suivant cette « indication/précision » les danseurs/modèles d'*Antigone Sr.* portent des costumes composés de plusieurs articles² : des jeans délavés, des T-shirts, des vestes, un châle tricoté, un kimono, un afghan, des boxers ou encore un sac en papier. Les différents articles sont arrangés et assortis de plusieurs façons – parfois tellement inspirés et tellement absurdes que les designers de haute couture pourraient les envier. Ainsi, chaque composition qui semble improvisée, dépeint un personnage à part entière et rappelle combien la vraisemblance – s'identifier au rôle, *owning it*³ – est importante dans les Bals de Harlem que les défilés des performers évoquent. Toutefois, on ne peut que se demander si ce choix de costumes⁴ n'est pas en même temps un commentaire subtil mais caustique du créateur sur la question de la qualité de la mode actuelle et/ou un sous-entendu sur ce qui est considéré de nos jours comme « haute couture » ; les tenues sont ironiques, pleines d'esprit et à la fois indéchiffrables pour souligner l'absence d'assignation de genre et permettre au spectateur de jouer le jeu de décodification le préparant pour la quête identitaire des héroïnes. Quant aux accessoires, ils sont nombreux et visent à compléter les tenues qu'inventent les performers tels des sacs, des foulards, des coiffes et des chapeaux.

Les éclairages conçus par Jan Maertens sont dans l'ensemble plutôt sombres. Ils créent une ambiance ambiguë qui alterne entre celle « sérieuse » ou austère d'un spectacle de danse et celle des boîtes de nuit et des Bals de Harlem newyorkais festive et carnavalesque. Un jeu de clair/obscur attire l'attention sur un danseur établissant un doute identitaire ou permet une vue d'ensemble ou encore marque le passage d'un épisode à l'autre et/ou d'une *battle* à une autre.

¹ Voir sur le principe du défilé : Biet, C. et Triau C., *op.cit.* pp.95-100. À ces occasions, des arcs triomphaux étaient érigés ou des courtes pièces théâtrales étaient jouées sur des endroits précis en l'honneur de la/les personne(s) célébrée(s), jusqu'à leur arrivée au centre de la ville. Ces performances pourraient bien être les prédécesseurs du « théâtre de la rue », bien que ce type particulier de théâtre réapparaisse encore de nos jours – ayant pourtant un rôle inversé. À titre d'exemple citons le théâtre-défilé militant de la compagnie Bread and Puppet fondée dans les années '60, qui était familière avec le travail de la Judson Dance et exposée à son influence, ainsi que le travail de la compagnie de théâtre de marionnettes Royal de Luxe beaucoup plus contemporaine.

² Voir photos, Annexes, p.71-74.

³ En anglais le terme signifie « posséder », mais dans le vocabulaire du voguing il est entendu dans le sens de « maîtriser » un mouvement, une pose etc. Voir aussi Glossaire, Annexes, p.167-173.

⁴ Le programme du spectacle ne donne pas d'indication quant au créateur des costumes, on suppose donc que Trajal Harrell et ses danseurs ont improvisé sur ce point.

Cependant, alors que les *fashion shows* s'enchaînent, une noirceur envahit progressivement la scène pour aboutir au finale tragique qui rappelle celui de la pièce sophocléenne.

La bande sonore est un travail de collaboration entre Trajal Harrell et Robin Meier et prend la forme d'une *playlist* de chansons pop, rock et électro très connues des années 1980 auxquelles s'ajoutent des ballades et des morceaux instrumentaux. Le chorégraphe affirme que « [...] chaque chanson est spécifique à un moment du spectacle »¹. Il décide de faire toutes les manipulations sonores sur scène – tout seul, à l'aide d'un ordinateur portable ou d'une tablette – afin de reproduire l'ambiance des Bals où un DJ est toujours présent et accentuer notre impression que tout se fait au moment de la performance conformément au principe de la Judson Church. Par ailleurs, le chorégraphe mentionne dans son discours d'accueil que le son et les lumières sont encore au stade d'expérimentation et sollicite la clémence du public.

Trajal Harrell décide de présenter *Antigone Sr.* en suivant les grands traits de la structure narrative de la tragédie sophocléenne. L'histoire est racontée en langage familier, avec de nombreux jeux de mots, par Ismène et Antigone qui sont assises sur l'estrade telles deux copines qui se donnent les nouvelles. La fluidité du récit fait ressortir les interrogations des jeunes femmes sur leur identité – sous la forme de longues séquences d'affirmations « Nous sommes/*We are* »² – même si le chorégraphe affirme :

Ce qui m'intéressait, c'était d'ouvrir un nouvel espace de réflexion au sein de la danse – et non d'engendrer une polémique sur l'identité, ou d'ouvrir toutes grandes les portes pour y faire entrer le voguing³.

En outre, les *battles* qui s'interposent à la narration empruntent les titres des catégories des vrais Bals et les *walks*⁴ représentent la confrontation d'Antigone aux différents personnages de la tragédie. Ainsi, chaque catégorie annoncée fait évoluer l'intrigue de façon ludique et circulaire à la manière dont les défilés de la protagoniste de *La Signora* de Caterina Sagna⁵ (2002) indiquaient le passage d'une scène à l'autre. Il est intéressant de noter que le jury des Bals – qui, en l'occurrence, représenterait le chœur – est supprimé. Il nous semble que Trajal Harrell parachute ses danseurs dans le cœur de la tragédie grecque antique pour revisiter ce

¹ « [...] the songs are specific to the point in the show ». Interview de Trajal Harrell dans Moriah Evans, « Trajal Harrell », dans *Movement Research Performance Journal*, n° 49, 2016, p.4. Traduction personnelle.

² Les séquences d'identification d'Antigone et Ismène seront étudiées dans le chapitre *XV.3. Le texte et le(s) dialogue(s)*.

³ Trajal Harrell, cité dans le dossier de presse du spectacle lors de sa présentation au théâtre Garonne, 13-14 décembre 2013, p.5.

⁴ Le *walk* c'est la participation à une catégorie. Voir Jérémy Patinier et Tiphaine Bressin, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*, *op.cit.*, p.216, et Glossaire, pp.167-173.

⁵ *La Signora (Madame)* de Caterina Sagna est une création de 2000, présentée au Théâtre de la Bastille en mai 2001. Pour plus de détails voir [En ligne] <https://www.theatreonline.com/Spectacle/La-Signora-Madame-/2508> (consulté le 24/10/2019).

drame ancien à travers des discours déconstruits et des compétitions irrationnelles dans un effort de réinventer Antigone en plein Harlem, et lui donner une nouvelle authenticité. Il dit :

Même si je suis Afro-américain, je ne suis pas un voguer de Harlem, ni d'ailleurs. J'ai fait des études Ivy-League [Yale] [...] et je me suis autoproclamé le fruit de l'union d'Yvonne Rainer avec Lucinda Childs qui a grandi en ayant un faible pour Steve Paxton [...] En mettant en question le lieu et l'espace que j'y occupe, [...] j'utilise la fiction historique comme moyen de révision tant de la vérité et la fiction que de la manière dont on traite et on crée l'histoire¹.

En effet, le chorégraphe réunit dans sa composition improbable deux mouvements chorégraphiques historiques en apparence hétérogènes : la danse postmoderne de la Judson Church du milieu du XX^e siècle retrouve le vogueing des Bals de Harlem des années 1980 et soulève des questions de genre, de race et de sexualité à travers l'œuvre emblématique de Sophocle devenant ainsi un exemple représentatif de l'intersectionnalité dans le genre.

XV.2. Un espace/lieu ambigu

En observant l'évolution de l'espace théâtral et de la danse performative il devient clair que de nos jours les performances peuvent avoir lieu partout : vieux hangars, ruines restaurées, gros bâtiments industriels, parkings, lofts et même dans la rue ou sur les toits². L'évolution des « Happenings » des années 1960, ces événements qui sont célèbres parmi les artistes de l'avant-garde, musiciens, écrivains et danseurs et qui impliquent l'interaction avec le public attestent de l'ambiguïté de l'espace/lieu performatif et annoncent la tendance des créateurs dans les années 2010. Trajal Harrell a respecté cette pratique en présentant très souvent ses créations dans les musées (comme Sasha Waltz) et les galeries d'art et son rapport étroit avec le monde de la danse a progressivement fait de lui une sorte d'ambassadeur de la danse contemporaine. Alors que le spectacle se déroule devant des spectateurs plus ou moins instruits, la question que se pose le créateur résonne tout au long de la performance :

¹ « Though I am African-American, I am not a voguer from Harlem, nor anywhere else. I am Ivy-League educated [Yale] [...] and the self-proclaimed baby boy from the union of Yvonne Rainer and Lucinda Childs who grew up to have a crush on Steve Paxton [...] By problematising this location and the space I occupy within it, [...] I work with the historical imagination as a way to rethink both how we process and create history, as truth and fiction » dans Julie Chae, *Trajal Harrell: The Next Martha Graham Has Arrived!*, le 10 novembre 2012. [En ligne]. Disponible à http://www.huffingtonpost.com/julie-chae/trajal-harrell-photos_b_1946973.html (consulté le 9/7/2014). Traduction personnelle.

² À titre d'exemple citons les performances organisées par le CND (Centre National de Danse) sur les toits du bâtiment et de ceux des alentours notamment au sein des journées du patrimoine en septembre 2012 et en hommage à Merce Cunningham et John Cage en septembre 2019.

Que serait-il advenu si, en 1963, quelqu'un appartenant à la scène voguing de Harlem était descendu à Greenwich Village pour participer aux représentations de la Judson Church, aux côtés des inventeurs de la danse post-moderne¹ ?

Le point commun entre le voguing des Bals et la danse postmoderne de la Judson Church réside sur leur intérêt pour l'authenticité des mouvements. Dans *Antigone Sr.*, les défilés uniques et improbables déplacent la pièce dans un univers *queer* intrigant et parfois bluffant, celui des Bals. De ce fait, Trajal Harrell apporte au premier plan un côté dissimulé de la société afin de mieux plaider la cause des personnes marginalisées. De plus, il pousse aux extrêmes la représentation des stéréotypes et consolide la problématique genrée d'*Antigone Sr.* en dénonçant les discriminations à travers l'exploration du statut social des personnes *queer* et transidentitaires.

Le film documentaire *Paris is burning*² (États-Unis, 1990, réalisateur : Jennie Livingston), auquel le titre de la performance fait directement allusion, explore l'univers *queer* des Bals organisés dans les bas-fonds de la société transidentitaire durant les années 1980 à New York. Les interviewés expliquent que les Bals sont des compétitions – qui comportent des catégories thématiques variées³ – de danse, de beauté, de mode et/ou de *realness*⁴ – entre *Houses*. Dans ce monde marginalisé, la notion de *House* transcende celle du lieu de résidence pour devenir une confrérie hiérarchisée. Ainsi, la *House* définit ou décrit une communauté à part dans les ghettos Afro-Américains ou Latinos de Harlem, formée par un groupe de personnes transidentitaires – homosexuels, transsexuels et/ou transgenres. Elle est configurée socialement plutôt que biologiquement et fonctionne comme une famille d'adoption ou de substitution pour ses membres qui la représentent et l'honorent lors des Bals⁵. « Si on est seul, [la *House*] c'est notre famille, si on est sans abri c'est notre maison »⁶ résume Precious Ebony. Le chef de la famille est la *Mother of the House* (la Mère de la Maison) : il s'agit le plus

¹ Extrait du programme du spectacle au Centre Georges Pompidou.

² Le film est disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=xf6Cn2y2xEc> (consulté le 9/7/2014).

³ Les catégories sont nombreuses et bien précises sur les requis de la participation. À titre indicatif voir [En ligne] <https://www.houseofluna.org/ball-categories> (consulté le 15/10/2019).

⁴ Il s'agit du terme anglais qui signifie « réalité » mais dans le sens de la vraisemblance absolue, l'apparence, voire même l'identification au sexe souhaité et dans le cas des voguers au sexe féminin. Cette notion de vraisemblance/*realness* est d'importance majeure dans les Bals et nous l'utiliserons aussi tout au long du texte. Trajal Harrell donne sa définition durant le spectacle : « *realness* is when you're trying to be something you're not, but you try anyway, and how close you get, is your degree of *realness* » (*realness* est quand on essaye de devenir quelque chose qu'on n'est pas et le degré de notre réussite est le degré de vraisemblance [*realness*]). Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

⁵ La série télévisée américaine *Pose* (2018, créateurs : Steven Canals, Brad Falchuk et Ryan Murphy) dépeint avec précision et sensibilité la formation et fonctionnement d'une *House* ainsi que la culture et le monde des Bals de la fin des années 1980. *Pose* fut précédée (de quelques mois) de la télé-réalité *My House* (2018, Viceland) qui se centre davantage sur les compétitions des Bals.

⁶ Voir *My House*, saison 1, ep.1, *Coldest Winter Ever*, diffusé le 25 avril 2018 par Viceland.

souvent du fondateur ou du membre le plus ancien (ou l'ainé) et parfois du second en hiérarchie¹.

Ainsi, quand Stephen Thompson nous prie de nous lever pour le *House Anthem* (Hymne de la Maison), le public un peu réticent d'*Antigone Sr.* comprend rapidement que le spectacle associera une *House*, au mythe d'Antigone et à la tragédie de Sophocle. Nous sommes transférés dans un Bal de Harlem (ou de Paris) mais nous sommes aussi devant le palais de Créon. Le chorégraphe rend ludique cette fusion avec un jeu de mots subtil : si dans la tragédie sophocléenne l'action a lieu devant le palais, c'est-à-dire la maison d'Antigone, dans *Antigone Sr.* nous sommes invités à la *House of Thebes*² (la Maison de Thèbes) où aura lieu le Bal. Thibault Lac ouvre le Bal avec l'Hymne, en chantant le premier hit de Britney Spears (*Hit me) Baby one more time*³ a cappella et entraîne le public qui sourit ou chante doucement la chanson avec les performers ; l'interaction devient fusion entre la salle et la scène et un premier espace/lieu est ainsi établi : nous devenons des membres de la *House*.

Par la suite la salle est plongée dans l'obscurité et nous sommes transférés dans un deuxième espace/lieu où les solos athlétiques des danseurs sur les îles/plateformes rendent hommage à la Judson Church. Leur performance respecte l'esthétique de la danse postmoderne qui ne s'intéresse pas tant au récit d'une histoire qu'au mouvement pour le mouvement même⁴ à la manière de Merce Cunningham durant les années 1960 et 1970 et des postmodernes qui se sont joints à lui et qui lui ont succédé. Les danseurs enchaînent des formes élaborées de mouvements quotidiens lents ou rapides, sans souci de dramatisation ou de réalisme en maintenant un visage inexpressif voire un air hautain – un *face* (visage) pour reprendre le terme utilisé dans les Bals. Leurs gestes viscéraux, personnels, possèdent un air d'abandon voire d'indifférence et sont manifestement le résultat d'improvisation conformément aux principes postmodernes. Cependant, une faible lumière au fond de la scène permet de voir les autres danseurs en train d'ajuster leurs costumes devant le miroir rappelant que l'échange entre danse postmoderne et voguing – pour autant qu'il soit virtuel – est possible grâce à l'informalité (apparente) du spectacle qui brise les frontières.

¹ Le second en hiérarchie peut être aussi appelé le *Father of the House* (le Père de la Maison). Notons cependant que la hiérarchie des *Houses* n'est pas « patriarcale », le chef de la famille étant la *Mother*, ce qui en soi, conteste les normes sociales genrées.

² Sans doute, Trajal Harrell, donne ce nom à la famille des Labdacides pour faire allusion aux *Houses*.

³ (*Hit me) Baby One More Time* est le premier single de Britney Spears, sorti en 1998 quand elle n'avait que 17 ans. Devenu plusieurs fois diamant (aux USA le disque de diamant est attribué pour des ventes supérieures à un million d'exemplaires), il est classé à la 25^e place dans la liste des meilleurs chansons pop de tous les temps (selon le magazine *Rolling Stone* et la chaîne MTV).

⁴ Merce Cunningham utilisait toujours l'expression « *movement for movement's sake* » pour indiquer le principe fondamental de son style chorégraphique.

Mais qu'en est-il de l'espace/lieu de la tragédie de Sophocle ? Au cours d'*Antigone Sr.* nous nous rendons compte qu'une juxtaposition est possible : l'équivalent de la *skênê* antique est le *runway* et, dans ce sens, les performers qui le longent sont les acteurs. Simultanément, l'action de marcher/défiler est une référence à la procession du chœur qui – dans l'Antiquité – évoluait et parfois dansait à l'*orchestra*. Par conséquent, la fonction du lieu de performance et celle des performers se trouvent redoublées : la scène sert simultanément comme *skênê* et *orchestra* et les performers sont protagonistes et chœur à la fois. En outre, les *parodoi* ne sont pas maintenues pour les entrées des danseurs/modèles, qui utilisent les deux ouvertures du mur du fond de scène pour leur *walk*¹, en faisant allusion à la fois aux portes du palais et à la pratique des défilés de mode modernes. De toute évidence, dans *Antigone Sr.* l'espace/lieu est multiplié pour instaurer une ambiguïté. D'un côté il y a le double espace de ceux qui « voient » (les spectateurs) et ceux qui sont « vus » (les performers) et le brouillage que produit la fusion des deux regards en suggérant une inversion des rôles (spectateur-performer). De l'autre côté, il y a le binôme espace scénique/espace dramatique : le premier fusionne scène et salle et brouille les frontières en unifiant l'espace. Le deuxième combine tragédie et Bal en amenant le public dans une *House*, afin d'assister aux confidences d'Antigone et Ismène ou au Bal. Par ailleurs, ces deux types de divertissement ont le point commun essentiel d'être tous les deux des formes de compétition : la tragédie faisait partie d'un concours dramatique et les Bals sont en principe des compétitions.

Autrement dit, l'espace/lieu d'*Antigone Sr.* instaure une ambiguïté qui empêche intentionnellement le public de situer le spectacle et s'étend sur toutes les composantes de la performance : les éclairages et les costumes improvisés qui selon le créateur ne sont pas au point² ; le décor rudimentaire ; le brouillage entre tragédie, Bal, et danse postmoderne ; les performers transidentitaires. L'ensemble forme un univers certes intrigant mais peu familier qui renvoie – à notre sens – à la marginalisation physique et psychique des personnes transidentitaires vers des lieux ghettoïsés à l'écart de la société et, de ce fait, devient une dénonciation genrée. Dans le même temps, c'est une preuve de la capacité d'adaptation de l'individu au point de créer une (micro)société où l'apparence (ambigüe) n'est pas un critère d'assignation de genre. Il s'agit d'un univers sans catégorisation binaire dont la culture fascinante commence à imprégner le monde cisgenre.

¹ Pour une définition du terme voir Glossaire, Annexes, p.167-173.

² Voir l'accueil du chorégraphe dans la transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75.

XV.3. Le texte et le(s) dialogue(s)

Sophocle est prêt [...] Et on est sur le point de présenter cette putain de *Paris is burning at the putain de Judson Church* [taille]...*Large*¹.

Trajal Harrell (Maître des Cérémonies)

Le texte, les personnages et les performers sont importants dans *Antigone Sr.* contrairement aux enseignements de la Judson Church et le *No Manifesto* d'Yvonne Rainer qui dicte « Non à l'héroïque. Non à l'anti-héroïque. [...] Non à l'implication de l'artiste ou du spectateur »². Nous avons déjà mentionné l'interaction entre salle et scène et il est certain que le chorégraphe place Antigone et Ismène au centre de sa création. De plus, il ne cesse pas de nous rappeler qu'*Antigone Sr.* est un spectacle – même si les postmodernes de la Judson Church rejettent cette notion – dans lequel la tragédie se joint aux défilés de mode et aux Bals et *vice versa*. Assis sur les marches des gradins, le chorégraphe regarde l'écran de sa tablette et s'exclame « Arrêtez le spectacle ! Arrêtez ce putain de spectacle ! »³, alors que la scène est plongée dans le noir ; puis, sur un ton autoritaire et défiant il nous re-situe dans le Bal et son explosion se termine par l'introduction de la tragédie qui confirme cette réunion improbable :

Elle, c'est Antigone, connasse ! [...] On va avoir une tragédie Grecque ici ! [...] La *House* de Thèbes est dans la *House* !⁴.

À travers ces quelques mots, Sophocle rencontre à la fois la haute couture et la culture drag de Harlem : La *House* of Thèbes, la *House of Saint-Laurent*⁵, Ninja, LaBeija, Extravaganza⁶.

Thibaut Lac et Trajal Harrell, assis confortablement sur l'estrade côté jardin, se lancent dans des longues stichomythies – qui s'avèrent être la quête identitaire prolongée d'Antigone et Ismène – interrompues par des défilés ou des récits. Les deux performers échangent des phrases qui commencent toujours par « *We are* » ou « Nous sommes ». Ils citent d'un air

¹ « Sophocles is ready [...] And it's about to be Twenty Looks or motherfuckin' Paris is burning at the motherfuckin' Judson Church... Large ! ». Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

² Yvonne Rainer, *No Manifesto*, publié en 1965. [En ligne] <http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/> (consulté le 12/7/2014).

³ « Stop the show! Stop the motherfuckin' show! ». *Ibidem*.

⁴ « That's Antigone, bitch! [...] It's about to be a Greek tragedy in here! [...] The House of Thebes is in the house ! ». *Ibidem*.

⁵ Dans la culture des Bals, nombreux sont les *Houses* qui empruntent leur nom aux Maisons de Haute Couture célèbres.

⁶ Les noms des autres *Houses* mentionnées ici (Ninja, LaBeija, Extravaganza) sont cités dans le film documentaire *Paris is Burning* (USA, 1990, Jennie Livingston). Nous maintenons l'expression anglaise *House of* car les vogueurs français l'utilisent ainsi.

prétendument sérieux un grand nombre de couples de célébrités¹, de paires² ou de binômes en mélangeant/reliant ensemble mode, musique, art, architecture, littérature, politique, religion, philosophie, culture pop, théories de milieux divers, histoire de la danse et finalement drame antique. Ces séquences sont en même temps un fort commentaire genré : d'un côté, certains duos lancés nonchalamment ne sont pas toujours innocents, tel *truth and consequences* (vérité et conséquences), *domestic violence* (les violences domestiques), ou *the Twin Towers* etc. D'un autre côté, la longueur de la liste confirme que quasi toutes les sociétés fonctionnent en analogies et/ou oppositions binaires. La première séquence relaie les solos des danseurs sur les îles/plateformes : elle commence par « Nous sommes Jay-Z et Kanye West »³ et s'achève par

[...] nous sommes princesse Antigone et princesse Ismène, *House* d'Œdipe, *House* de Thèbes, vivez-le, aimez-le, savourez-le, assumez-le [...]⁴.

Cette dernière affirmation atteste de la présence de la tragédie sophocléenne que Trajal Harrell semble avoir mise en lambeaux pour former sa propre mythologie étroitement liée à celle des Bals. En quelques instants nous voyageons dans le temps et dans l'espace et nous retournons à la tragédie grecque ancienne pour repartir dans un défilé de mode et ainsi de suite pour aboutir à une forme narrative circulaire et répétitive qui se révèle très efficace et qui attire en permanence l'intérêt des spectateurs.

Certes, le chorégraphe n'hésite pas à emprunter à la culture des Bals les catégories des compétitions et la notion de *House* pour donner de l'énergie à la performance mais il capitalise sur la figure emblématique du commentateur. En se partageant le rôle avec Rob Fordeyn, Trajal Harrell dédouble le Maître des Cérémonies pour former un chœur sommaire qui commente et unifie l'ensemble. Assurément, ce binôme est multifonction : il explique le jargon des Bals et du voguing, commente les tenues, donne des indices sur l'évolution de l'intrigue et, surtout, encourage les performers *to serve*⁵ ; ils pimentent ainsi la performance et ajoutent une touche humoristique. De surcroît, ils annoncent les catégories qui sont à la fois des épisodes de l'intrigue en transcendant la structure narrative de la tragédie sophocléenne.

¹ Quelques-uns des couples/paires célèbres mentionnés sont : Venus & Serena (Williams), (Roger) Federer & (Rafael) Nadal, Eurythmics, Centre Pompidou et Centre Pompidou Metz, John (Lennon) & Yoko (Ono), (Jean-Luc) Godard & (François) Truffaut, *Desdemona & Ophelia*, *Abel & Cane*. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

² Quelques-unes des paires mentionnées sont : la poule et l'œuf, avant & après, *life & death* (la vie et la mort), *peace & love* (paix et amour), sprint & marathon. *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Selon les médias, les deux rappers étaient des amis très proches mais en conflit depuis 2014. Certes, Trajal Harrell se réfère à leur amitié étant donné qu'*Antigone Sr.* a été présentée pour la première fois en 2012.

⁴ « [...] we are Princess Antigone & Princess Ismene, House of Oedipus, House of Thebes, live it, love it, enjoy it, get into it ». *Ibidem*.

⁵ Littéralement, « servir ». Voir Glossaire, Annexes, pp.167-173.

Plus en détail, la mention de Créon introduit les catégories¹ intitulées « *The King's speech* »² (*Le discours du Roi*) et « *Prince on the runway* » (*Prince sur le podium*) qui se réfèrent respectivement au conflit entre Antigone et Créon provoqué par l'édit du roi et à celui entre Créon et Hémon pour le sort d'Antigone. Par la suite, la mention d'Eurydice, la mère d'Hémon, amène à une nouvelle *battle* intitulée « *Mother of the House* » (*Mère de la Maison*) – en l'occurrence, de Thèbes – qui est une des catégories principales et la plus importante dans les Bals de Harlem. Par ailleurs, les performers/modèles se prêtent au jeu en se bousculant et en se poussant les uns les autres pour plus de visibilité sur le *catwalk*. De cette façon, le créateur tisse le lien entre le mythe grec ancien et le voguing de Harlem et fait la connexion subtile et, pour autant, limpide entre le milieu des Bals et ce qu'il appelle *Greek tragedy realism* – la vraisemblance de la tragédie grecque et/ou la ressemblance à la tragédie grecque. Cette expression résume, à notre avis, l'objectif de cette fusion improbable : Trajal Harrell signale la présence d'une analogie ou des similitudes entre la situation tragique d'Antigone et celle des vogueurs de Harlem. En effet, tout comme ces jeunes personnes, Antigone et Ismène sont issues d'une famille brisée et ont un passé plutôt compliqué que Vincent Estellon confirme et commente ainsi :

L'histoire d'Antigone amène à repenser l'organisation sociale [en] incarnant le produit d'une généalogie troublée³.

Qui plus est, Ismène (Thibault Lac) – assise à côté d'Antigone (Trajal Harrell) sur l'estrade – le précise aussi dans un monologue débordant d'humour et de sensibilité qui raconte l'histoire pour situer les spectateurs dans l'intrigue :

J'atteins enfin les bords du palais où Antigone m'attend... Hier, en se disputant notre Cité de Thèbes... nos deux frères... Étéocle et Polynice... se sont tués... et Antigone m'explique que Créon, notre roi, vient de proclamer un édit... [...] on laissera Polynice...pourrir...deshonoré... [...] assez rapidement je comprends où Antigone veut en venir, elle me demande si je veux aller avec elle...enterrer notre frère...

Je lui dis que non... enfin... que ça n'a pas de sens... et que... c'est un peu fou, qu'elle est un peu folle... En fait... c'est un peu le bazar dans notre famille...nos parents sont morts... enfin ils ne sont pas exactement morts [...] quand notre père et notre mère se sont rendus compte qu'ils étaient aussi...mère et fils...l'une s'est suicidée et l'autre s'est crevé les yeux et parti en exil... maintenant nos deux frères viennent de mourir... donc c'est assez...

¹ Tous les titres des catégories sont en anglais dans la pièce. Thibault Lac traduit simultanément lors des représentations parisiennes.

² Le choix de ce titre présente un grand intérêt car il se réfère, selon toute probabilité, au film homonyme : *The King's Speech* (réalisateur : Tom Hooper), un drame historique anglais sorti en 2010 (le titre français est en effet *Le Discours du Roi*). Toutefois nous ne pouvons que spéculer la raison d'un tel choix : le film est inspiré de faits réels relatifs à la vie du roi Georges I^{er} d'Angleterre et son ascension impromptue au trône, il se peut donc que Trajal Harrell fasse allusion à la manière dont Créon est arrivé au pouvoir.

³ Vincent Estellon, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », *op.cit.*, p.153.

Mais je comprends qu'il n'y a rien à faire... Antigone... a décidé... je comprends qu'elle va aller [sanglote]... enterrer... Polynice ... je comprends que ma sœur va mourir...¹

Trajal Harrell affirme qu'*Antigone* « [lui] donnait [...] une occasion supplémentaire d'élargir le dialogue avec le spectateur »² et il inclut le public dans son dialogue intime avec Ismène (Thibault Lac) qui illustre la quête identitaire des deux sœurs. En outre, plus l'intrigue avance, plus les déclarations des personnages deviennent personnalisées et spécifiques :

Nous sommes des sœurs sans père... Nous sommes des sœurs qui pleurent leurs frères... Nous sommes la famille qui reste...³

précisent les deux héroïnes. La confrontation entre Créon et Antigone est d'abord un aller-retour accusatoire dont les phrases commencent (pour les deux interlocuteurs) par « *You are* »⁴ ; elles deviennent progressivement des échanges sous la forme « *You are / I am* » pour marquer la transition vers la déclaration d'Antigone qui rappelle le dénouement tragique de la pièce sophocléenne : « Je suis déjà morte, je suis à l'abri de la vie, je suis Antigone, Antigone, c'est moi »⁵. Finalement, la catégorie *Mother of the House* déclenche la longue tirade d'Eurydice qui affirme à travers la bouche de Stephen Thompson « Je suis femme », entraînant des affirmations identitaires généralisées bien ciblées sur la problématique du genre, à travers des définitions stéréotypées de la femme parsemées d'ironie et d'humour⁶. En d'autres termes, à travers les affirmations « *We are / I am / You are* » les personnages d'*Antigone Sr.* tentent de définir à la fois leur sexe, leur statut social et leur ethnicité et composer leur identité plurielle.

Somme toute, les dialogues soulignent les points forts de la tragédie et l'intrigue évolue à travers les récits des protagonistes, les affirmations identitaires et les commentaires des tenues des performers/modèles qui défilent. De plus, des pauses sont marquées, même au cours des monologues pour permettre, certes, au spectateur d'apprécier les défilés mais aussi, selon toute probabilité, pour engager son intellect avec des questions non prononcées : est-ce que les affirmations ne seraient pas des questions camouflées ? Est-ce que le non-dit ne serait pas précisément une interrogation interne « Sommes-nous/Suis-je » ou directe « Es-tu » ? Il paraît

¹ Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114.

² Entretien de Trajal Harrell à Fabienne Cabado, *op.cit.*, p.5.

³ « *We are...sisters without a father...We are...sisters mourning brothers...We are...family left* ». Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

⁴ Compte tenu de la suite de leurs phrases, nous supposons qu'il s'agit de la deuxième personne du singulier.

⁵ « *I am already dead...I am safe from life...I am Antigone...Antigone is me!* ». Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

⁶ La question identitaire dans *Antigone Sr.* sera soulevée plus loin dans le chapitre XV.5. *Antigone, Ismène, Eurydice : refus (in)direct de la configuration des genres*, p.309.

que ce qui est omis des dialogues se transforme en points de suspension pour engendrer un espace de réflexion et de questionnement indispensable à la compréhension et l'assimilation des notions complexes – genrées et autres – qui sont éparpillées dans le chaos ordonné de la performance. Par ailleurs, alors qu'*Antigone Sr.* arrive à son terme, le texte s'efface complètement pour laisser place aux mouvements. Ceux-ci deviennent plus lourds pour s'harmoniser avec la finale de la pièce sophocléenne, le son monte, les lumières s'assombrissent jusqu'à la quasi obscurité, les tenues pèsent sur les performers et l'ambiance de fête se dégrade et suit le destin tragique de l'héroïne de Sophocle. La pièce se clôt sur Rob Fordeyn qui danse le monologue misérable de Créon sur l'île/plateforme centrale alors que des sanglots retentissent au loin jusqu'à ce que l'obscurité envahisse le plateau.

XV.4. Voguing, danse post moderne et questions de genre

Le *vogueing* est comme prendre des couteaux et se couper les uns les autres mais à travers une piste de danse¹.

Willy Ninja²

Si le voguer légendaire – et pour certains le parrain du voguing³ – dépeint une image « sanglante » des compétitions, une des définitions officielles est :

Danse urbaine née dans les clubs gays newyorkais et pratiquée dans les Bals par les blacks et latinos américains, qui explore les genres et les rêves...⁴

En effet, historiquement, le voguing est un courant de danse urbaine lancé dans les années 1980 par une communauté minoritaire, homosexuelle, et transidentitaire qui emprunte ses mouvements des défilés de mode. Les danseurs utilisent des enchaînements de figures, notamment au niveau des bras et du buste, qu'ils performant avec une rapidité et une souplesse stupéfiantes. Initialement, le courant s'est inspiré du magazine *Vogue* – d'où il tient son nom – et des poses des modèles aux séances photo. Ces poses ont été ensuite développées en

¹ « Vogueing is the same thing like taking two knives and cutting eachother up but through a dancefloor ». Willy Ninja, *What is 'Vogue' ?*, 2012 [En ligne] <https://vimeo.com/42287141> (consulté le 10/9/2019). Traduction personnelle.

² Willy Ninja, fondateur de la *House of Ninja*, est considéré comme le parrain du voguing. Le voguer célèbre a performé pour le clip vidéo de Malcolm McLaren *Deep in Vogue* ainsi que sous la direction de Karole Armitage. Bien qu'il ne soit pas celui qui a créé les mouvements du voguing, il est celui qui les a raffinés en des formes pures, nettes et aigues.

³ Les histoires concernant l'invention du voguing abondent. Madison Moore cite deux versions. Voir Madison Moore, « Walk For Me : Post-Modern Dance in the House of Harrell », dans *Theater*, n° 1, vol. 44, 2014, p.11.

⁴ Jérémy Patinier et Tiphaine Bressin, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing, op.cit.*, dos de couverture.

mouvements angulaires, rigides et linéaires des bras, des jambes, du buste et du corps pour devenir une danse performative établie, pratiquée principalement dans les clubs de danse gays, les *Houses* et bien évidemment dans les rues des ghettos Newyorkais. Nous avons déjà expliqué la notion des *Houses* et des Bals où les compétitions de voguing ont lieu. Les voguers sont évalués par un jury qui donne son verdict en se basant sur des critères variés dont les plus importants sont la *realness* c'est-à-dire l'authenticité de leur drag¹, la beauté de leurs tenues et leurs talents de danseur. À partir des années 1990, les Bals deviennent des lieux de rassemblement que la communauté « trans » fréquente.

De nos jours, le voguing est internationalement connu et diffusé grâce à internet, aux médias sociaux et aux artistes qui l'intègrent dans leur travail. Selon Constantine Chatzipapatheodoridis,

[...] la culture pop est venue façonner des formes d'art et des expériences marginales dans la glorification *mainstream* de l'iconicité².

À titre d'exemple, le film *The phantom of the opera* (2004, réalisateur : Joel T. Schumacher), rend hommage au voguing dans la scène du bal masqué³ et la chanson de Jennifer Lopez *Tens*⁴ (2014) avec Jack Mizrahi (de la *House of Mizrahi*) est inspirée des compétitions des Bals. Jan Fabre inclut dans le chapitre *Médée* (chapitre n°11) de son spectacle *Mount Olympus* (2016) une longue séquence de *hand performance* (un des cinq principes du *vogue fem*⁵) et de poses de voguing à laquelle participent les danseuses et les danseurs signalant que la danse n'est plus un « privilège » exclusif des personnes transidentitaires. De toute évidence, le voguing n'est plus une sous-culture puisque les artistes mentionnées ci-dessus en préservent l'héritage et en assurent la continuité. Un long chemin est parcouru depuis les années 1980 : des festivals de voguing ont été établis à Berlin (depuis 2012) et Barcelone (depuis 2013) et le style de danse est enseigné sur un niveau professionnel (ateliers, stages etc.) notamment dans la Alvin Ailey

¹ La pratique « drag » consiste en l'emprunt des traits caractéristiques d'une femme (Drag Queen) ou d'un homme (Drag King) pour une performance, y compris posture, vêtements, maquillage et attitude.

² « [...] pop culture has come to shape marginal art forms and experiences into mainstream glorification of iconicity ». Constantine Chatzipapatheodoridis, « Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances », *op.cit.*, p.8. Traduction personnelle.

³ *The phantom of the opera* (*Le fantôme de l'opéra*), réalisateur : Joel T. Schumacher, États-Unis, 2004. Voir l'extrait spécifique [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=cTfQG8-Yc6w> (consulté le 1/10/2019).

⁴ Le titre, *Ten* (*Dix*), se réfère à la plus haute note du jury et les paroles le confirment. Le clip vidéo de la chanson est disponible sur YouTube. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=wX76pD1ceFY> (consultés le 18/10/2019).

⁵ Le *vogue fem* (ou femme) est la « version contemporaine » de la danse insistant sur la féminité du mouvement. La *hand performance* inclut tous les mouvements des bras, des mains et de la partie supérieure du corps.

School of Dance¹. Il n'est donc pas étonnant – après tout – que Trajal Harrell utilise ce style de danse dans *Antigone Sr.*, mais ce qui est intéressant c'est la rencontre entre voguing et danse postmoderne qu'il a « arrangée ». En effet, nous retrouvons le principe de diversification et l'idée d'outrepasser les normes que régissent la danse postmoderne dans le voguing dont la démocratisation « promeut la diversité et adopte une subjectivité non-normative »². Cependant, il faut noter que l'assimilation du voguing par la culture pop implique que les polémiques *queer* et les problématiques relatives au genre ne soient pas soulevées. Au demeurant, leur aspect idéologique et philosophique est négligé voire effacé puisqu'il n'est pas un produit commercialisable alors que le visuel donne un air exotique, original et, somme toute, reconnu comme *queer* aux spectacles (à large public) qui reprennent la pratique du voguing. Toutefois, le voguing a par définition un discours *queer* sexué qui brouille les assignations de sexe (biologique) parce qu'il met l'accent sur la femme et la performance de la féminité à travers les poses des mannequins, les compétitions/concours de beauté, le glamour et, en fin de compte, la *realness*. Trajal Harrell souligne ce discours en incluant le voguing dans *Antigone Sr.* et consolide ainsi notre hypothèse que genre et féminisme se rapprochent au cours des années 2010. De plus, il associe ce discours aux questions de discrimination et de marginalisation fondées sur l'ethnicité et la classe sociale confirmant dès lors la dimension intersectionnelle du genre.

Le créateur affirme que « performativité, c'est d'occuper la scène sans prétendre être dans un autre espace que le public »³ et ajoute :

[...] j'essaie vraiment de rester concentré sur cette idée de la performativité. Ce que nous sommes là pour offrir, c'est une performance. Ce n'est pas un traité politique, ce n'est pas un système éducatif, ce n'est pas un système de santé. C'est une performance et j'essaie d'être très clair : c'est ce que je fais⁴.

Par conséquent, il donne une liberté d'expression totale à ses danseurs en leur conseillant de ne rien cacher. Les performers adoptent une démarche fière et rassurée, et défilent sur la pointe des pieds (nus) comme s'ils étaient perchés sur des talons aiguilles ultra hauts d'où ils voguent

¹ Des nombreux cours de voguing sont proposés dans la branche Ailey Extension de l'école. Cirons également, à titre d'exemple, le Carreau du Temple à Paris qui propose aussi des cours de voguing pour danseurs confirmés.

² « [...] to promote gender and sexual diversity and embrace a non-normative subjectivity ». Constantine Chatzipapathodoridis, « Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances », *op.cit.*, p.9. Traduction personnelle.

³ Entretien de Trajal Harrell à Fabienne Cabado, *op.cit.*, p.6.

⁴ « [...] I really try to stay focused on this idea of performativity. What we are there to offer, is a performance. It's not a political tract, it's not an education system, it's not a healthcare system. It is a performance, and I try to stay very clear that that's what I make. » Trajal Harrell cité dans Fabien Maltais-Bayda, *When voguing meets postmodern*, le 31 mai 2014. [En ligne] <http://roverarts.com/2014/05/trajal-harrell/> (consulté le 15/9/2014). Traduction personnelle.

en équilibre parfait. De ce fait, ils proposent une performativité de genre (féminin) qui invalide les stéréotypes sexués susceptibles de les identifier au sexe féminin attestant de leur absurdité. En effet, la sensualité et – nous oserons dire – la féminité saisissantes de leur attitude attirent l'attention et accentuent l'aspect genré et *queer* de la performance en confirmant que le voguing est un style de danse qui a conservé, selon Constantine Chatzipapathodoridis

[...] ses signifiants de queerness et sa capacité à incarner et s'incarner dans la pratique de genre et de race¹.

Certes, le voguing est un mode de revendication face à la domination blanche hétérosexuelle qui soulève des questions liées au genre, à la postcolonialité et aux hiérarchies sociales et culturelles et, selon Mark Franko

[...] rassemble la classe sociale, la sexualité et la sous-culture dans le même geste chorégraphique²,

en raison de sa dimension à la fois spectaculaire et rituelle. Néanmoins, son lien étroit avec le principe du défilé – qui dans le monde de la mode est une manière plus ou moins subtile d'objectifier la femme et/ou l'homme – devient chez Trajal Harrell un moyen de surpasser, de dépasser ou encore de se détacher de la notion du genre puisqu'aucun des « modèles » qui défilent ne précise son sexe biologique ou son genre à moins de s'identifier comme une des héroïnes. Si le défilé vise à mettre en valeur la sexualité de l'individu, Trajal Harrell opte pour l'a-sexuation et favorise la sensualité des performers – dont la sexualité demeure ambiguë – en nous menant à la réflexion suivante : Est-ce que le créateur dénonce/exclut vraiment la sexualité comme référant du sexe biologique ou « déclare » indirectement que celui-ci n'a pas d'importance (ce qui s'approche au concept de genre) ? Autrement dit, est-ce qu'il vise à mettre l'accent sur l'individu et, de ce fait, souligner que le mythe d'Antigone peut s'appliquer autant à une femme qu'à un homme ? Si tel est le cas, il nous semble que son but n'est pas seulement d'évoquer les minorités transidentitaires des Bals de Harlem mais d'insister sur le fait qu'elles font partie d'une « catégorie » plus large incluant tous les individus. Ce qui confirmerait sa déclaration :

¹ « [...] its signifiers of queerness and its ability to embody and be embodied in the praxis of gender and race », Constantine Chatzipapathodoridis, « Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances », *op.cit.*, p.3. Traduction personnelle.

² « [...] voguing brings class, sexuality and subculture together in the same choreographic movement ». Mark Franko, « The quarrel of the queen and the transvestite: sexuality, class and subculture in *Paris is Burning* », dans *Discourses in dance*, n° 4, vol. 1, 2007, p. 66. Traduction personnelle.

La chorégraphie, qui parfois se joue de la notion de genre [...] et qui puise dans le langage de la mode, peut évoquer au spectateur les enjeux d'identité sexuelle, ou poser des questions sur l'identité contemporaine, très fluctuante. Ça fait intrinsèquement partie du spectacle [...] mais je pense qu'il y a encore davantage que la notion d'identité dans cette danse, ou en tout cas une perspective plus large, qui convoque plusieurs identités: mâles, femelles, appartenances à la culture noire, blanche ou autre, et ainsi de suite, de manière infinie¹.

À notre avis, son *Antigone*, interprété par une personne afro-américaine, homosexuelle (ou non-binaire), cherchant à réunir à travers ses affirmations, les défilés interminables et le voguing, les parcelles de son identité ethnique, sociale et sexuelle, illustre cette déclaration.

Sans doute, les vogueurs des années 1980 ont brisé les assignations biologiques, sociales ou culturelles stéréotypées et détourné ainsi les idéaux imposés par les magazines de mode². En totale contradiction, ils aspiraient également à se conformer à cette image des blancs dominants de classe moyenne et supérieure qui avaient le pouvoir. À notre sens, le fait que les vogueurs dans *Antigone Sr.*, à l'exception du chorégraphe, sont tous blancs offre un aperçu de l'exaucement de cette aspiration mais aussi un geste de défiance qui nous invite à décrypter ou décoder le message communiqué à savoir combien la *realness* à laquelle ils prétendent peut être illusoire et, par conséquent, combien l'identité qu'ils se façonnent est fictive. Selon Jean-François de Sauverzac, Jacques Lacan affirme dans les années 1950 qu'une des principales significations du réel se résume en ce qui échappe à la représentation et même à l'imagination et conçoit « un réel englobant [...] qui est comme la structure totalisante reliant Réel, Symbolique et Imaginaire »³. Si nous examinons la *realness* sous ce prisme, alors elle serait insaisissable à l'infini et Trajal Harrell nous donne une définition proche de celle de Lacan au cours d'*Antigone Sr.* en l'interprétant comme une aspiration du devenir. Or, si nous prenons en compte la définition du réel selon Georges Bataille⁴, c'est-à-dire l'abolition des limites et la perte de soi dans l'autre, la *realness* aspirée des vogueurs serait leur volonté de briser les frontières de la catégorisation des individus selon leurs assignations de genre ou leur orientation sexuelle. Cette version nous paraît nettement plus légitime même s'il nous semble improbable que les vogueurs aient eu une réflexion aussi poussée sur ce sujet. En outre, même si certains vogueurs sont réalistes⁵, d'autres le confirment :

¹ Trajal Harrell, cité dans Philippe Couture, *Antigone au voguing bal*, le 15 mai 2014. [En ligne] <https://voir.ca/scene/2014/05/15/fta-trajal-harrell-antigone-au-ivoguing-balli/> (consulté le 18/9/2014).

² Pourtant, ils étaient amenés à cacher leur orientation sexuelle dans leur vie quotidienne, étant donné qu'ils devaient se fondre dans une société où ils représentaient une sous-culture minoritaire.

³ Jean-François de Sauverzac, « Sur les origines anthropologiques du réel chez Lacan », dans *Cliniques méditerranéennes*, n° 1, no 63, 2001, p. 225.

⁴ Voir à propos, Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, les Éd. de Minuit, coll. « Reprise », 2011.

⁵ « [...] a ball to us is as close to reality as we're going to get to all of that fame and fortune and spotlight » (un Bal pour nous est aussi rapproché de la réalité de toute cette gloire, de la richesse et des feux des projecteurs que nous pouvons être). Propos d'interviewé dans *Paris is Burning*, de Jennie Livingston.

[...] c'est le rêve et l'ambition de tout un chacun dans une minorité : vivre et paraître aussi bien qu'une personne blanche en Amérique¹.

Dans ce sens, les Bals sont effectivement l'illusion, que l'aspiration du devenir est possible si le rôle est assumé : « vivez-le, aimez-le, savourez-le, assumez-le [...] »², s'exclame Trajal Harrell dans *Antigone Sr.* pour « motiver » les spectateurs et les performers à la manière des commentateurs dans les Bals.

Dans l'avancement de notre réflexion sur le voguing et la danse postmoderne, Madison Moore évoque la différence entre voguing et danse postmoderne en affirmant que

La danse postmoderne consistait à remettre en question les rubriques de la danse, alors que le voguing concernait la célébration et le questionnement de la *queerness* [...] Le voguing crée une communauté de *queerness*³.

En effet, en associant le voguing aux principes égalitaires et à la recherche de la diversité de la Judson Church, Trajal Harrell propose avec *Antigone Sr.* une nouvelle identité de performer composite, réunissant diverses techniques d'expression corporelle à la manière dont l'évolution du genre aboutit au façonnement des identités parcellaires de l'individu. De plus, le chorégraphe varie les thématiques explorées qui s'étendent du plus doux au plus controversé, du comique au plus stimulant et du plus beau au plus horrible et se base à la fois sur la réalité et sur l'abstrait pour proposer à son public un aperçu des différentes facettes de l'identité composite de son héroïne. Celles-ci se dévoilent progressivement, de manière ludique à travers la répétition rythmée, presque circulaire de la séquence successive narration-défilé⁴ mais aussi à travers l'association de la danse postmoderne au voguing. En effet, si le *catwalk*⁵ est un mouvement quotidien – quoique stylisé – alors il peut être raccordé à la danse postmoderne et, par extension, être considéré comme un des points de liaison entre elle et le voguing. Trajal Harrell affirme à ce propos :

¹ « [...] that is everybody's dream and ambition in a minority: to live and look as well as a white person in America ». Propos d'interviewé dans *Paris is Burning*, de Jennie Livingston.

² « [...] we are Princess Antigone & Princess Ismene, House of Oedipus, House of Thebes, live it, love it, enjoy it, get into it ». Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

³ « Postmodern dance was about questioning the rubrics of dance, whereas voguing is about the celebration and interrogation of queerness ». Madison Moore, « Walk For Me: Post-Modern Dance in the House of Harrell », *op.cit.*, p. 20. Traduction personnelle.

⁴ En effet, les premiers solos des danseurs cèdent leur place à Antigone et Ismène ; cette dernière situe le spectateur dans l'intrigue avec sa narration à laquelle succèdent les premières catégories des défilés : « *The King's speech (le discours du Roi)* » et « *Prince on the runway (Prince sur le podium)* ». Ils sont suivis de la narration d'Antigone pour rattraper de nouveau les spectateurs, puis encore une fois d'un défilé intitulé « *Mother of the House (Mère de la Maison)* » qui présente Eurydice et ainsi de suite.

⁵ Nous nous référons ici à la figure de danse. Voir Glossaire, Annexes, p.167-173.

Juste les mots « *cat walk* » et « *run way* » en relation avec la danse postmoderne étaient très intéressants [...] car la danse postmoderne a été entièrement fondée sur le mouvement ordinaire. Courir, marcher, s'asseoir, rester debout. Mais le voguing aussi utilise le mouvement de marche et la posture debout, sauf qu'il les a empruntés à l'univers de la mode¹.

De plus, dans les deux styles performatifs le participant vise à créer une persona authentique, en l'occurrence, Antigone : la danse postmoderne à travers l'authenticité du mouvement (ordinaire) et le voguing à travers la notion de *realness* axée autour de l'apparence et la performativité de genre. Par ailleurs, le chorégraphe affirme :

Lorsque vous regardez ces deux mots [authenticité et *realness*], ils peuvent sembler similaires. Mais bien sûr, la *realness* ne prétend pas être authentique².

Trajal Harrell signale ainsi le point commun le plus important entre la danse postmoderne et le voguing qui nous semble être aussi une des qualités d'Antigone : le souci de l'authenticité. En effet, la *realness* préoccupe le chorégraphe dans sa recherche de transparence ou d'un naturel « stylisé » – tant dans l'esthétique générale de la mise en scène que dans la danse en soi – tout au long d'*Antigone Sr.* De ce fait, Trajal Harrell transcende la différence de perception du terme dans les deux styles de danse et s'aligne au concept de genre en reconnaissant et en assumant leur diversité. De surcroît, il élargit le sens du terme et entend l'authenticité en rapport avec un corps qui – pour reprendre Gabrielle Klein – « n'est plus idéalisé mais devient lui-même un thème, et ce, en tant que désésexualisé et asexué »³ ; il la dissocie donc du sexe, de la race et de la classe sociale de la personne qui « la possède » ou qui la maîtrise. De toute évidence, Trajal Harrell entend la *realness* comme authenticité de performance et de performativité de genre se référant à tous les êtres humains et leur aspiration du devenir n'accordant aucune importance aux différences entre les sexes si ce n'est que comme question/problématique sociale.

¹ « Just the words 'cat walk' and 'run way' in relationship to postmodern dance were very interesting [...] because postmodern dance was completely predicated on pedestrian movement. Running, walking, sitting standing. But then voguing also deals with walking and standing, but they appropriated it from the fashion world ». Trajal Harrell cité dans Madison Moore, « Walk For Me : Post-Modern Dance in the House of Harrell », *op.cit.*, p.18. Traduction personnelle.

² « When you look at these two words, they might look similar. But of course, realness does not pretend to be authentic ». Trajal Harrell cité dans Fabien Maltais-Bayda, *When voguing meets postmodern*, 31 mai 2014. [En ligne] <http://roverarts.com/2014/05/trajal-harrell/> (consulté le 15/9/2014). Traduction personnelle.

³ Gabrielle Klein, dans Geneviève Vincent (sous la dir. de), *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, *op.cit.*, p.191.

XV.5. Antigone, Ismène, Eurydice : refus (in)direct de la configuration des genres

Indubitablement, au-delà du texte tragique, la représentation théâtrale dans l'antiquité célébrait la liberté Dionysiaque et, par extension, toute forme d'excès, en se rapprochant ainsi au principe des Bals et au voguing. Est-ce que Trajal Harrell perçoit le contexte de représentation tragique de l'Antiquité comme un hommage à la diversité et, par anachronisme, comme un conflit entre sexes tel celui de nos jours ? Si tel est le cas, il reprend le mythe d'Antigone, qui s'oppose à la norme et au pouvoir masculin, pour le réinscrire dans un contexte nouveau et original où la figure politique d'Antigone serait le tremplin (ou un prétexte) pour repenser la notion de l'égalité des sexes en Grèce antique. Pour le chorégraphe, Antigone est la première femme qui a réussi à parler et être entendue au sein de la *polis*. Il rejoint à ce point Judith Butler, pour qui, l'héroïne est une jeune femme de sang royal qui décide de se rebeller contre la plus haute autorité de la Cité, le roi, non seulement par ses actions physiques – en enterrant son frère Polynice et lui accordant des honneurs funéraires contrairement à l'édit royal – mais aussi par son intellect, à travers son débat politique et moral contre Créon¹. Dans *Antigone Sr.*, elle devient une personne transidentitaire qui conteste les conventions sociétales et dénonce les idées reçues et l'esprit clos et discriminatoire de ladite société. Qui plus est, le chorégraphe accorde à l'héroïne le rôle de l'hôtesse d'un Bal dont les compétitions sont l'amalgame des épisodes de la tragédie et des catégories réelles en lui octroyant ainsi le pouvoir exclusif du Maître des Cérémonies : le droit de s'exprimer sans craindre les conséquences.

Trajal Harrell voit, en effet, Antigone comme une figure de politisation à travers laquelle il peut mettre en question et discuter les droits actuels des sexes en comparaison indirecte avec ceux de la Grèce antique : « [*Antigone*] a été écrite pour repenser la citoyenneté féminine »² précise-t-il en parlant de l'exclusion des femmes du statut de citoyenne dans l'Antiquité. Il est intéressant à noter ici qu'au Royaume-Uni, la compagnie Splendid Productions présente la même année une argumentation similaire dans son adaptation d'*Antigone*³. Cependant, à la différence de Splendid Productions, Trajal Harrell a décidé de raconter l'histoire de l'héroïne par juxtaposition : dans le but d'explorer les similitudes (qu'il observe) avec la situation des voguers, il a transformé les confrontations d'Antigone en *battles* – suggérant la guerre des sexes – contre ses adversaires masculins qui l'oppressent pour enfin regrouper l'ensemble sous le prisme du genre. Le chorégraphe le confirme en parlant de son inspiration :

¹ Voir à ce sujet Judith Butler et Guy le Gaufey, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, *op.cit.*

² Entretien de Trajal Harrell à Fabienne Cabado, *op.cit.*, p.5.

³ *Antigone* de Splendid Productions sera étudié en détail dans le chapitre suivant.

J'ai eu envie de faire une tragédie grecque comme c'était fait à l'origine. Enfin, j'ai essayé d'imaginer, à partir de ma propre sensibilité, ce à quoi ça pouvait ressembler. [...] En Grèce antique, la tragédie était une forme festive, très ritualisée, très communautaire. De là vient l'idée d'en faire une sorte de célébration *voguing*, avec seulement des hommes sur scène dans les rôles d'hommes et dans les rôles de femmes, parce que c'était ainsi sur le *proskénion* grec [...] Je trouve que ça ouvre un champ de possibilités, un espace imaginaire fertile, qui nous permet d'envisager la culture occidentale sous un nouveau jour¹.

Trajal Harrell perçoit une connexion directe entre la tragédie grecque et les stratégies contemporaines de renouvellement esthétique et s'en sert pour donner une nouvelle interprétation à la pièce de Sophocle. Il déplace le mythe littéralement et métaphoriquement vers les *Houses*, assimile les conflits aux compétitions des Bals de Harlem (des années 1980-1990) et réussit à associer le résultat avec la *realness* et l'authenticité du postmodernisme de la Judson Church reflétant l'association des différents axes du genre. Dès lors, il prouve que voguing, danse postmoderne et théâtre de l'Antiquité grecque ne sont pas si éloignés dans leurs stratégies performatives et partage avec nous la question qu'il se pose lui-même : « comment faire voguer la pièce *Antigone* ? »²

Pour y répondre il met en scène une héroïne forte et obstinée qui cherche sa place dans une société dominée par les hommes. Par conséquent, Trajal Harrell fait, certes, une référence sur la tradition antique qui impose que les rôles de femmes soient joués par des hommes mais, surtout, révèle la connexion entre la stylisation inhérente au théâtre grec, le voguing et la danse postmoderne. De plus, en se penchant sur les grecs anciens et la tragédie – un territoire familier à Martha Graham³ que la presse compare avec le chorégraphe – il transgresse les règles de la Judson Church qui est contre l'émotion et la narration et remodèle les dictats du *No Manifesto* d'Yvonne Rainer⁴ qui rejette les notions de virtuosité, héroïsme, style, beauté, glamour, magie et transformation. Il vise ainsi à « [...] se remettre des tabous des troisième – et quatrième – générations de postmodernisme »⁵, et il ajoute :

[...] on ne peut pas être dramatique ; on a besoin d'un corps neutre [...] Bien évidemment on n'a pas besoin de faire un spectacle de la même manière que le faisait Martha Graham. Mais le

¹ Interview du chorégraphe dans Philippe Couture, *Antigone au voguing ball*, *op.cit.*

² Trajal Harrell, cité dans le dossier de presse du spectacle *Antigone Sr.* lors de sa présentation au théâtre Garonne, 13-14 décembre 2013, p.4.

³ Martha Graham a exploré la mythologie grecque dans ses œuvres, notamment avec *Cave of the heart* (1946) sur le mythe de Médée, *Errand into the maze* (1947) sur le mythe d'Ariane et le Minotaure et *Night Journey* (1947) sur l'*Œdipe Roi* de Sophocle.

⁴ Yvonne Rainer, *No Manifesto*, *op.cit.*

⁵ « [...] to recover from these third- and fourth-generation postmodern taboos ». Gia Kourlas, *Stop and Vogue: 'Antigone' Meets The Postmodern - Trajal Harrell Fuses Harlem Voguing and Judson Church Moves*, le 20 avril 2012. [En ligne] https://www.nytimes.com/2012/04/22/arts/dance/trajal-harrell-fuses-harlem-voguing-and-judson-church-moves.html?pagewanted=all&_r=0&mtref=undefined&gwh=19C0A3DF558E5604F43AE0BE6E975BC6&gwt=pay&assetType=REGIWALL (consulté le 18/9/2014). Traduction personnelle.

spectacle peut être une bonne chose. Le divertissement peut être une bonne chose. Ces choses ne peuvent pas être séparées de l'art¹.

Indéniablement, de nos jours, un homme qui s'habille comme une femme est souvent (encore) qualifié de *drag queen*, de *cross dresser* ou de travesti, des adjectifs qui risquent d'avoir une connotation critique liée à l'orientation sexuelle de la personne en raison des stéréotypes ancrés dans la conscience collective. Cependant, la catégorisation de l'identité sexuelle n'était pas la même en Grèce antique : les codes étaient différents et il nous semble que Trajal Harrell nous invite à imaginer que dans la *Greek tragedy realness* la classe sociale, le statut social et le genre, étaient aussi une construction de codes de mode et/ou de mouvement, autrement dit, des codes de performativité de genre. Par extension, il suggère qu'en tant que forme spectaculaire intrinsèquement politique ou politisée qui visait à éduquer et responsabiliser les citoyens d'Athènes, le théâtre militait aussi en faveur de la citoyenneté des femmes en mettant en scène des personnages comme Antigone, Médée, Clytemnestre etc. Le chorégraphe se demande alors si les auteurs tragiques se servaient des codes de représentation et, en particulier, de la distribution exclusivement masculine et du travestissement comme une forme d'activisme afin de mettre en question les croyances relatives à la place de la femme et il conclut :

Je me suis mis à imaginer que cette pièce avait été créée à l'époque pour faire en sorte que les femmes obtiennent le statut de citoyennes².

Toutefois, si le combat d'Antigone devient dans *Antigone Sr.* la lutte des personnes transidentitaires pour l'obtention de leur propre justice et pour réclamer leur place, leur identité et leur genre, on se demande s'il est possible de se (re)construire une identité sexuelle (ou autre) au sein d'une société (déjà) donnée. De toute évidence, les participants des Bals de Harlem des années 1980 y croient en cherchant la *realness* et en voulant ressembler à et/ou agir comme des personnes de sexe féminin. Ils sont l'analogon d'Antigone, forts, déterminés et tenaces. Trajal Harrell suggère ainsi que le mythe d'Antigone, ou plutôt son message – « révolte », « maintenir son opinion coûte que coûte », « rester fidèle à soi-même » – est plus contemporain que jamais et déclare que « [...] le mythe est toujours à la mode »³. En recréant

¹ « [...] you can't be dramatic; you need a neutral body [...] This project has been about cutting away at those things. Of course we don't have to have spectacle in the way that Martha Graham had it. But spectacle can be good. Entertainment can be good. Those things aren't separate from art [...] » *Ibid.*

² Trajal Harrell cité dans Stéphanie Vallet, *FTA / Trajal Harrell : Antigone façon voguing*, le 1^{er} juin 2014. [En ligne] <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201405/31/01-4771700-ftatrajal-harrel-antigone-facon-voguing.php>

³ « [...] myth is always in fashion ». Propos du chorégraphe recueillis par l'auteure de cette étude le jour de la performance (14 septembre 2013).

un produit de l'imagination masculine athénienne (antique), il en modifie les dynamiques, souligne l'association du conflit politique au concept de genre et les problématiques de race et de classe sociale et révèle et applique la notion d'intersectionnalité au genre en confirmant qu'une évolution a eu lieu depuis les années 1990. Qui plus est, alors que dans le drame antique l'accent est mis sur l'autorité du souverain mâle et son privilège de donner un discours politique qui exclut toute intervention féminine, dans *Antigone Sr.* « Le discours du Roi » est réduit en une des catégories dans la liste de *battles* que l'héroïne annonce (et explique pour nous situer, simultanément, dans l'intrigue). Si dans les spectacles précédemment étudiés les personnages masculins n'ont pas le droit de parole, dans *Antigone Sr.* ils sont carrément substitués par les catégories ou quasi introuvables comme nous le signale Rob Fordeyn : « Je cherche mon prince et je ne le trouve pas »¹. L'objectif un peu machiavélique du créateur ne nous échappe pas : se servir des catégories des Bals pour réduire le pouvoir masculin et, à la fois, dénoncer les catégorisations binaires et les configurations de genre.

Il faut également noter qu'alors que le conflit entre Créon et Antigone vise dans la pièce sophocléenne à présenter Antigone comme un ennemi de l'État et, par conséquent, la marginaliser, la catégorie « *The King's speech* » qui l'illustre dans *Antigone Sr.* n'a pas le même objectif. En effet, au cours du défilé, Ismène (Thibault Lac) attache cinq bouts de ficelle à chacun des doigts d'Antigone (Trajal Harrell) et leur autre bout au doigt de cinq spectateurs choisis aléatoirement. Ainsi, d'une part son action renforce la complicité avec le public et, d'autre part elle évoque les nœuds qui lient l'héroïne à sa famille et à son sort. Cependant, il se peut que ces ficelles soient une allusion aux relations ou les alliances qu'Antigone cherche à former pour ne pas confronter seule le Roi dont le discours/défilé a lieu simultanément. Sur un registre symbolique ces ficelles/liens suggèrent que l'héroïne est prisonnière du régime politique de Créon et des lois humains et font penser à l'*Antigone* enchaînée de Jan Fabre, chez qui, l'héroïne, multiplie par trois – comme celle de Mathilde Monnier – dénonce les lois civiles² en balançant sur le bord d'une longue table, tenue en équilibre par une grosse chaîne entourée autour de sa taille. Inversement, les ficelles pourraient évoquer autant de fronts conflictuels qui marginalisent et excluent Antigone de la société. Dans ce sens, Trajal Harrell assimilerait la marginalisation sociale des participants des Bals à celle d'Antigone. Dans la tragédie de Sophocle l'héroïne est marginalisée parce qu'elle est une femme qui ose s'opposer à un homme, qui plus est, le roi. L'*Antigone* de Trajal Harrell subit aussi une marginalisation parce qu'elle refuse de se plier à une catégorisation de sexe binaire qui lui dicte un

¹ « I'm looking for my prince and I can't find him [...] ». Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114. Traduction personnelle.

² « [...] Your laws mean nothing ! Vos lois ne veulent rien dire ! » proclament en trois langues différentes (néerlandais, anglais, français) les trois Antigone(s) de Jan Fabre dans la performance de 24h *Mount Olympus*, septembre 2017, La Villette, dont *Antigone* est le chapitre n°12.

comportement spécifique à son sexe biologique. Finalement, ces ficelles reflètent, à notre sens, le fait que les identités socioculturelles et les rapports sociaux de classe, de race et d'ethnicité ne peuvent pas être étudiés séparément au sein du genre parce qu'ils sont indissociables ; ces ficelles symbolisent-elles la dimension intersectionnelle du genre évoquée et établie par les chercheurs dans années 2010 ?

Cela justifierait pourquoi l'Antigone de Trajal Harrell affirme son identité multiple avec l'aide d'Ismène dans l'interminable succession des « Nous sommes/*We are* ». En effet, nous pouvons interpréter la pause entre les phrases comme un « et » non-dit suggérant que les deux sœurs accumulent à elles seules toutes ces identités. D'autant plus que toutes les phrases mentionnent des binômes ou des paires ou encore des couples (de personnes) qui dénoncent la binarité sexuée de notre société. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle le créateur accorde des longs monologues à Ismène (dont il a été question plus haut) et à Eurydice. Par ailleurs, il valorise cette dernière en lui assignant le rôle essentiel de s'identifier en tant que femme et, contrairement à la mère dépitée et laconique de Sophocle, l'Eurydice de Trajal Harrell élabore sa déclaration :

Je suis femme... Une femme dans le désespoir... Je suis femme... L'incroyable femme qui rétrécit... Je suis femme... Une femme au bord de la dépression nerveuse... Je suis femme... Journal d'une folle femme noire... [...] Je suis femme... de l'année... [...] Je suis le baiser de la femme araignée... Je suis une femme de substance... [...] Je suis *Wonder Woman*... [...] Je suis le travail de cette femme... Je suis la valeur de cette femme... [...] Je suis plus qu'une femme... Je suis... une femme qui fait bien

Je suis la *Mother of the House*... [...] Je suis la putain de Reine, comprends-le bien... Je suis la putain de Reine, tu vois ... [...] Je suis sur le point de l'expliquer ... [...] Je suis une femme sous pression... [...] Je suis le cœur d'Ismène... Je suis ...la fin d'Antigone... Je suis l'espoir de Hémon... Je suis la Reine Eu[rydice], conasse... [...]¹

En somme, il nous semble que les personnages féminins dans *Antigone Sr.* cherchent la définition de la femme pour déduire que cette définition n'existe pas, pour refuser de s'identifier ou pour s'identifier de plusieurs qualificatifs à la fois. En effet, la binarité flagrante de la stichomythie « *we are* » – où les binômes sont autant sexués qu'ironiques – et les discours d'Ismène et d'Eurydice, dénoncent les conventions sociales stéréotypées qui tentent de tout catégoriser. Toutefois, étant donné que cette (prétendue) recherche identitaire précède

¹ « I am woman... Woman in the dooms... I am woman... The incredible shrinking woman... I am woman... Woman on the verge of a nervous breakdown...I am woman...Diary of a mad black woman... [...] I am woman...of the year... [...] I am kiss of the spider woman... I am a woman of substance...[...] I am Wonder Woman... [...] I am this woman's work...I am this woman's worth... [...] I am more than a woman... I am...a do right woman. I am the Mother of the House... [...] I am the fucking Queen, get it right... I am the fucking Queen can't you see... [...] I am about to break it down... [...] I am a woman under stress... [...] I am Ismene's heart... I am Antigone's end... I am Hæmon's hope...I am Queen Eu[rydice]'s bitch... [...] ». Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone Sr.*, Annexes, p.75-114.Traduction personnelle.

toujours un conflit/*battle*, deux autres interprétations sont possibles. La première – qui nous semble simpliste – est que le chorégraphe identifie les personnages pour permettre aux spectateurs de choisir leur camp, dans la mesure où des performers de sexe masculin jouent les caractères de sexe féminin. La deuxième – plus plausible – est qu’il veuille souligner que ces femmes sont des combattantes qui donnent l’exemple et représentent ces personnes marginalisées de la société moderne dans laquelle *realness* est

[...] quand ils/elles¹ peuvent sortir du Bal, dehors en plein soleil, et dans le métro et rentrer chez eux/elles et avoir tous leurs vêtements sur eux/elles et pas de sang qui coule de leur corps, [...] ce sont ils/elles les reines de la *realness*².

Autrement dit, à travers Antigone qu’il considère comme figure politique authentique et le produit d’une généalogie troublée, Trajal Harrell tente un discours indirect sur l’insignifiance et l’inutilité des discriminations relatives au sexe, à la race et à la classe sociale, en suggérant par la même occasion un élargissement du processus de genre³. D’où le fait, certes, que son Antigone défile avec brio en étendant à l’infini les possibilités de configuration de genre.

XV.6. Spectacle camp, *mainstream* ou réformateur ?

[...] l’iconoclaste Newyorkais utilise le métissage des écritures pour questionner la danse, l’identité sexuelle et le pouvoir dominant⁴.

Cette description décrit parfaitement – à notre sens – le travail de Trajal Harrell qui selon Julie Chae brouille les limites⁵. En l’occurrence, dans *Antigone Sr.*, le chorégraphe combine les problématiques sur les doctrines esthétiques et politiques de la danse postmoderne avec le

¹ En anglais, le pronom personnel « they » (au pluriel) est utilisé pour désigner une personne transidentitaire parce qu’il n’est pas sexué. Par exemple : *They are the lead actress* (ils/elles sont l’actrice principale). Puisqu’en français le pronom personnel est sexué nous nous servons exceptionnellement dans cette traduction de la forme utilisée dans l’écriture inclusive ils/elles (ou il/elle) en raison de l’absence de règle grammaticale qui permettrait l’utilisation correcte des nouvelles formes composées comme *ielles, ille, iel* ou *ele*.

² « [...] when they can walk out of that ball, into the sunlight and on to the subway and get home and still have all their clothes and no blood running off their bodies, [...] these are the queens of *realness* ». Propos de Pepper LaBeija, dans *Paris is Burning* (1990), *op.cit.* Au moment du tournage du film, Pepper LaBeija est la plus âgée et la plus iconique *Mother of the House*. Elle précise dans le documentaire qu’elle participe aux Bals depuis vingt ans. Traduction personnelle.

