

L'opéra comme lieu de recherche et de création : *Médée* (2003) de Michèle Reverdy

An Example of Creation-Research: Michèle Reverdy's Opera *Médée* (2003)

Cécile Auzolle

Volume 10, Number 2, October 2009

Réflexions sur la recherche-crédation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054091ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054091ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Auzolle, C. (2009). L'opéra comme lieu de recherche et de création : *Médée* (2003) de Michèle Reverdy. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(2), 47–55. <https://doi.org/10.7202/1054091ar>

Article abstract

To consider opera within the scope of creation-research seems self-evident: the fertile ground of opera research encompasses issues such as subject, libretto, dramaturgy, expression of the composer's affect through the media of voice and orchestra, and the collaborative production involving stage director, technical crew, and performers. The end result, the creation of an opera, is necessarily the accomplishment of both personal and collective research. In response to the notion of a composer's cultural inheritance, Michèle Reverdy, French composer and creator of five operas, declared : "The composer is not a collector; he is an adventurer and an explorer." In this analysis of Reverdy's most recent opera, *Médée*, which premiered at the Opéra national de Lyon in 2003 under the stage direction of filmmaker Raoul Ruiz, we will discuss how research, developed and deepened by the composer, plays a decisive role in the creation of a work.

Chercher, créer. Créer, chercher. Tout opéra, projet artistique intrinsèquement collectif, même dans les cas extrêmes de *Gesamtkunstwerk* proposés par Wagner, Messiaen ou Stockhausen, naît d'une recherche puis d'une dynamique de création complexe. À l'origine de l'œuvre se trouve ainsi la recherche d'un sujet et d'un matériau compositionnel adéquats, puis l'élaboration d'une dramaturgie, le façonnage d'un livret, la mise en voix et en orchestre des affects du compositeur au contact de la trame qu'il se fourbit ou qu'il attend de son librettiste, et enfin la mise *sur les planches* en collaboration avec le metteur en scène, ses compagnons d'image et naturellement les interprètes, chanteurs et instrumentistes. Ainsi le résultat – la création – s'affirme-t-il nécessairement comme le fruit d'une recherche ou d'une quête tantôt individuelle, tantôt collective.

Depuis ses origines italiennes de la fin de la Renaissance, l'opéra, genre de cour et de divertissement par excellence, a pour mission essentielle de satisfaire les goûts des mécènes et leurs amis. Ensuite, il s'agit de gagner les faveurs du public des théâtres payants, puisque les fonds propres du directeur ou de l'imprésario sont investis dans les commandes: il faut remplir la salle. Le librettiste se doit de trouver des sujets en accord avec le goût du moment à travers la représentation d'archétypes humains souvent empruntés à la mythologie ou à l'Antiquité, puis à l'histoire et à la littérature, l'ensemble ayant à la fois vocation de divertissement et d'édification en passant par le principe de *catharsis* (notamment Girard 1972). La recherche se situe alors dans le domaine de l'érudition pour les librettistes et les décorateurs, plus rarement du côté de l'investigation dans le monde des musiques excentrées – dans le passé ou dans l'espace – pour le compositeur. Les interprètes, quant à eux, privilégient avant tout l'art du chant.

Lorsque, tout récemment au regard de l'histoire du genre, les États comptent parmi leurs missions de subventionner l'art lyrique, les créateurs, affranchis de l'allégeance au goût qui s'est déplacée dans les mondes du cinéma, de la télévision ou de la comédie musicale, peuvent prendre des risques aussi bien dramaturgiques que musicaux ou scéniques qui, même s'ils demeurent mesurés, ouvrent l'opéra à l'avant-garde. L'imaginaire se trouve alors

L'opéra comme lieu de recherche et de création: *Médée* (2003) de Michèle Reverdy

Cécile Auzolle
(Université de Poitiers)

fécondé par l'actualité (Adams: *The Death of Klinghoffer*, 1991; Mion: *Leone*, 1993), la politique et ses épiphénomènes (Zimmermann: *Die Soldaten*, 1965; Glass: *Satyagraha*, 1980; Adams: *Nixon in China*, 1987), par les fantasmes et les peurs (Ligeti: *Le Grand Macabre*, 1978; Penderecki: *Die Teufel von Loudun*, 1969; *Die Schwartzte Maske*, 1986) ou encore par une lecture des mythes antiques, bibliques ou littéraires revivifiée par l'audace des techniques musicales et/ou scénographiques (Dusapin: *Medeamaterial*, 1992; Reverdy: *Médée*, 2003; Stockhausen: *Licht*, 1977-2003; Messiaen: *Saint-François d'Assise*, 1983; Fénelon: *Le Chevalier imaginaire*, 1992).

Aujourd'hui, l'opéra, spectacle vivant de prestige, s'affirme ainsi comme l'œuvre de créateurs qui partent moins du goût dominant que d'un intérêt commun pour un sujet cristallisant leurs talents. Si, en 1983, Henri Pousseur souhaitait au théâtre lyrique d'être le lieu d'une recherche mêlant dispositifs conventionnels et expérimentations découlant du théâtre musical, la compositrice française Michèle Reverdy, née en 1943, se démarque de cet esprit frondeur et aborde, au début des années 1990, une forme plus traditionnelle, bien que profondément retravaillée, en écho à une nécessité intérieure prégnante.

