

Anna Kalyvi*

Danser, créer, vivre ensemble: un *mythe* à défendre

31 dicembre 2020, pp. 201-214

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11854>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Si possono ancora creare i miti oggi? In che modo gli antichi miti greci si manifestano nel mondo attuale? Quali sono la loro collocazione ed il loro mezzo di espressione? Per Mircea Eliade il mito dell'era moderna sopravvive in due forme: lo spettacolo e la lettura. Da una parte, questa idea riserva al corpo il suo ruolo primordiale guardandolo come mezzo della sua trasmissione. Dall'altra, ci orienta verso le comunità artistiche del XX secolo. L'articolo descrive il processo artistico della creazione *Mia...my...ma...Médée...μου*, una performance prodotta nel 2012 durante il Master Erasmus Mundus CLE «Culture Letterarie Europee» svolto tra quattro università di tre paesi (Bologna, Strasburgo, Salonicco, Mulhouse). A partire dal mito greco di Medea, questa creazione sostiene «il vivere insieme»: far arte insieme, incoraggiare la creatività e lo scambio tra parola e danza.

Can we still create myths nowadays? How does the ancient Greek myth manifest itself and by which means of expression? For Mircea Eliade the myth in the modern era survives within two forms: literature and performance. This position attributes to the body the primordial role by considering it as the medium of myth's reception and orientates us towards the artistic communities of the twentieth century. The article describes the creating procedure of a performance that was produced during the Erasmus Mundus Master C.L.E. «European Literatures and Cultures» between four universities in three different countries (Bologna, Strasbourg, Thessaloniki, Mulhouse). The performance focuses on the notion of sharing: encouraging personal creativity while sharing art, speech and movement – dance in particular.

* TEDx Strasbourg Université, France.

Anna Kalyvi

Danser, créer, vivre ensemble: un *mythe* à défendre

Introduction

Le présent article constitue le récit du processus de création concernant *Mia...my...ma...Mé-dée...μου*, une représentation artistique interdisciplinaire réalisée dans le cadre du Master Erasmus Mundus C.L.E. – Cultures Littéraires Européennes entre 2010 et 2012. Plus précisément il s'agit à la fois du témoignage d'une expérience de vie et d'art, et du chemin traversé pour son organisation et sa mise en place par un groupe de personnes venant de chaque coin du monde, qui ont participé en qualité d'étudiants internationaux et non pas en tant qu'artistes¹. Le projet, après avoir voyagé entre les quatre Universités des trois Pays qui font partie du Consortium C.L.E. (à savoir Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Université de Strasbourg, Université Aristote de Thessalonique et Université de Haute Alsace) a abouti au spectacle qui a eu lieu dans la salle de conférences de la dernière Université, avant la cérémonie de la remise des diplômes.

Dix-huit étudiants² ont accepté de participer à cette expérience artistique, en dehors des cours du cursus universitaire. Au niveau artistique, la création, envisageait une mise en pratique des résultats abordés par la recherche académique concernant le mythe comme texte et comme chorégraphie; au niveau "humain" notre caravane artistique³ constituait un parallèle allégorique avec la vie de l'étranger comme nous tous étudiants l'avons vécue à l'occasion de ce programme⁴. L'excellence interdisciplinaire a permis de fonder le spectacle sur une «participation culturelle qui est l'élément-clé de l'impact culturel dans la société»⁵, comprenant danse et peinture, parole et mouvement, écriture créative par alliage des

1. Bien que certains entre eux avaient par avance une pratique artistique (théâtre, musique, peinture, etc.), j'ai eu le grand plaisir et l'enthousiasme de coordonner le projet en tant qu'artiste chorégraphique (enseignant de danse).

2. Sur les trente-cinq en total qui faisaient partie du C.L.E. pour la période 2010-2012.

3. Voir Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, in *Social Community Theatre Centre University of Turin* (edited by), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 31-63, online: http://ojs.francoangeli.it/_omp/index.php/oa/catalog/book/394 (u.v. 25/9/2020).

4. Subventionné par l'Union Européenne, le Master C.L.E. prévoit pour chaque étudiant-e une première année d'études sur une de trois Universités du Consortium en fonction de son parcours (l'Université principale). Pour le troisième trimestre d'études il existe une mobilité obligatoire pour tous dans une des autres Universités partenaires. Pour les boursiers du Programme (ce qui fut mon cas aussi) une deuxième mobilité était prévue au troisième Pays pour le quatrième semestre. Un seul étudiant ou une seule étudiante était choisi par Pays (européens et hors Europe).

5. «Cultural participation is a key element of cultural impact on society». Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community*

trois langues officielles du Master (français, italien, grec), texte enregistré et parole théâtrale (chacun parlait dans sa propre langue maternelle), idéogrammes chinois qui ont été dessinés sur le tableau alors que la peinture d'Ángela Cristina Polo Pérez accompagnait l'action en temps réel, laissant une empreinte sur le papier. Cet ensemble était relié à des séquences de danse, accompagnées d'un mixage de musique électronique contemporaine et de musique classique⁶, fusionné avec des sons naturels (orages, pluie, vent).

Au cœur de cette création se trouve le mythe de Médée, cette redoutable magicienne qui a tué ses enfants pour se venger de son mari. Mais *notre* Médée est avant tout un être humain («humain trop humain»⁷ pour Friedrich Nietzsche et Jacqueline de Romilly dans leurs contextes respectifs). Par le biais du personnage, le sujet principal abordé dans la création est la naissance du mythe comme processus de création collective, qui est représenté d'une manière symboliquement analogue à la naissance de Médée. «Il *était* une fois, il y *avait* un dedans; il est perdu»⁸ écrit Pascal Quignard avec sa plume littéraire, dessinant le rapport entre le temps et l'espace du fœtus comme souvenir – tel est *notre* retour à ce spectacle – dont la composition fut le fruit d'une «pensée collective»⁹ qui retrace le profil du personnage et remet la notion du mythe dans l'actualité.