³ L’expression « processus de genre » est empruntée à Anne Fausto-Sterling qui la définit ainsi : « ‘faire du genre’, à savoir les pratiques sociales d’apprentissage et d’application de comportements appropriés au genre, c’est-à-dire développer une identité de genre ». Voir Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l’épreuve de la science*, *op.cit.*, p.282.

⁴ Source : dossier de presse du spectacle pour le Festival Transamériques, *op.cit.*, p.7.

⁵ « Your work is difficult to categorize so that often it is discussed in terms of all the boundaries that it blurs » (Votre travail est si difficile à catégoriser qu’on en parle en termes de brouillage des limites). Julie Chae, *Trajal Harrell: The Next Martha Graham Has Arrived!*, *op.cit.*

queer et affirme « Je m'intéresse à l'art qui confronte les impossibilités »¹. Nous ajouterons qu'il vise également à brouiller les frontières entre salle et scène, entre tragédie et Bal et entre voguing et danse postmoderne comme il brouille les identités des personnages d'*Antigone Sr.* et le genre social de ses performers pour transmettre son commentaire genré. Le va-et-vient constant entre scène et auditorium, entre voguing et danse postmoderne et entre tragédie et Bal n'est pas un simple échange : c'est une exploration de toutes les alternatives de fusion de ces éléments pour aboutir à un désordre organisé qui demeure détaché des catégories et des classements et dénonce la ségrégation et la distinction/division binaire. Dans ce sens, *Antigone Sr.* est un spectacle qui annonce le changement ou l'évolution qui s'effectue atteste d'un processus de genre inclusif et de l'intersectionnalité du genre : d'une part à travers l'utilisation du voguing suggérant sa commercialisation et sa transformation en style de danse *mainstream* ; d'autre part à travers la distribution exclusivement transidentitaire et, à la fois, indifférente à la race et la classe sociale.

Sur un autre registre, Constantine Chatzipatheodoridis suggère un rapprochement entre le camp et le voguing ce qui engendre l'hypothèse qu'*Antigone Sr.* présente des tels traits comme *Medea* et *Medea(2)* de Dimitris Papaioannou². En effet, les deux styles de performance possèdent un langage esthétique qui introduit l'excès, l'aspect *queer*, le sens de ridiculisation, de parodie et de mépris pour le stylisé, et dénoncent ainsi les constructions hégémoniques de genre, d'ethnicité et de classe sociale ramenant à la surface la notion d'intersectionnalité. L'auteur précise à ce point :

Les vogueurs venaient aux bals et imitaient les superstars du monde du spectacle, pour se moquer mais, simultanément, glorifier les idéaux standardisés – typiquement occidentaux – de beauté, de sexualité et de classe. Ce qui est révélateur de la scène est sa symbiose avec le dynamisme du camp, une relation scellée avec une théâtralité subversive et un potentiel discursif³.

Toutefois, étant donné que la culture du camp se centre sur les hommes blancs et montre de signes de misogynie et de racisme⁴, l'hypothèse de Constantine Chatzipatheodoridis – malgré son bon fondement – nous paraît peu probable dans le cas d'*Antigone Sr.* car nous avons démontré que Trajal Harrell met en valeur – via le voguing – la femme et la féminité

¹ « I am interested in art that confronts impossibilities ». Propos de Trajal Harrell. *Ibidem*.

² Voir plus haut, chapitres IV. *Medea de Dimitris Papaioannou*, p.77 et XI. *Medea(2) de Dimitris Papaioannou*, p.231, étudiant les deux spectacles.

³ « Vogueurs would come to the balls imitating superstars of the showbiz world, as a mockery against, but, simultaneously, a glorification of standardized – typically Western – ideals of beauty, sexuality and class. What is indicative of the scene is its symbiosis with camp dynamism, a relationship sealed with subversive theatrics and discursive potential ». Constantine Chatzipatheodoridis, « Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances », *op.cit.*, p.1. Traduction personnelle.

⁴ *Ibid.*, p.6.

performative et reste, sans doute, indifférent à l'ethnicité. Cela dit, nous sommes d'accord avec l'auteur sur sa déduction que le voguing devient *mainstream* en raison de sa médiatisation par la culture pop qui a repris et rediffusé le voguing dans son effort d'atteindre un public plus large. En effet, Trajal Harrell établit un lien entre *clubbing* et tragédie antique à travers le mariage du voguing et de la danse postmoderne avec le mythe d'Antigone et met en question les catégories hiérarchisantes qui classent les danses en fonction de leur conformité à l'hétéronormativité et, par extension, régissent leur acceptabilité historique. Par cette union imaginaire qui s'avère fortement fonctionnelle, il réinvente les codes ou les symboles minimalistes de la danse postmoderne à travers ceux – plus flamboyants et festifs – du voguing et ceux de la représentation de la tragédie dans l'Antiquité.

En tout état de cause, *Antigone Sr.* donne matière à réflexion, à travers un chaos bien ordonné de jeux de mots moqueurs et dénonce, à la fois, le prétendu sérieux de toute forme d'élitisme dans le but de défendre un groupe social – les personnes transidentitaires – dont la discrimination est encore combattue à ce jour. Qui plus est, le créateur semble vouloir défaire – pour reprendre le terme butlerien – la construction du masculin et du féminin en insistant sur la « féminité » normative et performative de ses performers auxquels il attribue les signes extérieurs communément attribués au sexe féminin dans les sociétés occidentales. En explorant les stéréotypes performatifs du féminin, il les transforme en une expérience sensuelle vaste et variée pour le spectateur et affirme à ce propos :

En montrant qu'il est possible d'être au plus près de ce qu'on n'est culturellement ou sexuellement absolument pas, on montre combien les conventions sociales sont des effets de construction¹.

Est-ce que Trajal Harrell fonderait ainsi la *House de Harrell* comme l'appelle si pertinemment Claudia la Rocco² ? Dans ce cas, *Antigone Sr.* serait un spectacle réformateur et le chorégraphe serait (lui-même) une Antigone puisqu'il se rebelle contre les règles de la Judson Church, le *No manifesto* d'Yvonne Rainer et, selon Gia Kourlas, « contre la perception de la notion de bon ou mauvais dans l'art »³. De surcroît, Trajal Harrell oppose au sein d'*Antigone Sr.* la culture de la classe supérieure des blancs à celle de la classe inférieure des

¹ Trajal Harrell cité dans Nathalie de Han, *Sophocle circa 1963 – Antigone Sr. de Trajal Harrell*, le 26 mai 2014, [En ligne] <https://www.dfdanse.com/article1797.html> (consulté le 18/9/2014).

² Voir Claudia la Rocco, *Another Chapter in a Personal Myth That Keeps Growing Darker. Trajal Harrell's 'Antigone Sr.'*, le 27 avril 2012. [En ligne] https://www.nytimes.com/2012/04/28/arts/dance/trajal-harrells-antigone-sr-at-new-york-live-arts.html?_r=2& (consulté le 18/7/2014). Traduction personnelle.

³ « [...] against the perceived notions of what is right and wrong in art ». Voir Gia Kourlas, *Stop and Vogue: 'Antigone' Meets The Postmodern - Trajal Harrell Fuses Harlem Voguing and Judson Church Moves*, *op.cit.* Traduction personnelle.

non-blancs et soulève par la même occasion la question de la place de la femme dans une société dominée par les hommes confirmant ainsi la dimension intersectionnelle du genre. Cependant, le chorégraphe s'étonne quand on lui parle des questions sur la race, l'ethnicité, la sexualité et la classe sociale que ses pièces – notamment *Antigone Sr.* – soulèvent et explique qu'elles ne sont pas activement recherchées mais, dans un sens, innées dans ses créations en ajoutant :

Je ne vais pas dans mon studio pour travailler sur l'identité, ou ma race, ma sexualité et la représentation de la sexualité ou de la race. Je m'intéresse plus sur mon art et les problèmes de forme, mais dès que je monte sur scène et que je bouge, ça devient politique¹.

Selon lui, sa proposition esthétique explore tout simplement la relation entre la danse postmoderne et la culture des Bals ainsi que le contraste socio-culturel que souligne la distance géographique entre *uptown* et *downtown*. Nous ajouterons que son approche peut également être associée à la culture performative française : d'une part parce que les poses du voguing rappellent les tableaux vivants de Denis Diderot dans le théâtre bourgeois du XVIII^e siècle. En particulier, les tableaux de Diderot dans ses tragédies domestiques visaient à présenter des aspects de la vie quotidienne – hors contexte narratif – les plus authentiques possible ce qui rappelle, sans doute, la *realness* à laquelle aspirent les vogueurs. D'autre part, en explorant le mouvement de la femme et la posture de son corps au cours du défilé, Trajal Harrell approfondit sur l'essence du mouvement féminin (et pas féministe) qu'il considère étroitement lié à la danse dont le côté performatif prend ses racines aux Bals de la cour de Louis XIV.

Si, selon Sally Banes,

Les théoriciens des études culturelles [...] célèbrent le corps comme un « site de résistance » où les gens ordinaires – ceux qui n'ont aucun pouvoir politique – deviennent autonomes, créant leur propre identité sociale en manipulant et en retravaillant les images de corps oppressives produites par l'idéologie dominante²,

alors l'importance qu'accorde Trajal Harrell au corps dans *Antigone Sr.*, en constitue l'exemple. Somme toute, le chorégraphe, par une association multifacette et multidimensionnelle entre danse postmoderne, voguing, *queer*, défilé, tragédie antique, corps

¹ « I'm not going into my studio and working on identity, my race and my sexuality and representation of sexuality or race at all. I'm much more working on craft and formal issues, but the minute I walk onstage, and the way I move, it's political ». Propos de Trajal Harrell. Voir Moriah Evans, « Trajal Harrell », *op.cit.*, p. 4. Traduction personnelle.

² « Cultural studies theorists [...] celebrate the body as a 'site of resistance' where ordinary people - those who have no political power - become empowered, creating their own social identities by manipulating and reworking the oppressive body images produced by the dominant ideology ». Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, p.46.

et performativité du féminin aboutit à un spectacle réformateur qui mérite d'être étudié sous le prisme du genre car il annonce le tournant que prend désormais (ou depuis quelques années) la thématique du genre et l'idéologie qui encadre le concept. Par ailleurs, si selon Jérémy Patinier et Tiphaine Bressin

[...] le Voguing interroge les marges LGBT, ceux qui sont à cheval entre plusieurs communautés, notre capacité à accepter le mélange des genres¹,

alors cette danse est un exemple d'intersectionnalité dans un milieu minorisé et marginal et, par conséquent, Trajal Harrell, avec ou sans intention dévoile dans sa création genrée cette dimension. Par la suite, nous allons explorer la dimension intersectionnelle du genre dans *Antigone* de la compagnie Splendid Productions, un spectacle qui s'éloigne du milieu de la danse pour mettre l'accent sur l'aspect éducatif ou pédagogique de la pièce sophocléenne.

¹ Jérémy Patinier et Tiphaine Bressin, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*, op.cit., p.18.

Chapitre XVI. ANTIGONE DE SPLENDID PRODUCTIONS (2013, ROYAUME-UNI)

[...] la pièce est, aussi, une énorme performance chorégraphiée¹.

Kerry Frampton (Splendid Productions)

Malgré la déclaration de Kerry Frampton, l'étude d'*Antigone* de la compagnie Splendid Productions² implique, comme nous l'avons mentionné, notre éloignement du milieu (purement) chorégraphique en faveur d'une performance qui s'approche plus du milieu théâtral. La compagnie Splendid Productions a été fondée par Kerry Frampton en 2003 et explore les théories et les pratiques du théâtre à travers l'adaptation et la mise en scène de nouvelles, de poèmes et de pièces de théâtre comme *Antigone*³. Le but de la compagnie est de rendre l'analyse et l'interprétation de l'écriture théâtrale intelligibles et surtout divertissantes pour un jeune public tout en soulevant des questions politiques et sociales de façon ludique. Par conséquent, leur travail combine de manière inattendue le chant, la danse, la comédie *stand-up*, la pantomime et le cirque avec la Commedia dell'arte, les caractères exagérés de Steven Berkoff, l'échange d'énergie entre scène et salle de Peter Brook et la précision du jeu d'acteur de Konstantin Stanislavski en passant par les techniques brechtiennes afin d'accentuer la théâtralité et la nature didactique des œuvres. Kerry Frampton insiste sur l'importance du public dans la conception et la réalisation des productions et résume avec humour leur devise : « si ça fonctionne, nous allons l'utiliser ! »⁴.

L'intérêt principal d'*Antigone* de Splendid est son approche à la fois comique et divertissante des questions socio-politiques visant à familiariser des jeunes hommes et femmes qui composent leur public avec le théâtre classique et éveiller leur conscience de soi en tant qu'êtres politiques et sociaux. Autrement dit, Splendid se pose une question fondamentale : « comment transmettre aux jeunes des principes et des valeurs et comment développer leur esprit critique ? ». Nous avons étudié/évoqué au cours de cette recherche les répercussions néfastes de la perpétuation des stéréotypes innés dans la conscience collective transmis par voie de conséquence de génération en génération. Nous qualifierons d'essentiel le travail de Splendid car il s'oriente vers la réinitialisation de la perception de l'être humain en

¹ « [...] this play is also a huge choreographed performance ». Propos de Kerry Frampton lors de notre entretien, le 17 avril 2018. Voir transcription, Annexes, p.119-136. Traduction personnelle.

² Les membres utilisent le raccourci « Splendid » et nous suivrons désormais leur exemple.

³ Pour une liste exhaustive de l'œuvre de Splendid Productions voir leur site officiel <https://www.splendidproductions.co.uk/productions/past.php> (consulté le 22/6/2019).

⁴ « If it works, we'll use it ! ». Propos de Kerry Frampton lors de notre entretien, le 17 avril 2018, *op.cit.*

outrepassant les termes binaires. La compagnie Splendid explore les termes *gender-fluid* et *cross gender* en déléguant à un chœur de clowns – qui sont par définition ambivalents et ambigus (par rapport à leur sexe) – le commentaire politique d'*Antigone* et se concentre sur l'humanité des protagonistes pour faire apparaître les rapports de genre.

XVI.1. Le spectacle¹

Splendid Productions reprend *Antigone* en 2013 – l'adaptation initiale datant de 2006 – pour célébrer les dix ans d'activité créative de la compagnie. La représentation de la pièce, d'une durée approximative d'une heure, s'est produite dans des écoles du Royaume-Uni mais nous n'avons pas eu connaissance d'autres affiches théâtrales en dehors de l'environnement scolaire à l'exception de celle des Studios RADA à Londres le 13 décembre 2013². Dans son ensemble, *Antigone* est une adaptation novatrice et une critique féroce mais amusante de la politique et de la société moderne. Kerry Frampton insiste sur l'aspect chorégraphié de la performance parce que malgré l'absence de partition de danse en soi, des parties dansées et, de ce fait, chorégraphiées y sont présentes. Les créateurs résument ainsi leur version de la pièce sophocléenne :

[...] une histoire ancienne sur une famille, une sœur en deuil, un nouveau roi, deux frères décédés [et] un corps sans sépulture, [qui] soulève des questions sur le pouvoir, la loi et la liberté... [une histoire] racontée par un groupe de clowns à propos d'Antigone et de son combat pour la justice³.

Initialement, le concept et l'adaptation ont été inspirés par deux événements choquants au regard de l'opinion publique anglaise en 2006 dans lesquels les adaptateurs – Kerry Frampton et Mal Smith – affirment détecter des ressemblances avec le traitement de Polynice et d'Antigone par Créon. Ils expliquent que le premier est relatif à la guerre en Irak et la révélation de

¹ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que la chorégraphe nous a obligeamment fournie. Voir photos, Annexes, p.115-117.

² Lieu et date mentionnés dans la captation vidéo.

³ « [...] an ancient story about a family, a grieving sister, a new king, two dead brothers [and] one unburied body, [which] raises questions about power, the law and freedom... [a story] told by a bunch of clowns about Antigone and her fight for justice ». Source : bande publicitaire du spectacle [En ligne] https://www.youtube.com/watch?v=Qf_XEquitVU (consulté le 22/6/2019). Traduction personnelle.

[...] la torture infligée aux prisonniers irakiens par les geôliers américains à Abu Grahib. Le camp de détention de Guantanamo Bay est devenu un lien pertinent avec Antigone et sa détention sans procès¹.

Le deuxième est relatif aux affaires Abu Hamza et Nick Griffin au Royaume-Uni : les deux hommes ont été accusés d'incitation à la haine raciale en 2006 « [...] mais les médias et le système judiciaire ne les ont pas traités de la même façon »². En effet, Nick Griffin, politicien controversé a été acquitté des charges mais fortement critiqué par les médias ; il a toutefois obtenu la présidence du *British National Party* (Front National Britannique) en 2014 (dont il était membre depuis 1999)³. Abu Hamza, prêtre musulman et islamiste radical a été considéré par les autorités britanniques comme inoffensif malgré les charges fédérales à son compte pour terrorisme, kidnapping et meurtre de touristes occidentaux au Yémen et incitation à la haine raciale ; il a été condamné en prison à vie et expédié à la prison fédérale de sécurité maximale à Colorado (États-Unis) malgré les appels à la clémence de ses avocats en raison de ses problèmes de santé⁴ et ridiculisé par les médias.

Dans l'adaptation de 2013, Splendid prend du recul par rapport à ces événements et se penche sur l'intemporalité du mythe d'Antigone et les questions sociopolitiques importantes que la pièce sophocléenne soulève encore, de nos jours, concernant la famille, la loi, la liberté et le pouvoir dans une tentative d'explorer ces thématiques de façon interactive à l'aide des spectateurs qui prennent souvent la place des personnages ou du chœur. Qui plus est, Kerry Frampton et Mal Smith, ont décidé d'exclure complètement les dieux de leur version – principalement en raison de la complexité de la religion grecque ancienne polythéiste – et de centrer la pièce sur les caractères humains et leurs choix. Ils réduisent le nombre des personnages en retenant seulement ceux qui contribuent à l'évolution de l'intrigue à savoir Créon, Antigone, Ismène, Hémon, le garde et Tirésias. Ils respectent la pratique antique qui limite le nombre d'acteurs/performers à trois auxquels ils confient également le rôle du chœur à savoir les clowns. En effet, la petite communauté de clowns, en apparence hors contexte, est

¹ « [...] the torture of Iraqi Prisoners in Abu Grahib prison by American forces. The detention camp Guantanamo Bay became a pertinent link to Antigone and her detainment without trial. ». Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, p.3. Traduction personnelle.

² « [...] but were treated very differently by the legal system and media ». *Ibidem*.

³ Voir à propos Nicholas Watt, Caroline Davies et James Robinson, « As protesters bay outside BBC Nick Griffin insists 'I'm not a Nazi' » dans *The Guardian*, 22 octobre 2009 [En ligne] <https://www.theguardian.com/politics/2009/oct/22/bnp-nick-griffin-question-time>.

⁴ Les avocats d'Abu Hamza al-Masri, ont demandé à la juge Katherine Forrest de prendre en considération les mains et œil manquants de l'accusé mais cette dernière a refusé en raison de ses actions « barbares et égarées ». Voir à propos Alan Travis, « Why did it take so long to bring Abu Hamza to justice ? », dans *The Guardian*, 20 mai 2014 [En ligne] <https://www.theguardian.com/world/2014/may/20/abu-hamza-arrest-take-so-long-us-terrorism-charges> et l'article anonyme « Radical cleric Abu Hamza jailed for life by US court », dans *BBC News*, 9 janvier 2015 [En ligne] <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-30754959>.

idéalement détachée pour aborder des problématiques socio-politiques de façon simple et dénoncer ou critiquer la violence contre l'individu et les discriminations sociales et ethniques à travers *Antigone*. En ajoutant une touche humoristique, l'autodérision et un casting *cross-gender* Splendid soulève ouvertement les questions d'égalité entre les sexes, et se moque des stéréotypes liés aux hommes et aux femmes. De surcroît, en optant de confier les rôles d'Hémon, de Tirésias et du garde à une femme les créateurs nous invitent à la réflexion « Qu'est-ce qui nous rend plus semblables que différents ? ». Ils mettent ainsi l'accent sur la non-nécessité de la catégorisation binaire et des conventions normées qui régissent la société et, en les associant avec les questions politiques de la pièce, ils révèlent (indirectement) la dimension intersectionnelle de leurs discours.

Pour Splendid les qualités des performers prévalent sur les moyens de représentation techniques sophistiqués qui, par conséquent, ne sont pas indispensables à la transmission de l'illusion théâtrale. Ainsi la compagnie se passe quasiment d'éclairages en laissant la scène toujours éclairée comme lors d'une répétition et opte pour un non-décor minimaliste. La scène est nue à l'exception d'une corde délimitant le lieu d'action tragique, une poupée de chiffon (presque de grandeur nature) qui évoque les corps de Polynice ou d'Hémon et d'un tabouret qui est utilisé à la fois comme trône, autel, prison et tribune pour s'adresser au public en faisant allusion à la subversion du pouvoir. Des petits objets suggèrent une fête (rudimentaire) telle une guirlande en papier multicolore accrochée sur un cintre de vestiaire, des chapeaux de fête en papier et des instruments de musique. D'autres objets scéniques sont fabriqués à l'aide de ballons « de modélisation »¹ telles la couronne de Créon et une épée alors que des ballons multicolores de baudruche (ronds) servent pour représenter les thèmes principaux de la pièce – pouvoir, loi, famille et liberté – et pour les jeux avec le public. Les clowns effectuent les « changements de décor » sans rien dissimuler et établissent une transparence d'action tout en insistant sur l'aspect performatif et la théâtralité de la pièce. Tels des régisseurs de plateau, ils présentent (à plusieurs reprises) des pancartes² au public pour lui indiquer la réaction souhaitée comme applaudir ou acclamer. De ce fait, ils donnent à la performance l'illusion d'une émission de télévision en direct et critiquent, indirectement, le pouvoir des médias sur l'opinion publique et la facilité avec laquelle elle peut être manipulée.

La bande sonore se limite aux chansons des clowns qui jouent leur propre musique avec trois instruments : un xylophone et deux guitares, dont une pour enfants. Toutefois, les chansons visent à présenter des idées, dénoncer des injustices ou détendre les tensions. Plus en détail, le *Marching Song (la chanson de la marche des troupes)*, chantée au début et à la fin du

¹ Terme utilisé sur amazon.fr en référence aux ballons longitudinaux qui servent à « sculpter » des animaux.

² Voir photos, Annexes, p.115-117.

spectacle, est une marche entraînante avec des paroles qui suggèrent le support du peuple de Thèbes vers Créon, autant au moment de sa prise de pouvoir qu'au moment de ses lamentations ; le *Body Song (la chanson du corps)* vise à dénoncer les violences corporelles contre l'individu ; le *Law Song (la chanson de la loi)* est un fort commentaire politique contre les « libertés » que peuvent prendre certaines personnes ou des droits dont d'autres peuvent être privées sous la couverture de la loi. Le rythme allègre, la musique joviale et décontractée combinés avec les paroles faciles à retenir permettent aux chansons de rester dans la mémoire et, par extension, favorisent la transmission de différents messages. Qui plus est, elles servent d'intermèdes en faisant allusion aux *stasima*, les parties chantées et dansées par le chœur de la tragédie antique, ici représenté par le trio des clowns.

Les costumes, conçus par Kerry Frampton, sont identiques pour tous les performers. Composés d'une chemise à manches courtes, un pantalon et des chaussures confortables aux tons terrestres, ils soulignent l'aspect *cross-gender* de la pièce grâce à leur uniformité et leur caractère unisexe. Les accessoires vestimentaires sont utilitaires : une cravate, une casquette et une écharpe servent à distinguer respectivement Hémon, le garde et Tirésias. De toute évidence, les costumes imposent une apparence neutre aux trois performers comme dans la *Medea* de Thomas Noone (dont il sera question plus loin) et empêchent les configurations de genre en fonction de l'apparence pour insister sur la neutralité.

Étant donné que la majorité des représentations se limitent au milieu scolaire l'objectif de la compagnie Splendid est éducatif. De ce fait, le récit est précis et fluide, enrichi d'explications et/ou d'informations supplémentaires sur le mythe des Labdacides et de la *Thébaïde* pour permettre aux spectateurs de suivre le déroulement de l'action. De plus, les rôles des six personnages sont transformés en témoignages et se terminent par des questions directement adressées au public pour l'inciter à participer et à réagir. En outre, des intermèdes chantés et « dansés » ou des jeux clôturent chaque épisode – même les plus dramatiques – pour en résumer la thématique, détendre les tensions et encourager une réflexion plus poussée.

XVI.2. Un chœur de clowns joueur : polyvalence et ambivalence

Un clown (pour moi) illumine brillamment l'idiotie qui est en nous. [...] De plus, ils aiment partager leur ridicule/expertise avec un public¹.

Guy Hargreaves

Les clowns sont impératifs au divertissement circassien canonique et forment une petite communauté (souvent indépendante) qui reflète la société tout comme le microcosme du chœur tragique. Une fusion des deux groupes au sein d'une adaptation de tragédie antique semblerait absurde, mais la compagnie Splendid a osé le faire dans *Antigone* en confiant le rôle du chœur à trois clowns. Autrement dit, les clowns de Splendid constituent un chœur en apparence hors contexte qui remplace le chœur tragique mais reflète aussi la société. Kerry Frampton explique que son approche (du chœur) non académique vise à l'origine une autre «communauté» c'est-à-dire un public adolescent qui n'est pas nécessairement familier avec la pièce sophocléenne. Ainsi, les créateurs, à travers ce chœur non conformiste d'*Antigone*, son interaction avec le public et la façon dont il aborde des questions importantes relatives à la thématique du genre et la politique, atteignent leur objectif de rendre la pièce antique accessible à tous.

À première vue, la fonction des clowns est d'accueillir le public, établir une connexion avec lui et instaurer une ambiance festive et relaxée en confiant aux spectateurs de petites tâches comme gonfler et/ou écraser des ballons. Ils se comportent comme les hôtes de la fête et justifient ainsi leur présence étrange sur la scène d'une pièce antique, notamment au moment où le clown n°3 (Kerry Frampton) réprimande ses collègues : « Ne commencez pas encore la fête, il est trop tôt ! »² en se référant aux célébrations pour le couronnement de Créon qui est le point de départ d'*Antigone* de Splendid. Toutefois, nous découvrons que ces trois clowns sont aussi les narrateurs : le n°3 propose de situer d'abord le public dans l'intrigue mais au moment de se lancer le n°2 (Genevieve Say) arrête de nouveau ses collègues en déclamant qu'il faut résumer les pièces précédentes dans ces termes : « Stop ! Nous devons retourner encore plus en arrière ! »³ et ils se lancent tous ensemble dans un court résumé de la *Thébaïde*⁴. Leur langage familier et leur attitude décontractée connecte le monde ancien de la pièce avec le monde présent alors que leurs exclamations aux épisodes gênants du mythe – tel

¹ « A clown (to me) brilliantly illuminates the idiocy that lies within us all. [...] What is more, they love to share their ridiculousness/expertise with an audience ». Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, p.19. Traduction personnelle.

² « No, we cannot start the party yet, it's too early ! ». Extrait du spectacle. Traduction personnelle.

³ « Stop! we need to take it even further back [...] ». *Ibidem*.

⁴ Les clowns se donnent le challenge de faire le résumé le plus rapide et le plus complet de la *Thébaïde* et présentent ainsi les épisodes qui précèdent *Antigone*, à savoir *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colonne* en passant rapidement par les *Sept contre Thèbes*.

l'inceste et le parricide – donnent un air de commérage à leur narration et établissent une complicité et une connexion avec le public qui nous rappelle fortement les narrations d'Ismène et Antigone ainsi que les commentaires acérés du Maître des Cérémonies au cours des défilés dans *Antigone Sr.* de Trajal Harrell.

Alternativement, les clowns relaient le rôle du chœur au public, qui devient souvent le peuple de Thèbes, et agissent comme de simples animateurs : ils se servent de chansons accompagnées de courtes danses qui sont, certes, divertissantes mais leur permettent aussi de prendre la distance nécessaire de l'œuvre sophocléenne pour mieux la déconstruire dans le but d'éduquer les spectateurs. Par exemple vers la fin, le *Law Song (la chanson de la Loi)* – dont la mélodie entraînante et joyeuse reste dans l'esprit du public – est un montage de paroles politiques critiques¹ qui dénonce à la fois l'absurdité de certaines lois et la manipulation de la loi en faveur d'un individu. De toute évidence, les intermèdes, les jeux et les interventions des clowns succèdent de manière générale aux scènes les plus dramatiques pour modifier le rythme du spectacle, nous situer dans l'intrigue, annoncer les épisodes en apportant des clarifications et surtout détendre la tension. Selon Mal Smith², les jeux interactifs ont pour objectif de briser le quatrième mur et contribuent à la clarté et à la communication des arguments tout en incitant le public à réfléchir, au fur et à mesure, sur des questions variées. Par exemple, dans le jeu « *sticks and stones (bâtons et pierres)* », le but est de faire tomber une poupée de chiffon placée (assise) sur un tabouret en la frappant de trois balles de jongleur pour remporter un prix. Quand un spectateur – choisi aléatoirement dans le public – réussit, les clowns signalent qu'il n'a pas hésité du tout et lui demandent d'un air taquin s'il serait aussi motivé face à une personne réelle. Kerry Frampton explique que l'attitude des clowns incite indirectement le public à s'interroger sur les abus de pouvoir et la tendance à la violence des humains en omettant intentionnellement la question « Pourquoi sommes-nous toujours prêts à orienter la punition vers le corps d'autrui ? »³.

De ce point de vue, les clowns se présentent comme dénonciateurs des injustices sociopolitiques en ramenant à l'esprit une des fonctions du chœur tragique notamment en annonçant les titres des différents épisodes – eux-mêmes très suggestifs. Par exemple, l'épisode « Un prisonnier détenu sans procès »⁴ se réfère à la décision de Créon d'enterrer Antigone vivante, jugée et condamnée à mort sans procès et fait ainsi allusion aux

¹ Voir, les paroles de la chanson *Law Song*, Annexes, p.138.

² Mal Smith est un des adaptateurs et le metteur en scène de la pièce. Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, note de l'adaptateur.

³ « Why are we always so quick to turn on other people's bodies to punish ? ». Propos de Kerry Frampton lors de notre entretien, le 17 avril 2018. Voir transcription, Annexes, p.119-136. Traduction personnelle.

⁴ « A prisoner detained without trial ». Les clowns annoncent chaque nouvel épisode (dix au total). Traduction personnelle.

conséquences d'un régime totalitaire pour la société. De surcroît, les clowns saisissent chaque occasion qui se présente pour évoquer avec leur humour acéré le phénomène de discriminations, sévices et agressions contre l'individu en raison de son sexe. En effet, lors de la présentation des deux sœurs le clown n°3 amplifie leurs différences et dénonce les stéréotypes performatifs du sexe féminin en accompagnant la description physique des deux héroïnes de gestes exagérés et moqueurs. Ainsi, pour Antigone qui est « rude au toucher mais elle a du cœur »¹ la mimique du clown suggère un homme musclé et renvoie au comportement de l'héroïne, souvent perçu – à tort – comme masculin. En revanche, il présente Ismène comme une femme qui « reste à la maison, dans le palais, toujours belle, chic et royale »² et mime une femme souriante, timide et docile qui salue un peuple virtuel en imitant le geste de la Reine d'Angleterre pour faire allusion à la perception de l'héroïne comme fragile et peureuse. La reprise d'une gestuelle codifiée se référant à chacun des deux sexes signale que les normes de comportement et d'apparence physique sont profondément inscrites dans la conscience collective et les habitus sociaux. Qui plus est, l'exagération des gestes – accompagnés de grimaces suggérant l'incompréhension – sous-entend l'absurdité de cette codification sexuée et, de ce fait, discriminative à l'égard du comportement des deux sœurs. De même, lors de la pause entre les deux versions de la confrontation entre Créon et Antigone, le clown n°3 s'exclame : « NON ! Violence à l'égard des femmes ! C'est tellement populaire de nos jours »³. Le ton ironique de son commentaire confirme son opposition à la ségrégation fondée sur le sexe et, par extension, suggère que les actes de violence contre les femmes sont une violation directe des droits de l'individu. Une troisième dénonciation de la violence – celle-ci indirecte – survient à la fin du récit du garde qu'Antigone illustre en enterrant Polynice. Le clown n°3 saisit par une jambe la poupée de chiffon qui représente le corps et la jette hors de la scène d'un air indifférent en affirmant « Ne vous inquiétez pas, je ne lui ai pas fait de mal »⁴. D'un côté, son action choquante provoque le rire, détend l'intensité de la scène et brise l'illusion théâtrale et le moment d'empathie partagé entre Antigone et le public à travers son affection à l'égard de poupée traitée comme un être humain. De l'autre côté, la violence physique de cette action ramène brusquement le spectateur à la réalité en provoquant chez lui une réaction émotionnelle intense, d'où la nécessité de préciser que la poupée n'a pas eu mal. En observant ces trois exemples, nous remarquons que les créateurs généralisent progressivement leurs « arguments dénonciateurs » pour englober toute sorte d'agression contre l'être humain : normalisation des stéréotypes de performativité de genre,

¹ « [...] rough but full of heart ». Extrait du spectacle. Traduction personnelle.

² « [...] stays at home in the palace being nice, posh and royal ». *Ibidem*.

³ « NO! Violence against women! It's so popular nowadays ». *Ibidem*.

⁴ « Don't worry, I didn't hurt him ». *Ibidem*.

discriminations diverses contre les femmes et violences corporelles contre l'individu. Il nous semble que leur approche rejoint notre hypothèse selon laquelle les recherches sur les inégalités évoluent pour rassembler au fur et à mesure les problématiques relatives au sexe, à la race et à la classe sociale sous le dénominateur commun de l'intersectionnalité.

En somme, l'utilisation du chœur de clowns suggère une rupture avec le théâtre aristotélicien et rapproche clairement l'*Antigone* de Splendid aux techniques de distanciation de Bertolt Brecht. Ces personnages étrangers au drame antique utilisent la discontinuité de la narration – interrompue par les commentaires des clowns, puis reprise – l'humour, les jeux, les chansons, la danse et l'interaction avec le public pour dénoncer les jeux et abus du pouvoir et les actes de discrimination et/ou de violence contre l'individu en visant dans l'ensemble à éduquer leur jeune public. Ils confirment ainsi l'affirmation d'Inès Alves Mendes que

[...] l'appropriation parodique et ironique de la tradition littéraire se présente comme une réflexion sur les règles qui régissent la vie¹.

En effet, le chœur est un outil essentiel pour Splendid visant à attirer et maintenir l'attention du public et à contrebalancer le caractère épique de la tragédie antique de manière originale. Tel est le cas du chœur des grand-mères bienveillantes et rassurantes qui accompagnent le public dans *Medea*² de Splendid Productions et des clowns joueurs, taquins et parfois pensifs d'*Antigone*. Qui plus est, la figure du clown est selon Anne Besson « propre à une esthétique du débordement [...] du basculement, du *borderline* »³ et nous ajouterons aussi du *queer* en raison du manque d'identifiant de sexe, ce dernier rendu « invisible » ou indéterminable grâce au costume et au nez⁴. À notre sens, Splendid réitère ainsi indirectement son affirmation que le sexe est sans importance dans *Antigone*. Toutefois, il se peut que les créateurs transfèrent intentionnellement sur ces figures par définition dissidentes et possiblement *queer* (notamment au clown n°2 dont il sera question par la suite), les traits rebelles du caractère d'Antigone pour mettre l'accent sur le côté humain de l'héroïne⁵ et, de ce fait, le nombre de rebelles se multiplie par trois – rappelant la multiplication d'Antigone chez Mathilde Monnier et Jan Fabre. Néanmoins, si l'intrépidité de ces figures ambivalentes – nous pensons également aux

¹ Inès Alves Mendes, « *Perdição* de Hélia Correia : ambigüités, ironies et espoirs d'une Antigone contemporaine », dans Rose Duroux et Stéphanie Urdician (sous la dir. de), *Les Antigones contemporaines*, *op.cit.*, p.372.

² Splendid Productions a adapté en 2011/2012 avec son style unique, *Medea* d'Euripide.

³ Anne Besson, appel à contributions pour le colloque *Clownstorming. De l'ambivalence clownesque dans les cultures et pratiques contemporaines*, 27 novembre 2016. [En ligne] <https://pcm.hypotheses.org/10610> (consulté le 24/11/2019).

⁴ Anne Besson mentionne également que le nez du clown est considéré comme le masque le plus petit.

⁵ Nous avons évoqué au début de ce chapitre l'intention de Splendid de centrer *Antigone* sur l'humanité des personnages et leurs choix.

deux visages du clown : salvateur et tueur¹ – est l’incarnation du libre arbitre et de la dissidence d’Antigone, cette dernière ne leur céderait pas, par conséquent, ce qui fait d’elle une héroïne emblématique ? Dans cette perspective, nous sommes amenés à chercher en Antigone les traits non-héroïques, simplement humains, qui font d’elle une héroïne comme son amour pour sa famille, sa revendication de traitement égalitaire de tout humain et son sens de justice et de liberté. Quoi qu’il en soit, le rôle du chœur de clowns dévoile sa complexité au cours de la performance. Les clowns de Splendid remplissent leur fonction de figures ambivalentes liées à l’étrange aussi bien qu’à la détente et le divertissement et s’intègrent dans l’univers tragique sophocléen non pour perturber l’action (ce qui serait plus conforme à leur « nature » clownesque) mais pour accentuer l’humanité des personnages.

XVI.3. Antigone et Ismène : accepter la différence pour promouvoir l’égalité

Dans *Antigone*, Splendid explore la relation entre l’acte individuel et sa signification politique et/ou sociale en optant pour une héroïne à multiples facettes mais essentiellement humaine. Mal Smith apprécie l’esprit rebelle et subversif de sa protagoniste mais insiste sur sa jeunesse car il est persuadé que son âge est un point de connexion avec le jeune public. Ainsi, lui et Kerry Frampton décident de confier le rôle d’Antigone à Genevieve Say dont les compétences de danseuse prêtent à l’héroïne une physicalité caractérisée par l’association de mouvements fluides et précis empruntés au mime et à la danse². Par conséquent, les témoignages animés que l’Antigone de Splendid adresse directement au public engagent son corps entier afin de

[...] communiquer le sous-texte et révéler le motif derrière chaque choix et action significatifs dans la pièce³.

Selon Kerry Frampton, cet engagement corporel du performer pousse le spectateur à « [...] se laisser emporter et prendre conscience de la pièce en son corps et en son cœur »⁴. Par exemple, au cours du récit du garde, Antigone illustre l’enterrement de Polynice : elle place avec tendresse le corps de son frère (en l’occurrence, la poupée de chiffon) sur le sol et mime les

¹ À titre d’exemple, des clowns malveillants et criminels sont les protagonistes de nombreuses fictions adaptées pour le grand écran comme *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), *Ça* (Stephen King, 1986) ou le Joker, adversaire de Batman.

² Kerry Frampton exprime son appréciation pour la jeune performer lors de notre entretien le 17 avril 2018. Voir Annexes, p.119-136.

³ « [...] communicate subtext and reveal the motives behind significant choices and actions in the play ». Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, note de l’adaptateur, p.4.

⁴ « [...] the audience lets go and understands the play in their body and in their heart ». Source : entretien avec Kerry Frampton le 17 avril 2018. *op.cit.*

libations et rites funéraires par des gestes gracieux. D'une part, la précision et la simplicité de ses mouvements renvoient aux principes de la danse postmoderne et la technique de Merce Cunningham. D'autre part, ils nous dévoilent certaines facettes d'Antigone : l'exécution minutieuse du rituel fait autant allusion à la fille pieuse qu'à la femme déterminée d'accomplir sa tâche et la manière dont son corps est secoué par des sanglots renvoie à la fois à la sœur dépitée et à la femme forte qui maîtrise et n'extériorise pas son émotion ouvertement. De ce fait, les qualités archétypales et souvent contradictoires composant l'identité plurielle de la jeune héroïne, semblent défiler régulièrement – et pourtant virtuellement – au cours de la pièce et nous rappellent les défilés des voguers de Trajal Harrell : la femme têtue, l'idéaliste, la sœur, la victime, l'extrémiste, la jeune fille et la femme fière auraient pu être des catégories des Bals mais aussi les traits de caractère d'une Antigone qui défie les spectateurs à les repérer par l'observation de son expression corporelle.

Par ailleurs, nous avons évoqué la possibilité que les clowns mettent en évidence les aspects ambigus du caractère d'Antigone et les changements de son attitude en soulignant les occurrences par leurs gestes et grimaces comiques et leurs commentaires pleins d'humour caustique. Genevieve Say (Antigone) confirme notre constatation en affirmant qu'elle perçoit l'héroïne comme une personne socialement et culturellement déconnectée d'autant plus qu'elle est éloignée du foyer royal. Ainsi, par analogie, elle a conçu le clown n°2 (qu'elle incarne aussi) comme anarchique et rebelle¹. En effet, le clown n°2 n'adhère pas avec l'autorité, conteste les lois et les règles humaines et essaye toujours de les contourner sans pour autant apparaître têtue ou apathique. Antigone semble ainsi dédoublée – comme chez Mathilde Monnier ou (triplée) chez Jan Fabre – et le clown n°2 accentue ou incarne son côté subversif. De surcroît, grâce à son détachement du contexte tragique (qui entraîne l'opinion générale en faveur de l'héroïne), le clown n°2 miroite par son propre comportement les traits dissidents et extrémistes d'Antigone et facilite ainsi leur reconnaissance aussi bien que l'évaluation objective du personnage. Nous soulignerons également que la manière avec laquelle Genevieve Say (Antigone) évolue sur scène signale l'influence de Rudolf Laban² sur le travail corporel de la compagnie Splendid. Par ailleurs, Kerry Frampton affirme s'être inspirée de l'approche théorique labanienne et son analyse du mouvement à travers un « système d'efforts » afin « d'enquêter et comprendre comment un acteur utilise sa physicalité

¹ Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, « Rehearsal notes – Genevieve Say », p.20.

² Rudolf Laban était un chorégraphe et théoricien de la danse. Il est considéré comme un des pionniers de la danse moderne en Europe. À propos de ses théories voir Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, traduit par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes Sud, 2007 et Valérie Preston-Dunlop et John Hodgson, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1992.

sur scène »¹ et sa relation avec l'espace autour de lui. Dans ce sens, la créatrice confirme sa perception d'*Antigone* comme une longue chorégraphie, d'autant plus que les principes labaniens sont – toujours – utilisées dans la danse moderne au Royaume-Uni.

Kerry Frampton précise² également que le théâtre de Splendid explore les binarités préétablies qui opposent l'esprit au corps, le public au privé, le cœur à la tête, l'homme à la femme, l'individu à la société, etc. afin de mieux déconstruire les polarités. Cette approche est sans doute genrée et, de ce fait, rapproche *Antigone* de l'ère contemporaine impliquée à la mise en évidence de l'impertinence de telles polarisations. Afin d'illustrer leur parti pris, les créateurs se servent notamment de la scène de confrontation entre Créon et Antigone : ils accentuent l'opposition des arguments des deux personnages et les poussent délibérément à l'extrême pour déstructurer l'opposition tort-raison (*right vs wrong*) en démontrant que c'est une question de point de vue. Dès lors, les deux adversaires répètent la scène deux fois dos à dos et font valoir les deux interprétations opposées en gardant le même dialogue alors qu'ils modifient le ton de l'énonciation et le titre de chaque version pour que la contradiction soit flagrante : la première version est intitulée « Un dictateur condamne une femme vulnérable » et la deuxième « Un homme raisonnable confronte un terroriste »³. Ainsi, les créateurs instaurent une ambiguïté en suggérant que Créon puisse être un dictateur ou une victime du destin et qu'Antigone puisse être une victime du destin ou une extrémiste et soulèvent par la même occasion des questions sociopolitiques genrées. La première version est, certes, centrée sur la question politique de l'abus de pouvoir (d'un chef d'État) mais aussi sur la question sociale du traitement abusif d'une femme par un homme. La deuxième version dénonce le terrorisme comme acte d'opposition politique extrémiste et suggère une perception d'Antigone comme activiste nonobstant son sexe. Toutefois, les deux versions s'accordent sur un point : les comportements dissidents et excessifs résultent des inégalités ce qui, à notre sens, constitue le dénominateur commun qui réunit progressivement les camps variés qui œuvrent pour les droits de l'individu, en l'occurrence, le mouvement LGBTQ+ et le féminisme. De surcroît, les créateurs rassemblent dans leur discours les différentes expressions des rapports de pouvoir soulignant ainsi leur entrecroisement et leur indissociabilité. En outre, les créateurs figent chaque version au moment culminant et placent le personnage qui a le pouvoir à un niveau

¹ « [...] for investigating and understanding how an actor uses their physicality on stage ». Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, p.18. Traduction personnelle. Dans les « Rehearsal notes – Kerry Frampton », la créatrice précise les efforts correspondants pour chacun des trois personnages qu'elle incarne. Ainsi pour Ismène elle utilise la combinaison « Lissant (*Smoothing*) : Lumière, Direct et Soutenu », pour Hémon la combinaison « Forcé (*Wringing*) : Lourd (ferme), Indirect et Soutenu » et pour le garde la combinaison « Poussé (*Pushing*) : Lourd, Direct et Soutenu ». Voir dossier de production du spectacle, p.16-17. Traduction personnelle.

² *Ibidem*.

³ « A dictator condemns a vulnerable woman » et « A reasonable man confronts a terrorist » respectivement. Traduction personnelle.

physiquement supérieur pour permettre la visualisation, mettre à chaque fois le personnage dominant en valeur et, surtout, accentuer la hiérarchie du pouvoir.

Pour Kerry Frampton, la structure et les objectifs du théâtre brechtien étaient très appropriés pour accentuer l'aspect sociopolitique d'*Antigone*. En effet, représenter deux fois la même scène encourage l'observation à distance de l'épisode alors que les moments figés sont soumis à un examen minutieux quoique humoristique pour révéler au public les contradictions et lui permettre de réfléchir plus longuement sur la problématique proposée. Somme toute, l'utilisation de l'humour permet à Splendid de proposer des alternatives qui pourraient autrement paraître politiquement incorrectes – comme le côté raisonnable et rationnel de Créon ou la version terroriste d'Antigone – et de souligner que chaque histoire peut avoir plusieurs interprétations. Qui plus est, la clarté de l'argumentation fait comprendre au jeune public que le mode d'expression et de transmission d'un point de vue peut avoir un impact sur sa réception, en particulier lorsqu'il s'agit d'influer l'opinion publique.

Cependant, si Antigone est le personnage central de la pièce, la compagnie Splendid ne manque pas de signaler la valeur d'Ismène dans *Antigone*. En opposition à sa sœur, l'Ismène de Splendid est modérée, rationnelle et réfléchie¹. Elle exprime indirectement mais, non sans cynisme, son désaccord envers le non-respect et la critique de l'opinion d'autrui et insiste sur l'importance de rester fidèle à ses croyances en évoquant le double standard auquel elle doit faire face :

Antigone sera élevée au rang d'idole pour avoir défendu ses convictions, mais apparemment les miennes sont moins valides parce qu'elles sont moins extrêmes².

Elle souligne ainsi l'absurdité de juger la validité d'une opinion en fonction de sa non-conformité à la norme. Assurément, la déclaration d'Ismène relève de la thématique du genre qui insiste sur l'acceptation de l'individualité et, par extension, le respect des croyances et des choix de chaque individu sans y porter jugement ou préjudice. Ismène insiste sur un point très simple : le fait de ne pas être d'accord avec une personne n'implique pas que celle-ci ait tort. Elle défend sa position en rappelant qu'elle a choisi de se plier aux normes sociétales qui lui dictent un comportement (de princesse) conforme à des stéréotypes de performativité de genre³ qui ne s'accordent pas forcément avec son opinion. Pour faire preuve à l'appui, elle s'adresse directement au public et lui demande lequel d'entre eux aurait défendu à tout prix un

¹ Il a été question plus haut de la manière dont les clowns perçoivent Ismène. Voir chapitre XVI.2. *Un chœur de clowns joueurs : polyvalence et ambivalence*, p.324.

² « [Antigone] will be idolised for standing up for her beliefs but apparently my beliefs are less valid because they are less extreme ». Extrait du spectacle. Traduction personnelle.

³ À propos de la performativité de genre voir, Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op.cit., p.86-93.

membre (mort) de sa famille. Quand trois ou quatre mains se lèvent elle ne juge pas ceux qui n'ont pas levé la main mais elle félicite la minorité pour son courage et ajoute que son choix de vivre n'est pas condamnable. Elle semble être la voix de la raison avec son énonciation douce et son calme qui exaspèrent Antigone mais font ressortir à la fois son caractère royal et, par nécessité, contrôlé et retenu selon les conventions sociales auxquelles elle décide de se conformer. Selon Kerry Frampton qui interprète Ismène, elle

[...] fait preuve de courage d'une manière différente de celle d'Antigone. Elle se bat pour la réputation de sa famille et utilise ses pouvoirs de persuasion verbaux à la fois face à sa sœur et son oncle. Elle veut protéger et éduquer Antigone, peut-être même la civiliser et la réhabiliter. Ismene n'est pas une lâche. Elle n'est tout simplement pas aussi extrême et impulsive qu'Antigone. Elle pense davantage aux conséquences de ses actes¹.

Ainsi, en illustrant les différences entre Ismène et Antigone, les créateurs mettent en scène deux types de femme dont le libre arbitre les pousse vers des choix opposés et, en nous incitant à les respecter, ils dénoncent toute forme de discrimination s'alignant ainsi sur la philosophie générale du concept de genre. De surcroît, dans *Antigone* de Splendid, les deux femmes sont fortes, indépendantes et autonomes même leurs démarches sont différentes dans leurs efforts de protéger et/ou apporter leur support aux personnes qu'elles aiment et, dans cette perspective, les deux seraient féministes et – pourquoi pas – militantes. Ce discours indirect des créateurs favorisant le non-jugement des choix et des convictions d'autrui représente, à notre sens, un point de convergence entre féminisme et concept de genre. En effet, la mise en scène d'*Antigone* nous invite à ne donner raison ni à l'une ni à l'autre de ces deux femmes mais de reconnaître deux (stéréo)types de femme et accepter leur diversité moyennant une réflexion à esprit ouvert. De plus, en affirmant qu'Ismène n'est pas lâche mais tout simplement différente, Kerry Frampton semble être à l'écoute du point de vue d'Ismène et, en lui accordant plus d'importance que ses contemporains, elle est la première à lui restituer ou lui accorder un statut héroïque et nous verrons par la suite qu'Ulrike Quade et Nicole Beutler font de même. Tout compte fait, les créateurs innovent avec la mise en scène égalitaire des personnages féminins d'*Antigone* et attestent, ainsi, de l'évolution du raisonnement à ce sujet en faisant preuve de clairvoyance.

¹ « Ismene shows bravery in a different way to Antigone; she is fighting for her family's reputation and uses her verbal powers of persuasion on both her sister and uncle. She wants to protect and educate Antigone, perhaps even civilise and rehabilitate her. Ismene is not a coward; she is just not as extreme or impulsive as Antigone. She thinks more about the consequences of her actions ». Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, p.16. Traduction personnelle.

XVI.4. Les « *party games* », les lois et le pouvoir

Sans doute, dans *Antigone* de Splendid les jeux d'interaction avec le public ont une valeur divertissante parce qu'ils installent une ambiance festive et établissent une complicité entre les performers et le public. Ils ont aussi une fonction didactique qui se manifeste notamment dans l'exploration du caractère évasif du pouvoir pour suggérer que son obtention, possession, manipulation ou perte dépendent de nos choix personnels. Les créateurs amènent subtilement la question du pouvoir au premier plan dès l'ouverture de la pièce en invitant les spectateurs à participer au jeu « *The king says* » (*le Roi dit*)¹ au cours duquel ils doivent suivre les ordres du roi sans contester son pouvoir. De même, au cours du jeu « *Seize the law balloon from the blind king* » (*Enlever le ballon de la loi au roi aveugle*)² deux spectateurs doivent affronter le roi qui exerce son pouvoir (frappe avec le « ballon du pouvoir ») sans perspicacité (les yeux bandés). Selon toute vraisemblance, les jeux sont une manière indirecte ou camouflée de notifier aux jeunes spectateurs les règles régissant la performance et, par extension, les inciter à suivre les consignes données par le(s) maître(s) du jeu. Essentiellement, la compagnie Splendid établit une analogie entre les jeux et la vie où on est contraint de respecter les lois imposées par celui ou ceux qui ont le pouvoir. Autrement dit, les jeux sont, eux-mêmes, une forme de manipulation à travers le divertissement ce qui rappelle fortement la devise romaine *panem et circenses*. Or, la différence fondamentale est que les clowns de Splendid admettent ouvertement qu'ils manipulent le public dans le but d'introduire des thèmes et poser des questions en assurant, ainsi, la participation des spectateurs (mineurs aussi bien qu'adultes).

En effet, le jeu « *Seize the power* » (*saisir le pouvoir*) atteste de la démarche des créateurs : les clowns demandent au public de choisir celui ou celle parmi eux qu'ils considèrent le plus puissant et lui donnent un ballon qui représente son pouvoir. Ils saisissent également cette occasion pour ajouter un commentaire genré signalant qu'ils ne sont pas surpris que la personne choisie soit de sexe masculin tout en rappelant un des points sur lesquels s'interroge la compagnie. Par la suite, le clown n°2 propose au spectateur d'écraser le ballon en signe de maîtrise de son pouvoir et, lorsque celui-ci s'exécute, le clown n°1 s'étonne de la crédulité de la personne : « Avez-vous juste détruit votre pouvoir parce qu'elle vous a dit de le faire ? »³ remarque-t-il pour évoquer la conséquence de son choix précipité et la manipulation dont il a été victime et le clown n°3 ajoute « Ce n'était pas une décision très puissante...Regardez-la !

¹ L'équivalent du jeu en français est « Jacques a dit... ».

² Pour ce jeu, le clown n°1 joue le roi aux yeux bandés tenant dans une main derrière son dos « le ballon de la loi » et, dans l'autre, « le ballon du pouvoir » pour se défendre. Deux spectateurs sont appelés à essayer de lui enlever le « ballon de la loi » sans être frappés par « le ballon du pouvoir » tout en faisant du bruit pour signaler leur emplacement ; celui ou celle qui réussit gagne un petit trophée.

³ « Did you just pop your power because she told you to? ». Extrait du spectacle. Traduction personnelle.

Elle est un clown ! »¹ pour insister sur l'ineptie de sa décision. Les commentaires des clowns nous apparaissent comme de sous-entendus critiques incitant les spectateurs à se poser des questions : les personnes au pouvoir sont-elles conseillées par des clowns ? Sont-elles si facilement manipulées ? Est-ce qu'elles sont elles-mêmes des clowns ? Est-ce que les chefs d'état se servent de leur pouvoir pour leurs propres intérêts ? Si les normes inscrites dans la conscience collective accordent « naturellement » le pouvoir au sexe masculin, n'instaurent-elles pas une hiérarchie de pouvoir qui défavorise le sexe féminin ? De toute évidence, les jeux valorisent l'aspect sociopolitique d'*Antigone* et visent à sensibiliser le jeune public au sujet du pouvoir et aux conséquences d'une hiérarchie du pouvoir sexuée non-égalitaire et irréfléchie ; sans doute, les créateurs d'*Antigone* adoptent une perspective intersectionnelle en combinant différentes thématiques genrées.

Si les jeux mettent l'accent sur la volatilité et la hiérarchie du pouvoir, Créon est, sans équivoque, son incarnation dans l'*Antigone* de Splendid. Pour Guy Hargreaves (Créon, clown n°1), le roi est caractérisé par trois archétypes représentant autant d'aspects ou figures du pouvoir – l'agresseur, l'homme charismatique et le père – ayant « [...] leur propres silhouettes distinctes »². Ainsi, à travers le personnage de Créon, les créateurs se demandent comment on accède au pouvoir, qu'en advient-il et s'interrogent sur l'autorité (qui est/représente l'autorité), la politique et le patriarcat. En effet, le Créon de Splendid est immédiatement à l'aise dans son statut royal, fait preuve de détermination et n'hésite pas à défendre ses décisions avec autorité et entêtement jusqu'au moment où il réalise la responsabilité et les implications souvent pesantes de son pouvoir et affirme :

Si vous réfléchissez, je suis la victime dans cette histoire [...] Avez-vous déjà eu à faire des choix qui changent des vies ? Je suis juste un être humain comme vous, une personne qui a su rester ferme et qui a osé prendre des décisions impopulaires [...] L'histoire sera mon juge !³

Créon se perçoit comme victime sous prétexte qu'il n'était pas préparé pour le rôle du souverain ; en faisant son *mea culpa*, il réalise qu'il sera jugé pour ses décisions politiques et tente de se justifier mais refuse avec arrogance le jugement des hommes. À travers la tirade du roi déchu, les créateurs transforment provisoirement le vilain en victime, mettent en question notre perception (et nos préjugés à son égard) et nous rappellent que les figures archétypales d'*Antigone* prêtent à plus d'une interprétation. De surcroît, la répétition du *Marching song* sur

¹ « That was not a very powerful decision... Look at her ! She is a clown ! ». *Ibidem*.

² « [...] their own, distinct silhouettes ». Source : Dossier de production du spectacle *Antigone*, p.18. Traduction personnelle.

³ « I'm the victim in this story if you think about it [...] Have you ever had to make choices that change lives ? I'm just human like you, a person that stood his ground and dared to make unpopular decisions [...] Let history be my judge ! ». Extrait du spectacle. Traduction personnelle.

un ton moins joyeux, à la fin de cette tirade, permet au public de réfléchir sur la chute du monarque, sur les conséquences de ses choix et suggère, possiblement, que la hiérarchie du pouvoir (dans *Antigone*) dépend souvent des expériences et du statut social de ceux ou celles qui l'instaurent. Qui plus est, les créateurs suggèrent subtilement que les lois protègent et libèrent autant qu'elles confinent ou oppriment l'individu et l'impulsion de se conformer à l'ordre existant ou de le subvertir est un choix qui relève du libre arbitre et, de ce fait, pas forcément répréhensible.

Tout compte fait, la compagnie Splendid explore le concept du pouvoir en soulevant des questions relatives à sa subversion et son transfert et défend le droit d'agir, de parler ou de penser librement, sans censure, restriction ou jugement. Cette approche s'alignant sur une thématique de genre plus ouverte nous amène à réitérer une constatation à savoir qu'au cours des dernières années, les spectacles ne sont plus centrés (exclusivement) sur la dénonciation de la bipartition sexuée mais supportent davantage la promotion de l'égalité dans son sens inclusif et centré sur l'individu en tant que membre d'une communauté.

XVI.5. Une approche égalitaire

Antigone de Splendid semble être un *melting pot* dans lequel les enseignements des grands théoriciens et praticiens Bertolt Brecht, Rudolf Laban, Constantin Stanislavski et Steven Berkoff fusionnent avec la légèreté du divertissement circassien, le *queer*, la comédie *stand-up* et le tragique sophocléen et produisent un spectacle viscéral qui illustre la tendance au mélange des genres performatifs qui, à son tour, reflète l'évolution qui s'opère au sein des recherches sur le genre¹. Pour définir le style unique de la compagnie, les membres fondateurs parlent du « *Splendid Style* » : les trois principes de base de ce style² sont la vocalité (souffle, diction, clarté, projection, rythme et tonalité), la physicalité (mouvement, chœur, geste, proxémie et caractérisation) et l'engagement du public. Dans leur ensemble, ces principes visent à « créer un théâtre politique qui demande à être regardé »³. En effet, la parole est régulièrement accompagnée de gestes qui engagent les corps en des postures variant de la précision absolue aux formes abstraites voire étranges pour souligner la gravité ou le comique d'une situation, signaler une ambiguïté ou encore mettre en garde contre des propos ou des comportements inappropriés. Dans ce sens, nous sommes d'accord avec Kerry Frampton qui considère *Antigone* comme « une longue chorégraphie » laissant la place aux moments

¹ Nous avons déjà évoqué cette évolution dans le chapitre *XIII. Les spectacles*, p.253 et il en sera plus amplement question dans le chapitre *XXI.3. Éléments d'intersectionnalité*, p. 425.

² Les trois principes sont mentionnés par *bullet points* sur le site officiel de la compagnie, *op.cit.*

³ *Ibidem.*

d'improvisation chorégraphique (les jeux interactifs) qui la rendent plus réaliste sans pour autant briser l'illusion théâtrale.

De plus, à travers l'humour et les jeux la compagnie soulève – de manière divertissante et ludique – des questions relatives aux thématiques du pouvoir, des lois, du genre, de l'égalité et du libre arbitre – révélant la dimension intersectionnelle de leur propos – en s'adressant directement aux spectateurs. Par exemple, pour justifier son acte à savoir l'enterrement de Polynice, Antigone juxtapose passé et présent en passant par les droits des femmes et conclut son discours ainsi :

Dans le monde de cette pièce antique, je suis impuissante parce que je suis une femme. Je suis invisible, je n'ai pas le droit de vote, je n'ai pas de voix, je suis facilement ignorée comme vous – beaucoup d'entre vous – et à cause de cela, je dois agir, je dois faire quelque chose ! [...] Quand vous êtes impuissant, vous devez vous utiliser vous-même comme objet de protestation, qu'avez-vous d'autre ?¹

De toute évidence, l'*Antigone* de Splendid s'interroge sur la relation entre l'acte individuel et sa signification politique et/ou sociale sans se cacher derrière des discours politiques complexes et des théories difficiles à cerner. Les créateurs évitent d'imposer une opinion ou une idée particulière en proposant les témoignages des personnages et demandent l'avis des spectateurs dans une ambiance décontractée, démocratique et égalitaire à laquelle contribuent les jeux interactifs.

En tout état de cause, Splendid pratique son « idéologie » égalitaire dans *Antigone*. D'abord sur le registre technique et de mise en scène, la distribution *cross-gender*, les costumes identiques pour tous, les éclairages inchangeables au cours de la performance, les tâches partagées en fonction de la disponibilité de chacun, les rôles pratiquement égaux entre les clowns et les personnages et l'absence de protagoniste *per se* sont des points qui affirment cette approche. Ensuite, à travers l'adaptation du texte les créateurs prennent soin d'évoquer les actes courageux des personnages « secondaires » comme Ismène qui défend son choix de vivre², Hémon qui défend son choix de partenaire (amoureux) ou, encore, le garde qui se présente devant le roi sachant qu'il risque sa colère et mettent ainsi l'accent sur leur aspect héroïque souvent négligé. Enfin, la clarté de l'argument et l'accueil chaleureux que les clowns réservent au public accordent au spectacle une ambiance inclusive et non discriminative.

¹ « In the world of this ancient play I am powerless because I'm female. I'm invisible, I have no vote, I have no voice, I am easily dismissed just like you, a lot of you and because of that I have to take action, I have to do something! [...] When you're powerless you have to use yourself as an object of protest what else have you got ? ». Extrait du spectacle. Traduction personnelle.

² « Fine, Ismene you choose to live, so live » (Et bien, Ismène tu choisis de vivre, alors vis) dit Antigone à sa sœur lors de l'épisode 2. *Ibidem*.

Somme toute, Splendid façonne et met au service du théâtre une « partition chorégraphique » subtile et discrète pour mettre l'accent sur l'héroïne. Les créateurs accompagnent ainsi le spectateur dans son raisonnement, à la manière dont les marionnettistes d'Ulrike Quade et Nicole Beutler – il en sera question par la suite – accompagnent les marionnettes/héroïnes dans l'illustration dansée de leur version du mythe d'Antigone.

Chapitre XVII. ANTIGONE DE ULRIKE QUADE COMPANY ET NB PROJECTS (2014, FRANCE)

Antigone d'Ulrike Quade et Nicole Beutler, est une transition subtile de la représentation théâtrale de Splendid Productions aux spectacles de danse *per se* grâce à l'utilisation des marionnettes Bunraku pour les rôles principaux d'Antigone et d'Ismène. En effet, dans les performances d'Ulrike Quade les marionnettes façonnées à la main – presque de grandeur nature – sont traitées comme des acteurs réels en associant ainsi « sculpture et danse, mime et performance, langage et musique »¹ dans un ensemble, en l'occurrence, sombre, dramatique et profondément émouvant. Au terme de ses études de théâtre (jeu d'acteur) et de scénographie à l'école Utrecht School of the Arts, Ulrike Quade fonde à Amsterdam en 1999, la compagnie Ulrike Quade Visual Theatre Company². Elle crée son premier solo en 2006 et depuis 2009 son travail est soutenu par la ville d'Amsterdam et le Performing Arts Fund NL. Sa signature personnelle combine danse, théâtre physique et scénographie avec l'art de la marionnette auquel elle fut formée par Hoichi Okamoto, lui-même alliant le théâtre des marionnettes au butô.

La danseuse et chorégraphe Nicole Beutler a fait des études d'Art-Chorégraphie à la School for New Dance Development à Amsterdam et depuis 2009 elle est la directrice artistique de la compagnie Nicole Beutler Projects (NB Projects) où elle produit ses propres créations ainsi que les projets de nouveaux talents de la scène indépendante hollandaise. Son goût pour la pluridisciplinarité l'amène à développer un style personnel combinant des formes de danse variées avec le théâtre physique, la performance et les arts visuels dans le but de créer un Gesamtkunstwerk (une œuvre d'art globalisante/unificatrice). En 2011, Ulrike Quade et Nicole Beutler entament leur collaboration motivée par leur intérêt commun au minimalisme et la stylisation du théâtre japonais. Au cours d'un voyage au Japon en 2012 pour étudier le théâtre Bunraku³ traditionnel, les créatrices sont impressionnées par l'harmonie et la grâce des marionnettes Bunraku et fascinées par la gestuelle – si proche de la danse contemporaine – des marionnettistes. Elles ont ainsi décidé de créer un spectacle qui

¹ « [...] combination of sculpture and dance, mime and performance, language and music ». Source : site officiel de la compagnie Ulrike Quade. [En ligne] <https://www.ulrikequade.nl/en/info/about-ulrike-quade-company/> (consulté le 05/11/2019). Traduction personnelle.

² Nous utiliserons désormais la forme abrégée « compagnie Ulrike Quade ».

³ Pour plus d'informations sur le théâtre Bunraku voir Donald Keene, *Nô and Bunraku : two forms of Japanese theatre*, Columbia, New York, Oxford, Columbia University Press, 1990, pp.119-189.

chorégrapierait à la fois les marionnettes et les interprètes, inspirées par un moment de crise culturelle aux Pays-Bas à propos de laquelle Ulrike Quade affirme : « nous nous refusons à fermer les yeux sur cette situation »¹. Leur choix d'adapter et mettre en scène *Antigone* de Sophocle provient de deux questions fondamentales que la pièce tragique soulève – selon les créatrices – dans l'ère contemporaine : « Comment agir en tant qu'être humain ? [...] Sommes-nous vraiment libres dans nos actions ? »². Elles décident de répondre à ces questions profondément humaines et philosophiques en mettant l'accent sur le jeu manipulateur/manipulé³ et les connotations genrées qui en dérivent, les motivations qui guident la prise de position des deux sœurs ainsi que la relation et les rapports de pouvoir entre elles.

XVII.1. Le spectacle⁴

Le projet commun *Antigone*, des compagnies Ulrike Quade et NB Projects est une création de 2012 d'une durée approximative d'une heure présentée à Lyon et à Paris en 2014. La production a reçu le soutien du Dutch Fund for the Performing Arts, de l'Amsterdam Fund of the Arts et du Grand Theatre Groningen et Frascati Amsterdam. Le texte est une adaptation libre de la pièce sophocléenne par l'auteure Magne Van den Berg qui a seulement retenu les épisodes incluant la présence et/ou l'interaction des deux sœurs, précédés par une longue scène introductive représentant l'entraînement, puis le combat et la mort de Polynice. Les épisodes sont séparés par des *lieder*⁵ – des chants selon la traduction française – miroitant, sans doute les *stasima* de la tragédie sophocléenne. En effet, sur une totalité de six chants, cinq reprennent dans une adaptation libre les vers des *stasima* de la tragédie grecque rappelant sa structure – comme le *Song of love (Chant d'amour)* qui est un extrait du troisième *stasimon* (vers 781-790) de la pièce sophocléenne⁶ – et confirment la présence d'un chœur. En revanche, le fait que ces passages ne soient pas chantés nous amène à supposer que le chœur est non seulement un groupe anonyme mais aussi, comme Antigone, réduit au silence⁷.

¹ Propos d'Ulrike Quade. Dossier de presse d'*Antigone*, 22 avril 2014, p.5.

² *Ibidem*.

³ Nous avons choisi ces deux termes précisément pour leur sens littéraire et métaphorique en connaissance de cause.

⁴ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que les créatrices ont obligeamment mis à notre disposition. Voir photos, Annexes, p.139-141.

⁵ Sur la captation vidéo, le terme projeté est *lieder* et le terme utilisé en anglais est *song* alors que le jour où on a assisté au spectacle le terme français affiché sur les surtitres était « chant ». On s'en servira au cours de cette étude car il nous semble plus adéquat.

⁶ Voir les vers de l'*Antigone* de Sophocle qui correspondent à chaque chanson dans la transcription du texte d'*Antigone*, Annexes, p. 143-146.

⁷ Nous étudierons ce point dans le chapitre suivant.

Les trois marionnettes spécialement créées pour *Antigone* par Watanabe Kazunori remplacent les acteurs humains et incarnent les protagonistes à savoir Polynice, Antigone et Ismène en axant ainsi la performance autour de la progéniture d'Œdipe. Chaque marionnette paraît être assignée à un manipulateur spécifique qui serait possiblement son *alter ego* ou son support émotionnel aussi bien que celui ou celle qui l'anime. Conformément à la tradition du Bunraku, dans le théâtre de marionnettes japonais, le nombre de manipulateurs varie de un à trois danseurs/interprètes et, dans ce dernier cas, deux d'entre eux ont le visage couvert (au cours de la manipulation) sans doute pour permettre aux spectateurs de faire l'association manipulateur/manipulé. Toutefois, les manipulateurs composent également le chœur d'*Antigone* agissant comme un groupe d'individus identifiable : les « compagnons » rebelles d'Antigone, les gardes qui la prennent en flagrant délit, les participants aux funérailles de l'héroïne ou encore le peuple de Thèbes qui se lamente sur son sort. À plusieurs occasions ils interagissent avec les marionnettes : ils attaquent violemment Antigone, ils soutiennent Ismène au cours de la procession funéraire (d'Antigone) ou viennent lui présenter leurs condoléances avec des mots réconfortants.