Nous, compositeurs, exprimons notre être tout entier en transmutant la matière de nos passions en un monde sonore organisé mais, en outre, nous sommes, la plupart du temps, conscients du rapport qu'il y a entre ces émotions et les outils d'élaboration dont nous faisons le choix pour l'œuvre musicale. C'est un perpétuel effet de boomerang entre notre vie intérieure ou

psychique d'une part, et les mécanismes mis en action dans l'acte compositionnel d'autre part. (Reverdy 2002, 145)

Aujourd'hui, le compositeur peut-il prendre goût à la composition pour le théâtre lyrique? Sa motivation trouve-t-elle sa source dans son goût de la recherche, de la création? Lorsque sa vision vient s'enchâsser dans celle d'un metteur en scène, aboutit-on à une interprétation sociale, politique, satirique, poétique, mythique? Dans quelle perspective se situent compositeurs, librettistes et metteurs en scène lorsqu'ils façonnent un opéra aujourd'hui? Qui parle sur la scène lyrique, et d'où provient la voix? Sont-ce les acteurs de la recherche-crédation qui reviennent eux-mêmes sur leur processus en fournissant le mode d'emploi de leur œuvre ou bien cette démarche doit-elle venir de l'extérieur afin de garantir le libre arbitre et la spontanéité de l'acte créateur? La réception de l'auditeur-spectateur à l'opéra n'est-elle pas dépendante de sa propre expérience, entrant alors en résonance avec la volonté des artistes?

Le concept de recherche sera ici moins envisagé sous l'aspect scientifique que sous l'aspect artistique, conjugaison plus ou moins aléatoire de réel, de ressenti et d'imaginaire. Et c'est dans ce contexte explicite mais cependant interrogé par le spectateur après mise en contact visuel, sonore, épidermique avec l'œuvre, que sera examinée la démarche de recherche dans le processus créateur de Michèle Reverdy autour de son dernier opéra, *Médée*, créé à l'Opéra national de Lyon en 2003.

Michèle Reverdy, l'opéra et Médée

Médée est le cinquième opéra de Michèle Reverdy après *Le Château* (d'après Kafka, 1980-1986), *Le Précepteur* (d'après Jakob Lenz, 1990), *Vincent ou la Haute Note jaune* (d'après les lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo) et *Le Fusil de chasse* (d'après Yasushi Inoué, 2000). Il s'agit d'une commande d'Alain Durel pour l'Opéra national de Lyon, dont la composition s'échelonne entre 1999 et 2001. Le livret est façonné par Kai Stefan Fritsch et Bernard Banoun d'après *Medea Stimmen (Médée. Voix)* de Christa Wolf, écrivain germanique née en 1929. La création a lieu à l'Opéra national de Lyon le 23 janvier 2003, dans une mise en scène de Raoul Ruiz, les chœurs et l'orchestre de l'opéra étant placés sous la direction de Pascal Rophé.

Depuis Euripide, les pouvoirs magiques de Médée, hautement vantés par le cycle épique grec pour stigmatiser la folie furieuse de celle qui refuse de se voir publiquement délaissée par celui qu'elle aime, ont été abandonnés pour concentrer l'attention sur la montée dramatique vers le crime le plus abject, celui des enfants, devenu particulièrement pervers chez Sénèque. De nombreux personnages de mères, suicidaires ou infanticides plus ou moins proches du personnage originel, inspirent les compositeurs d'opéra, comme Charpentier (*Médée*), Salomon (*Médée et Jason*) trois fois parodié, Benda (*Medea*), Cherubini (*Médée*), Pacini (*Medea*), Mayr (*Medea in Corinto*), Bellini (*Norma*), Verdi (*Le Trouvère*), Mercadante (*Medea*), Boito (*Mefistofele*), Humperdinck (*Hänsel et Gretel*), Chabrier (*Briseïs*), Puccini (*Madama Butterfly*), Tommasini (*Medea*), Janacek (*Jenufa*), Milhaud (*Médée*), Theodorakis (*Medea*), Liebermann (*Freispruch für Medea*), Kerry (*Medea*), Fourchotte (*Médée*), Dusapin (*Medeamaterial*), Reverdy (*Médée*).

En effet, quoi de plus atemporel mais aussi de plus moderne que cette figure de femme prise entre son amour pour un homme et son amour pour ses enfants, vivant sa folie jusqu'au crime, s'anéantissant elle-même dans le meurtre de sa propre descendance, immolant les vivantes traces de son bonheur sur l'autel de sa déchirure intérieure? Qu'est-ce qui de la sexualité ou de la maternité confère un statut à la compagne de l'homme? Le pouvoir suprême autant qu'implicite réside-t-il dans l'égoïste satisfaction charnelle ou dans l'altruiste processus de reproduction et d'éducation? Prendre ou donner?