La route du cycle de la vie traverse artistiquement – et philosophiquement – le mythe comme un processus créatif d'une communauté donnée qui évolue car «les mythes sont une expérience collective qui se répète. On peut les varier à l'infini comme les rêves»¹⁰. Puisque «l'art semble avoir une force particulière à engager et mêler les gens à travers une expérience de transfiguration»¹¹, dans ce sens le mythe de Médée fut pour nous une «expérience source»¹² pour un vécu mythique qui entretient avec le(s) corps de forts liens affectifs:

il bouleverse tout le corps (nerfs, organes, perceptions), il interroge le fondement de la personne morale, fait vaciller la pensée, perturbe l'imaginaire et suscite des formes nouvelles qui sont à la fois celles qui naissent (en créations artistiques) et celles qui transformeront l'identité du sujet, à la fois psychiquement et socialement¹³.

Theatre Methodology, cit., p. 33.

6. Musique électronique: Colleen (pseudonyme de l'artiste Cécile Schott), *I will tell you a story*, figurant dans son album intitulé *The golden morning breaks* (2005). Musique classique: Gustav Mahler, *Adagio* de la *Symphonie No 5* (1901-1902) dans une reprise par l'ensemble japonais Fav. Classica. Le mixage a été réalisé par Nicolas Bardey, compositeur de musique contemporaine et enseignant de musique, basé à Strasbourg.

7. Euripide diminuait l'écart entre le divin et l'humain pour ses personnages (des femmes dans leur grande majorité) comme «un sculpteur qui reforme les coins pointus de ce schème, faisant preuve de compassion ou bien de “co-passion”, avec un humanisme qui se penche sur le malheur humain». Voir Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, PUF, Paris 1973, p. 124. Voir aussi Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, tr. fr. Alexandre Desrousseaux, Société du Mercure de France, Paris 1906 (1^{re} ed., *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Ernst Schmeitzner, Chemnitz 1878).

8. Pascal Quignard, *Medea*, Ritournelles, Bordeaux 2011, p. 24.

9. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957, p. 23.

10. Pierre Brunel, *Dictionnaires des mythes féminins*, Éditions du Rocher, Monaco 2002, p. 1288.

11. Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, cit., p. 34.

12. Christine Bergé – Michel Boccara – Markos Zafiroopoulos, *Le mythe: pratiques, récits, théories* [vol. I: *Aux sources de l'expression*], Economica, Paris 2004, p. 4.

13. *Ibidem*.

Description du spectacle

Mia...my...ma...Médée...μou s'articule autour de trois axes. C'est d'abord la stature de l'étranger que nous avons explorée car cet aspect concourt à la formation de l'identité personnelle et collective en même temps. La voix de Médée dans le texte enregistré lui attribuant le statut d'une «danseuse récitante»¹⁴ alterne avec son silence¹⁵, un «silence sacré»¹⁶ qui surgit à la fois comme une non-réponse aux accusations du Roi Créon (une réponse muette qui s'exprime seulement dans les gestes calligraphiques de Yunhran Liù dont les idéogrammes la traduisent en image chargée de sens) ainsi que comme une «pause» qui rompt avec la musicalité produite dans cette tour de Babel¹⁷. La folie de Médée était, dans notre cas, le résultat produit par ce mélange des langues (une sorte de complexe?) mais elle était avant tout culturelle. Si «la danse est un langage en soi»¹⁸, le corps y parvient pour démolir toute frontière créée par les langues et les cultures différentes en devenant le moyen pour communiquer sans «barrières» individuelles.

Perdue entre langues et silence, écriture en image et geste corporel, stigmatisée par les traces-cicatrices du viol¹⁹ de l'écriture corporel, *Mia...my...ma...Médée...μou* tombe enceinte. Pourtant pendant tout le spectacle le spectateur se confronte à une co-fusion: s'agit-il d'une grossesse ou d'une fausse couche? Tue-t-elle ou pardonne-t-elle? Pleure-t-elle ou rit-elle? Un dialogue existe en permanence entre ces notions antithétiques, du crime et du pardon, de la naissance à la catastrophe, de l'enfance à l'infanticide: bien avant l'entrée des spectateurs sur scène, Médée se trouve par terre, dans la position du fœtus dans le ventre, les yeux fermés; elle n'est pourtant pas visible, étant entièrement couverte par la tresse volumineuse de son costume²⁰. L'impression communiquée était celle d'un rocher marin creusé

14. Magali Nachtergaele – Lucille Toth (sous la direction de), *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites*, CND, Paris 2015, p. 19.

15. Dans la tragédie, Médée demande plusieurs fois le silence, tout d'abord aux femmes Corinthiennes: «Voici la seule grâce que de toi je voudrais obtenir: [...] pour punir mon mari du mal qu'il me fait, garde- moi le silence» et qu'elles le lui accordent. Ou encore vis-à-vis d'elle-même: «Ici pourtant je dois faire silence ne pouvant que pleurer sur l'ouvrage qui reste à faire de mes propres mains». Euripide, *Médée*, in Id., *Tragédies complètes I*, texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, Paris 1962, p. 143, 168.

16. Pier Paolo Pasolini met ses paroles dans la bouche du Centaure au début du film *Medea* (1969): «il silenzio sacro» devient la caractéristique de Médée, et lorsque la vraie voix de Maria Callas (sa voix humaine et pas sa voix de chanteuse) se fait entendre à travers les quelques paroles qu'elle prononce pendant le film, c'est le corps tout entier de la chanteuse qui s'exprime avec une musicalité extraordinaire.