Si, initialement, les deux créatrices se servent de la figure emblématique d'Antigone dans la tragédie antique comme moyen de réagir et dénoncer l'indifférence des politiciens face à la crise culturelle aux Pays-Bas (en 2011), elles se sont aussi rendu compte au cours de leurs recherches qu'elles se reconnaissaient elles-mêmes en Antigone et Ismène¹. Elles ont donc cherché à mettre en scène le point de vue de chaque héroïne en décidant de ne pas choisir entre l'une ou l'autre mais d'explorer quelles seraient leurs motivations respectives à l'ère contemporaine. Ulrike Quade précise à ce propos :

Nous avons commencé par rechercher les moyens d'agir d'Antigone et ceux de sa sœur, Ismène [...] dans un jeu de manipulation entre les acteurs marionnettistes et leurs marionnettes².

Qui plus est, en centrant la performance sur les deux jeunes femmes en passant par le thème du libre arbitre et de l'acceptation de l'opinion et des choix d'autrui (en l'occurrence, des femmes) sans porter jugement, les créatrices produisent un spectacle s'alignant sur la thématique du genre et le féminisme et, par extension, dénoncent indirectement la violence et les discriminations. Dans cette perspective, l'adaptation de Nicole Beutler et Ulrike Quade présente, indubitablement, des points communs avec celle de Splendid Productions et ceux-ci

¹ « Nous pensions retrouver des parts de nous-mêmes en chacune d'elles : Antigone et Ismène » affirme Ulrike Quade sans pourtant préciser quelle héroïne correspondait à quelle créatrice. Propos d'Ulrike Quade. Dossier de presse d'*Antigone*, *op.cit.*, p.5.

² *Ibidem*.

seront signalés au cours de cette étude. Cependant, nous estimons que comme celle de Splendid, l'*Antigone* d'Ulrike Quade réussit à sensibiliser le public à travers sa proposition malgré son éloignement de la tragédie sophocléenne.

Dans *Antigone* d'Ulrike Quade il n'y a pas de décor : la scène est nue à l'exception d'un long couloir blanc marquant l'avant-scène où les marionnettes sont placées quand elles assistent à un épisode sans y participer, notamment au cours des parties performées par le chœur de trois interprètes/marionnettistes. Deux objets scéniques sont utilisés au cours de la performance (car les créatrices perçoivent les marionnettes comme acteurs) : un support métallique à pied sur lequel les manipulateurs posent les marionnettes pour performer leurs danses et un nœud de pendaison qu'Hillary Blake Firestone (marionnettiste) propose, non sans hésitation, à Antigone pour anticiper (ou faciliter) le suicide de l'héroïne. Le fond de scène (noir) sert de toile de projection de textes (en néerlandais surtitrés en français¹) et des paroles des chants pour situer les spectateurs dans l'intrigue.

Les éclairages conçus par Minna Tiikkainen accentuent l'ambiance dramatique et sobre de la performance. Alors que l'éclairagiste plonge l'ensemble de la scène dans une quasi-obscurité, elle utilise des projecteurs pour former des « tâches » de lumière sous lesquelles viennent se placer les marionnettes quand leur rôle l'impose. Elle diminue ainsi la capacité du spectateur de voir la manipulation des marionnettes et enferme le public dans une sorte de cocon de pénombre préservant l'illusion théâtrale. La bande sonore, conçue par Gary Sheppard, est composée d'une multitude de sons pour instaurer l'ambiance souhaitée pour chaque épisode. Ainsi, les morceaux tristes joués au piano et les bruits naturels d'extérieur comme les pépiements d'oiseaux, la pluie et le vent se mêlent aux bruits effroyables de mitrailleuses, d'explosions et de sons électroniques aigus, assourdissants et, souvent, perturbants.

Les costumes des interprètes/manipulateurs, conçus par Jessica Helbach sont composés de vêtements quotidiens aux tons sombres et leur visage est couvert afin de fusionner avec l'obscurité du plateau et accentuer l'illusion que les marionnettes bougent de leur propre gré. Toutefois, les cagoules qui cachent leur visage sont simultanément une astuce technique, un rappel que le chœur n'a pas de visage et une référence à l'accessoire (stéréo)typique des terroristes. En revanche, les costumes des marionnettes sont plus soignés : Polynice porte un pantalon de treillis, une chemise et un foulard aux tons terrestres qui renvoient à son statut de militaire. Antigone porte une robe en coton avec imprimés géométriques dont la coupe et les

¹ Dans la captation vidéo que les créatrices ont obligeamment mise à notre disposition les textes de la performance sont sous-titrés en anglais alors que lors de la performance au Théâtre du Fil de l'Eau auquel nous avons assisté le spectacle était, en effet, surtitré en français. De ce fait, la transcription du texte d'*Antigone* dans les Annexes, p.143-146, est en anglais.

drapés renvoient vaguement aux tenues traditionnelles (féminines) orientales faisant penser à un sari Indien tel le costume de Sushmita Banerjee dans *Medea in Spain* ; ses cheveux sont attachés à sa nuque à l'aide d'un foulard porté comme un bandeau (tel Rambo) possiblement pour faire une allusion ironique au stéréotype de guerrier mâle occidental. En opposition, Ismène porte une longue robe luxueuse aux tons pâles dont la coupe évoque la mode les années 1920 ; ses cheveux sont attachés dans un chignon élaboré composé de nombreuses tresses, rappelant les coiffes des caryatides. Cependant, ce sont les visages des marionnettes qui attirent notre attention faisant penser à la description ironique des deux sœurs par les clowns de Splendid. En effet, les traits d'Antigone sont plus gros : son visage arrondi, ses sourcils épais et son nez plus rempli seraient conformes aux normes et stéréotypes d'apparence physique sexuée¹ d'un garçon manqué. À l'inverse, ceux d'Ismène semblent plus raffinés : elle a un visage allongé, un nez fin et des pommettes saillantes pour évoquer sa lignée royale et l'image de la fille douce et soumise. En ce qui concerne les accessoires, un châle (tel l'*himation* utilisé comme pardessus dans l'Antiquité) servira à Antigone comme linceul pour Polynice, et des lunettes de soleil cacheront les yeux d'Ismène et des manipulateurs au moment des « funérailles » d'Antigone.

Somme toute, l'ensemble des éléments techniques et de représentation suggèrent une mise en scène genrée et confirment l'approche militante d'*Antigone* par les deux créatrices. Elles explorent de nouvelles perspectives dans l'association du texte, du son et de l'image afin de déstabiliser ou déconstruire les catégorisations fixes à travers un langage théâtral « dans lequel le pouvoir expressif des images visuelles est de la plus haute importance »². En effet, à travers les rapports de pouvoir entre manipulateur et manipulé, Ulrike Quade et Nicole Beutler soulèvent la question du libre arbitre et des répercussions de son absence. De plus, en centrant *Antigone* sur l'opposition qui divise les deux sœurs elles explorent l'aspect humain de leurs actions et de leurs choix et mettent l'accent sur leurs prises de position et leurs motivations.

XVII.2. Les héros-marionnettes : jeu de doubles et jeux de pouvoir

Apollonios de Rhodes insinue dans l'introduction du chant III des *Argonautiques*³ que les humains étaient les marionnettes des dieux, leur pouvoir n'étant qu'illusion. Il raconte, en l'occurrence, les plans d'Héra, Athéna et Aphrodite de se jouer de Médée afin d'aider Jason dans sa quête de la Toison d'Or en manipulant les sentiments et, par extension, les actions de

¹ Alors que nous ne sommes pas d'accord avec cette catégorisation, il est difficile de ne pas remarquer la stylisation sexuée du visage d'Antigone.

² « [...] in which the expressive power of visual images is of the greatest importance ». Source : Site officiel de la compagnie Ulrike Quade, *op.cit.* Traduction personnelle.

³ Voir, Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. Tome 2, Chant III, op.cit.*, v.1- 25.

la jeune femme à leur guise. Si pour l'auteur les marionnettes n'ont aucun pouvoir, ce n'est pas le cas des marionnettes Bunraku dans *Antigone* des compagnies Ulrike Quade et NB Projects. Les deux créatrices ont choisi d'associer manipulateurs et marionnettes et de transcender ainsi le statut d'objets inanimés de ces dernières dans une collaboration surprenante. La fusion qui en résulte exige un haut niveau de compétence et de coordination de mouvements et les deux créatrices ont minutieusement chorégraphié la performance en combinant animation et danse moderne afin que l'évolution sur scène de tous les « participants » soit fluide et vraisemblable. En traitant les marionnettes comme des figures humaines, elles brouillent la frontière entre manipulateur et manipulé et, dans ce sens, leur démarche engagée, ironique et à la fois poétique dévoile un jeu de doubles intrigant. Sans doute, l'accent mis sur la condition humaine des marionnettes nous conduit vers une perspective intéressante à étudier et à interpréter.

Selon la tradition, les marionnettes Bunraku sont faites à la main et s'alignent sur la version japonaise élaborée des marionnettes à contrôle : leurs mains, tête et pieds sont en bois, leurs visages sont façonnés et peints en fonction du texte et leur costume – couvrant le mécanisme de contrôle – permet une grande ampleur de mouvements. Elles sont manipulées par trois marionnettistes dont le chef (celui chargé de la tête et du bras droit) opère tête nue alors que les deux autres sont encagoulés. Leur taille varie entre 120cm et 150cm ce qui correspond approximativement à celle d'un adolescent et, en l'occurrence, rappelle que les trois protagonistes ne sont pas adultes. Par ailleurs, le chœur de la pièce sophocléenne le confirme¹ en qualifiant Antigone comme *neanis* (dont l'âge est estimé entre treize et quinze ans). Est-ce que les créatrices ne sous-entendraient pas que les trois protagonistes de leur *Antigone* sont susceptibles d'être manipulés (facilement à cause de leur âge) dans le but de prouver le contraire ? Il nous semble bien que le portrait dépeint des trois personnages le confirme. Certes, le cas d'Antigone – figure rebelle par excellence – est flagrant et ne nécessite pas une explication car Ulrike Quade et Nicole Beutler reprennent le modèle sophocléen. Cependant, tel n'est pas le cas pour le frère et la sœur de l'héroïne. En effet, la longue introduction de la pièce est consacrée à Polynice, à ses compétences de guerrier, son entraînement et son acharnement au combat. Dans cette scène qui illustre la *parodos* du texte sophocléen (v.100-161), marionnette et manipulateur se lancent dans une longue chorégraphie accompagnée de cris et de bruits d'armes automatiques ; l'extrême synchronisation et précision de leurs mouvements rappelle un affrontement de pratiquants d'arts martiaux. De même, Ismène s'empare de l'épilogue pour défendre ses choix en partageant son raisonnement avec le public telle une universitaire. Assise sur les genoux de Cat Smits (la manipulatrice), le dos droit et les

¹ À titre d'exemple voir Sophocle, *Tragédies complètes, op.cit., Antigone*, v.784.

jambes croisées, elle regarde le public par-dessus ses lunettes et partage une cigarette avec la marionnettiste au fil de son argumentation comme si elle participait à un échange décontracté entre collègues chercheuses. De toute évidence, cette perception des protagonistes est valorisante et transcende autant le féminisme que les critères de sexuation ; un soldat (Polynice), une activiste militante (Antigone) et une érudite (Ismène) pourraient, éventuellement, suggérer un sexisme inversé : Antigone est la cheffe de la rébellion et Ismène en est le cerveau alors que Polynice représente tout simplement « les muscles ».

De surcroît, l'apparence physique du chœur ne renvoie pas au peuple de Thèbes indiqué dans la didascalie de la pièce sophocléenne. Au contraire, ces figures obscures se relayent dans le rôle des compagnons d'Antigone et de ses adversaires et leurs visages masqués par des cagoules évoquent l'apparence stéréotype du terroriste tout en respectant la tradition du Bunraku. Par ailleurs, au cours de son monologue final, Ismène se pose la question : « Qui serait Antigone aujourd'hui : un dénonciateur, un informateur ou un pilote kamikaze ? »¹. Nous remarquons qu'Ulrike Quade, tout comme la compagnie Splendid, reprend le qualificatif de terroriste à l'égard d'Antigone. Il paraît que les créateurs contemporains (et surtout dans les créations post 9/11²) représentent la dissidence à l'égard de la politique gouvernementale comme un acte terroriste pour accentuer l'aspect politique de leurs créations. Leur choix est-il justifié par un traumatisme non reconnu (inconscient) ? Est-il une dénonciation de la diffusion malencontreuse des informations par les gouvernements et les médias ? Signale-t-il l'alarmisme général suscité par les attentats et renforcé par la guerre au Proche et/ou au Moyen Orient³ ? Devant l'absence de confirmation d'une des trois hypothèses nous estimons qu'une combinaison des trois est la plus plausible.

Un autre point commun entre les créatrices néerlandaises et les créateurs anglais est l'importance qu'ils accordent à l'aspect brechtien d'*Antigone*. L'héroïne d'Ulrike Quade y fait ainsi allusion :

Il y a une sorte de parenté [de lien] entre les personnages d'une tragédie : le criminel est aussi innocent que la victime⁴.

¹ Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone* dans les Annexes, p.143-146. Traduction personnelle.

² Nous nous référons ici à l'attentat du 11 septembre 2001 aux tours jumelles du World Trade Center à New York.

³ Nous choisissons d'utiliser ici les deux expressions car aujourd'hui elles semblent interchangeables parce que nous reprenons souvent le terme étatsunien (*Middle-East* c'est-à-dire Moyen-Orient) à la place du français Proche-Orient. Voir à ce titre, Vincent Capdepuy, « Proche ou Moyen-Orient ? Géohistoire de la notion de Middle East », dans *L'Espace géographique*, n° 3, Tome 37, 2008, p. 225-238.

⁴ « There is a sort of kinship between the characters in a tragedy: the one who murders is as innocent as the one who is murdered ». Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone* dans les Annexes, p.143-146. Traduction personnelle.

En effet, après son arrestation, Antigone se lance dans un monologue touchant à propos de la tragédie (dont la citation ci-dessus est un extrait), dans lequel elle soulève la même question que Splendid : lorsque les deux partis/camps présentent des arguments raisonnables les notions d'innocence ou de culpabilité sont (finalement) relatives. Toutefois, l'héroïne laisse entendre que débattre entre les deux est futile étant donné que les personnages ne peuvent pas échapper à leur sort – nous rappelant le sous-entendu de Renato Zanella et Angeliki Sigourou dans *Medea's Choice* en présentant le mythe de Médée comme un *flashback*. Certes, Antigone se réfère ici à l'irrévocabilité du destin mais aussi, avec subtilité, à la réalité de son statut de marionnette entre les mains de ses manipulateurs. Elle confirme ses propres paroles en ramassant le nœud de pendaison placé devant elle et en se donnant la mort ; ses gestes précis transmettent sa détermination et son renoncement fataliste. Toutefois, le déroulement de la scène dévoile par la même occasion, le jeu de doubles qui se produit au cours de la performance. Les actions qui succèdent consolident ce « jeu » : la marionnettiste assignée à Antigone (Hillary Blake Firestone) lui fournit l'arme du crime, confirmant ainsi son double rôle de manipulatrice et *alter ego*, celle qui oppresse l'héroïne en la contrôlant mais aussi celle qui la libère et défend son libre arbitre.

La minutie de la chorégraphie atteste également de l'importance de la relation entre manipulateur et marionnette, notamment au cours de la confrontation entre les deux sœurs. Manipulatrices et marionnettes performant leur danse en une telle harmonie que l'évolution des poupées sur scène rappelle les glissements doux et calculés des geishas, possiblement en l'honneur de Watanabe Kazunori, le créateur des marionnettes d'*Antigone*. De surcroît, la maîtrise technique impressionnante des performers met l'accent sur les rapports de pouvoir étant donné que les marionnettes sont traitées comme des vrais personnages. L'exactitude des mouvements de la poupée – un léger basculement de sa tête altérant l'expression de son visage – est tellement fascinante qu'on perd de vue le manipulateur. Par conséquent, la vraisemblance des scènes performées dans la semi-obscurité comme celle de la mort de Polynice et celle du suicide mentionnées ci-dessus, provoque des émotions fortes comme le sentiment d'être dominé. Ce sentiment est encore plus intense au cours de la scène de l'arrestation d'Antigone qui est, à notre sens, une longue déclaration acérée contre la violence et, de ce fait, choquante. En effet, dès qu'Antigone s'éloigne du corps de Polynice, le manipulateur semble se détacher de la marionnette et lorsque les deux autres le rejoignent nous assistons à l'interaction de quatre interprètes. Les agresseurs attrapent l'héroïne par derrière et saisissent ses bras et ses épaules pour l'empêcher de s'enfuir, la tirent et la poussent dans tous les sens pour la restreindre alors qu'elle se débat par des coups de pieds et de poings ; de toute évidence maltraitée par ses agresseurs, elle soupire alors qu'ils accompagnent leurs gestes de grondements. Ils arrivent à l'immobiliser au sol donnant un moment de répit à leurs efforts

puis se lancent à nouveau (tous ensemble) dans un enchaînement aussi violent que le précédent : l'un d'entre eux met sa main sur la bouche de la marionnette pour l'empêcher de crier et la scène s'achève quand l'héroïne se résigne, attrapée par la gorge. Afin de signaler sa défaite un des manipulateurs lui enlève le bandeau qui symbolise sa qualité de rebelle. Dans cette longue scène (elle dure un peu plus de trois minutes) la parfaite synchronisation de la chorégraphie donne vraiment l'impression qu'Antigone résiste à la violence de ses capteurs dont les prises « inappropriées », frôlent l'abus et stressent les spectateurs les mettant presque mal à l'aise¹. Certes, dans cette scène le pouvoir est entre les mains des manipulateurs mais, dans l'ensemble, qui dirige qui ? Le jeu de doubles annoncé dès l'ouverture suggère que le pouvoir peut basculer à tout moment : les créatrices associent manipulateur et manipulé en choisissant intentionnellement une danseuse brune pour Antigone, une blonde pour Ismène et un danseur pour Polynice s'assurant ainsi que l'implication soit manifeste. En outre, en raison de leur capacité de mouvement réduite, les marionnettes dictent et, par conséquent, limitent les mouvements des danseurs/marionnettistes qui souvent s'effacent lors de leurs interactions ou miroitent les gestes de leur marionnette associée tels des *alter egos*. En revanche, la précision, synchronisation et grâce des mouvements des danseurs, conçus sans doute pour être vus par le public, confirme qu'ils ne sont pas exclusivement les manipulateurs mais aussi des co-interprètes. Ce travail en équipe harmonieux suggère d'une part une complicité, dans laquelle les marionnettistes font corps avec les marionnettes et, d'autre part, une alternance de pouvoir sans antagonisme entre manipulateur et manipulé. La fluctuation des forces de manipulation atteste, à la fois, de l'inconstance du pouvoir, la fragilité des rapports de pouvoir qui en dérivent et leur évolution et/ou mutation continue. À notre sens, la mise en lumière de ce partage impartial reflète aussi, par extension, la direction que prennent de nos jours les efforts/batailles (des féministes, LGBTQ+ et/ou autres) relatifs aux rapports sociaux de genre vers la concrétisation d'un alignement sous le dénominateur commun de l'égalité, de la tolérance et de l'acceptation de chaque individu indépendamment des configurations de genre. Dans cette dynamique, les chercheuses Évelyne Peyre, Catherine Vidal et Joëlle Wiels affirment que les revendications très diversifiées des personnes transidentitaires soulèvent ou font surgir

[...] des questions plus générales, qui s'adressent aussi à la société démocratique dans un contexte de lutte pour l'égalité entre citoyens, questions qui intéressent également les mouvements d'émancipation des femmes².

¹ Ayant assisté à une des représentations, j'atteste que plusieurs spectatrices n'ont pas pu retenir des exclamations et à des nombreuses reprises j'ai entendu des inspirations brusques. Ayant eu moi-même le cœur serré, je confirme l'intensité et vraisemblance de la scène.

² Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, *op.cit.*, p.288.

Elles confirment ainsi notre hypothèse qu'un concept inclusif se forme allant au-delà des codes identitaires et de sexuaction autrement dit, un concept d'intersectionnalité.

Sur un autre registre, l'attitude d'Antigone, ses protestations au cours de son arrestation et ses appels au secours rappellent celle de Mathilde Monnier dans *Pour Antigone*. Les deux Antigone(s) sont des guerrières qui n'hésitent pas à se battre contre ceux qui essayent de les restreindre et nous trouvons qu'elles sont étonnamment complémentaires malgré un écart de pratiquement vingt ans entre les deux créations. Quand l'Antigone de Mathilde Monnier s'exclame « Je ne suis pas une poupée » au moment où elle est amenée hors plateau, son traitement par Créon indique le contraire¹. En revanche, nous n'avons jamais douté de la condition humaine des marionnettes d'Ulrike Quade – d'ailleurs la créatrice affirme les traiter comme des acteurs humains. De notre point de vue, ces deux représentations d'Antigone révèlent un changement qui reste, pourtant, jusqu'à présent incomplet. Plus en détail, dans la représentation de 1993, Antigone ressent le besoin d'affirmer son humanité et sa féminité mais elle est malgré tout traitée comme une poupée et ignorée comme une jeune fille immature. En revanche, dans les années 2010, son humanité et sa féminité ne sont, certes, pas contestées mais elle est, toutefois, discriminée et condamnée pour ses convictions et son choix². En d'autres termes, son appartenance à un sexe spécifique – en l'occurrence, féminin – ne met plus en question sa capacité de réflexion et d'action : le doute est transposé vers la lucidité de ses choix, contestables (désormais) parce qu'ils ne sont pas conformes à la norme. L'Ismène de Trajal Harrell nous donne une preuve supplémentaire de cette transposition : « Je lui dis [...] que ça n'a pas de sens [...] qu'elle est un peu folle » dit-elle en évaluant la décision de sa sœur d'enterrer Polynice contre l'édit du roi. De même, l'Antigone de Splendid Productions pose la question « Vous pensez que mes actions sont extrêmes ? »³ en s'adressant directement au public. Nous constatons donc une ouverture ou une généralisation : la mise en question de la condition de la femme – qui concerne depuis longtemps le féminisme – se dirige vers la mise en question de la condition de l'individu dans son sens global et inclusif. Comme l'individu préoccupe les démarches féministes autant que le processus de genre⁴, il est désormais question de l'acceptation de l'individu et de ses choix même quand ceux-ci ne

¹ Voir chapitre V.7. *Du texte (?)*, p.129.

² Tel est le cas chez Ulrike Quade autant que chez Splendid et Trajal Harrell dont il a été question aux chapitres précédents.

³ « Do you think that my actions are extreme ? ». Extrait du spectacle *Antigone* de Splendid Productions. Traduction personnelle.

⁴ L'expression « processus de genre » est empruntée à Anne Fausto-Sterling qui la définit ainsi : « 'faire du genre', à savoir les pratiques sociales d'apprentissage et d'application de comportements appropriés au genre, c'est-à-dire développer une identité de genre ». Voir Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, *op.cit.*, p.282.

respectent pas les conventions sociales normées ou normalisées. Il ne s'agit plus d'égalité entre femmes et hommes dans leurs droits et leurs libertés mais d'égalité entre individus. De ce fait, l'Antigone d'Ulrike Quade devient à la fois transgression et continuité parce qu'elle défie les codes figés et leur incarnation singulière ; elle se situe fermement à la frontière entre la marionnette et l'humain, entre manipulateur et manipulé et, par extension, entre dominant et dominé, sans tenir compte des assignations de genre, d'ethnicité ou de classe sociale.

XVII.3. Les *stasima* à l'antique et les identités du chœur

Si les dynamiques entre marionnettes et manipulateurs sont fluctuantes, les interprètes de leur côté, affirment leur pouvoir au cours des parties définies par les créatrices comme *Songs* (chants) consacrés – dans leur majorité – au chœur. Les six intermèdes, à l'exception d'un, se présentent comme projections de texte et chacun marque la fin d'un épisode de l'intrigue. Les textes sont des extraits de la *parodos* et des *stasima* de la pièce sophocléenne qui respectent la structure de la tragédie antique en juxtaposant ainsi la tradition antique à la modernité de la mise en scène et à l'originalité de l'adaptation. Dans l'ensemble, les intermèdes sont des moments du spectacle qui permettent aux performers de se produire librement indépendamment des marionnettes et, à la fois, constituent des aperçus des actions du chœur. Par conséquent, les créatrices se servent des intermèdes pour illustrer les récits du chœur ou pour introduire des scènes absentes de la pièce antique, possiblement pour souligner le profil héroïque des caractères principaux les rendant ainsi plus consistants, voire plus cohérents.

Plus en détail, le *Song of Victory (Chant de la Victoire)* succède à la scène du combat conduisant à la mort de Polynice et reprend en traduction libre les vers de la première *parodos*¹. Toutefois, alors que l'extrait projeté incite à la célébration et à l'oubli, le tableau proposé par Ulrike Quade et Nicole Beutler est un rappel morbide du résultat funeste de la bataille et du sort de Polynice : des bourdonnements de mouches résonnent dans le silence évoquant la décomposition des corps gisants au sol. De même, le *Song of Suffering (Chant de Souffrance)* reprend les vers du deuxième *stasimon* de la tragédie antique pour illustrer le récit de l'enterrement de Polynice et la lamentation d'Antigone sur le corps de son frère. Cependant, alors que l'extrait projeté survient après (dans l'original) l'arrestation d'Antigone, les créatrices l'utilisent pour accompagner son acte défiant : la marionnette semble bouger de son propre gré suggérant le libre arbitre d'Antigone ; la tendresse de ses mouvements accentue l'ambiance tragique. Le *Song of Love (Chant de l'Amour)*² est également en décalage par

¹ Plus précisément les v.100-103 et v.148-154 d'*Antigone* de Sophocle. Voir transcription du texte d'*Antigone* dans les Annexes, p.143-146.

² Plus précisément les v.781-785 d'*Antigone* de Sophocle. *Ibidem*.

rapport à l'intrigue sophocléenne : alors que dans l'original le chœur chante l'amour condamné entre Antigone et Hémon, chez Ulrike Quade et Nicole Beutler l'extrait introduit les funérailles d'Antigone, une scène qui ne figure pas chez Sophocle. De même, le *Song of Destiny (Chant de la Fatalité)* reprend le quatrième *stasimon*¹ (de la pièce sophocléenne) mais illustre encore une scène absente de l'original : en l'occurrence, le texte fait allusion au pouvoir du destin alors que, sur scène, Ismène s'effondre au sol, le corps secoué par les sanglots causés par la perte de sa sœur (déjà pendue et visible au fond de la scène). Cependant, ces deux intermèdes sont clairement axés autour d'Ismène, enrichissant ainsi son profil. À notre sens, les créatrices restructurent la tragédie en mettant le point focal sur les personnages « secondaires » à savoir Ismène et Polynice et soulignent leur côté héroïque afin de soulever des questionnements relatives au statut social de l'individu souvent susceptibles de lui porter préjudice².

Sur le même registre de juxtaposition, alors que trois chants comportent des danses conformément à la pratique du chœur antique, l'identité du chœur ne s'accorde pas avec celle proposée par Sophocle et, de surcroît, varie au cours des différents épisodes. Néanmoins, même si la multiplication des rôles ne nous surprend pas en soi, leur assignation donne matière à réflexion. En effet, à défaut des doyens de Thèbes, le chœur d'*Antigone* d'Ulrike Quade et Nicole Beutler est composé de personnes encagoulées et extrêmement énergiques faisant intentionnellement allusion à des (jeunes) terroristes, une interprétation qui est renforcée par leur apparence suggestive. Il nous semble que les créatrices personnifient – littéralement – les étapes de loyauté que traverse le chœur par l'intermédiaire des performances des danseurs ; un parcours des intermèdes confirme notre hypothèse. En effet, pour leur première apparition, les manipulateurs/chœur représentent les défenseurs de Thèbes qui affrontent Polynice illustrant ainsi la *parodos*³ de la tragédie et le récit de la bataille. Dans le deuxième intermède, le *Song of Humankind (Chant du Genre Humain)*, la présence des trois performers aux côtés d'Antigone suggère qu'ils sont ses compagnons d'armes, une occurrence en soi unique⁴. Dans cette perspective, ils représentent un groupe qui soutient ouvertement l'héroïne alors que chez Sophocle le soutien du peuple est une rumeur que Créon refuse de reconnaître⁵. Par conséquent, l'opinion inexprimée du chœur se manifeste visuellement à travers le rôle que

¹ Plus précisément les v.951-954 d'*Antigone* de Sophocle. *Ibidem*.

² Ce point sera étudié par la suite.

³ Le chœur raconte dans la *parodos* le combat des deux frères. Voir, Sophocle, *Tragédies complètes, op.cit., Antigone*, v.100-161.

⁴ Alors que c'est la première fois au cours de nos recherches qu'une telle proposition se présente, nous réservons pourtant le droit à l'erreur car il est impossible de connaître toutes les représentations d'*Antigone*.

⁵ En effet, les vieillards de Thèbes vocalisent ouvertement leur support après la prophétie de Tirésias.

revêtent les manipulateurs/interprètes. Ces derniers viennent se placer devant Antigone comme s'ils attendent son signal pour se battre ; lorsque l'héroïne acquiesce d'un hochement de tête, ils se lancent dans une danse féroce rappelant fortement la danse *pyrrhique*¹ de l'Antiquité. La partition chorégraphique est composée d'un enchaînement de sauts continus répétés à la même cadence et la même intensité pendant plus d'une minute : tels des balles qui rebondissent à l'infini, les danseurs prennent de l'élan, ramènent les genoux à la poitrine et répètent l'action continuellement à la même vitesse. Leurs sauts continus attestent de leur énergie et de leur endurance ; de plus, la force avec laquelle ils frappent le sol avec leurs pieds exprime bien leur agressivité. Leurs cris viscéraux viennent se joindre au bruit de leur atterrissage et surmontent la musique assourdissante pour évoquer la violence. Les gestes des bras qui accompagnent leurs sauts n'en perturbent pas la cadence effrénée et donnent un aperçu de la quantité et variété impressionnantes des mouvements qui peuvent être exécutés en l'air (au cours d'un saut). Toutefois, à la suite du troisième intermède – le *Song of Suffering (Chant de la souffrance)* illustrant l'enterrement de Polynice – le soutien du chœur semble basculer et les supporteurs se transformer en bourreaux violents et agressifs qui arrêtent Antigone prise en flagrant délit d'enfreindre l'édit du roi. Un changement d'identité supplémentaire se produit au cours du *Song of Love (Chant de l'Amour)* illustrant une procession minutieusement chorégraphiée accompagnée d'une musique funèbre et du son de cloches. En tenant Ismène par les avant-bras marionnette et manipulateurs longent tous ensemble l'avant-scène, faisant deux pas en avant et un en arrière parfaitement synchronisés. Leur rythme lent donne la cadence au cortège funéraire en l'honneur d'Antigone et prolonge ainsi le moment tragique. En l'occurrence, les manipulateurs adoptent le rôle des participants aux funérailles, des amis et des proches des deux sœurs venant présenter leurs condoléances à Ismène en lui chuchotant des paroles réconfortantes. Par la suite, les performers personnifient le chagrin d'Ismène : à la fin du *Song of Destiny (Chant de la Fatalité)*, deux d'entre eux (Michele Rizzo et Hillary Blake Firestone) se lèvent lentement l'un après l'autre, leurs corps tremblants miroitant celui d'Ismène secoué par les sanglots. Leur danse étrange est composée de passages au sol au ralenti en adoptant des positions inconfortables en équilibre désaxé suggérant leur désarroi. Laissant Ismène au sol, Cat Smits se joint aux deux autres puis progressivement, ils se lèvent à l'unisson. Une fois debout, ils (re)deviennent le peuple thébain ; ils se placent brusquement côté cour, les bras écartés en « V » et la tête renversée en arrière ; en regardant le ciel ils commencent à secouer les bras comme dans une prière adressée à l'au-delà – répétant le mouvement de Médée chez Renato Zanella et Angeliki Sigourou et qui sera repris par les

¹ Voir chapitre X.4. *Danse et opéra*, note n°1, p.226.

performers de Thomas Noone¹. Ce mouvement initial mute pour former une courte phrase chorégraphique tel un résumé des états d'âme du chœur suggérant un maudissement coléreux, puis un repentir à genoux, puis une prosternation le front posé au sol. En relevant leur tête, ils la secouent comme pour retourner à la « réalité », se redressent doucement et respirent profondément en s'essuyant les yeux. En guise de clôture une musique techno assourdissante introduit le *Song of Despair (Chant du Désespoir)*² au cours duquel les performers, de dos, invitent vainement un (autre) public virtuel à les rejoindre. Finalement, Hillary Blake Firestone reste seule sur scène et reprend la séquence du *Song of Humankind* avec encore plus d'intensité « dans un solo de danse presque compulsive sur de la *house music* martelante »³ exprimant sa fureur et sa frustration. Elle s'arrêtera brusquement, possiblement en signe de la futilité des efforts pour changer le sort inévitable des personnages tragiques.

À travers leur triple rôle atypique de chœur, d'*alter ego* et de manipulateurs qui souligne la pluralité identitaire de l'individu – nous renvoyant au concept de genre qui promeut la diversité et le respect de l'individualité et de la singularité – les interprètes/danseurs maîtrisent

[...] deux espaces contigus en simultanéité : un espace « réel » qui est celui d'où se pratique la manipulation, et un espace « virtuel » qui est celui où sont présentées les marionnettes et leurs actions⁴.

Cependant, ces espaces convergent et brouillent la frontière entre manipulateur et marionnette grâce à la maîtrise du mouvement et la complicité étrange voire l'interdépendance qui s'installe quand marionnette et manipulateur vibrent ensemble. Même les brefs moments de liberté des interprètes sont consacrés à la révélation des multiples facettes du chœur et l'illustration de son identité cachée. Ainsi, en mettant en scène les différentes identités du chœur, les créatrices signalent que ce groupe impersonnel est finalement aussi important et complexe que les protagonistes, multipliant ainsi de nouveau leur nombre comme Mathilde Monnier a multiplié son Antigone en 1993⁵.

Un dernier point intéressant à propos des intermèdes est que leurs titres ne se réfèrent pas directement au mythe tragique. Au contraire, ils évoquent des notions abstraites dont une – celle de *Humankind (Genre Humain)* qui attire particulièrement notre attention. Il nous semble

¹ Nous avons déjà mentionné que cette phrase chorégraphique devient une sorte de *leitmotiv* dans les spectacles des années 2010.

² Le *Song of Despair (Chant du Désespoir)* est une adaptation libre du cinquième *stasimon* du texte sophocléen (v.1146-1154). Voir transcription du texte d'*Antigone* dans les Annexes, p.143-146.

³ Marcelle Schots, dans *Theaterkrant*, le 20/09/2012. Source : dossier de presse d'*Antigone*, *op.cit.*, p.8.

⁴ Source : site officiel de la compagnie Théâtre sans toit [En ligne] <http://theatresanstoit.fr/parutions/fondamentaux-de-la-manipulation/> (consulté le 20/11/2019).

⁵ Voir chapitre V.2. *La Multi-Antigone de Mathilde Monnier*, p.111.

qu'en se servant des vers du texte sophocléen pour chanter le « Genre Humain » les créatrices renforcent notre hypothèse qu'au cours des années 2010 la reprise des stéréotypes de genre s'ouvre et s'oriente vers la dénonciation des inégalités entre individus. Dans ce sens, un objectif général axé autour de l'individu se concrétise, associant ou articulant les différents camps qui se battent en faveur de l'égalité et du respect des droits et des choix humains tout en cherchant à éliminer tous les aspects de la discrimination genrée. À notre sens, la notion d'intersectionnalité se manifeste voire devient évidente dans le travail des créateurs des années 2010.

XVII.4. Un autre aspect de la discrimination genrée : addition ou évolution ?

Au-delà de la thématique du libre arbitre et de celle – plus centrale – de l'utilisation du pouvoir pour manipuler l'individu et/ou le priver de la liberté de choix – en particulier en cas de guerre et de conflit – les créatrices se penchent également sur la question de l'identité d'une Antigone contemporaine pour transférer la pièce à notre époque. Afin d'y répondre elles donnent la parole à la seule survivante, Ismène, en prolongeant la pièce avec un épilogue qui ressemble à une rencontre avec les artistes à la fin du spectacle après les salutations finales. Dans un effort de vraisemblance et d'ambiance décontractée, l'héroïne se présente au public avec un costume légèrement modifié : la fille docile et soumise se convertit devant nos yeux en une élégante chercheuse érudite revêtant un cardigan par-dessus sa robe et une fourrure autour de son cou. Son attitude change également grâce aux lunettes de vue sur le bout de son nez lui donnant un air hautain et, désormais confiante, elle n'hésite pas à allumer une cigarette en parlant et en échangeant avec Cat Smits, sa manipulatrice assignée. Avant d'entamer son discours, elle demande la permission au public puis rassurée lorsqu'un des spectateurs lui donne la parole, elle s'assied confortablement sur les genoux de Cat Smits et raconte ses derniers moments avec sa sœur. Par la suite elle transmet la question des créatrices en se la posant à elle-même :

Je me demande qui elle serait [Antigone] aujourd'hui [...] un dénonciateur/informateur anonyme, une figure solitaire [...] un pilote kamikaze sans visage¹ ?

Or, cette interrogation à première vue personnelle et intime est à la fois une référence directe aux zones de tension autour du monde, auparavant suggérées au cours des intermèdes dansés par les interprètes encagoulés sous le son de la musique techno assourdissante. C'est pourquoi,

¹ Extrait du spectacle. Voir transcription du texte d'*Antigone* dans les Annexes, p.143-146. Traduction personnelle.

semble-t-il, elle ne donne pas de réponse et passe à un sujet qui lui tient plus à cœur. Elle paraît outrée face à l'accusation de sa sœur d'être restée inactive et elle en annonce la conséquence :

[...] Cette petite fille brune. La fanatique. [...] La militante fougueuse. Vous venez de la voir. Ma sœur. Notre *go-getter*... Elle m'a crié juste avant de mourir : « Je méprise ton amour ! Ce ne sont que des mots, pas des actes ». Elle m'a envoyé dans l'histoire éternelle avec le mot... LÂCHE¹.

Ismène poursuit son monologue en justifiant les actions des deux sœurs : l'une choisit de vivre et l'autre de défier l'interdit en mettant sa vie en danger, mais toutes les deux pensaient « pouvoir le faire », elles ont seulement réagi de manière différente à la situation. Elle réitère alors sa déception d'avoir été considérée comme une lâche : « Je fus connue depuis 2000 ans [...] comme une lâche »². Elle ne comprend pas et refuse d'accepter le double standard : Antigone ayant choisi la mort devient une légende, « Une inspiration. Mais nos noms ont été oubliés... Ismène... Polynice... »³ ajoute-t-elle en manifestant son chagrin. Elle suspend son discours sur cette réflexion inachevée puis regarde Cat Smits comme pour demander son opinion. De toute évidence, la connexion établie entre manipulatrice et marionnette transcende les limites de la représentation. La danseuse prend la cigarette de la main d'Ismène, tire une bouffée et la pose sur le cendrier au sol en confirmant leur complicité avant de se lever ; elles quittent ensemble la scène qui plonge progressivement dans le noir. En laissant le dernier mot à Ismène les créatrices rétablissent son statut héroïque et en mentionnant sa lâcheté présumée elles se réfèrent indirectement aux stéréotypes qui qualifient un héros en fonction du « bruit » que fait sa révolte. À notre sens, elles s'opposent ainsi à un autre aspect de la discrimination sociale et, par extension, genrée, celui-ci relatif à la perception superficielle et erronée du statut héroïque impliquant le choix du sacrifice d'une vie (celle du héros). En d'autres termes, les créatrices soulignent qu'Ismène et Antigone sont aussi courageuse l'une que l'autre et même si elles réagissent de manière différente leur démarche est irrépréhensible. Par conséquent, les deux méritent la gloire or seule Antigone l'obtient. Manifestement, au-delà de la problématique du sexe biologique d'Antigone (déjà soulevée par des nombreux chercheurs et créateurs), Ulrike Quade et Nicole Beutler dénoncent la catégorisation et la perception d'autrui en fonction d'une performativité « sociale » stéréotype. Cette classification en soi discriminative et porteuse de jugement implique que sacrifice égale héroïsme alors que

¹ « [...] That little dark-haired girl. The fanatic. [...] The spirited militant. You just saw her. My sister. Our *go-getter*... She screamed at me just before she died: "I despise your love! It's only words, not deeds". She has sent me into history everlasting with the word... COWARD. ». *Ibidem.*, caractères capitaux utilisés par l'auteure. Traduction personnelle.

² « I've been known all those 2000 years, or however long it is as a coward ». *Ibidem.*

³ « An inspiration. But our names have been forgotten... Ismene... Polynices... ». *Ibidem.*

le choix de vivre et de continuer à se battre (en silence) signifie lâcheté. Nous observons alors qu'un changement a eu lieu au cours des dernières années : si la question de la discrimination sexuelle et, de ce fait, la différenciation entre féminisme et perspective genrée semble un faux problème l'épine de la discrimination n'est pas totalement outrepassée mais seulement déplacée. Autrement dit, alors que la non-discrimination sexuée est régulièrement acceptée – un progrès en soi prometteur – l'objectif final n'est pas pour autant (encore) atteint. En fait, au lieu de l'opposition sexuée et généralisée homme *vs.* femme les créatrices signalent l'opposition femme forte *vs.* femme faible et défendent la deuxième en donnant la parole à Ismène qui s'assume comme « femme » (sans adjectif qualificatif) dont la force ou la faiblesse n'est qu'une parmi les nombreuses parcelles qui composent son identité. Il nous semble que c'est précisément le message qu'Ulrike Quade et Nicole Beutler veulent transmettre, c'est-à-dire qu'il y a, certes, une évolution mais que la bataille pour le droit à la non-discrimination et l'égalité dans tous les domaines continue. Somme toute, elles proposent subtilement l'acceptation de la diversité et – pourquoi pas – sa normalisation, afin de passer à l'étape suivante et/ou approfondir.

XVII.5. Les marionnettes au service d'une nouvelle perspective égalitaire

L'humain et l'inanimé, le danseur et la marionnette [...]. Tout comme la marionnette est manipulée par l'homme, le destin tragique détermine également l'action humaine¹

Liv Laveyne

Au sein des spectacles étudiés dans notre corpus, nous avons signalé la présence de pantins, de poupées ou de mannequins : le soldat en bois dans *Pour Antigone* de Mathilde Monnier, les poupées en plâtre symbolisant les enfants de Médée dans *Medea* de Dimitris Papaioannou et la poupée de chiffon dans *Antigone* de Splendid Productions incarnant à la fois Polynice et Hémon. Cependant, les créateurs les traitent comme les objets inanimés qu'ils sont ou comme des symboles alors qu'Ulrike Quade et Nicole Beutler accordent aux marionnettes Bunraku le rôle des trois protagonistes de leur adaptation. Certes, la tradition du théâtre Bunraku l'impose. Or, centrer la partition chorégraphique autour de leurs capacités et aptitudes atteste de leur importance dans le travail des créatrices. La réalisatrice Ulrike Quade affirme à propos de l'utilisation des marionnettes :

¹ « The human and the inanimate, the dancer and the puppet [...] Just as the puppet is manipulated by the human, so too does tragic fate determine human action ». Liv Laveyne, « Puppetry of exceptional quality », dans *De Standaard*, le 16 novembre 2012. [En ligne] http://www.nbprojects.nl/en/performances/reviews/dit_is_eeen_poppenspel_zoals_we_dat_al_zelden_zagen (consulté le 14/11/2019). Traduction personnelle.

Dans un monde où les frontières entre l'homme et la technologie deviennent de plus en plus floues, la question de la façon dont nous traitons les objets devient de plus en plus importante.¹

C'est pourquoi, la pièce tourne littéralement et métaphoriquement autour d'elles. La production établit directement un contact avec le public par son intensité, son ouverture, et la manière surprenante dont les objets prennent vie et deviennent un théâtre visuel. La bande sonore aux sons de musique techno lancinante attise le suspense et met en valeur la synchronisation parfaite des interprètes humains avec leurs « collègues » inanimés.

« Nous avons fait des marionnettes et des artistes notre matière brute »² affirme Ulrike Quade. Les créatrices revisitent la tragédie antique en retenant les épisodes de violence, de conflit et de douleur et dissocient ainsi leur version du temps et de l'espace pour l'adapter aux questionnements actuels. De plus, elles réservent un traitement égalitaire aux trois marionnettes et accordent à chaque sœur un monologue et de longs « solos » en axant le spectacle autour des deux femmes. Qui plus est, Ulrike Quade et Nicole Beutler bannissent les personnages masculins de leur création tel un hommage silencieux au pouvoir et à la valeur des femmes : Créon, le garde, Tirésias n'apparaissent jamais ni ne sont mentionnés et Polynice est une figure fantomatique dans *Antigone*. Les manipulateurs quant à eux, « sont des ombres humaines dans une similitude avec les marionnettes »³ : malgré leurs costumes sombres et leurs cagoules ils demeurent visibles. Certes, ils incarnent le chœur mais ils ne représentent pas une foule anonyme car ils multiplient les identités. De surcroît, alors qu'ils se soumettent à une restriction de mouvements considérable afin de s'accorder avec les marionnettes, c'est grâce à leur maîtrise technique et leurs manipulations ingénieuses que les mouvements des marionnettes deviennent réalistes et rendent le tragique tangible. Rappelons l'image oppressive d'Antigone pendue, balançant entre lumière et obscurité au fond de la scène : lorsqu'Ismène lui adresse un dernier regard en tournant légèrement la tête dans sa direction au cours du cortège funéraire, la scène devient pratiquement accablante. Par conséquent, la tragédie revisitée à travers la fusion entre manipulateur et marionnette et le vocabulaire physique fascinant de leur danse harmonieuse et équilibrée ramène à l'esprit la question des créatrices : « sommes-nous vraiment, profondément libres dans nos actions ? »⁴.

¹ « In a world where the boundaries between people and technology are becoming more and more blurred, the question of how we deal with objects becomes increasingly important ». Source : site officiel de la compagnie Ulrike Quade, *op.cit.* Traduction personnelle.

² Propos d'Ulrike Quade, citée dans le dossier de production du spectacle pour le Festival mondial des théâtres de marionnettes, Charleville-Mézières, France, septembre 2013, p.8.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 7.

D'autre part, en accordant du temps et de l'espace à Polynice et, surtout, à Ismène les créatrices mettent l'accent sur une autre facette du texte sophocléen. Elles déstabilisent ainsi les catégorisations fixes qualifiant le frère et la sœur d'Antigone respectivement comme traître et lâche afin de créer un espace et des conditions pour de nouvelles perspectives qui évitent les discriminations relatives au statut social de l'individu et à ses choix et mettent en question « les valeurs et représentations qui [lui] sont associées »¹. Elles révèlent également un axe mineur mais pour autant essentiel du concept de genre – la discrimination fondée sur le statut social et le choix d'action ou d'inaction – et son imbrication avec les axes majeurs sociopolitiques de classe sociale et des rapports de pouvoir entre individus.

Somme toute, dans *Antigone* les créatrices mettent principalement en balance la prise de position des deux sœurs. Si Antigone est l'âme libre et la fille dissidente et Ismène est toute en réflexion et prudente, les créatrices décident de ne pas favoriser, ni choisir l'une des deux sœurs. Elles ont conservé la structure narrative de la tragédie classique et y ont ajouté des scènes supplémentaires, des arguments dirions-nous qui rendent visibles les motivations profondes des deux sœurs. Ainsi, elles créent des tableaux vivants où marionnettes et êtres humains cohabitent en faisant défiler l'histoire à travers les yeux d'Ismène et n'hésitent pas à lui donner la parole à la fin de la pièce. Si les créatrices choisissent de mettre en lumière le choix d'Ismène de vivre pour lui restituer son statut héroïque, leur prise de position aurait pu, cependant, être plus poussée. En vue de la place essentielle qu'elles accordent à l'héroïne (oubliée) ne serait-il pas plus pertinent de donner le titre *Antigone et Ismène* à leur pièce au lieu de se plier à la convention qui veut le mythe dédié à la rebelle par excellence ? Ne retombent-elles pas dans le stéréotype qui fait d'Antigone une héroïne et d'Ismène une lâche ou une figurante ? Dans cette perspective, *Antigone* est la preuve que la bataille pour la non-discrimination sociale et l'égalité entre individus continue. En tout état de cause, la proposition d'Ulrike Quade et Nicole Beutler, de faire de la place pour l'héroïne oubliée, est suggestive du changement qui s'opère dans ce domaine. Elle fait également penser au titre du spectacle que nous allons étudier dans le chapitre suivant : *Out of place / Medea* de la compagnie Plefsis suggérerait-il aussi le déplacement que nous avons évoqué plus haut ?

¹ Laure Bereni et Mathieu Trachman, *Le genre, théories et controverses*, op.cit., p.13.

Chapitre XVIII. OUT OF PLACE/MEDEA¹ DE LA COMPAGNIE PLEFSIS (2014, GRÈCE)

[...] un théâtre gestuel, physique et inventif combiné avec le mime et le théâtre des objets².

Plefsis

La définition que la compagnie Plefsis donne à son travail confirme la tendance pour le mélange des styles qui domine la production spectaculaire des années 2010 et reflète comme nous l'avons déjà mentionné, l'entrecroisement des thématiques genrées. De plus, le titre du spectacle de la compagnie Plefsis, *Out of Place / Medea*, empreint d'ambiguïté quant à son traduction et interprétation – dont il sera question par la suite – annonce d'emblée le contexte de la création d'Antonis Koutroumpis : abstraction, ambiguïté, incertitude, obscurité, confusion, brouillage sont quelques caractéristiques venant à l'esprit. À notre avis, ils s'appliquent au profil de Médée dépeint par les créateurs depuis 1993 et rendent intrigante la proposition de Plefsis que nous étudierons dans ce chapitre.

En 1996, Antonis Koutroumpis fonda la compagnie Plefsis au sein de laquelle il s'était réservé le rôle de directeur artistique et de chorégraphe. Depuis sa fondation, la compagnie Plefsis a participé à de nombreux festivals internationaux et elle a obtenu, entre autres, le premier prix du Festival de Théâtre de Rue de Drapetsona (Grèce, 2003). Leur production *Aorates poleis (Cités invisibles)* présentée au Festival d'Avignon en 2006, a également reçu un prix au Festival de Théâtre de Rue à Athènes en 2009. Plefsis définit ses performances comme un théâtre « non-textuel » et physique mettant l'accent sur le « texte corporel » rappelant ainsi le travail chorégraphique de ses contemporains, Dimitris Papaioannou (dont la compagnie *Edafos Dance Theatre* fut fondée trois ans plus tôt) et Thomas Noone – dont il sera question au prochain chapitre. Le style chorégraphique de la compagnie dérive de la fusion de genres performatifs différents qui s'inspirent de techniques somatiques variées – Jacques Lecoq, le masque neutre appliqué à la gestuelle et la pantomime cinétique parmi d'autres – et se basent sur l'expression corporelle et l'interaction avec le décor polymorphique, interchangeable et convertible en fonction des besoins de chaque spectacle pour mettre en place des problématiques relatives au langage corporel.

Antonis Koutroumpis affirme que le processus de création est un travail de groupe et, par conséquent, toutes les chorégraphies de la compagnie sont créées en collaboration avec les

¹ La traduction du titre en anglais est celle indiquée dans la version anglaise du site officiel de la compagnie et nous l'utiliserons désormais à la place du titre grec *Δε με χωρά ο τόπος/Μήδεια (De me chora o topos Medea)*. Voir <https://www.plefsis-space.gr/en/pages/team> (consulté le 20/7/2019).

² *Ibidem*. Traduction personnelle.

participants, en l'occurrence, Olga Gerogiannaki et Natassa Zafiropoulou. Le chorégraphe et metteur en scène avoue avoir été attiré par la *Médée* d'Euripide en raison de l'intemporalité du mythe et des multiples questions qu'il soulève. Comme ses homologues il accorde une valeur emblématique à ce mythe et ajoute que le fait de s'en inspirer pour la création d'une performance a été pour lui un vrai défi car ce mythe le touche profondément¹. Qui plus est, la possibilité de transcrire le texte en mouvement l'intriguait malgré ses doutes au sujet du potentiel et de la réception d'une telle transcription. Antonis Koutroumpis déclare à propos de ce qui motive son art :

Ce qui m'a toujours intéressé en tant qu'artiste est la communication avec le spectateur à travers les images et les sensations porteuses de sous-entendus qui soulèvent des questions sans juger et sans prétendre énoncer des vérités [absolues]².

XVIII.1. Le spectacle³

Out of place / Medea a fait sa première à Athènes, au petit théâtre Choros Technis 14^e Mera (Espace d'Art le 14^e Jour) en janvier 2014. Le spectacle qui dure cinquante minutes, condense le mythe de Médée le transformant ainsi en un voyage physique périlleux et un parcours émotionnel intense. Du point de vue dramaturgique, *Out of Place / Medea* se concentre sur le trio amoureux Médée-Jason-Glaucé et raconte les épisodes de leur interaction les répétant à trois reprises au cours du spectacle, chacune plus intense et plus longue que la précédente : la relation de Jason avec Glaucé, la jalousie de Médée et le conflit qui se produit dans son couple, sa réaction violente qui se traduit par le meurtre de la rivale et des enfants et « l'après » solitaire. L'accent est mis sur la corporéité car le texte est absent à l'exception des prénoms des trois protagonistes (Médée, Glaucé, Jason) qui apparaissent – écrits ou projetés – aux points culminants de la performance. Les corps transcrivent en mouvement les pensées et les sentiments des trois personnages alors qu'ils négocient leurs relations de manière répétitive. *Out of place/Medea* illustre la pièce euripidienne en adoptant un point de vue symbolique, renforcé par la présence des objets scéniques qui, dans les performances de

¹ Source : entretien personnel avec le chorégraphe le 23 mars 2014. Voir transcription, Annexes, p.149-157. Traduction personnelle.

² « Ως καλλιτέχνης αυτό που με ενδιέφερε πάντα και βεβαίως δεν έχει μετατοπιστεί τώρα, ήταν μία συνδιαλλαγή με το θεατή διαμέσου εικόνων, αισθήσεων που κουβαλούν υπαινιγμούς, θίγουν ζητήματα δεν καθορίζουν, δεν καταγγέλλουν, δεν ορίζουν αλήθειες ». Interview d'Antonis Koutroumpis dans Penny Zambouka, *Η τέχνη δεν είναι αναγκαία για να μας πει ποια είναι η αλήθεια, αλλά για να σκεφτούμε για την αλήθεια (L'art n'est pas nécessaire pour nous dire quelle est la vérité mais pour qu'on réfléchisse sur la vérité)*, 28 février 2012. [En ligne] <https://www.elculture.gr/blog/article/antonis-koutroumpis-pleusis/> (consulté le 20/7/2019). Traduction personnelle.

³ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que le chorégraphe a obligeamment mis à notre disposition. Voir photos, Annexes, p.147-148.

Plefsis, obtiennent une substance spécifique voire leur propre rôle au point de devenir les marqueurs du style unique du travail de la compagnie. Antonis Koutroumpis affirme que la source principale de son inspiration n'était pas le mythe tragique en soi mais son intemporalité, le défi de transcrire l'intrigue en expression corporelle ainsi que les questions que la tragédie euripidienne soulève autour de l'amour et son rapport étroit avec la violence, l'obscurité et la mort, en d'autres termes, des rapports de pouvoir. Il exprime ses interrogations ainsi :

Est-ce que l'amour est capable de noblesse, d'échapper à son côté calculateur et explosif ? Peut-il coexister avec l'ordre et ne pas sombrer dans le chaos en entraînant les personnages dans des situations violentes ? Les trois personnages peuvent-ils échapper à leur destin ? L'opportuniste et conquérant Jason aura-t-il la vie qu'il souhaite ? Medea acceptera-t-elle le rejet de Jason et sa nouvelle relation avec Glaucé ? Glaucé trouvera-t-elle enfin ce qu'elle recherche ou restera-t-elle victime du conflit et de la controverse¹ ?

Dans sa version du mythe de Médée, la compagnie Plefsis met en scène seulement trois personnages et, en particulier, le triangle amoureux, Médée-Jason-Glaucé en s'éloignant de la tragédie euripidienne comme Angelin Preljocaj dans *Le Songe de Médée*². Antonis Koutroumpis précise que dans *Out of place / Medea* c'est Jason qui tire les ficelles de l'histoire, tient le contrôle du récit et prend les décisions. Par conséquent, il s'établit – en apparence – comme le mâle tout-puissant en révélant ainsi le côté genré de la performance. Qui plus est, le héros n'évolue pas émotionnellement alors que le parcours de Médée est en rapport étroit avec ses sentiments qui dictent ses actions : son amour pour Jason lui provoque une douleur qui se transforme en haine et la pousse au complot et à la vengeance violente. Glaucé, quant à elle, représente la fraîcheur et la jeunesse, une femme dont la spontanéité et l'envie de vivre l'empêchent de penser aux conséquences de ses actions. Les efforts des personnages à contrôler leur destin et affirmer leur pouvoir (sur l'autre) sont répétés en loupe à trois reprises qui brisent le récit linéaire ; en raison de l'intransigeance des protagonistes, chaque reprise est plus longue et plus violente que la précédente et entraîne, finalement, un triple échec qui suggère et accentue la futilité de ces efforts.

¹ « Ο έρωτας μπορεί να συνυπάρξει με την τάξη ή μόνο στο χάος βυθίζεται παρασύροντας βίαια πρόσωπα και καταστάσεις; Μπορούν άραγε οι τρεις χαρακτήρες να ξεφύγουν από τη Μοίρα τους; Ο υπολογιστής και κατακτητικός Ιάσωνας θα μπορέσει να αποκτήσει τη ζωή που θέλει; Η Μήδεια θα δεχθεί την απόρριψη και τη νέα σχέση του Ιάσωνα με την Γλαύκη; Η Γλαύκη θα έχει εν τέλει αυτό που θέλει ή θα είναι το θύμα της διαμάχης; ». Interview d'Antonis Koutroumpis dans Maria Kryou, *Αντώνης Κουτρούμπης : Η Μήδεια είναι η προσωποποίηση του συναισθήματος (Antonis Koutroumpis : Médée est la personification de l'émotion)*, le 9 janvier 2014. [En ligne] <https://www.athinorama.gr/theatre/article/antonis-koutroumpis-i-mideia-einai-i-prosopopoiisi-tou-su-naisthimatos-1002224.html> (consulté le 1/8/2019). Traduction personnelle.

² Voir plus haut chapitre VIII. *Le Songe de Médée*, p.143.

Les trois performers s'activent sur une plateforme longitudinale, mobile sur le plan vertical qui réduit l'espace libre de la scène et évoque le sentiment de confinement de Médée. Sa couleur blanche immaculée suggère possiblement la « vérité » des événements qui vont y prendre place ou la pureté des sentiments qui vont être exprimés. Par ailleurs, cette plateforme est le seul élément du décor, celui que découvrent les spectateurs en pénétrant dans le petit théâtre ; ils perçoivent donc dès le début un espace restreint qui crée une atmosphère presque claustrophobe. L'estrade est divisée en trois parties, des plateformes mobiles que le chorégraphe appelle « greniers »¹ pour insister sur le sentiment dominant de confinement et de pression ; au cours de la performance chaque grenier/plateforme sera attribué à un des trois personnages de l'intrigue – ce qui nous rappelle vivement les tables/territoires de *Medea* de Dimitris Papaioannou. Toutefois, à notre avis, la division de la plateforme fait aussi allusion au déchirement intérieur de Médée mais, surtout, à sa personnalité composite. Chaque panneau de la plateforme – quoi qu'assigné à un autre personnage – représente une parcelle (sexuée) de son identité : celui de Glaucé (côté jardin) suggère sa féminité, son rôle d'épouse et d'amante ; celui de Jason (au centre) son côté masculin, sa force et sa détermination ; son propre panneau (côté cour) sa qualité de sorcière, sa divinité mais aussi ses émotions et son côté obscur. Il nous semble donc que chez Plefsis, Médée se définit (aussi) au moyen de son entourage dont elle fait partie intégrante et, par extension, en association aux autres, ce qui évoque indirectement l'indissociabilité des différents axes du concept de genre.

Nous avons mentionné que la plateforme est mobile dans le plan vertical, c'est-à-dire qu'alors que la longue partie côté public reste toujours fixée au sol, la longue partie du fond peut remonter en angle, presque à quatre-vingt-dix degrés par rapport au sol, en accentuant la tridimensionnalité du décor. Ce changement d'angle produit des sons stressants à l'identique d'un film d'horreur ce qui, semble-t-il, n'était pas intentionnel de la part du créateur si l'on se réfère à sa réponse accompagnée d'un rire lorsque nous lui avons posé la question. Il a également précisé, qu'il avait pour objectif de transmettre au spectateur cette sensation de mise en péril constante, de tomber ou de glisser, de l'imprégner de l'agitation des personnages et, par extension, de l'identifier à eux et partager leurs sentiments. Antonis Koutroumpis explique :

En tant que créateur, je suis inspiré par les espaces qui ont une structure explicite et prédéfinie, qui renvoie à un environnement spécifique. Ce n'est pas par hasard que le point de

¹ Le mot grec *patari* (*pataria* au pluriel) signifie grenier et se réfère aux espaces réduits de stockage et de rangement sous le toit d'une maison (ou sous le plafond dans les appartements modernes) extrêmement confinés. Alors que le terme illustre pertinemment l'espace restreint et suggère les sentiments qu'il provoque, nous allons opter pour « grenier/plateforme » ou « panneau » afin d'éviter les contresens.

départ dans la conception de chacune de nos créations est de définir l'espace scénique où elle aura lieu¹.

Nous remarquons dans la déclaration du chorégraphe un rapport étroit à l'espace ; sa perception est similaire à celle de Sasha Waltz même si cette dernière, au contraire, favorise les larges espaces architecturaux qu'elle a expérimentés en y présentant ses créations à la recherche de (ses propres) réponses plastiques. De plus, le chorégraphe affirme que la petite salle « convenait parfaitement »² au travail de son équipe et au décor qu'ils avaient créé en raison de sa neutralité car « ce n'est pas une scène classique »³. Il se peut que le choix conscient d'une scène non-conventionnelle et pratiquement vide, quasi commun dans les spectacles de la dernière période que nous étudions, s'aligne sur la tendance au mélange des styles et des genres et l'élément *queer* qui se manifeste dans la mise en scène des créations et s'amplifie en avançant chronologiquement (dans cette recherche).

Afin de compléter le décor minimaliste, la compagnie Plefsis a mis les quelques accessoires et objets scéniques au service de la dramaturgie en suivant le principe du théâtre des objets. Leur approche nous rappelle fortement le travail de Splendid Productions dans *Antigone* où les objets participent dans l'action et se transforment en fonction des besoins de la représentation⁴. Plus précisément, dans *Out of place / Medea*, un mat de bateau de taille modeste évoque la qualité de marin de Jason et sert de support aux petits drapeaux sur lesquels sont inscrits les prénoms des protagonistes, pour communiquer le thème central du spectacle (le triangle amoureux) mais aussi pour marquer la prise du pouvoir par un des personnages (quand celle-ci a lieu) ; une robe blanche survolera le panneau côté jardin tel le fantôme de l'innocence et du bonheur perdus de Médée ; des lettres de l'alphabet glisseront d'une ouverture sur le grenier/plateforme (central) jusqu'au sol – suggérant une fenêtre quand celui-ci est en pente ou une trappe mortelle quand il est à plat – puis seront pratiquement lancées en l'air en formant à trois reprises le prénom de Jason, en grec, *Ιάσων* ; des vêtements d'enfants tomberont du haut du panneau côté jardin pour suggérer l'infanticide ; une chaise rappelant celles qui meublent les tavernes traditionnelles grecques évoque le foyer. Ce dernier objet scénique – repris dans sa forme évoquant le folklore grec – rappelle *Medea's Choice* de

¹ « Προσωπικά ως δημιουργό με εμπνέει ο χώρος ο οποίος έχει μία πολύ καθαρή και ορισμένη δομή, που παραπέμπει σε συγκεκριμένο περιβάλλον. Δεν είναι τυχαίο, ότι μόλις ξεκινά κάθε νέα δημιουργία μας ως προς τη σύλληψη της, το πρώτο πράγμα που προσδιορίζεται είναι ο σκηνικός χώρος που θα λάβει χώρα ». Interview d'Antonis Koutroumpis dans Despoina Psalli, *Αντώνης Κουτρομπής: «Ελπίζω στη φροντισμένη ατομικότητα με αρχές και όρια»* (*Antonis Koutroumpis: « Je crois à une individualité soignée, avec des principes et des limites »*), 1^{er} février 2016. [En ligne] <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.people.3762> (consulté le 20/7/2019). Traduction personnelle.

² Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis, *op.cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ Voir plus haut chapitre *XVI.1. Le spectacle*, p.320.

Renato Zanella ainsi que *Medea* et *Medea*[2] de Dimitris Papaioannou, et suggère possiblement l'interprétation – commune chez les créateurs en Grèce – de cet objet comme symbole d'une identité ethnique. Antonis Koutroumpis précise à propos de l'usage des objets scéniques :

Les objets que nous utilisons, font partie intégrante du paysage, non seulement en termes d'image esthétique, mais aussi en tant que moyen de connexion entre les artistes interprètes ou performers. Ils sont l'outil narratif de base car ils participent au récit d'abord à travers le choix des moments où ils apparaissent et disparaissent sur scène, ensuite par l'influence qu'ils exercent à travers leur fonction comme acteurs [supplémentaires], mais aussi en tant que moyen de relier les personnages les uns aux autres. Ils ont un double rôle : d'une part, ils portent un sens et une valeur déjà définis par leur usage quotidien, qui définit leur « place » dans la composition scénique, et, d'autre part, ils « se transforment » en symboles qui servent à la dramaturgie du spectacle¹.

De toute évidence, dans les créations de la compagnie Plefsis, les objets ont un rôle essentiel tels des narrateurs qui facilitent l'avancement de l'intrigue ou qui décident le cours qu'elle va prendre. Mais ils renvoient aussi à la réalité de l'être humain qui est constamment entouré de nombreux objets qui modifient le cours de sa vie. Cependant, les créateurs ont limité dans *Out of place / Medea* le nombre d'objets scéniques en attribuant un seul objet à chaque personnage, représentatif de ses actions ou suggérant son sort : un foulard rouge écarlate est l'attribut de Glaucé et, à la fois, l'instrument du crime dans la troisième version de l'histoire, nous rappelant fortement le meurtre de Glaucé dans la première *Medea* de Dimitris Papaioannou (le voile rouge) ; la chaise qui évoque le foyer est l'attribut de Médée et un balai simple sera représentatif de Jason. Cet objet du quotidien obtiendra chez Plefsis une double fonction : d'une part il suggère la révélation de ce qui était caché – dans le sens propre et dans le sens figuré – quand Jason révèle le prénom de Médée en balayant la plateforme ; d'autre part, il symbolise la prise de pouvoir et l'envie de Jason de s'imposer, comme nous le confirme Antonis Koutroumpis. Le chorégraphe explique :

[...] il y a aussi un élément d'ironie par rapport au caractère de Jason : comme si ce personnage veuille définir les relations humaines et réparer tous ses torts avec une négociation

¹ « Τα αντικείμενα που χρησιμοποιούμε, αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του σκηνοικού όχι μόνο ως προς την αισθητική εικόνα του, αλλά ως μέσο σύνδεσης των ερμηνευτών και ως βασικό εργαλείο αφήγησης. Συμμετέχουν στην αφήγηση καταρχήν με την επιλογή της στιγμής που εμφανίζονται και εξαφανίζονται στη σκηνή, κατά δεύτερον με την επίδραση που έχουν μέσω της χρήσης τους στους ερμηνευτές ως δρώντα πρόσωπα, αλλά και ως μέσο σύνδεσης των χαρακτήρων μεταξύ τους. Έχουν ένα διττό ρόλο, αφενός κουβαλούν μία σημασία και μία αξία ήδη ορισμένη από την καθημερινή χρήση τους, η οποία ορίζει τη «θέση» τους στη σκηνοική σύνθεση και αφετέρου «μεταμορφώνονται» σε σύμβολα που εξυπηρετούν τη δραματολογία της παράστασης ». Interview d'Antonis Koutroumpis à Despoina Psalli, *Αντώνης Κουτρομπής: «Ελπίζω στη φροντισμένη ατομικότητα με αρχές και όρια»* (Antonis Koutroumpis : « Je crois à une individualité soignée, avec des principes et des limites »), *op.cit.* Traduction personnelle.

très simple, sans conditions... comme si avec « un coup de balai » il va révéler, définir et, par extension, imposer sa volonté [...]. Le balai symbolise son envie/besoin de s'imposer mais en même temps ce balai peut renvoyer quelqu'un de sa place, le détrôner. C'est-à-dire qu'en l'utilisant, Jason peut se débarrasser de Médée et lui retirer le pouvoir en l'envoyant sur un autre panneau de la plateforme. Toutefois, cette interprétation a une connotation sarcastique : ce n'est qu'un balai après tout, on ne peut pas tout arranger avec un balai¹.

De toute évidence, dans *Out of place / Medea* le balai est un objet extrêmement puissant voire un symbole de pouvoir, d'autant plus qu'il est l'attribut par excellence des sorcières comme Médée. Il nous semble qu'il établit les rapports de pouvoir entre Jason et Médée : en se l'attribuant, Jason tente de s'emparer du pouvoir de Médée (sur lui) ; il utilise donc le pouvoir de l'héroïne contre elle quand il essaye de la « balayer », de la chasser ou de l'exclure en la renvoyant sur un autre grenier/plateforme comme s'il voulait la renvoyer de son territoire et, par extension, de son cœur. Il tente d'effacer le prénom de l'héroïne pour effacer son pouvoir (en vain), ou pour « nettoyer » sa vie du fardeau qu'est devenue Médée et, aussi, pour imposer sa volonté (d'épouser Glaucé et obtenir le trône). Il se peut que cette ironie flagrante vise à mettre l'accent sur l'entêtement de Jason aussi bien que sur son incapacité à réaliser qu'il soit impossible de dicter à Médée ses réactions et ses sentiments pour faciliter son propre accès au pouvoir ou, au sens figuré, de « balayer » les problèmes au lieu de les affronter. Le chorégraphe le confirme en ce sens : « Tout est dans la tête de Jason, cette idée qu'il puisse combattre le psychisme humain avec un balai »² tel un Don Quichotte. Par ailleurs, cette prise de pouvoir illusoire atteste du caractère irréfléchi de Jason et à la fois révèle une facette de la personnalité de Médée : celle de la sorcière (refoulée).