Du roman de Wolf est imaginé un livret en onze scènes: Jason raconte son désir pour Médée lorsqu'il l'a rencontrée en Colchide. À Corinthe où il l'a emmenée avec lui, Médée se sent étrangère, d'autant qu'elle a compris sur quel crime était fondé le pouvoir de Jason (scène 1). Akamas apprend d'Agamède que Médée a découvert le secret de Corinthe: il l'anéantira (scène 2). Devenue la maîtresse d'Akamas, Agamède annonce à Médée qu'elle la soupçonne d'avoir laissé assassiner son propre frère Absyrtos (scène 3). Or Médée révèle que son frère a été tué par leur père qui voulait garder le pouvoir, tout comme Iphinoé la corinthienne, que le peuple voulait mettre à la place de Créon. Médée sait que la connaissance de ces secrets la perdra (scène 4). Médée et Akamas s'affrontent: il l'accuse de se laisser gouverner par ses sentiments au lieu de mentir pour préserver la raison d'État; elle lui répond

qu'il en est ainsi des femmes qui donnent la vie: elles avancent (scène 5). Médée révèle à Glaucé sa beauté en la couvrant de son manteau et la guérit de son mal en l'aidant à se remémorer le meurtre de sa sœur Iphinoé, le désespoir de leur mère et l'infamie de Créon. Agamède jure sa perte (scène 6). La peste s'est abattue sur Corinthe; Médée est désignée comme bouc émissaire par la foule manipulée par Akamas (scène 7). Médée attend son jugement; elle sait que ce destin était inévitable et décide de reprendre son identité de magicienne étrangère pour échapper à la folie et à l'injustice des hommes. Elle est condamnée à l'exil tandis que ses enfants restent à Corinthe (scène 8). Jason prend congé de Médée qui demeure fière et arrogante. Le corps de Glaucé est remonté du puits, vêtu du manteau de Médée (scène 9). Corinthe veut se venger de Médée qui demeure introuvable après avoir été traînée à travers la ville; une voix hurle que les enfants ont été lapidés (scène 10). Bien des années plus tard, Médée chante sa liberté et maudit Corinthe qui fait d'elle à jamais une infanticide (scène 11).

Les onze scènes de l'opéra de Michèle Reverdy, construites en arche autour du climax de la sixième, illustrent la descente aux enfers de Médée dans la spirale destructrice de l'amour, du pouvoir, de la jalousie et de la raison d'État. La compositrice s'inscrit ici délibérément dans la monstration de la solitude du héros, héritée de l'archétypique *Wozzeck* de Berg, opéra fondamental pour elle. La modernité de l'œuvre de Wolf/Reverdy tient à la condamnation de Médée à vivre avec la mémoire des crimes et de l'injustice.

Or Christa Wolf est une enfant du national-socialisme puis de la partition de l'Allemagne: elle vit en République Démocratique et adhère aux thèses communistes avant de prendre ses distances et de figurer comme l'une des personnalités majeures de 1989. Dès lors, méfiante vis-à-vis de l'occidentalisation galopante de l'est, elle s'interroge sans relâche sur la place de l'individuel dans le collectif, ce dont *Medea Stimmen* (1996) demeure un exemple caractéristique, après *Kassandra* (1983) qui a inspiré un monodrame à Michael Jarrell en 1994. Ainsi, l'écrivain « déromantise » la femme hystérique pour en montrer les contradictions, les failles et les forces, la situant dans la cité et dans les rouages du pouvoir. Wolf crée des personnages, en supprime d'autres et révèle le rôle du meurtre et du mensonge dans l'engrenage politique. Elle laisse en cela parler sa mémoire politique des années grises de l'Allemagne d'après-guerre

et de la présence incontournable de la Stasi dans la vie des Allemands de l'est. Sensibilisée à la violence sourde d'un pays qui a connu la pire des barbaries, Wolf n'oublie pas non plus de pointer la xénophobie et la misogynie et montre la vanité des relations entre pensée et sentiments: « Tu es trop femme, Médée, et cela imprègne ta pensée. Tu crois que les pensées se forment à partir des sentiments. Archaïque dépassé, stupidité de fruste créature » (Fritsch/Banoun 2003, scène 5), entre vie et vérité « être incapable de mentir, quelle infirmité » (Fritsch/Banoun 2003, scène 4).

Le personnage de Médée stigmatise alors le bouc émissaire – pour canaliser la violence retenue par le peuple devant les catastrophes du tremblement de terre, de la peste, de la famine – car elle a provoqué une *catharsis* du peuple de Corinthe. Elle est trop indépendante et libre, elle n'obéit pas aux lois de la cité, c'est une étrangère. Elle hait le mensonge, ce qui permet à la compositrice de s'identifier à son personnage. Christa Wolf a lu René Girard, Michèle Reverdy aussi, mais la compositrice a adouci en sa Médée le féminisme militant de celle de l'écrivain. Leur Médée ne fait pourtant aucune concession et garde son indépendance au risque de tout perdre. La clé de l'opéra réside dans la réponse de Médée à Akamas, scène 5: « La source créatrice ». A-t-elle vaincu? En tous cas elle survit, sa source n'est pas tarie et l'on peut rêver pour elle un autre amour, une autre descendance, dans cette problématique très contemporaine de la multiplicité des vies et de la nécessité de cicatrisation intermédiaire des plaies infligées par l'existence afin de mieux renaître: « Je suis libre. L'amour est brisé. La douleur disparaît. Pas un brin d'espoir, pas la moindre crainte. Rien. » (Fritsch/Banoun 2003, scène 11).