17. Cette fusion des langues ne fut pas pour Médée un monopole. En effet, tous les interprètes polyglottes qui étaient chargés de parler pendant le spectacle avaient rédigé leurs propres textes en choisissant les langues dans lesquelles ils souhaitaient s'exprimer. Il s'agit de Paola Ravasio interprétant le miroir de Médée, de Simão Valente qui avait le rôle du Roi Créon ainsi que ses bourreaux parlants, à savoir Silvia Lucà, Maria Slezakova et Dariya Gribanova.

18. Entretien d'Anne Teresa De Keersmaeker, propos recueillis par Rosita Boisseau, *Anne Teresa De Keersmaeker: "La danse est un langage en soi"*, «Le Monde», 31 juillet 2009, online: http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/31/anne-teresa-de-keersmaeker-la-danse-est-un-langage-en-soi_1224666_3246.html (u.v. 12/11/2017).

19. Les bourreaux, portant des gants, l'enduisent de couleur noire; dos, bras, jambes, elle est traversée par l'écriture qui imprime sur son corps la blessure. Ce rôle a été confié à quatre femmes et non pas à quatre hommes étudiants. Ces bourreaux féminins sont habillés en costume d'homme.

20. La tresse était de couleur vert foncé, presque grise. Sur ce tissu épais était ajustée de façon non-canonique une légère

par la pluie. Cette Médée est née par une nuit semblable, une nuit de catastrophe naturelle et surgit de l'écume d'une mer polluée, comme une anti-Aphrodite. En se réveillant elle sera partagée entre son frère et Jason (optant finalement pour le deuxième, par lequel elle sera abandonnée quelques instants plus tard). Elle commencera ainsi son voyage dans l'histoire, dans l'infini, dans son intime, entourée d'un Chœur des femmes à la fois hostile et proche d'elle, juste avant sa tentative de tuer l'Ange, une victime sacrée.

Pendant tout son trajet, quelle est la place de l'Autre, de cet "étranger étrange"? Les autres pourraient-ils nous aider à trouver une sortie de secours ou bien nous conduisent-ils pas à pas à la catastrophe? Dans ce labyrinthe, comment s'en sortir, comment agir si «être performant» ne peut s'entendre que dans un rapport à l'Autre, en comparaison avec le reste d'un ensemble donné?»²¹.

Où sont les autres?... Où sont mes limites? Je veux dépasser la frontière.
De l'autre côté
c'est mieux.
O forse non?... je me trompe?... είμαι τόσο μόνη λοιπόν;

s'interroge *notre* Médée dans sa solitude, tout en découvrant l'altérité en se regardant dans son miroir.

Concevoir... à plusieurs

Je crois qu'on tue nos idées, de la même manière qu'elle a tué ses enfants. Nous ne les réalisons pas, on les trahit. Cet événement m'a fait penser qu'une partie de l'attitude humaine est fondée sur cette trahison. Un grand nombre de nos décisions fausses est associé exactement avec cette idée, selon laquelle on a tourné le dos à une idée, à une impression ou à une pensée qui a traversé notre esprit, mais on l'a détruite²².

Ce témoignage de Christos Kalfas, sculpteur et peintre gréco-français, par rapport à son exposition de peintures *L'adoption des orphelines de Médée* crée un parallèle entre l'artiste créateur et la figure emblématique de la mère tueuse. Pour les idées qui traversent la pensée artistique il semble que la plupart d'entre elles subissent un destin fatal: elles sont automatiquement abandonnées, oubliées, détruites dès leur naissance, elles ne réussissent pas à prendre corps, à voir, un jour, la lumière du jour. Cette

mousseline blanche.

21. Céline Roux, *Danse(s) performative(s): enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 14.

22. «Νομίζω ότι εμείς οι άνθρωποι συχνά σκοτώνουμε τις ιδέες μας όπως εκείνη σκότωσε τα παιδιά της. Δεν τις υποστηρίζουμε, αλλά τις προδίδουμε. Αυτό με έκανε να σκεφτώ πως ένα τμήμα της ανθρώπινης συμπεριφοράς στηρίζεται ακριβώς πάνω σε αυτήν την προδοσία. Πολλές λάθος αποφάσεις στη ζωή μας έχουν να κάνουν με το γεγονός ότι γυρίσαμε την πλάτη σε μια ιδέα, σε μια εντύπωση, σε μια σκέψη που μας πέρασε από το μυαλό αλλά τη σβήσαμε». Christos Kalfas, exposition de peinture *Les orphelines de Médée*, Aithousa texnis Athinon, avril 2011, online: <https://www.kathimerini.gr/424528/article/politismos/arxeio-politismoy/ta3idi-sth-mageia-ths-my8ologias> (u.v. 8/6/2020). Traduction personnelle.

mise à l'écart des idées non exprimées est perçue comme une trahison, c'est-à-dire comme une sorte d'infanticide. Bien que les raisons de cette trahison ne soient pas mentionnées dans ce passage (pour faire émerger la question de savoir comment interagissent la contrainte ou la capacité de créer dans l'intime de l'artiste?²³) il est pourtant clair que, s'il ne s'agit pas des idées orphelines qui s'abandonnent dans l'oubli, le processus de création prend les couleurs d'une poïésis, d'une naissance²⁴.

Pour *Mia...my...ma...Médée...μouv* l'idée de départ fut fondée exactement avec ce même aspect de non-trahison: donner chair à la recherche académique, lier la théorie et la pratique, créer un espace et un temps communs (communautaires?) pour que le mythe se manifeste. Car, de nos jours, le mythe continue d'être présenté sous deux formes, le spectacle et la lecture²⁵ et l'aspect pratique de la chose fait inévitablement pour un artiste partie de l'ensemble en le concrétisant: l'action est une forme directe de connaissance. En tant qu'espèce d'un «rêve éveillé»²⁶, autrement dit un «rêve diurne»²⁷, ce projet fut le fruit d'une «action réflexive»²⁸ qui avait envie de réaliser, communiquer, partager cette réflexivité par le biais de l'art.