Les éclairages conçus par Christina Thanassoula sont froids et menaçants et adoptent des tons sombres gris et noirs pour instaurer une ambiguïté et rendre l'ambiance de la performance plus inquiétante. De plus, l'éclairagiste plonge souvent le spectacle dans le noir – comme Thilo Reuther dans *Medea* de Sasha Waltz³ – possiblement pour marquer la fin d'une « répétition » de l'histoire, ou l'incapacité d'un personnage à changer son destin ou à prendre le pouvoir. Les animations graphiques, conçues par Akrivi Anagnostaki, sont composées alternativement de points noirs puis lumineux pour contribuer au rendu de l'atmosphère qui rappellent la tache de lumière dans laquelle s'enferme la Medea de Silvia Barreiros. Successivement, ils se transforment en tempête de sable ou en pluie incandescente ; ils inscrivent le prénom *Μήδεια* (Médée) sur le sol de la plateforme, comme une menace morbide ; ils forment des marques ou des taches d'ombre sur la plateforme que Jason balaye répétitivement pour effacer son passé puis ils disparaissent lentement au moment où il

¹ Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis *op.cit.*

² *Ibidem.*

³ Voir plus haut chapitre *X.I. Le spectacle*, p.207.

abandonne son épouse en faveur de sa rivale ; ils se restructurent en un essaim d'abeilles ou en une sorte de démon menaçant qui attaque et persécute Glaucé avant de l'étouffer en la consommant comme le feu invisible de la robe empoisonnée dans la deuxième version du meurtre de la jeune femme ; ils suggèrent une hélice ADN imprécise, ou intentionnellement incomplète, à côté d'une vague représentation de deux figures qui se tiennent par la main, telle une fresque des grottes préhistoriques, pour suggérer les deux enfants de Médée et son instinct maternel primitif qui la pousse à les « tuer pour les protéger » comme l'a affirmé la Medea de Silvia Barreiros. Il est certain que dans *Out of place / Medea*, les animations graphiques acquièrent, comme les objets, un rôle essentiel et semblent remplacer le narrateur en éclaircissant des points vagues de l'intrigue.

Minas Emmanouil a composé la musique originale spécialement pour le spectacle. Les sons électroniques sont allusifs et parfois même indiscrets voire gênants pour accentuer l'intensité des émotions des trois personnages rappelant la bande son d'*Antigone* de Ulrike Quade et Nicole Beutler ainsi que celle de *Medea* de Thomas Noone dont il sera question dans le chapitre suivant. La bande son nous donne l'impression qu'un pouvoir invisible intensifie les conflits intérieurs et les efforts des protagonistes de changer leur sort en les forçant à agir malgré eux. Qui plus est, l'utilisation d'instruments à cordes crée une ambiance stressante qui entraîne le spectateur dans le tourbillon émotionnel des personnages en produisant ainsi un lien entre la plateforme mobile qui sert de décor et la salle.

Les costumes sont composés de vêtements simples – comme dans la majorité des spectacles de notre corpus – afin de faciliter les mouvements complexes et, souvent, acrobatiques des danseurs. Ils soulignent leur effort physique mais laissent également entrevoir des traits de la personnalité des caractères. Ainsi, Glaucé porte une robe légère gris clair pour insister sur sa fraîcheur, sa jeunesse et sa naïveté ; nous observons ici un point commun supplémentaire entre les créateurs concernant la perception de la rivale de Médée, dont il sera question dans l'étude comparative des performances. Jason et Médée sont habillés en noir : le premier porte un pantalon et une chemise à l'orientale à manches longues pour déterminer son caractère immuable et possiblement sa prédisposition malveillante face à son épouse. Cette dernière porte un pantalon large et un T-shirt transparent mais relativement austère ; sa coupe « à la garçon » et sa musculature prononcée lui donnent un aspect « masculinisé » en faisant penser aux nombreuses facettes du caractère de Médée qui est censé inclure des traits à la fois masculins et féminins – et dont la connotation genrée a été mentionnée à plusieurs reprises au cours de cette étude. De surcroît, d'autres articles vestimentaires pour adultes ou enfants apparaissent sur le plateau pour faire allusion à la famille ; le fait qu'ils ne soient jamais revêtus en anticipe la rupture imminente.

Il est pour autant intéressant d'étudier le titre original (en grec) du spectacle dont la première partie est plus révélatrice que sa traduction anglaise. En effet, *Δε με χωρά ο τόπος*

(*De me chora o topos*) se traduit littéralement « Je ne rentre pas dans cet espace », une expression grecque qui peut avoir plusieurs interprétations. La première nous est donnée par Antonis Koutroumpis qui a conçu le spectacle : il affirme que lorsqu'il a essayé de définir l'espace, le lieu de la performance et ce qu'il symboliserait dans sa création, il a envisagé un *stage web* sur lequel il pourrait raconter l'histoire (sans texte). Cet espace serait confiné et restreint et, de ce fait, conforme à une deuxième interprétation, celle-ci sémantique, du titre qui fait allusion à l'étouffement et l'agitation en l'occurrence, de Médée, au sein de sa relation. Ce qui entraîne une troisième interprétation, celle-ci sémiologique que le créateur mentionne ainsi : « le lieu ne me convient/correspond pas » ou « je ne suis pas à ma place » termes se référant à la marginalisation et à l'exclusion de Médée qui accentuent un sentiment profond de ne pas appartenir, d'être étrangère ou étrange, autrement dit, *queer*. Effectivement, le plateau mobile et l'absence de décor attestent du non-lieu où se déroule la pièce et où personne et rien n'est à sa place et accentuent l'exclusion de Médée ainsi que son individualité. Il nous semble qu'Antonis Koutroumpis – comme les autres créateurs du corpus – perçoit Médée comme exclue en raison de sa diversité, de la singularité de son caractère qui réunit en sa personne des traits féminins et masculins à la fois, des parcelles de micro-identités composant son profil puissant et emblématique dont il sera question plus loin.

XVIII.2. Contrôle et pouvoir : une quête sexuée

À propos de l'interprétation du titre *Out of place / Medea*, le créateur mentionne qu'il fait (aussi) allusion à la quête du pouvoir de Jason. De ce fait, son acte de déplacer Médée – et de se déplacer lui-même – sur les panneaux de la plateforme mobile qui sert de décor, traduit son effort de s'imposer à elle. Dans cette optique, si le spectacle illustre cette quête et les réactions ou la résistance que les démarches de Jason provoquent de la part de Médée, il apporte au premier plan l'aspect genré et sexué de la performance : une histoire stéréotype où un homme essaye de s'imposer physiquement et émotionnellement sur une femme. Qui plus est, la lutte pour le pouvoir entre Jason et Médée, un homme et une femme, renvoie sans doute à une confrontation entre les sexes qui n'est pas anodine et soulève, à notre sens, des problématiques sociétales relatives aux stéréotypes du « sexe fort » (le mâle) à qui le pouvoir appartiendrait *de facto*. Toutefois, l'intrigue suggère que Médée n'a aucun pouvoir : elle est barbare et étrangère, elle sera bientôt « divorcée » (pour utiliser un terme contemporain et pour autant anachronique), bannie et exclue de la société corinthienne. La quête de Jason semble alors bien futile et atteste du caractère insensé du héros, celui que la compagnie Pleafsis vise, finalement, à accentuer en l'opposant à celui, plus radical, de Médée.

Sans doute, le titre est une prédiction, une annonciation du tournant funeste que va prendre la vie de Médée. Même avant le début du spectacle son sort est scellé – nous renvoyant à

l'approche de Renato Zanella et Angeliki Sigourou qui insistent sur l'inexorabilité du sort de Médée. La Médée de Plefsis n'est pas à sa place ou n'a pas de place et elle devra se battre pour la trouver et (re)prendre ainsi le contrôle de son destin. Certes, pour Médée, il ne s'agit pas seulement de « ne pas être à sa place » dans le sens de la mise en espace mais, aussi, dans le sens du statut social, ce qui sous-entend la situation socialement compromettante ou compromise dans laquelle se trouve l'héroïne à son arrivée à Corinthe. Le chorégraphe associe par ce sous-entendu les rapports de sexe (illustrés par le conflit entre Médée et Jason) aux rapports sociaux révélant ainsi son intérêt à la dimension intersectionnelle de sa création. Assurément, la question de la place reflète aussi l'évolution dans les recherches sur le genre : le statut social de Médée et ses efforts pour obtenir une place dans la vie et les terres de Jason font allusion à l'aspiration des personnes marginales d'appartenir à un groupe ou de s'intégrer dans la société¹, abstraction faite de leur diversité ou malgré elle et s'entrecroisent avec les rapports de pouvoir entre les sexes.

De surcroît, dès les premiers minutes dans la quasi obscurité de la salle, le thème central d'*Out of place / Medea* est évident pour le spectateur : le pouvoir. En l'occurrence, Jason et Médée placés sur l'avant-scène hors plateforme, se lancent, sans se toucher, dans une confrontation virtuelle qui vise à maîtriser un objet invisible ou magique qu'ils tiennent entre leurs mains. Il se peut que l'objet symbolise la notion du pouvoir et le manipuler signifie contrôler l'autre, affirmer son pouvoir, le revendiquer ou s'en emparer et la répétition de l'histoire en boucle consolide notre hypothèse car à chaque reprise les personnages accentuent leurs efforts pour l'obtention du pouvoir, deviennent plus agressifs, plus astucieux, plus déterminés de réussir à s'en emparer et plus insistants. Cependant, cet objet invisible est à la fois une référence subtile aux pouvoirs de sorcière de Médée, une autre forme de pouvoir, celui-ci inné, dont il est impossible de la priver. Le soin accordé à cet objet invisible confirme également l'importance des objets dans les créations de Plefsis et nous rappelle par la même occasion la valeur symbolique des objets dans la performance de la compagnie Splendid Productions².

Les jeux de pouvoir deviennent progressivement plus physiques, puis presque agressifs ; ils sont illustrés par l'effort des performeurs de chasser leur « adversaire » du panneau sur lequel il se trouve pour prendre sa place. Ils se manifestent aussi dans la tension des muscles des danseurs au cours des acrobaties, lorsqu'ils se tiennent en équilibre en haut des panneaux qui changent d'angle en vitesse vertigineuse, juste avant la clôture de la performance.

¹ Nous ne prétendons pas connaître le nombre des personnes qui sont dans cette situation, mais nous admettons volontiers cette conjecture en faisant appel à l'axiome d'Aristote : « L'homme est un être sociable ». Éd. de référence, Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1994, livre I, VII.6.

² Voir plus haut, chapitre XVI.1. *Le spectacle*, p.320.

Étonnamment, à ce moment, la plateforme semble avoir ses propres pouvoirs et essayer, elle-aussi, d'exercer son pouvoir sur les humains tel un rappel de la part de Plefsis que les Grecs anciens croyaient fortement à l'irrévocabilité du sort des humains et/ou qu'il est quasi impossible pour eux de maîtriser leur destin¹. En effet, pendant les moments les plus intenses de la performance – notamment au cours de la confrontation entre Médée et Jason, la révélation de Jason (à Médée) qu'il s'apprête à épouser Glaucé, l'infanticide, la mort de Glaucé – et en fonction du nombre de personnages sur scène, un nombre respectif de panneaux est déplacé séparément afin de créer/produire des niveaux différents qui suggèrent les rapports de pouvoir. Par ailleurs, les greniers/plateformes commencent à changer d'angle (par rapport au sol) après la première mort de Glaucé qui dévoile l'ensemble de l'intrigue et l'identité de chaque personnage tout en suggérant le manque de communication qui provoque les conflits entre eux. Antonis Koutroumpis précise que c'est le moment où Jason

[...] prend la décision de lever son drapeau pour dire : « non, ce n'est pas Médée, c'est moi qui a le pouvoir de changer les panneaux » et, par extension, les choses telle une narration du premier niveau [à la première personne]².

En effet, c'est toujours Jason qui manipule le mécanisme qui modifie l'angle des panneaux : en changeant la pente des greniers/plateformes, il tente de manipuler la situation à sa faveur, d'établir son pouvoir et de contrôler le sort des deux femmes. Nous ajouterons qu'en l'occurrence, chaque niveau peut se référer à l'étendue du pouvoir de chaque personnage ; le panneau côté jardin est à plat, celui du milieu à 45° du sol et celui côté cour presque vertical. Ainsi, en se plaçant au milieu, Jason se retrouve au centre, certes ayant accès aux deux autres panneaux donc, dans l'idéal, le contrôle de l'ensemble de la plateforme et, par extension, le pouvoir sur les deux femmes. Or, Médée met en cause son illusion en se plaçant au sommet de la pente du panneau côté cour qui lui est assigné c'est-à-dire à un niveau physiquement supérieur de celui de son époux ce qui implique, sur un registre symbolique, un plus grand pouvoir. Plefsis utilise dans cet épisode l'opposition haut/bas que nous retrouvons également chez Dimitris Papaioannou, chez Angelin Preljocaj et chez Thomas Noone (dont il sera question plus loin) pour illustrer le stéréotype du mâle tout-puissant, comme figure centrale afin d'accentuer sa chute ; la naïveté et l'amour-propre de Jason lui donnent l'assurance que sa position est avantageuse mais en vérité c'est Médée qui tient le pouvoir. Ce jeu de pouvoir entre Médée et Jason sera constant au cours de la performance pour suggérer avec quelle

¹ Nous avons déjà mentionné que cette idée rappelle *Medea's Choice* de Renato Zanella et Angeliki Sigourou.

² « παίρνει την απόφαση πια να σηκώσει τη σημαία του να πει όχι η Μήδεια, εγώ θα καθορίσω τα πράγματα και εγώ αλλάζω τα πατάκια, σαν αφήγηση πρώτου επιπέδου ». Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis *op.cit.*

facilité le pouvoir peut changer de main dans la société actuelle, ainsi que l'effort considérable qu'exige son maintien ; il nous rappelle à la fois le jeu interactif – et comique – du pouvoir que propose aux spectateurs la compagnie Splendid Productions dans *Antigone* qui a les mêmes connotations socio-politiques¹.

Sur le même registre, le balai, en tant qu'attribut de Jason qui aurait pu être celui de la sorcière Médée mais que Jason a donc ravi pour en faire un sceptre, devient, lui aussi, un symbole de pouvoir : nous avons déjà mentionné son pouvoir de révéler quelque chose qui se cache (en retirant une première couche) et de nettoyer (dans le sens d'enlever ce qui bloque une vérité ou un « sol propre »). Mais il souligne aussi l'ironie liée au rapport du personnage à l'objet. Jason espère nettoyer son passé, purifier sa vie, arranger ses problèmes et définir sa relation avec chacune des deux femmes en se servant d'un balai ; c'est-à-dire que sans effort réel, il veut se débarrasser de la présence de Médée, et s'ériger en symbole de force et de pouvoir. Dès lors, quand il frappe le sol de son balai l'histoire recommence :

[...] Médée remonte la pente, Glaucé est vivante, placée au panneau inférieur et lui-même [Jason] demeure au panneau médian ; c'est le premier changement où au lieu d'un seul nous obtenons trois niveaux et chaque personnage est placé à un niveau différent².

Cependant, le balai fait simultanément allusion au foyer et, dans ce sens, deux interprétations supplémentaires sont possibles. La première – fort douteuse – serait de traduire l'objet comme une indication de l'égalité et du partage des tâches au sein d'une famille. La deuxième – plus plausible – est d'y lire le basculement du pouvoir ou le renversement des rôles ; ainsi, Jason ne serait pas vraiment le personnage dominant mais un homme au foyer qui passe son temps à nettoyer dans l'espoir de révéler des vérités fictives tel le pouvoir qu'il croit avoir.

Si *Out of place / Medea* semble, à première vue, ne pas soulever la question socio-politique de l'exil, Antonis Koutroumpis conteste notre impression en affirmant que le message est présent mais n'est pas « bruyant ». Selon lui, le titre de la pièce évoque non seulement le déplacement au sens figuré, dont il a été question plus haut, mais aussi l'exil et l'exclusion de Médée à Corinthe parce que la situation précaire de l'héroïne est liée à l'espace. Le chorégraphe précise :

[...] la dimension politique que nous donnons à la pièce n'est pas celle qui est évidente au sens politique et gouvernemental. Elle n'est pas politique au sens de la protestation, mais au sens plus profond de ce que peut être la politique [...]¹

¹ Voir chapitre XVI.4. *Les « party games », les lois et le pouvoir*, p.333.

² « [...] ανεβαίνει η Μήδεια ψηλά, η Γλαύκη ζωντανεύει, μένει στο κάτω πατάρι, αυτός πάει στο ενδιάμεσο, η πρώτη αλλαγή είναι αυτή. Όπου το ένα επίπεδο γίνονται τρία και ο καθένας βρίσκεται σε ένα διαφορετικό σημείο ». Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis *op.cit.*

Par conséquent, dans *Out of place / Medea*, l'aspect politique est relatif au sentiment d'exclusion et le statut « d'errant apatride » de Médée – pour reprendre les mots d'Aya² dans *Medea in Spain* de Silvia Barreiros³ – et ce qu'ils impliquent pour son quotidien. Qui plus est, en mettant l'accent sur la crise qui a lieu à l'intérieur du couple Jason-Médée, le besoin de changement de l'héroïne et le degré auquel cette crise influence son psychisme, le chorégraphe avoue faire un parallélisme – peu plausible ou bien dissimulé à notre sens – avec la situation en Grèce et la crise socio-politique de l'époque où le retour aux valeurs familiales était d'actualité voire recherché. Les similitudes avec le spectacle *Medea's Choice* (également représenté en Grèce) et le film d'Asteris Kutulas qui s'en est inspiré, nous semble évidente. Par ailleurs, cette association de l'axe politique et social au sein des rapports du pouvoir entre les sexes souligne leur entrecroisement et renvoie, à notre sens, au concept d'intersectionnalité que les créateurs de la troisième période semblent intégrer et mettre en avant dans leurs créations.

Cependant, la quête genrée de Jason quoique quête fictive et futile, illustre le mythe antique et dénonce des stéréotypes qui selon Antonis Koutroumpis tendent à disparaître, notamment dans le milieu de la danse.

Malgré les paramètres extérieurs qui « insistent » à la discrimination sexuelle je pense profondément que notre milieu ne se pose plus cette question et, par ailleurs, les différents projets le prouvent ; ils peuvent mettre en valeur un rôle masculin autant qu'un rôle féminin en fonction des besoins⁴.

Le chorégraphe explique qu'actuellement, en Grèce, le sexe du danseur n'a pas d'importance car le corps est l'outil essentiel de/dans chaque performance. Par extension, « un corps plus féminin, plus académique et inversement un corps plus masculin »⁵ peut convenir mieux au concept chorégraphique de chaque créateur sans arrière-pensée discriminative genrée. Par conséquent, affirme-t-il, les créateurs ne cherchent pas un modèle physique et corporel de performer spécifique. Leur choix est davantage centré sur le profil du rôle alors qu'au contraire le public a une perception de l'apparence du danseur sexuée et genrée étant donné

¹ « [...] η πολιτική χροιά που δίνουμε εμείς, δεν είναι η προφανής, με την έννοια της πολιτικής και της διοίκησης και της κυβέρνησης. Δεν είναι η πολιτική με την έννοια της διαμαρτυρίας, είναι με την πιο βαθιά έννοια του τι μπορεί να είναι πολιτική [...] ». *Ibidem*.

² Voir, note n°1, p.178.

³ Voir transcription du texte de *Medea in Spain*, Annexes, p.19-26.

⁴ « Παρά το γεγονός ότι υπάρχουν εξωτερικοί παράγοντες που «επιμένουν» στη διάκριση ανάμεσα στα φύλα, στο χώρο μας θεωρώ πως βαθύτερα δεν τίθεται τέτοιο θέμα και έπειτα τα πρότζεκτ τα συγκεκριμένα έρχονται να αναδείξουν όποτε και αν χρειάζεται περισσότερο ανδρικό και/ή γυναικείο ρόλο ». Source : entretien personnel avec Antonis Koutroumpis, *op.cit*.

⁵ « ένα γυναικείο σώμα πιο θηλυκό, πιο κλασικό και το ίδιο κατ'αντιστοιχία και για το ανδρικό πρότυπο ». *Ibidem*.

que l'idéal stéréotypé est ancré dans son subconscient. En somme, le chorégraphe dévoile un autre point essentiel pour cette recherche en insistant sur le fait que les performances modernes ne sont pas générées en elles-mêmes mais que c'est la réception qui est problématique parce que le public – et les critiques ? – cherchent incessamment à catégoriser en termes binaires chaque production et perpétuent ainsi les stéréotypes de genre. Il nous semble que ce point de vue optimiste se limite aux créateurs et performers puisque nous avons déjà signalé que dans le milieu du spectacle vivant en Grèce les postes de direction d'établissements nationaux sont majoritairement attribués à des hommes¹, ce qui prouve que les politiques gouvernementales demeurent toujours, malheureusement, sexuées, et là n'est pas le seul exemple.

XVIII.3. La multiplication : triple meurtre

Il est intéressant de noter que dans *Out of place / Medea* les trois répétitions du meurtre de Glaucé suivent à chaque reprise sa confrontation avec Médée tel un crime à mains nues : action et réaction et, en conséquence, renversement du pouvoir. Médée est présente dans toutes les versions qui deviennent progressivement plus intenses comme si l'héroïne voulait savourer le spectacle de la mort de sa rivale encore et encore, tel un tueur en série dont le *modus operandi* dégénère en violence. De surcroît, le fait que l'arme du crime devienne chaque fois plus concrète, suggère que le pouvoir de Médée sur ses adversaires monte en crescendo.

Plus en détail, la première confrontation advient quand Glaucé s'isole avec Jason sur le panneau côté jardin et le séduit sous les yeux de Médée ; quelques instants plus tard la jeune femme meurt étouffée par l'*alter ego* démoniaque de Médée composé des points noirs projetés au sol qui changent de forme en fonction de l'état émotionnel de l'héroïne. Cette composition ténébreuse semble faire partie de l'héroïne et même la reconnaître comme sa maîtresse en venant la saluer et la caresser d'obscurité. Qui plus est, elle est extrêmement agressive face à Glaucé et devient l'arme du crime comme si la colère de Médée se personnifiait en cette créature à travers ses pouvoirs de sorcière. La deuxième confrontation entre les deux femmes est autour de la chaise qui représente le foyer ; Glaucé essaye de s'en approcher mais Médée la tire et la met derrière elle en signe de protection ; la jeune femme a toutefois l'impertinence de maltraiter l'objet en le poussant avec ses pieds possiblement en signe de mépris du foyer de Médée, ou pour sous-entendre que sa séduction l'emporte sur la famille et le foyer dans le cœur de Jason. Elle provoque ainsi la rage de Médée qui l'écrasera – symboliquement – avec

¹ Voir chapitre XIV.5. *Le chœur de Medea's Choice*, note de bas de page n°3, p. 281.

la chaise avant de faire disparaître son corps inerte dans la trappe. Concrètement, l'arme du crime devient un objet qui conserve, malgré tout, son aspect symbolique. La troisième reprise de l'histoire¹ est plus longue et, de ce fait, plus détaillée et plus proche de la version euripidienne : la scène de la séduction est plus intense, composée d'un duo entre Glaucé et Jason où la relation amoureuse et la sensualité sont évidentes ainsi que la marginalisation de Médée qui en résulte. Les chorégraphes ajoutent la scène « classique » (reprise par tous les créateurs de notre corpus) de la tentative de Médée de récupérer son époux qui la rejette et qui déclenche pour la troisième fois la vengeance de l'épouse trahie. La scène du cadeau empoisonné s'ensuit légèrement modifiée car – contrairement, par exemple, à la version de Dimitris Papaioannou – dans celle de la compagnie Plefsis c'est Médée elle-même qui offre le foulard rouge écarlate à Glaucé. Cette dernière n'hésite pas de l'enfiler autour de son cou avant de retrouver Jason qui, l'air triomphant, emmène son amante à travers la trappe/fenêtre. Par conséquent, le troisième meurtre qui s'ensuit, est le plus long et le plus violent : Glaucé seule sur le panneau côté jardin (à plat) se bat pour se libérer du foulard, se débat, tombe au sol et se tord dans un sens et un autre en vain, se relève et retombe finalement étouffée par le foulard ; l'arme du crime est devenu, finalement, un objet concret.

En revanche, l'infanticide reste un acte symbolique et n'est suggéré qu'une seule fois, au cours de la dernière version de l'histoire conformément à la version euripidienne. À la suite du meurtre de Glaucé, des vêtements d'enfants tombent du haut du panneau côté jardin – une petite veste rouge, puis un petit pantalon, puis une deuxième petite veste noire et un deuxième pantalon – et glissent jusqu'au sol sans bruit. La musique qui fait allusion à une comptine, comme dans *Le Songe de Médée* d'Angelin Preljocaj, confirme le meurtre des enfants, en l'occurrence, muet et non violent, qui vient s'opposer autant à sa représentation dans les autres spectacles étudiés du corpus qu'à celle de Glaucé dans cette performance.

Le triple meurtre de Glaucé est le seul exemple de crime à sang froid de tout le corpus ce qui démontre son importance pour la compagnie Plefsis et suggère que la question de la violence devient essentielle dans les créations des années 2010. Qui plus est, en raison de l'absence de texte (et de narration), ce meurtre est clairement représenté sur scène (à trois reprises) contrairement aux performances précédentes où il est rapidement parcouru² ou seulement suggéré. De plus, l'infanticide qui est censé être l'épisode le plus puissant – et, de ce fait, central de l'intrigue – est, en l'occurrence, juste insinué par la chute des vêtements

¹ Concrètement, l'histoire est reprise trois fois, mais nous pensons qu'un premier meurtre de Glaucé a lieu en son absence au début de la pièce. Nous nous référons donc ici à la dernière répétition de l'histoire.

² Nous précisons ici que le terme « rapidement parcouru » est relatif à la durée de la scène par rapport à la durée de la totalité de la performance. Dans ce sens, les trois reprises du meurtre de Glaucé chez Plefsis occupent un temps nettement plus long.

d'enfants en confirmant ainsi la déclaration d'Antonis Koutroumpis que le point focal narratif d'*Out of place / Medea* est le triangle amoureux. Le choix de la mise à mort de Glaucé via la force physique atteste également de l'importance de la corporalité dans le travail de Pleafsis d'autant plus que les « objets » qui servent d'arme du crime semblent faire partie intégrante du corps de Médée tel le démon, ou en être le prolongement tels la chaise et le foulard. De surcroît, ce meurtre à mains nues atteste de la prédominance de Médée et son pouvoir incontestable physique, psychique et mental – du moins – sur Glaucé. Nous remarquons également que l'affirmation du pouvoir de l'héroïne (dont il a été question plus haut) est davantage centrée sur sa rivale que sur son époux comme si s'imposer sur une rivale du même sexe est plus important – ce qui renvoie à l'opposition femme forte/femme faible chez Ulrike Quade et Nicole Beutler – ou comme si Jason n'est pas un adversaire considérable. Ce choix, selon toute probabilité, intentionnel des chorégraphes confirme la déclaration d'Antonis Koutroumpis que les créateurs contemporains (en Grèce) ne se posent pas la question « homme-femme » mais privilégient le profil du rôle et le concept général de la performance¹. Il atteste également que pour Pleafsis les jeux de pouvoir et les confrontations/conflits ne sont pas sexués jusqu'au moment où on choisit de les voir comme tels et confirme l'alignement de la compagnie sur le concept de genre qui refuse la catégorisation sexuée.

XVIII.4. Transcrire le texte en mouvement / *Physical Theatre* (Théâtre physique)

Les membres de la compagnie affirment qu'ils essaient de développer un langage artistique distinct qui dérive de l'association d'éléments empruntés de différents arts de la représentation à savoir le théâtre, la danse contemporaine, le masque neutre et le mime cinétique, une pratique courante dans les années 2010. Ainsi, ils utilisent le langage corporel pour remplacer le texte et, de ce fait, la narration prend la forme d'un dialogue entre les corps. La compagnie Pleafsis précise à propos de ses objectifs de travail :

Les performances du groupe sont caractérisées par l'expressivité physique des performers, la scène polymorphe qui est adaptée [et adaptable] en fonction des besoins du spectacle et le théâtre des objets qui sert de terrain/domaine de recherche principal de la compagnie. À travers sa présence continue [...], Pleafsis témoigne son intérêt pour le langage corporel et sa recherche porte sur les questions qui sont relatives à ce langage².

¹ Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis *op.cit.*

² « The group's performances are determined by the physical expressiveness of the performers, the polymorphic stage which is adapted accordingly and the theatre of objects that serves as the basic research field for the company. [...], Pleafsis has been reflecting its interest in and its pursuit of issues regarding the body language ». Site officiel de la compagnie Pleafsis, *op.cit.*

Dans le but de transcrire le texte en mouvement, Plefsis travaille en parallèle sur deux techniques/méthodes théâtrales : le *physical theatre* (théâtre physique) et le théâtre des objets. Leurs créations sont fondées sur l'improvisation car, pour le groupe, « c'est le seul moyen de transformer le texte en action scénique »¹. Par la suite, Antonis Koutroumpis

[...] apporte des corrections aux danseurs ou [...] souligne des points/moments dont [il voudrait] accentuer la force dramaturgique [et] finalise toujours la composition de la performance en collaboration avec les interprètes. [...] Ainsi, dans cette action scénique, tout le monde apporte son propre matériel en fonction des paramètres prédéfinis : quel est le personnage, comment il s'implique dans l'intrigue, quelles sont les intentions narratives dans chaque scène, etc.².

Une fois les points clés de la chorégraphie mis en place, la compagnie Plefsis enrichit la partition avec des éléments nouveaux, produits par chaque improvisation et réflexion collective sur le sujet, jusqu'à la forme finale et satisfaisante de la performance. Nous retrouvons donc chez Plefsis le principe égalitaire qui régit (aussi) le travail de Splendid Productions et semble refléter leurs aspirations pour une société communautaire sans catégorisation, et sans hiérarchie de pouvoir, certes, idéaliste mais pour autant proche de l'idéologie genrée.

De toute évidence, dans *Out of place/Medea*, Plefsis a choisi de se concentrer sur le triangle amoureux Médée-Jason-Glaucé. Les trois personnages sont mis en scène de manière à créer un dialogue dansé qui contraint les protagonistes à exprimer leurs émotions et négocier entre eux leurs motifs et leur idiosyncrasie. Le narrateur de cette négociation étant le corps, les sentiments des personnages s'avèrent être le catalyseur de la transcription du texte en mouvement. En éliminant le texte euripidien pour permettre à la corporalité de prendre le dessus, Plefsis relève le défi de raconter l'enchaînement des événements tragiques par l'expression corporelle et c'est ainsi qu'une Médée « parallèle », celle qui n'est pas à sa place, est ressortie. Selon Antonis Koutroumpis³, cette Médée a dicté la répétition en boucle de l'histoire en retenant l'essence du mythe euripidien à savoir l'évolution des personnages (ou son absence dans le cas de Jason).

En effet, la chorégraphie et la sensibilité des corps des trois danseurs réussissent remarquablement à capter les qualités presque invisibles de la nature humaine tragique. Dans la

¹ « μόνο έτσι μπορεί να γίνει η μετατροπή του κειμένου σε σκηνική δράση ». Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis *op.cit.*

² « [...] δίνω διορθώσεις ή επισημαίνω πράγματα που θα ήθελα πιο πολύ δραματουργικά να διαφανούν. Το υλικό λίγο ως προς τη φόρμα είναι κάτι που συνδιαμορφώνεται με τους ερμηνευτές πάντα [...] οπότε μέσα σε αυτή τη σκηνική δράση ο καθένας φέρνει το υλικό του μέσα από τις παραμέτρους που ορίζονται : ποιος είναι ο χαρακτήρας, πως θα εμπλακεί μέσα στη δράση, ποιες είναι οι προθέσεις της αφήγησης ανά σκηνή ». *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

version du mythe que Pleafis propose, Jason et Glaucé sont naïfs, et peut-être même superficiels dans leur acharnement pour obtenir ce qu'ils veulent. En effet, Jason veut faire disparaître son passé et savourer une nouvelle vie en profitant de la possibilité de régner sur un nouveau royaume et d'avoir une nouvelle épouse plus jeune – ramenant ainsi à la surface la question de la discrimination en raison de l'âge que nous avons signalé précédemment chez Angelin Preljocaj, Silvia Barreiros et Splendid Productions ainsi que dans l'introduction de cette période¹. En l'occurrence, Glaucé lui semble être l'incarnation de toutes ses aspirations, d'autant plus qu'elle est le moyen pour toutes les réaliser simultanément. De son côté, la jeune femme a envie de goûter à l'amour avec Jason, de vivre heureuse à ses côtés – comme dans un conte de fées – et se présente complètement inconsciente, voire indifférente du passé de son amant. Cependant, c'est certainement la présence de Médée qui rend la pièce tridimensionnelle. L'héroïne n'est aucunement sur la même longueur d'ondes que les deux amants, elle avance à une vitesse nettement supérieure, elle est omniprésente. Bien qu'elle tombe et échoue à plusieurs reprises, au sens propre et au sens figuré, elle se relève à chaque fois plus forte pour revendiquer ce qui lui revient de droit : son passé (avec Jason). Les trois corps créent et exécutent une chorégraphie très bien ciblée qui transcrit effectivement toutes les étapes émotionnelles des personnages/caractères. La tension que ressent Médée se traduit par une contraction des muscles de son corps quand elle performe, sur un panneau presque vertical, son solo qui consiste en une combinaison/association de mouvements acrobatiques avec des chutes contrôlées qu'elle exécute avec clarté et précision justifiant ainsi ses efforts de (re)trouver ou d'établir sa place dans le triangle Médée-Jason-Glaucé. Elle incarne l'émotion pure et non-négociable de la femme frustrée alors qu'elle se traîne ou qu'elle rampe le long des panneaux mobiles de la plateforme, se tord au sol à droite et à gauche comme partagée entre amour et vengeance, disparaît et réapparaît à travers la trappe façonnée à même le sol (en pente). Son prénom projeté sur le sol palpite au rythme de son cœur pour transmettre son état émotionnel, tel un proto-organisme vivant qui la reconnaît et la salue tout en faisant allusion à son côté primitif et barbare. De l'autre côté, Glaucé reste prisonnière de sa candeur, piégée par son ingénuité : elle utilise des gestes moins tendus, parfois timides ou craintifs mais aussi complexes que ceux de ses « camarades » pour négocier son droit sur Jason. Sa revendication est punie de mort et ce, à trois reprises, successivement plus claires et plus intenses, marquées par le son d'une clochette.

¹ Voir à ce propos les chapitres *VIII.2. La Médée-mère d'Angelin Preljocaj*, p.151, *XII.2. L'accent sur l'indépendance, l'individualité et la marginalité*, p.247 et *XIII. Les spectacles : 2010-2016*, p.253.

De surcroît, selon Antonis Koutroumpis, « chaque personnage possède son propre matériel cinétique »¹ : c'est-à-dire que chacun a produit au cours des improvisations et des répétitions des postures spécifiques qui soient capables de révéler et projeter ses relations avec les autres performers/personnages. Ces gestes-signatures possèdent une énergie qui vient compléter le profil physique et corporel composite du personnage. Par exemple, dans le cas de Jason et de Médée les performers adoptent souvent la même position qui renvoie, possiblement, à leur couple : ils sont assis, les jambes fléchies et parallèles et les avant-bras posés sur les genoux. En revanche, les rares interactions tactiles entre eux suggèrent leur rupture. Les pauses, presque en suspension du mouvement sont, de toute probabilité, caractéristiques de Médée qui à chaque fois fixe du regard le couple Jason-Glaucé. Il en va de même avec les nombreuses chutes contrôlées de l'héroïne et, par extension, son contact fréquent avec le sol. Glaucé, quant à elle, se trouve très souvent allongée au sol et une grande partie de sa gestuelle consiste en mouvements de bras. Enfin et surtout, Jason est souvent assis en haut d'un panneau en pente, dos au public, les jambes pendant dans le vide, l'air pensif. Il évolue dans la pièce avec des pas sûrs et des mouvements qui suggèrent sa virilité à tel point qu'il se positionne sur un panneau pratiquement vertical, debout, pour affirmer son statut – incontestable et non négociable – de mâle intransigeant et inflexible, son désir d'être le plus puissant et sa détermination de prendre toutes les décisions. Les trois protagonistes répètent leur histoire encore et encore révélant à chaque reprise un autre trait de leur caractère (de leur personnalité), une autre émotion, un autre conflit et/ou un autre malentendu. Quoi qu'il en soit, ces postures ou positions répétitivement adoptées par les personnages, créent des images presque photographiques qui illustrent l'humeur de chaque personnage au cours de la performance. Antonis Koutroumpis explique :

[...] la répétition de ces images souligne le fait que la « position » de chacun face à l'autre est spécifique, que ses intentions face à l'autre possèdent une énergie et sont illustrées par des actions spécifiques quand il veut se joindre à ou se distancier de l'autre ou encore rester immobile².

Ainsi, progressivement, les gestes illustrent le mythe et la rivalité/antagonisme entre deux parties radicalement opposées. Ils transcrivent en mouvement la source du problème et les termes de la négociation pour, finalement, se transformer en formes claires qui deviennent des points/épisodes précis dans la narration. De ce fait, la transcription du texte est accomplie à travers les moyens d'expression de la compagnie, leur propre langage scénique qui est une

¹ « [...] ο κάθε χαρακτήρας είχε το δικό του κεντρικό υλικό ως το πούμε ». Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis *op.cit.*

² *Ibidem.*

combinaison de danse contemporaine, de mime et d'acrobaties auxquels ils incorporent l'élément de la création artistique pour transformer leur propre espace poétique et le configurer à travers l'utilisation du corps et des objets. Un bon exemple est, encore une fois, la plateforme mobile qui est le décor principal de la pièce et à la fois la raison de la chute – au sens propre et au sens figuré – des personnages. En effet, la pente ne symbolise pas seulement leur chute mais la provoque concrètement quand son angle s'élève à plus de 60°. Ainsi, le langage parlé est remplacé par le langage scénique propre à la compagnie ce qui confirme que l'expression corporelle est autant le véhicule de la transmission des messages que les messages eux-mêmes et atteste de la double signification des objets dans le travail de Pleafsis.

XVIII.5. Médée sensible ou « masculinisée » ?

Dans *Out of place / Medea*, la compagnie Pleafsis met en scène la passion étouffante, le rejet, le péril et la fatalité à travers le mouvement et son opposition à l'immobilité. En plaçant les trois personnages principaux sur le plateau mobile, le créateur s'empare de leur espace vital et le réduit dans un effort d'interpréter le parcours de leurs négociations et accentuer les sentiments qui les marginalisent et les poussent aux extrêmes. En effet, Pleafsis se concentre sur la réaction de Médée face à la trahison de Jason c'est-à-dire le meurtre de Glaucé, l'élimination de l'élément « étranger » qui met en péril son couple. Nous détectons ici une analogie avec l'homme primitif de Sigmund Freud « [...] pour qui l'*autre* est cet étranger ennemi qu'il faut pouvoir tuer parce qu'il peut tuer »¹. Certes, pour Médée cette « *autre* » est Glaucé, mais l'héroïne ne réalise pas qu'elle représente, elle-même, pour la société corinthienne, cette « *autre* » crainte qu'il faille éliminer, d'autant plus que sa qualité de guérisseuse implique des pratiques dont l'irrationalité et l'aspect merveilleux n'inspirent pas la confiance. Cette remarque serait une justification supplémentaire du titre de la performance et, dans un sens, confirmerait que Médée est celle qui n'est pas à sa place. Dans cette perspective *Out of place / Medea* serait un spectacle genré puisque il est centré sur une personne marginale dont il compose le portrait psychique et physique en s'appuyant sur un épisode spécifique du mythe. L'expression corporelle contribue autant à la narration qu'à la communication des sentiments et des sauts d'humeur de l'héroïne ; la tension et la frustration de Médée ne sont pas seulement illustrées à travers ses gestes – comme c'est le cas dans *Le Songe de Médée* d'Angelin Preljocaj. La colère qui agite son intérieur et bouleverse ses émotions est transmise à ses muscles – dont la contraction est certes nécessaire pour les parties acrobatiques – et

¹ Pierre Férida donne la définition de l'homme primitif selon Sigmund Freud. Voir, Pierre Férida, *Par où commence le corps humain ? Retour sur la régression*, op.cit., p.24.

confirme ainsi le fait que chez Plefsis le corps est un outil, un moyen de transformation. Le chorégraphe précise que

Deux outils sont primordiaux, fondamentaux pour la narration : le premier est la position du corps, son placement dans l'espace et le deuxième est l'énergie, c'est-à-dire le raccordement des positions ou des postures¹.

En effet, l'interprétation de la co-chorégraphe Olga Gerogiannaki (Médée), rend évident le transfert d'énergie vers les muscles de la danseuse et/ou vers la carcasse démoniaque qui étouffe Glaucé et qui parcourt les surfaces plates en prenant des formes abstraites. Qui plus est, la facilité avec laquelle la danseuse grimpe sur les panneaux et s'y accroche, renversée, en défiant les lois de la gravité – la tête vers le sol et les jambes pendantes dans le vide – viennent contraster avec les gestes de Glaucé qui évoquent sa frivolité et sa naïveté mais aussi avec l'attitude de mâle superficiel et arrogant de Jason. Ainsi, la Médée de Plefsis, dans son effort de « rectifier » son sort, se présente comme une femme nerveuse et contrariée, entraînée malgré elle dans une querelle des sexes. En outre, l'intransigeance de Jason ne fait qu'aggraver la situation. Selon Antonis Koutroumpis

Jason est immuable. Il s'obstine sur son idée machiste ou sexiste : « si moi je veux être avec une autre femme, il n'y a plus de place pour toi, point barre ». [...] il ne fait aucun effort, [...] il a un statut prédéterminé qu'il s'est fixé lui-même et il ne veut pas « marchander »².

Toutefois, le chorégraphe ajoute que si Jason contrôle et détermine le déroulement de l'action physiquement, « c'est Médée qui dirige l'action émotionnellement »³. Sans doute, en utilisant le balai, Jason place chaque personnage sur les panneaux à sa guise et décide où ils vont se rencontrer, alors « le spectateur voit que chaque personnage a une place/position différente qui dépend de Jason »⁴. En revanche, Médée utilise son énergie et ses états émotionnels violents pour faire basculer le pouvoir et encore pour donner la mort. Le chorégraphe affirme se placer clairement en faveur de Médée,

¹ « Τα βασικά μας εργαλεία στην αφήγηση είναι δύο: το ένα είναι η στάση του σώματος και το δεύτερο είναι η ενέργεια, η σύνδεση δηλαδή των στάσεων ». Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis, *op.cit.*

² « Ο Ιάσωνας είναι ακίνητος. Επαναφέρει συνεχώς τη «μάτσο» συνθήκη, ότι από τη στιγμή που εγώ θέλω να είμαι με την άλλη γυναίκα εσύ δεν έχεις χώρο, τελείωσε.[...] δεν κάνει καμία μετάθεση για να διαπραγματευτεί, καμία προσπάθεια για να επαναπροσδιορίσει μένει στάσιμος ». *Ibidem.*

³ « [...] την εξέλιξη, συναισθηματικά όμως την ορίζει η Μήδεια ». *Ibidem.*

⁴ « Ο Ιάσωνας [...] τοποθετούσε εμφανώς για το θεατή διαφορετική θέση για τον κάθε χαρακτήρα ». *Ibidem.*

[...] la pureté des sentiments qu'elle porte en elle et la clarté de sa position émotionnelle et amoureuse. Entre les trois personnages, [il] pense qu'elle est la seule qui est complète, accomplie¹.

Pour Antonis Koutroumpis, Médée incarne un sentiment positif, compact et non négociable. La force de l'héroïne réside dans son attitude d'ensemble illustrée par Olga Gerogiannaki ; son apparence physique calme, réservée et retenue ne trahit pas son parcours émotionnel qui finit par exploser (à trois reprises) en actions qui affirment sa prédominance finale. La Médée que la compagnie Plefsis dépeint est – en dépit de sa marginalisation – une femme fière, dont la vengeance est consciente et à la fois « justifiée ». Une rafale de désirs et de sentiments et, en particulier, son besoin d'appartenance, la poussent à « nettoyer », à sa façon, l'espace pour se faire une place ; d'ailleurs les points noirs qui représentent son *alter ego* démoniaque n'arrêtent pas de « balayer » le sol de la plateforme et, en inscrivant son nom en plein centre, revendiquent cette place pour elle. Assurément, dans *Out of place / Medea*, le traitement du rôle de Médée accentue l'élément tragique et marque la singularité du travail de Plefsis, autant en termes de mise en scène que de chorégraphie. Les nombreuses chutes physiques de la danseuse transcrivent les chutes émotionnelles de l'héroïne qui fait preuve de force et de persévérance en se relevant pour réclamer la place dont Jason veut la priver et emporter, nous semble-t-il, un combat dans cette guerre des sexes symbolique. Tout compte fait, la Médée de Plefsis dévoile sa singularité par l'expression corporelle, la manière dont elle évolue sur scène et la violence avec laquelle elle s'attaque à ses adversaires. À notre sens, la mise en scène d'Antonis Koutroumpis se détache par le profil intense de Médée sur lequel il insiste en répétant son histoire en loupe, pour lui donner plus de place ou pour l'aider à trouver sa place.

De surcroît, le fait que Médée soit présente au cours du meurtre de Glaucé, qu'elle savoure impassible le déroulement de la scène – comme si les objets qui tuent sa rivale étaient le prolongement de ses mains et contrôlés par son regard – atteste de son côté violent refoulé mais, perceptible également dans son regard et sa gestuelle. Cependant, l'héroïne de Plefsis n'hésitera pas à se « salir les mains » et passer à l'action dans sa fureur, un comportement en opposition aux conventions genrées qui veulent la femme docile et soumise. Nous nous demandons si la Médée de Plefsis ne serait pas intentionnellement « masculinisée » pour suggérer subtilement son côté androgyne et dénoncer les stéréotypes. Par ailleurs, nous avons évoqué la première occurrence du côté androgyne des héroïnes sur lesquelles porte notre recherche dans le chapitre V., en nous référant à la danseuse de Mathilde Monnier Eszter Salamon. Cet aspect du profil physique de l'héroïne, en l'occurrence, Médée sera plus

¹ « [...] της καθαρότητας του συναισθήματος που κουβαλάει και της πολύ σαφής της θέσης ερωτικά, συναισθηματικά. Ανάμεσα στους τρεις χαρακτήρες θεώρησα ότι ήταν ο μοναδικός χαρακτήρας ο οποίος ήταν ολοκληρωμένος ». *Ibidem*.

clairement mis en avant dans *Medea* de Thomas Noone que nous étudierons en détail dans le chapitre suivant¹. En outre, la morphologie corporelle et l'apparence physique d'Olga Gerogiannaki (Médée) pourrait justifier cette hypothèse : sa musculature prononcée, ses cheveux courts et son choix vestimentaire renvoient à un homme. D'autant plus que, dans *Out of place / Medea*, l'héroïne utilise sa propre force corporelle pour commettre le deuxième et troisième meurtre et, sans doute, l'étranglement demande une force physique considérable des bras qui est rarement rencontrée chez une femme². Son acte confirme la déclaration d'Antonis Koutroumpis à propos des différences corporelles entre danseur et danseuse :

[...] de nos jours les danseuses sont aussi fortes que les hommes et un corps féminin est capable de faire ce que fait un corps masculin [...] le performer est asexué, je veux dire qu'il n'a pas de particularité physique ni technique relative à son corps [...] Il n'y a pas de différenciation entre les corps féminins et masculins en ce qui concerne la force, la dextérité et les compétences acrobatiques de chaque sexe³

Il se peut que l'objectif de la compagnie Plefsis soit d'accentuer ce côté masculin de Médée qui la pousse à commettre le crime de ses propres mains pour suggérer qu'elle assume sa double identité homme-femme à travers le type d'exécution qu'elle choisit pour Glauqué. Vu sous cet angle, *Out of place/Medea* rend non-pertinentes les interprétations du mythe qui suggèrent que Médée utilise des moyens « féminins » pour éliminer sa rivale – ce qui est le cas du cadeau empoisonné chez Euripide, Dimitris Papaioannou, Sasha Waltz et Silvia Barreiros – d'autant plus que la représentation d'un meurtre par étranglement sur scène dans une adaptation de *Médée* soit rare⁴. Contrairement à celles qui la précèdent, la Médée de Plefsis semble endosser pleinement son côté masculin et s'en servir pour sa vengeance. Ou encore, son physique « masculinisé » sous-entend une quête identitaire chez Médée – rappelant celle d'Antigone et Ismène chez Trajal Harrell – qui dans son for intérieur s'interrogerait sur son genre. Cette hypothèse supplémentaire justifie le titre sur un registre sémiotique selon lequel « place » serait synonyme d'« identité sexuelle » et, par la même occasion, elle intensifie l'aspect genré de la performance en suggérant que la querelle des sexes – dont il a été question plus haut – va au-delà d'une catégorisation binaire pour inclure toute « classification »

¹ Voir chapitre XIX.3. *Medea : androgynie, queerness ou neutralité ?*, p.397.

² Nous reconnaissons que notre estimation frôle le sexisme mais, sur un registre purement biologique, la masse musculaire des hommes est en principe supérieure à celle des femmes. Voir à titre indicatif William McArdle et Victor Katch, *Nutrition et performances sportives*, traduit par Nathalie Rieth et Jean-Paul Dehaye, Bruxelles, De Boeck, 2004 et le tableau relatif dans les Annexes, p.158-159.

³ « [...] στις μέρες μας οι γυναίκες χορεύτριες είναι εξίσου δυνατές και ότι κάνει ένα ανδρικό σώμα πλέον το κάνει και ένα γυναικείο [...] ο περφόρμερ είναι λίγο άφυλος δεν έχει δηλαδή ιδιαιτερότητα ως προς το φύλο του σωματική και τεχνική [...] Δεν υπάρχει διαφοροποίηση ανάμεσα σε ανδρικά σώματα και γυναικεία ως προς τη δύναμη και την δεξιότητα και την ακροβατική ». Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis, *op.cit.*

⁴ En tout cas, à notre connaissance.

intermédiaire. On se rapproche ainsi de la suggestion d'Anne Fausto-Sterling qui prétend l'existence de cinq sexes et ajoute que

[...] le sexe est un continuum modulable à l'infini qui ne tient pas compte des contraintes imposées par les catégories, fussent-elles au nombre de cinq¹.

Si la division en cinq sexes de la chercheuse dérive du statut prépondérant qu'elle accorde (dans son essai *Les cinq sexes*) aux organes génitaux, la définition du sexe comme un « continuum modulable à l'infini » confirme que depuis les années 1990 l'accent n'est plus mis sur le sexe biologique. Ce point est validé beaucoup plus tard (en 2012) par Évelyne Peyre, Catherine Vidal et Joëlle Wiels qui affirment :

Le squelette [et, par extension, le corps] n'est donc pas un garant incontestable de notre nature, car l'environnement, et ses aspects sociaux différentiels de genre, influence fortement la construction de nos corps. Les différences observées [...] trouvent leur origine dans le *genre* plus que dans le *sexe*. Elles montrent comment la société modèle notre anatomie : le genre s'inscrit dans notre corps².

Autrement dit, la non-catégorisation prend appui aux configurations de genre social et ainsi l'interrogation de la Médée de la compagnie Pleafsis concerne le genre que l'héroïne adopte socialement.

Nous avons déjà mentionné que dans *Out of place/Medea*, l'usage du théâtre d'objets met les accessoires et les éléments du décor au service de la dramaturgie. Les objets sont alors transformés et manipulés de manière spécifique afin de favoriser, seconder ou soutenir le non-texte. Si dans *Out of place / Medea*, Pleafsis attribue un seul objet à chaque personnage, représentatif de ses actions et de sa personnalité, celui de Médée est la chaise. Certes, la danse de Médée avec la chaise rappelle celle de la Médée de Dimitris Papaioannou mais, chez Pleafsis, cet objet évoque le pouvoir de l'héroïne c'est-à-dire son foyer et sa famille, alors que chez Dimitris Papaioannou la chaise sert de béquille à Médée et renvoie à son déchirement intérieur et son basculement vers la folie. Cependant, les deux danses illustrent un défi physique et corporel : celui de se balancer sur un objet ou y prendre appui pour initier des mouvements acrobatiques qui évoquent la précarité de la situation de l'héroïne et annoncer comment elle va la gérer. Si dans *Out of place / Medea* la chaise est la source (symbolique) du pouvoir de Médée, le « duo » inattendu avec cet objet symbolise ses efforts pour reprendre le

¹ Anne Fausto-Sterling, Pascale Molinier et Anne-Emmanuelle Boterf, *Les cinq sexes*, *op.cit.*, p.45.

² Évelyne Peyre, Catherine Vidal et Joëlle Wiels « Postface », dans Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, *op.cit.*, p.291.

contrôle de sa famille, trouver l'équilibre et protéger son foyer. De ce fait, l'acte d'écraser Glaucé avec la chaise évoque le triomphe de la famille sur l'intruse qui tente de la briser. Ne serait-ce pas là un commentaire genré et, à la fois, une preuve de la force de la coexistence du féminin et du masculin en une personne ? La mère attachée au foyer et la femme masculinisée semblent se réunir en la Médée de la compagnie Plefsis pour composer son identité plurielle et confronter le mâle tout-puissant que Jason prétend être. L'héroïne continuera son ascension et consolidera son pouvoir en l'expulsant complètement : elle lance les lettres qui forment son prénom par la trappe/fenêtre puis elle s'empare du balai – symbole du pouvoir de son époux – le jetant avec détermination et indifférence hors plateforme tel l'objet insignifiant qu'il est, pour insister sur l'absurdité de sa symbolique. À quelques instants de la clôture, Médée viendra se percher de nouveau en haut du panneau côté cour et adresser un regard intense au public – comme la Médée de Renato Zanella et Angeliki Sigourou – avant de lui tourner le dos. Elle restera immobile alors que les greniers/plateformes changent d'angle rapidement pour suggérer que rien ne peut l'atteindre, confirmant ainsi sa prédominance. Le quasi silence interrompu seulement par le son du changement des panneaux contient toutes les vibrations qui l'ont précédé et qui composent le portrait singulier et complexe de l'héroïne : l'archétype féminin, l'archétype masculin, la rencontre, le conflit, le chaos. Mais aussi le calme et l'optimisme que l'éternelle répétition produira, éventuellement, un dénouement différent, tel celui que propose Silvia Barreiros. En tout état de cause, la Médée de la compagnie Plefsis,

[...] revendique sa condition et défend une certaine idée des droits qui y sont attachés [...] et se fait le porte-parole d'un courant qui voudra miner l'autorité et la suprématie des mâles¹.

C'est ainsi que la décrit, très pertinemment à notre sens, Marc Durand et, en effet, la Médée qui clôt *Out of place / Medea* est une héroïne puissante comme celle qu'a dépeinte Euripide en 431 avant notre ère. Toutefois, elle est, surtout, comme celles que présentent les créateurs contemporains en faisant évoluer son profil vers une figure plus complexe, composite et plurielle qui domine les années 2010.

XVIII.6. La réception d'une performance qui va au-delà des stéréotypes de genre

Le long parcours de la compagnie Plefsis dans le milieu du spectacle vivant prouve que son langage chorégraphique exprime sa recherche approfondie sur la corporéité et les capacités expressives du corps dansant. Antonis Koutroumpis précise à ce propos :

¹ Marc Durand, *Médée l'ambigüe*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.205-206.

L'axe central autour duquel la compagnie Plefsis compose ses paysages illustratifs, depuis sa création, est la dramaturgie du mouvement. C'est un choix qui mène à une narration poétique du sujet. Plefsis développe un langage de spectacle unique qui découle d'une combinaison de théâtre, de danse contemporaine et de mime. Les performances sont basées sur l'expression corporelle des interprètes, sur un décor polymorphe qui s'adapte à chaque lieu et sur le théâtre des objets qui est son champ de recherche fondamental, développé à travers les productions de la compagnie¹.

Ainsi, la compagnie Plefsis propose une version chorégraphique du mythe de Médée qui passe outre le récit d'une perte et d'un fait accompli déjà inscrits dans l'inconscient humain, parce qu'elle traduit en expression corporelle les vers euripidiens. La corporalité chez Plefsis a l'avantage d'être insensible aux différences de sexe biologique et ainsi d'aller au-delà des stéréotypes genrés en faveur d'un modèle d'héroïne qui inclut et assume ses deux aspects – masculin et féminin – pour donner un aperçu de ce que peut être une performance sans catégorisation binaire intentionnelle. La Médée de Plefsis est l'exemple concret d'une femme qui puise sa force dans sa famille tout en s'opposant aux conventions sociétales à la manière d'une féministe moderne. Son profil est complexe et se compose en assemblant toutes les parcelles identitaires que nous avons évoquées au cours de ce chapitre pour former une identité plurielle : mère, amante, sorcière, femme, homme, démon, divinité, marginale, étrangère, *queer* toutes aussi puissantes les unes que les autres. Il révèle ainsi l'évolution qui s'opère de « la femme » des années 1990, à « femme » dans les années 2000 et transcende les assignations de sexe et les catégorisations socioculturelles dans les années 2010 pour devenir tout simplement « individu ». Par ailleurs, Antonis Koutroumpis affirme que les créateurs n'acceptent pas qu'une « tendance sexuée » existe parce qu'ils ne font pas de distinction « entre les corps féminins et masculins » tout comme « les arts ne font plus la distinction entre le théâtre, la danse et la performance artistique »². Cette tendance, ajoute-t-il, concerne seulement un public qui a une vision stéréotypée du performer et cherche cette catégorisation parce que « [...] il y a une difficulté en Grèce surtout pour accepter ce qui est différent ou original »³.

¹ « Η ομάδα Πλεψίς, από την ίδρυσή της, συνθέτει τα παραστατικά τοπία της με κεντρικό άξονα τη δραματουργία της κίνησης. Πρόκειται για μια επιλογή, που οδηγεί σε μια ποιητική αφήγηση της εκάστοτε θεματολογίας. Αναπτύσσει μια ιδιότυπη γλώσσα θεάματος η οποία προκύπτει μέσα από το συνδυασμό θεάτρου, σύγχρονου χορού και μιμικής. Οι παραστάσεις στηρίζονται στη σωματική εκφραστικότητα των ερμηνευτών, στον πολυμορφικό σκηνικό χώρο που κατά περίπτωση διαμορφώνεται, στο θέατρο αντικειμένων ως βασικό ερευνητικό πεδίο που αναπτύχθηκε μέσα από τις παραγωγές της ομάδας ». Propos d'Antonis Koutroumpis dans Penny Zambouka, *Η τέχνη δεν είναι αναγκαία για να μας πει ποια είναι η αλήθεια, αλλά για να σκεφτούμε για την αλήθεια (L'art n'est pas nécessaire pour nous dire quelle est la vérité mais pour qu'on réfléchisse sur la vérité)*, *op.cit.* Traduction personnelle.

² « οι τέχνες δεν έχουν αυτόν τον διαχωρισμό, ως προς το τι είναι θέατρο, τι είναι χορός, τι είναι εικαστική παράσταση » Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis, *op.cit.*

³ « [...] υπάρχει μια δυσκολία στα Ελληνικά πράγματα κυρίως ως προς την αποδοχή του διαφορετικού ». *Ibidem.*

De ce fait, le jour où nous avons assisté à la performance *Out of place / Medea*, le public du petit théâtre était seulement composé de connaisseurs et d'amateurs, des professionnels du *physical theatre*, des critiques de théâtre et d'étudiants en études théâtrales¹. Parmi eux, nombreux étaient ceux qui suivent le travail de la compagnie Plefsis depuis sa fondation en 1996 et ceux qui assistaient à la performance pour la deuxième et même la troisième fois. Ainsi, nous pouvons affirmer avec certitude que le public savait à quoi s'attendre. Selon Antonis Koutroumpis, la compagnie a son propre public, un noyau de personnes qui la suivent et apprécient son travail. Il a également manifesté son souhait d'élargir le public de Plefsis tout en admettant que cela serait difficile en raison du langage théâtral particulier que la compagnie utilise. Étant donné qu'en Grèce il n'y a aucune tradition de ce type de théâtre, le chorégraphe a émis sa crainte que l'audience ne comprenne pas les performances non-textuelles. Concernant la réception (à la suite de notre question), il a affirmé avoir eu des retours très positifs de la part des personnes qui assistaient à la performance pour la première fois qui étaient enthousiastes et pressées de partager leur expérience. Il ajoute que selon les spectateurs, le spectacle était difficile à suivre au début mais, au fil de la performance et de l'évolution de l'intrigue, ils se sont familiarisés avec l'approche de Plefsis et ont progressivement réussi à reconnaître le mythe de Médée et à décoder les mouvements et le langage corporel si bien qu'une

[...] histoire parallèle [s'est formée] dans son esprit [...] L'imagination du spectateur [est venue] prolonger ou altérer la toile sensorielle que nous avons créée avec le mouvement².

Or, selon le chorégraphe les performers ont également rencontré des difficultés au cours de ce projet

[...] énorme, impressionnant voire même redoutable parce qu'ils se demandaient s'il pouvait être réalisé avec succès et si le public allait le comprendre et l'accepter³.

¹ Compte tenu du nombre très limité des places et du petit foyer du théâtre, nous avons eu l'occasion de parler avec les spectateurs avant et après le spectacle.

² « Επειδή δεν υπάρχει εκφερόμενο κείμενο και όλο το θέαμα ξεδιπλώνεται μέσα από την κίνηση, υπάρχει μία γρήγορη αντίληψη από τον θεατή του τι είναι αυτό που δηλώνεται από τον ερμηνευτή μέσα από την στάση του σώματος και την έκφραση. Όσο η αφήγηση προχωρά έχω παρατηρήσει ότι πολλές φορές ο θεατής δίνει έμφαση σε διαφορετικά στοιχεία της παράστασης σε βαθμό που να δημιουργείται μια δεύτερη παράλληλη ιστορία στο μυαλό του σε σχέση με το νοηματικό ιστό που έχουμε δημιουργήσει. Έρχεται η φαντασία του, αν θέλετε, να δώσει προέκταση ή και παραλλαγή σ' αυτόν ». Interview d'Antonis Koutroumpis pour *Cityportal*, en 2009 [En ligne] https://www.cityportal.gr/articles_det1.asp?subcat_id=140&article_id=10037 (consulté le 20/3/2014). Traduction personnelle.

³ « [...] ένα πολύ μεγάλο πρότζεκτ, ήταν πολύ δυνατή η εντύπωση, μέχρι και δέος και υπήρχε και η αμφιβολία αν όλο αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί και πως θα πάει, αν θα πετύχει, αν το κοινό θα το κατανοήσει και θα το δεχτεί ». Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis, *op.cit.*

Ce qui les inquiétait le plus était l'absence de texte énoncé qui impliquait une narration à travers le mouvement et l'expression corporelle. Ainsi, dans un sens, la triple répétition de l'histoire a contribué à rendre le récit ludique et compréhensible mais n'a pas répondu (intentionnellement) à la question persistante de la tragédie : les personnages tragiques peuvent-ils échapper à leur destin ? Il nous semble que – contrairement à Renato Zanella et Angeliki Sigourou qui suggèrent que le sort des personnages tragiques est déjà scellé en donnant à leur récit la forme d'un *flashback* – les personnages mis en scène par la compagnie Pleafsis croient à la possibilité de modifier le sort, d'où leurs efforts multipliés. D'autres questions restent également sans réponse ou attendent celles du public : Est-ce que l'amour, quand il est associé à la mort, à la violence et à l'obscurité peut devenir noble ? Peut-il échapper aux promesses et aux prédictions et renoncer à la recherche des conflits ? Est-ce que l'amour peut coexister avec l'ordre, ou au contraire est-il nourri par le chaos et cherche-t-il constamment à détruire les personnes et à renverser les situations ? Jason, le manipulateur, obstiné à tout contrôler peut-il obtenir la vie dont il rêve ? Reconnaît-il la futilité de son objectif ? Médée, va-t-elle accepter le rejet de Jason et sa nouvelle relation avec Glauqué ? Glauqué, obtiendra-t-elle ce qu'elle veut ou restera-t-elle la victime du conflit entre les deux époux ? Les actions des héros peuvent-elles conduire à un dénouement différent ? Silvia Barreiros a certainement laissé la possibilité ouverte et, à notre sens, Pleafsis aussi.

Somme toute, nous avons l'impression qu'*Out of place / Medea* est une interprétation chorégraphiée du mythe classique qui n'a pas besoin de narration linéaire parce qu'elle est conçue de manière à poser des questions pour établir la communication entre l'audience et la scène. Pleafsis propose une mise en scène allégorique pour ce spectacle qui s'empare de l'espace vital des personnages et produit une structure narrative circulaire, où tout revient, tout est répété en boucle, tout est constamment négocié à la manière dont le genre interroge et négocie les rapports sociaux de sexe, de race, et de classe sociale. Pleafsis illustre ces négociations à travers la mise en scène d'une héroïne plurielle mais à la fois singulière qui s'assume et revendique la reconnaissance et le respect de sa diversité et surtout sa place dans une société qui évolue en faisant preuve de sa propre évolution. *Medea* de Thomas Noone qui clôt cette analyse de corpus résume, à notre avis, l'évolution du profil héroïque de Médée aussi bien que d'Antigone et nous allons tenter de repérer dans le chapitre qui suit tous ces changements et leur rapport avec les concepts de genre et d'intersectionnalité.

Chapitre XIX. MEDEA DE LA COMPAGNIE THOMAS NOONE DANCE (2015, ROYAUME-UNI)

Si l'abstraction dans la mise en scène et l'ambiguïté ou la *queerness* sont des traits communs caractéristiques dans les spectacles des années 2010, *Medea* de la compagnie Thomas Noone Dance en est l'exemple le plus représentatif. Le spectacle dépeint un profil d'héroïne nettement contemporain, transcendant les stéréotypes de genre (les dénonçant par la même occasion) et illustre la dimension intersectionnelle du concept de genre en abordant des thématiques diverses mais étroitement liées entre elles.

La compagnie Thomas Noone Dance (TND) tient son nom de son fondateur et chorégraphe. Chez Thomas Noone, sa passion pour la danse s'est révélée alors qu'il était étudiant en géologie à Oxford. Ses études terminées, il s'est consacré à la danse contemporaine en se joignant à la compagnie Rambert à Londres. Il déclare à propos de sa passion :

Ma mère a écrit à mon tuteur pour lui demander à propos de la possibilité de devenir danseur [pour moi] ; heureusement, il lui a répondu que ce serait bien, alors même que je ne savais pas si je pouvais réussir un jour dans le monde de la danse. Mais je voulais danser, c'était aussi simple que ça¹.

En 1997, il s'installe en Espagne où, en 2001, il crée avec son partenaire la compagnie Thomas Noone Dance (TND) qui produit à peu près deux spectacles par an et performe en Europe et en Amérique Latine. En 2005, la compagnie reçoit le prix Guglielmo Ebreo pour sa production artistique *Crush* et en 2011, le chorégraphe reçoit le prix Ciutat de Barcelona pour la Danse. Depuis 2008, parallèlement à la création de spectacles, la compagnie TND s'active dans les milieux éducatif et socio-culturel. La résidence de la compagnie au théâtre SAT ! (Sant Andreu Teatre) de Barcelone depuis 2005, satisfait l'envie de ses membres d'explorer de multiples moyens de communication avec le public et leur permet également de rester ouverts à des collaborations variées avec des artistes de milieux divers comme le *design*, le cirque, l'acrobatie, le théâtre et le mime ou le clown. Cela confirme (de nouveau) la tendance au mélange des styles performatifs des années 2010 que nous avons remarqué chez les autres

¹ « My mother wrote to my tutor to ask about me becoming a dancer and luckily he said it would be fine, even though I didn't know if I'd ever make it in the world of dance. But I wanted to dance, it was as simple as that ». Propos de Thomas Noone cités dans Katherine MacAlister, *Choreographer Thomas Noone presents his latest work Medea as part of Dancin' Oxford*, 25 février 2016. [En ligne] <https://www.oxfordtimes.co.uk/leisure/theatre/14302911.choreographer-thomas-noone-presents-his-latest-work-medea-as-part-of-dancin-oxford/> (consulté le 28/5/2019). Traduction personnelle.

créateurs aussi. Le style chorégraphique de Thomas Noone est centré sur la danse contemporaine ; il le qualifie comme *physical danse* (danse physique) parce qu'il exige de ses danseurs des qualités techniques qui requièrent un haut niveau sportif et physique qu'il tente de mixer avec la poésie corporelle (*body poetry*), les techniques circassiennes et le jeu d'acteur et s'aligne ainsi sur le travail de Plefsis dont il a été question au chapitre précédent. Par conséquent, ses deux préoccupations principales sont d'une part l'architecture et les formes des corps en tant que moyen d'expression artistique et, d'autre part, la perception émotionnelle du public qu'il vise à atteindre avec ses créations. Il affirme :

Nous voulons montrer notre travail au plus grand nombre de personnes possible [...] pour moi, la danse est une question de visuel et comment celui-ci est perçu par le public¹.

Sa création *Medea* en 2015, marque son retour à Oxford pour le dixième anniversaire du *Dancin' Oxford Festival*. Le chorégraphe avoue que *Medea* n'était pas sa propre inspiration car un ami lui a suggéré de se tourner vers l'adaptation du théâtre Grec antique :

[...] j'ai ri à l'époque, mais l'idée ne voulait pas sortir de ma tête, je me suis donc résigné à la chorégrapheur [*Medea*]².

Son but était de sortir de sa zone de confort et des idées abstraites qui inspiraient ses créations jusqu'alors, en faveur d'une représentation qui raconte l'histoire de l'héroïne sans mots – à la manière de Martha Graham, d'Angelin Preljocaj, de Dimitris Papaioannou ou encore de la compagnie Plefsis (qui utilise comme lui la physicalité dans son travail) – puis observer comment le public réagit.

XIX.1. Le spectacle³

Medea fit sa première à Barcelone, à la maison de la danse El Merkat de les Flors en février 2015, avant d'ouvrir, cette même année, le *Dancin' Oxford Festival* et être, par la suite, représentée au théâtre Oxford Playhouse. La création de Thomas Noone dure une heure et suit les traits narratifs de l'œuvre euripidienne en supprimant entièrement le texte et cet ensemble a obtenu le Prix du meilleur spectacle de Danse de la Critique de Barcelone en 2015. La danse contemporaine de style abstrait, enrichie d'acrobaties et de portés démarquent le langage

¹ « We want to show our work to as many people as possible [...] for me dance is very much about the visual and how the audience perceives it ». *Ibidem*.

² « [...] I laughed at the time, but the idea just wouldn't go away so eventually I just choreographed it ». *Ibidem*.