De la recherche dans le processus créateur de Michèle Reverdy

Si l'imaginaire de Michèle Reverdy est fécondé par sa fréquentation inlassable de la peinture – l'un de ses opéras a pour sujet Van Gogh (*Vincent*, 1983-89), il l'est aussi par le théâtre puisque ses quatre autres œuvres lyriques s'appuient sur de grands auteurs: Kafka, Lenz, Inoué et Wolf. Car Michèle Reverdy demeure une lectrice passionnée, autrefois « férue de latin, de grec, de littérature et de philosophie » (Schaefer-Kasriel 2002, 17), lisant chaque jour au réveil et au coucher, ce qui ne l'empêche pas d'être aussi fort à son aise dans sa vie de femme-compositeur, mère d'une fille et profes-

seur de composition: l'art comme la vie sont ses principales sources d'inspiration:

Pour que l'œuvre puisse trouver la voie de son existence, j'ai besoin, quant à moi, de contempler la nature, d'aller voir de la peinture, d'aller au théâtre, de lire, de discuter avec des amis, d'avoir une vie relationnelle intéressante... (Reverdy 2002, 132)

Cette démarche d'ouverture nourrit la musique de données extra musicales, d'influences intellectuelles qui demandent au compositeur une attention perpétuelle au monde. La psychanalyse, qui est elle-même en constante recherche, et la lecture de Freud, en particulier « La création littéraire et le rêve éveillé », article capital paru en 1908, sont autant de ferments pour le processus créateur de Michèle Reverdy.

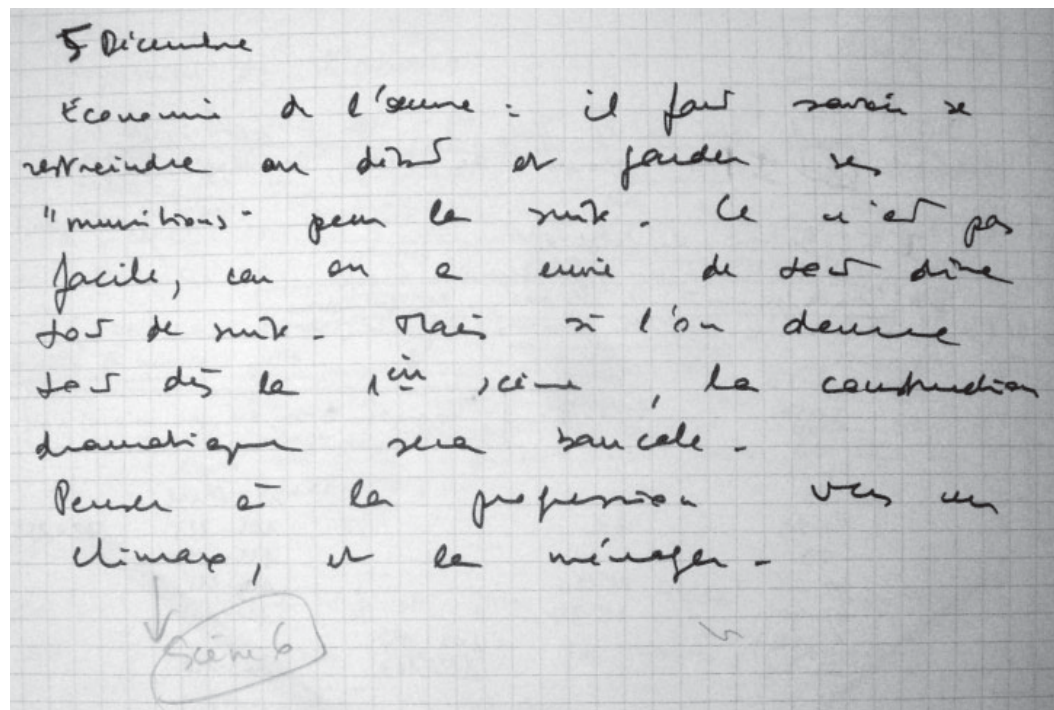
Avant tout, Michèle Reverdy a besoin d'aimer, au sens fort de ce mot, un texte: « Pour composer un opéra, il faut aimer la littérature. J'aime l'opéra littéraire. Je suis venue à l'opéra par amour de la littérature, de l'opéra, du théâtre » (Reverdy, Auzolle 2008). Et elle prend du temps. *Médée* était d'abord un projet avec Pascal Quignard, abandonné au bout de six mois. Elle cherche alors un autre texte autour de la question de la haine. Son amie Jacqueline Rousseau-Dujardin lui suggère de lire le roman de Christa Wolf, et peu de temps après, Bernard Banoun évoque ce livre devant elle. Enthousiasmée par sa lecture, elle commence alors à collaborer avec les librettistes.