Le corps est à la fois celui qui agit et celui qui subit l'action: il est la cible de sa propre action. Celle-ci peut donc être qualifiée de réflexive. [...] Avec l'action réflexive, on est la fois ce qui agit et ce qui subit l'action, et, dans la pensée réflexive, on est à la fois ce qui pense et ce qui est pensé²⁹.

Il est observé ici une auto-réflexivité du corps en mouvement qui combine pensée et action. Autrement dit ce corps artistique constitue un *topos* commun, une *topeaographie*³⁰ où se rencontrent le concept et l'affect, la forme et le contenu. La pensée réflexive passe ainsi le relais à une action qui possède cette même réflexivité comme qualité. Selon Noé Soulier, à partir d'une idée réflexive est née une action aussi réflexive que la première. Mais cette relation semble aussi fonctionner en sens inverse: cette même idée réflexive née dans la singularité fut finalement partagée, par le biais du spectacle, ce dernier perçu comme action réflexive collective. Car, à travers la participation dans *Mia...my...ma...Médée...μouv*, l'idée de départ fut finalement adoptée collectivement par tous les participants, saisie comme affect et non pas comme concept par un groupe de personnes qui n'étaient pas particulièrement des spécialistes du sujet et qui, faute de temps, n'étaient pas forcément au courant des références théoriques qui soute-

23. René Roussillon, *Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer*, in Bernard Chouvier (sous la direction de), *Symbolisation et processus de création: sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse*, Dunod, Paris 1997, pp. 159-167.

24. «Platon dans le Banquet <205c1> dit aussi quelque chose de tout à fait étonnant: *Nous appelons poïésis – poésie ou création – ce qui fait passer quelque chose du non-être à l'être*. En effet. Faire passer quelque chose du non-être à l'être, c'est exactement cela, une création». Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, Seuil, Paris 2007, p. 143.

25. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, cit., p. 34.

26. Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, Gallimard, Paris 1977, p. 233.

27. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, Gallimard, Paris 1991, p. 98.

28. Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, CND, Paris 2016, p. 25.

29. *Ibidem*.

30. Voir Florent Perrier, *Topeaographies de l'utopie: esquisses sur l'art, l'utopie et le politique*, Payot, Paris 2015.

naient le fond théorique de la création³¹. Ces personnes avaient pourtant d'autres points en commun – notamment «l'être ensemble»³².

Le mythe comme concept (nous faisons ici précisément référence au mythe grec) semble être né par cet «être ensemble» d'un groupe déterminé: «La "communauté" renvoie au concept d'intérêt commun et à la matérialisation de diverses formes d'organisation commune qui peuvent exprimer ou non celui-ci»³³. Mais pour le «mythe de référence»³⁴ nous n'avons pas à notre disposition un point de départ précis chronologiquement ou géographiquement, autrement dit nous ne disposons pas d'une date de naissance officielle. Sa création est le résultat d'une co-fusion entre mythes antérieurs, concrétisés dans une forme littéraire ou artistique à un moment donné. Il s'agit plutôt d'une "naissance mystère" alors (le mot *mystère* renvoie directement à l'étymologie du mot "mythe" qui signifie "fermer les yeux et la bouche") qui s'exprime par le symbole pour transmettre une "co-naissance" partagée, adoptée par la communauté qui l'a créé.

Le jeu de mots est attribué à Pascal Quignard: «Gnô c'est connaître. Ce connaître vient du "naître". C'est le parfait de naître. [...] Si naître c'est apprendre, être né c'est savoir»³⁵. Si le mythe se perd au fil de l'histoire (étant aussi ancien que l'Homme qui l'a inventé et l'a levé dans la sphère de la croyance, et sorti en même temps par un utérus polyphonique du groupe de référence) sa réappropriation par le langage du corps justifie très probablement sa pertinence, tout en expliquant par ailleurs pourquoi notre groupe C.L.E. si hétéroclite a accepté de participer à une telle création et de partager une telle expérience commune.

Contraintes, complications, limites

Dans l'impossibilité d'être tous présents en même temps dans le même lieu pour discuter, se mettre d'accord et répéter, coordonner à distance fut un véritable pari au niveau artistique. En effet, la présence demeurait fragmentaire et était le privilège exclusif de chaque groupe universitaire. Cela ne donnait la possibilité de répéter en petits groupes qu'aux étudiants qui se trouvaient dans la même

31. Notamment le texte poétique *Medea* de Pascal Quignard, dansée par Carlotta Ikeda, danseuse du butô japonais. Le poème traite le mythe de Médée la présentant sous réflexion avant du crime. La Médée poétique procède enfin à une infanticide – avortement qu'elle opère elle-même sur son propre corps.

32. La thématique de *l'être ensemble* a parcouru la saison 2002-2003 du Centre national de la danse à travers des spectacles, des formations, des rencontres et des projections. Le colloque *Pratiques, figures et mythes de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, organisé en septembre 2002 au Théâtre de la Cité internationale, avait pour objectif de mettre en débat les différentes problématiques qui découlent du thème de la communauté en danse en contrastant la figure du danse solo et les danses collectives.