³ Notons ici que la distribution est celle indiquée sur la captation vidéo que le chorégraphe nous a obligeamment fournie. Voir photos, Annexes, p.161-162.

chorégraphique de Thomas Noone et s'avère être le meilleur moyen de transcender le texte et laisser les corps raconter l'histoire/mythe à travers les états émotionnels que parcourt Medea. En effet, chez Thomas Noone, la danse transcrit la tragédie par des états émotionnels figurés à travers le corps des danseurs qui sont censés mettre en place chez les spectateurs d'états émotionnels précédant ou enchaînant leur interprétation du mythe de Médée. Le chorégraphe confie cette tâche à six danseurs – trois hommes et trois femmes – et supprime le chœur. Cependant, alors que la distribution nous est connue, nous n'avons aucune précision sur les personnages que les danseurs incarnent. Par conséquent, le seul personnage que nous pouvons identifier avec certitude dès l'ouverture est celui de Medea, l'identité des cinq autres personnages laissant un doute. Nous déduisons donc (au cours du spectacle), que trois rôles principaux à savoir Medea, Jason et Créon sont présents et que ceux de la nourrice et du pédagogue sont supprimés. Aussi, Thomas Noone ajoute le personnage de Glaucé à l'égale de ses collègues – à l'exception de Silvia Barreiros – parce qu'il lui permet, en l'occurrence, d'illustrer la réaction de Medea face à sa rivale et les sentiments de jalousie, de trahison et de colère que Glaucé provoque en elle. De plus, l'interaction Medea/Glaucé illustre le jeu d'opposition femme forte/femme faible récurrent dans les productions des années 2010 à travers les postures des deux danseuses d'autant plus que, comme nous allons voir par la suite, le personnage de Glaucé a aussi évolué (comme celui de Médée/Medea) au cours des années. Qui plus est, le chorégraphe accorde un rôle considérable à un jeune homme et une jeune femme qui interviennent toujours en binôme et que nous identifions comme les enfants de Medea et Jason vu leur âge et leur interaction avec les autres danseurs. Leur présence nous donne un aperçu de leur relation avec Medea mais aussi de leur relation avec leur père, en accentuant ainsi l'aspect émotionnel/sentimental du spectacle que l'abstraction du langage chorégraphique serait susceptible d'amoindrir.

L'absence de scénographie et d'accessoires renforce l'abstraction, dont il sera question plus loin, qui est indubitablement une des caractéristiques du travail de Thomas Noone. En effet, le plateau est vide à l'exception d'un panneau blanc qui recouvre le fond de la scène, limite l'espace scénique et reflète ou projette les éclairages multicolores. Aucun accessoire n'est utilisé au cours de la performance et aucun attribut ne facilite l'identification des personnages. Nous avons l'impression que le chorégraphe tente une version purifiée de la tragédie, dépouillée de toute forme qui pouvait être distrayante pour les spectateurs et qu'il se fie aux éclairages et à la musique pour refléter et transmettre les sentiments des danseurs/personnages qui illustrent l'histoire.

Les éclairages aux tons froids et aux nuances bleues, vertes, rouges, violettes et grises sont conçus par Peter Lundin qui cherche à transmettre les humeurs des caractères à travers un jeu de clair-obscur auquel s'ajoutent les rayons blancs des projecteurs qui se focalisent sur un danseur ou un point de la scène. De plus, l'ambiance morbide, angoissante ou alarmante et la

tension des relations sont anticipées par le changement des couleurs des lumières. De ce fait, malgré leur minimalisme, les éclairages prennent chez Thomas Noone un rôle essentiel car ils réorganisent l'espace et composent l'ossature émotionnelle et narrative de la pièce. Par exemple, la scène de la jalousie de Medea est éclairée en vert, alors que son exclusion l'est d'un bleu nuit qui s'éclaircit avec l'arrivée de ses enfants ; la scène où elle essaye de récupérer Jason et son altercation avec Glaucé est éclairée en rouge ; la confrontation avec Jason prend place sous une lumière gris-foncée, leur rupture finale presque dans le noir et ainsi de suite. La narration, de fait, procède de l'émotion, accentuée par les éclairages colorés ce qui nous rappelle le travail d'Alwin Nikolais et de Merce Cunningham qui utilisent les lumières en qualité de trame spatiale.

Thomas Noone confie le son à Jim Pinchen avec qui il travaillait déjà depuis quatre ans au moment de la création de *Medea*. Le compositeur a conçu une bande son originale, exclusivement pour le spectacle dont les sons électroniques intenses, enrichis d'influences urbaines contemporaines, accentuent l'importance et viennent ponctuer les mouvements ou s'y opposer. Jim Pinchen le confirme :

Pour moi, c'est ce qui le distingue [Thomas Noone] de tous les autres chorégraphes avec qui j'ai travaillé qui voient souvent la musique originale comme une simple piste d'accompagnement¹.

Il ajoute que le chorégraphe est capable « d'insuffler vie et donner de l'énergie à la musique »² et – nous oserons dire – la fusionner avec la partition chorégraphique en travaillant son et geste comme un ensemble où le visuel et l'auditif sont indissociables et provoquent chez le spectateur des sensations intenses.

Les costumes sont conçus par les membres de la compagnie de manière à nous empêcher de situer *Medea* dans le temps et dans l'espace ou, au contraire, de manière à situer le spectacle dans un non-lieu et/ou un non-temps génériques, faisant allusion à l'intemporalité du mythe. Plus en détail, les costumes noirs ou gris foncé renforcent l'ambiance funeste déjà installée par les éclairages : Medea est habillée d'une chemise en soie à manches longues sur un pantalon droit et ses cheveux sont noués à la base de sa nuque alors que Glaucé porte un haut sans manches sur un pantalon large et ses cheveux sont attachés en chignon. Jason et Créon, sont habillés en jeans et chemise à manches longues. En ce qui concerne les enfants, le

¹ « For me this is what sets him [Thomas Noone] apart from any other choreographer I have worked with who can often view original music as a backing track ». Source : Site officiel de la compagnie Thomas Noone Dance (TND) http://www.thomasnoonedance.com/thomasweb/index_en.html (consulté le 28/5/2019). Traduction personnelle.

² « Thomas [Noone] breathes life and energy into the music ». *Ibidem*.

jeune homme porte un t-shirt et des jeans et la jeune femme une robe mi longue évasée, sans manches. Sans doute, la neutralité de l'apparence physique complique la tâche de reconnaître l'adaptation de la tragédie euripidienne et d'identifier les personnages quand le titre du spectacle ne nous est pas donné – et dans le cas contraire aussi. Cependant, si l'ensemble de la mise en scène vise à a-sexuer les danseurs, il pousse également le spectateur à se concentrer sur la partition chorégraphique et, plus particulièrement, sur le mouvement et l'interaction des corps des six danseurs.

Dans *Medea*, la narration est remplacée par et/ou composée d'une succession d'états d'âme. Thomas Noone adopte un point de vue symbolique voire purement émotionnel et se concentre sur l'expression corporelle en tant que moyen de communication des sentiments et de construction dramatique. Effectivement, le langage chorégraphique de *Medea* est riche et fondé sur les capacités physiques des danseurs afin d'accentuer le contraste entre le dynamisme constant des corps et les humeurs changeantes de l'héroïne que le chorégraphe met au centre de sa création. En mettant en scène le côté fragile et humain de Medea, il illustre sa relation avec les autres personnages : son intimité avec ses enfants et avec Jason, son conflit avec Jason et Créon et sa jalousie à l'égard de Glaucé. Mais, indirectement, il ramène aussi au premier plan les rapports de pouvoir entre eux en attirant notre attention sur les jeux de domination et, surtout, sur leur absence car l'équilibre que produit l'utilisation d'une gestuelle commune pour les hommes et les femmes – indifféremment du niveau de difficulté – défait ou abolit la binarité sexuelle qui, en règle générale, régit la danse.

Ainsi, il n'est nullement surprenant que le spectacle commence par une présentation qui établit les rapports de pouvoir ou y fait allusion : au lever du rideau Medea est placée seule au centre de la scène qu'elle domine par sa présence. Elle exécute des séquences de mouvements saccadés et nerveux extrêmement rapides – comme si elle était pressée ou possédée – qui alternent avec des moments de quasi immobilité et suggèrent immédiatement qu'elle est contrariée en instaurant ainsi une ambiance stressante. Elle touche son cœur et son visage pour indiquer ses sentiments – déception, confusion, douleur – ou lève ses bras écartés en les secouant au-dessus de sa tête comme dans une prière, nous rappelant les gestes des marionnettistes d'Ulrike Quade et ceux de Médée de Renato Zanella et Angeliki Sigourou. Au cours de son solo, deux danseurs entrent côté jardin, performant un court duo et repartent ; puis trois autres danseurs entrent côté cour et leur trio avance vers Medea qui se joint progressivement à eux. Il nous semble que l'héroïne veuille nous situer dans l'intrigue, nous faire part de sa relation avec chaque petit groupe et exprimer son ressenti ou ses prémonitions par rapport à chaque situation : par exemple elle garde ses distances du duo qui se compose selon toute probabilité de Créon et Glaucé et, par extension, serait une référence à Corinthe et aux deux personnes qui sont responsables des malheurs de l'héroïne. Alternativement, il s'agirait d'une présentation de la relation entre Jason et Glaucé et leur mariage imminent qui

est également une source de douleur pour Medea. Quant au trio, nous supposons à première vue qu'il s'agit de Jason et des enfants ; le fait que le danseur sépare les deux jeunes à chaque fois qu'ils s'approchent est possiblement une référence au dysfonctionnement de leur famille. Cependant, cet effort de les éloigner l'un de l'autre apporte un doute ; s'agirait-il d'une allusion à la rencontre entre Jason et Medea et l'opposition du père de l'héroïne à leur union ? Ou encore, de la visite de Créon chez Medea pour l'informer de sa décision de l'exiler ? Dans ce cas, la séparation des deux jeunes évoquerait la menace de Créon de priver Medea de ses enfants. Cette troisième éventualité est plus en accord avec le narratif euripidien mais nous semble peu probable car après un moment d'immobilité, Medea va se joindre au trio ; des moments de tendresse et de conflit vont se relayer pour suggérer la tension des relations familiales et confirmeront ainsi notre première hypothèse. En outre, il nous semble que les moments d'immobilité de Medea qui représentent les moments de confusion ou d'apathie pour l'héroïne, sont à la fois conçus pour accorder un temps de réflexion au spectateur afin de choisir laquelle des interprétations précédentes est la plus plausible ou la plus convenable.

De ce fait, il est évident, dès l'ouverture, que Thomas Noone vise à nous présenter les instantanés les plus chargés d'émotion de l'œuvre euripidienne et à éviter le récit linéaire ; d'ailleurs, il affirme que « je n'avais qu'une heure et je ne voulais pas faire plus »¹ ; nous objecterons que la performance est éloquente sans être bavarde et sans omettre des épisodes essentiels. Cependant, le brouillage des identités des personnages (mentionné plus haut), nous empêche de reconnaître avec certitude les scènes auxquelles nous assistons au cours de la première moitié du spectacle. Ce n'est qu'au moment où la lumière devient rouge écarlate, que Alba Barral reste seule avec Javier G. Arozena que nous réalisons qu'il s'agit de Medea et Jason et que la scène qui suit illustrera leur dispute ; nous nous demandons même si Javier G. Arozena est Jason et Jeronimo Forteza Créon ou *vice versa* en raison de la composition des duos et des trios, de l'absence d'attributs et de l'abstraction de la mise en scène. Nous déduisons que le chorégraphe prolonge volontairement l'ambiguïté de l'identité des personnages pour aiguïser les capteurs émotionnels des spectateurs en les obligeant à se concentrer sur leurs propres sentiments et, ainsi, à s'identifier aux personnages au lieu de les reconnaître.

De toute évidence, Thomas Noone utilise un récit épisodique et fragmentaire qui expose les moments émotionnels forts de l'intrigue et amène progressivement au point révélateur de l'identité incontestable de chaque danseur/personnage qui s'avère être, simultanément, le point

¹ « [...] perquè només té una hora i no volia fer més ». Thomas Noone, cité dans ACN « Thomas Noone Dance (TND) revisa la "història extrema" de *Medea* », 5 février 2015. [En ligne] https://www.ara.cat/cultura/Thomas-Noone-Dance-historia-Medea_0_1298270317.html (consulté le 28/5/2019). Traduction personnelle.

culminant de l'infanticide. Sa double signification marque ainsi le basculement vers le concret, intensifie l'impact du double meurtre et sensibilise davantage les spectateurs. L'image de Medea qui prend le corps de chacun de ses enfants dans ses bras (c'est la seule fois où elle les embrasse vraiment), renvoie à une *pietà* ; le temps semble ralentir ou se suspendre à l'aide de la musique qui maintient la même note avant de se transformer en bruit de pluie qui rappelle la scène finale de *Medea's Choice*. Dès lors, la tension monte et, désormais, la succession des scènes contraint, indirectement, le public à s'engager émotionnellement dans l'action en cours ; le chorégraphe le confirme lors d'une de ses interviews :

Le but du spectacle est de générer chez le spectateur les émotions que l'on ressent lors de la lecture du mythe et de montrer comment les émotions nous conduisent à agir d'une certaine manière¹.

Qui plus est, Thomas Noone clôt le spectacle sur une scène originale : les enfants, Créon et Glauqué reviendront un à un sur scène tels des fantômes qui veulent hanter Medea. Ils répètent les mêmes mouvements que l'héroïne mais à l'opposé de ses gestes fluides, les leurs ressemblent à ceux des automates empruntant au *popping*² de la danse hip-hop avec des contractions et relâchements rapides des muscles des bras, des jambes, du dos, de la poitrine et du cou. De plus, la répétition s'effectue avec un infime décalage temporel et, progressivement, les mouvements des quatre fantômes s'élargissent et ressemblent de moins en moins à ceux de Medea donnant ainsi l'impression d'un écho qui s'affaiblit. L'héroïne profitera de l'espace dégagé pour se détacher du groupe et l'observer. Toutefois, son corps est secoué de pulsations qui ressemblent à des sanglots et insinuent que ce détachement est juste physique. Jason se joint à eux alors que les cinq danseurs s'avancent de nouveau vers Medea, l'entourent telles des Érinyes en resserrant le cercle qu'ils forment autour d'elle et en l'enfermant au centre, ils l'attaquent, la poussent et la tirent violemment – faisant penser à la scène d'arrestation dans *Antigone* d'Ulrike Quade et Nicole Beutler. L'héroïne acceptera initialement leurs coups en restant immobile, avant de décider de se défendre, les poings fermés et les bras en ouverture pour les écarter d'elle. Ses mouvements répétitifs prennent peu à peu de l'ampleur et deviennent plus rassurés et plus puissants comme si elle reprenait le contrôle. Elle lèvera de

¹ « El objetivo del espectáculo es generar en el espectador las emociones que uno siente cuando lee el mito y mostrar como las emociones nos llevan a actuar de una forma determinada ». Thomas Noone cité dans l'article anonyme, « El coreógrafo Thomas Noone traslada el mito de Medea a la danza en el Mercat de les Flors », 5 février 2015 [En ligne] <https://www.europapress.es/catalunya/noticia-coreografo-thomas-noone-traslada-mito-medea-danza-mercat-les-flors-20150205141324.html> (consulté le 30/5/2019). Traduction personnelle.

² Le *popping* qui tient son nom du verbe *pop* (faire éclater) apparaît au milieu des années 1970 aux États-Unis comme une *party danse*, puis s'intègre aux mouvements fondamentaux de la danse hip-hop comme une « pose figée, avec des mouvements de type staccato ; mouvement saccadé du corps ». Voir Jérémy Patinier et Tiphaine Bressin, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*, op.cit., p. 219.

nouveau des bras écartés au-dessus de sa tête en les secouant mais le dynamisme du mouvement ne cache pas sa fragilité créant un doute quant à ce geste qui peut être interprété comme une lamentation et une prière mais aussi comme une gratitude pour sa victoire et sa délivrance. Leur geste est identique à celui des manipulateurs dans *Antigone* des compagnies Ulrike Quade et NB Projects mais dans ce dernier cas le mouvement mute pour devenir le début d'une phrase chorégraphique : un maudissement coléreux, puis une prosternation, puis un retour à la « réalité ». De toute évidence, Thomas Noone, tout comme Renato Zanella, achève intentionnellement le spectacle dans l'ambiguïté ou sur un point d'interrogation en incitant le public, avant que tout soit plongé dans le noir, à prolonger son expérience par une réflexion : quel est le dernier état d'âme de Medea ?

XIX.2. Le(s) corps au centre de la performance : abstraction et ambiguïté

Je pense que la danse peut exister comme forme artistique intégrale sans décor et sans musique¹.

Trisha Brown

La structure minimaliste et économe de *Medea* ramène les rapports des corps et de pouvoir au premier plan et rend le langage corporel expressif, puissant et loquace. La neutralité des personnages et la précision de leurs déplacements sur scène – en apparence sans effort – viennent s'opposer aux sentiments interchangeables de l'héroïne et aux jeux de pouvoir qui s'opèrent dans son histoire, en faisant penser à la description de la tragédie par Margaret Atwood comme

[...] une étude du pouvoir, des opérations du pouvoir et du comportement des êtres humains sous pression lorsque le pouvoir les serre très fort².

En effet, Thomas Noone, met en place des émotions consécutives et intenses face à la question des opérations du pouvoir illustrées dans l'interaction des corps à travers la danse contact et les portés périlleux. Certes, l'abstraction ou la force de l'absence se démarque dans la création de Thomas Noone : l'absence de décors et d'accessoires, les costumes ordinaires et l'androgynisme de Medea ôtent à la performance toute référence spatio-temporelle. De plus, les visages souvent inexpressifs et austères des personnages donnent l'impression qu'ils sont détachés de l'action alors que l'absence d'attributs nous empêche de préciser leur âge et/ou

¹ Trisha Brown, citée dans Michel Bernard *De la Création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, p.159.

² « [...] a study of power, and of the operations of power, and of the behavior of human beings under pressure when power squeezes them tight ». Christa Wolf, *Medea*, traduit par John Cullen, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland, Knopf Doubleday Publishing Group, 2012, p.7.

leur rôle. Il nous semble que la mise en scène de Thomas Noone évoque une société égalitaire idéale sans assignation de sexe, de configuration de genre ou de catégorisation quelconque, au sein de laquelle la singularité des individus se manifesterait dans la force de leurs sentiments et par l'expression de leurs états émotionnels.

Cependant, cette abstraction du langage chorégraphique, par ailleurs, très physique chez Thomas Noone, permet aux danseurs d'insuffler de la passion dans le mouvement pour le transformer en narration et, par extension, en « étude de pouvoir ». En effet, la danse d'Alba Barral (Medea) est intense, sa présence sur scène est quasi permanente, son regard est austère et fixé sur ses adversaires et ses gestes sont précis bien que (paradoxalement) abstraits. Ainsi, son expression corporelle transcrit la férocité de Medea et son besoin de contrôle qui est, occasionnellement, acquis au cours des moments de son immobilité. De même, le caractère obscur et potentiellement malveillant de Jason est pertinemment dépeint par la présence colérique de Javier G. Arozena qui cherche à s'emparer du pouvoir en acquérant la sympathie du public (mais en vain). Gemma Güell (Glaucé) et Jerónimo Forteza (Créon) adoptent une attitude hautaine et détachée quand ils rejoignent le groupe enchevêtré d'émotions et d'alliances, dans leur (propre) effort d'affirmer leur pouvoir, alors que les deux enfants, Erik Regoli et Eleonora Tirabassi, représentent l'innocence juvénile dans ce microcosme d'adultes qui rend, de ce fait, plus flagrantes les relations dysfonctionnelles et les dynamiques changeables.

En outre, l'utilisation de la danse-contact accentue l'importance des corps en défiant (par principe) la dynamique conventionnelle hommes-femmes en termes de mouvement. Par conséquent, les interactions qui s'opèrent au cours des duos ou trios rendent le récit révélateur et suggèrent les jeux de pouvoir qui se produisent dans les différentes relations entre les personnages. Par exemple le duo entre Medea et Glaucé retrace l'incompatibilité des deux femmes ainsi que leur rivalité. Par ailleurs, chez Thomas Noone, Glaucé n'est plus la jeune femme-enfant frivole, joueuse et superficielle qu'ont dépeint Dimitris Papaioannou, Angelin Preljocaj, Sasha Waltz, et Renato Zanella : la Glaucé de Thomas Noone est une femme (certes, plus jeune que Medea), sérieuse, possédant une sensualité « retenue » évoquée par son élégance, la précision de ses gestes et sa posture hautaine qui confirme son statut de princesse. Nous avons mentionné que son portrait évolue comme celui d'Ismène, il mûrit jusqu'à devenir adulte au cours des années 2010 comme en témoigne le portrait de Glaucé brossé par Plefsis. De ce fait, sa gestuelle change aussi : en l'occurrence elle fait des mouvements quasi identiques à ceux de Medea mais le plus souvent en décalage comme si elle essayait de la surpasser ou d'affirmer son propre pouvoir. Sans doute, Thomas Noone accorde de l'importance aux personnages secondaires comme Ulrike Quade et Splendid Productions qui se traduit par leur présence sur scène et dans leurs interactions avec les autres personnages. Si le chorégraphe ne leur restitue pas directement leur statut héroïque (comme les créatrices ont

fait) parce que l'ambiguïté de la performance ne le permet pas, il les valorise à travers la partition chorégraphique : par exemple il introduit une scène entre les enfants et Glaucé où ils semblent bien s'entendre avec leur « nouvelle » mère qui provoque la colère de Medea ; il accorde également du temps aux enfants qui interagissent avec Medea autant qu'avec Créon et Jason. Ces derniers ont aussi une scène qui est entièrement consacrée à leur duo : la gestuelle du duo entre Jason et Créon (qui succède à celui de Medea et Glaucé), renvoie à l'alliance qui se forme entre les deux personnages : leurs mouvements synchronisés évoquent des partenaires égaux, la compatibilité de leurs pensées et leur réflexion commune qui aboutit à leur accord. En revanche, les duos entre Medea et Jason suggèrent la détérioration progressive du couple : d'abord leurs efforts pour s'entendre, puis le conflit qui couve pour finalement éclater en une lutte pour le contrôle et l'obtention du pouvoir. Règne alors un combat violent entre deux ennemis où l'amour et le dégoût ne sont pas toujours faciles à différencier. Les trios, quant à eux, sont plus ambigus sur les alliances et les conflits mais ne laissent aucun doute concernant le personnage dominant : par exemple, à la fin de la scène de l'infanticide, Medea s'accroupit sur le ventre de son fils une fois l'acte accompli, tel un prédateur qui pose sa patte sur sa proie pour affirmer sa possession en nous rappelant ainsi la Médée ani-mâle de Dimitris Papaioannou¹.

Néanmoins, les solos sont rares dans *Medea*, possiblement parce qu'ils dissimulent les rapports de force. En effet, à l'exception de l'héroïne, les danseurs qui performant un solo ne sont jamais seuls sur le plateau et ils sont toujours observés par les autres. L'échange de regards intenses instaure une connexion entre le soliste et le groupe et évoque, à la fois, un jugement ou une confrontation. Similairement, les séquences d'ensemble se produisent seulement à deux moments très spécifiques qui illustrent des conflits ou des désaccords : la première occurrence advient quand Medea, après avoir attaqué Glaucé, est immédiatement éloignée de sa rivale et se retrouve face au groupe tirée et poussée avec violence à plusieurs reprises ; dans la deuxième séquence qui précède la clôture du spectacle – dont il a été question plus haut² – le groupe se forme progressivement donnant ainsi plus d'intensité à la scène. Dans les deux cas, au cours des séquences d'ensemble un des danseurs répète toujours les gestes en décalé en essayant de rattraper les autres, de s'accorder avec eux ; son retard indique ainsi sa faiblesse (Glaucé), son détachement (Jason), ou son exclusion (Medea). Au demeurant, les corps transcrivent en mouvement les sentiments des personnages et leur placement au cours des portés évoque la situation précaire de chacun et comment leur sort peut basculer à tout moment. Toutefois, si la gestuelle de Medea trahit son état émotionnel instable

¹ Voir chapitre *IV.4. Médée femme et ani-mâle*, p.88.

² Voir chapitre *XIX.1. Le spectacle*, p.386.

et/ou ambigu, elle est pourtant la seule à apparaître presque toujours dominante en servant rarement de base ou de support dans les portés.

De ce fait, les mouvements sont l'élément réflexif du contexte socio-culturel que le chorégraphe tient à dénoncer afin d'expliquer ou de justifier les actions de son héroïne : la violence et l'exclusion physiques et émotionnelles que l'héroïne a subies ou qu'elle se fait pour préserver l'illusion du bonheur de sa famille deviennent implosives. Par conséquent, ce qui apparaît dans la figuration du corps, dans le mouvement et les postures, montre que l'agressivité consume Medea et provoque en elle l'envie de se libérer en commentant les meurtres. Sa violence est transcrite en corporalité dansante et, par extension, en rapports de pouvoir entre les corps qui évoquent les tensions par le biais de leur épuisement, de la répétition des mouvements (en en changeant l'intensité), ainsi que par l'allongement, la suspension ou le rétrécissement du temps. La critique de danse Maffie Foyer résume très pertinemment comment la chorégraphie illustre l'ambiguïté sentimentale chez Medea :

La chorégraphie de Thomas Noone est sans cesse inventive, elle est un véhicule efficace pour changer d'émotion, même lorsque le travail est théoriquement abstrait. Elle a un sous-courant nerveux qui marque le temps qui semble suspendu, par moments, avant de se disperser en vagues d'énergie qui viennent constamment défier les lois de la gravité, alors que les corps volent dans les airs avec un abandon joyeux¹.

En effet, les corps dans *Medea* défient les « règles » de la nature qui donnent aux jambes le pouvoir de servir d'appui ou de support. Les portés acrobatiques et sculpturaux ainsi que la danse-contact qui obligent à un échange constant de poids d'un corps à l'autre brisent les conventions en imposant la répartition de la fonction d'appui sur l'ensemble du corps. Ce procédé confirme l'influence de Thomas Noone par Merce Cunningham pour qui le corps est une articulation de compétences motrices. Toutefois, dans les créations de Thomas Noone l'alignement/centrage du corps sur l'esprit qui travaille en complémentarité avec la respiration (souffle) s'accorde également à la perception de Martha Graham pour qui le corps est l'élément qui lie et qui met en rapport le moi et le monde, comme si le geste portait ou véhiculait une question sans réponse ; en l'occurrence, la question « Que ressent Medea ? » est celle que le spectateur est amené à se poser constamment au cours de la performance.

Selon Michel Bernard

¹ « Thomas Noone's choreography is endlessly inventive, an effective vehicle for shifting emotions even when the work is nominally abstract. It has an edgy undercurrent that marks time in the held moments before busting forth in waves of energy constantly at odds with the laws of gravity as bodies fly through the air with gleeful abandon ». Source : Site officiel de la compagnie Thomas Noone Dance (TND), *op.cit.*

[...] le corps est d'abord un énoncé et un mode singulier d'énonciation qui impliquent une mise en scène et une mise en jeu¹.

Dans ce cas, la corporalité est accompagnée d'une idéologie et d'une perception constitutives d'un certain pouvoir dont elles régissent l'ampleur. Dans *Medea* de Thomas Noone, les corps des danseurs véhiculent les sentiments de Medea et, par extension, leur interaction, l'intercorporéité² – pour reprendre le terme de Michel Bernard – illustre l'histoire de l'héroïne en mettant en scène des rapports de force. La dynamique des corps se transforme en moyen d'émission et de transmission de signes relatifs au pouvoir de chaque personnage en fonction de l'énergie qu'ils dépensent ; la corporalité dansante serait alors la vocalisation du texte par le mouvement, c'est-à-dire la transmission du texte à travers l'expression corporelle à la place de la voix qui communiquerait la théâtralité. Il se peut même que Thomas Noone se serve de la neutralité et de l'abstraction pour éviter de créer une œuvre trop dépressive et se concentre sur la beauté et la pureté du mouvement pour communiquer l'histoire tragique. Le chorégraphe affirme :

Mon but est d'obtenir un corps conscient et techniquement prêt, de trouver une position centrale et neutre stable à partir de laquelle commencer à bouger [...] pour former la conscience du corps en mouvement, de la dynamique et des modes de mouvement, des trajectoires tracées dans l'espace [...] pour découvrir comment nous utilisons l'impulsion et la suspension et comment minimiser le recours à la force, tout en maintenant un état physique intense³.

Il nous semble que Thomas Noone perçoit la création chorégraphique comme une réflexion physique où l'esprit doit collaborer avec le corps afin d'obtenir le résultat souhaité à la manière de Wayne McGregor chez qui la proprioception, le fait d'avoir conscience du corps de soi et de l'espace qu'il occupe, est à l'origine de la physicalité du danseur.

¹ Michel Bernard, *De la Création chorégraphique*, *op.cit.*, p.18.

² Ce terme de Michel Bernard entend les multiples relations des corps entre eux déterminées par les rapports tactiles et les rapports proxémiques. *Ibid.*, p.183.

³ « Il mio obiettivo è di ottenere un corpo consapevole e tecnicamente pronto, di trovare una stabile posizione centrale e neutra da cui iniziare a muoversi...per addestrare la consapevolezza del corpo in movimento, della dinamica e delle modalità di movimento, delle traiettorie che tracciamo nello spazio...per fare esperienza di come usiamo impulso e sospensione e di come ridurre al minimo l'uso della forza, pur mantenendo un'intensa fisicità ». Thomas Noone cité au site officiel du TPE (Teatro Piemonte Europa) dans l'annonce d'un Masterclass de danse donné par le chorégraphe, [En ligne] <http://fondazionepe.it/masterclass-con-thomas-noone/> (consulté le 10/6/2019). Traduction personnelle.

XIX.3. Medea : androgynie, queerness ou neutralité ?

Laurence Louppe affirme :

Aujourd'hui, il semble que la danse contemporaine accomplisse, sans le formuler toujours, un travail [...] : montrer ce sur quoi porte l'oppression. [...] Les danseurs, aujourd'hui, cherchent moins à s'ériger en objets du désir (comme c'était le cas de la danseuse dans le ballet classique) qu'en sujets du désir¹.

En l'occurrence, Thomas Noone centre sa chorégraphie sur Medea et utilise la danse contemporaine pour mettre en valeur les sentiments et le caractère dominant d'une héroïne qui refuse de se soumettre à l'oppression qu'elle subit dans un pays hostile et étranger. Le chorégraphe considère également que les personnes qui sont dans l'entourage de Medea sont faibles et n'ont pas la force de résister ; ainsi, au lieu de soutenir l'héroïne ils essaient de la contraindre à se conformer à la « norme » pour éviter les conflits.

Alors que la mise en scène renvoie (inévitablement) à la binarité sexuelle en raison de la présence d'hommes et de femmes identifiés à l'aide des stéréotypes vestimentaires (tels le fait que la jeune femme porte une robe, les cheveux longs des femmes), Medea est intentionnellement présentée comme a-sexuée ou comme sexuellement neutre c'est-à-dire sans marqueurs d'assignation spécifique à un sexe (pantalons et chemise, cheveux lissés et noués à la base de sa nuque, un corps de danseuse académique). Alors qu'elle rappelle la neutralité des personnages de *Splendid*, elle se différencie de la Médée de Pleafsis qui a un physique plus musclé qui renvoie à une masculinisation possiblement intentionnelle de la part des chorégraphes². Cependant, dans notre société, un corps déssexualisé obtient, habituellement, les caractéristiques et attributs masculins, possiblement parce que le masculin représente aussi l'universel ou le général. Certes, l'astuce du chorégraphe ramène à la surface l'inégalité entre hommes et femmes et accorde à sa création un aspect genré plus prononcé et fait à la fois basculer le pouvoir en faveur des hommes. Le spectateur voit, finalement, une femme qui « ressemble à un homme », ce qui mène à la supériorité numérique des hommes sur scène et, par conséquent, les stéréotypes et les catégorisations de sexe sont perpétués au lieu d'être dénoncés. Considérer l'androgynie comme une manière subversive de représenter la femme émancipée, résulte à l'assimiler, ainsi que la neutralité, au masculin ; dans ce cas un paradoxe

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine : La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p.150.

² Voir chapitre précédent *XVIII.3.La multiplication : triple meurtre*, p.370, où il est question de l'aspect « masculin » de Médée et l'interprétation relative.

(une contradiction) se forme puisque, sous prétexte de subversion, les catégories de sexe sont reconduites. Hélène Marquié confirme notre réflexion :

[...] la vision idéale d'un corps susceptible d'atteindre l'androgynie dans la danse contemporaine conclut souvent à une résolution des questions posées par le dualisme des genres et des sexes, les hiérarchies, et implicitement par la domination masculine. Elle entretient par là l'illusion d'avoir dépassé des problèmes qui par ailleurs restent tout à fait d'actualité, dans le monde de la danse comme ailleurs [...] le corps androgyne asexué et déssexualisé [...] reste de genre masculin, et se voit attribuer la représentation du corps neutre, universel. Il préserve le primat du sexe masculin et pose l'androgynie comme un choix personnel qui serait indépendant du contexte culturel et social, de la perception d'autrui, ainsi que des imprégnations cognitives précoces. Tout en prétendant rester extérieure aux catégorisations de sexe, l'androgynie se fonde sur ces mêmes catégorisations¹.

Sans doute, l'androgynie dissimule la sexualité et la féminité de la Medea de Thomas Noone sous des formes dites « masculines »² ce qui paraît problématique sous le prisme du genre. Toutefois, le chorégraphe amène au premier plan les sentiments et le monde intérieur ténébreux de son héroïne. En se servant des « catégorisations de sexe » (auxquelles se réfère Hélène Marquié), il provoque une *queerness* à son sujet : d'un côté, selon les conventions de la danse, la complexité de la partition chorégraphique de Thomas Noone s'oriente vers un homme (qui est censé soulever, mener et tenir sa partenaire), d'autant plus que selon les conventions sociales l'apparence androgyne de Medea peut prêter à confusion. D'un autre côté, le dévoilement des états d'âme de l'héroïne – thème central de cette création – renvoie à une femme car, selon ces mêmes conventions sociales, un homme qui extériorise son monde sentimental est habituellement perçu comme efféminé. Si cette contradiction, sans doute genrée, crée ledit effet étrange (*queer*), elle a une importance supplémentaire car, quelle que soit l'interprétation, les personnes concernées sont marginalisées et exclues. Il en est ainsi de Medea qui, en l'occurrence, s'oppose aux codes collectifs (apparence physique, soumission de la femme etc.) et, par conséquent, est aliénée, éloignée du groupe. Sa marginalisation la pousse à agir aux extrêmes ; à plusieurs reprises elle assume le rôle de l'observateur en suivant du regard l'interaction des autres et intervient seulement quand elle se sent visée ou accusée, quand le pouvoir lui échappe : par exemple quand elle essaie de soustraire ses enfants des bras de Jason ou briser leur relation naissante avec Glaucé, comme si elle craignait qu'ils forment une nouvelle famille dont elle sera (de nouveau) exclue, à son insu. L'exclusion de Medea confirme également sa diversité ; elle n'est pas ordinaire et ne peut donc pas être conforme

¹ Hélène Marquié, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, op.cit., p.20.

² Le terme se réfère aux conventions, par ailleurs genrées, qui attribuent un physique et une apparence spécifiques à chaque sexe qu'on juge inutile de reprendre ici.

aux normes qui la veulent semblable aux autres femmes ; même si elle sait quelle devrait être sa place en tant que femme, elle refuse de remplir ce rôle qui ne lui convient pas¹.

Le fait que Thomas Noone insiste sur la neutralité des corps peut éventuellement réfuter nos présomptions précédentes si on les étudie sous une autre perspective selon laquelle le chorégraphe utiliserait l'androgynie de Medea pour la désensualiser. Dans ce sens, il viserait à détourner l'attention du spectateur du sexe biologique de Medea et, par extension, désexuer le crime ; si tel est le cas, le chorégraphe serait le seul – parmi les créateurs étudiés dans notre corpus – à intégrer la question de l'égalité des sexes dans un registre pénal et souligner que l'infanticide est répréhensible quel que soit le sexe de l'auteur en se concentrant sur l'acte et l'état émotionnel et mental qui la provoque et non sur le sexe du coupable. Son approche rappelle inévitablement *Medea : A sex-war opera*² (1985) où le dramaturge et, en l'occurrence, librettiste, Tony Harrison fait un commentaire subtil – et à la fois aigu – par le biais du parallélisme flagrant entre Médée et Hercule en consacrant une scène entière de son opéra à la folie meurtrière d'Hercule – et au meurtre des enfants³. Qui plus est, dans la pièce de Tony Harrison le meurtre des enfants de Médée n'est jamais commis par l'héroïne⁴ ; il est, par la suite, représenté sur scène en adoptant la version originale du mythe⁵ et accompagné d'une stichomythie acerbe entre le chœur des hommes et le chœur des femmes qui précise dans ses réponses genrées que la version euripidienne est celle « des cochons mâles »⁶.

De ce fait, contrairement à l'hypothèse précédente, l'aspect androgyne de la Medea de Thomas Noone suggérerait plutôt une « unisexualité »⁷, ce qui revient à dire que le chorégraphe ne souhaiterait accorder aucune importance aux différences sexuelles (biologiques ou autres). Cette interprétation renvoie à la réflexion de Diane Torr qui – en s'inspirant de l'évolution de l'espèce humaine et des changements anatomiques et biologiques que l'être a subi pour devenir un bipède humain – conclut que

¹ Le texte euripidien est plutôt clair sur ce point. Voir Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit.*, *Médée*, v. 214-266.

² Selon les archives APGRD de l'Université d'Oxford, l'opéra de Tony Harrison *Medea : a sex-war opera* a été une commission du New York Metropolitan Opera « resté inachevé à la suite de la mort du compositeur Jacob Druckman ». [En ligne] <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/3400>. Traduction personnelle.

³ Éd. de référence Tony Harrison, *Theatre works, 1973-1985*, London, Penguin books Ltd., 1986. Le meurtre des enfants d'Hercule a lieu sur scène (*Medea : a sex-war opera*, p.434-437), alors que celui des enfants de Médée est suggéré (*Ibid.*, p.428).

⁴ En effet, au point culminant où Médée lève le couteau pour accomplir l'infanticide, le cri de Créüse brûlée vivante l'interrompt. « At the moment when we expect the knife blows to fall there comes from CREUSA an unearthly, shrill electrifying cry. [She] is burning [...] alive » *Ibid.*, p.428.

⁵ La version originale mentionne que les Corinthiens aient tué les enfants de Médée par lapidation pour venger le meurtre de Glaucé/Créüse. Dans *Medea : a sex-war opera* le nombre des enfants est multiplié par deux (quatorze au total) pour accentuer l'atrocité du crime. *Ibid.*, p.429-431.

⁶ « That's the male version [...] Only according to male pigs like you ». *Ibid.*, p.431.

⁷ Nous utilisons ce terme comme un dérivé du mot anglais *unisex* pour suggérer un aspect inclusif ou conforme à tous les sexes.

Nos similitudes [entre hommes et femmes] dépassent largement nos différences relativement insignifiantes¹.

et se pose la question suivante :

Pourquoi alors [...], autant de personnes - des hommes chauvins aux lesbiennes séparatistes – s'acharnent-elles à maintenir le fossé imaginé entre hommes et femmes² ?

Il nous semble que la réponse est « la quête du pouvoir » qui, par la même occasion, révèle le but ultime du chorégraphe : la neutralité des corps accentue cette quête en suggérant qu'elle est indifférente du sexe biologique. Cela est plausible, d'autant plus que Merce Cunningham – pionnier de la danse contemporaine dite postmoderne qui a influencé le travail de Thomas Noone – opte également pour cette neutralité. Notons cependant que chez le célèbre chorégraphe elle (la neutralité des corps) n'implique pas un commentaire genré intentionnel, puisque la question ne se posait pas encore sous cette optique dans les années 1960, alors que, de toute évidence, Thomas Noone fait le choix conscient de soulever la question socio-politique des rapports sociaux de sexe et les jeux de pouvoir et, en les associant, il souligne la dimension intersectionnelle du genre.

XIX.4. Une intersectionnalité établie

Indubitablement, la compagnie TND (Thomas Noone Dance) se distingue par son style atypique qui requiert une grande technicité des danseurs et cherche à provoquer l'émotion chez le spectateur en utilisant le corps comme moyen d'expression artistique. Thomas Noone a déclaré : « C'est ce qui m'a amené à une *Medea* aux images puissantes [...] c'est une histoire extrême »³. En effet, *Medea* est une pièce qui réunit des extrêmes : l'aimé et le non-aimé, l'admiration et le mépris, le physique et l'émotionnel, le refus et le renoncement, la domination et l'abandon. En cernant avec le geste et le mouvement le caractère polyédrique de *Medea*, le spectacle de Thomas Noone force le spectateur à faire face à son propre monde émotionnel. Au lieu de transformer uniquement le texte en un langage de danse physique, il procède à une « corporation » du texte : il réduit sa textualité en codes indescriptibles que

¹ « Our similarities vastly outweigh our comparatively insignificant differences ». Diane Torr et Stephen J. Bottoms, *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2010, p.71.

² « Why then, I wondered, did so many people - from male chauvinists to separatist lesbians - insist so adamantly on maintaining the imagined gulf between male and female? ». *Ibidem*.

³ « Això és el que m'ha portat a 'Medea' amb imatges fortes [...] és una història extrema ». Thomas Noone, cite dans l'article de ACN « Thomas Noone Dance (TND) revisa la "història extrema" de *Medea* », *op.cit.*

seuls les corps peuvent déchiffrer et traduire en signifiants pour donner une version ludique et simplifiée de la pièce euripidienne tout en conservant le sens tragique de l'œuvre originale. Laurence Louppe affirme que pour la danse contemporaine « le corps pense et produit du sens »¹. Assurément, dans *Medea* nous avons l'impression qu'au fur et à mesure, par le biais de l'expression corporelle, les épisodes racontés et l'identité des personnages deviennent reconnaissables et que l'abstraction perd sa puissance et cède le pouvoir au récit qui se concrétise par l'expression de sentiments de plus en plus forts. Thomas Noone fait une lecture sémantique du texte euripidien et exprime la tension affective entre Medea et les autres personnages à travers les mouvements abstraits, les sauts, les portés périlleux, les chutes brusques et les gestes qui sont parfois intentionnellement hors tempo ou contre la rythmique de la musique électronique. Il réussit ainsi à transmettre les humeurs changeantes de l'héroïne : la jalousie, la déception, la frustration, la colère, le désordre mental etc. et dépeint son profil composite à travers ses sentiments en créant une expérience visuelle et sensorielle originale qui réveille l'imaginaire du public et, par extension, affecte sa conscience.

Qui plus est, les jeux de force qui se produisent entre les corps des danseurs chez *Medea* semblent refléter le corps social – une sorte de microsociété égalitaire idéale – et, à la fois, soulever la question du genre dans un registre différent : celui de l'androgynie et de la neutralité (des corps) et l'impact qu'ils peuvent avoir dans l'interprétation du mythe. Ainsi la corporéité transmet l'intensité des sentiments et traduit l'histoire de Medea en états émotionnels, eux-mêmes transcrits en mouvement. Maggie Watson résume ainsi la *Medea* de Thomas Noone :

Raconter des histoires par la danse est difficile. La *Medea* de Thomas Noone est un mélange inquiétant de récits épisodiques [...] mais elle a du succès parce qu'il est tout à fait clair qu'il s'agit d'une approche très masculine de la tragédie. L'héroïne de Noone semble être la victime d'une immense jalousie sexuelle qui l'a déstabilisée. C'est une victime à peine responsable de ses actes².

Je ne suivrai pas cette citation à propos de la facilité du terme « masculine » – qui plus est sexiste – réduisant à un mot l'approche innovatrice de ce spectacle mais je concéderai que la danse brutale, agressive parfois presque violente de la compagnie TND raconte avec éloquence l'histoire émotionnelle de l'héroïne qui décide d'elle-même, selon sa perception,

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.76.

² « Telling stories through dance is difficult. Noone's *Medea* is an uneasy mixture of episodic narrative [...] but it is successful in that it is absolutely clear that this is a very masculine take on the tragedy. Noone's heroine seems to be the victim of an overwhelming sexual jealousy that has unhinged her mind; she is a victim who is barely responsible for her actions ». Maggie Watson, *Medea, Thomas Noone Dance (TND), Oxford Playhouse*, 5 mars 2016. [En ligne] <https://oxforddancewriters.wordpress.com/2016/03/09/medea-thomas-noone-dance-oxford-playhouse-5th-march-maggie-watson-reviews/> (consulté le 28/5/2019). Traduction personnelle.

son parcours dramatique. À mon sens, ce spectacle qui clôt notre corpus dans un brouillage de sexes, d'identités, de récits, de lieu et de temps en se servant de l'abstraction et de la neutralité des corps, est un aperçu de la situation socio-politique de notre ère observée sous le prisme du genre. Il reflète un tournant dans le genre que j'ai essayé d'illustrer à travers l'analyse des spectacles du corpus et que Félix Guattari, décrivait dans les années 1980 comme une conjonction entre mouvements féministes et LGBTQ+. Dans les années 2010 les chercheurs utilisent le terme d'intersectionnalité pour décrire l'indissociabilité, l'articulation et l'imbrication des différents axes majeurs et mineurs qui se réunissent et opèrent en concordance au sein du genre. Il me semble donc, que *Medea* de Thomas Noone illustre cette association en explorant à travers la somatisation des états émotionnels de son héroïne les rapports de sexe, de classe sociale et d'ethnicité. En faisant abstraction de décor et d'accessoires Thomas Noone souligne ces interactions sociopolitiques à travers l'interaction des corps et dépeint le profil genré (androgyne ou asexué) d'une héroïne puissante, autosuffisante, dominante et, pour autant, sensible et émotionnelle.

Chapitre XX. ÉTUDE COMPARATIVE, 2010-2015 : INTERSECTIONNALITÉ, IDENTITÉS

En France, en Grèce et au Royaume-Uni, dans les années 2010, la production de spectacles reprenant ou revisitant *Médée* et/ou *Antigone* s'accroît considérablement contrairement aux années 2000-2009. Nous observons également une augmentation des réécritures d'*Antigone* intégrant une partition chorégraphique alors que le nombre de reprises de *Médée* reste stable. En outre, j'ai été contrainte d'exclure les adaptations dansées de *Médée* présentées en France à savoir *Médée* de Carlotta Ikeda et Pascal Quignard et *Medea* de Jan Fabre pour les raisons exposées au chapitre XIII. *Les spectacles : 2010-2016*¹. Toutefois, le nombre d'occurrences théâtrales des deux tragédies demeure élevé dans les trois pays, sans grand changement par rapport aux périodes précédentes (1993-1999, 2000-2009)². Un autre élément statistique concernant la période est la supériorité numérique des danseuses par rapport aux danseurs à l'exception de *Medea* de Thomas Noone qui affiche une distribution paritaire et d'*Antigone Sr.* de Trajal Harrell où les performers sont exclusivement de sexe masculin. Cependant, cette observation n'est pas porteuse de commentaire genré car la mise en scène des spectacles la dément en brouillant les configurations sexuées³.

Nous devons également signaler le « retour » sonore et, incontestablement intéressant, de performances reprenant le mythe d'Antigone dans les trois pays, d'autant plus que les spectacles marquent le goût des créateurs pour l'innovation et le mélange de genres spectaculaires. L'originalité des mises en scène tient à la manière dont les questions relatives à la thématique du genre sont traitées – à travers le profil de l'héroïne. De surcroît, l'observation est similaire dans les spectacles reprenant le mythe de Médée ce qui nous conduit à en déduire que les années 2010 marquent un changement global dans l'approche des héroïnes. En effet, la majorité des spectacles de la période se centre sur les différents aspects de la personnalité de Médée et d'Antigone et la manière dont ceux-ci s'entrelacent pour façonner son profil héroïque rappelant ainsi la dimension intersectionnelle du genre. En brouillant les frontières des identités et des assignations de genre, les créateurs mettent en question l'ordre symbolique des identités normatives sociales, raciales, ethniques et sexuelles et affirment leur

¹ Voir plus haut, p.253.

² Selon le site *Les Archives du Spectacle*, pour la période 2010-2019 (2010-2017 en Grèce), il y a eu trente mises en scène théâtrales d'*Antigone* de Sophocle en France (dont dix adaptations), selon les archives APGRD de l'Université d'Oxford seize mises en scène (dont trois adaptations) au Royaume-Uni et selon l'hebdomadaire *Athinorama* (équivalent de l'*Officiel du Spectacle*), il y en a eu vingt-trois en Grèce (dont sept adaptations). Selon les mêmes sources, concernant *Médée* d'Euripide, onze mises en scène (dont cinq adaptations) en France, vingt-et-une (dont sept adaptations) au Royaume-Uni et quinze (dont huit adaptations) en Grèce.

³ Nous reviendrons sur ce point par la suite.

préoccupation par des thématiques genrées plus complexes passant outre les configurations de genre. Par le biais de leurs mises en scène, les créateurs approuvent et soutiennent l'*otherness* dans son sens sociologique d'altérité, de diversité et de construction d'identités majoritaires et minoritaires en fonction du pouvoir sociopolitique d'un groupe au sein d'une société donnée, ce qui nous rappelle la perception du corps – selon Paul Ricœur – comme un « mode d'altérité »¹.

De toute évidence, les créateurs accordent une grande importance à l'expression corporelle en tant que méthode narrative et au corps en performance (*performing body*) en dépit de son sexe. Si dans la majorité des spectacles la corporalité est centrale, le corps n'est pas, pour autant, un critère de catégorisation parce qu'il n'est pas sexué : pas de nudité, pas de sous-entendu sexuel, pas de différenciation entre performers mâles et femelles. Au contraire, l'accent est mis sur le corps asexué, non-binaire, androgyne voire neutre, autrement dit, sans assignation de sexe spécifique. L'exemple le plus représentatif est l'utilisation de marionnettes – dans *Antigone* d'Ulrike Quade et Nicole Beutler – dont le corps selon Kossi Efoui « permet d'avoir quelque chose de l'ordre du corps universel »². En outre, la présence de Tirésias dans *Antigone* de Splendid Productions (unique dans l'ensemble du corpus), pourrait être une allusion au fait qu'il a passé la moitié de sa vie dans le corps d'une femme situant ainsi son personnage dans une zone liminaire ou dans un entre-deux-sexes. D'autre part, le corps est un convoyeur d'états émotionnels, capable de provoquer des ressentis spécifiques chez le spectateur. Par exemple Renato Zanella et Thomas Noone « se servent » des corps de leurs danseurs pour transmettre les sentiments et les états émotionnels de Medea/Médée dans le but d'amener le public à justifier ses actes et, pourquoi pas, d'expier ses crimes, comme si elle était propulsée par une condition de stress émotionnel extrême.

De surcroît, sur le registre technique, les gestes sont unisexes (pourtant ils l'ont toujours été) et en aucun cas ne déterminent le sexe³, la race, l'ethnicité ou la classe sociale, d'autant plus que le mélange de styles performatifs facilite la non-sexuation. En effet, cirque, danse, mime, théâtre physique, théâtre des objets et marionnette reflètent et, à la fois, confirment l'ouverture socioculturelle vers le nivellement des différences et l'acceptation et le respect de la diversité. Cette fusion renvoie, à notre sens, aux rapports de pouvoir et à leur association

¹ Voir Joy Morny, « Explorations in Otherness : Paul Ricœur and Luce Irigaray », dans *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, n° 1, vol. 4, 3 mai 2013, p. 71-91 [En ligne] <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/174> (consulté le 26/1/2020). Voir également Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points, 2015.

² Propos de Kossi Efoui dans Pénélope Dechaufour et Kossi Efoui, « La marionnette, cette mémoire totale. Entretien avec Kossi Efoui », dans *Études théâtrales*, n° 2, n° 60-61, 2014, p. 115 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2014-2-page-112.htm> (consulté le 25/1/20).

³ Sauf pour dénoncer les stéréotypes de performativité de sexe comme dans *Antigone* de Splendid Productions.

avec les rapports de race, de sexe et de classe sociale. Celle-ci suggère, à son tour, la dimension intersectionnelle désormais partie intégrante du concept de genre. Somme toute, le message communiqué par les spectacles des années 2010 est la non-pertinence des assignations de genre au sein de la production artistique et l'indifférence des créateurs face à toute forme de catégorisation et de classement socioculturel (ou encore politique). Cette tendance est manifeste dans le parti pris des créateurs en faveur de représentations non-binaires – comme dans le cas d'*Antigone Sr.* de Trajal Harrell – voire abstraites – comme chez Thomas Noone Dance – qui confirment l'évolution vers un « nouveau » style performatif inclusif dans la technique aussi bien que dans la thématique. Félix Guattari annonce cette tendance dès les années 1980 :

La question n'est plus de savoir si l'on jouera du féminin contre le masculin ou l'inverse, mais de faire rompre les corps, tous les corps, avec les représentations et les contraintes du «corps social», et avec les situations, attitudes et comportements stéréotypés¹.

XX.1. Brouillage et pluralité des identités

Dans la perspective de Felix Guattari, il est intéressant d'étudier brièvement l'ambiguïté de sexe et l'apparence quasi androgyne de Medea/Médée chez Plefsis et Thomas Noone par rapport à celle d'Antigone chez Splendid Productions ou encore chez Trajal Harrell. En fait, si chez les trois premiers les héroïnes ont des traits de garçons manqués (cheveux courts, musculature prononcée, costume *unisex*), chez le dernier nous pouvons éventuellement parler de l'androgynie « inversée » des performers transidentitaires – dans le sens d'une personne qui a (malgré elle ou de son plein gré) l'apparence du sexe opposé – en évitant le terme « travesti » qui a souvent une connotation péjorative. En effet, le style androgyne² est connu dès le XVIII^e siècle – nous pensons au Chevalier d'Éon de Beaumont³ – adopté par des intellectuels comme George Sand au XIX^e siècle, glorifié par des stars comme Marlene

¹ « The question is no longer to know whether one will play feminine against masculine or the reverse, but to make bodies, all bodies, break away from the representations and restraints of the 'social body', and from stereotyped situations, attitudes and behaviours » Félix Guattari, « I have even met happy travelos », dans François Peraldi (éd. par), *Polysexuality*, New York, Semiotext(e), 1995, p.80. Traduction personnelle.

² Nous nous référons ici à l'utilisation de vêtements traditionnellement sexués pour créer un *look* qui ne rentre pas facilement dans les catégories de masculin et féminin.

³ Le Chevalier d'Éon de Beaumont (1728-1810) a passé une partie de sa vie en tant que femme ce qui a incité certains chercheurs comme Havelock Ellis (1859-1939) à parler d'éonisme pour remplacer le terme de travestisme. Cependant, en utilisant ce terme le chercheur/physicien exclut les femmes travesties de ce que Sam Bourcier appelle la case/cage sexologique. Voir à ce propos Sam Bourcier, *Queer zones redux. La trilogie*, Paris, Amsterdam, 2018, p.120-123.

Dietrich dans les années 1930, puis David Bowie à la fin des années 1960 et Annie Lennox¹ dans les années 1980 en passant par les créateurs de haute couture (le célèbre « Smoking » d'Yves Saint-Laurent en 1966 et les créations de Jean-Paul Gaultier dans les années 2010). Sans doute, dans les spectacles en question, le qualificatif androgyne met l'accent sur l'apparence physique des performers et implique une discrimination (pour autant involontaire) de notre part, fondée sur cette apparence. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons pas ignorer le choix des créateurs qui, à notre sens, visent à brouiller les identités et passer outre le sexe biologique et la performativité du genre en soulignant que les actions des personnages ne sont pas conditionnées par les assignations genrées.

En outre, la question du travestissement ou du déguisement est traitée dans cette période², comme un acte d'affranchissement des configurations de sexe. Par exemple les performers chez Trajal Harrell enfilent des tenues variées à toute vitesse mais aucune de ces tenues n'est indicative de leur sexe biologique. De plus, les changements d'apparence peuvent, certes, être ici interprétés comme un travestissement indirect, une dissimulation identitaire ou, inversement – ce qui nous semble plus probable – comme une révélation des identités multiples de chaque individu. De surcroît, ces transformations (ou déformations dans le cas de certaines tenues) font penser à Médée dans *Medea* de Krzysztof Warlikowsky³ (2012), enlevant sa perruque et ruinant son maquillage dans un geste d'émancipation, de brouillage ou d'abdication de sa féminité qui la transforme métaphoriquement en monstre infanticide. Dans cette perspective, le changement d'apparence pourrait aussi cacher un transsexualisme social puisque il est relatif au paraître et au dépouillement d'une identité pour révéler une autre, aussi « réelle » que la précédente. Cette interprétation confirme notre hypothèse que les créateurs des années 2010 mettent l'accent sur l'identité plurielle et composite de l'individu.

De plus, l'abstraction progressive dans la narration et le décor permettent de mettre en valeur l'individualité du performer dans sa qualité de narrateur aussi bien que de convoyeur exclusif d'ambiances, de tensions, d'émotions et de significations. Par exemple, *Medea's Choice*, le premier spectacle de la période, est le seul à avoir un décor concret (et pour autant symbolique) alors que chez Trajal Harrell, Splendid Productions et Plefsis la scénographie

¹ Par ailleurs, Annie Lennox a déclaré à *Vogue* (USA) que son apparence androgyne des années 1980 visait à « prendre une sorte de pouvoir masculin en tant que femme qui ne veut pas être objectivée » (objectified), dans Alex Frank, *Annie Lennox on Her Hit Grammys Performance - Plus an Exclusive Clip of Her PBS Special*, 4 mars 2015. [En ligne] <https://www.vogue.com/article/annie-lennox-2015-grammys-exclusive-clip-pbs-special> (consulté le 8 juillet 2019). Traduction personnelle.

² Toutefois, la question du travestissement a été déjà soulevée indirectement par Ann Adamovich Papoulis, dans la vidéo performance *Antigone*, un solo présenté en 2005. La performer « travestit » sa voix (à l'aide d'un appareil qui en modifie le ton) pour interpréter les rôles de Créon et d'Antigone à la fois.

³ *Medea* d'après Luigi Cherubini mise en scène par Krzysztof Warlikowsky a été présentée au Théâtre des Champs-Élysées en décembre 2012.

devient élémentaire et chez Ulrike Quade et Thomas Noone elle est complètement éliminée. De même, *Medea's Choice* et *Antigone* de Splendid suivent le narratif des tragédies antiques, alors que les autres spectacles mettent l'accent sur des moments intenses et spécifiques de l'intrigue instaurant ainsi une ambiguïté ou abstraction narrative.

Un autre élément qui caractérise les spectacles de la période est la neutralité des corps. Notamment, chez Thomas Noone elle est évoquée par l'académisme des corps alors que chez Ulrike Quade et Nicole Beutler elle réside à l'unification de l'apparence physique à savoir la similitude des costumes et les visages dissimulés des marionnettistes. À notre sens, ce mode de représentation de personnages neutres ou « neutrois »¹ – pour utiliser le jargon transidentitaire – peut être interprété de deux manières : soit il suggère que les configurations de sexe laissent indifférents les créateurs soit, inversement, les chorégraphes visent à dénoncer les discriminations basées sur l'apparence physique en mettant au premier plan des protagonistes asexués et en brouillant les assignations sexuelles. Vincent Estellon affirme que

Si le genre peut s'entendre comme un principe de hiérarchie organisateur de différences (politiques, sociales, économiques et psychologiques etc.) on peut à juste titre se poser la question du genre d'Antigone [...] Dans son cas le genre devient son identité sociale n'ayant aucun rapport avec son sexe biologique².

Le profil des héroïnes dans les spectacles de la troisième période illustre les propos de Vincent Estellon : transidentitaire, *shapeshifter*³, ambiguë, marionnette, terroriste, masculinisée, neutrois, androgyne, *queer*, sont quelques-uns des adjectifs qui dépeignent Antigone et Médée dans les années 2010. En tout état de cause, leur point commun essentiel est leur singularité qui réside à la combinaison des micro-identités composant leurs personnalités complexes et uniques. Leurs traits de caractère intriguent les créateurs les incitant à leur accorder la place centrale dans les spectacles et, ainsi, promouvoir l'acceptation et la tolérance de la diversité indépendamment du sexe biologique et/ou social, de l'orientation sexuelle, de la classe sociale, de la race et de l'ethnicité. De ce fait, les figures d'Antigone et de Médée se détachent de leur rôle de modèle (positif ou négatif) de femme qu'elles avaient endossé à leur insu dans les années 1990 et 2000 en faveur d'un profil plus large, inclusif. Autrement dit, elles ne représentent plus les femmes mais différents exemples d'individus. En outre, leur « voix » change : les propos d'Antigone sont tranchants lorsqu'elle les adresse directement au public – comme chez Splendid Productions – ou bien lorsqu'ils sont énoncés comme questionnement interne – comme chez Ulrike Quade et Nicole Beutler – ou encore lorsqu'ils ont une touche

¹ Dans le vocabulaire urbain le qualificatif « neutrois » désigne une personne asexuée. Voir, Glossaire, p.167-173.

² Vincent Estellon, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », *op.cit.*, p.158.

³ Voir p.70, note n°3.

d'humour caustique – comme chez Trajal Harrell. En revanche, Médée utilise un texte « corporel » pour s'exprimer, aussi sonore et aussi violent que celui d'Antigone. Par ailleurs, la violence est plus prononcée dans les spectacles des années 2010 et provoque souvent des fortes émotions et réactions en remuant des peurs d'oppression ou en choquant le spectateur. Tel est le cas du meurtre de Glaucé étouffée par l'*alter ego* démoniaque de Médée chez Plefsis ou les scènes de l'arrestation d'Antigone et de son corps pendu au fond de la scène chez Ulrike Quade. À notre sens, les créateurs mettent en scène la violence dans le but de dénoncer les injustices, les discriminations de genre de race et de classe sociale aussi bien que pour éveiller la conscience collective à ce sujet.

Un autre élément essentiel des spectacles de la période reflétant l'ouverture qui s'effectue au sein du concept de genre est la mise en lumière des personnages secondaires. En effet, dans les *Medea/Médée(s)* le rôle de Glaucé est plus prononcé : si Renato Zanella enrichit le rôle de sa danseuse de solos, de duos et de trios qui ne figurent pas dans le livret de Mikis Theodorakis, chez Plefsis et Thomas Noone Glaucé occupe le plateau presque aussi longtemps que Jason. Elle n'est donc plus réduite à l'image de « l'autre femme » ou de la jeune fille naïve et frivole présentées par les créateurs des périodes précédentes mais on découvre une jeune femme présente, réclamant son droit sur Jason. Cependant, le cas d'Ismène est beaucoup plus flagrant car son rôle dans les trois *Antigone(s)* devient essentiel, comme si les créateurs voulaient lui donner l'occasion de se défendre (ce qui n'est pas le cas chez Sophocle). Ainsi, dans *Antigone Sr.*, elle se trouve constamment aux côtés d'Antigone¹ et partage avec elle des longues stichomythies contenant des commentaires genrés. D'autre part, la compagnie Splendid Productions présente une Ismène modérée et rationnelle ayant une perception très moderne de l'égalité – des droits, de libertés – qui soit identique pour tous, en soulignant le double standard qui entoure son profil héroïque. Son discours doux et relativement diplomatique semble anticiper celui de l'Ismène d'Ulrike Quade qui n'hésite pas à dénoncer une injustice supplémentaire : « Je fus connue depuis deux mille ans, ou aussi long que ce fut comme une lâche »² dit-elle à son monologue final. Les créatrices insistent sur le libre arbitre impliquant le choix d'agir différemment sans être jugé ou, en l'occurrence, le droit d'avoir peur d'agir ou ne pas agir du tout. Il nous semble que la réflexion des deux créatrices est très similaire et défend les droits d'Ismène jusqu'alors négligés (ou laissés à l'ombre de ceux d'Antigone). De surcroît, elles lui restituent son statut héroïque au même titre que celui

¹ Nous nous référons ici aux scènes où Thibaut Lac endosse le rôle d'Ismène et non aux moments des défilés où il se présente comme lui-même (par ailleurs son changement de rôle est subtilement signalé à chaque occurrence).

² « I've been known all those 2000 years, or however long it is as a coward ». Extrait du spectacle *Antigone* d'Ulrike Quade et Nicole Beutler. Voir transcription du texte, Annexes, p.143-146. Traduction personnelle.

d'Antigone et, par extension, dénoncent les stéréotypes relatifs au statut social et au classement des individus en faibles et forts.

Somme toute, des éléments à l'origine étrangers au genre tragique comme les clowns de Splendid Productions ou les marionnettes d'Ulrike Quade et Nicole Beutler deviennent entre les mains des créateurs des outils essentiels et manifestent l'entrecroisement des styles performatifs et l'évolution qui a lieu dans le milieu du spectacle vivant (et de la danse en particulier). Par équivalence au concept du genre devenant plus inclusif, la « cohabitation » harmonieuse (ou égalitaire au sens figuré) de ces éléments divers et variés témoigne d'une non-discrimination, certes, plus anodine mais, pour autant représentative du changement. En d'autres termes, à l'image du genre, les spectacles des années 2010 sont plus concernés par l'individu, la fluidité de genre, les « neutrois » ou les agenres. L'intérêt des créateurs porte sur la formation des petites communautés égalitaires, de petites solidarités dans lesquelles interagissent et s'entrecroisent tous les axes du concept du genre (à la fois), se réunissant sous le dénominateur commun de l'intersectionnalité.

Réflexions – Résultats – Dédutions

[La danse] se révèle un indicateur des changements à venir¹

Hélène Marquié

En guise d'ouverture de cette partie consacrée à nos réflexions nous nous servons de *Chair Antigone* de François Veyrunes² (2015, France) qui, malgré son titre, ne suit pas la diégèse de la pièce sophocléenne ni le mythe d'Antigone (ce qui a exclu le spectacle du corpus principal). En effet, notre première impression est celle d'un conflit et, selon le site officiel du chorégraphe, les trois danseuses – dont le rôle n'est pas identifié non plus – se « battent » contre la raison d'État et l'ordre patriarcal en faisant ainsi allusion à un point fort de l'intrigue sophocléenne. Il nous semble pourtant que cette performance réunit toutes les caractéristiques de celles qui l'ont précédée par son abstraction thématique et narrative et par l'absence totale de texte. De plus, François Veyrunes met en scène trois personnages qui renvoient aux caractères féminins de la pièce de Sophocle – Antigone, Ismène et Eurydice – et à la multiplication d'Antigone par trois que nous retrouvons chez Mathilde Monnier et chez Jan Fabre. Sur le registre technique, l'absence du décor et l'ambiance sombre et morbide renvoient aux créations de Dimitris Papaioannou, Sasha Waltz, Sylvia Barreiros, Ulrike Quade et Thomas Noone ; les costumes identiques à tous les performers rappellent le choix vestimentaire de Splendid Productions et d'Ulrike Quade ; la bande sonore, aux sons aigus pratiquement non-musicaux tels ceux d'un film d'horreur, rappelle celles d'Angelin Preljocaj, Pleafsis et Thomas Noone. De surcroît, François Veyrunes qualifie sa partition chorégraphique d'éloge à la lenteur et n'hésite pas à mélanger les styles de danse et de performance – une pratique adoptée par la majorité des créateurs de notre corpus – comme les mouvements quotidiens typiques de la danse postmoderne et contemporaine, les éléments circassiens, la *contact improvisation* et la danse africaine, en faisant ainsi allusion à la « cohabitation » harmonieuse des cultures, des ethnicités et des identités dans les sociétés actuelles. Par ailleurs, nous retrouvons cette suggestion dès les premières analyses de spectacles notamment

¹ Hélène Marquié, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, op.cit., p.22.

² La production *Chair Antigone* de François Veyrunes et son équipe, la Compagnie 47•49, deuxième volet du triptyque *Tendre Achille-Chair Antigone-Sisyphes Heureux* a été présentée en 2015 à Grenoble. Le spectacle s'inspire d'*Antigone* d'Henry Bauchau (édit. De référence, Henry Bauchau, *Antigone*, Paris, Actes Sud, Babel, 1997).

chez Mathilde Monnier et Silvia Barreiros, puis tout au long des années 2010 chez Trajal Harrell, Thomas Noone ou Ulrike Quade et Nicole Beutler. François Veyrunes affirme également que la question principale dans *Chair Antigone* est « la dignité de l'homme [...] celui qui se respecte et respecte autrui »¹ qu'il relie à sa capacité de se métamorphoser. L'idée de métamorphose est présente aussi dans les spectacles de notre corpus : les formes animales qu'adoptent les danseuses de François Veyrunes rappellent la Médée ani-mâle de Dimitris Papaioannou, la Medea-louve de Silvia Barreiros, la Médée métamorphe de Renato Zanella et Angeliki Sigourou, les performers non-binaires de Trajal Harrell ou encore la transformation des clowns en chœur tragique de Splendid Productions. À notre sens, la transformation accentue l'aspect genré des performances en soulignant l'indifférence des créateurs à l'égard des assignations de genre qui devient progressivement flagrante dans leur travail notamment dans les années 2010. Le détachement des configurations de sexe est également suggéré par l'académisme des corps des danseuses de François Veyrunes qui évoquent la Medea asexuée, de Thomas Noone et la Médée masculinisée de Plefsis. En bref, *Chair Antigone* résume les propos des tous les créateurs de notre corpus en une seule performance qui, à notre sens, atteste de l'évolution qui a eu lieu les vingt-cinq dernières années dans la thématique du genre. Or, son intérêt majeur est dû à l'accent que François Veyrunes met, clairement, sur l'individu et ses identités multiples s'inscrivant « dans des évolutions et des constructions issues de rapports de forces dynamiques et complexes »² des corps. Il nous semble qu'en s'inspirant de l'épisode du conflit entre Antigone et Créon, un sujet indubitablement politique, les trois danseuses de François Veyrunes évoquent, à travers leurs corps qui se dressent et refusent de subir, une figure de femme intrépide qui choisit et assume ses choix et, par extension, un individu « nouveau » et pluriel. La partition chorégraphique est très physique, composée de nombreux éléments de la gymnastique artistique et du cirque, de chutes et relevés qui défient la gravité, autrement dit, une grammaire plastique résolument contemporaine. L'entrelacement des membres des danseuses donne naissance à une créature organique mais concrètement amorphe et, de ce fait, suggère l'ambiguïté des sexes et le brouillage des identités que proposent les douze spectacles du corpus. De plus, l'interaction des corps semble évoquer la manière dont les relations humaines et les rapports de pouvoir muent et évoluent en incluant progressivement toutes les problématiques *gender* sous le dénominateur commun de l'intersectionnalité pour promouvoir l'égalité entre individus. Dans le but de retracer le

¹ François Veyrunes cite dans Aurélie Mathieu, *Danse : Chair Antigone, le refus de subir*, le 18 mai 2017 [En ligne] <https://www.lyoncapitale.fr/culture/danse-chair-antigone-le-refus-de-subir/> (consulté le 20/10/2019).

² Source : site officiel du créateur et de la compagnie [En ligne] <http://www.compagnie47-49veyrunes.com/creations/> (consulté le 20/10/2019).

parcours de cette évolution, une étude comparative de l'ensemble du corpus nous semble essentielle.

Chapitre XXI. POUR UNE VUE D'ENSEMBLE

Je pense qu'il est important de détruire les notions qui sont trop inclusives telles que femme, homosexuel... [...] Quand elles sont réduites à des catégories comme noir-blanc, homme-femme, c'est parce qu'il y a un motif caché, une opération binaire-réductionniste destinée à les subjuguier¹.