Le travail est difficile car elle est très exigeante et n'hésite pas à supprimer un mot ou une phrase, réécrire des répliques, voire des scènes entières, comme la scène 9, réclamant plus de dialogues, une dramaturgie différente. Il s'agit de trouver le texte idéal de la musique, mais dans l'élaboration de l'œuvre. Le livret fait partie de la composition et elle pense déjà à l'organisation sonore sous forme de chocs, de climats qu'elle exploite ensuite dans son processus compositionnel. Au fur et à mesure que le texte est construit, naissent les timbres, les rythmes, les atmosphères. Enfin, compositrice et librettistes se mettent d'accord et décident d'un livret en onze scènes.

Composant en premier lieu pour l'orchestre, dont la trame fournit ensuite l'essence des parties vocales, Michèle Reverdy accorde une grande importance à la symbolique des sons, dans une acception proche de celle d'Alban Berg. On se souvient que dans *Wozzeck*, le *si* symbolise le couteau, *das Messer*. Dans *Médée*, c'est le *mi* bémol, symbole du pouvoir et également outil de la mort, qui revient aux moments cruciaux de l'action. Au sujet de la forme musicale, la compositrice écrit qu'« il y a là une recherche d'équilibre qui demande un travail à tous les niveaux de l'œuvre, et dans ses différents paramètres » (Reverdy 2002, 143).

Les esquisses de *Médée* montrent la grande diversité des recherches: s'ouvrant, en première page, sur une carte de la Géorgie, Colchide de jadis, elles témoignent ensuite

Figure 1: Michèle Reverdy, *Médée*, esquisse formelle¹.



¹ « 5 décembre. Économie de l'œuvre: il faut savoir se restreindre au début et garder ses « munitions » pour la suite. Ce n'est pas facile, car on a envie de tout dire tout de suite. Mais si l'on donne tout dès la première scène, la construction dramatique sera bancal. Penser à la progression vers un climax (scène 6), et le ménager » (Reverdy 1999-2001).

de l'organisation temporelle du travail souhaité par l'artiste qui prépare un calendrier qu'elle ne respectera jamais. Puis elle note ses idées musicales comme elles lui viennent : un *continuo*, des dispositions orchestrales, des configurations vocales pour les rôles. Michèle Reverdy compose alors suivant sa technique personnelle un réservoir harmonique d'onze accords de onze à sept sons qui génèrent différentes mélodies, ainsi que des thèmes rythmiques, comme celui des tambours « délirants et envoûtants » (Reverdy, Auzolle 2008) du début de l'œuvre.

Puis elle écrit directement pour l'orchestre, la réduction pour piano n'ayant qu'une valeur factuelle de document de travail pour les chanteurs. L'alliance de la flûte basse et du tambour de bois au deuxième couplet de la scène 4 pour renforcer le thème de la douleur de Médée est un exemple de cette musique timbrique avant toute chose, « véritable interlocuteur » (Reverdy, Auzolle 2008) : « Je cherche donc à établir une perpétuelle interaction entre la fosse et le plateau. Je conçois ma musique comme une pâte sonore homogène et non pas comme une mélodie accompagnée » (Reverdy 2003, 9).

Figure 2 : Michèle Reverdy, *Médée*, esquisse musicale (Reverdy 1999-2001).

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page is titled "Réservoir harmonique =" and features a grand staff with 11 chords labeled A through K. The chords are written in various clefs and contain different combinations of notes and accidentals. The bottom page is titled "mélodies engendrées par l'enchaînement des 11 accords =" and shows several staves of music, each corresponding to one of the chords from the top page. The notation includes notes, rests, and accidentals, illustrating how the chords are used to generate melodies.

Une création plurielle

« Penser un opéra, pour le compositeur, consiste à penser la conduite dramatique en même temps que la musique. Ensuite, au moment de la réalisation scénique, la création devient un travail d'équipe avec les différents corps de métier » (Reverdy 2007, 161). Ainsi, Michèle Reverdy réfléchit et rêve cette œuvre nouvelle commandée par l'Opéra national de Lyon. Elle vient au roman de Christa Wolf par ses amis dont l'un d'entre eux, le germaniste et fin connaisseur de l'opéra straussien Bernard Banoun, devient l'un des librettistes. C'est également lors d'une discussion sur le cinéma qu'elle évoque son admiration pour le travail atypique et fascinant de Raoul Ruiz et qu'elle apprend qu'il est un passionné d'opéra : il sera son metteur en scène. En outre, elle apprécie la manière dont le jeune chef d'orchestre Pascal Rophé comprend sa musique et elle participe à l'audition des chanteurs. Ainsi se constitue peu à peu une équipe de création tout à fait partie prenante de la démarche de recherche collective impulsée par le compositeur et le metteur en scène.