33. Claire Rusier (sous la direction de), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, CND, Paris 2003, p. 9.

34. Claude Lévi-Strauss, *Mythologies: Le cru et le cuit*, Plon, Paris 2009, p. 10.

35. Pascal Quignard, *Mourir de penser*, Grasset, Paris 2014, p. 28.

université durant le même semestre³⁶. Ce fut le cas, par exemple, lors du quatrième semestre avec le groupe de l'Université Aristote de Thessalonique, auquel appartenait de nombreux étudiants. Les véritables parties que nous avons pu travailler durant cette période furent les parties dansantes du spectacle: celle du Chœur de femmes (six en l'occurrence, trois Barbares, trois Hellènes, selon le titre qui leur a été attribué) ainsi que le duo entre Médée et l'Ange. Ces parties étaient chorégraphiées et imposées, c'est-à-dire les participants ont appris un enchaînement de passes et de figures, en trios, en duos, en solo et en groupe.

Ce travail était la continuité de celui qui avait commencé quelques mois plus tôt en Italie, à l'Université de Bologne, où nous avons produit le duo entre Médée et son frère Apsyrtos puis leur trio avec Jason. Lors de ce séjour, ont été aussi construits les premiers dessins de la création, au fur et à mesure des répétitions. Un retour à Strasbourg au mois de juin a permis l'éclaircissement de la partie théâtrale entre Médée, Créon et les bourreaux parlants. Le voyage à Mulhouse a permis la répétition du duo entre Médée et son Miroir ainsi que la décision concernant les idéogrammes dessinés durant le spectacle, qui constituaient la Voix de Médée. Dans cette entreprise, la technologie s'est avérée être un outil efficace: un réseau a été installé afin de garantir l'organisation autonome dans chaque Université: chaque groupe d'étudiants (Bologne, Strasbourg, Mulhouse, Thessalonique) avait un référent, qui jouait à distance le rôle intermédiaire entre les étudiants concernés et le "cerveau central"; chaque participant a reçu par la voie électronique une courte description de l'ensemble suivie d'une description analytique de la partie artistique le concernant (danse, théâtre, peinture etc.) ainsi qu'un court texte personnalisé qui désignait son rôle au sein de chaque tableau³⁷. Médée – et sa danse – étant double fut le lien connecteur entre les séquences et les autres personnages y compris du Chœur des femmes dont deux participantes avaient deux rôles supplémentaires (l'Amitié, l'Amie de Médée et l'Armée, son ennemie).

A ces complications d'organisation à distance il faut ajouter encore la diversité culturelle qui passait par la langue étrangère. L'engagement que chacun d'entre nous accordait à son interlocuteur était un fait à la fois frustrant et drôle (c'était plutôt fréquent pour nous d'alterner les langues étrangères dans une même discussion!), car ce n'était pas seulement les mots inconnus ou la syntaxe qui posaient problème mais également le sens même des mots³⁸. Ainsi, à l'exception des parties chorégraphiques écrites, une place assez importante a été réservée à l'improvisation en proposant seulement des directives simples pour le mouvement dans l'espace scénique. Mais là encore, à cause de la distance, personne n'était au

36. Par exemple, pour Paola Ravasio qui interprétait le Miroir de Médée, un duo corporel qui était prévu avec Médée, ne pouvait pas fonctionner directement car l'une vivait en France et l'autre en Grèce! Il fallait attendre la rencontre des deux personnes-personnages pour mettre en place le duo.

37. Les principaux personnages du mythe (Médée, Jason, Apsyrtos, roi Créon et le Chœur) ont été maintenus pour cette création, tandis que d'autres, comme les bourreaux parlants ou la Victime sacrée, sont nouveaux.

38. Ceci fut évident lorsque j'ai demandé à Yiunran de transcrire par des idéogrammes chinois trois mots: arbre, miroir et voyage. J'ai compris la complexité de sa langue si riche et si belle qui représente des idées plus complexes dans la poétique d'une image chargée de sens.



Le meurtre d'Apsyrtos.



Le trajet du trio Jason-Médée-Apsyrtos.

Fig. 1 et 2: Premiers dessins d'Ángela Cristina Polo Pérez lors des premières répétitions à Bologne.

courant de ce qui précédait ou suivait sa séquence (même pas moi, puisque j'avais osé laisser toute cette place à l'improvisation). L'action de comprendre donnait sa place à une autre, concernant le corps cette fois: celle de convaincre... Cela étant contraire à sa culture, Marady Born, originaire du Cambodge, n'était pas en mesure de toucher si facilement le corps de Médée et il ne se sentait pas au départ à l'aise avec la proximité exigée pour le trio Jason-Médée-Apsyrtos³⁹.

La pratique mythique est à la fois «mise en corps et mise en relation»⁴⁰. Par le biais des gestes et des mouvements surgit une expressivité corporelle qui jongle entre violence et amour désignée comme «intercorporalité»⁴¹. La douceur de la mort, exprimé par un couteau qui change des mains, fut lors du dernier duo Médée-Angé d'une remarquable sensibilité, cela grâce à la particularité corporelle de l'étudiant qui interprétait l'Angé. José-Mari Agustin, venant des Philippines, de taille inférieure à la moyenne, avait une blessure au pied droit. Sans chaussures (car telle était la consigne⁴² pour ce duo) et en l'absence de semelles qui auraient permis de rétablir l'équilibre pendant la marche, le duo a été construit sur sa boiterie. Ainsi le déséquilibre corporel – que Médée a essayé de reproduire à sa façon – a été utilisé pendant la séquence de leur danse comme élément chorégraphique principal en résumant dans ce duo toute la force (et le sens profond) de «l'être ensemble»: se mettre dans la peau de l'autre.

Le couteau atterrit finalement dans les mains de Médée; l'Angé se livre lui-même à son propre

39. Pour dépasser cette contrainte corporelle et représenter le meurtre de son frère, les rôles ont été interchangés: c'est Médée qui a agi sur son corps avec des gestes verticaux et horizontaux qui ressemblaient aux coups d'une grande épée. Ensuite elle l'a placé *sur* son corps, dos à dos, pour qu'il effectue une glissade verticale, ayant l'autre corps comme support. Puis c'est avec un coup de pied de Médée qu'Apsyrtos roule par terre, comme s'il était perdu dans la profondeur de la mer. Voir fig. 1.