Félix Guattari

Dès 1995, lors de l'établissement des études sur le genre en France et au Royaume-Uni², Félix Guattari dénonce la catégorisation et suggère de ne pas utiliser des termes binaires car ils sont discriminatifs. Dans leur ensemble, les douze spectacles du corpus mettent en question la binarité en proposant des mises en scène originales et engagées contre la catégorisation et les inégalités. En règle générale, les créateurs ont avoué puiser leur inspiration dans la tragédie parce qu'elle met en scène des microsociétés genrées centrées autour de personnages hors norme : Antigone et Médée sont, de fait, propices pour soulever des questions sociopolitiques actuelles. Par ailleurs, Dimitris Papaioannou, Angelin Preljocaj et Trajal Harrell ont affirmé lors d'interviews que les héroïnes antiques et celles qui font « les faits divers du jour » les intéressent à titre égal et Ulrike Quade s'interroge sur l'identité contemporaine d'Antigone. Leur point commun principal est qu'ils décident d'exprimer leurs questionnements genrés en les convertissant en gestes artistiques et/ou chorégraphiques.

XXI.1. L'évolution sur le registre technique

Les spectacles du corpus présentent, dans leur conception, des points communs intéressants pour une étude comparative qui ne sont pas, toutefois, particulièrement révélateurs de l'évolution du concept de genre. Par exemple Renato Zanella et Angeliki Sigourou choisissent d'adapter un opéra comme Sasha Waltz mais ils utilisent l'œuvre de Mikis Theodorakis comme support musical en s'éloignant souvent du livret. En revanche, chez Sasha Waltz

¹ « I think it's important to destroy notions which are far too inclusive, notions like woman, homosexual... [...] when they're reduced to black-white, male-female categories, it's because there's an ulterior motive, a binary-reductionist operation to subjugate them ». Félix Guattari, « Becoming-Woman », dans François Peraldi (ed. par), *Polysexuality, op.cit.*, p.87. Traduction personnelle.

² Nous avons signalé au cours de notre introduction le retard considérable de la Grèce par rapport à l'établissement des études sur le genre.

L'opéra est central et Medea est incarnée par une soprano interprétant le livret de Pascal Dusapin en direct encadrée par les danseurs de la compagnie. Sasha Waltz « marie » l'opéra et la danse alors que Renato Zanella et Angeliki Sigourou illustrent l'opéra de Mikis Theodorakis par la danse. Cependant, Renato Zanella devait être familier avec le travail d'adaptation d'opéras de Sasha Waltz car au moment de la première de *Didon et Énée* de Sasha Waltz, en 2005, il était directeur artistique de l'opéra de Vienne. De plus, le choix d'un grand nombre des créateurs de modifier, allonger, raccourcir ou se centrer sur, un épisode précis de l'histoire d'Antigone ou de Médée indique leur préférence thématique. Par exemple, Dimitris Papaioannou propose une biographie de Médée, alors qu'Angelin Preljocaj se concentre sur la trahison de Jason et l'infanticide ; Silvia Barreiros modifie la fin en suggérant une réconciliation du couple ; Trajal Harrell met l'accent sur le conflit entre Antigone et Créon et le présente comme une compétition voguing ; la compagnie Splendid Productions transforme l'histoire en une fête, et ainsi de suite.

De même, dans le registre technique, leur choix est esthétique : les créateurs éliminent complètement le décor – comme Mathilde Monnier, Silvia Barreiros, Sasha Waltz, et les compagnies Ulrike Quade et Thomas Noone – ou limitent le décor au strict minimum avec de forts symbolismes plus ou moins abstraits et identifiables – comme Dimitris Papaioannou, Angelin Preljocaj, Renato Zanella et Angeliki Sigourou, Splendid Productions, Trajal Harrell et Plefsis. De surcroît, à l'exception d'*Antigone* de Splendid Productions, les performances utilisent des éclairages sombres ou jouent sur l'effet clair-obscur et installent une ambiance morbide et stressante pour le spectateur. Sur le registre sonore, les créateurs sont également partagés : en dehors des deux *Médée(s)* opératiques et de Dimitris Papaioannou qui opte également pour une bande son composée d'extraits d'opéra, Trajal Harrell utilise une bande son composée de chansons de la scène *mainstream* contemporaine. Les autres créateurs optent pour des musiques originales composées spécifiquement pour leurs pièces : chez Splendid Productions les chansons quasi improvisées sont ludiques et amusantes ; les compagnies Plefsis et Thomas Noone utilisent des compositions de musique électronique aux sons aigus et stressants voire perturbants ; Mathilde Monnier et Silvia Barreiros optent pour des musiques traditionnelles comme les sons africains chez la première et le flamenco chez la deuxième. Cependant, ces deux derniers cas font exception car le choix du support musical accentue l'axe de la race et de l'ethnicité qui est central dans l'illustration et adaptation du mythe. En effet, Mathilde Monnier et Silvia Barreiros sont les premières à inclure explicitement cet axe du concept de genre dans leur thématique, confirmant ainsi qu'un changement est en cours.

Contrairement aux éléments de mise en scène, la gestuelle et les mouvements sont indicatifs de l'aspect genré des performances et attestent de l'évolution évoquée tout au long de cette étude. Dans l'ensemble, la gestuelle ne change pas radicalement, en dehors d'une stylisation stéréotypée du geste comme outil de dénonciation des inégalités et des idées

scélérées : mentionnons à titre d'exemple la représentation d'Antigone par des gestes supposés « masculins » (démonstration des muscles, visage belliqueux) et d'Ismène par des gestes supposés « féminins » (allusion à la fragilité du corps, visage naïf et souriant) dans *Antigone* de Splendid Productions (2014). Cependant, l'utilisation de la danse-contact, dont la technique

[...] repose sur l'échange gravitaire (poids-contrepois), le toucher et l'écoute des partenaires [...] remet en question, dans sa pratique, les relations de pouvoir et les hiérarchies, notamment entre les sexes¹.

Tel est le cas dans la majorité des performances qui utilisent la danse-contact, notamment dans la scène de l'accouplement entre Médée et Jason chez Dimitris Papaioannou ou celle de la confrontation entre Médée et Jason chez Angelin Preljocaj ou encore lors des échanges entre danseurs chez Sasha Waltz². Par ailleurs, les scènes d'interaction entre Medea et ses adversaires, notamment les portés, dans *Medea* de Thomas Noone et dans *Out of place / Medea* de la compagnie Plefsis sont plus indicatifs parce qu'ils sont plus récurrents, plus prononcés et plus périlleux, d'autant plus que la compagnie Plefsis combine la danse-contact avec le *physical theatre*. En effet, au fil du temps les partitions chorégraphiques deviennent plus paritaires et, par conséquent, les mouvements ne peuvent plus être qualifiés de « masculins » ou « féminins ». Par exemple, chez Thomas Noone et Plefsis les portés sont déclenchés à titre égal par les danseurs et par les danseuses et ces dernières endossent souvent le rôle de support ou de base pour les acrobaties. De plus, la prétendue « féminité » du mouvement peut être rendue aussi bien par un homme que par une femme comme dans *Antigone Sr.* de Trajal Harrell où les vogueurs défilent sur des talons aiguilles virtuels en balançant leurs hanches. Enfin, le geste devient unisexe grâce aux clowns de Splendid Productions et asexué chez Ulrike Quade et Nicole Beutler puisque les gestes stylisés des marionnettes n'appartiennent pas distinctement à l'un ou l'autre sexe et les danseurs encagoulés font des mouvements identiques sans sexualité. Somme toute, les créateurs semblent « défaire » le stéréotype (ou la convention sociale) qui impose des mouvements/pas/gestes sexués dans une partition chorégraphique et reflètent ainsi le changement qui a lieu au sein de la société.

Un autre élément évocateur d'une évolution nous est fourni par la distribution. Effectivement, dans les années 1990 l'accent est mis sur les personnages féminins qui sont

¹ Hélène Marquié, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », *op.cit.*

² Toutefois, la chorégraphe affirme : « Mon utilisation du contact-improvisation est basique, ce n'est pas une finalité. C'est un instrument important qui permet d'affiner la connaissance de corps, les connexions de poids ». Sasha Waltz, citée dans Claire David (sous la dir. de), *Les clés du festival : Avignon 99*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p.92.

virtuellement et littéralement plus nombreux que les personnages masculins. Rappelons que les personnages masculins dans *Medea* de Dimitris Papaioannou évoquent les parcelles identitaires de l'héroïne et, chez Mathilde Monnier, Antigone est physiquement multipliée par trois et le nombre de danseuses est supérieur au nombre des danseurs. Dans les années 2000, la supériorité numérique des personnages féminins est maintenue mais, aussi, les créateurs éliminent les personnages masculins secondaires et réduisent au silence Jason : tel est le cas chez Silvia Barreiros et Sasha Waltz. Finalement, dans les années 2010 il n'y a pas de distinction sexuée en raison du brouillage des configurations de sexe : tel est le cas des performers transidentitaires dans *Antigone Sr.*, des clowns chez Splendid Productions et des performers androgynes des compagnies Plefsis et Thomas Noone. Par ailleurs, au lieu de sexuer les performers, les créateurs – Silvia Barreiros, Sasha Waltz, Trajal Harrell et Splendid Productions – favorisent une division entre des personnages « inclus dans une fiction, et [ceux] médiatisés qui commentent la situation »¹. Cependant, le changement est indéniable voire flagrant si on examine l'évolution du profil d'Antigone et de Médée car il signale clairement comment au sein du genre les questions des rapports de pouvoir entre les sexes s'imbriquent progressivement dans les autres rapports de pouvoir, comme la race, l'ethnicité et la classe sociale, en reconnaissant leur entrecroisement et leur interdépendance.

XXI.2. L'évolution du profil des héroïnes

Pour mettre le genre à l'épreuve, [nous devons] présenter les conventions de manière à ce que les gens [puissent] reconnaître la question ; le véritable défi [n'est pas] d'éviter ces conversations, mais de les faire sortir de leurs contextes habituels².

Diane Torr

Assurément, les créateurs des spectacles étudiés adoptent la proposition de Diane Torr en présentant les conventions de manière à mettre « le genre à l'épreuve » puisqu'ils se centrent sur deux héroïnes hors norme et soulignent leur singularité à travers leur mise en scène. De ce fait, un parcours du profil d'Antigone et Médée révèle les « transformations » qu'il subit entre 1993 et 2015 et, à la fois, reflète l'évolution de la perception de l'individu au sein de la

¹ Mattia Scarpulla, *La place du corps dans les écritures chorégraphiques contemporaines*, Mémoire de master en Études théâtrales (mention danse), sous la direction de Denise Schröpfer, Caen, Université de Caen, 2003, p.79.

² « In order to challenge gender [we have] to present the conventions so that people [can] recognize the question ; the real challenge [is] not to avoid these conversations but to dislodge them from their usual contexts ». Diane Torr et Stephen J. Bottoms, *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance*, *op.cit.*, p.79.

société. Certes, le physique et l'âge des héroïnes varient au cours des années en fonction des interprètes sans pour autant indiquer un modèle spécifique. Notons cependant, que chez Mathilde Monnier une de ses Antigone(s) est une jeune fille de couleur et que, chez Silvia Barreiros, Médée est indienne évoquant la question de l'ethnicité qui nous semble être le premier axe qui s'imbrique dans les rapports sociaux de sexe.

Sans doute, les traits de caractère et la personnalité que les créateurs privilégient pour leurs héroïnes au fil du temps sont plus révélateurs des changements qui se produisent. Nous avons déjà mentionné que les créateurs dépeignent les héroïnes en fonction des traits de caractère qu'ils veulent accentuer en chacune et en fonction des messages qu'ils veulent communiquer. Toutefois, pour éviter de composer un profil (stéréo)type nous allons signaler les tendances qui apparaissent dans chaque période, en ce qu'elles reflètent le contexte socioculturel en rapport avec le genre.

Les deux héroïnes autour desquelles nous avons axé notre recherche – Antigone et Médée – ont la particularité (supplémentaire) d'être ambiguës et, malgré leur apparence féminine, de réunir en elles des caractéristiques des deux sexes. Antigone et Médée sont dominantes : elles s'avèrent être les maîtresses du jeu comme si, grâce à leur intelligence et leur perspicacité, elles anticipaient toutes les tournures possibles de l'intrigue dont elles sont protagonistes. En outre, elles mènent ou manipulent les autres personnages tels les marionnettistes de la compagnie Ulrike Quade. Toutes les deux semblent connaître leur destin par avance alors que leurs adversaires découvrent le leur au fur et à mesure, en fonction des réactions des héroïnes. Par ailleurs, le prénom de Médée nous donne un indice à son sujet : *mêdesthai*, en grec ancien signifie réfléchir et anticiper ; les noms Médée et Métis (la déesse de l'intelligence et de la sagesse dans la mythologie grecque mais aussi de la ruse) ont la même racine. Selon Marc Durand, le nom de Médée suggère également les compétences intellectuelles et les caractéristiques de l'héroïne :

Nous avons suffisamment insisté [...] sur l'intelligence aigüe qui qualifie Médée [...] le regard pénétrant, vrillant, magnétique, à l'instar de ceux qui pratiquent l'hypnose, sa grande faculté d'empathie, qui lui fait ressentir avant les autres les pensées et les réactions de ses interlocuteurs, toutes ces déterminations font d'elle une habile manipulatrice, dont les agissements confinent pour le commun à la magie, voire au miracle divin¹.

Dans ce sens, il n'est pas surprenant que les pouvoirs de sorcière de Médée puissent basculer vers le bien (le secours apporté à Jason, le rajeunissement d'Égée) ou le mal (le châtement de Glaucé et de Pélias) selon sa volonté ou sa raison éthique – celle-ci pouvant (ou non) être « dictée » par un dieu. De plus, certaines des caractéristiques mentionnées par Marc Durand

¹ Marc Durand, *Médée l'ambigüe*, op.cit., p.190.

s'appliquent, à notre sens, à Antigone notamment l'empathie (pour son frère), l'entêtement et la défense de ses convictions.

De surcroît, Antigone et Médée ont un point en commun qui est essentiel : leur relation à l'époque contemporaine et au concept de genre dans le sens où les deux représentent un mode de perception de soi (en tant qu'individu) et les deux franchissent la frontière entre féminin et masculin. Elles s'auto-définissent et ne se permettent pas d'être classées dans une catégorie – telle mère, épouse, compagne, partenaire, associée, guerrière, rebelle, militante – en dénonçant les injustices dans les rapports de pouvoir de sexe, de race, d'ethnicité et de classe sociale. Par conséquent, la spécificité de Médée et d'Antigone (évoquée par certains chercheurs) réside dans le fait qu'elles contestent les stéréotypes genrés de l'Antiquité, ce qui fait d'elles des héroïnes emblématiques et atypiques. Leurs « crimes » contestent autant la *polis* que l'*oikos* et, par extension, autant le domaine masculin que féminin ; par ailleurs, ceux de Médée restent impunis pour attester de son triomphe et de sa domination. Certes, son statut d'étrangère justifie – au V^e siècle avant notre ère – le meurtre de ses enfants : en tant que barbare, elle est censée être privée de qualités maternelles contrairement aux femmes d'Athènes. Jason le confirme dans la pièce euripidienne par sa déclaration chauvine et nationaliste : « Jamais il ne se fût trouvé de Grecque pour oser ce que tu oses [...] »¹. De même, Antigone s'oppose à l'ordre politique et social en prenant la parole en public et en choisissant de mourir pour ses croyances au lieu de se conformer aux normes et de devenir une épouse soumise. De surcroît, aux stéréotypes sexués imposant la polarisation homme/femme, s'ajoutent les conventions sociales dictant le comportement de l'individu en marginalisant ceux qui ne se plient pas à la norme et les poncifs impliquant la discrimination ethnique. Par ailleurs, Silvia Barreiros et Mathilde Monnier mettent ces derniers en scène en modifiant les origines de leurs protagonistes. Toutefois, alors qu'aucun des créateurs que nous avons étudiés ne néglige la question du genre, chacun opte pour dénoncer un ou plusieurs stéréotypes genrés en accentuant certaines parcelles identitaires de son héroïne.

« La femme » dominante et indépendante

Dans les années 1990 les créateurs reprennent les figures mythiques et héroïques d'Antigone et Médée en pérennisant les stéréotypes utilisés par les auteurs tragiques qui, selon Eva C. Keuls, proposent des héroïnes « modélisées en protagonistes féroces de l'affrontement

¹ Euripide, *Tragédies complètes I, op.cit., Médée*, v.1339-1340. Cependant, Jason se trompe dans sa déclaration. Ovide mentionne deux cas de mère infanticides en Grèce : celui de Procne et celui d'Althée. Voir Ovide, *Les Métamorphoses, 2 : [Livres] VI-X, op.cit., VI, 424-674 et VIII, 420-546* respectivement.

éternel entre hommes et femmes »¹. De ce fait, ils mettent l'accent sur leurs revendications féministes et leurs accomplissements. Toutefois, alors que Dimitris Papaioannou reprend le stéréotype de la femme blanche, hétérosexuelle de classe moyenne ou aisée pour évoquer sa dominance sur le mâle, Mathilde Monnier fait référence aux femmes de couleur et à leurs propres revendications. La chorégraphe est la première (dans le corpus étudié) à soulever la question de la race d'autant plus qu'elle signale son interconnexion avec l'orientation idéologique du genre de l'époque – jusqu'alors centrée, en Europe, sur les rapports sociaux de sexe. Somme toute, le portrait de l'héroïne correspond à la femme des années 1990 et l'accent est mis sur l'identité de « la femme » (avec article défini)². Les créateurs favorisent un profil qui transcende les frontières (ethniques) et, à la fois, suggèrent une féminité dominante qui conteste le pouvoir masculin dans son intégralité c'est-à-dire dans le domaine public et privé conformément au slogan du MLF (depuis les années '60) « le personnel est politique ». Une allusion est également faite à la *queerness* des héroïnes et à la *queer theory*³, qui traverse l'Atlantique dans les années 1990 et semble annoncer la direction que prend progressivement la thématique du spectacle vivant.

« Femme » marginale et individualisation

Dans les années 2000, le modèle héroïque change et se débarrasse progressivement des assignations sexuées. Sans doute, l'accent est mis sur Médée qui domine la production spectaculaire, ne laissant pas de place à Antigone. Nous avons déjà mentionné qu'au cours de cette période aucun spectacle de danse inspiré par *Antigone* n'a été produit en France, en Grèce et au Royaume-Uni⁴. Le modèle féminin privilégié par les créateurs – issu d'une lecture « féministe » du mythe – s'approche de celui proposé par les féministes matérialistes et repris par les chercheurs dans les études de genre. Physiquement, Médée est placée le plus souvent au centre de la scène afin de contredire sa marginalisation sociale tandis que son attitude évoque sa force et sa détermination.

Qui plus est, deux sur quatre *Medea/Médée(s)* s'inspirent des textes de Heiner Müller et Christa Wolf (à la fois) mettant l'accent sur la femme étrangère ou étrange – *queer*. Silvia Barreiros et Sasha Waltz l'interprètent différemment : pour Silvia Barreiros l'étrangeté de

¹ « [...] modeled into fierce protagonists of the eternal clash between male and female ». Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, *op.cit.*, p. 334. Traduction personnelle.

² Nous évoquerons plus loin le changement qui s'effectue dans les années 2000 : « la femme » avec article défini, idéalisé dans le bien ou dans le mal par les créateurs dans les années 1990, devient tout simplement « femme » sans article défini (ou avec article indéfini) dans les années 2000.

³ Voir Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, *op.cit.*, et chapitre 1.1. *Femmes, genre et histoire (Royaume-Uni, Grèce, France)*, note n°6, p.23.

⁴ Nous avons justifié l'exclusion du spectacle *Antigone* de Wanda Golonka de notre corpus dans le chapitre VII. *Les spectacles : 2000-2009*, p.139.

Medea/Médée porte sur son ethnicité alors que pour Saha Waltz elle est due à sa qualité de sorcière ou de guérisseuse même si ses pouvoirs ne sont pas ouvertement prononcés¹ mais suggérés. En tout état de cause, les deux créatrices expriment leurs réflexions sur le statut sociopolitique de la femme moderne ce qui fait écho aux propos de Zoé Schweitzer :

Le personnage de Médée contribue à la pensée du genre féminin, voire concourt à cristalliser des conceptions antagonistes, en même temps que les réécritures dramatiques traduisent les conceptions dominantes [...] sur les femmes².

Par ailleurs, la Medea de Heiner Müller est devenue, dans les années 1980, le symbole de la violence du monde occidental en endossant le visage de la barbarie et de l'horreur (des traits supposés appartenir à la société occidentale) qui semble également inspirer les créateurs des années 2000. En effet, la violence de Médée est accentuée dans les partitions chorégraphiques notamment dans l'illustration de l'infanticide chez Angelin Preljocaj, Sasha Waltz et Dimitris Papaioannou. De plus, la prise de parole de l'héroïne pour évoquer et dénoncer les discriminations atteste du basculement du pouvoir en sa faveur d'autant plus que les personnages masculins sont exclus ou réduits au silence dans la majorité des représentations. En effet, les femmes dominent cette période, non seulement par leur accès à la parole (Jason est muet dans les spectacles qui comportent un texte) mais aussi par leur présence constante sur scène qui marginalise l'homme. Par exemple, dans *Medea in Spain* de Silvia Barreiros et *Medea* de Sasha Waltz, les créatrices mettent en scène le basculement du pouvoir de l'homme vers celui de la femme et, par extension, suggèrent un renversement dans la hiérarchie de genre, en faveur des femmes.

Dans leur ensemble, les spectacles de cette période dépeignent une héroïne ayant une personnalité et psychologie complexes confirmant le fait que les créateurs se préoccupent de la multi-dimensionnalité du personnage – en l'occurrence, féminin. L'accent est mis sur l'incompatibilité entre son rôle de mère et d'amante qui crée en elle l'envie de se libérer et met en cause les rapports entre homme et femme au sein du foyer familial, dans ce cas, dysfonctionnel. Le profil de Médée combine la force avec la sensibilité et l'indépendance avec l'attachement aux personnes qui lui sont chères. Elle est la sorcière, la femme autosuffisante,

¹ Tel est le cas dans la version opératique postérieure *Medea* (2010) de l'allemand Aribert Reimann qui a présenté son opéra *Medea* en 2010 au Staatsoper de Vienne. Le livret est basé sur la pièce *Medea* du dramaturge autrichien Franz Grillparzer (1791-1872) écrite en 1820. Pour une analyse plus détaillée voir Jesús Carruesco, Monserrat Reig, « Medea, a Greek Sorceress in Modern Opera and Ballet: From Barber to Reimann », *op.cit.*, pp.93-102.

² Zoé Schweitzer, « Sexualité et questions de genre dans les Médée renaissantes et classiques », dans *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris-Ouest Nanterre-La défense*, juin 2007, p.13. Zoé Schweitzer procède à l'énumération et analyse d'ouvrages et de thèses datant depuis la renaissance pour prouver son argument.

indépendante, puissante et parfois narcissique qui s'oppose à la « norme ». Cependant, la Médée des années 2000 semble demeurer une exclue car sa divergence/dissimilitude la pénalise et l'empêche de s'intégrer. Cette dénonciation indirecte de l'hétéronormativité et des conventions et la promotion indirecte de l'assimilation de la diversité mettent l'accent sur le dessous sociopolitique du mythe soulevé par les créateurs. À travers leurs mises en scène, ces derniers suggèrent que la guerre de classe sociale et la guerre entre espèces, sexes et/ou genres sont interconnectées puisque « des femmes » (avec article indéfini¹) y sont indubitablement présentes. Ils signalent ainsi le changement du profil de l'héroïne de « la femme » dépeint plus haut en « femme » endossant des caractéristiques (des traits identitaires, des attributs) qui ne se préoccupent pas de (ne sont pas concernées par) son sexe biologique.

D'autre part, la question genrée de l'ethnicité et de la marginalisation de l'héroïne deviennent centrales et concrétisent ainsi l'imbrication des rapports de pouvoir genrés avec l'ethnicité. Par exemple, dans *Medea in Spain* de Silvia Barreiros, Medea est indienne et Jason est gitan. La créatrice reprend les stéréotypes genrés des deux cultures pour les dénoncer et reflète ainsi l'élargissement qui s'effectue dans les recherches sur le genre pour inclure, dans les années 2000, les questions de race et d'ethnicité et les liens ou les barrières qu'elles peuvent créer. En bref, si selon Louise Bruit Zaidman, Médée dresse dans la tragédie antique le tableau « d'un destin de souffrance et de soumission »², dans les années 2000, elle semble parler au nom de toutes les femmes – ce qui justifie pourquoi Euripide a été *a posteriori* qualifié de féministe. Toutefois, la Médée des années 2000 semble être la plus éloignée des femmes « réelles » : barbare, étrangère, infanticide, sorcière, divine, elle est sans doute une figure de l'altérité, un être étrange, *queer* et, de ce fait confirme la mutation du profil héroïque favorisé par les créateurs. En revanche, ce profil met également l'accent sur son individualité, son indépendance et son autosuffisance – celles-ci indubitablement réelles – en annonçant ainsi l'émergence d'un nouveau type de personnage qui se concrétisera dans les années 2010, ayant toutes les caractéristiques du *shapeshifter*³ flexible aux identités multiples, plurielles et interchangeable comme la Médée de Renato Zanella et Angeliki Sigourou qui marque la transition vers la nouvelle décennie.

¹ En opposition à « la femme » avec article défini mentionnée ci-dessus.

² Louise Bruit Zaidman, « Le discours masculin/féminin sur le *genos gunaikôn* dans la tragédie grecque », dans Violaine Sebillote-Cuchet et Nathalie Ernoult (sous la dir. de), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, *op.cit.*, p.155.

³ Voir chapitre II.3. *Pourquoi Antigone et Médée ?*, p.70, note n°3, et Glossaire, Annexes, p.167-173.

A-sexuation et pluralité identitaire

Dans les années 2010, l'évolution du profil de l'héroïne est plus flagrante, essentiellement grâce à l'intégration de styles de danse variés au sein d'une création et au mélange de genres performatifs : cirque, danse, marionnette et théâtre signalent et, à la fois, confirment l'ouverture socioculturelle impliquant la diversité des profils de performers et, par extension, d'héroïnes. Sur le registre technique, l'abstraction du décor et des éclairages instaure une ambiance d'ambiguïté spatiotemporelle dans la plupart des spectacles, surtout lorsqu'on s'approche du milieu de la décennie. Tel est le cas de *Medea* de Thomas Noone qui clôt notre corpus ; un spectacle complètement abstrait situant le mythe dans un non-temps et un non-lieu, presque avec des non-personnages (car on ne les reconnaît pas si on ne connaît pas le titre).

En outre, l'apparence physique des deux héroïnes renforce cette ambiguïté et renvoie au brouillage des identités sociales et de leurs connotations genrées : androgyne, *queer*, transidentitaire, femme/homme, princesse, activiste, terroriste, ou encore marionnette. De plus, alors que Médée s'exprime exclusivement à travers son corps, Antigone ajoute à l'expression corporelle, des textes acérés soulevant des questions sur la violence, le statut social et le libre-arbitre comme chez Splendid Productions et chez Ulrike Quade et Nicole Beutler, ou encore la nationalité, l'homosexualité et l'orientation sexuelle comme chez Trajal Harrell. Autrement dit, les créateurs se préoccupent de toute forme de discrimination sociale relative au sexe, à l'ethnicité et à la classe sociale et mettent les éléments techniques au service de la dénonciation des inégalités qu'ils amènent – bruyamment – au premier plan.

De surcroît, alors que les créateurs de la période se posent des questions quant à l'inexorabilité du sort de l'héroïne, possiblement pour inciter le spectateur à réfléchir aux conséquences de ses actes, ils semblent se servir de la tragédie et du portrait que les auteurs tragiques dépeignent d'Antigone et de Médée, pour répondre – comme propose Helene P. Foley –

[...] à la fois aux réalités sociales et psychologiques [et] pour aborder un ensemble plus large de problèmes sociaux et politiques¹.

Dans ce but, ils brouillent les pistes sur l'identité des héroïnes et laissent le public libre de formuler, de former sa propre opinion, et de créer sa propre image, ou idée de ces héroïnes en fonction de son expérience et son vécu. Par extension, les créateurs désignent Antigone et

¹ « The [tragic] plays both respond to social and psychological realities and use marriage to address a larger set of social and political issues ». Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, *op.cit.*, p.59. Traduction personnelle.

Médée comme « indéfinissables » ou « inclassables » et refusent la binarité et la (bi)catégorisation en faisant preuve d'acceptation et de respect de la diversité.

Le parcours des spectacles de la dernière période révèle également l'évolution dans la perception et le profil du personnage héroïque. Si la tragédie dépeint l'altérité, l'*otherness* dans le sens où elle est souvent axée autour d'une personne non-conventionnelle, alors elle est essentiellement genrée et, dans cette perspective, la *queerness* des héroïnes est justifiée. En effet, dans les années 2010, l'accent est mis sur Médée et Antigone en tant que personnes singulières, uniques et spéciales. Les spectacles – dans leur totalité – les perçoivent comme telles et les acceptent sans les juger, sans leur attribuer des étiquettes et sans la classer dans une catégorie.

Ainsi Médée est à la fois la femme séductrice, la lionne vengeresse, l'androgynisme ou, tout simplement, une figure abstraite qui ne représente en aucun cas un sexe mais une idée ou un ensemble de sentiments. Par exemple, chez Thomas Noone, Médée est intentionnellement déssexualisée et présentée comme a-sexuée ou comme sexuellement neutre, c'est-à-dire sans marqueurs d'un sexe spécifique. Qui plus est, les chorégraphies de Plefsis et de Thomas Noone visent la neutralité des corps et n'accordent aucune importance aux différences sexuelles (biologiques ou autres) – à la manière des pionniers de la danse contemporaine comme Merce Cunningham ou William Forsythe. En ce qui concerne Antigone, sa *queerness* réside, certes, dans le fait qu'elle s'implique dans la politique alors qu'elle ne devrait pas – en vertu des conventions sociales à Athènes au V^e siècle avant notre ère. Cependant, les créateurs mettent l'accent sur l'Antigone qui défend des catégories sociales marginales (ou marginalisés) – telles les femmes, les immigrés, les esclaves et les métèques – en soulevant ainsi des questions de race, d'ethnicité et de classe sociale. De ce fait, ils confirment l'imbrication et l'interdépendance de ces questions et attestent de la dimension politique et intersectionnelle que prend le concept du genre dans les années 2010. Par exemple, Ulrike Quade et Nicole Beutler passent outre le statut de princesse d'Antigone en insistant sur sa « qualité » de terroriste et, à la fois, dénoncent les configurations de genre en mettant en scène un chœur composé de danseurs encagoulés¹. De plus, elles soulignent le fait que l'appartenance d'Antigone à un sexe spécifique – en l'occurrence, féminin – ne met plus en question sa capacité de réflexion et d'action : le doute est transposé vers ses choix, contestables (désormais) parce qu'ils ne sont pas conformes à la norme. Tel est le cas également dans *Antigone* de Splendid Productions où l'héroïne affirme être discriminée pour ses actions perçues comme extrémistes en associant ainsi le sexe au statut social. De même,

¹ Certes, l'utilisation des cagoules sert aussi à neutraliser leur présence pour attirer l'œil du spectateur sur les marionnettes. Voir chapitre XVII.3. *Les stasima à l'antique et les identités du chœur*, p. 348.

Trajal Harrell dans la longue tirade « *we are* » dénonçant les binarités, ne se limite pas aux couples de personnes mais puise ses exemples dans des paires ou des binômes d'objets inanimés, d'idées philosophiques et de notions abstraites en associant ainsi genre, race et classe sociale¹.

Un autre élément essentiel des spectacles de la période reflétant l'ouverture qui s'effectue au sein du concept de genre est la suppression du classement protagonistes/caractères-secondaires/figurants à travers l'élimination totale des figurants et, surtout, les modifications que les créateurs apportent à la représentation de Glaucé/Créüse et Ismène. Plus en détail, hormis la place que tous les créateurs accordent à la femme – un fait en soi significatif – toutes les productions de *Medea/Médée* (à l'exception de celle de Silvia Barreiros), comportent une ou plusieurs scènes avec Glaucé/Créüse dont le rôle augmente progressivement. En outre, dans les années 1990 et 2000, Glaucé/Créüse est représentée – notamment chez Dimitris Papaioannou et Sasha Waltz – comme une femme-enfant, certes, sensuelle mais aussi frivole, superficielle et jeune. De son côté Ismène, est à peine esquissée (et reconnue) chez Mathilde Monnier qui met tout le poids sur l'héroïne rebelle ; mais comme nous l'avons déjà signalé, pour les années 2000 nous n'avons pas de représentations (dansées) d'*Antigone*. En revanche, dans les années 2010, les personnages « secondaires » sont bien présents en prenant progressivement plus de place sur scène, et leur profil physique change pour s'aligner sur leur personnalité évoluée. Ainsi, chez Renato Zanella et Plefsis, Glaucé/Créüse est, certes, une jeune adulte sensuelle comme chez Angelin Preljocaj, et elle perd la superficialité qu'ont dépeinte Dimitris Papaioannou, et Sasha Waltz. Notamment chez Thomas Noone, elle devient une femme élégante qui s'assume et affirme son droit sur Jason, consciente de ses actions et de son corps. Le cas d'Ismène est plus flagrant : la personne retenue, effacée et conservatrice (des années 1990) prend rapidement la main de la narration chez Trajal Harrell ; elle exprime son opinion et ses réflexions en s'adressant directement aux spectateurs chez Splendid Productions ; la jeune femme élégante se transforme littéralement en érudite chez Ulrike Quade et transcende son rôle secondaire en clôturant la pièce avec son monologue final où elle rectifie son image et revendique son statut héroïque. Somme toute, Glaucé/Créüse et Ismène deviennent pratiquement égales aux protagonistes dans les années 2010 et, de ce fait, confirment la tendance paritaire régissant l'adaptation du récit tragique aussi bien que la mise en scène des productions. De plus, l'accent n'est pas mis sur le statut de femme de Glaucé/Créüse et Ismène, mais sur leur présence en tant qu'individus intelligents et actifs qui prennent la parole pour défendre leurs propres convictions autant que pour dénoncer les discriminations et les inégalités sociales.

¹ Voir à ce propos, chapitre XV.3. *Le texte et le(s) dialogue(s)*, p.298.

En d'autres termes, le profil d'Antigone et de Médée non seulement évolue mais s'étend (ou s'étire) sur les individus dans leur ensemble. Si au tournant du millénaire un profil philogyne des héroïnes est favorisé, les créateurs transcendent progressivement le sexe biologique, le statut social et l'ethnicité des héroïnes et se centrent sur la pluralité de leur identité. En outre, ils outrepassent leur centralité dans l'intrigue et amènent les caractères secondaires au premier plan afin de proposer d'autres exemples d'individus pluriels. De ce fait, ils ne soulignent plus un seul aspect de la personnalité des héroïnes mais la totalité des micro-identités parcellaires indissociables composant ces figures de l'altérité qui motivent et contribuent à la réflexion sur le genre.

XXI.3. Éléments d'intersectionnalité

[...] le terme « genre » renvoie à la représentation d'une relation, de l'appartenance à une classe, à un groupe ou à une catégorie [...] une relation sociale ; en d'autres termes il représente un individu en fonction d'une classe¹.

Teresa de Lauretis

Certes, l'affirmation de Teresa de Lauretis donne la définition dominante du genre dans les années 2000 or, nous avons démontré en nous appuyant sur des exemples précis que le genre ne se réfère plus à une seule catégorie (ou « classe » selon la chercheuse) mais, désormais, à plusieurs. Le changement dans la perception du profil des deux héroïnes et leur mise en scène signalent et/ou reflètent l'intersectionnalité dans le genre, terme qui se concrétise dans les années 2010. En effet, l'américaine bell hooks² souligne l'interconnectivité des oppressions de sexe, de race et de classe dans son livre *Ain't I a woman* dès 1981. Selon Estelle Ferrarese

[bell hooks] déploie une conception des rapports entre genre, race et classe qui ne suppose pas des catégories préexistantes qui s'influenceraient par la suite mutuellement, mais qui interroge les processus de leur co-construction³.

De même, dès les années 1980, Felix Guattari a envisagé la possibilité d'une « conjonction entre les actions des féministes et des homosexuels »⁴. Dans cette perspective, l'intégration de

¹ Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, op.cit., p.44. Notons que la chercheuse entend le terme classe dans le sens de catégorisation sociale.

² L'auteure et activiste bell hooks n'utilise pas de lettres capitales dans son nom de plume et nous respectons son choix.

³ Estelle Ferrarese, « bell hooks et le politique. La lutte, la souffrance et l'amour », dans *Cahiers du Genre*, n° 1, n° 52, 25 juin 2012, p. 220.

⁴ « In principle, a conjunction between the actions of feminists and homosexuals then becomes possible » Felix Guattari, « Becoming-woman », dans François Peraldi (ed. par), *Polysexuality*, op.cit, p.86. Traduction personnelle.

la notion d'intersectionnalité dans le concept du genre était (*a posteriori*) inéluctable étant donné que le genre est un outil d'analyse des rapports sociaux de pouvoir. Nous avons nous-même utilisé cette méthode en raison de sa pluridisciplinarité et l'avons appliquée dans l'analyse de la production spectaculaire en situant notre point de départ à la date approximative de l'apparition des études sur les femmes et de la notion de genre en Grèce – le dernier pays dans notre recherche à se pencher sur ce sujet – à savoir les années 1990. Nous avons privilégié les spectacles incluant une partition chorégraphique et, séduite (depuis toujours) par la tragédie antique, nous avons opté pour les réécritures ou adaptations de *Médée* et d'*Antigone*. Notre recherche préliminaire a établi au préalable un état des lieux méthodologique et idéologique afin de fixer une problématique et nous avons décidé de ne pas centrer cette recherche sur la question de la marginalisation des femmes dans le domaine du spectacle vivant ni sur le statut minoritaire des dramaturges femmes. Notre objectif était de nous concentrer sur l'étude des héroïnes elles-mêmes et leur profil dans les représentations contemporaines de *Médée* et d'*Antigone*, en nous appuyant sur un corpus de douze spectacles présentés en France, en Grèce et au Royaume-Uni entre 1993 et 2015. Nous avons étudié les spectacles afin de repérer dans chaque production les éléments genrés en rapport (sans se limiter) avec le profil des héroïnes emblématiques et archétypales pour (re)mettre en lumière ces personnages de la tragédie antique et les scruter sous un prisme contemporain. Toutefois, au cours de nos recherches, nous avons remarqué que le genre n'étudie pas seulement les stéréotypes et les discriminations à l'égard des femmes. De plus, un plan plus ouvert est apparu confirmant que la femme n'est pas la seule concernée par les inégalités genrées et que le sexe biologique est seulement un des paramètres provoquant ces inégalités. Par ailleurs, le concept de genre est concerné par le sexe social et le droit de chaque individu d'en choisir un (ou plusieurs), même s'il ne se conforme pas à son sexe biologique. Nous avons alors tenté d'établir un cheminement temporel afin de repérer les autres paramètres pris en compte par le genre. Cette démarche nous a permis de suivre les traces de l'évolution du concept et, ensuite, nous avons cherché à comprendre comment les créateurs intègrent ou reflètent les changements dans leur travail.

Nous nous sommes rendue à l'évidence que les axes majeurs de recherche à savoir sexe, classe sociale, et ethnicité, ne sont pas mutuellement exclusifs et, de ce fait, ne peuvent pas être étudiés séparément car non seulement ils s'entrecroisent, mais ils sont également indissociables. Par conséquent, nous avons décidé d'intégrer le concept d'intersectionnalité, et d'ajouter cette nouvelle dimension de recherche principalement dans l'étude des spectacles de la dernière période. Dès lors, notre objectif a été de déterminer comment les productions chorégraphiques – en France, en Grèce et au Royaume-Uni – illustrent l'imbrication des rapports de genre aux autres rapports de pouvoir (et *vice versa*) en observant les changements qui s'opèrent d'une part dans la mise en scène des héroïnes atypiques, en l'occurrence,

Antigone et Médée, et, d'autre part, sur les partitions chorégraphiques. Nous en avons déduit que les créateurs mettent l'accent sur leurs identités singulières et que ces dernières sont composées de parcelles identitaires plurielles suggérant, par extension, une nouvelle « définition » de l'individu.

Cependant, le cas de la Grèce était troublant : alors que les cercles académiques et de recherche ont un retard considérable (presque vingt ans) par rapport à la France et au Royaume-Uni concernant les études sur le genre, le milieu artistique soulève des questions genrées dès les années 1990. Si l'introduction du personnage hybride et ambigu du Chien dans *Medea* de Dimitris Papaioannou a été innovante en 1993 parce qu'il faisait allusion à l'altérité de l'héroïne, la deuxième version de *Medea* de Dimitris Papaioannou (2008) évoque de manière plus directe la question des rapports sociaux de genre en accentuant son individualité et sa marginalisation. En outre, au cours des années 2010, la thématique du genre apparaît ouvertement dans le spectacle vivant comme l'indique l'étude de *Out of place/Medea* de la compagnie Pleafsis (2014). Par ailleurs, dans l'adaptation fortement critiquée de *Casse-Noisettes*¹ de Piotr Illich Tchaïkovski par Konstantinos Rigos² en 2010 (sur une scène nationale), le rôle de Clara a été confié à la danseuse transsexuelle Myrto Kontoni.

En revanche, en France et au Royaume-Uni, les questions relatives au genre soulevées avant les années 1990, ouvrent désormais leurs thématiques : citons à titre d'exemple le thème de la race et de l'ethnicité mis en avant dans *Pour Antigone* de Mathilde Monnier (1993). La création de Mathilde Monnier signale – à travers son héroïne – l'ouverture vers une thématique genrée plus étendue qui prend forme dans les années 2000, dans la figure dominante de Médée. Les spectacles des années 2000, en France et au Royaume-Uni – comme en Grèce – mettent l'accent sur l'identité « sociale » de l'héroïne et, par extension, sur l'individu marginal : par exemple *Le Songe de Médée* d'Angelin Preljocaj (2004) insiste sur le côté maternel de Médée, *Medea in Spain* de Silvia Barreiros (2005) sur son côté étranger et son envie de se libérer des conventions sociales et *Medea* de Sasha Waltz (2007) met l'accent sur la sorcière. Ces identités spécifiques et pour autant marginalisées ou « marginalisantes » semblent provoquer chez les artistes le besoin de militer plus activement, dans les années 2010, en faveur de l'élimination des catégorisations et des classifications. À titre d'exemple, notons que le Dayton Ballet, brise les stéréotypes en assignant le rôle de Casse-Noisettes du ballet éponyme de Pyotr Illich Tchaïkovski, *Casse-Noisettes* – pour la première fois dans

¹ Des images sont disponibles sur le site officiel du chorégraphe [En ligne] <https://www.rigosk.gr/en/productions/karyothraystis/> (consulté le 10/1/2020).

² Konstantinos Rigos est chorégraphe et metteur en scène. Depuis 2018, il occupe la place de Directeur du Ballet de l'Opéra National de Grèce.

l'histoire du ballet classique – à Miranda Dafoe dans la production de décembre 2019¹. L'originalité de cette distribution rappelle l'adaptation controversée du *Lac des cygnes* par Matthew Bourne² en 1995, et la proposition de Konstantinos Rigos³ (neuf ans plus tôt). Elle confirme également que dans le monde sexué de la danse classique où l'assignation des sexes est extrêmement codifiée et ancrée dans la conscience collective, les stéréotypes ne conditionnent plus la production artistique et atteste du rôle pionnier des arts performatifs. Dans cette perspective, il n'est pas surprenant que les artistes Grecs devancent les chercheurs et s'alignent sur leurs collègues en France et au Royaume-Uni. Toutefois, Antonis Koutroumpis de la compagnie Plefsis, accuse la xénophilie (entendue dans un sens péjoratif) du public grec d'empêcher la progression et l'innovation :

[le public] reconnaît seulement ce qui est connu en Europe. C'est-à-dire, si une troupe européenne vient présenter le même spectacle, alors on l'accepte mais s'il est présenté par une compagnie grecque, il est considéré comme bizarre, *queer*, on le critique pour avoir copié une compagnie étrangère. Je pense que nous sommes xénophiles ; je confronte cette xénophilie tous les ans et c'est oppressant au point où on hésite de tenter des nouvelles choses et, par conséquent, cela nous tire en arrière, on régresse⁴.

À notre sens, cette xénophilie a aussi un effet positif, notamment quand les créateurs qui s'activent en Grèce suivent les tendances étrangères en dépit des détracteurs pour éveiller la conscience collective sur des questions d'actualité.

En étudiant notre corpus de performances contemporaines de *Médée* et *Antigone*, deux œuvres qui parlent de femmes mises en scène par des hommes et/ou par des femmes, nous avons assurément repris des stéréotypes de genre ou une catégorisation binaire en « masculin » et « féminin » sans que ce soit intentionnel et malgré nos efforts pour l'éviter. Toutefois, Aurélia Guillet justifie à notre place – très pertinemment – ces occurrences malencontreuses :

[...] quand on est en création, il y a des choses que l'on ne sait pas encore ; on sait ce qu'on ne veut pas, mais on ne sait pas exactement ce qu'il faut, c'est le principe de la création [...], et

¹ Certes, le Dayton Ballet siège aux États-Unis mais, assurément, annonce une tendance qui s'oppose à l'hétéronormativité. Voir à propos de cette innovation Madeline Schrock, « For the first time ever, Dayton Ballet has a female Nutcracker », dans *Dance magazine*, 17 décembre 2019. [En ligne] <https://www.dancemagazine.com/dayton-ballet-female-nutcracker-2641610353.html?rebellitem=6#rebellitem6> (consulté le 10/01/2020).

² Dans la reprise du *Lac des cygnes* de Pyotr Illich Tchaïkovski par Matthew Bourne les rôles principaux et le corps de ballet est exclusivement de sexe masculin. Signalons également que cette production a fait sa première le 9 novembre 1995 au Sadler's Wells Theatre au Royaume-Uni, vingt-cinq ans avant que l'inverse se produise (c'est-à-dire une danseuse à un rôle principal masculin).

³ Toutefois, alors que la distribution défie les stéréotypes, la partition chorégraphique n'est pas classique mais moderne, un mélange de danse, théâtre, mime, et techniques circassiennes.

⁴ Source : Entretien personnel avec Antonis Koutroumpis, *op.cit.*

c'est là où certainement affirmation et incertitude se tissent en un curieux mélange qui peut parfois être interprété comme une oscillation entre féminité et masculinité¹.

Nous avons, sans doute, longuement réfléchi et hésité au cours de l'analyse des spectacles du corpus au sujet des termes à utiliser pour évoquer l'entrecroisement des rapports de genre avec d'autres rapports de pouvoir – tels consensus ou alliance – avant de reconnaître la pertinence de l'intersectionnalité et l'intérêt de l'inclure dans nos propos. Effectivement, nous avons tenté de distinguer les différentes modalités de genre suivant l'origine sociale, l'ethnicité et/ou l'assignation sexuelle et de nous abstenir d'un classement en catégories binaires d'autant plus que la singularité de chaque cas ne facilitait pas cette catégorisation. Par exemple, la question de la couleur de la peau et, par extension, de la race, a été soulevée différemment dans chaque période : Mathilde Monnier dans *Pour Antigone* multiplie physiquement les protagonistes de couleur ; Silvia Barreiros dans *Medea in Spain* met l'accent sur la différence ethnique en optant pour une Médée indienne et un Jason gitan ; Trajal Harrell met également en scène une héroïne de couleur lui donnant la parole et le rôle du Maître des Cérémonies (un des plus essentiels dans son adaptation). Toutefois, alors que dans les trois cas la race est étroitement liée au profil de l'héroïne, seul Trajal Harrell l'associe ouvertement, à la fois, à son statut social (« Nous sommes princesses » affirment Antigone et Ismène dans le spectacle) et à son assignation de genre.

L'intégration de la notion d'intersectionnalité dans notre recherche a révélé l'étroite articulation des rapports sociaux de pouvoir parce qu'elle les entend dans une perspective multidimensionnelle et envisage/explore leur dynamisme. Au lieu de voir ces rapports comme un moyen de domination elle explore leur potentiel de promoteurs d'égalité. Par conséquent, l'intersectionnalité est, à notre sens, une notion heuristique² car elle nous incite à (re)examiner la pertinence des catégories établies en prenant de la distance et éventuellement à les déconstruire ou à les éliminer. Elle permet aussi de comparer plusieurs situations comme nous avons fait – sur un registre différent – dans l'étude comparative de chaque période. Finalement, la notion d'intersectionnalité nous a permis de nous concentrer sur la diversité et nous a conduits à l'hypothèse que le dénominateur commun dans tous les spectacles est l'individu dans le sens d'*anthropos*. En explorant plus profondément cette hypothèse nous avons été amenés à étudier – à travers le profil des héroïnes – l'hétérogénéité des individus et le « façonnement » des identités en évitant l'approche catégorielle et, de ce fait, réductionniste.

¹ « Dix réponses à un questionnaire : la réponse d'Aurélia Guillet », dans Stéphane Braunschweig (sous la dir. de), *Outre Scène. Metteurs en scène : Le théâtre a-t-il un genre ?*, op.cit., p.91.

² Néanmoins, Farinaz Fassa, Éléonore Lépinard et Marta Roca I Escoda, questionnent le potentiel heuristique du concept d'intersectionnalité. Voir, Marta Roca I Escoda, Farinaz Fassa et Éléonore Lépinard, *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, op.cit.

Nous avons remarqué que dans les années 1990, l'accent est mis sur « la femme »¹ et l'opposition masculin/féminin ; dans les années 2000 les questions sur l'individu, les minorités marginales et/ou LGBTQ+ sont favorisées et dans les années 2010 le spectre d'intérêt s'élargit nettement incluant tous les individus et toute forme de discrimination. Nous pensons donc que la notion d'intersectionnalité dans le concept du genre contribue à promouvoir une société communautaire égalitaire au sein de laquelle la singularité de chaque individu est reconnue et respectée en dehors des catégorisations sociopolitiques et des assignations sexuées.

En outre, l'association du concept d'intersectionnalité au genre a permis d'examiner les identités de manière dynamique et non segmentée : en choisissant la danse comme matériau de support, en puisant nos exemples dans la tragédie antique et en nous appuyant sur les identités complexes (et, de ce fait pertinentes pour notre recherche) d'Antigone et de Médée. Nous avons ainsi pu tenir compte de la pluralité des rapports de pouvoirs et des espaces dans lesquels ils s'expriment et ajouter aux axes majeurs mentionnés, d'autres mineurs, mais pas des moindres, comme la nationalité, la sexualité, l'âge, l'expérience etc. En étudiant les spectacles de danse sous le prisme du genre nous avons conclu qu'ils reflètent les changements socioculturels en favorisant l'entrecroisement de styles et de techniques à la manière dont les axes du genre s'imbriquent entre eux et s'articulent.

Pour résumer, l'étude des spectacles sous le prisme du genre indique un modèle d'héroïne qui évolue au fil du temps. En effet les années 1990 assimilent Médée au stéréotype négatif de la mère meurtrière (infanticide), ou de la femme trahie qui se révolte et se venge. Ainsi Médée est « cadrée » dans les luttes féministes et elle est classée dans la catégorie « femme » en mettant l'accent sur sa différence des hommes, ses revendications d'égalité et sa prise de pouvoir. Les années 2000 voient en Médée l'individu, la femme indépendante mais aussi la marginale, l'étrangère et parfois même l'étrange. Les spectacles de la période correspondent ainsi à l'établissement et la stabilisation du concept de genre comme outil de recherche en Europe et à l'émergence puis la concrétisation des théories *queer* (même si, en Grèce, le monde académique semble prendre du retard). La traduction et diffusion des écrits des chercheuses anglophones ainsi que la publication d'écrits plus centrés sur l'Europe et la France contribuent à la consolidation du concept du genre et signalent l'entrecroisement des différents axes. Finalement, les spectacles de la troisième période refusent la catégorisation ou le classement et explorent l'imbrication des axes majeurs du genre et sa dimension intersectionnelle. En somme, entre 1993 et 2015, le portrait des héroïnes transcende progressivement leur sexe biologique et outrepassé les problématiques féministes et l'*empowerment* féminin, en faveur de l'*empowerment* de l'individu ce qui conduit vers des

¹ Voir chapitre XXI.2.L'évolution du profil des héroïnes, p.416-424.

thématiques genrées plus ouvertes. Au-delà de la question de l'acceptation de la non-conformité et de la diversité comme incontestables et, de ce fait, non-*queer*, l'accent est mis sur le respect de la singularité de l'individu au sein d'une société communautaire et égalitaire. En sortant du cadre de la biologie, les créateurs lissent les polarisations et ainsi les éléments d'intersectionnalité deviennent plus perceptibles dans leurs mises en scène. En tout état de cause, le concept d'intersectionnalité nous permet d'apporter des problématisations supplémentaires dans le concept de genre qui prennent en considération la complexité des rapports sociaux de pouvoir et nous pensons qu'elles méritent d'être repérées et explorées en profondeur. Par ailleurs, nous estimons qu'une telle recherche serait dans la continuité de celle que nous avons effectuée, et de ce fait, plus révélatrice, d'autant plus que l'intersectionnalité n'est pas une théorie consolidée mais un concept complexe, un outil pour penser les catégories, les identités, les rapports sociaux structurels et leurs propriétés communes dans leur ensemble.

Chapitre XXII. DANSE, GENRE, INTERSECTIONNALITÉ, RÉCEPTION

[...] aucune histoire de groupes minoritaires sur les plans politique, philosophique et sociologique ne peut se constituer que si elle peut s'inscrire, au-delà des frontières transnationales, dans un héritage permanent pour les générations futures, et qu'à la condition d'établir des ponts entre les formes de résistances des décennies passées et celles d'aujourd'hui¹.

Natacha Chetcuti

Selon Joan W. Scott² le concept de genre n'est pas une manière de classer en catégories ou de mettre des étiquettes mais, au contraire, une manière de questionner les catégories préexistantes. Dans cette étude nous avons ainsi procédé à l'analyse de douze spectacles sous le prisme du genre dans le but de mettre en question les présupposés, les stéréotypes et les idées reçues que le spectacle vivant transmet, parfois involontairement. Si, le nombre limité des exemples ne permet dans aucun cas de généraliser, on peut néanmoins noter, à partir de ces cas que nous jugeons emblématiques, une évolution certaine, corroborée par la production chorégraphique. En effet, l'analyse des spectacles de danse qui portent sur Antigone et Médée, a confirmé que la manière dont les rapports de genre sont perçus au fil du temps évolue, promouvant une nouvelle définition de l'individu dont les identités plurielles sont composées d'un ensemble d'identités parcellaires réunies. Erving Goffman évoque le but, dans l'idéal, de tous les mouvements militants contre les discriminations et contre le triptyque de la différenciation qu'Elisabeth Young-Bruehl³ appelle sexisme-racisme-classisme⁴ :

Ce ne sont pas, dès lors, les conséquences des différences sexuelles innées qui doivent être expliquées, mais la manière dont ces différences ont été (et sont) mises en avant comme

¹ Natacha Chetcuti, « Flamant Française, À tire d'elles. Itinéraires de féministes radicales des années 1970 », dans *Genre, sexualité & société*, n°1, printemps 2009, p.3 [En ligne] <http://gss.revues.org/329> (consulté le 06/03/2016).

² Joan W. Scott, Éric Fassin et Judith Butler, « Pour ne pas en finir avec le 'genre'... Table ronde », dans *Sociétés & Représentations*, n°2, n°24, 2007, pp.285-306. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-2-page-285.htm> (consulté le 10/12/2018).

³ Voir, Elisabeth Young-Bruehl, *The anatomy of prejudices*, Cambridge (Mass.), Harvard university press, 1998, p.517-540.

⁴ Nous traduisons ici l'expression de l'auteure *sexism-racism-classism*. Le dernier mot du triptyque est de toute évidence un dérivé du mot « classe » et signifie la discrimination en fonction de la classe sociale.

garantes de nos arrangements sociaux, et surtout la manière dont le fonctionnement de nos institutions sociales permet de rendre acceptable cette manière d'en rendre compte¹.

L'étude des spectacles du corpus nous prouve que dans l'ensemble des cas, les créateurs ne se limitent pas à la transmission d'informations ou de récits divertissants mais aussi communiquent, par l'expression corporelle et le texte ou en son absence, des idées qui s'alignent sur le concept de genre et évoquent sa dimension intersectionnelle. Par ailleurs, le modèle narratif des performances correspond à la proposition de Roman Jakobson² d'une part parce qu'il outrepassé les méthodes de transmission traditionnelles et, d'autre part, parce qu'il évoque des contextes sociaux spécifiques à chaque performance et codifie en mouvement des questionnements genrés. Selon Hélène Marquié la danse contemporaine a « rejeté la narration, comme l'expression (et surtout l'expression à caractère social) »³ dans les années 1980-1990, mais les créations de chorégraphes actifs sur le territoire français comme Mathilde Monnier, Angelin Preljocaj et François Veyrunes s'inspirent du narratif de la tragédie classique, pour aborder des questions politiques et sociales en confirmant qu'un changement a eu lieu depuis. Il faudra, cependant, attendre les années 2000 pour qu'à la faveur d'une remise en question de la narration et d'un éclatement de la continuité, les perspectives ouvertement genrées se concrétisent et 2010 pour qu'elles s'entrelacent avec d'autres thématiques conduisant à la notion de l'intersectionnalité. En effet, tous les créateurs s'approprient le mythe antique de Médée ou d'Antigone et y intègrent leur touche personnelle. Nous avons mentionné le défi artistique que représente dans l'Antiquité l'infanticide chez *Médée* et la scène de la confrontation (entre Antigone et Créon) chez *Antigone* et nous avons évoqué les solutions scénographiques, performatives et dramaturgiques des créateurs. Par exemple chez Dimitris Papaioannou l'infanticide est minimaliste et pour autant très intense : Médée lève les bras et casse les poupées en plâtre qui représentent ses enfants. De même, chez Angelin Preljocaj il devient une des scènes centrales : la danseuse couvre les enfants de peinture rouge écarlate lors d'une longue scène sanglante. Chez Silvia Barreiros l'infanticide est un meurtre virtuel, une hallucination provoquée par la folie de Médée. Chez Sasha Waltz et Plefsis il est symbolique : dans le premier cas l'héroïne écrase les œufs/jouets des enfants sur leurs corps les couvrant de peinture rouge écarlate alors que chez Plefsis il est suggéré par l'éparpillement de vêtements d'enfants par-dessus le mur formé par la plateforme en pente. Enfin, chez Thomas Noone il ressemble à un combat corps-à-corps oscillant entre tendresse et violence.

¹ Erving Goffman cité dans Karine Espineira, Arnaud Alessandrin et Maud-Yeuse Thomas (éd.), *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités*, Paris, Éd. des Ailes sur un tracteur, 2014, vol. 1, p.18.

² Voir aussi, Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, tome 1 : Les fondations du langage*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, les Éd. de Minuit, 2003..

³ Hélène Marquié, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », *op.cit.*, p.7.

De même, la scène de la confrontation entre Antigone et Créon est interprétée de manière différente par chaque créateur : chez Mathilde Monnier elle ressemble au jeu d'un adulte avec une enfant ; chez Trajal Harrell elle est illustrée par une *battle* de défilés et chez Splendid Productions c'est un débat verbal intense. Dans cette perspective, le texte littéraire devient texte corporel impliquant des interactions entre les danseurs qui évoquent l'aspect genré des performances.

En outre, puisqu'Antigone et Médée soulèvent des questions sociopolitiques, nous avons cherché à comprendre comment les partitions chorégraphiques transmettent la thématique genrée et comment celle-ci évolue et mue au fil du temps en s'étendant sur plusieurs axes qui s'entrecroisent. Sally Banes confirme la pertinence de notre choix en affirmant l'aspect sociopolitique de la danse :

Que ce soit sur scène ou dans la vie sociale, la danse est un miroir ou un microcosme où les rouages de la culture, de la vie quotidienne et même du gouvernement sont activement enregistrés pour agir d'en haut sur des corps passifs en dessous¹.

Nous avons ainsi saisi l'occasion de repérer les stéréotypes socioculturels qui régissent le milieu de la danse et nous en avons conclu que les créateurs présents dans notre corpus brisent les conventions sociales, notamment en transcendant les configurations de genre dans leurs créations. Les spectacles que nous avons étudiés mettent en espace les corps de manière subversive et, en majorité, très physique et se démarquent par l'association de styles performatifs variés et de mouvements empruntés à la danse, au théâtre, au cirque et au mime. Cette fusion de styles performatifs mène, dans les années 2010, à une hybridation des spectacles reflétant, dans un sens, l'introduction puis la concrétisation de la notion d'intersectionnalité dans le milieu de la danse. De plus, le nombre d'adaptations dansées des deux tragédies augmente progressivement attestant de l'importance de la danse comme matériau de support pertinent à l'étude de perspectives genrées.

De fait, l'approche intersectionnelle nous a fourni de nouveaux outils théoriques et pratiques en faveur de l'équité. Le corps vivant est au centre des changements socioculturels et nous devons assumer son devenir-hybride, autrement dit, le surgissement de l'autre, de l'hétérogène au sein de son unité propre pour passer outre les discriminations et découvrir ou révéler nos identités plurielles. Sasha Waltz s'interroge sur l'image que nous avons de nous-

¹ « [...] whether on stage or in social life, dance is a mirror or a microcosm where the workings of culture, everyday life, and even government are actively registered from above on passive bodies below [...] Catherine de Medici's court spectacles were not merely the expression or reflection, but the very medium of political negotiations. Queen Catherine's ballets were part of political life, and they were usually conciliatory, uniting opposing political and/or religious factions ». Banes Sally, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, *op.cit.*, p.44. Traduction personnelle.

mêmes et celle qu'on a des autres et les associe au concept de genre en raisonnant sur la définition de la norme ainsi :

Si la norme est toujours un idéal, un concept impossible, alors personne ne l'incarne. Cependant nous sommes tous dans une certaine relation avec elle. [...] Si le genre est là, le concept, le sentiment d'être une femme ou d'être un homme, ni l'un ni l'autre, ou dans un certain sens les deux, ne sommes-nous pas alors, dans un certain sens corporel de nous-mêmes, toujours à distance de la norme [...] ? Ne devenons-nous pas inclassables, insaisissables, et dans ce sens, non reconnaissables, irréductibles aux catégories existantes ? [...] Car c'est seulement lorsque nous réaliserons que nous ne sommes pas totalement contrôlés par les normes, que nous serons alors paradoxalement libres de participer à leur déconstruction et à leur refonte radicales¹.

Cependant, il ne faut pas oublier que l'interprète, le danseur, le performer est le lecteur ou le traducteur ou l'émetteur corporel des « préférences » du chorégraphe. Nous avons déjà mentionné que la question du genre et des différences des sexes n'est pas la thématique centrale des spectacles contemporains, même si les stéréotypes sexués y sont omniprésents. Cela est dû – à notre sens – à la nature de la performance en soi, impliquant la présence des corps dont la sexualité, la sensualité et le sexe sont souvent identifiables d'autant plus que ces corps interagissent dans le but de raconter une histoire. Leurs échanges engendrent la réaction du public même si la dimension sexuée et genrée des spectacles n'est pas intentionnelle ; elle est, toutefois, liée aux rapports de sexe stéréotypés préexistants et la construction du masculin et du féminin que les créateurs tentent de déconstruire (nous pensons à la danse-contact et aux propos d'Antonis Koutroumpis qui nous assure que dans le milieu de la danse aujourd'hui le sexe biologique est sans rapport). Il se peut aussi que cette supposée « normativité » des rapports sociaux de genre serve à dénoncer l'hétéronormativité et la catégorisation binaire et, ainsi, les transcender. Tel est le cas d'*Antigone Sr.* dont la distribution est exclusivement masculine et le cas de *Medea* de Thomas Noone où l'ambiguïté sexuelle n'empêche pas l'évolution de l'intrigue et du récit. Dans ce sens, l'approche des créateurs est indubitablement genrée mais elle ne s'aligne pas sur la perception du spectateur, souvent déterminée et conditionnée par les conventions hétéronormatives relatives au corps en performance (*performing body*) idéalisé et, par extension, sexué. Nous pensons par exemple à la danse des couples où, dès l'apprentissage, l'hétéronormativité semble imposée et les rôles sont clairement repartis en termes de binarité et de hiérarchie sexuée. Selon le vocabulaire d'usage « l'homme guide et la femme suit », ce qui implique que la partenaire doit être docile et suivre alors que le partenaire doit être actif, fort et dominant. Selon Michel Bozon, une telle pratique reflète les

¹ Sasha Waltz, « Corps : reconnaissable/non reconnaissable. Corps et *Körper* de Sasha Waltz », dans *Cluster-Sasha Waltz*, *op.cit.*, p.72.

[...] principes fondamentaux de l'organisation sociale [...] c'est l'homme qui ordonne et qui couvre la femme¹.

En effet, la normalisation de ces principes est (ré)affirmée par la codification de ce style de danse qui promeut et favorise une hétéro-sexualisation du désir au point de rendre séduisante l'hétéronormativité. Certes, les mythes d'Antigone et de Médée soulèvent la question de la domination masculine mais le parcours de l'évolution du profil des héroïnes dans le chapitre précédent témoigne également du renversement de la situation. Les créateurs mettent l'accent sur l'aspect subversif et divergent des héroïnes faisant basculer le pouvoir en leur faveur. Par ailleurs, l'*Antigone* de Splendid Productions ayant valeur éducative (aussi) présente la scène du conflit entre Créon et Antigone deux fois consécutives en modifiant l'interprétation du rôle et l'énonciation du texte pour évoquer ce basculement du pouvoir. De même, la Médée de Renato Zanella et Angeliki Sigourou domine physiquement les personnages masculins tout au long de la performance et prend progressivement de plus en plus de place sur scène avec ses mouvements élancés donnant l'impression que son corps s'étale sur tout le plateau. De surcroît, en avançant dans le temps, ces rapports de pouvoir entre les sexes sont intrinsèquement liés à d'autres rapports : d'ethnicité et de classe sociale, cette dernière étant manifeste dans le placement physique du spectateur dans l'auditorium². Daniel Sibony affirme que

[...] la danse fait jouer les identités, les porte au-delà de leurs limites, en fait des processus, des métaphores à l'infini³.

¹ Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, 2009, p.10-11.

² Dans ce sens, le prix hiérarchisé des places (en fonction de leur visibilité), implique une discrimination indirecte ; de nos jours celle-ci est principalement relative au postulat « premier arrivé, premier servi », or malgré les revendications qui suggèrent une forme « démocratique » dans les grands établissements (tel le palais Chaillot ou l'Opéra Garnier), la discrimination est aussi relative au budget à la disposition du spectateur, donc, à son statut social. Par conséquent, une discrimination de classe sociale s'effectue à travers l'architecture des bâtiments théâtraux aux dépens des créateurs de l'ère post-moderne et de l'avant-garde du siècle dernier qui – dans leur majorité – prévoient des espaces plus organiques, parfois même en relation directe avec le public, dans un effort d'éliminer la délimitation scène-auditorium qui suggère une séparation entre monde réel et monde performatif conduisant à la discrimination sociale. Par ailleurs, Angeliki Piligkou affirme qu'en Grèce, la question de la construction des identités de genre et de sexualité s'est avérée essentielle à la perception de l'espace civil et, par extension, à la construction des espaces publics et souligne le rôle critique de l'espace à la structuration des identités de genre et *vice versa*. Elle précise également que les « lieux *queer* » sont caractérisés par des contradictions et des ambiguïtés, permettent des relations sociales variées (sexuelles ou autres) et ne sont pas exclusivement des lieux où les minorités sexuelles *queer* sont présentes mais des endroits où l'interaction entre marginalisation et revendication des sexualités est constamment fluide. Voir à ce sujet Angeliki Piligkou, Έμφυλες ταυτότητες. Κοινωνικές και χωρικές διαστάσεις (Identités de genre. Dimensions sociales et spatiales). Mémoire présenté au Département d' Architectes Ingénieurs, Université Démocrite de Thrace, École Polytechnique, Xanthi, 2012. [En ligne] https://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/116.14.05.pdf (consulté le 24/11/2018).

³ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse, op.cit.*, p. 44.

Il est certain que les expériences multi-sensorielles que fournissent les performances dont il a été question aux chapitres précédents, dépassent les conventions traditionnelles de visualisation d'un spectacle et créent une ambiance particulière.

Sans doute, l'inversion des rôles et le changement des sexes sont présents dans la vie quotidienne sans nécessairement attirer notre attention. Par exemple, aux échecs quand un pion (soldat) avance jusqu'au bout de l'échiquier, il subit un changement radical ; il se transforme en reine. En fait, il doit atteindre une certaine limite avant d'avoir le « droit » au changement. Est-ce le cas aussi dans notre société ? Afin d'avoir le droit de choisir son « genre » devons-nous franchir une frontière, ou seulement la redéfinir ? Que se passe-t-il si nous dépassons la limite ? Si nous excédons la scène ? Si notre expérience quotidienne est conditionnée par l'imaginaire collectif social et les diktats hétéronormatifs, les rapports entre individus sont façonnés et affectés par leurs identités individualisées aussi bien que par une histoire collective ou communautaire. Dans cette perspective, comment suivre la suggestion de Teresa de Lauretis de

[...] sortir du cadre de référence masculino-centré dans lequel le genre et la sexualité sont (re)produits par le discours de la sexualité masculine – ou, comme Luce Irigaray l'a si bien écrit, de l'hom(m)osexualité¹ ?

Comment échapper aux idéologies sclérosées et re-construire le genre et des rapports de pouvoir égalitaires si notre propre évolution est virtuelle ?