À Raoul Ruiz, *Médée* a évoqué la mer et la sécheresse de la terre. Le film a été tourné durant l'été en Sicile et les répétitions ont com-

mencé au début de décembre. Ruiz déclare : « J'ai choisi des cadrages en hauteur pour que [...] ça ne fasse pas trop cinéma. C'est un type de cadrage impossible dans un film. Et puis j'ai divisé l'image en trois, comme un mur d'icônes. Je suis très amateur d'icônes et d'images byzantines, des images souvent allongées d'ailleurs » (Ruiz, 21 janvier 2003). Par ailleurs, il avoue sa fascination pour l'origine des cultes, des cérémonies, des jeux et le théâtre astronomique (Ruiz 2003), une fascination partagée avec René Girard dont les ouvrages sur la violence (1972 et 1982) ont profondément nourri les créateurs de cette *Médée*. L'histoire de l'humanité - et plus encore de son théâtre - est-elle l'éternel renouvellement des mêmes rites, au-delà des frontières spatio-temporelles. Ainsi les paysages de Sicile filmés en plan fixe par Raoul Ruiz mêlent-ils des éléments éternels comme la mer, le ciel, le désert, les montagnes, les collines, les champs d'oliviers, les vignes, la terre, les blocs de pierre et des ouvrages humains destinés à périr dans un temps plus ou moins long, vestiges de temples, routes, digues, installations pétrolières, lignes électriques, cargos, voitures, vélos, villages, villes. De même les visages filmés en gros plan ne correspondent pas à la personnalité anecdotique de l'un ou l'autre des protagonistes

Figure 3 : Équipe de création de *Médée* (2003). De gauche à droite, debout : Raoul Ruiz, Michèle Reverdy, Pascal Rophé, Françoise Masset, Magali Léger, Sophie Pondjiclis, agenouillés : Jean-Louis Serre, Christian Tréguier (Reverdy 1999-2001).



de l'œuvre: il s'agit d'une jeune fille, d'une femme mûre, d'enfants, aussi universels dans ces images striées ou voilées d'eau, de miel, de lait ou de sang que les visages choisis par les peintres au fil des siècles pour représenter la maternité à travers la représentation du visage de la mère de Jésus. L'eau, mer à toutes les heures du jour et de la nuit, calme ou agitée, l'eau caractérise Médée, jusqu'à son manteau bleu turquoise. Médée la voyageuse, la déracinée, celle qui a pris la mer, celle qui est devenue mère sur la mer puisqu'Akamas raconte comment il l'a vue débarquer avec Jason, enceinte (scène 2). La mer au sens multiple, « la source nourricière », comme le rappelle Médée au Corinthien à la scène 5. Par l'utilisation d'images récurrentes et finalement obsédantes des quatre éléments aristotéliens contrepointés de visages dans la deuxième moitié de l'opéra, Raoul Ruiz ancre délibérément l'œuvre dans l'entrelacs du temps et de l'homme qui pourrait se résumer au rite.

La costumière suit cette ligne atemporelle pour imaginer des vêtements délibérément orientalistes, mais non datés. Toutes les représentations et imaginaires de l'Orient se mélangent dans les étoffes, les coupes et les agencements qu'elle propose. Les ombres ont revêtu des burkas noires dont seules les mains nues émergent. Ces mystérieux personnages portent des masques rouge incarnat à partir de la scène 7, scène de la peste et de la mise à l'écart de Médée. Les solistes sont vêtus de costumes riches et colorés que Caroline de Vivaise a créés en imaginant le voyage de Jason depuis la Colchide où il est allé chercher Médée jusqu'à Corinthe, à travers l'Albanie, le Caucase, la Géorgie, secondée par les albums d'illustrations des voyageurs du XIX^e siècle. Accordant une grande importance aux volumes, elle cherche des formes lisibles dans la profondeur de la scène. Ainsi Médée porte une robe rouge, le rouge de la passion, de la colère, du sang mais aussi la pourpre de la royauté, ainsi qu'un manteau bleu turquoise très minéral dont elle couvrira les épaules de Glaucé. Ce geste est à la fois protecteur et meurtrier, geste féminin de révélation de la beauté de la femme plus jeune par la plus âgée et geste traître de la magicienne qui sait que ce manteau causera la perte de sa rivale, rappelant celui qui pousse Déjanire à offrir à son époux la tunique de Nessus qui le brûle et le fait périr dans d'atroces souffrances dans *Hercules* de Haendel. À partir de ce moment la pourpre de sa robe ternit, tant et si bien qu'elle a revêtu une robe grise et blanche sous son manteau noir à la dernière scène qui se situe plusieurs années après la lapidation des enfants.

Michèle Reverdy connaît l'utilisation du cinéma à l'opéra mais la trouve trop foisonnante, dans des mises en scène esthétiques où musique et images se gênent. Ici l'équilibre est parfait: le film forme un décor naturel et ne gêne jamais les images de la scène, dépouillée de tout accessoire hormis les crosses des burkas et le manteau de Médée. Cette étrangeté peut s'expliquer par le fait que Raoul Ruiz a fait des études de musique. La première fois que compositrice et metteur en scène se sont penchés ensemble sur l'imposante partition d'orchestre, le cinéaste voyait, entendait et percevait les masses orchestrales. Il a ensuite tourné le film en respectant rigoureusement les minutages des différentes séquences musicales donnés par la compositrice. Enfin, le chef d'orchestre Pascal Rophé a fait travailler l'orchestre au chronomètre afin que tout concorde.