40. Christine Bergé – Michel Boccard – Markos Zafiroopoulos, *Le mythe: pratiques, récits, théories*, cit., p. 14.

41. *Ivi*, p. 21.

42. Il a été prévu que tous les interprètes dans la représentation ne portent pas de chaussures (à l'exception du roi Créon et des bourreaux parlants). Une discussion entre José-Mari et moi-même a eu lieu afin de trouver la façon de gérer cette particularité. Je lui ai expliqué l'idée de départ, en lui donnant la possibilité de danser avec ses chaussures. Très courageux, il s'est montré tout de suite prêt pour danser pieds nus. J'ai insisté en lui donnant la possibilité de réfléchir à sa décision jusqu'au dernier moment, mais il ne l'a pas accepté, expliquant qu'il était capable de danser pieds nus, comme les autres.

meurtre, il ne craint pas l'auto-sacrifice; il ferme ses yeux et étend ses bras à droite et à gauche dans une position de crucifixion. Médée approche et arrache son cou avec sa main gauche; avec sa main droite, elle tient le couteau verticalement vers lui, elle lève son bras au-dessus de sa tête – sa main tremble; elle n'enfonce pas le couteau dans son cou, «ce qu'elle médite monte en elle [...]. Elle hésite»⁴³. Au contraire, sur la dernière note de musique, Médée jette le couteau par terre, libérant ainsi sa victime de tout danger. C'est un choc pour elle: elle commence à trembler, elle pleure, elle s'écroule, sauvée au dernier moment par son Amie⁴⁴ du Chœur des femmes.

L'opération collective d'une *mise au monde*

Il y a mille façons de vivre une grossesse; d'avoir [...] avec cet autre encore invisible une relation d'une autre intensité.

Hélène Cixous⁴⁵

Le projet sous forme écrite avec un descriptif détaillé a été déposé au début du troisième semestre du master au consortium C.L.E. et a été validé à la suite d'une évaluation par le comité des professeurs⁴⁶. Les quelques répétitions en petits groupes ont été réalisées en collaboration avec les secrétariats⁴⁷ de chaque Université, engagés de leur côté pour trouver des salles libres dans des créneaux disponibles pour tous. Enfin c'est à Mulhouse que nous nous sommes tous réunis lors des soutenances du master. Durant ces trois jours, où en effet nous nous sommes tous vus pour la première fois, nous avons éclairci certains aspects de la présentation artistique et nous nous sommes préparés convenablement pour la répétition générale, qui fut la seule répétition collective. Nous avons répété durant deux heures, très engagés, très concentrés et à l'écoute, sans pause, pour terminer la répétition générale juste trente minutes avant la représentation qui a duré quarante-cinq minutes en total.

Cette répétition collective fut décisive, offrant enfin la possibilité de synthétiser l'ensemble, de relier les séquences entre elles et de fixer les transitions entre les parties, en mettant en valeur l'équipement technique (musique, costumes et objets). Il est évident que le spectacle était construit en fragments qui retournaient maintenant au contexte en l'éclaircissant, en lui donnant sens. Il s'agissait des «fragments

43. Pascal Quignard, *Medea*, cit., p. 18.

44. Interprétée par l'amie belge van Hoff.

45. Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et d'autres ironies*, Galilée, Paris 2010, p. 64.

46. Nous adressons nos remerciements les plus chaleureux aux professeurs responsables des Universités, les professeurs George Freris de Thessalonique, Pierre Hartmann de l'Université de Strasbourg, Ruggero Campagnoli de l'Université de Bologne, Tania Collani de l'Université de Mulhouse et particulièrement à Madame la professeure Anna Paola Soncini de l'Université de Bologne, coordinatrice du programme entre les Pays, qui a soutenu tout de suite l'initiative.

47. Nous saluons avec enthousiasme et gratitude Madame Lucia Manservisi (Bologne), Madame Chadi Hamzavi (Strasbourg) et Sofia Fourlari (Thessalonique).

à l'œuvre»⁴⁸ qui prenaient sens par assemblage, montage, collage (Claude-Lévis Strauss l'appellerait du "bricolage"). Si «l'art du collage, y compris sous des formes historiques, est une pratique qui reste agissante»⁴⁹ d'autre part il établit une «esthétique de la non-cohérence s'appropriant activement des morceaux hétéroclites et bigarrés du réel»⁵⁰. Mais comme précise Jean-Marc Lachaud, «l'esthétique de la non-cohérence n'est pas une esthétique de l'incohérence», elle suit donc sa propre logique dans l'union, afin de déplacer la notion quelques lignes plus bas, dans la sphère du jeu: «Le jeu remuant des fragments qui se percutent atteste de la préservation de l'ouverture et du mouvement»⁵¹.

Pour nous tous, les participants de *Mia...my...ma...Médée...μov*, le sens a été révélé par cet assemblage à travers lequel chacun a trouvé sa place dans la création. Nous avons pris conscience que cette Médée nous appartient; chacun d'entre nous porte quelque chose de cette Médée⁵², quand en même temps nous avons réalisé à quel point il fallait rester à l'écoute pendant le spectacle prévu – nous avions une seule présentation –, rester concentrés, réunis, attentifs et performants. «Le deuxième sens du vocable *performance* [...] réside dans l'interprétation de l'artiste. L'expression *Quelle performance d'acteur!* renvoie aussi bien à l'accomplissement technique réussi qu'à l'interprétation qui sous-tendait le rôle»⁵³. Cette volonté de s'investir ne fait rien d'autre que confirmer de nouveau l'idée du partage comme union, cette fois-ci à l'égard de cent cinquante spectateurs dans la salle. Car «le spectateur n'est pas autant tenu à distance qu'il n'y paraît, il se trouve subrepticement inclus dans l'être-ensemble»⁵⁴.