Médée et Antigone sont des figures complexes et, de ce fait, soulignent la perception sociétale de l'Autre, que ce soit femme, étranger, adversaire politique ou personne d'une idéologie différente (de la norme). Toutefois, nous n'avons pas voulu faire d'elles des idéaux d'héroïnes politiques ou nous en servir pour militer en faveur d'idéologies qui s'affrontent pour devenir hégémoniques ou encore pour dénoncer la domination masculine. Nous nous sommes concentrée sur les parcelles de leur identité qui les rendent uniques et atypiques. Nous avons tenté de repérer les points dans l'histoire de leur représentation qui soulèvent des questions de genre et suggèrent l'oppression des individus « Médée » ou « Antigone » qui, en l'occurrence, sont des femmes. Nous avons examiné et étudié le profil des héroïnes en essayant de transcender les frontières de la pensée dualiste à travers des spectacles qui expérimentent autre chose et qui s'opposent au besoin culturel de préserver une différenciation claire entre les sexes. Nous avons scruté et analysé le point de vue des créateurs qui reconnaissent une variation des genres plus large fondée, essentiellement, sur le choix

¹ Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, op.cit., p.74.

personnel de chaque individu et respectent sa singularité. À notre sens, la diffusion (à travers la production artistique) des cultures minoritaires, marginales, subversives et/ou divergentes a permis la communication et le partage de leur singularité et, par extension, un échange qui peut faciliter l'acceptation de leur diversité. Nous avons ainsi suivi le parcours de cet échange dans les mises en scène de 1993 à 2015 en France, en Grèce et au Royaume-Uni en observant le profil des héroïnes. Alors que nous pouvons seulement énoncer, formuler des impressions produites par l'étude des spectacles en prenant compte des orientations idéologiques et théoriques, nous considérons, toutefois, que ce sont plus que des approches tâtonnantes autour d'un point encore en développement. En effet, il nous semble que ce profil aboutit à une nouvelle perception de l'individu dont la définition identitaire transcende les cloisonnements disciplinaires et les axes du concept de genre, reconnaît la « nature » indissociable de ces derniers et, de ce fait, les articule et les imbrique en donnant une dimension intersectionnelle aux rapports de l'individu à la politique, la société et la communauté. Étant consciente qu'une performance, aussi genrée soit-elle, ne peut avoir de dimension subversive ou soulever des questions dans une perspective intersectionnelle du genre si le contexte ne le permet pas, nous estimons qu'une étude centrée sur l'articulation et l'application de la dimension intersectionnelle du genre aux contextes sociopolitiques variés serait une (prochaine) étape intéressante pour élargir notre recherche.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES ANCIENS

- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques. Tome 1, Chants I-II*, traduit par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques. Tome 2, Chant III*, traduit par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques. Tome 3, Chant IV*, traduit par Francis Vian et Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- ARISTOPHANE, *Aristophane : Théâtre complet* traduit par Pascal Thierry, Paris, Gallimard, 1997.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1994.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux* traduit par Janine Bertier, Paris, Gallimard, 1994.
- ARISTOTE, *De la génération des animaux* traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- ARISTOTE, *Poétique* traduit par Charles-Émile Ruelle, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- ARISTOTE, *Les Politiques* traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2015.
- DÉMOSTHÈNE, *Discours d'apparat : Epitaphios. Eroticos* traduit par Robert Clavaud, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- ESCHYLE, *Théâtre complet* traduit par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 2014.
- EURIPIDE, *Médée*, traduit par Yorgos Chimonas, Athènes, Éditions Kastaniotis, 1989.
- EURIPIDE, *Tragédies complètes, Tome I* traduit par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Folio, 1962, 1989.
- EURIPIDE, *Tragédies complètes, Tome II* traduit par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Folio, 1962, 1989.
- HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les jours. Le Bouclier* traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- HOMÈRE, *Iliade* traduit par Pierre Vidal-Naquet et Jean-Louis Backès, Paris, Folio, 2006.
- HOMÈRE, *Odyssée* traduit par Victor Bérard, Paris, Le Livre de Poche, 1974.
- OVIDE, *Les Métamorphoses, 2 : [Livres] VI-X* traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1989.
- PLATON, *La République* traduit par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002.
- PLATON, *Le banquet* traduit par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1998, 2016.

PLATON, *Les lois - Livres I à VI* traduit par Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006.

PLATON, *Les lois - Livres VII à XII* traduit par Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006.

PLATON, *Timée. Critias*, traduit par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992.

PLUTARQUE, *Vies. Tome 3 Périclès, Fabius Maximus, Alcibiade, Coriolan*, traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, Paris, les Belles lettres, 1964.

SOPHOCLE, *Le théâtre de Sophocle traduit et commenté par Jacques Laccarrière*, traduit par Jacques Laccarrière, Paris, Philippe Lebaud, 1982.

SOPHOCLE, *Tragédies de Sophocle* traduit par Pierre Vidal-Naquet et Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1973.

VALMIKI, *Le Ramayana*, traduit par Philippe Benoît, Brigitte Pagani, Bernard Parlier, Jean-Michel Peterfalvi, Marie-Claude Porcher et Alain Rebière, Paris, Gallimard, 1999.

VYASA, *The Mahabharata* traduit par Bibek Debroy, New Delhi, Penguin Books India Pvt Ltd, 2015.

VYASA, *Le Mahabharata: Conté selon la tradition orale*, traduit par Demetrian Serge, Paris, Albin Michel, 2006.

XÉNOPHON, *Économique*, traduit par Claude Mossé et Pierre Chantraine, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

2. OUVRAGES ET ARTICLES THEORIQUES

OUVRAGES ET ARTICLES EN FRANÇAIS

ALESSANDRIN Arnaud, THOMAS Maud-Yeuse, BOURSEUL Vincent, ZAGANIARIS Jean, GRECO Luca, BELLEBEAU Brigitte, DETREZ Christine, RAIBAUD Yves, BARD Christine et DAYER Caroline, *Genre! L'essentiel pour comprendre*, Paris, Des Ailes sur un Tracteur, 2014.

ANDRIEU Bernard, *La nouvelle philosophie du corps*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, « Réponses philosophiques », 2002.

ANDRO Armelle, BOZON Michel, BROWN Elizabeth, CONDON Stéphanie, DEBAUCHE Alice, FERRAND Michèle, JASPARD Maryse, KATEB Kamel, LOCOH Thérèse, MOGUEROU Laure et POURETTE Dolorès, « Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes », dans *Population*, n° 1, vol. 59, 2004, p. 170-172.

_____, *L'interprétation chorégraphiée de la descente vers la folie d'une femme trahie : Médée*, 28 janvier 2011 [En ligne] <http://www.theatrotheque.com/web/article2203.html>.

- ASLAN Odette, PICON-VALLIN Béatrice (ed. par), *Butô(s)*, Paris, Éditions du CNRS, 2002.
- AYARI Mondher, CHABRIER Jean-Claude, BEYHOM Amine et al., *De la Théorie à l'Art de l'Improvisation : Analyse de Performances et Modélisation Musicale*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2006.
- BACCHETTA Paola, « Queer et xénophobie dans le nationalisme hindou postcolonial », dans *Cahiers du Genre*, n° 50, 1 novembre 2011, p. 65-89.
- BALLANFAT Elsa, *Le traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann Éditeurs, 2015.
- BARATAY Éric, *La corrida*, Paris, PUF (collection « Que sais-je ? »), 1995.
- BARRET-DUCROCQ Françoise, *Le mouvement féministe anglais d'hier à aujourd'hui*, Paris, Ellipses Marketing, 2000.
- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière*, Paris, Ed. du Seuil, 2002.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, les Éd. de Minuit, 2011.
- BAUCHAU Henry, *Antigone*, Paris, Actes Sud, 1997.
- BAUCHAU Henry, *La lumière Antigone : Poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomé*, Arles, Actes Sud, 2009.
- BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse : Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, PU Rennes, 2015.
- BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, PU Rennes, 2010.
- BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe, tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986.
- BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe, tome 2*, Paris, Gallimard, 1986.
- BERENI Laure et TRACHMAN Mathieu, *Le genre. Théories et controverses*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2012.
- BERENI Laure, « Une nouvelle génération de chercheuses sur le genre. Réflexions à partir d'une expérience située », dans *Contretemps*, 19 juin 2012. [En ligne] <http://www.contretemps.eu/une-nouvelle-generation-de-chercheuses-sur-le-genre-reflexions-a-partir-dune-experience-situee/>.
- BERGER Anne-Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin Littérature et Revues, 2013.
- BERNARD Michel, *De la Création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001.
- BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La recherche en danse / Éditions Chiron, 1986.

- BERNARD Nadine, *Femmes et société dans la Grèce classique*, Paris, Armand Colin, 2003.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- BLIN Sylvie (ed. par), *Ballet Preljocaj*, Paris, Opéra de Paris, 2012.
- BODIOU Lydie et BRIAND Michel, « Rapt, viol et mariage dans l'Antiquité gréco-romaine », dans *Dialogue*, n° 208, 7 mai 2015, p. 17-32.
- BOEHRINGER, Sandra et SEBILLOTTE-CUCHET Violaine, « Corps, sexualité et genre dans les mondes grecs et romain », dans *Dialogues d'histoire ancienne*, 2015/Supplément 14, 2 septembre 2015, p.83-108.
- BOEHRINGER Sandra, « La sexualité a-t-elle un passé ? De l'éros grec à la sexualité contemporaine : questions modernes au monde antique », dans *Recherches en psychanalyse*, n° 10, 2010/2, p. 189-201.
- BOEHRINGER, Sandra, BRIAND Michel, (dir.), « Questions de genre et de sexualité dans l'Antiquité grecque et romaine (dossier) », dans *Lalies*, n° 32, 2012, p. 145-240.
- BOIVINEAU Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, Thèses, Université d'Angers, 2015.
- BOULBÈS Carole (sous la dir. de), *Femmes, attitudes performatives : Aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- BOURCIER Sam, *Queer zones redux : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
- BOURCIER Sam, *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éd. Amsterdam, 2011.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine : Suivi de Quelques questions sur le mouvement gay et lesbien*, Paris, Points, 2014.
- BOUTIN Linda, *Mathilde Monnier : Mariage Mixte*, publié le 22 septembre 1999 suite à la représentation du spectacle au Canada dans le cadre du Festival FIND. [En ligne] <https://voir.ca/scene/1999/09/22/mathilde-monnier-mariage-mixte/> .
- BOZON Michel, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, 2009.
- BRAUNSCHWEIG Stéphane (sous la dir. de), *Outre Scène. Metteuses en scène : Le théâtre a-t-il un genre ?*, Strasbourg, TNS, n°9, mai 2007.
- BRULÉ Pierre, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique : mythes, cultes et société*, Paris, les Belles Lettres, 1988.
- BRULÉ Pierre, *Les Femmes grecques à l'époque classique*, Paris, Hachette Littérature, 2001.
- BRUNET François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- BUREL-DEBAECKER Anne, « La danse et le sang, une symbolique du féminin », in *Champ psychosomatique*, n° 4, no 40, p. 165-180.
- BUTLER Judith et LE GAUFÉY Guy, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2013.

- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle et Joëlle Marelli, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.
- BUTLER Judith, FASSIN Éric et SCOTT Joan W., « Pour ne pas en finir avec le « genre »... Table ronde », dans *Sociétés & Représentations*, n° 2, vol. 24, 2007, p. 285-306 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-2-page-285.htm>.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 2006.
- CALAME Claude, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, 2015.
- CAPDEPUY Vincent, « Proche ou Moyen-Orient ? Géohistoire de la notion de Middle East », dans *L'Espace géographique*, n° 3, Tome 37, 2008, p. 225-238 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2008-3-page-225.htm>.
- CARDON Patrick, « Post-queer : pour une « approche trans-genre » », dans *Diogène*, n° 1, vol. 225, 2009, p. 172-188 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-172.htm>.
- CARRIÈRE Marie, « Médée, mythe de l'événement », dans *MuseMedusa* [En ligne] http://musemedusa.com/dossier_3/carriere/.
- CASAGRANDE Thibaut, « L'actrice, du cinéma aux arts plastiques et au roman : genre et représentation », dans *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2011/1, 1 avril 2011, p. 155-170.
- CASE Sue-Ellen, « Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts », dans *Theatre Journal*, n° 3, vol. 37, 1985, p. 317-327.
- CASTAING Anne, « Pour une sémiotique indigène du genre. Écrire le genre en contexte postcolonial », dans *Revue ζ Interrogations ?*, n° 20, Penser l'intersectionnalité, 15 juin 2015 [En ligne] <http://www.revue-interrogations.org/Pour-une-semiotique-indigene-du>.
- CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretien à propos d'une danse contemporaine*, Pantin : Dijon, Centre National de la Danse, 2003.
- CHATTERJI Usha, *La danse hindoue*, Paris, L'Asiathèque, 1982.
- CHAUNCEY George, *Gay New York : 1890-1940*, traduit par Didier Eribon, Paris, Fayard, 2003.
- CHAUVIN Sébastien, « Les aventures d'une « alliance objective ». Quelques moments de la relation entre mouvements homosexuels et mouvements féministes au XXe siècle », dans *L'Homme & la Société*, n° 4, vol. 158, 2005, p. 111-130 [En ligne] https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=LHS_158_0111.
- CHAUVIN Sébastien et LERCH Arnaud, *Sociologie de l'homosexualité*, Paris, La Découverte, 2013.
- CHEMANA Martine et AYAR S. Ganesha, *Kathakali. Théâtre traditionnel vivant du Kerala*, Paris, Gallimard, 1994.

- CHETCUTI Natacha, « De 'On ne naît pas femme' à 'On n'est pas femme'. De Simone de Beauvoir à Monique Wittig », dans *Genre, sexualité & société*, n° 1, 29 juin 2009.
- CHETCUTI Natacha, « Flamant Françoise, *À tire d'elles. Itinéraires de féministes radicales des années 1970* », dans *Genre, sexualité & société*, n°1, printemps 2009, p.3 [En ligne] <http://gss.revues.org/329>.
- CLAIR Isabelle et HEINEN Jacqueline, « Le genre et les études féministes françaises : une histoire ancienne », dans *Cahiers du Genre*, n° 1, n° 54, 11 juin 2013, p. 9-19 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2013-1-page-9.htm>.
- CLAIR Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2012.
- CLÉMENT Jean-Marie-Bernard, *Médée*, Paris, Moutard, 1779.
- CLERVAL Anne, FLEURY Antoinette, REBOTIER Julien et WEBER, Serge (sous la dir. de) *Espace et rapports de domination, Actes du colloque tenu à l'Université de Marne-la-Vallée, les 20 et 21 septembre 2012*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- COLMANT Corinne, « Les performances post-modernes aux États-Unis », dans *La recherche en danse : Revue de travaux universitaires portant sur la danse*, juin 1982, p. 122-124.
- COMMENGÉ Béatrice, *La danse de Nietzsche*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2013.
- COSTELCADE Nelly, « Fonction de l'image féminine dans la danse : une hypothèse », dans *La recherche en danse : Revue de travaux universitaires portant sur la danse*, juin 1982, p. 125-128.
- COUVENHES Jean-Christophe, *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.
- COZANNET Françoise, *Mythes et coutumes religieuses des tsiganes*, Paris, Payot, 1973.
- CRENSHAW Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », dans *Cahiers du Genre*, traduit par Oristelle Bonis, n° 39, février 2005, p. 51-82 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm>.
- CUSSET François, *Queer critics : la littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2002.
- DANCOURT Michèle, *Prénom : Médée*, Paris, Éditions des Femmes, 2010.
- DAVID-JOUGNEAU Maryvonne, *Antigone ou l'aube de la dissidence*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DAVID Claire (sous la dir. de), *Les clés du festival : Avignon 99*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999.
- DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute/Snédit, 2007.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2011.

- DECHAUFOUR Pénélope et EFOUI Kossi, « La marionnette, cette mémoire totale », dans *Études théâtrales*, n° 2, N° 60-61, 2014, p. 112-118 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2014-2-page-112.htm>.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal : Tome 2, Penser le genre*, Paris, Éditions Syllepse, 2013.
- DEPAULIS Alain, *Le complexe de Médée : quand une mère prive le père de ses enfants*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- DESPRÈS, Aurore (sous la dir. de), *Gestes en éclats : Art, danse et performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1993.
- DOLLÉ Jean-Paul, *Danser maintenant*, Paris, Grasset, 1981.
- DORLIN Elsa, *Sexe genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008.
- DORLIN Elsa, *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- DUBY Georges, PERROT Michelle et SCHMITT PANTEL Pauline, *Histoire des femmes en Occident, tome 1 : L'Antiquité*, Paris, Académique Perrin Éditions, 2002.
- DUFOURMANTELLE Anne, *La femme et le sacrifice*, Paris, Denoël, 2007.
- DUMONT Agathe, « Ces dessins qui font le danseur », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 1, vol. 3, 2009, p. 59-66.
- DUMONT Agathe, « La virtuosité, incorporation du pouvoir en danse contemporaine ? », dans *Double jeu. Théâtre / Cinéma*, n° 10, 31 décembre 2013, p. 101-113 [En ligne] <http://journals.openedition.org/doublejeu/545>.
- DUNCAN Isadora et ALLARY Jean, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1999.
- DURAND Marc, *Médée l'ambigüe*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- DUROUX Rose, URDICIAN Stéphanie (études réunies et présentées par), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- DUSAPIN Pascal, *Medeamaterial*, brochure de CD, Bruxelles, Arles, Harmonia Mundi S.A., 1993.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.
- ERNOULT Nathalie, « Une utopie platonicienne : la communauté des femmes et des enfants », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 22, 1 novembre 2005, p. 211-217 [En ligne] <https://clio.revues.org/1778>.
- EVANS Moriah, ASANTEWAA Eva Yaa, JANEVSKI Ana, LEVINE Debra, JANSEN Sara et BUREL-DEBAECKER Anne, « La danse et le sang, une symbolique du féminin », dans *Champ psychosomatique*, n° 40, 2005/4, p. 165-180.

- ESTELLON Vincent, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », in *Champ Psy*, 2010 /2 (n° 58), p.141-159 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2010-2-page-141.htm>.
- FAUSTO-STERLING Anne, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, traduit par Oristelle Bonis et par Françoise Bouillot, Paris, la Découverte, 2012.
- FAUSTO-STERLING, Anne, *Les cinq sexes, Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
- FÉDIDA Pierre, *Par où commence le corps humain : retour sur la régression*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse. », 2000.
- FERRAND Michèle, *Féminin, masculin*, Paris, La Découverte, 2001.
- FERRARESE Estelle, « bell hooks et le politique. La lutte, la souffrance et l'amour », in *Cahiers du Genre*, n° 1, vol. 52, 25 juin 2012, p. 219-240 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-1-page-219.htm>.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FRAISSE, Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- FRIMAT François *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? : politiques de l'hybride*, Paris, PUF, 2010.
- GASPARD Françoise, SERVAN-SCHREIBER Claude et LE GALL, Anne, *Au pouvoir citoyennes : liberté, égalité, parité*, Paris, Seuil, 1992.
- GATTINONI Christian, *Danse contemporaine et opéra*, Lyon; Paris, Nouvelles éditions Scala, 2014.
- GERMAIN-THOMAS Patrick et COLLECTIF, « Le public de la danse contemporaine : Instituer la parole des corps », dans *Quaderni*, n° 83, Hiver 2013-2014, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2014.
- GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995
- GLON Marie, « Un art du puzzle : le métier de répétiteur. Entretien avec Natalia Naidich, Propos recueillis par Marie Glon », dans *Repères, cahier de danse*, n° 35, 2015/1, p. 17-18.
- GRAHAM Martha, *Mémoire de la danse*, Paris, Actes Sud, 1992.
- GRAVES Robert, *Les mythes grecs*, traduit par Mounir Hafez, Paris, Hachette, 1996 et 2000.
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1994.
- GRÜND Françoise, LE BRETON David, SCHOTT-BILLMANN France, ESPINASSIER Claude, LECOMTE Nathalie, JACQ-MIOCHE Sylvie, KLEIN Gabrielle, VINCENT Geneviève et

- SCHULMANN Nathalie, *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 2000.
- GUILBERT Laure (ed. par), *Preljocaj-McGregor*, Paris, Opéra de Paris, 2007.
- GUIONNET Christine et NEVEU Erik, *Féminins / Masculins - Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2014.
- HAN Nathalie de, « Sophocle, circa 1963 - *Antigone Sr.* de Trajal Harrell », dans *Dfdanse*, n°21, vol.14, 2014 [En ligne] <http://www.dfdanse.com/article1797.html>.
- HANNAM June, *Feminism*, London, Routledge, 2014.
- H'DOUBLER Margaret-N., CLAXTON Wayne-L., VITI Elena et VALENTIN Laure, *Danse : Une expérience artistique créative*, Rome, Éditions de Grenelle, 2015.
- HARDOUIN-FUGIER Élisabeth et AGULHON Maurice, *Histoire de la corrida en Europe du XVIIIe au XXIe siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2005.
- HAUT CONSEIL À L'ÉGALITÉ ENTRE LES FEMMES ET LES HOMMES, *Pour une communication publique sans stéréotype de sexe : guide pratique*, Paris, Direction de l'information légale et administrative, 2016.
- HÉRITIER Françoise, *La différence des sexes*, Montrouge, Bayard Jeunesse, 2010.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/féminin I: La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/féminin II: Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- HÉRITIER Françoise, *Une pensée en mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2013.
- HIRATA Héléna, LABORIE Françoise, DOARÉ Héléne Le, SÉNOTIER Danièle (collectif), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2004.
- HÖLDERLIN Friedrich et BEAUFRET Jean, *Remarques sur Œdipe. Remarques sur Antigone* (trad. François Fédier), Paris, Union générale d'éditions, « Bibliothèque 10/18 », 1965.
- HÖLDERLIN Friedrich d'après SOPHOCLE, *Antigone*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, C. Bourgois, « Les tragédies de Sophocle, 2 ; Détroits », 1998.
- HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle, ROUCH Héléne et CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (éd.), *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1991.
- IMBAULT Charlotte, « De la ligne à l'abstraction » dans *Funambule Revue de danse*, n.10, 2010.
- INOUE Takako, « La réforme de la tradition des *devadasi*. Danse et musique dans les temples hindous », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, 2005, p. 103-132.
- IRIGARAY Luce, *Le temps de la différence : pour une révolution pacifique*, Paris, L.G.F., 1989.

- IRIGARAY Luce, *Sexes et parentés*, Paris, les Éditions de Minuit, 1987.
- IRIGARAY Luce, *Speculum : de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- JAFFRELOT Christophe, « Le syncrétisme stratégique et la construction de l'identité nationaliste hindoue », dans *Revue française de science politique*, n° 42, vol. 42, 1992, p. 594-617.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale , 1 : Les fondations du langage*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, les Éd. de Minuit, 2003.
- JAN-RÉ Mélody, *Créations : Le genre à l'œuvre*, Actes de Colloque, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2012.
- JAN-RÉ Mélody, *Réception : Le genre à l'œuvre*, Actes de Colloque, vol. 2, Paris, L'Harmattan, 2012.
- JAN-RÉ Mélody, *Représentations : Le genre à l'œuvre*, Actes de Colloque, vol. 3, Paris, L'Harmattan, 2012.
- JEANNE Caroline, « La France : une délicate appropriation du genre », dans *Genre & Histoire*, no 3, 14 décembre 2008 [En ligne] <http://genrehistoire.revues.org/349>.
- JENKINS Liliane, *Mā : l'Inde au féminin*, Paris, Mercure de France, 1986.
- JOYEUX Odette, *Le XXe siècle de la danse*, Paris, Hachette, 1981.
- JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Montrouge, Bayard éditions, 2010.
- KALYVI Anna, *Médée sangulière. Artiste / création : un infanticide ?*, date inconnue [En ligne] http://musemedusa.com/dossier_3/kalyvi/.
- KATAJALA-PELTOMAA Sari, « L'Angleterre et la Scandinavie : de l'histoire des femmes à l'histoire du genre », in *Genre & Histoire*, n° 3, 14 décembre 2008.
- KOTHARI Sunil, *Kathak. Indian classical dance art*, New Delhi, Abhinav Publications, 1989.
- LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, traduit par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes Sud, 2007.
- LACAN Jacques, *L'éthique de la psychanalyse, Séminaire livre VIII*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LACARRIÈRE Jacques, *Le théâtre de Sophocle traduit et commenté par Jacques Laccarrière*, Paris, Philippe Lebaud, 1982.
- LALANNE Sophie, « Le corps dans l'Antiquité », dans *Genre & Histoire*, n° 2, 3 juin 2008 [En ligne] <http://genrehistoire.revues.org/284>.
- LAL Maneesha, « Sexe, genre et historiographie féministe contemporaine : l'exemple de l'Inde coloniale », dans *Cahiers du Genre*, n° 34, 2003, p. 149-169.
- LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, *Pascal Quignard : La voix de la danse*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2003-1-page-149.htm>.

- LAQUEUR Thomas et GAUTIER Michel, *La fabrique du sexe: Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Folio, 2013.
- LAUFER Laurie, ROCHEFORT Florence, *Qu'est-ce que le genre ?*, Paris, Payot et Rivages, 2014.
- LEBLON Bernard, *Gitans et Flamenco. L'émergence de l'art flamenco en Andalousie*, Toulouse, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Midi-Pyrénées, Centre de recherches tsiganes, 2001.
- LEBLON Bernard et MOSSA, *La Gitane et son destin : témoignages d'une jeune Gitane sur la condition féminine et l'évolution du monde gitan*, Paris, l'Harmattan, 1992.
- LEDAY Annette, « La danse en Inde aujourd'hui » dans *Théâtre Public* n°219, 2016, p.91-95.
- LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Seuil, 2000.
- LEGRAND Hervé, RAISON DU CLEUZIOU Yann et CONFRONTATIONS-ASSOCIATION D'INTELLECTUELS CHRÉTIENS (éd.), *Penser avec le genre: Sociétés, corps, christianisme*, Paris ; Perpignan, Groupe Artège-Lethielleux, 2016.
- LEMOINE Jean-René, *Médée, poème enragé, suivi de Atlantides*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.
- LÉONARD-ROQUES Véronique et URDICIAN Stéphanie, *Mythes de la rébellion des fils et des filles*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2013.
- LERAY Nadège, « Place de la danse dans la culture tsigane », dans *La Recherche en danse*, n° 2, 1983, p. 97-106.
- LÉVÊQUE Dany et PRELJOCAJ Angelin, *Angelin Preljocaj, de la création à la mémoire de la danse*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- LEVET Bérénice, *La théorie du genre ou le monde rêvé des anges*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2014.
- LÉVY Edmond (sous la dir. de), *La Femme dans les sociétés antiques : Actes des Colloques de Strasbourg, mai 1980 et mars 1981*, Strasbourg, A.E.C.R., 1983.
- LOISELLE-LÉONARD Margot, « Mariage arrangé, dot et migration: Une combinaison à risque pour une femme hindoue », dans *Canadian Social Work Review / Revue canadienne de service social*, n° 2, vol. 18, 2001, p. 305-319.
- LORAUX Nicole, « Aspasia, l'étrangère, l'intellectuelle », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 13, 1 avril 2001, p. 17-42.
- LORAUX Nicole, *La Grèce au féminin*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- LORAUX Nicole, *Les enfants d'Athéna : Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Points, 2007.

- LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution », dans *Littérature*, n° 4, vol. 112, 1998, p. 88-99 [En Ligne] https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1603.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine : La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- LÖWY Ilana et ROUCH Hélène, « Genèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre », dans *Cahiers du Genre*, n° 1, vol. 34, 2003, p. 5-16. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2003-1-page-5.htm>.
- MANNONI Gérard, *Les grands chorégraphes du XXe siècle*, Paris, Libella, 2015.
- MARCIL-LACOSTE Louise, « Égalitarisme et féminisme », dans *Mots*, n° 1, vol. 13, 1986, p. 65-82 [En ligne] http://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1986_num_13_1_1305.
- MARGRON Véronique et FASSIN Eric, *Homme, femme, quelle différence ?*, Paris, Salvator, 2011.
- MARQUIÉ Hélène, *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.
- MARQUIÉ, Hélène, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », *Femmes, création, politique*, Août 2008, Cerisy-La-Salle, France, 10 juillet 2011 [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/ujm-00607658/document>.
- MARQUIÉ, Hélène, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, 2002 [En ligne] http://web.philo.ulg.ac.be/ferulg/wp-content/uploads/sites/20/2014/11/e_texte_marquie_2002.pdf.
- MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », dans *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n° 124-125, 1 mai 2011, p. 287-309.
- MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.
- MARQUIÉ Hélène et NORDERA Marina, « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », dans *Recherches en danse*, n° 3, 2015.
- MARTIN Christine, « Danse en haut-lieu : Renato Zanella le Roméo de Vienne », dans *Les saisons de la danse*, n° 5, Hors-série, 2001, p. 16-17.
- MARTIN John, *La danse moderne : Essai*, Arles, Actes Sud, 1991.
- MARUANI Margaret (sous la dir. de) *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005.
- MARX Karl, « Ébauche d'une critique de l'économie politique », dans *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1968.

- MCARDLE William et KATCH Victor, *Nutrition et performances sportives*, traduit par Nathalie Rieth et Jean-Paul Dehaye, De Boeck., Bruxelles, De Boeck, 2004.
- MASSIN Béatrice, MARQUIÉ Hélène et NORDERA Marina, « La 'belle danse' des genres : des notations anciennes à la création contemporaine », dans *Recherches en danse*, n° 3, 1 janvier 2015.
- MAYEN Gérard, *Danseurs contemporains du Burkina Faso : écritures, attitudes, circulations de la compagnie Salia ni Seydou au temps de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MEIER Christian, *La Politique et la grâce : Anthropologie politique de la beauté grecque*, Paris, Seuil, 1987.
- MOLINER Laurence, « La chimère de « la théorie du genre » ou comment le débat autour de la loi française du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe dévoile les mécanismes d'un système de genre », dans *Enfances Familles Générations*, n° 23, 2015.
- MONS SPINNER Christine, « Danse contemporaine, identité et politiques culturelles », dans *Présence Africaine*, n° 183, 2011, p. 105-124 [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/43617309>.
- MOSSÉ Claude, *La Femme dans la Grèce antique*, Paris, Éditions Albin Michel, 1983.
- MÜLLER Heiner, *Germania Mort à Berlin : Et autres textes*, traduit par Jean Jourdeuil et par Heinz Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- NAIDICH Natalia et GLON Marie, « Un art du puzzle : le métier de répétiteur », dans *Repères, cahier de danse*, n° 35, 6 mai 2015, p. 17-18 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2015-1-page-17.htm>.
- NOISETTE Philippe et PHILIPPE Laurent, *Danse contemporaine. Le guide*, Paris, Flammarion, 2015.
- NOISETTE Philippe et PHILIPPE Laurent, *Danse contemporaine mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2010.
- NOISETTE Philippe, *Le corps et la danse*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.
- OPREA Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », dans *Recherches féministes*, n° 2, vol. 21, 2008, p. 5-28 [En ligne] <http://www.erudit.org/fr/revues/rf/2008-v21-n2-rf2879/029439ar/>.
- PAILLER Jean-Marie, « La spirale de l'interprétation : les Bacchanales », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol.37, n° 5-6, 1982, pp. 929-952. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1982_num_37_5_282912.
- PAILLER Jean-Marie, « Les Bacchanales : une affaire de famille », dans *Parenté et stratégies familiales dans l'Antiquité romaine*, actes de la table ronde des 2-4 octobre

- 1986 (Paris, Maison des sciences de l'homme), Rome, École Française de Rome, 1990. pp. 77-84. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1990_act_129_1_3780.
- PAOLACCI Claire, *Les danseurs mythiques*, Paris, Ellipses Marketing, 2015.
- PARINI Lorena, *Le système de genre : introduction aux concepts et théories*, Zürich, Éditions Seismo, 2006.
- PASQUALINO Caterina, « Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie », dans *L'Homme*, n° 148, vol. 38, 1998, p. 99-117.
- PATINIER Jérémy, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*, Paris, Des Ailes sur un Tracteur, 2012.
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan Université, 1996.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- PETIT Jean-Jacques, « A propos du vécu corporel », dans *La recherche en danse : Revue de travaux universitaires portant sur la danse*, juin 1982, p. 129-131.
- PEYRE Évelyne et WIELS Joëlle, *Mon corps a-t-il un sexe ?*, Paris, La Découverte, 2015.
- PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires, 2012.
- PRECIADO Beatriz, « Multitudes queer. Notes pour une politique des 'anormaux' », dans *Multitudes*, n° 2, vol. 12, 2003, p. 17-25.
- PRESTON-DUNLOP Valérie et HODGSON John, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1992.
- PRUDHOMMEAU Germaine, « Une thèse sur la danse en 1895 : Essai sur l'Orchestique grecque de Maurice Emmanuel », dans *La recherche en danse : Revue de travaux universitaires portant sur la danse*, juin 1982, p. 21-27.
- QUIGNARD Pascal, *Medea précédé de Danse perdue*, Bordeaux, Ritournelles, 2011.
- REVENIN Régis, « Les études et recherches lesbiennes et gays en France (1970-2006) », dans *Genre & Histoire*, n° 1, 17 novembre 2007, [En ligne] <http://genrehistoire.revues.org/219>.
- RICEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points, 2015.
- ROCA I ESCODA Marta, FASSA Farinaz et LÉPINARD Éléonore, *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, la Dispute, 2016.
- ROUX Céline, *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- RUBIN Gayle, MESLI Rostom, COLLECTIF, BOLTER Flora et BROQUA Christophe, *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2010.
- SALVINI Milena, *L'histoire fabuleuse du théâtre Kathakali à travers le Râmâyana*, Paris, Renard Jacqueline, 1991.

- SANDOVAL Gabriel et Bernardo, *Le Flamenco entre révolte et passion*, Toulouse, Les essentiels Milan, 1998.
- SAUVERZAC Jean-François de, « Sur les origines anthropologiques du réel chez Lacan », dans *Cliniques méditerranéennes*, n° 1, no 63, 2001, p. 223-237 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2001-1-page-223.htm>.
- SCARPULLA Mattia, *La place du corps dans les écritures chorégraphiques contemporaines*, Mémoire de master en Études théâtrales (mention danse), sous la direction de Denise Schröpfer, Caen, Université de Caen, 2003.
- SCHENCK Cécile, « Les chœurs dansants de Sasha Waltz. *Medea*, d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », dans *Skénographie*, vol. 4, 2016, p. 83-92.
- SCHMIDT Jochen, FISCHER Eva-Elisabeth, REGITZ Hartmut, et.al, *Le théâtre dansé de notre temps. Trente ans de l'histoire de la danse allemande : le livre accompagnant l'exposition*, Hanovre, Kallmeyersche, 1997.
- SCHMITT PANTEL Pauline, *Aithra et Pandora : Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- SCHOTT-BILLMANN France, *Le Besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- SCOTT Joan W., *De l'utilité du genre*, Paris, Fayard, 2012.
- SCOTT Joan W. et VARIKAS Éléni, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », dans *Les Cahiers du GRIF*, n° 1, vol. 37, 1988, p. 125-153 [En ligne] http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759.
- SCOTT Joan W., *Only Paradoxes to Offer : French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- SCHWEITZER Zoé, « Sexualité et questions de genre dans les Médée renaissantes et classiques », dans *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris-Ouest Nanterre-La défense*, 3 juin 2007 http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_89.pdf.
- SERROU Bruno, *Medea de Pascal Dusapin magnifiée par le fin maillage entre chant, danse et musique remarquablement servi par Sasha Waltz et Marcus Creed*, 10 novembre 2012 [En ligne] <http://brunoserrou.blogspot.com/2012/11/medea-de-pascal-dusapin-magnifiee-par.html>.
- SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 2005.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser*, Paris, La Découverte, 2012.
- SEBILLOTTE-CUCHET Violaine et BOEHRINGER Sandra, *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Armand Colin, 2011.
- SEBILLOTTE-CUCHET Violaine, ERNOULT Nathalie, LION Brigitte, RICHER Nicolas, et SELTMAN Charles, *La femme dans l'Antiquité*, Paris, Plon, 1963.

- SEBILLOTTE-CUCHET Violaine, « La sexualité et le genre : une histoire problématique pour les hellénistes », dans *Mètis - Anthropologie des mondes grecs anciens*, N.S.2, 2004, p. 137-161.
- SEBILLOTTE-CUCHET Violaine, FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, et RIOT-SARCEY Michèle, *Le genre comme catégorie d'analyse : Sociologie, histoire, littérature*, actes du colloque tenu à l'Université Paris 7-Denis Diderot, les 24 et 25 mai 2002, Paris, L'Harmattan, 2003.
- SEBILLOTTE-CUCHET Violaine, « Régimes de genre et Antiquité grecque classique (Ve-IVe siècles av. J.-C.) », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 3, 67e année, 26 septembre 2012, p. 573-603.
- SEBILLOTTE-CUCHET Violaine et ERNOULT Nathalie (sous la dir. de), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.
- STEINER George et BOUTANG Pierre, *Dialogues : Sur le mythe d'Antigone, sur le sacrifice d'Abraham*, Paris, Jean Claude Lattés, 1994.
- STEINER George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.
- STOLLER Robert, *Recherches sur l'identité sexuelle*, Paris, Bibliothèque de l'inconscient Nrf Gallimard, 1978.
- SVEC Ondrej, *Phénoménologie des émotions*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- THEDE Nancy, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- THELAMON Françoise et al., *L'histoire sans les femmes est-elle possible ? : [actes de] Colloque, Rouen, 27-29 novembre 1997*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1998.
- THIÉBLEMONT-DOLLET Sylvie, « Judith Butler, Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion », dans *Questions de communication*, n° 9, 30 juin 2006.
- TOTH Lucille, « Mise en corps, mise en voix: le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine », dans *Littérature Dansée*, n° 23, 2015, p. 19-24 [En ligne]
https://www.academia.edu/15701386/_Mise_en_corps_mise_en_voix_le_texte_et_ses_apparitions_sur_la_sc%C3%A8ne_chor%C3%A9graphique_contemporaine_.
- TOURNAY Madeleine, « Espace scénique, espace chorégraphique », dans *La recherche en danse : Revue de travaux universitaires portant sur la danse*, juin 1982, p. 103-110.
- VALENTIN Virginie, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin : Essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia et DUPONT Florence, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq France, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

- VÉRILHAC, ANNE-MARIE, *La femme dans le monde méditerranéen, tome 1. Antiquité*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (MOM), 1985.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, tome 2*, Paris, La Découverte, 2001.
- VILAREM Laurent, « Médée (2) : le mythe de Dusapin », dans *Cadences*, n° 258, novembre 2012, p. 12-13 [En ligne] http://www.cadences.fr/uploads/archives/documents/cadences_pdf_18.pdf.
- VILLEMUR Frédérique, « Pensée queer et mélancolie du genre », in *Cahiers du Genre*, n° 2, vol. 43, 2007, p. 153-169 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-153.htm>.
- WAVELET Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », in *Mouvement*, n° 2, septembre/novembre 1998, [En ligne] <http://sarma.be/docs/781>.
- WINKLER John-J., HALPERIN David, BOEHRINGER Sandra et PICARD Nadine, *Désir et contraintes en Grèce ancienne*, Paris, Épel, 2001.
- WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- WOLF Christa, *Médée : Voix*, Paris, Fayard, 1997.

OUVRAGES ET ARTICLES EN ANGLAIS

- ADAIR Christy, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, Washington Square, N.Y., Palgrave Macmillan, 1992.
- ADSHEAD Janet (edited by), BRIGINSHAW Valerie, A., HODGENS Pauline et HUXLEY, Michael, *Dance Analysis: Theory and Practice*, London, Dance Books Ltd., 1988.
- ALBRIGHT Ann Cooper, *Choreographing Difference ; The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown, Conn.; Hanover, Wesleyan University Press, 1997.
- ALLEGRIANTI Beatrice, *Embodied Performances: Sexuality, Gender, Bodies*, London , Palgrave Macmillan, 2011.
- ANNAS Julia, « Plato's 'Republic' and Feminism », dans *Philosophy*, vol. 51, no. 197, 1976, pp. 307–321 [En ligne] www.jstor.org/stable/3749607.
- _____, *Medea steps up for a Waltz*, 15 juillet 2009 [En ligne] <https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/medea-steps-up-for-a-waltz-20090715-ge7zlz.html>.
- ARMITAGE Merle, *Martha Graham*, New York, Dance Horizons, 1968.
- ARROWSMITH William, « A Greek Theater of Ideas », dans *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, n° 3, vol. 2, 1963, p. 32-56.
- BANES Sally, *Democracy's body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, London, Durham, Duke University Press, 1993.

- BANES Sally, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994.
- BARLOW Shirley A., « Euripides' Medea: A Subversive Play? », dans *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n° S66, vol. 40, 1 juillet 1995, p. 36-45.
- BARLOW Shirley A., « Stereotype and Reversal in Euripides' "Medea" », dans *Greece & Rome*, n° 2, vol. 36, 1989, p. 158-171.
- BENNET Judith M., *History Matters. Patriarchy and the Challenge of Feminism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.
- BERCUT LUST Annette, *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots and Clowns: a Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.
- BLOOD Robert O. et WOLFE Donald M., *Husbands and Wives*, New York, Free-Press, 1965.
- BLUNDELL Sue, *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London ; New York, Routledge, 1998.
- BLUNDELL Sue, *Women in Ancient Greece*, London, British Museum Press, 1999.
- BOARDMAN John, *The Triumph of Dionysos : Convivial Processions, from Antiquity to the Present Day*, Oxford, Archaeopress Archaeology, 2014.
- BREDEKAMP Horst, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, Berlin/Boston, De Gruyter GmbH, 2018.
- BUTEL Yannick, « Trajal Harrell », dans *Movement Research Performance Journal*, n° 49, 2016, p. 1-15.
- CAMERON Averil et KUHRT Amélie, *Images of Women in Antiquity*, London, Routledge, 1993.
- CARLÀ Filippo et BERTI Irene (éd.), *Ancient magic and the supernatural in the modern visual and performing arts*, London, Bloomsbury Academic, coll. « Bloomsbury studies in classical reception », 2015.
- CARTER Alexandra, *Rethinking Dance History: A Reader*, London ; New York, Routledge, 2003.
- CASE Sue-Ellen, « Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts », dans *Theatre Journal*, n° 3, vol. 37, 1985, p. 317-327 [En ligne] http://www.jstor.org/stable/3206851?seq=5#page_scan_tab_contents.
- CHATZIPAPATHEODORIDIS Constantine, « Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances », dans *European journal of American studies*, n° 11-3, vol. 11, 24 janvier 2017.
- CONGREVE William, *William Congreve - The Mourning Bride : « Grief walks upon the heels of pleasure; married in haste, we repent at leisure. »*, London, Stage Door, 2017.

- COWAN Jane K., *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992.
- CRENSHAW Kimberlé, Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduit par Oristelle Bonis, dans *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005/2, p. 51-82 [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm>.
- DAVIES Eden, *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, New York, Routledge, 2006.
- DENNYS, L. Page, *History and the homeric Iliad*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1963.
- DES BOUVRIE Synnove, *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*, Oslo : Oxford, Universitetsforlaget, 1990.
- DESMOND Jane C., « Embodying Difference : Issues in Dance and Cultural Studies », dans *Cultural Critique*, n° 26, 1993, p. 33-63.
- ESPINEIRA Karine, ALESSANDRIN Arnaud et THOMAS Maud-Yeuse (éd.), *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités*, Paris, Éd. des Ailes sur un tracteur, 2014.
- FALKNER Thomas M., *Contextualizing Classics : Ideology, Performance, Dialogue*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield, 1999.
- FOLEY Helene P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2002.
- FOLEY Helene P., *Ritual irony : poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca ; London, Cornell university press, 1985.
- FOLEY Helene P., *Reflections of Women in Antiquity*, New York, Routledge, 1992.
- FOXHALL Lin et SALMON John, *Thinking Men : Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London; New York, Routledge, 2011.
- FRANKO Mark, « The quarrel of the queen and the transvestite: sexuality, class and subculture in Paris is Burning », in *Discourses in dance*, n° 4, vol. 1, 2007, p. 65-76.
- GARRISON Daniel, H., *Sexual culture in ancient Greece*, Norman, University of Oklahoma Press, 2000.
- GHADIALLY Rehana, (ed.), *Women in Indian Society : a Reader*, New Delhi; Newbury Park, Cqllif, Sage Publications Inc., 1988.
- GIERSDORF, Jens, WONG, Yutian et O'SHEA Janet (éd.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London ; New York, Routledge, 2010.
- GOLDEN Mark et TOOHEY Peter, *A Cultural History of Sexuality in the Classical World*, London; New York, Bloomsbury Academic, 2014.

- GOLDEN Mark et TOOHEY Peter, *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- GOLDSTEIN Jan, *Foucault and The Writing of History*, Oxford ; Cambridge, (Mass.), Wiley-Blackwell, 1994.
- GOODMAN Lizbeth, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, London ; New York, Routledge, 1993.
- GOODMAN Lizbeth et GAY Jane de, *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London ; New York, Routledge, 1998.
- GRAHAM A. J., « The Woman at the Window: Observations on the 'Stele from the Harbour' of Thasos », dans *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 118, 1998, p. 22-40.
- GRIFFITHS Emma, *Medea*, London ; New York, Routledge, 2006.
- HALL Edith, « The sociology of Athenian tragedy » dans *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, P. E. Easterling (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 93-126 [En ligne]
<http://universitypublishingonline.org/ref/id/companions/CBO9780511998928A010>.
- HANNA Judith Lynne, *Dance, Sex, & Gender*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- HANSON Victor Davis et HEATH John, *Who Killed Homer?: The Demise of Classical Education and the Recovery of Greek Wisdom*, San Francisco, Encounter Books, 2001.
- HARRISON Tony, *Theatre Works, 1973-1985*, London, Penguin Books Ltd., 1986.
- HILL COLLINS Patricia et BILGE Sirma, *Intersectionality*, Cambridge, UK Malden, MA, Polity press, 2016.
- HILLYER Kazuko, *Bunraku : the national puppet theatre of Japan*, New York, Dunetz & Lovett, 1973, vol. 1.
- HONIG Bonnie, *Antigone, Interrupted*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- HUBBARD Thomas K., *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Chichester, UK ; Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2013.
- INGLEHART Ronald et NORRIS Pippa, *Rising Tide : Gender Equality and Cultural Change Around the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- IYER Alessandra (sous la dir. de), *South Asian Dance : The British Experience*, London, Taylor & Francis Ltd, 1997.
- JACKSON Naomi et SHAPIRO-PHIM Toni, *Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion*, Lanham, Scarecrow Press, 2008.
- JACKSON Shirley (éd.), *Routledge International Handbook of Race, Class, and Gender*, Abingdon, Oxon, Routledge, 2015.
- JAGOSE Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1997.

- JAMES Sharon L. et DILLON Sheila, *A Companion to Women in the Ancient World*, Malden, Wiley-Blackwell, 2015.
- JORDAN Stephanie et THOMAS Helen, « Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered », dans *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, n° 2, vol. 12, 1994, p. 3-14.
- KABATCHNIK Amnon, *Blood on the Stage, 480 B.C. to 1600 A.D.: Milestone Plays of Murder, Mystery, and Mayhem: A Annotated Repertoire*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014.
- KEENE Donald, *Nô and Bunraku: two forms of Japanese theatre*, Columbia, New York, Oxford, Columbia University Press, 1990.
- KEULS Eva C., *The Reign of the Phallus - Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- KOLHARI Sunil, « Kathak dance. A monograph produced by The Asia Society's Performing Arts Department », dans *Essays on Asian theater, music and dance*, New York, 1974.
- KRAMER Brigitte, *Sasha Waltz: A Portrait by Brigitte Kramer*, dans la brochure du DVD du spectacle *Medea*, Berlin, Art Haus Musik GmbH, 2014.
- KUMKUM Sangari et SUDESH Vaid (éd. par), *Recasting Women : Essays in Colonial History*. New Delhi, Kali for Women, 1989.
- LALLI Gina, « A North Indian classical dance form : Lucknow Kathak » dans *JASHM* n°12.3, printemps 2003, p.100-113.
- LARSON Jennifer, *Greek and Roman Sexualities : A Sourcebook*, London, Bloomsbury Academic, 2012.
- LAUNIUS Christie et HASSEL Holly, *Threshold concepts in women's and gender studies : ways of seeing, thinking, and knowing*, New York ; Abingdon ; Oxon, Routledge, 2018.
- LAWRENCE Tim, *Life and death on the New York dance floor : 1980-1983*, London, Durham, Duke University Press, 2016.
- LEAO D. F. et RHODES Pj, *The Laws of Solon : A New Edition With Introduction, Translation and Commentary*, London ; New York, I.B.Tauris, 2016.
- LEFKOWITZ Mary R., *Women in Greek Myth*, London, Gerald Duckworth & Co Ltd, 1988.
- LEFKOWITZ Mary R., *Women's Life in Greece and Rome: A Source Book in Translation*, London, Duckworth, 2005.
- LÉVY Edmond, CARLIER Pierre et COLLECTIF, *La Femme dans les sociétés antiques : Actes des Colloques de Strasbourg, mai 1980 et mars 1981*, Strasbourg, A.E.C.R., 1983.
- LIEBERMAN David J., *Never be lied to again*, New York, St. Martin's Press, 1998.

- LORD OWEN David, *Hubris syndrome: Diminished empathy and unbridled intuition*, Royal college of physicians, 12 mars 2015 [En ligne] <http://www.lorrdavidowen.co.uk/wp-content/uploads/2015/03/Latest-Advances-in-Psychiatry-symposium.pdf>.
- LORD OWEN David, *In Sickness and In Power : Illness in Heads of Government During the Last 100 Years*, London, Methuen Publishing Ltd, 2011.
- LUST Annette Bercut, *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Mimes, Actors, Pierrots and Clowns : a Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2002.
- LUTZ Helma, HERRERA VIVAR Maria Teresa et SUPIK Linda (éd.), *Framing intersectionality : debates on a multi-faceted concept in gender studies*, Farnham, Surrey Burlington, VT, Ashgate Pub, 2011.
- MACINTOSH Fiona M., HALL Edith, et TAPLIN Oliver, *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda, 2000.
- MACINTOSH Fiona, *The Ancient Dancer in the Modern World : Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- MASSEY Reginald et MASSEY Marcus, *India's Kathak Dance : Past, Present, and Future*, New Delhi, Abhinav Publications, 1999.
- MASTERSON Mark, RABINOWITZ Nancy Sorkin et ROBSON James, *Sex in Antiquity : Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, London ; New York, Routledge, 2014.
- MCCLURE Laura K., *Sexuality and Gender in the Classical World : Readings and Documents*, Malden, MA, Blackwell Publishers, 2002.
- MCCLURE Laura, *Spoken Like a Woman : Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1999.
- MCROBBIE Angela, *The Aftermath of Feminism : Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles ; London, SAGE Publications Ltd, 2008.
- MESSERSCHMIDT James W, YANCEY MARTIN Patricia, MESSNER Michael A. et CONNELL Raewyn (éd.), *Gender reckonings : new social theory and research*, New York, New York university press, 2018.
- MESSING Andrew, *Protofeminist of Misogynist ? Medea as a case study of gendered discourse in Euripidian drama*, non daté [En ligne] https://www.umb.edu/editor_uploads/images/kingston-mann/Messing.pdf.
- MCCONNELL Justine et HALL Edith, *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989*, London ; New York, Bloomsbury Academic, 2016.
- MOORE Madison, « Walk For Me : Post-Modern Dance in the House of Harrell », dans *Theater*, n° 1, vol. 44, 2014, p. 5-23.

- MORNY Joy, « Explorations in Otherness : Paul Ricœur and Luce Irigaray », in *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, n° 1, vol. 4, 3 mai 2013, p. 71-91 [En ligne]
<https://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/174>.
- NORVELL Lyn, *Women and gender studies: Further resources*, non date [En ligne]
<http://www.bl.uk/reshelp/findhelpprestype/refworks/women/womenfur/womenfur.html>.
- PARKER Holt N., « The Myth of the Heterosexual: Anthropology and Sexuality for Classicists », dans *Arethusa*, n° 3, vol. 34, 1 septembre 2001, p. 313-362.
- PARRY Diana C. (éd.), *Feminisms in leisure studies : advancing a fourth wave*, London; New York, Routledge, 2019.
- PERALDI François (éd. par), *Polysexuality*, New York, Semiotext(e), 1995.
- PLAIN Gill, *A History of Feminist Literary Criticism*, Reprint., Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, 2012.
- POLHEMUS Ted, *Dance, Gender and Culture*, London, Mc Millan Press, 1993.
- POMEROY Sarah B., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, New York, Schocken Books, 1975.
- PUCCI Pietro, *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 1980.
- REGIER Willis Goth, *The Book of the Sphinx*, Stroud, Sutton Publishing Ltd, 2005.
- RENGER Almut-Barbara, *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles Through Freud to Cocteau*, Chicago, University of Chicago Press, 1864.
- REVERMANN Martin, *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- RISNER Doug et KERR-BERRY Julie, *Sexuality, Gender and Identity: Critical Issues in Dance Education*, London, Routledge, 2015.
- ROMERO Mary, *Introducing intersectionality*, Cambridge, Polity, « Short introductions », 2018.
- SALE William, *Existentialism and Euripides : sickness, tragedy and divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*, Berwick ; Victoria; Australia, Aural publ., 1977.
- SANDERS Lorna, « Kathak : a brief history of the development of the style », dans *Akram Khan's Rush. Creative Insights*, Alton, Hampshire, 2004, p.23-31.
- SAVRAMI Katia, *Tracing the Landscape of Dance in Greece*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- SCHECHNER Richard, *Performance Theory*, London, New York, Routledge, 2004.
- SCOTT Joan W., *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996.
- SENELICK Laurence, *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Hanover N.H., Tufts University, 1993.

- SKINNER Marilyn B., *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2013.
- SKORDOULIS K., HILL D., *Critical Education*, Athens, INR-NHRF/Nissos, 2012,
- VAN ZYL SMIT Betine, *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Chichester ; West Sussex, John Wiley & Sons Inc, 2016.
- SMITH A. W., « On the Ambiguity of the Three Wise Monkeys », dans *Folklore*, 1/2, vol. 104, 1993, p. 144-150.
- SOMMERSTEIN Alan H. (éd.), *Tragedy, comedy and the polis : papers from the Greek drama conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, Levante, 1993, vol. 1.
- STRACHEY Ray et Barbara, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- THANE Pat, *History & Policy*, 2 mars 2010 [En ligne] <http://www.historyandpolicy.org/index.php/policy-papers/papers/unequal-britain-equalities-in-britain-since-1945>.
- THOMAS Helen (éd.), *Dance, Gender and Culture*, London, MacMillan, 1993.
- THOMAS Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- TOMLINSON Barbara, *Undermining intersectionality : the perils of powerblind feminism*, Philadelphia, Pennsylvania, Temple university press, 2019.
- TORR Diane et BOTTOMS Stephen J., *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2010.
- WAGNER-BERGELT Bettina, « The classical choreographer between abstraction and expressionism », in *Ballett International*, n.4, avril 1996, p.37.
- WALTZ Sasha, *Cluster-Sasha Waltz*, Leipzig, Henschel, 2007.
- WESEMANN Arnd dans *Laboratory of perspectives*, avril 2005 [En ligne] <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tan/20689714.html>.
- WINKLER John J., *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York, Routledge, 1990.
- WILSON Phillip, « Protean Aspects of Change in Euripides' Medea », dans *Anthós (1990-1996)*, n° 3, Article 15, vol. 1, 1992, p. 129-136 [En ligne] https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1038&context=anthos_archives.
- WOLF Christa, *Medea*, traduit par John Cullen, New York ; London; Toronto; Sydney; Auckland, Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.
- YOUNG-BRUEHL Elisabeth, *The anatomy of prejudices*, Cambridge (Mass.), Harvard University press, 1998.

- ZAJKO Vanda et LEONARD Miriam (éd.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- ZEITLIN Froma I., WINKLER John J. et HALPERIN David M., *Before Sexuality - The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992.
- ZEITLIN Froma I., *Playing the other : gender and society in classical Greek literature*, London, The University of Chicago Press, 1996.
- ZEITLIN Froma I., « Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama », dans *Representations*, n° 11, 1985, p. 63-94 [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/2928427>.

AUTRES

- _____, *Last women standing*, 31 janvier 2008 [En ligne] <https://www.timeshighereducation.com/features/last-women-standing/400363.article>.
- _____, « No Pasaran - Le queer : vers une révolution des politiques des identités sexuelles et du genre », dans *Réseau No pasaran*, journal n°51, septembre 2006 [En ligne] <http://nopasaran.samizdat.net/spip.php?article1177>.
- AQUARO Pepe, *Verona, il mito di Medea danza e si racconta (À Vérone, le mythe de Médée danse et raconte son histoire)*, 11 août 2014 [En ligne] <https://viaggi.corriere.it/viaggi/eventi-news/verona-mito-medea-danza-si-racconta-87eff83e-2154-11e4-b6e4-ef62a8b70320/>.
- BAILEY Joan et ARNOLD John, *History in Focus: articles on gender history*, printemps 2005 [En ligne] <http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Gender/articles.html>.
- BESSON Anne, appel à contributions pour le colloque *Clownstorming. De l'ambivalence clownesque dans les cultures et pratiques contemporaines*, 27 novembre 2016. [En ligne] <https://lpcm.hypotheses.org/10610>.
- BOIVINEAU Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, Thèse de doctorat en histoire, Université d'Angers, 2015.
- CECCARELLI Paola, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali., Pisa ; Roma, (sans éditeur), 1998.
- GIL Henry, « *Poema del Cante Jondo* », *Bulletin hispanique*, 110-1, 2008. [En ligne] <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/636>.
- HEMLEY Matthew, *National Theatre commits to gender equality by 2021*, 3 février 2016 [En ligne] <https://www.thestage.co.uk/news/2016/national-theatre-commits-to-gender-equality-by-2021/>.

- HOLST Gail, *Αρχαίες και σύγχρονες ελληνικές τραγωδίες στις όπερες του Μίκη Θεοδωράκη [«Μήδεια», «Ηλέκτρα», «Αντιγόνη»]* (*Tragédies antiques et contemporaines dans les opéras de Mikis Theodorakis [« Médée », « Électre », « Antigone »]*), 19 février 2014, [En ligne] <http://www.mikistheodorakis.gr/el/articles/gailholst/?nid=4668>.
- MARQUIÉ Héléne, *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.
- ΠΗΛΙΓΚΟΥ Αγγελική (PILIGKOU Aggeliki), *Έμφυλες ταυτότητες, Κοινωνικές και χωρικές διαστάσεις (Identités de genre, dimensions sociales et spatiales)*, Thèse de doctorat au département d'Ingénieurs Architectes, Université Démocrite de Thrace, 2012 [En ligne] https://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/116.14.05.pdf.
- SEFÉRIS Giorgos, *Poèmes : 1933-1955*, traduit par Jacques Lacarrière et Egérie Mavraki, Paris, Mercure de France, 1988.
- THEODORAKIS Mikis, *Μελοποιημένη ποίηση, τ.3 – Λυρικές τραγωδίες* (Poésie lyrique, t.3 – Tragédies Lyriques), Athènes, Ypsilon Vivlia, 1999.
- TSAKIRIS Thanassis, *Φύλο και δικαιώματα: μια μελέτη για την ιστορική εξέλιξη των δικαιωμάτων των γυναικών*, (Genre et droits : une étude pour l'évolution historique des droits des femmes), *Féminin-Masculin*, juin 1997 [En ligne] <https://femininmasculin.wordpress.com/2012/03/08/%CF%86%CF%85%CE%BB%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CF%89%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BC%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%84%CE%B7-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CE%BD/>.

3. ARTICLES DE PRESSE

ARTICLES EN FRANÇAIS

- _____, Anne Garréta, Conférence inaugurale pour *Queer week*, 11-14 mars 2013 [En ligne] <http://littexpress.over-blog.net/article-anne-garreta-decryptages-de-foucault-et-wittig-118357848.html>.
- _____, « Entretien avec Angelin Preljocaj », dans *Ligne 8* (magazine de l'Opéra de Paris), n.2, nov-déc 2004.
- _____, *La signora (Madame)* de Caterina Sagna, mai 2001 [En ligne] <https://www.theatreonline.com/Spectacle/La-Signora-Madame-/2508>.

- _____, *Mathilde Monnier – Si loin si proche*, 25 juin 1997 (sans plus d'informations). [En ligne] <http://www.lesinrocks.com/1997/06/25/musique/concerts/mathilde-monnier-si-loin-si-proche-11232280/>.
- _____, « Mathilde Monnier : Tragédie d'Antigone », dans *Côté-Scène*, avril 1994 (sans plus d'informations).
- _____, « *Medea*, opéra chorégraphié sur le mythe de Médée », 21 janvier 2011. [En ligne] <http://www.theatreducapitole.fr/1/l-actualite-du-capitole-219/2010-2011/medea-opera-choregraphie-sur-le.html?lang=fr>.
- _____, *Médée – Christa Wolf*, 8 mars 2009. [En ligne] <http://nhofszandz.blogspot.com/2009/03/medee-christa-wolf.html>.
- BOISSEAU Rosita, « Angelin Preljocaj, les pulsions à bras-le-corps » dans *Le Monde*, 6 novembre 2004 [En ligne] http://www.lemonde.fr/archives/article/2004/11/06/angelin-preljocaj-les-pulsions-a-bras-le-corps_386077_1819218.html.
- CHAIX Benjamin, « Médée et son gitan. Au théâtre Pitoëff, la tragédie se colore de flamenco », dans *Tribune de Genève*, 23/11/2005.
- CHAIX Benjamin, « Silvia Barreiros est la diva d'ApsaraArts », dans *Tribune de Genève*, le 9 juin 2015, disponible en ligne sur <https://www.tdg.ch/geneve/actu-genevoise/Silvia-Barreiros-est-la-diva-d-ApsaraArts/story/10184554>.
- CORMIER Brigitte, *Medea - Paris [TCE]*, 10 novembre 2012 [En ligne] <https://www.forumopera.com/spectacle/70-minutes-implacables>.
- COUTURE Philippe, *FTA / Trajal Harrell : Antigone au voguing bal*, 15 mai 2014 [En ligne] <https://voir.ca/scene/2014/05/15/fta-trajal-harrell-antigone-au-ivoguing-balli/>.
- DUCELIN Jacques, *Compte-rendu : Sasha Waltz fait danser la folie meurtrière de Médée - Medea de Dusapin à Bruxelles*, 11 avril 2010 [En ligne] <http://www.concertclassic.com/article/compte-rendu-sasha-waltz-fait-danser-la-folie-meurtriere-de-medee-medea-de-dusapin-bruxelles>.
- FORSTER Siegfried, *Mathilde Monnier mène la danse au CND*, publié le 4 février 2014. [En ligne] <http://www.rfi.fr/france/20140204-mathilde-monnier-cnd-centre-national-de-la-danse>.
- FOUCARD Sébastien, *Waltz avec Médée*, 4 novembre 2010 [En ligne] https://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=6448.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994.
- GUBERNATIS Raphaël de, « Danse avec le monde. Quand Susan Buirge et Mathilde Monnier voyagent », dans *Nouvel Observateur*, 1-7/7/1993 (sans plus d'informations).

- LE PETIT RAT, *Medea Pascal Dusapin et Sasha Waltz au TCE*, 16 novembre 2012 [En ligne] <http://www.leschroniquesdunpetitratparisien.com/medea-pascal-dusapin-et-sasha-waltz-au-tce/>.
- M.-N.H., « Revoir *Pour Antigone* et se laisser aller » dans *Temps Libre*, 27/4 – 04/5/1994 (sans plus d'informations).
- MATHIEU Aurélie, *Danse : Chair Antigone, le refus de subir*, le 18 mai 2017 [En ligne] <https://www.lyoncapitale.fr/culture/danse-chair-antigone-le-refus-de-subir/>.
- MAYEN Gérard, « *Pour Antigone* : c'est ainsi que les pièces vivent », dans *Midi Libre*, 4 juillet 1998.
- MONTIGNÉ Benoît, *Medea, Pascal Dusapin et Sasha Waltz*, novembre 2012 [En ligne] <http://www.sonore-visuel.fr/evenement/medea-pascal-dusapin-et-sasha-waltz>.
- PARSLOW Laureen, « Les féministes arty-culottées », dans *Jalouse*, n° 186, décembre 2015-janvier 2016, pp.120-131.
- PIRENNE Vinciane, *Medea, la femme qui pleure, de Pascal Dusapin*, mars 2010 [En ligne] http://culture.uliege.be/jcms/prod_196150/fr/medea-la-femme-qui-pleure-de-pascal-dusapin.
- PRECIADO Paul/Beatriz, *Catalogne Trans*, 16 janvier 2015 [En ligne] https://www.liberation.fr/chroniques/2015/01/16/catalogne-trans_1182248.
- RAINER Yvonne, *Yvonne Rainer: No Manifesto*, 1965, [En ligne] <http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/>.
- TRIBOT Pierre-Jean, *Medea de Pascal Dusapin, la femme qui pleure*, 14 avril 2010 [En ligne] <http://www.resmusica.com/2010/04/14/medea-la-femme-qui-pleure/>.
- VALLET Stéphanie, *FTA/Trajaj Harrel: Antigone, façon voguing*, 1 juin 2014 [En ligne] <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201405/31/01-4771700-ftatrajal-harrel-antigone-facon-voguing.php>.
- VERNAY Marie-Christine, « Un pensum nommé Wanda », dans *Libération*, 10 mai 2004. [En ligne] https://next.liberation.fr/culture/2004/05/10/un-pensum-nomme-wanda_478851.

ARTICLES EN ANGLAIS

- _____, *Interview with Dimitris Papaioannou, Director of Medea II*, 15 juin 2015 [En ligne] <http://www.cityweekend.com.cn/beijing/article/interview-dimitris-papaioannou-director-of-medea-ii>.
- _____, « *Medea steps up for a Waltz* », 15 juillet 2009 [En ligne] <https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/medea-steps-up-for-a-waltz-20090715-ge7zlj.html>.

- _____, *Mikis Theodorakis: If we don't set ourselves free, we cannot hope*, 21 juillet 2013 [En ligne] http://www.grreporter.info/en/mikis_theodorakis_if_we_don't_set_ourselves_free_we_cannot_hope/9741.
- _____, « *Old loves are dropped when new ones come* » - a look at the story behind Thomas Noone's "Medea", 3 mars 2016 [En ligne] <https://www.pdsw.org.uk/old-loves-are-dropped-when-new-ones-come-a-look-at-the-story-behind-thomas-noone-s-medea/>.
- _____, « Radical cleric Abu Hamza jailed for life by US court », dans *BBC News*, 9 janvier 2015 [En ligne] <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-30754959>.
- _____, *Rekto:Verso / Open letter: #metoo and Troubleyn/Jan Fabre*, septembre 2018 [En ligne] <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre>.
- BOCCADORO Patricia, *Agnès Letestu and Angelin Preljocaj: « Le Songe de Médée » at the Palais Garnier*, 1 avril 2005 [En ligne] <http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/medee.html>.
- CHAE Julie, *Trajal Harrell: The Next Martha Graham Has Arrived!*, 11 octobre 2012 [En ligne] http://www.huffingtonpost.com/julie-chaе/trajal-harrell-photos_b_1946973.html.
- FRANK Alex, *Annie Lennox on Her Hit Grammys Performance - Plus an Exclusive Clip of Her PBS Special*, 4 mars 2015 [En ligne] <https://www.vogue.com/article/annie-lennox-2015-grammys-exclusive-clip-pbs-special>.
- HABERMACHER René, *Dimitris Papaioannou : a pasolinian touch*, 15 mars 2011 [En ligne] <http://blog.thestimuleye.com/2011/03/15/dimitris-papaioannou-a-pasolinian-touch-2/#more-488>.
- HABERMACHER René, *Spatial and human relationships*, 17 mars 2011 [En ligne] <http://blog.thestimuleye.com/2011/03/17/dimtris-papaioannou-spatial-and-human-relationships-2/>.
- KOURLAS Gia, *Stop and Vogue: « Antigone » Meets The Postmodern - Trajal Harrell Fuses Harlem Voguing and Judson Church Moves*, 20 avril 2012 [En ligne] http://www.nytimes.com/2012/04/22/arts/dance/trajal-harrell-fuses-harlem-voguing-and-judson-church-moves.html?pagewanted=all&_r=1.
- LA ROCCO Claudia, *Another Chapter in a Personal Myth That Keeps Growing Darker. Trajal Harrell's 'Antigone Sr.*, le 27 avril 2012. [En ligne] https://www.nytimes.com/2012/04/28/arts/dance/trajal-harrells-antigone-sr-at-new-york-live-arts.html?_r=2&.
- MACALISTER Katherine, *Choreographer Thomas Noone presents his latest work Medea as part of Dancin' Oxford*, 25 février 2016 [En ligne]

<https://www.oxfordtimes.co.uk/leisure/theatre/14302911.choreographer-thomas-noone-presents-his-latest-work-medea-as-part-of-dancin-oxford/>.

MALTAIS-BAYDA Fabien, *When voguing meets postmodern*, 31 mai 2014. [En ligne] <http://roverarts.com/2014/05/trajal-harrell/>.

MEAD David, *Potent drama in Thomas Noone's Medea*, 14 mars 2016 [En ligne] <http://www.seeingdance.com/potent-drama-in-thomas-noones-medea/>.

MURREY Jenni, *20th Century's Britain : The Woman's Hour*, le 3 mars 2011 [En ligne] http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/jmurray_01.shtml.

SCHROCK Madeline, « For the first time ever, Dayton Ballet has a female Nutcracker », dans *Dance magazine*, 17 décembre 2019. [En ligne] <https://www.dancemagazine.com/dayton-ballet-female-nutcracker-2641610353.html?rebelltitem=6#rebelltitem6>

SERAFIN Amy, *Dance ; An Antigone from Africa by way of France*, 23 juillet 2000. [En ligne] <http://www.nytimes.com/2000/07/23/arts/dance-an-antigone-from-africa-by-way-of-france.html>.

TRAVIS Alan, « Why did it take so long to bring Abu Hamza to justice ? », dans *The Guardian*, 20 mai 2014 [En ligne] <https://www.theguardian.com/world/2014/may/20/abu-hamza-arrest-take-so-long-us-terrorism-charges>.

WATSON Maggie, *Medea, Thomas Noone Dance, Oxford Playhouse*, 5 mars 2016 [En ligne] <https://oxforddancewriters.wordpress.com/2016/03/09/medea-thomas-noone-dance-oxford-playhouse-5th-march-maggie-watson-reviews/>.

WATT Nicholas, DAVIES Caroline et ROBINSON James, « As protesters bay outside BBC Nick Griffin insists 'I'm not a Nazi' » dans *The Guardian*, 22 octobre 2009 [En ligne] <https://www.theguardian.com/politics/2009/oct/22/bnp-nick-griffin-question-time>.

WILLERS Chantal, *Nicole Beutler's und Ulrike Quade's Antigone*, 28 mai 2013 [En ligne] <https://www.pnn.de/kultur/ohne-ausweg/21706274.html>.

AUTRES

_____, « Bipolaire », dans *Larousse Médical*, [En ligne] http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/maladie_bipolaire/185304#ZEp8r0XJy5IuXyWx.99.

_____, *El coreógrafo Thomas Noone traslada el mito de Medea a la danza en el Mercat de les Flors*, 5 février 2015 [En ligne] <https://www.europapress.es/catalunya/noticia-coreografo-thomas-noone-traslada-mito-medea-danza-mercat-les-flors-20150205141324.html>.

- _____, *El destructiu mite de Medea vist per Thomas Noone*, non daté [En ligne] <https://pagina66.com/art/106577/el-destructiu-mite-de-medea-vist-per-thomas-noone>.
- _____, *Greek Modern Dance Theatre « Medea » to Wow the Olympiad Crowd*, 31 juillet 2008 [En ligne] <http://english.cri.cn/4406/2008/07/31/1141s387788.htm>.
- _____, *Interview with Dimitris Papaioannou, Director of Medea II*, août 2008 [En ligne] <http://www.cityweekend.com.cn/beijing/article/interview-dimitris-papaioannou-director-of-medea-ii>.
- _____, *Thomas Noone Dance revisa la « història extrema » de “Medea”*, 5 février 2015 [En ligne] https://www.ara.cat/cultura/Thomas-Noone-Dance-historia-Medea_0_1298270317.html.
- _____, *Trajal Harrell : Dancer of the year*, Lafayette Anticipations, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, [En ligne] <https://www.lafayetteanticipations.com/fr/manifestation/trajal-harrell>
- _____, *Αντώνης Κουτρομπής: «Ελπίζω στη φροντισμένη ατομικότητα με αρχές και όρια»*, (*Antonis Koutroumpis : « Je crois à une individualité soignée, avec des principes et des limites »*), 2 janvier 2016 [En ligne] <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.people.3762>.
- _____, *Δε με χωρά ο τόπος / Μήδεια στο BlackBox (Out of Place/Medea au Black Box)*, 9 septembre 2015 [En ligne] <https://cityportal.gr/de-me-xwra-o-topos-mhdeia-sto-blackbox,72748,5,2,0>.
- _____, *Κινηματογραφική «Μήδεια» συμβολικά ανακυκλωμένη*, 19 juin 2013 <https://www.naftemporiki.gr/story/666777/kinimatografiki-mideia-sumbolika-anakuklomeni>.
- _____, *Όπερα και Αρχαία τραγωδία* (opéra et tragédie antique), p.11. [En ligne] <https://arxaiologikoacharnes.files.wordpress.com/2016/04/ceb7-cebfcf80ceb5cf81ceb1-cebaceb1ceb9-ceb7-ceb1cf81cf87ceb1ceb9ceb1-cf84cf81ceb1ceb3cf89ceb4ceb9ceb1.pdf>
- _____, « Συνέντευξη με τον Αντώνη Κουτρομπή » (Entretien avec Antonis Koutroumpis) dans *Cityportal*, 2009 (sans plus d'informations) [En ligne] https://www.cityportal.gr/articles_det1.asp?subcat_id=140&article_id=10037.
- _____, *Συνέντευξη με τον Δημήτρη Παπαιοάννου (Entretien avec Dimitris Papaioannou)*, 1^{er} août 2008. [En ligne] <http://www.cityweekend.com.cn/beijing/article/interview-dimitris-papaioannou-director-of-medea-ii>
- ACN, « Thomas Noone Dance (TND) revisa la "història extrema" de *Medea* », 5 février 2015 (sans plus d'informations) [En ligne] https://www.ara.cat/cultura/Thomas-Noone-Dance-historia-Medea_0_1298270317.html.

- ARAPAKOS Lambros, « Μια ενδιαφέρουσα συνέντευξη » (Un entretien intéressant), dans *Péloponnèse*, 14 juin 2013. [En ligne] <http://www.doctv.gr/page.aspx?itemID=SPG4453>.
- ATHINORAMA, Archives de la revue hebdomadaire, Athènes (Grèce), Desmi Ekdotiki, 1996-2020.
- BAGNOLI Giorgio, *Senza trucco !...Renato Zanella*, 23 juillet 2011 [En ligne] <http://www.gbopera.it/2011/07/senza-trucco-renato-zanella/>.
- DIMADI Ileana, « Μήδεια » βουβή και σωματική (*Une « Médée » muette et physique/somatique*), 1 mars 2014 [En ligne] https://www.athinorama.gr/theatre/article.aspx?id=1002143&seourl=mideia_boubi_kai_somatiki.
- KRYOU Maria, « Αντώνης Κουτρομπής: ‘Η Μήδεια είναι η προσωποποίηση του συναίσθηματος’ (Antonis Koutroumpis: ‘Médée est la personnification de l’émotion’) », dans *Athinorama*, non daté, [En ligne] https://www.athinorama.gr/theatre/article.aspx?id=1002224&seourl=antonis_koutroumpis_i_mideia_einai_i_prosopoiisi_tou_sunaisthimatos.
- LASKARAKI Galateia, « Let’s Dance » dans *Marie Claire Grèce*, 2011 (sans autres informations). [En ligne] <http://www.renatozanella.com/files/interview/806/pdf/MC%202011.pdf>.
- LAVEYNE Liv, « Puppetry of exceptional quality », dans *De Standaard*, le 16 novembre 2012. [En ligne] http://www.nbprojects.nl/en/performances/reviews/dit_is_eeen_poppenspel_zoals_we_dat_al_zelden_zagen
- PSALI Despoina, Αντώνης Κουτρομπής: « Ελπίζω στη φροντισμένη ατομικότητα με αρχές και όρια » (Antonis Koutroumpis: « Je crois à une individualité soignée, avec des principes et des limites »), 1^{er} février 2016. [En ligne] <http://www.dancepress.gr/?i=news.el.people.3762>.
- PSAROPOULOU Mirka, « Η Επιλογή της Μήδειας (Medea’s Choice) », dans *Eleftherotyria*, 4 août 2011 [En ligne] <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=299075>.
- RIKAKIS Andreas, « Review of *Medea’s Choice* », dans *Kathimerini* le 16/9/2011 [Extrait en ligne] <http://www.festivaloftheaegean.com/reviews.html#>.
- S. Isabelle, *Médée (autour de Medea de Pascal Quignard et Carlotta Ikeda)*, article de blog non daté [En ligne] <http://atopiak.blogspot.com/2011/02/medee-autour-de-medea-de-pascal.html>
- SORA-ET-DOMENJÓ, Jordi, *Medea des de la distància*, 10 février 2015 [En ligne] <https://www.nuvol.com/critica/thomas-noone-dance-medea-des-de-la-distancia/>.

- SPILIOSTIS Kostas, « Μια συντομότερη ιστορία του ελληνικού λεσβιακού, γκέι, αμφί, τρανς κινήματος και των διεκδικήσεών του » [Une très courte histoire du mouvement LGBTQ+ et ses revendications], 11 mars 2014. [En ligne] <https://www.kar.org.gr/2014/03/11/%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BC%CF%8C%CF%84%CE%B1%CF%84%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF/>.
- STRATIGAKI Maria, « Σπουδές Φύλου και Ισότητας στα ελληνικά Πανεπιστήμια » (Études sur le genre et l'égalité dans les Universités grecques), détachable « Éducation et Société » dans *Kyriakatiki Avgi*, avril 2005 [En ligne] http://www.isotita-epaek.gr/ipostirtiko_iliko/book_dokimia/Maria_Stratigaki_TELIKO.pdf.
- THEODORAKOPOULOS Loukas, « ΑΚΟΕ και απελευθέρωση » (ΑΚΟΕ et libération), 26 juin 1997. [En ligne] <http://athanatiellinikileventia.gr/?p=3088>.
- ZUCCARI Sara, *Il balletto dell'Arena di Verona in scena con Medea*, 7 août 2014 [En ligne] <http://zuccari.blogautore.espresso.repubblica.it/2014/08/07/il-balletto-dellarena-di-verona-in-scena-con-medea/>.
- ZAMBOUKA Penny, « Η τέχνη δεν είναι αναγκαία για να μας πει ποια είναι η αλήθεια, αλλά για να σκεφτούμε για την αλήθεια » (*L'art n'est pas nécessaire pour nous dire quelle est la vérité mais pour qu'on réfléchisse sur la vérité*), 28 février 2012 [En ligne] <https://www.elculture.gr/blog/article/antonis-koutroumpis-pleusis/>.

4. AUTRES SOURCES

SITES OFFICIELS

- AKROPODITI DANCE THEATRE – ANGELIKI SIGOUREU,
<http://akropoditi.gr/index.php/en/home-en/50-english>.
- APGRD-ARCHIVE OF PERFORMANCE OF GREEK AND ROMAN DRAMA, University of Oxford [En ligne] <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>.
- BALLET PRELJOCAJ, <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=fr&m=1&a=2>.
- SEDAW, *Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes*, 1981 et 1989 [En ligne] <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/fconvention.htm>.

- FRANÇOIS VEYRUNES ET COMPAGNIE 47•49, <http://www.compagnie47-49veyrunes.com/creations/>.
- GAMMEL Marcus, *Pascal Dusapin: 'Médée, un individu partagé entre deux mondes'*, entretien réalisé en juillet 2007, 21/1/2011 [En ligne] <https://www.theatreducapitole.fr/1-l-actualite-du-capitole-219/2010-2011/pascal-dusapin-medee-un-individu.html?lang=fr>.
- GENDER STUDIES, <https://www.gender-studies.org/en/#gr>.
- GENERAL SECRETARIAT FOR GENDER EQUALITY, TSILIPANOU Dora (sous la dir. de), *Εθνικό Σχέδιο Δράσης για την Ισότητα των Φύλων 2016-2020 (National Action Plan for Gender Equality 2016-2020)*, επίσημη ιστοσελίδα, Γενική Γραμματεία Ισότητας των Φύλων (General Secretariat for Gender Equality – official site), février 2017 <http://www.isotita.gr/ekdoseis-ggif/>.
- GOV.UK, *PM: Time to end discrimination and finish the fight for real equality*, communiqué de presse du bureau du Premier Ministre, 26 octobre 2015 <https://www.gov.uk/government/news/pm-time-to-end-discrimination-and-finish-the-fight-for-real-equality>.
- HARRELL Trajal, <https://betatrajal.org/home.html>
- HAUT CONSEIL À L'ÉGALITÉ, *Pour une communication publique sans stéréotype de sexe. Guide pratique*, Paris, Direction de l'information légale et administrative, 2016 http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/guide_pour_une_communication_publicque_sans_stereotype_de_sexe_vf_2016_11_02.compressed.pdf.
- HOUSE OF LUNA, *Ball Categories*, 2019 <https://www.houseofluna.org/ball-categories>.
- INTER-AGENCY NETWORK ON WOMEN AND GENDER EQUALITY <http://womenwatch.unwomen.org/>.
- INTERNATIONAL LABOUR ORGANISATION (ILO), *Gender, Equality and Diversity & ILOAIDS Branch* [article en ligne] <https://www.ilo.org/gender/lang--en/index.htm>.
- LES ARCHIVES DU SPECTACLE [En ligne] <https://www.lesarchivesduspectacle.net/>.
- MATHILDE MONNIER, <http://mathildemonnier.com/>.
- MIKIS THEODORAKIS, site officiel, <http://www.mikis-theodorakis.org/>.
- MIKIS THEODORAKIS, blog/site personnel <http://mikistheodorakis.gr/el/articles/>.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE (FRANCE) et PRAT Reine, *Mission EgalitéS - Ministère de la Culture*, mars 2006 [rapport en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Mission-EgaliteS>.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE (FRANCE), *Observatoire 2017 de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication - Ministère de la Culture*, mars 2017 [rapport en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Egalite-et->

[diversite/Documentation/Observatoire-de-l-egalite-femmes-hommes/Observatoire-2017-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication.](#)

MINISTÈRE DE LA CULTURE (FRANCE), *Observatoire 2018 de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication - Ministère de la Culture*, mars 2018 [rapport en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Egalite-et-diversite/Documentation/Observatoire-de-l-egalite-femmes-hommes/Observatoire-2018-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>.

NATIONAL & KAPODISTRIAN UNIVERSITY OF ATHENS, ΕΚΠΑ - ΘΕ.ΦΥΛ.ΙΣ. (ΕΚΡΑ-ΤΗΕ.ΡΗΥΛ.ΙΣ), *Προπτυχιακά Μαθήματα Φύλου*, (*Gender Studies BA Course Programme*), επίσημη ιστοσελίδα του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (National and Kapodistrian University of Athens – official site), 2003 <http://thefyliscentre.uoa.gr/istoselides-fyloy-kai-isothtas-tmhmatwn-ekpra/tmima-agglikis-glossas-kai-filologias/proptyxiaka-madimata-fyloy.html>.

NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE (GRÈCE), MOULA Evangelia, *Μήδεια και Αλκηστis ή η μακράιωνη ιστορία της κατασκευής του αρνητικού γυναικείου στερεότυπου και η ανατροπή του μέσα από το παιδικό βιβλίο*, (*Médée et Alcèste, ou l'histoire de la construction d'un stéréotype féminin négatif à travers le livre pour enfants*), Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης / National Documentation Centre, juillet 2006 [article en ligne] http://reader.ekt.gr/bookReader/show/index.php?lib=EDULLL&item=1490&bitstream=1490_01#page/145/mode/1up.

NATIONAL THEATRE, UK, <https://www.thestage.co.uk/news/2016/national-theatre-commits-to-gender-equality-by-2021/>.

NICOLE BEUTLER/NB PROJECTS, LOVEYNE Liv, *Puppetry of exceptional quality*, 16 novembre 2012 [article en ligne] http://www.nbprojects.nl/en/performances/reviews/dit_is_eeen_poppenspel_zoals_we_da_t_al_zelden_zagen.

ORGANISATION MONDIALE DE LA SANTÉ (OMS), *OMS/Prévention de la violence et du traumatisme*, http://www.who.int/violence_injury_prevention/fr/.

ONU FEMMES, *Commission de la condition de la femme* <http://www.unwomen.org/fr/csw>.

PLEFSIS, Compagnie <https://www.plefsis-space.gr/en/pages/team>.

PUSH Physical Theatre <http://pushtheatre.org/#quote>.

SANKARA Thomas <http://thomassankara.net/>.

SPANISH FEDERATION OF DANCE COMPANIES NETWORK (FECED), DANCE FROM SPAIN, *Medea*, non date [En ligne] <http://dancefromspain.feced.org/en/medea-2/>.

SPLENDID PRODUCTIONS, <https://www.splendidproductions.co.uk/productions/past.php>.

STEVEN BERKOFF, <http://www.stevenberkoff.com/biog.html>.

THE EUROPEAN REGION OF THE INTERNATIONAL LESBIAN, GAY, BISEXUAL, TRANS AND INTERSEX ASSOCIATION *Country Ranking / Rainbow Europe* <https://www.rainbow-europe.org/country-ranking>.

THÉÂTRE SANS TOIT, *Fondamentaux de la manipulation - Théâtre sans Toit* [article en ligne] <http://theatresans toit.fr/parutions/fondamentaux-de-la-manipulation/>.

THOMAS NOONE DANCE, *Thomas Noone Dance* <http://www.thomasnoonedance.com/en/>.

TPE, (Teatro Piemonte Europa) <http://fondazionetpe.it/masterclass-con-thomas-noone/>.

TSAROUCHEIS YANNIS, http://www.tsarouchis.gr/fr/IT_TSAROUCHEIS_bio.htm.

ULRIKE QUADE VISUAL THEATRE COMPANY <https://www.ulrikequade.nl/en/info/about-ulrike-quade-company/>.

UNIVERSITY OF THE ÆGEAN SOCIAL ANTHROPOLOGY AND HISTORY DEPARTMENT, *Σπουδές Φύλου (Gender Studies)*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Γυναικείες σπουδές & Μελέτες για το Φύλο, (University of the Aegean, Social Anthropology and History Department, Women's Studies & Gender Studies – official site) [programme en ligne] http://www1.aegean.gr/social-anthropology/msc/postgraduate_gender_spoudes.html.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ - ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΙΣΟΤΗΤΑΣ, (Ministère des affaires intérieures – Secrétariat général pour l'égalité), ΜΠΕΚΟΥ Έφη (dir.), *Γυναίκες στην Ελληνική Βουλή 1952-2000 (Femmes dans l'Assemblée Nationale 1952-2000)*, mars 2000 [article en ligne] http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/5429/1465_02_Gunaikes_stin_Elliniki_Vouli.pdf.

DOSSIERS DE PRESSE

Antigone, des compagnies Ulrike Quade et NB Projects. Dossier de presse, 22 avril, 2014.

Antigone Sr./ Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L), de Trajal Harrell. Dossier de presse du spectacle pour la présentation au théâtre Garonne, 13-14 décembre 2013.

Antigone Sr./ Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L), de Trajal Harrell. Dossier de presse du spectacle pour le festival Transamériques, 22 mai au 7 juin 2014.

Medea, de Sasha Waltz, Dossier de presse.

Medea in Spain, de Silvia Barreiros. Dossier de presse obligeamment fourni par Silvia Barreiros.

DOSSIERS DE PRODUCTION

Antigone, de la compagnie Splendid Productions. Dossier de production obligeamment fourni par Kerry Frampton.

Antigone, des compagnies Ulrike Quade et NB Projects. Dossier de production pour le Festival mondial des théâtres de marionnettes, Charleville-Mézières, France, septembre 2013.

Antigone à la Plage, de Thierry Escarmant et Richard Cayre. Dossier de production disponible à la bibliothèque du Centre National de Dance (CND).

Le Songe de Médée, d'Angelin Preljocaj. Dossier de production disponible à la bibliothèque du Centre National de Dance (CND), Pantin.

MORITZ Reiner E., *Entre sensualité et violence*, brochure du DVD *Songe de Médée*, Paris, Opus Arte, 2007.

Pour Antigone, de Mathilde Monnier. Dossier de production obligeamment fourni par Mathilde Monnier.

PROGRAMMES DE SPECTACLE

Antigone Sr./ Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L), de Trajal Harrell. Programme du spectacle présenté au Centre Georges Pompidou, septembre 2013.

DURIEZ Lucie (éd.), *Espace 600 - Brochure de la Saison 2014-2015*, Grenoble, 2014.

Medea(2) de Dimitris Papaioannou, Athènes, Théâtre Pallas, « Programme du spectacle », 2008.

Medea. D'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin (1992).Création chorégraphique de Sasha Waltz (2007), Paris, Théâtre des Champs-Élysées, « Programme du spectacle », 2012.

Médée: Luigi Cherubini, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, « Programme du spectacle », 2012.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

FILMS

LIVINGSTON Jennie (réal.), *Paris is burning*, Vidéo Documentaire, Off White Productions, 1990, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=k70tLLetqqw>.

KRAMER Brigitte (réal.), *Sasha Waltz: A Portrait by Brigitte Kramer*, Berlin, Art Haus Musik GmbH, 2014.

SCHUMACHER Joel T., *The Phantom of the Opera*, Warner Bros., Odyssey Entertainment, 2004.

CAPTATIONS VIDÉO

BARREIROS Silvia, *Medea in Spain*, 2005.

COMPAGNIE PLEFSIS, *Out of place/Medea*, 2014.

COMPAGNIE SPLENDID PRODUCTIONS, *Antigone*, 2013.

COMPAGNIE THOMAS NOONE DANCE, *Medea*, 2015.

FABRE Jan, *Mount Olympus*, 2015, chapitre 11: *Medea* et chapitre 12: *Antigone*.

HARRELL Trajal, *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)*, 2013.

MONNIER Mathilde, *Pour Antigone*, 1993.

PAPAIOANNOU Dimitris & EDAFOS DANCE THEATRE, *Medea*, 1993.

PAPAIOANNOU Dimitris, *Medea[2]*, 2008.

PRELJOCAJ Angelin, *Le songe de Médée*, 2004.

QUADE Ulrike & BEUTLER Nicole, *Antigone*, 2015.

VEYRUNES François, *Chair Antigone*, 2017.

WALTZ Sasha, *Medea*, 2007.

ZANELLA Renato & SIGOUROU Angeliki, *Medea's Choice*, 2011.

CHAÎNES YOUTUBE ET VIMEO

_____, *ΜΕΣΑ/Θέατρο Παλλάς - Συνέντευξη με τον Δημήτρη Παπαϊωάννου – μέρος 6* (*INSIDE/Theatre Pallas : – Interview with Dimitris Papaioannou – part 6*), 25 février 2011 [En ligne]

<https://www.youtube.com/watch?v=C5VqK4ncsDI&list=UUDMcbV0Bvhk2G5aekfAm6rw&index=5&feature=plcp>.

_____, *La performance – Pensées pour Médée(2)*, entretien de Dimitris Papaioannou, 21 octobre 2008, à propos de *Medea*². [En ligne]

<http://www.youtube.com/watch?v=C5VqK4ncsDI&list=UUDMcbV0Bvhk2G5aekfAm6rw&index=5&feature=plcp>

CHASSIOTI Natassa, *Apla vimata* (Des pas simples). *Entretien avec Dimitris Papaioannou*, émission de la chaîne de télévision SevenX, 31 mars 1998 [En ligne]

<https://www.youtube.com/watch?v=DzONxztlrL8>.

KUTULAS Asteris, *Recycling Medea*, teaser [En ligne] <https://vimeo.com/80711704>.

- LAG Chris et HÉRAUD Xavier (réal.), *Voguers of Paris (1/5), chapter 1: Origin*, Vidéo Documentaire, 2017 [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=8o0X04ffQZA&t=14s>.
- LAG Chris et HÉRAUD Xavier (réal.), *Voguers of Paris (2/5): Houses*, Vidéo Documentaire, 2017 [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=3ByjxFyQzcY&t=2s>.
- LAG Chris et HÉRAUD Xavier (réal.), *Voguers of Paris, Chapter 3: « The Ball »*, Vidéo Documentaire, 2017 [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=B0qKIXqA110>.
- LAG Chris et HÉRAUD Xavier (réal.), *Voguers of Paris 4/5: Trajectories*, Vidéo Documentaire, 2018 [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=Ban1t-T5D8M>.
- LAG Chris et HÉRAUD Xavier (réal.), *Voguers of Paris 5/5: Lives*, Vidéo Documentaire, 2018 [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=9N0A81xLu6I&t=1s>.
- LOPEZ Jennifer avec MIZRAHI Jack, *Tens*, clip vidéo musical, 2014 [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=wX76pD1ceF>
- MAGNIN Jean-Daniel (réal.), *Mother Lasseindra Ninja : legend queer du voguing parisien*, conférence du 15/2/2019 au Théâtre du Rond-Point, Paris <https://www.youtube.com/watch?v=S8t2AcwGdRA>.
- NINJA Willy, *What is 'Vogue' ?*, 2012 [En ligne] <https://vimeo.com/42287141>.
- SPLENDID PRODUCTIONS, *Antigone*, teaser, [En ligne] https://www.youtube.com/watch?v=Qf_XEquitVU

PODCASTS/VIDÉOS

- THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS (réal.), *Entretien avec Pascal Dusapin à propos de Medea*, 1^{er} février 2007 [En ligne] <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medea/ensavoirplus/idcontent/9239>.
- ABC RADIO NATIONAL, *Entretien de Sasha Waltz à Amanda Smith pour son émission Artworks*, 11 octobre 2009 [En ligne] http://mpegmedia.abc.net.au/rn/podcast/2009/10/aks_20091011_1026.mp3.

INDEX DE NOMS PROPRES

A

- Abbagnato, Eleonora, 177
- Abramow, Charlotte, 26
- Achille, 40, 455
- Adamovich Papoulis, Ann, 449
- Agamemnon, 39, 40, 42, 48, 49, 55
- Agésandros, 238
- Agulhon, Maurice, 192
- Aiétés, 88, 96
- Ailey, Alvin, 335
- Akropoditi, compagnie, 286
- Alcinoos, 42
- Alessandrin, Arnaud, 480
- Alexandre Dumas (père), 93
- Alexandros d'Antioche, 261
- Alexiou, Nikos, 88, 90
- Althée, 463
- Alves Mendes, Inès, 361
- Amodio, Sandra, 189, 192, 202
- Anagnostaki, Akrivi, 401
- Anastasakis, Yannis, 310
- Andromaque, 39, 52, 53, 55
- Angèle, 26
- Annas, Julia, 30
- Antigone, 3, 5, 7, 11, 12, 14, 28, 29, 36, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 57, 58, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 159, 174, 191, 201, 211, 212, 240, 247, 248, 261, 269, 279, 280, 282, 284, 308, 311, 312, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 399, 402, 406, 418, 424, 432, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 485
- APGRD (Archive of Performance of Greek and Roman Drama), 9, 148, 154, 441, 446
- Aphrodite ou Venus, 39, 48, 72, 173, 261, 291, 292, 297, 329, 378
- Apollodore, 35
- Apollonios de Rhodes, 91, 173, 227, 289, 292, 378
- Apsara, compagnie, 188, 189
- Apsyrtos ou Absyrtos, 91, 101, 103, 228, 249, 254
- Aquaro, Peppe, 287, 299, 315
- Arapakos, Lambros, 112
- Ardhanarishwar, dieu, 208
- Arès ou Mars, 72
- Arete, 42
- Aristote, 29, 31, 32, 33, 34, 47, 48, 78, 107, 135, 137, 181, 182, 210, 267, 272, 404
- Armitage, Karole, 333
- Armitage, Merle, 74
- Arozena, Javier G., 431, 434
- Arrowsmith, William, 95
- Artémise, reine de Carie, 29
- Aslan, Odette, 114
- Aspasie, 36, 37
- Assal, Monique, 194
- Athéna, 34, 35, 37, 42, 48, 173, 289, 292, 378
- Athénodore, 238
- Atwood, Margaret, 433
- Avouris, Pavlos, 92, 257
- Aya, 194, 196, 197, 204, 206, 222, 407

B

- Bagnoli, Giorgio, 285
- Bagouet, Dominique, 115, 132, 157, 158, 186, 319
- Ballanfat, Elsa, 181
- Banerjee, Sushmita, 191, 193, 195, 197, 204, 213, 218, 219, 377
- Banes, Sally, 350, 481
- Barba, Eugenio, 189
- Barral, Alba, 431, 434
- Barreiros, Silvia, 11, 69, 89, 90, 97, 153, 156, 174, 176, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 234, 235, 241, 269, 270, 274, 275, 276, 284, 291, 293, 401, 407, 412, 418, 420, 423, 427, 455, 458, 460, 461, 463, 465, 466, 470, 474, 476, 480
- Barret-Ducrocq, Françoise, 18, 20
- Barthes, Roland, 256
- Bastien, Marion, 364
- Bataille, Georges, 338
- Bauchau, Henry, 135, 455
- Baudoin, Patricia, 16
- Bausch, Pina, 73, 132, 180, 188, 226, 244
- Beauvoir, Simone de, 31, 61, 256
- Béjart, Maurice, 284
- Bekou, Efi, 90
- bel hooks, 472
- Bel, Jérôme, 73
- Bellini, Vincenzo, 92, 311
- Belopoulou, Myrto, 290
- Bennet, Judith M., 21
- Benoît, Philippe, 208, 227, 230
- Bereni, Laure, 28, 137, 153, 392
- Berger, Anne Emmanuelle, 74
- Berkoff, Steven, 352, 370
- Bernard, Michel, 433, 437
- Bertaud, Sébastien, 227
- Berti, Irene, 239
- Bertier, Janine, 31
- Besson, Anne, 361, 362
- Beutler, Nicole, 70, 71, 247, 279, 282, 308, 367, 372, 373, 376, 378, 379, 384, 385, 390, 391, 393, 402, 410, 432, 447, 450, 451, 452, 456, 460, 468, 469
- Bharata Muni, 218
- Biet, Christian, 322
- Birke, Christine, 231
- Blake Firestone, Hillary, 376, 381, 386
- Blin, Sylvie, 161
- Blood, Robert O., 173
- Blundell, Sue, 41
- Boardman, John, 43
- Boccardo, Patricia, 170, 176, 178, 179, 183
- Boisseau, Rosita, 183, 184, 225
- Bonis, Oristelle, 65, 124
- Boothroyd, Betty, 20
- Boro, Seydou, 115, 118, 121, 126, 129, 130, 141
- Bottoms, Stephen J., 442, 461
- Bourcier, Marie-Hélène/Sam, 266, 449
- Bourdieu, Pierre, 63
- Bourne, Matthew, 474
- Boutin, Linda, 116
- Bowie, David, 449
- Bozon, Michel, 483
- Braunschweig, Stéphane, 158, 475
- Bread and Puppet, compagnie, 322
- Brecht, Bertolt, 361, 370
- Bressin, Tiphaine, 319, 324, 333, 350, 432
- Briséis, 39, 40
- Brook, Peter, 352
- Brown, Trisha, 244, 305, 433
- Bruit Zaidman, Louise, 301, 466
- Brulé, Pierre, 32, 33, 36, 37
- Buezas, Calvo, 215
- Buirge, Susan, 138
- Bunraku, théâtre, 373, 374, 375, 378, 379, 391
- Burton, Antoinette, 207
- Butler, Guy, 211
- Butler, Judith, 15, 24, 27, 59, 63, 74, 76, 127, 135, 151, 158, 340, 341, 366, 479
- butô, 114

C

Cabado, Fabienne, 320, 321, 332, 336, 341
 Cage, John, 325
 Callas, Maria, 86, 235
 Calypso, 40, 41, 42
 Camargo, La, 73
 Cameron, Averil, 137
camp, 263, 346, 347, 348, 354
 Canals, Steven, 326
 Capdepuy, Vincent, 380
 Cardon, Patrick, 17
 Carlà, Filippo, 239
 Carlson, Carolyn, 148, 319
 Carmona, Manuel, 198
 Carruesco, Jesùs, 239, 465
 Casagrande, Thibaut, 234
 Case, Sue-Ellen, 44, 47
 Cassandre, 46, 55
 Castaing, Anne, 208
 Catherine de Médicis, 93
 Cayre, Richard, 83
 Celli, Vinicio, 290
 Chae, Julie, 324, 347
 Chaix, Benjamin, 188, 189, 191, 202, 212, 222
 Challet-Haas, Jacqueline, 364
 Chambry, Émile, 36, 48
 Chantraine, Pierre, 34
 Charmatz, Boris, 278
 Charybde, 40
 Chassioti, Natassa, 260, 267
 Chatzipapatheodoridis, Constantine, 263, 334, 335,
 336, 347, 348
 Chauncey, George, 319
 Cherubini, Luigi, 86, 241, 253, 450
 Chetcuti, Natacha, 479
 Chien (le), 88, 89, 90, 93, 95, 98, 103, 104, 105, 106,
 107, 110, 111, 126, 236, 255, 256, 257, 261, 262,
 263, 264, 273, 275, 290, 473
 Childs, Lucinda, 324
 Chimonas, Yorgos, 95
 Chipperfield, David, 226
 Chirac, Jacques, 24

Circé, 40, 42, 96
 Civera, Germana, 118, 121, 123, 130, 133, 138, 142,
 146
 Clément, Jean-Marie-Bernard, 181
 Clytemnestre, 39, 42, 45, 46, 48, 55, 343
 Cocteau, Jean, 100
 Cole, Susan G., 36
 Cormier, Brigitte, 251
 Corneloup, Gérard, 133
corrida, 192, 215
coryphée, 49, 56, 193, 288, 289, 297, 305, 306, 308
 Couture, Philippe, 337, 341
 Cozannet, Françoise, 210
 Creed, Marcus, 247
 Crenshaw Williams, Kimberlé, 65, 124, 207
 Créon, 44, 49, 51, 87, 101, 118, 119, 125, 126, 127,
 130, 133, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146,
 150, 159, 170, 197, 204, 237, 245, 246, 288, 290,
 292, 294, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 308, 312,
 321, 326, 330, 331, 332, 333, 341, 344, 354, 355,
 356, 358, 360, 365, 369, 383, 385, 391, 427, 429,
 430, 431, 432, 434, 435, 449, 456, 458, 480, 483
 Créüse (voir aussi Glaucé), 87, 157, 159, 162, 164,
 166, 167, 170, 176, 177, 178, 179, 180, 185, 193,
 197, 228, 229, 232, 236, 246, 248, 249, 270, 272,
 441, 470
 Culberg, ballets, 64, 132
 Cullen, John, 433
 Cunningham, Merce, 73, 115, 132, 157, 158, 325,
 327, 363, 428, 436, 442, 469
 Cusset, François, 98

D

Dafoe, Miranda, 474
Daily Mail, le (journal), 18
 Davanellos, Nick, 221
 David, Claire, 460
 David-Jougneau, Maryvonne, 50
 Davies, Caroline, 354
 Dayton Ballet, compagnie, 474
 Debroy, Bibek, 218
 Dechaufour, Pénélope, 447

Dédale, 259
 Degas, Edgar, 93
 Dehayé, Jean-Paul, 418
 Delcourt-Curvers, Marie, 52
 Delphy, Christine, 27, 63, 258
Demea, 211
 Demetrian, Serge, 218
 Démodocos, 238
 Démosthène, 35, 36
 Depaulis, Alain, 203, 240, 241
 Derrida, Jacques, 74
 Desmond, Jane C., 75
 Deucalion, 48
 Diabaté, Zani, 120, 122, 123, 131, 134, 146
 Diderot, Denis, 59, 349
 Diening, Dieke, 244
 Dietrich, Marlene, 449
 Dillon, Sheila, 35, 40
 Dionysatos, Nektarios, 254
 Dionysos, 43, 132
 Don Quichotte, 401
 Druckman, Jacob, 441
 Duany, Ondina, 193
 Dukas, Barbara, 310
 Duncan, Isadora, 73
 Durand, Marc, 420, 462
 Durga, déesse, 208
 Duroune, Jean-François, 115
 Duroux, Rose, 261, 361
 Dusapin, Pascal, 92, 226, 227, 230, 231, 233, 234,
 235, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 247, 248,
 269, 270, 458

E

Edafos Dance Theatre ou Omada Edafous,
 compagnie, 86, 394
 Edelstein, Boris, 194
 Efklidis, Alexandros, 310
 Efoui, Kossi, 447
 Égisthe, 39, 48, 49
 Ek, Mats, 148, 284
 Ellis, Havelock, 449

Emcke, Caroline, 236
 Emmanouil, Minas, 401
 Éon de Beaumont, 449
 Érato, 72
 Eribon, Didier, 319
 Ernoult, Nathalie, 30, 45, 301, 466
 Ernst, Max, 86
 Escarmant, Thierry, 83
 Espinassier, Claude, 75
 Espineira, Karine, 480
 Estellon, Vincent, 135, 136, 142, 151, 331, 450, 451
 Euripide, 29, 44, 52, 53, 54, 55, 56, 68, 77, 80, 87,
 91, 95, 96, 99, 105, 107, 108, 119, 148, 149, 158,
 161, 165, 172, 175, 180, 188, 197, 203, 220, 227,
 249, 253, 262, 265, 274, 276, 293, 311, 313, 361,
 395, 418, 420, 441, 446, 463, 466
 Eurydice, 77, 121, 150, 321, 331, 332, 339, 340, 345,
 455
 Eurythmics, 329
 Evans, (Sir) Arthur, 259
 Evans, Moriah, 323, 349
 Extravaganza, House of, 329

F

Fabre, Jan, 280, 334, 344, 362, 364, 446, 455
 Falchuk, Brad, 326
 Farber, Viola, 115
 Fassa, Farinaz, 65, 476
 Fassin, Éric, 479
 Faure, Michel, 192
 Fausto-Sterling, Anne, 51, 61, 63, 277, 304, 346,
 382, 383, 418, 419
 Federer, Roger, 329
 Fédida, Pierre, 174, 415
 Ferrarese, Estelle, 472
 Fiorile, Thierry, 161, 184, 186
 Firmann, Claire, 193
 Fischer, Eva-Elisabeth, 68
 Flacelière, Robert, 36
 flamenco, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197,
 205, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 221,
 222, 223, 224, 459

Flatmo, Eric, 321
 Foley, Helene P., 36, 42, 43, 48, 52, 80, 99, 271, 272,
 276, 468
 Fonteyn, Margot, 73
 Fordeyn, Rob, 330, 333, 344
 Forrest, Katherine, 354
 Forster, Siegfried, 116
 Forsythe, William, 284, 469
 Forteza, Jerónimo, 431, 434
 Foucault, Michel, 17, 27, 60, 61, 127, 264, 471, 484
 Foyer, Maffie, 436
 Frampton, Kerry, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359,
 363, 364, 365, 366, 367, 370
 Françoise Héritier, 172, 173
 Frank, Alex, 449
 Franko, Mark, 336
 Freschel, Agnès, 171, 172
 Freud, Sigmund, 61, 100, 181, 183, 415
 Frilley, Jérôme, 168

G

Gallotta, Jean-Claude, 319
 Galves, Maria, 194
 Gammel, Marcus, 237, 270
 Gandhi, Mohandas Karamchand, 208
 Garréta, Anne, 100
 Garrett Fawcett, Millicent, 18
 Garrison, Daniel H., 106
 Gaspard, Françoise, 25
 Gaufey, Guy le, 341
 Gaultier, Jean-Paul, 449
 Georgousopoulos, Kostas, 253, 264, 265
 Germain, Jean-Luc, 147
 Gerogiannaki, Olga, 395, 415, 416, 417
 Ghadially, Rehana, 220
ghungurus, 219, 222
 Giacometti, Alberto, 86
 Giannaros, Alekos, 258
 Gil, Henry, 214
 Gillot, Marie-Agnès, 172, 273
 Ginot, Isabelle, 68, 132, 188
 Giovanidis, Lefteris, 310

Girard, Catherine, 146
 Glaucé (voir aussi Créüse), 87, 89, 91, 92, 93, 101,
 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 149, 170, 193,
 197, 228, 229, 232, 236, 246, 248, 249, 254, 256,
 257, 259, 270, 272, 288, 290, 291, 292, 297, 298,
 302, 304, 308, 395, 396, 397, 400, 401, 402, 405,
 406, 408, 409, 410, 412, 413, 415, 417, 418, 420,
 423, 427, 428, 429, 430, 432, 434, 435, 441, 451,
 462, 470
 Gluck, Christoph Willibald, 244
 Godard, Jean-Luc, 329
 Goebbels, Heiner, 115
 Goffman, Erving, 479, 480
 Golden, Marc, 208
 Goldhill, Simon, 79
 Golonka, Wanda, 66, 155, 464
 Gorgô, 37
 Gotsenhoven, Carl van, 168
 Graham, Martha, 73, 74, 148, 151, 239, 240, 324,
 342, 347, 426, 437
 Grau, Matthias, 194
 Graves, Robert, 100, 292
 Griffin, Nick, 354
 Grillparzer, Franz, 465
 Grotowski, Jerzy, 189
 Guattari, Félix, 98, 444, 448, 457, 472
 Gubernatis, Raphaël, 133, 138
 Güell, Gemma, 434
 Guibert, Hervé, 142
 Guilbert, Laure, 158, 163, 165, 172, 173
 Guillet, Aurélia, 475
 Guimard, La, 73

H

Habermacher, René, 112, 260, 263, 264
 Halperin, David, 27
 Hammons, David, 318
 Hamza al-Masri, Abu, 354
 Han, Nathalie de, 349
 Hardouin-Fugier, Élisabeth, 192
 Hargreaves, Guy, 358, 369

Harrell, Trajal, 11, 57, 70, 123, 124, 279, 282, 317,
318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339,
340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 359, 363, 383, 418, 446, 448, 449, 450, 451,
456, 457, 458, 460, 461, 468, 470, 471, 476, 481

Harrison, Tony, 441

Hector, 39, 52

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 76

Helbach, Jessica, 377

Hélène de Troie, 9, 39, 45, 53, 67, 72, 73, 111, 266,
289, 295, 296, 297, 440, 455, 459, 480

Hélios, 47, 77, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 103,
105, 108, 110, 111, 235, 255, 256, 273, 293

Hémon, 49, 139, 150, 321, 331, 345, 355, 356, 364,
371, 384, 391

Héra, 173, 289, 292, 378

Héraclès ou Hercule, 53, 441

Hermione, 55

Hérodote, 39

Hésiode, 47, 56

Hightower, Rosella, 285

Hijikata, Tatsumi, 114

Hindemith, Paul, 300

Hodgson, John, 364

Hoghe, Raimund, 180

Hölderlin, Friedrich, 155

Holst, Gail, 284, 312

Homère, 29, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 119

Hooper, Tobe, 362

Hooper, Tom, 331

Hutera, Donald, 71, 72

I

Ikeda, Carlotta, 262, 281, 282, 446

Iliade, 38, 39, 40

Imbault, Charlotte, 176, 177, 186

Irigaray, Luce, 76, 135, 447, 484

Ischomaque, 34, 39, 58

Ismène, 44, 70, 123, 133, 140, 279, 282, 321, 323,
324, 328, 329, 330, 331, 332, 339, 340, 344, 345,
355, 359, 360, 362, 364, 366, 367, 371, 373, 375,

376, 377, 379, 382, 383, 385, 386, 388, 389, 392,
418, 434, 452, 455, 459, 470, 476

Itys, 77

Ivanof, Lev, 94

Iyer, Alessandra, 221

J

Jacobs, René, 244

Jagose, Annamarie, 27, 151, 464

Jakobson, Roman, 480

James, Sharon L., 35, 39, 354

Jardine, Alice, 16

Jason, 47, 53, 55, 69, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 96, 98,
99, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 149, 150, 153, 157, 159, 160, 162, 163, 165,
166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
179, 180, 184, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 199,
200, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211,
212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 227,
233, 234, 237, 238, 241, 243, 245, 246, 249, 254,
256, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 269, 270,
274, 275, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297,
299, 301, 302, 303, 304, 307, 309, 312, 378, 395,
396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406,
407, 408, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 420, 423,
427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 441,
452, 458, 459, 460, 462, 463, 465, 466, 470, 476

Jocaste, 77

Jooss, Kurt, 68

Juneaux, Marcel, 36

K

Kalyvi, Anna, 273, 275

Katch, Victor, 418

kathak, 212, 217, 218, 219, 220, 221

Katsiampoura, Gianna, 267

Kazunori, Watanabe, 375, 381

Kennedy, Helena, 20

Keuls, Eva C., 45, 46, 463, 464

Khan, Akram, 218

Khurt, Amélie, 137

King, Stephen, 362
 Klein, Gabrielle, 73, 340
 Kolhari, Sunil, 220
 Kontoni, Myrto, 474
 Kotopouli, Marika, 87
 Koumendakis, Giorgos, 310
 Kourlas, Gia, 342, 349
 Kousouni, Maria, 293, 297, 301, 305
 Koutroumpis, Antonis, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 402, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 418, 421, 422, 423, 475, 482
 Kouyaté, Hawa, 118, 121, 146
 Kraus, Cynthia, 15
 Krishna, dieu, 218, 220
 Kryou, Maria, 396
 Kumkum, Sangari, 207
 Kutulas, Asteris, 287, 315, 316, 407

L

Laban, Rudolf, 68, 364, 370
 Labdacides, 327, 357
 LaBeija, House of, 329, 346
 Lac, Thibaut, 329, 452
 Lacan, Jacques, 76, 140, 338
 Lacarrière, Jacques, 142, 289
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 155
 Laila, figure de l'amour fou, 208
 Lal, Maneesha, 207, 217
 Lalli, Gina, 218
 Lanza, Mauro, 162, 163, 164, 174
 Laocoon, 238, 270
 Laskaraki, Galateia, 285
 Laufer, Laurie, 27
 Lauretis (de), Teresa, 17, 27, 60, 61, 127, 264, 471, 484
 Laveyne, Liv, 390
 Le Gall, Anne, 25
Le songe de Médée, 156
 Leblon, Bernard, 209, 210, 216, 221
 Lecoq, Jacques, 394
 Lefebvre, Jean-Pierre, 181
 Lefèvre, Brigitte, 159

Lefkowitz, Mary R., 39, 137
 Legrand, Hervé, 25, 62
 Lemouton, Serge, 163
 Lennon, John, 329
 Lennox, Annie, 449
 Leonard, Miriam, 79, 139
 Lépinard, Éléonore, 65, 476
 Leproust, Thierry, 161
 Leray, Nadège, 209, 210, 213
Les Bacchantes, 175
 Letestu, Agnès, 170, 176, 178, 179, 182, 183
 Levêque, Dany, 157
 Lévi-Strauss, Claude, 71
 Lévy, Edmond, 35
 Libeskind, Daniel, 225
 Lieberman, David J., 143
 Lifar, Serge, 78
 Livingston, Jennie, 326, 329, 338
 Logiades, Miltos, 310
 Lois
 Domestic Violence Act, 19
 Equal Pay Bill, 19
 Sex Discrimination Act, 19
 Sex Disqualification (Removal) Act, 19
 Longchamp, Christian, 240, 241
 Lopez, Jennifer, 334
 Loraux, Nicole, 35, 36, 37, 38, 43, 48, 56, 58
 Lot, Xavier, 118, 119, 121, 126, 130, 133, 142, 143, 146
 Loucachevsky, Sophie, 281
 Louppe, Laurence, 14, 320, 439, 443
 Luecht, Joël, 118, 121, 130, 139, 140, 141, 146
 Lundin, Peter, 428
 Lysimaché, 37

M

Mabiala Bissila, Julien, 212
 MacAlister, Katherine, 425
 Macarie, 53
 Maertens, Jan, 323
Mahābhārata ou *Mahabharata*, 218
 Maier Schriever, Pia, 229

- Mal Smith, 354, 355, 359, 362
- Maltais-Bayda, Fabien, 336, 340
- Maltese, Corto, 93
- Manet, Édouard, 86
- Mannoni, Gérard, 225, 226, 227
- Manoussis, Panayiotis, 91
- Marangopoulou, Vicky, 310
- Marie Sallé, 73
- Marin, Maguy, 319
- Marquié, Hélène, 67, 72, 73, 111, 295, 296, 297, 440, 455, 459, 480
- Maruani, Margaret, 23, 24, 26, 127
- Massey, Reginald, 217, 219, 220, 221
- Mathieu, Aurélie, 456
- Matisse, Henri, 86
- Mavraki, Égérie, 289
- Max, Ava, 26
- Mayen, Gérard, 129, 130, 131, 145
- Mazon, Paul, 47, 49
- McArdle, William, 418
- Medea*
a sex-war, 441
- Medea(2)*, 11, 70, 72, 153, 156, 161, 253, 254, 255, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 266, 268, 273, 275, 281, 291, 347
- Medea, Médée, Médéa, 3, 5, 7, 11, 12, 14, 28, 29, 36, 43, 45, 46, 47, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 125, 126, 140, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 334, 342, 343, 347, 356, 361, 377, 378, 380, 386, 390, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 485
- Medeamaterial (Matériau-Médée)*, 226, 230, 232, 239, 240, 241, 243, 244, 247, 269
- Ménélas, 39
- Merkouri, Melina, 87
- Messing, Andrew, 57
- Meyerhold, Vsevolod, 189
- Michel, Marcelle, 132
- Mikroutsikos, Thanos, 86
- Minos, 87, 259
- Minotaure, 259, 342
- Minotis, Alexis, 86
- Mitterrand, François, 212
- Mizrahi, House of, 334
- Mizrahi, Jack, 334
- Molinier, Pascale, 17, 27, 419
- MoMA (Museum of Modern Art), 318
- Monnier, Mathilde, 11, 68, 83, 84, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 191, 201, 212, 240, 344, 362, 364, 382, 387, 390, 417, 455, 458, 460, 461, 463, 464, 470, 474, 476, 480
- Monteverdi, Claudio, 244
- Montigné, Benoît, 227, 230
- Moore, Madison, 333, 338, 339
- Moritz, Reiner E., 186
- Morny, Joy, 447
- Mossé, Claude, 34, 35, 36, 44, 54

Mossuz-Lavau, Janine, 23

Mouvements

AKOE (Mouvement pour la Libération des Homosexuels Grecs), 255, 256

Mouvement de Libération des Femmes (MLF), 309, 464

Sundesmos gia ta Dikaiomata tis Gynaikas, (ΣΔΓ) – Organisation pour les Droits des Femmes, 309

LGBT(I), LGBTQ ou LGBTQ+, 61

EOK (Communauté Homosexuelle Grecque), 256

LGBT(I), LGBTQ ou LGBTQ+, 350

Müller, Heiner, 69, 156, 188, 190, 197, 202, 203, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 241, 252, 269, 465

Murneau, W.F., 263

Murphy, Ryan, 326

Murray, Jenni, 20

N

naach ou *nautch*, 220

Nadal, Rafael, 329

National Health System (NHS), 20

natya, 221

Nātyasāstra, 217, 218

Nausicaa, 40, 42

NB Projects, compagnie, 12, 124, 211, 308, 373, 374, 378, 432

neutrois, 450, 451, 453

Nicolas Constance, 168

Nikolaidis, Yannis, 263

Nikolais, Alwin, 132, 428

Niney, Pierre, 26

Ninja, House of, 329, 333

Ninja, Willy, 333

Noisette, Philippe, 115, 132, 158, 188, 242

Noone, Thomas, 12, 71, 80, 125, 157, 159, 193, 279, 282, 301, 314, 356, 387, 394, 402, 405, 417, 424, 425, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 450, 452, 455, 458, 460, 461, 468, 469, 470, 481, 482

Norris, Rufus, 20

Nourrice, 230, 241

Noverre, Georges, 78

nritta, 218

nritya, 218

O

Odyssee, 35, 38, 40, 41, 42, 43, 58, 238

Œ

Œdipe, Oedipus, 44, 100, 140, 330, 338, 342, 359, 375

O

Oelmann, Bella, 315

Okamoto, Hoichi, 373

Ôno, Kazuo, 114

Ono, Yoko, 329

Oprea, Denisa-Adriana, 16, 25, 271, 276, 278

Oreste, 55

Ostermeier, Thomas, 225

Out of place/Medea, 12, 267, 279, 393, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 403, 404, 406, 407, 408, 410, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 460, 473

Ovide, 91, 463

P

Page, Denys L., 39

Pailler, Jean-Marie, 132

Pandora, 48

Pankhurst, Emmeline & Christabel, 18

Pankhurst, Emmeline et/ou Christabel, 18

Paolacci, Claire, 73, 295

Papaioannou, Dimitris, 11, 68, 70, 83, 84, 86, 87, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 122, 126, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 161, 162, 165, 169, 175, 178, 228, 235, 236, 240, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 275, 281, 284, 288, 290, 291, 293, 347, 390, 394, 397, 399, 400, 405, 409, 418, 419,

- 426, 434, 455, 457, 458, 459, 460, 464, 465, 470, 473, 480
- Papandreou, Andreas, 22
- Papandreou, Margaret, 22
- Papastergiou, Thanos, 259
- Parslow, Laureen, 26
- Pasolini, Pier Paolo, 235
- Pasqualino, Caterina, 210, 216, 217
- Patinier, Jérémy, 319, 324, 333, 350, 432
- Patrocle, 40
- Pavlova, Anna, 73
- Paxton, Steve, 324
- Peci, Eno, 298
- Pénélope, 35, 37, 41, 42, 43, 58, 447
- Penthée, 44, 175
- Peraldi, François, 448, 457, 472
- Petipa, Marius, 94
- Peyre, Évelyne, 382, 419
- Phèdre, 46, 55
- Philippe, Laurent, 115, 132, 158
- Philomèle, 77
- Picon-Vallin, Béatrice, 114
- Piligkou, Angeliki, 484
- Pinchen, Jim, 428
- Pintzou, Sofia, 297
- Pirenne, Vincianne, 230, 232, 233
- Plana, Muriel, 66, 67
- Platon, 29, 30, 31, 33, 34, 38, 48, 78, 247
- Plefsis, compagnie, 12, 70, 125, 157, 267, 279, 282, 290, 314, 393, 394, 396, 397, 398, 400, 403, 404, 405, 409, 410, 411, 412, 414, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 426, 434, 439, 448, 450, 451, 452, 455, 458, 460, 461, 469, 470, 473, 475, 481
- Plutarque, 36
- Pollock, Griselda, 138, 139
- Polydore de Rhodes, 238
- Polynice, 50, 118, 119, 121, 126, 136, 140, 145, 149, 331, 332, 341, 354, 355, 360, 363, 371, 374, 375, 377, 379, 381, 383, 384, 385, 389, 391, 392
- Polyphème, cyclope, 40
- Pomeroy, Sara B., 31, 35, 36, 39, 44, 54, 55
- Poséidon, 34
- Pour Antigone*, 11, 68, 83, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 125, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 191, 212, 382, 390, 474, 476
- Prat, Reine, 310
- Preciado, Beatriz/Paul, 258
- Precious Ebony, 326
- Prejo, Antonio, 191
- Preljocaj, Angelin, 11, 69, 132, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 201, 228, 232, 235, 270, 275, 284, 289, 290, 293, 294, 299, 312, 396, 405, 410, 412, 415, 426, 434, 455, 457, 458, 459, 465, 470, 474, 480
- Preston-Dunlop, Valérie, 364
- Procné, 77, 463
- Psalli, Despoina, 398, 399
- Puccini, Giacomo, 311
- Purcell, Henry, 226, 230
- Pyrrha, 48

Q

- Quade, Ulrike, 12, 70, 71, 123, 124, 133, 211, 247, 279, 282, 301, 308, 367, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 390, 391, 393, 402, 410, 430, 432, 435, 447, 450, 451, 452, 455, 457, 458, 460, 462, 468, 469, 471
- queer*, 17, 25, 27, 60, 61, 64, 69, 85, 100, 127, 136, 151, 154, 258, 263, 264, 266, 273, 281, 282, 301, 315, 317, 325, 326, 335, 336, 347, 350, 362, 370, 398, 403, 421, 440, 451, 464, 465, 467, 468, 471, 475, 477, 484
- Quignard, Pascal, 262, 281, 446

R

- Radha, 218, 220
- Rainer, Yvonne, 324, 328, 329, 342, 349
- Raison du Cleuziou, Yann, 25, 62
- Rama, roi, 208
- Ramaswamy, Sumathi, 217

- Ramaswamy, Susmathi, 217
Rāmāyana ou *Ramayana*, 208, 218
 Rambo, 377
 Randou, Evangelia, 261, 262
 Regitz, Hartmut, 68
 Regoli, Erik, 434
 Reig, Monserrat, 239, 240, 465
 Reimann, Aribert, 465
 Reisinger, Julius, 94
 Renavand, Alice, 179
 Renger, Almut-Barbara, 100
 Reuther, Thilo, 230, 401
 Ricœur, Paul, 447
 Rieth, Nathalie, 418
 Rigos, Konstantinos, 474
 Rikakis, Andreas, 311
 Rimington, Stella, 20
 Riou, Patrick, 162
 Rizzo, Michele, 386
 Robinson, James, 354
 Roca l Escoda, Marta, 476
 Rocco, Claudia la, 349
 Rochefort, Florence, 26, 27
 Romoli, Wilfried, 172, 177
 Rosier, Gilles, 163
 Roux, Céline, 74, 94, 171, 277, 278
 Royal de Luxe, compagnie, 322
 Ruwet, Nicolas, 480
- S**
- S., Isabelle, 281
 Sagna, Caterina, 324
 Sahara, 90, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 205, 210, 214, 217, 223, 224, 270
 Saint-Denis, Ruth, 191
 Saint-Laurent, Yves, 329, 449
 Salamon, Eszter, 118, 121, 123, 125, 131, 142, 417
 Sand, George, 449
 Sanders, Lorna, 218
 Sandig, Jochen, 225, 228
 Sandig, László, 228
 Sandig, Sophia, 228
 Sandoval, Gabriel & Bernardo, 195, 196, 210, 211, 213, 214
 Sanou, Salia, 115, 118, 121, 129, 130, 134, 141, 146
 Santiago Bolaños, Marifé, 261
 Saporta, Karine, 319
 Sappho, 37, 43
 Sartre, Jean-Paul, 256
 Sauverzac, Jean-François de, 338
 Say, Genevieve, 358, 363, 364
 Scarpulla, Mattia, 461
 Schenck, Cécile, 239, 240, 244, 246, 247
 Schenk, Thomas, 229
 Schlemmer, Oskar, 300
 Schmidt, Jochen, 68
 Schmitt Pantel, Pauline, 43, 45, 62
 Schots, Marcelle, 387
 Schröpfer, Denise, 461
 Schumacher, Joel T., 334
 Schuppelius, Heike, 229
 Schweitzer, Zoé, 465
 Scott, Joan W., 24, 26, 63, 127, 479
 Scylla, 40
 Sebillote-Cuchet, Violaine, 45, 107, 301, 466
 Seféris, Giorgos, 289
 seguiriya, 214
 Sénèque, 227, 249, 253
 Serafin, Amy, 117
 Serrou, Bruno, 247
 Servan-Schreiber, Claude, 25
 Shakti, 208
 Sheppard, Gary, 376
 Shiva, dieu, 208
 Sibony, Daniel, 294, 304, 305, 483, 484
 Sigourou, Angeliki, 11, 70, 228, 267, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 300, 303, 305, 306, 307, 308, 310, 313, 316, 380, 387, 403, 405, 420, 423, 430, 456, 458, 467, 483
 Sineau, Mariette, 24
 Sita, reine, 208
 Skinner, Marilyn B., 41
 Skordoulis, K., 267

- Skoura, Eleni, 90
 Smet, Claudia de, 186
 Smith, A. W., 308
 Smith, Amanda, 250, 251
 Smits, Cat, 379, 386, 388, 389
 Socrate, 34, 220
 Sommerstein, Alan H., 272
 Sophocle, 29, 44, 49, 50, 51, 53, 68, 76, 77, 116,
 122, 124, 125, 126, 128, 133, 134, 135, 137, 139,
 142, 144, 148, 155, 279, 325, 326, 327, 328, 329,
 333, 342, 344, 345, 349, 374, 375, 379, 384, 385,
 446, 452, 455
 Sora-et-Domenjó, Jordi, 80, 81
 Spears, Britney, 327
 Sphinx ou Sphinge, 98, 99, 100, 102, 273
 Spiliostis, Kostas, 256
 Splendid Productions, compagnie, 11, 70, 150, 279,
 282, 341, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 361,
 362, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 373, 376,
 377, 380, 383, 391, 398, 404, 406, 411, 412, 435,
 439, 447, 448, 450, 451, 452, 455, 458, 459, 460,
 461, 468, 470, 471, 481, 483
 Stanislavski, Constantin, 352, 370
 Stein, Caroline, 228, 234, 237, 241, 246
 Stelatou, Angeliki, 86, 109, 110
 Strachey, Ray, 18
 Strachey, Ray & Barbara, 18
 Stratigaki, Maria, 267
 Sudesh, Vaid, 207
- T**
- Taglioni, Maria, 73
 Tchaïkovski, Pyotr Illich, 94, 473, 474
 Térée, 77
 Terpsichore, 72
 Thanassoula, Christina, 401
 Thatcher, Margaret, 20
 Thede, Nancy, 205, 209, 210, 215, 216, 217
 Theodorakis, Mikis, 92, 284, 286, 287, 288, 289,
 290, 291, 292, 299, 300, 302, 307, 309, 311, 312,
 313, 315, 316, 452, 458
 Theodorakopoulos, Loukas, 256
 Thiéblemont-Dollet, Sylvie, 127
 Thomas Noone Dance (TND), compagnie, 425, 429,
 431, 436, 443, 444
 Thomas, Maud-Yeuse, 480
 Thompson, Stephen, 326, 332
 Thucydide, 39
 Tiikkainen, Minna, 376
 Tirabassi, Eleonora, 434
 Tirésias, 122, 355, 356, 385, 391, 447
 Tite-Live, 132
 Toison d'Or, 88, 90, 93, 173, 227, 259, 289, 292, 378
 Toohey, Peter, 208
 Torr, Diane, 442, 461
 Trachman, Mathieu, 28, 137, 153, 392
 Travis, Alan, 354
 Triaou, Christophe, 322
 Tribot, Pierre-Jean, 231
 Truffaut, François, 329
 Tsarouchis, Yannis, 86, 94, 257, 266
 Tsiamis, Giorgos, 310
- U**
- Ulysse, 40, 41, 42, 58
 Urdician, Stéphanie, 261, 361
- V**
- Vallet, Stéphanie, 343
 Valmiki, 208, 218
 Van den Berg, Magne, 374
 Van Dinther, Jeftha, 64
 Vanoppen, Niky, 298
 Varikas, Éléni, 63, 127
 Venus de Milos, 261
 Verdi, Giuseppe, 311
 Vérilhac, Anne-Marie, 35
 Vernant, Jean-Pierre, 56
 Vernay, Marie-Christine, 155
 Veyrunes, François, 159, 455, 456, 480
 Vian, Francis, 91, 173, 289
 Victoria, reine du Royaume-Uni (1819-1901), 18
 Vidal, Catherine, 382, 419

Vidal-Naquet, Pierre, 56
 Vielhaber, Jutta, 118, 119, 120, 126, 142
 Vilarem, Laurent, 234
 Vincent, Geneviève, 73, 75, 340
 Vishnu, 208, 218
 Volanakis, Minos, 87
 Vyāsa, 218

W

Wagner, Bettina, 158, 185
 Wallner-Hollinek, Franziska, 298, 304
 Waltz, Friedrich, 225
 Waltz, Sasha, 11, 69, 92, 153, 156, 168, 178, 225,
 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236,
 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246,
 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 269, 270, 273,
 274, 275, 293, 325, 398, 401, 418, 434, 455, 458,
 460, 465, 470, 474, 481, 482
 Warlikowsky, Krzysztof, 450
 Watson, Maggie, 444
 Watt, Nicholas, 354
 Wavelet, Christophe, 94
 Wertmüller, Lina, 244
 West, Kanye, 330
 Wiels, Joëlle, 382, 419
 Wigman, Mary, 68, 151
 Willis Goth, Regier, 100
 Wilson, Phillip, 301
 Wilson, Robert, 86, 265
 Winkler, Hannes, 300
 Wittig, Monique, 60, 63, 258

Wolf, Christa, 69, 156, 158, 182, 227, 235, 246, 251,
 269, 270, 274, 433, 465
 Wolfe, Donald M., 173

X

Xénophon, 34, 35, 39, 52, 58, 105, 107
 Xerxès, 29

Y

Yameogo, Blandine, 118, 123, 140, 146, 147
 Young-Bruehl, Elisabeth, 479

Z

Zafiropoulou, Natassa, 395
 Zajko, Vanda, 79, 139
 Zambouka, Penny, 395, 421
 Zambrano, Maria, 261
 Zancarini-Fournel, Michelle, 26
 Zanella, Renato, 11, 70, 92, 228, 267, 279, 282, 283,
 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294,
 295, 296, 297, 299, 303, 304, 305, 306, 311, 313,
 314, 316, 380, 387, 399, 403, 405, 420, 423, 430,
 433, 434, 447, 451, 456, 458, 467, 470, 483
 Zeitlin, Froma I., 38, 46, 98, 108
 Zeka, Danilo, 298
 Zeus, 47
 Zougrana, Balguissa, 118, 119, 121, 123, 126, 130,
 131, 134, 139, 143
 Zuccari, Sara, 287

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	5
Abstract.....	6
Remerciements	7
Sommaire.....	9
Note de l’auteure pour les éléments techniques.....	10
Introduction	11
Le choix du sujet	11
Chapitre I. État des lieux.....	13
I.1. Femmes, Genre et Histoire (Royaume-Uni, Grèce, France)	13
Royaume-Uni	15
Grèce	18
France.....	21
I.2. Rapports sociaux de sexe dans l’Antiquité classique.....	25
La femme chez Aristote et Platon	26
La femme dans la société Athénienne.....	30
La femme dans l’épopée homérique	34
La femme dans la tragédie de l’époque classique	38
Un paradoxe intrigant.....	51
I.3. Le genre comme méthode d’analyse et de recherche.....	54
Une évolution indéniable	57
Chapitre II. Le corpus	60
II.1. Justification du choix du corpus.....	60
Quels spectacles ?	61
II.2. La danse propice aux questionnements genrés	65
Justification de la danse comme matériau de support	67
II.3. Pourquoi Antigone et Médée ?.....	69
L’ambiguïté de Médée et d’Antigone	72
Première Partie	75
Chapitre III. Les spectacles : 1993-1999	75
III.1. « La femme » dominante dans le domaine public et privé.....	76
Chapitre IV. Medea de Dimitris Papaioannou (1993, Grèce – 1998, Royaume-Uni et France).....	77
IV.1. Le spectacle.....	78
IV.2. La Médée de Dimitris Papaioannou.....	85
IV.3. L’infanticide.....	86
IV.4. Médée femme et ani-mâle.....	88

IV.5. Le rapport dominant/dominé.....	93
IV.6. Les femmes dans <i>Medea</i>	97
IV.7. Le texte transcrit en mouvement.....	99
IV.8. Œuvre emblématique.....	102
Chapitre V. Pour Antigone de Mathilde Monnier (1993, France – 1998, Grèce).....	104
V.1. Le spectacle.....	104
V.2. La Multi-Antigone de Mathilde Monnier.....	111
V.3. Femmes et hommes : ambigüité, équilibre, égalité (?).....	113
V.4. Afro-européens ou Euro-africains : Le mariage inattendu des danses.....	116
V.5. Les deux faces/visages de la révolte (politique et sociale).....	120
V.6. [Pour] Antigone, la solitude et la mort.....	125
V.7. Du texte (?).....	129
V.8. [En] Noir et Blanc : au-delà du sociopolitique.....	131
Chapitre VI. Étude comparative, 1993-1999 : la non-catégorisation.....	135
VI.1. « La femme » dominante dans le domaine public et privé.....	135
Deuxième partie	139
Chapitre VII. Les spectacles : 2000-2009.....	139
VII.1. « Femme », indépendance, individualité et marginalisation.....	141
Chapitre VIII. Le Songe de Médée d'Angelin Preljocaj (2004, France).....	143
VIII.1. Le spectacle.....	144
VIII.2. La Médée-mère d'Angelin Preljocaj.....	151
VIII.3. Les enfants et l'infanticide.....	153
VIII.4. Médée, amante, victime et bourreau.....	156
VIII.5. Le corps narrateur.....	161
VIII.6. Le rêve : un passage du non-être à l'être.....	165
VIII.7. Le geste preljojajien dépeint un modèle féminin contemporain.....	168
Chapitre IX. <i>Medea in Spain</i> de Silvia Barreiros (2005, Espagne et Suisse).....	172
IX.1. Le spectacle.....	173
IX.2. La <i>Medea</i> de Barreiros – Un portrait psychologique.....	181
IX.3. La voix, le texte et le renversement du pouvoir.....	186
IX.4. Jason-Gitan vs. <i>Medea-Indienne</i> : femme, genre et ethnicité.....	188
IX.5. Flamenco vs. Kathak : le rapport au corps et à la hiérarchie des genres.....	194
IX.6. Réconciliation, responsabilité et espoir.....	203
Chapitre X. <i>Medea</i> de Sasha Waltz (2007, Luxembourg – 2012, France).....	206
X.1. Le spectacle.....	207
X.2. La <i>Méde</i> a de Sasha Waltz : la sorcière, l'hallucinée, la marginale.....	212
X.3. Les corps.....	221
X.4. Danse et opéra.....	223
X.5. Une vengeance en douceur.....	227

X.6. <i>Woman on top</i> ... et au centre.....	228
Chapitre XI. <i>Medea(2)</i> de Dimitris Papaioannou (2008, Grèce, Chine).....	231
XI.1. Le spectacle.....	231
XI.2. <i>Medea(2)</i> – Révisée et mise à jour.....	237
XI.3. Œuvre d’actualité ou classique ?.....	242
Chapitre XII. Étude comparative, 2000-2009 : accent sur l’individu marginalisé.....	245
XII.1. Les influences des réécritures contemporaines.....	245
XII.2. L’accent sur l’indépendance, l’individualité et la marginalisation.....	247
Troisième partie	253
Chapitre XIII. Les spectacles : 2010-2016.....	253
XIII.1. Héroïnes transidentitaires et intersectionnalité.....	256
Chapitre XIV. <i>Medea’s Choice</i> de Renato Zanella et Angeliki Sigourou (2011, Grèce).....	258
XIV.1. Le spectacle.....	260
XIV.2. L’aspect genré d’une Médée classique (avec une touche de modernité ?.....	267
XIV.3. La Médée de Renato Zanella : un métamorphe ?.....	271
XIV.4. Corporalité, distance et éloquence corporelle.....	275
XIV.5. Le chœur de <i>Medea’s Choice</i>	277
XIV.6. L’opéra de Mikis Theodorakis : support musical et commentaire genré.....	282
XIV.7. Un film souligne la valeur politique du spectacle.....	284
Chapitre XV. <i>Antigone Sr./Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church (L)</i> de Trajal Harrell (2013, France).....	288
XV.1. Le spectacle.....	289
XV.2. Un espace/lieu ambigu.....	294
XV.3. Le texte et le(s) dialogue(s).....	298
XV.4. Voguing, danse post moderne et questions de genre.....	302
XV.5. Antigone, Ismène, Eurydice : refus (in)direct de la configuration des genres.....	309
XV.6. Spectacle camp, <i>mainstream</i> ou réformateur ?.....	314
Chapitre XVI. <i>Antigone</i> de Splendid Productions (2013, Royaume-Uni).....	319
XVI.1. Le spectacle.....	320
XVI.2. Un chœur de clowns joueur : polyvalence et ambivalence.....	324
XVI.3. Antigone et Ismène : accepter la différence pour promouvoir l’égalité.....	328
XVI.4. Les « <i>party games</i> », les lois et le pouvoir.....	333
XVI.5. Une approche égalitaire.....	335
Chapitre XVII. <i>Antigone</i> de Ulrike Quade Company et NB Projects (2014, France).....	338
XVII.1. Le spectacle.....	339
XVII.2. Les héros-marionnettes : jeu de doubles et jeux de pouvoir.....	342
XVII.3. Les <i>stasima</i> à l’antique et les identités du chœur.....	348
XVII.4. Un autre aspect de la discrimination genrée : addition ou évolution ?.....	352
XVII.5. Les marionnettes au service d’une nouvelle perspective égalitaire.....	354

Chapitre XVIII. Out of place/Medea de la compagnie Plefsis (2014, Grèce)	357
XVIII.1. Le spectacle	358
XVIII.2. Contrôle et pouvoir : une quête sexuée.....	365
XVIII.3. La multiplication : triple meurtre.....	370
XVIII.4. Transcrire le texte en mouvement / <i>Physical Theatre</i> (Théâtre physique)	372
XVIII.5. Médée sensible ou « masculinisée » ?	376
XVIII.6. La réception d'une performance qui va au-delà des stéréotypes de genre.....	381
Chapitre XIX. Medea de la compagnie Thomas Noone dance (2015, Royaume-Uni).....	385
XIX.1. Le spectacle.....	386
XIX.2. Le(s) corps au centre de la performance : abstraction et ambiguïté	392
XIX.3. Medea : androgynie, queerness ou neutralité ?	397
XIX.4. Une intersectionnalité établie.....	400
Chapitre XX. Étude comparative, 2010-2015 : intersectionnalité, identités	403
XX.1. Brouillage et pluralité des identités.....	405
Réflexions – Résultats – Dédutions	411
Chapitre XXI. Pour une vue d'ensemble	413
XXI.1. L'évolution sur le registre technique	413
XXI.2. L'évolution du profil des héroïnes	416
« La femme » dominante et indépendante.....	418
« Femme » marginale et individualisation	419
A-sexuation et pluralité identitaire.....	422
XXI.3. Éléments d'intersectionnalité.....	425
Chapitre XXII. Danse, genre, intersectionnalité, réception	432
Bibliographie	439
1. Ouvrages anciens	439
2. Ouvrages et articles théoriques	440
Ouvrages et articles en français.....	440
Ouvrages et articles en anglais	455
Autres.....	463
3. Articles de presse.....	464
Articles en français.....	464
Articles en anglais	466
Autres.....	468
4. Autres sources	Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.
Sites officiels.....	471
Dossiers de presse	474
Dossiers de production.....	475
Programmes de spectacle	475

Documents audiovisuels.....	475
Films	475
Captations vidéo.....	476
Chaînes YouTube et Vimeo	476
Podcasts/Vidéos	477
Index de noms propres.....	478
Table des matières	491