Le travail de Raoul Ruiz dérouté les interprètes car il les laisse faire, se placer, agir, puis vient les voir et leur murmure quelques suggestions sur le regard, la posture. Les autres chanteurs doivent réagir à ces changements imperceptibles et les uns s'adaptent aux autres dans un jeu très subtil, les obligeant à rester constamment « sur le vif » (Jean-Louis Serre dans Ruiz 2003). L'édifice scénique prend alors corps et vie à leur insu. Françoise Masset, créatrice du rôle de Médée, s'inscrit elle aussi dans cette démarche de recherche-crédation. En effet, elle a lu le roman de Christa Wolf en entier puis dans tous les sens, préalablement à sa réception de la partition et son apprentissage à la fois minutieux et très instinctif de son rôle, sans émotion, ce qui lui permet ensuite de construire sur scène la profondeur de son personnage (Ruiz 2003).

Ainsi, pour la création de *Médée*, le travail commun effectué dans un bonheur souligné par tous est une vraie réussite. Fédérée par Pascal Rophé avec une belle efficacité psychologique, cette équipe hautement compétente et réunie dans la même impulsion de recherche s'entend sur la façon de monter l'œuvre. Michèle Reverdy intervient rarement même si elle assiste à chaque répétition. Elle coupe très peu, effectue juste quelques changements dans les parties vocales, aménageant des passages impossibles à réaliser par les chanteurs (Reverdy, Auzolle 2008).

[L'œuvre] va enfin vivre sa vie propre. Nous l'avions rêvée dans le silence et la solitude, les interprètes lui accordent sa naissance charnelle. C'est nous qui l'avons faite mais elle est d'une inquiétante étrangeté. Alors, nous l'aimons plus sereinement: après la possession, c'est le détachement. Car

L'œuvre a fait ses preuves et nous satisfait.
(Reverdy 2002, 131)

De la recherche face à la création

Ainsi nous avons montré comment s'effectue le travail de recherche dans le processus créateur d'un opéra d'aujourd'hui, depuis le choix du sujet jusqu'à la mise en place scénique et musicale et la délivrance au public. Déterminer la part de recherche, au sens sinon scientifique du moins intellectuel du mot, et celle de la fécondation de l'imaginaire par la culture d'un ou de plusieurs artistes, qu'elle soit active (animée par une volonté de connaître, donc ouverte sur une phase de recherche) ou passive (revenue à la surface de la conscience créatrice au cours d'un processus appelé traditionnellement inspiration, mais que l'on peut rattacher aux mécanismes de mise à disposition de la conscience par l'inconscient), apparaît une entreprise très délicate, dans le cas qui nous a occupés ici comme dans tout autre cas qui pourrait s'offrir à l'analyse. L'évaluation scientifique des critères de recherche ou d'inspiration apparaît donc irréalisable tant les deux phases du processus créateur sont imbriquées.

Et il faut dire pour clore cette contribution que l'idée première qui la motivait, c'est-à-dire traiter l'apport que la lecture des ouvrages de poétique de Gaston Bachelard pouvait offrir à l'imagination des créateurs d'opéra, s'est rapidement muée en explicitation des processus de création qui ont pu conduire des créateurs, compositeur et metteur en scène en l'occurrence, à se retrouver face aux éléments aristotéliens d'une œuvre profondément archétypique qui semblait à première vue assez éloignée de toute dimension poétique. À partir de la réception clairement poétique de l'œuvre ressentie au moment de la représentation, en fonction de mon imaginaire nourri de lectures de Bachelard et de contemplation de la nature et du monde, s'est opéré un glissement vers la nécessité d'explicitation un processus de création qui ne trouvait pas sa source dans d'autres profondeurs. En effet, si Carolyn Carlson a ostensiblement créé des ballets, comme son dernier *Eau* en 2008, en s'appuyant sur les textes de Bachelard (1942, 1943, 1957), il n'est pas ici question d'une connaissance tacite du philosophe français de la part des auteurs de *Médée*. Or une lecture bachelardienne de cet opéra est lumineuse, tant dans le lien que le rôle titre entretient avec toutes les figures de l'eau (la mer, la fontaine, la source, le puits) que dans l'insistance avec laquelle Raoul Ruiz

se sert d'images des éléments pour encadrer l'action dramatique. J'en veux pour preuve la splendide image de l'eau qui brûle pour évoquer les ravages de la peste à la scène 7, image suggérée par des mouvements en flammèches des écrans sur lesquels sont projetées des images frontales de mer et de ciel. Même si de nombreuses connections peuvent être faites avec la poétique bachelardienne, force est de constater qu'ici les créateurs ont fonctionné en suivant la piste fournie par leur imaginaire au contact du texte littéraire qui, même s'il est recomposé de l'Antique par une Allemande fortement engagée politiquement puis transformé en livret par deux écrivains et traducteurs, s'ancre délibérément dans un archétype séculaire situé au-delà encore de celui du bouc émissaire : celui de la femme/mère dans la conflictualité de son rapport au monde, à l'homme et à elle-même à travers ses enfants.