Comme les morceaux d'un puzzle, nos témoignages fragmentaires ont été traversés par une formidable énergie durant les quarante-cinq minutes du spectacle, vécu comme une expérience rituelle, non seulement par les participants mais aussi par les spectateurs. Même le plus grand défi de cette création, la scène finale, où une valse⁵⁵ était prévue entre professeurs et étudiants (qui n'étaient pas au courant auparavant), fut une réussite: la danse spontanée entre professeurs, étudiants, parents et amis a permis un rapprochement corporel qui a confirmé qu'en recréant Médée, nous avons créé notre propre mythe collectif. Dans ce sens-là, «la danse est un modèle de la forme en mouvement, l'exemple à suivre dans de nouvelles formes de vie»⁵⁶.

Mia...my...ma...Médée...μov autant singulière que collective dans les langues qui la décrivent,

48. Jean-Marc Lachaud, *Collages, montages, assemblages au XX^e siècle: le fragment à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris 2018.

49. *Ivi*, p. 346.

50. *Ivi*, p. 344.

51. *Ivi*, p. 338.

52. Lors de la scène finale, en attendant Médée de trouver sa place parmi le groupe, tous les participants échangent entre eux leurs objets-symboles utilisés pendant le spectacle. Ainsi, ils ne trouvent pas seulement leur place dans l'ensemble mais ils prennent aussi la place de l'autre à travers ce geste symbolique.

53. Céline Roux, *Danse(s) performative(s): enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*, cit., p. 16.

54. Claire Rusier (sous la direction de), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, cit., p. 268.

55. Sous la musique nostalgique *La valse des rêves perdus*, du compositeur grec Manos Hatzidakis, interprétée par Spiros Piperakis, issue de l'album *L'Athènes des années 1960 chante* (1964).

56. Claire Rusier (sous la direction de), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, cit., p. 61.

destinée à *notre* communauté universitaire en tant que proposition du vivre ensemble, s'est avérée à la fin n'être qu'une farce, autrement dit un jeu- ou mieux encore l'enjeu d'un jeu! N'ayant pas commis le crime, ayant parcouru toute la salle avec la tresse lourde de son costume, étant stigmatisée par ses traces-cicatrices⁵⁷ du viol, dans ses pleurs, la Médée de *Mia...my...ma...Médée...μov* casse «l'aparlence de la danse et la mise en silence dans l'écriture»⁵⁸ en éclatant de rire. Sa réaction fait surgir le comique du tragique (un "art du choc" selon l'expression de Lachaud pour le montage) produisant par excellence auprès le public et les interprètes qui l'entourent un brut effet d'étrangeté: «Comique et tragique sont mélangés jusqu'à devenir indissociables, les soupirs que nous arrache le comique se mêlant aux rires que soulève le tragique»⁵⁹. Devant cette mosaïque culturelle composée de singularités, pour ce qui est le *nôtre* et pour cet *autre* qui nous hante, il n'y avait pas de véritable distanciation entre vivre et créer, pas d'écart entre la réalité et le mythe – nous avons joué finalement nous-mêmes! «Le rituel théâtral permet aux gens qui jouent publiquement sur scène d'affirmer leur propre existence, invite la communauté à se ressembler autour des idées et des valeurs exposées et anime la communication sociale sur ces sujets, aspects qui se fondent sur des émotions partagées et la créativité»⁶⁰. Ainsi, *Mia...my...ma...Médée...μov* devient action, artistique et sociale à la fois, témoignage, prise de position qui, loin de regarder le vivre ensemble comme une chimère, elle constitue un exercice de *l'art du mieux vivre*.

Épilogue

Il est évident qu'avec toutes les complications et les contraintes qui sont exposées dans ce récit, nous avons dû passer certaines étapes qui auraient pu contribuer à une plus grande efficacité du déroulement de ce projet⁶¹. Par exemple, l'impossibilité d'un dialogue à voix haute des participants, qui permettrait de fixer des objectifs communs selon l'envie de chacun et en fonction de son rôle, fut un premier regret. Dans le temps présent, le récit de la mise en scène de *Mia...my...ma...Médée...μov* revient dans cette revue après un certain recul – précisément huit ans après sa création. Certaines choses sont oubliées, d'autres complètement effacées, repoussées dans l'avatar de la mémoire, aspect qui se présente pour le lecteur actuel plutôt comme un paradoxe: un récit autobiographique qui raconte une création polyphonique! Il est vrai que lors de ce processus de création, nous n'avons pas construit un

57. Voir fig. 2. La capacité d'Ángela Cristina Polo Pérez de saisir cette blessure et la représenter sur son canevas est remarquante.

58. Le mot "aparlence" est attribué à Pascal Quignard. Magali Nachtergaele et Lucille Toth (sous la direction de), *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites*, cit., p. 105.

59. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, Gallimard, Paris 2000, p. 842.

60. «The theatre rite allows the people acting on stage to publicly declare their own existence, calls the community to gather around proposed values and ideas, and activates social communication on the presented themes, which builds on shared emotions and creativity». Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, cit., p. 48. Traduction personnelle.

61. *Ivi*, pp. 40-44.

journal de bord qui nous permettrait de sauvegarder certaines paroles des participants dont les voix semblent rester “muettes” dans ce témoignage. La confrontation avec le temps et la distance nous ont privé du fait de produire des souvenirs écrits, outils probablement efficaces pour la reproductibilité éventuelle de ce spectacle dans un autre contexte.

S'il y a une *performativité de la mémoire* qui réactualise des souvenirs lors de la reprise d'un spectacle, cette mémoire performative ne constitue pas le véritable objet de ce témoignage⁶². *Mia...my...-ma...Médée...μou* nous a légué des traces: la captation vidéo qui a été envoyée à tous les participants, une trentaine de photos prises lors du spectacle ainsi que la série de dessins d'Ángela Cristina Polo Pérez. Prenant en compte que le mythe comme concept anthropologique des sociétés semble se transmettre d'une génération à l'autre par une oralité comme un conte d'enfant, cette notion de la trace constitue aussi pour le mythe un paradoxe: pour notre Médée cette oralité n'est pas directement mise en valeur. Mais une telle absence des voix parvient-elle à mettre en question le fait que l'expérience mythique a eu lieu? Autrement dit, le fait que notre création collective ne se confirme pas dans les voix des interprètes lors de ce témoignage, cela suffit-il pour nier l'existence de ce Chœur contemporain? Si le mythe s'identifie avec l'expérience collective de «l'être ensemble», ne désigne-t-il pas par cela une polyphonie qui devient finalement voix singulière unitaire – comme dans une chorale par exemple – en l'occurrence: non pas *Mia...my...ma...Médée...μou* mais *notre Médée*?

«Dans la perspective du théâtre social la capacité du théâtre de “former un chœur”, c'est-à-dire de construire des ponts entre les diversités culturelles, sociales et personnelles, cela représente le majeur potentiel du théâtre vis à vis de l'avancement des sociétés»⁶³. Dans l'exemple de la chorale où la singularité s'efface dans le collectif (nous ne pouvons plus identifier qui chante quelle voix mais nous sommes emportés par cette voix unifiée dont on ne peut plus saisir la provenance) *notre Médée* – comme tout spectacle – n'est-elle pas un rituel corporel, par excellence polyphonique qui arrive à justifier *l'être ensemble* dans une seule représentation d'une communauté précise, et en fin de compte, dans une seule voix, dans un seul *corps*? Ce corps double – tant performatif que social – ne constitue-t-il pas une vraie voix en soi, marqué par un jeu entre présence-absence, réalité et rêve? Si le mot *mystère* signifie à la fois “rituel” et “cérémonie”, n'est-il pas un aspect fondamental tant pour l'art que pour le mythe, en les percevant comme de véritables *mystères* dont l'instrument, à savoir le corps, demeure l'*énigme*?

62. A propos de cette performativité de la mémoire et son rôle dans le processus de création lors de la reprise d'un spectacle, j'oriente le lecteur vers l'article suivant: *Danser pour se souvenir qu'on n'a pas oublié*, in «Recherches en danse», n. 7, 2019, online: <http://journals.openedition.org/danse/2462> (u.v. 25/9/2020).

63. «From the perspective of Social Theatre, the capacity of theatre to “build a chorus”, to build bridges between cultural, social and individual differences – represents the greatest potential of theatre with regard to the development of inclusive societies». Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, cit., p. 46.

Fiche du spectacle:

Master C.L.E. «Cultures Littéraires Européennes»

Titre: *Mia...my...ma...Médée...μov* Création interdisciplinaire pour 18 interprètes

Date: 28 juin 2012

Lieu: Université de Haute Alsace, Mulhouse, Salle de conférences

Coordination artistique: Anna Kalyvi, artiste chorégraphique

Mixage des musiques, technique son, montage: Nicolas Bardey, compositeur de musique contemporaine

Nous tous (par ordre d'apparition):

Ángela Cristina Polo Pérez	Colombie	L'Artiste
Anna Kalyvi	Grèce	Médée
Marady Born	Cambodge	Apsyrtos, le frère de Médée
Francisco Manca	Italie	Jason, l'époux de Médée
Paola Ravasio	Costa Rica	Le miroir de Médée
Silvia Lucà	Italie	Bourreau parlant
Maria Slezakova	Slovaquie	Bourreau parlant
Dariya Gribanova	Russie	Bourreau parlant
Simão Valente	Portugal	roi Créon
Yunran Liù	Chine	Voix de Médée, idéogrammes chinois
Annia Golubeva	Russie	Chœur des femmes, Barbare et l'Arme
Marta Pierri	Italie	Chœur des femmes, Hellène et magicienne
Fulvia Balastieri	Italie	Chœur des femmes, Barbare et magicienne
Olena Vazhynska	Ukraine	Chœur des femmes, Hellène et leur Lien
Hannah van Hof	Belgique	Chœur des femmes, Hellène et l'Amitié
Jose José-Mari Agustin	Philippines	La victime sacrée, l'Ange
Ema Gjika	Albanie	Présentation du spectacle
Alessandrina da Rocha	Brasille	Photos

Synopsis:

- SCENE 1: *Le mythe de Médée ... ici et maintenant.*

Personnages: Apsyrtos, Jason, Médée, Miroir de Médée

Trio dansant: Apsyrtos, Jason, Médée

Miroir parlant et duo dansant: Médée et son Miroir

Transcription du mouvement dansant: Ángela Cristina Polo Pérez.

La pensée de Médée (texte enregistré): Anna Kalyvi

- SCENE 2: *Le «viol» des langues*

Personnages: Roi Créon, quatre les bourreaux parlants

Viol corporel: Les Bourreaux parlants et Médée

La voix de Médée: idéogrammes chinois, Yunhran Liù

- SCENE 3: *Moi je suis ... Toi: Hellên-Barbare*

Personnages: Le Chœur des femmes, Médée, L'Ange (la victime sacrée)

Danse collective: Chœur de cinq femmes et Médée

Duo dansant: Médée et l'Ange

Transcription du mouvement: Ángela Cristina Polo Pérez

- SCENE 4: Multiple identité

Danse: nous tous

Salutation et danse avec le public: La Valse des rêves perdus