Aussi, on peut se demander si la décision de composer un opéra aujourd'hui implique une nécessaire démarche de recherche-crédation. « On ne fait pas du théâtre ou de la musique pour reproduire la réalité mais au contraire pour la sublimer et la transformer, à travers une pratique artistique régie par des lois qui lui sont propres » (Reverdy 2003, 11). Comment s'articule le travail de recherche des équipes de création des œuvres lyriques ? Il est évident que chaque projet donne lieu à une concaténation nouvelle des énergies et que toute généralisation dans ce domaine serait abusive. Michèle Reverdy confesse, pour en finir avec la question des héritages : « Le compositeur n'est pas un collectionneur : c'est un aventurier, un explorateur » (Reverdy 2002, 150). Ainsi se définit-elle comme un chercheur, un chercheur dont la quête aboutit à la création. Qu'est-ce donc que la recherche-crédation pour Michèle Reverdy qui voit dans le fait d'écrire de la musique un véritable travail de recherche ? :

Si j'avais trouvé, je m'arrêteraï, si je m'arrêtais, ce serait la mort. On cherche toujours l'œuvre impossible. En ce qui concerne le langage, je me remets toujours en question, à la recherche de l'œuvre idéale. Je voudrais ressembler à Webern, mais je ressemble toujours à Michèle Reverdy, toujours trop bavarde. (Reverdy, Auzolle 2008)

La phrase s'est achevée dans un sourire, le sourire rayonnant de cette femme à la fois humaine et solitaire. Aujourd'hui, après cinq opéras dramatiques, elle rêve d'un opéra-bouffe en italien. ◀

RÉFÉRENCES

AUZOLLE, Cécile (2008). « Entretien avec Michèle Reverdy », réalisé le 5 novembre pour le présent article. Inédit.

BACHELARD, Gaston (2001). *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Livre de poche, Biblio essais ». Première édition, 1942.

_____ (2001). *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Livre de poche, biblio essais ». Première édition, 1943.

_____ (2001). *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France. 8^e édition. Première édition, 1957.

FREUD, Sigmund (1971). « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée* [1933], Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 69-81. Traduction française par Marie Bonaparte et E. Marty. Article original, 1908.

FRITSCH, Kai Stefan et BANOUN, Bernard (2003). *Médée*, livret reproduit dans le Programme de la création mondiale de *Médée*, Opéra national de Lyon, p. 22-33.

GIRARD, René (1972). *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset.

_____ (1982). *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset.

GRIFFITHS, Emma (2006). *Medea*, London/New York, Routledge.

MICHEL, Pierre et BANOUN, Bernard (dir.) (2005). *Musique, arts et littérature dans l'œuvre de Michèle Reverdy*, Paris, L'Harmattan, coll. « Perspectives musicologiques contemporaines ».

MOREAU, Alain (1994), *Le Mythe de Jason et Médée. Le Vas-nu-pied et la Sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes ».

POUSSEUR, Henri (1997). « Opéra, recherche, théâtre musical [1983] », *Musiques croisées*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et musicologie », p. 121-125.

QUIGNARD, Pascal (2001). *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». Première édition, 1993.

REVERDY, Michèle (1999-2001). « Cahier d'esquisses de *Médée* », archives du compositeur, Paris.

_____ (2002). « La musique exprime-t-elle quelque chose? », Danielle Cohen-Lévinas (dir.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Itinéraire Fondation Avicenne/L'Harmattan, coll. « Musique et musicologie », p. 129-152.

_____ (2003). « Texte de présentation de *Médée* », reproduit partiellement dans le Programme de la création mondiale de *Médée*, Opéra national de Lyon, p. 8-11. Inédit.

_____ (2006). *Médée*, Paris, Alphonse Leduc, coll. « Notissimo ». Partitions de poche et d'orchestre.

_____ (2007). *Composer de la musique aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ».

RUIZ, Raoul (2003). Entretien avec *Le Progrès*, 21 janvier 2003. Coupure dans dossier de presse de Michèle Reverdy.

_____ (2003). *Chronique d'une mise en scène*. CLC Productions, TLM, Opéra national de Lyon, 1 disque vidéo numérique. Film documentaire, coproduction.

SCHAEFER-KASRIEL, Virginie (2003). « Michèle Reverdy en âme et conscience », reproduit dans le Programme de la création mondiale de *Médée*, Opéra national de Lyon, p. 14-18. Entretien réalisé à Paris en décembre 2002.

WOLF, Christa (2003). *Cassandra, les prémisses et le récit [Kassandra]*, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite ». Traduction française par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein. Édition précédente, 1983.

_____ (1997). *Médée: voix [Medea Stimmen 1996]*, Paris, Faillard. Traduction française par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein.