

manhattan

medea

la colline

théâtre national

de Dea Loher

mise en scène Sophie Loucachevsky

Petit Théâtre  
du 21 janvier au 20 février 2010

# manhattan medea

---

## Dossier pédagogique

### Sommaire

<b>Médée, de Corinthe à Manhattan</b> (analyse dramaturgique par André Antébi)	p. 4
- Une tragédie de la féminité et de l'exil	p. 5
- Le pays de la chance (John Dos Passos, <i>Manhattan transfer</i> )	p. 6
- Le mythe de Médée	p. 7
- Mais non, qu'il vive ! (Ovide, <i>Les Métamorphoses</i> )	p. 8
- Médée, l'étrangère	p. 9
- Extrait de <i>Manhattan Médée</i> , scène 2	p. 11
- Médée, femme libre	p. 12
- La passion sacrée	p. 14
- Extrait de <i>Manhattan Médée</i> , scène 7, suivi du mythe de Tirésias (Ovide, <i>Les Métamorphoses</i> )	p. 16
- Médée, infanticide	p. 18
<b>Le projet de mise en scène</b>	p. 20
- Une dramaturgie de la passion : Dea Loher et Roland Barthes (notes pour la mise en scène par Sophie Loucachevsky)	p. 21
- <i>Medea</i> (note sur la scénographie par Jean-Pierre Guillard)	p. 25
- Les chansons du spectacle	p. 26
- Sophie Loucachevsky (repères biographiques)	p. 29
<b>Dea Loher, portrait</b>	p. 30
- Dea Loher ou l'impossible innocence (par Laurent Muhleisen)	p. 31
- Dea Loher (repères biographiques)	p. 32

<b>Documents &amp; regards</b>	p. 33
ANNEXE 1	
Les "copies originales" : des <i>Ménines</i> aux <i>Médées</i> (André Antébi)	p. 34
- D'autre <i>Ménines</i>	p. 36
- D'autres <i>Médées</i>	p. 37
La Médée d'Euripide ( <i>Premier épisode</i> )	p. 37
Médée à Jason (Ovide, <i>Les Héroïdes</i> )	p. 38
La Médée de Hans Henny Jahnn	p. 39
La Médée de Lodz (poème de Bertolt Brecht)	p. 41
Medeaspiel (Heiner Müller)	p. 41
La Médée de Dario Fo	p. 42
La Médée de Christa Wolf	p. 42
ANNEXE 2	
Médée, l'étrangère, la barbare	
- Le prix à payer (David Tuillon)	p. 43
- Les Grecs et les Barbares (Julia Kristeva)	p. 43
- Figure de la haine et de l'autre (Julia Kristeva)	p. 45
- La femme dans la société hellénique (Friedrich Nietzsche)	p. 46
ANNEXE 3	
Deux visions du monde, sacrée et profane : La <i>Médée</i> de Pasolini	
- "Love at first sight" (Hervé Joubert-Laurencin)	p. 48
ANNEXE 4	
Les sources du mythe	p. 50

# de **Dea Loher**

traduction de l'allemand **Laurent Muhleisen**

mise en scène **Sophie Loucachevsky**

collaborateur artistique **André Antebi**

scénographie **Jean-Pierre Guillard**

costumes **Christine Brottes**

vidéo **Fred Koenig**

lumière **Nathalie Perrier**

musique **Marcus Borja**

son **Sylvère Caton**

coiffure maquillage **Catherine Saint-Severs**

assistant mise en scène **Sébastien Chassagne**

avec **Anne Benoit, Marcus Borja, Christophe Odent**

Petit Théâtre

**du 21 janvier au 20 février 2010**

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

## **production**

La Colline – théâtre national, Compagnie Les Amis de...  
avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France

Le texte a paru à L'Arche Éditeur (2001) qui en est le représentant théâtral.

La version scénique de Sophie Loucachevsky est jouée par trois acteurs  
(la pièce de Dea Loher présentant à l'origine six rôles distincts).

## **location: 01 44 62 52 52**

du lundi au samedi de 11h à 18h30

et le dimanche de 13h30 à 16h30

(uniquement les jours de représentation)

## **tarifs**

en abonnement de 8 à 13€ la place

hors abonnement

plein tarif 27€

plus de 60 ans 22€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€

le mardi 19€

## **contact compagnie**

diffusion **Danièle Gironès**

**06 07 03 93 48 – 01 43 50 42 78**

**daniele.girones@orange.fr**

## **La Colline – théâtre national**

15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>

service pédagogique

**Anne Boisson – 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr**

**Ninon Leclère – 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr**

**Marie-Julie Pagès – 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr**

télécopie: **01 44 62 52 91**

## **Médée, de Corinthe à Manhattan**

DEAF DAISY *chante*. Lorsque je vins dans le pays étranger,  
pour te chercher, mon cœur, pour te chercher,  
j'attendis devant ta porte longtemps,  
ma colombe, ma colombe et répandis des larmes –

Dea Loher, *Manhattan Medea*

## Une tragédie de la féminité et de l'exil

*Ce sera une comédie, ce sera une tragédie, aucune importance, tant que c'est une vraie pièce.*

(Manhattan Medea)

New York, Manhattan, devant l'entrée de service d'une riche maison de la Cinquième Avenue, Médée attend, seule.

Vingt-cinq siècles après la Corinthe d'Euripide, elle est toujours rebelle, toujours passionnée, utopiste même, au cœur d'un nouvel empire, face à un nouveau pouvoir, amoureuse du même Jason.

Depuis combien de temps est-elle là ? Une éternité à attendre qu'une porte s'ouvre. Dans cet étrange purgatoire, dans ce lieu déserté, un peintre de cour veille et la regarde. C'est son rôle, il est le gardien de la maison du Sweatshop-Boss, l'alter ego du Roi Créon. Il s'appelle Vélasquez et garde un œil sur la ville, sur l'histoire qui se déroule sous ses yeux. Pourtant, de Médée, il ne distingue que l'ombre. Est-elle tout à fait humaine ? Un fantôme peut-être ? Tant de Médées l'ont précédée, il doit bien y avoir un fantôme quelque part. « *Votre contour au même endroit. Est-ce de la chair et du sang ?* »

Mais à New York aujourd'hui on ne croit plus aux fantômes. Aux magiciens, aux Dieux non plus. Les héros ne sont plus des princes et des princesses. Médée de Manhattan n'est pas une prêtresse au savoir terrifiant, ni la petite-fille du Soleil. Celui qu'elle attend, Jason, n'est pas le héros d'une quête fantastique. Ici les hommes ne se cachent pas derrière la volonté d'un Dieu.

Et cependant la tragédie de Dea Loher, dans toute sa modernité, ancrée dans son époque, reste fidèle aux tragédies classiques d'Euripide et de Sénèque. La fin des mythes a sonné depuis longtemps mais le sacré n'a pas disparu. "*L'être sacré reste juxtaposé à l'être désacralisé*<sup>1</sup>."

Ainsi, comme ses prédécesseurs, Dea Loher fait de sa Médée le témoignage d'un choc entre deux mondes, entre deux sexes, entre la raison et la passion. Une tragédie de la féminité et, bien sûr, de l'exil. C'est le regard posé sur une photo d'exilés prise sur Ellis Island<sup>2</sup> que Dea Loher a composé sa tragédie.

<sup>1</sup>Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*.

<sup>2</sup> Située au nord de Liberty Island, Ellis Island porte le nom de son propriétaire (Samuel Ellis) au moment de la guerre d'Indépendance. Le gouvernement y construira un port spécial pour accueillir les immigrants en 1892, afin de remplacer Fort Clinton (Battery Park) devenu inadapté. Cette enclave accueillera plus de 12 millions de personnes jusqu'en 1924 et 16 millions jusqu'à sa fermeture en 1954. Plus de 100 millions d'Américains, soit 40% de la population actuelle, comptent un parent ayant transité par ce lieu. Ellis Island servira de gare de triage qui permettra de refouler les immigrants indésirables avant qu'ils ne posent véritablement le pied sur le continent. Les lois d'immigration interdiront successivement l'entrée des États-Unis aux porteurs de maladies contagieuses, aux polygames, aux prostituées, aux indigents, aux anarchistes, aux Chinois (en 1882), aux Japonais (1907) et aux analphabètes (1917). La construction d'origine, incendiée en 1900, sera remplacée par 35 bâtiments qui accueilleront jusqu'à un million de candidats en 1907. Les postulants seront soumis à de nombreux examens dans des conditions de confort souvent précaires. Chaque dortoir pouvait abriter 300 immigrants et l'hôpital accueillir jusqu'à 500 malades. Environ 3500 personnes décéderont sur ce que certains appelleront « l'île aux larmes » et d'autres « une usine à fabriquer des Américains ». Les lois sur les quotas de 1921 et 1924 réduiront considérablement le flux migratoire. En 1932, les candidats au retour seront plus nombreux que ceux qui désiraient entrer aux États-Unis. Du fait de son activité réduite, Ellis Island deviendra un lieu de détention pour les « ennemis des États-Unis » au cours de la Seconde Guerre mondiale. Le centre fermera ses portes en 1954. En 1965, le président Johnson en fera un monument national. Le site est restauré pour en faire un musée en 1982. Source : <http://www.insecula.com/salle/MS01023.html>.

## Le pays de la chance

Le long du bastingage il y avait des têtes ; à tous les hublots, il y avait des têtes. Le vent apportait l'odeur fade du bateau massif. Ancré dans le port, il était légèrement gîté d'un côté et le pavillon jaune de la quarantaine flottait au grand mât.

- Je donnerais bien un millions de dollars, dit le vieil homme en se reposant sur ses avirons, pour savoir ce qu'ils viennent chercher ici.
- Justement ça, vieux père, dit le jeune homme à la barre, est-ce que nous ne sommes pas dans le pays de la chance ?
- En tout cas ce que j'sais bien, repris le vieil homme, c'est que, quand j'étais gosse, il n'y avait que des Irlandais qui venaient, au printemps, avec les premiers bancs d'aloses... Maintenant il n'y a plus d'aloses et ces gens là, Dieu sait d'où ils viennent !
- Nous sommes dans le pays de la chance." (p. 65)

- Est-ce que New York c'est par là ?

Jimmy montre l'eau calme qui va s'élargissant sous le soleil.

- Oui, mon petit homme, derrière ce banc de brouillard se trouve Manhattan.
- Qu'est ce que c'est que Manhattan monsieur je vous prie ?
- C'est New York... New York est construit sur l'île de Manhattan
- Comment ! New York est sur une île ?
- En voilà un petit garçon qui ne sait pas que sa ville natale est sur une île !

(p. 88)

**John Dos Passos**

Extrait de *Manhattan transfer* (1925), trad. Maurice-Edgar Coindreau, Éditions Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1973



## Le mythe de Médée

Particulièrement sombre, la légende de Médée est constituée d'une succession de meurtres ponctués de fuites, tout au long d'un voyage à travers la Grèce. L'histoire de Médée débute avec l'arrivée des Argonautes en Colchide. Ceux-ci recherchaient la Toison d'or sous le commandement de Jason (la quête ayant été initiée par son oncle Pélidas). La Toison était détenue par le roi Éétès qui accepta de la céder si les héros accomplissaient certaines tâches apparemment impossibles.

Or Médée était tombée amoureuse de Jason sitôt qu'elle l'avait vu. Le héros convoitait, lui, l'aide providentielle que ses pouvoirs pourraient apporter, aussi il donna la réplique, promettant à Médée de s'enfuir avec elle et de l'épouser dès qu'ils seraient parvenus en Grèce. C'est ainsi que les Argonautes purent triompher des différentes embûches et conquérir la Toison d'or. Furieux, Éétès entreprit de les poursuivre, mais Médée favorisa leur fuite en tuant son frère cadet Apsyrtos : selon une version de l'histoire, elle le tua et le découpa en morceaux, les dispersant, si bien que son père, à la poursuite des Argonautes, s'attarda à ramasser les fragments du corps ; dans d'autres versions, Apsyrtos est déjà adulte et mène lui-même la poursuite jusqu'au moment où Médée le tue.

De retour à Iolcos, Jason constate que son oncle Pélidas a profité de son absence pour tuer son père et se débarrasser de sa famille. Médée met alors au point une ruse pour le venger : elle se présente au palais de Pélidas comme une prêtresse d'Artémis et devant les filles du roi, elle rajeunit un bélier en le faisant bouillir dans un chaudron avec des herbes magiques. Elle les persuade ensuite d'en faire autant avec leur père, mais elle leur donne des herbes sans aucun pouvoir, et les filles de Pélidas causent malgré elles la mort de leur père.

Jason et Médée sont bannis d'Iolcos par Acaste, fils de Pélidas ; ils se réfugient alors à Corinthe, où ils sont accueillis par le roi Créon. Mais Jason tombe amoureux de la fille du roi, Créüse, et il se marie avec elle, répudiant Médée. Celle-ci se venge en tuant sa rivale et son père, ainsi que les enfants qu'elle avait eus avec Jason (Phérès et Merméros) selon certaines traditions. De désespoir, Jason se donne la mort.

Médée, menacée par les Corinthiens, s'enfuit et trouve refuge auprès d'Égée, roi d'Athènes : elle lui promet ce qu'il convoite le plus – un fils – et il accepte de l'épouser. Un enfant, Médos, naîtra peu après, pour qui Médée nourrira un destin royal ; cependant l'arrivée de Thésée (fils inconnu d'Égée) à Athènes bouleversera ses plans et la dressera contre le nouveau venu. Après plusieurs tentatives infructueuses, Médée réussit à convaincre son époux que Thésée est un traître, et qu'il convient de l'empoisonner : le drame est évité de justesse, Égée reconnaissant son fils à son épée au dernier moment.

Découverte, Médée doit fuir Athènes : elle rentre alors vers sa Colchide natale avec son fils Médos. En ce lieu, elle trouve sur le trône Persès, son oncle, qui avait détrôné son père après la fuite des Argonautes. Elle le tue et restitue le pouvoir à son père, Éétès.

Dans certaines traditions, Médée est présentée après sa mort comme l'épouse d'Achille dans les Îles des Bienheureux.

## Mais non ; qu'il vive !

[...] Un feu violent s'allume dans le cœur de la fille d'Aeétès ; elle lutte longtemps ; mais la raison ne peut triompher de son délire : "c'est en vain que tu résistes, Médée se dit-elle ; un dieu, je ne sais lequel, s'oppose à tes efforts. Je serais surprise si ce n'était là ce qu'on appelle l'amour (ou du moins c'est quelque chose qui y ressemble). Pourquoi en effet les ordres de mon père me paraissent-ils trop durs ? Oui vraiment, ils sont trop durs. Ce jeune homme, je l'ai vu tout récemment pour la première fois ; d'où vient que je crains pour sa vie ? Quelle est la cause d'une si grande crainte ? Chasse de ton cœur virginal cette flamme qui te dévore, si tu le peux malheureuse. Si je le pouvais, je serais guérie ; mais malgré moi une force inconnue m'accable ; la passion me donne un conseil, la raison m'en donne un autre ; je vois le bien, je l'approuve et c'est le mal qui m'entraîne. Pourquoi, fille d'un roi, brûles-tu pour un étranger et songes-tu à prendre un époux dans un autre univers ? Ta patrie elle-même peut bien t'offrir un objet digne de ton amour. Que ce jeune homme vive ou qu'il meure, c'est affaire aux dieux. Mais non ; qu'il vive ! [...]

**Ovide**

Extrait des *Métamorphoses*, livre VII, trad. Georges Lafaye,  
Éditions Gallimard, coll. "Folio classique", Paris, 2009, p. 219-220

## Médée, l'étrangère

Médée symbolise cette confrontation entre deux civilisations, la rencontre de l'Orient avec l'Occident, ce moment charnière où bientôt, les frontières, les cultures et les nations seraient abolies.

*Nos pères virent un âge sans tache, vierge de crimes. Chacun restait tranquillement sur son propre rivage, vieillissait sur la terre de ses ancêtres, riche de peu, et ne connaissait d'autres trésors que les productions du sol natal. Mais les lois qui avaient sagement imposé à l'univers son morcellement furent violées par le vaisseau de pin thessalien. [...] Aujourd'hui l'océan a cédé, il se plie à toutes nos lois. Le moindre esquif s'aventure sur le large. Toutes les bornes ont été reculées et des villes ont élevé leurs remparts sur des terres nouvelles. L'indien boit aux eaux glacées de l'Araxe, les Perses à celles de l'Elbe et du Rhin. Plus tard, un temps viendra où l'océan desserrera les chaînes du monde, où la terre s'ouvrira dans son immensité. Téthys révélera un monde nouveau. L'extrémité de la terre ne sera plus Thulé<sup>3</sup>.*

Et plusieurs siècles après que ces lignes furent écrites, Médée de Manhattan traversera à son tour l'océan pour cette terre dont Sénèque prophétisait la découverte.

On la voit aussi chez Pasolini faire le voyage et perdre le lien sacré avec ses divinités et la nature, devant les argonautes témoins incrédules de sa panique.

*Le mythique, l'archaïque, le sacré, le barbare, termes à peu près synonymes chez Pasolini, renvoient à un état idéal de l'humanité : c'est la Colchide dans Médée, c'est le monde grec d'avant l'intervention d'Athéna (celui des Érinyes). Ce sont les peuples du tiers-monde encore épargnés par le néo-capitalisme<sup>4</sup>.*

Médée est la mémoire de ce monde archaïque et sacré au cœur de la nouvelle civilisation. Civilisation persuadée de sa suprématie.

Pour Jason, Médée a tout gagné dans cette histoire.

*Qu'as-tu reçu pour prix de mon salut ?*

*Plus à coup sûr que ce que tu n'avais donné et je m'explique.*

*Tu habites la Grèce, et non plus en cette terre barbare.*

*Tu connais la justice. Tu as appris*

*à vivre sous des lois et non plus au gré de la violence.*

*Nul Grec n'ignore plus combien tu es savante.*

*Tu as trouvé la gloire<sup>5</sup>.*

Justice et loi seraient l'apanage des Grecs, niant ainsi la richesse des autres cultures, réduisant à l'animalité les cultures barbares. Il ajoute plus loin : *"Je voulais élever mes fils comme il convient à ma naissance<sup>6</sup>",* c'est-à-dire faire de ses enfants métisses des grecs authentiques, des assimilés, loin de la culture maternelle. À la Médée noire de Hans Henny Jahnn<sup>7</sup>, Créon dit :

*Tu es une bête !*

*Une barbare non grecque. Ton œuvre est aussi noire que ta peau. Aucune femme grecque ne serait capable d'imiter ton acte.*

<sup>3</sup> Sénèque, *Médée*, trad. Pierre Miscevic, Éditions Rivages, coll. "poche", Paris, 1997, p. 200.

<sup>4</sup> Anne-Violaine Houcke, "Pasolini et la poétique du déplacement : le Carnet de notes pour une Orestie africaine" (1968-1969), *Conserveries Mémoires*, n°6, *Bulletin de l'IHTP*, n°89, octobre 2009, p. 133-163.

<sup>5</sup> Euripide, *Médée*, trad. Marie Delcourt-Curvers, Éditions Gallimard, coll. "Folio Classique", 1993, p. 155-156.

<sup>6</sup> Euripide, *Médée*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 156.

<sup>7</sup> Hans Henny Jahnn, romancier, dramaturge et facteur d'orgues allemand né en 1894, mort en 1959 à Hambourg.

Antimilitariste et adversaire résolu du nazisme, figure exemplaire d'une lutte pour la défense de la vie sous toutes ses formes, il a laissé une œuvre baroque, noire, singulière, considérée par ses pairs comme l'une des plus originales de la littérature contemporaine. *Médée*, son chef-d'œuvre dramatique, a été écrit pendant une période de crise profonde : c'est à la fois l'aboutissement de la période de jeunesse et la première œuvre dont la forme pleinement maîtrisée

[...]

*Je devine maintenant la raison de ta rage.*

*Tu penses que j'aurais dû offrir ma fille,  
une blanche, à ton fils ?*

[...]

*Alors console-toi : jamais je n'aurais  
consenti à ce que mon enfant chérie  
soit accouplée à un demi-nègre<sup>8</sup>.*

Dans *Manhattan Medea*, Médée et Jason sont tous les deux des étrangers, des clandestins, des sans-papiers fuyant la guerre pour survivre. Elle, "putain, dealeuse, voleuse". Des misérables tous les deux. Un mac et sa putain unis dans leur errance. Cependant, seule Médée est stigmatisée comme étant l'étrangère, la barbare, la sorcière.

Et en effet, Médée de Manhattan est la seule étrangère de cette histoire, la seule qui le reste et qui le fut toujours. Étrangère au monde que lui promet Jason. Un monde gouverné par le Sweatshop-Boss, Mr Sawyer, symbole de la réussite, du capitalisme, où la passion et le sacré s'achètent à bas prix. Suivant sa ligne du refus, Médée est une inadaptée dans cet univers, une sorcière car non corrompue et non assimilée. Comme son aînée de Corinthe, elle est l'éternelle exilée. Dans l'impossibilité de retourner chez elle, elle n'est acceptée nulle part. Jason, lui, est dans l'acceptation. Il vit son « *American dream* », prêt à devenir un Mr Sawyer après dix années de vie misérable.

Et la proposition qu'il fait à Médée de Manhattan de le suivre dans son nouveau foyer fait écho au même épisode chez Euripide.

ouvre la voie aux grands romans de la maturité. Jahnn, reprenant une tragédie abondamment visitée (Euripide, Sénèque, Corneille, Grillparzer, etc.) renouvelle le sujet, le déroulement du drame, la thématique et la conception des personnages. La thématique n'articule pas seulement les oppositions entre la femme et l'homme, le barbare et le civilisé – en les approfondissant et les actualisant –, mais aussi entre la jeunesse et la vieillesse, le règne animal et celui des humains, la sexualité et la mort (ou les forces créatrices et destructrices), et entre la lumière et l'obscurité. Médée, femme bafouée, victime de l'homme pour lequel elle a tout sacrifié, tenue à l'écart par une civilisation patriarcale, est plus proche de la nature et des grandes forces qui règnent dans l'univers. C'est une barbare : Jahnn, actualisant ce motif en fait une femme noire ; ses fils sont des mulâtres, méprisés par les blancs civilisés. *Médée* est l'une des plus fortes transpositions d'un sujet classique au xx<sup>e</sup> siècle. [...] Source : <http://www.jose-corti.fr/auteursetrangers/Jahnn.html>.  
<sup>8</sup> Hans Henny Jahnn, *Médée*, 1926, trad. Huguette et René Radrizzani, Éditions José Corti, Paris, 1998, p. 53 et 55.

## Manhattan Medea

Extrait de la scène 2

[...]

JASON. Je te maudis,  
et je veux que tu restes auprès de moi.

MÉDÉE. La détermination n'a jamais été ton fort.

JASON. Je suis déterminé.  
Ma fiancée s'appelle Claire.  
Mais quand elle sera ma femme,  
Tu ne seras pas en reste.  
Tel est mon plan.  
Elle sait pour toi.  
Et rien ne s'oppose  
à ce que tu viennes dans cette maison  
et que nous nous occupions ensemble de l'enfant.

MÉDÉE. Répète-moi ça –  
Elle n'est pas contre  
le fait de m'accueillir –  
Devrais-je prendre la chambre à côté de la vôtre,  
afin que je puisse entendre le bruit de tes bons offices,  
nuit après nuit  
ses cris d'extase,  
quand tu fais semblant de l'aimer.  
Devrais-je entendre comment tu la baises  
nuit après nuit,  
son plaisir l'arme avec laquelle tu la domines  
et te la rends docile, soumise.  
Devrais-je entendre comment mon enfant  
appelle une étrangère sa mère.  
Veux-tu m'infliger ma peine dès à présent  
et à perpétuité.  
*Un temps.*  
Jusqu'où va ta cruauté Jason –

JASON. Pourquoi pas.  
Pourquoi pas.  
Ta vie serait prise en charge  
dans ma maison.  
Nous pouvons rester ensemble.  
Et l'enfant avec nous.

MÉDÉE. Tu ne sais pas ce que c'est l'amour Jason –

*Un temps.*

[...]

## Médée, femme libre

Le Jason antique se plaint de ne pouvoir avoir deux femmes et celui de Manhattan rêve d'en épouser deux. Et tous deux croient pouvoir proposer à Médée une forme de bigamie en contrepartie d'une vie matériellement confortable. La réponse de Médée de Manhattan est claire. Or selon Jason, Médée aurait pu gagner beaucoup si elle avait su contenir sa nature, ses faiblesses de femme :

*Te voilà exilée pour des discours de folle [...].  
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 déclarée<sup>9</sup>.*

Jason est donc dans la négation non seulement de tout ce que Médée a fait pour lui, mais également de tout ce qu'elle est. Négation de la femme, négation des serments, négation de leur amour même qui ne serait que la conséquence d'une volonté divine dont Médée "n'a pu parer les flèches".

*Manhattan Medea* est une tragédie moderne et pourtant, la domination masculine sur ce monde n'a semble-t-il pas perdu de son actualité. À Corinthe ou à New York, Médée se dresse contre le sort réservé aux femmes.

Elle symbolise un autre choc culturel, la confrontation d'une société matriarcale, d'où elle vient, à la toute puissance masculine dans la Grèce de Jason. Ce rapport de force a permis à Euripide d'écrire une *Médée* éminemment féministe. Son "*Femme de Corinthe, je sors de chez moi*" est son premier acte de rébellion. Elle quitte le domaine féminin (l'*oïsons*) pour se placer dans celui des hommes (le *polis*) ; elle prend la parole publiquement comme un homme devant ces femmes dont elle décrit la condition dans son premier monologue :

*De tout ce qui respire et qui a conscience,  
il n'est rien qui soit plus à plaindre que nous, les femmes.  
[...]  
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.  
Car un homme quand son foyer lui donne la nausée,  
n'a qu'à s'en aller, pour dissiper son ennui,  
vers un ami ou quelqu'un de son âge.  
Nous ne pouvons tourner les yeux que vers un être unique<sup>10</sup>.*

Médée est une femme libre, et se comporte comme un homme. Une sorcière donc ! Comme le clame la *Médée* de Heiner Müller<sup>11</sup>, elle veut :

<sup>9</sup> Euripide, *Médée*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 156.

<sup>10</sup> Euripide, *Médée*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 143-144.

<sup>11</sup> Heiner Müller, dramaturge allemand, né à Eppendorf en 1929, mort en 1996 à Berlin. Directeur du Berliner Ensemble (le théâtre mythique de Bertolt Brecht), il a été profondément marqué par la guerre et ses trahisons qui lui inspirèrent une œuvre puissante, provocatrice et sans illusion sur la nature des hommes et de la politique. Auteur est-allemand, il a, jusqu'à la chute du mur, refusé de s'exiler comme d'autres artistes de sa génération, par une sorte de fatalisme teinté de fidélité, ce qui ne l'empêcha jamais de conserver de manière éclatante la liberté de ses mots et de ses mouvements. Il a écrit plus de trente pièces qui ont été indifféremment montées en Allemagne de l'Est et de l'Ouest, et à l'étranger, notamment en France, où il était régulièrement joué depuis les années 70. À propos de Médée, il dit dans un entretien daté de 1983 : "L'épisode de Jason est le plus ancien mythe d'une colonisation, au moins chez les Grecs, et sa mort

*Déchirer l'humanité en deux / et demeurer dans le vide au milieu Moi / Ni femme, ni homme*<sup>12</sup>.

Dans *Manhattan Medea*, cette Médée hybride c'est Deaf Daisy qui l'incarne. Venant de l'East Side d'un New York dépravé, cette transsexuelle sourde et chanteuse représente à la fois la démesure de cette Cité et celle de la Médée antique. Elle est cette voix qui achève les plans de Médée, qui chante son histoire (« *lorsque je vins dans le pays étranger, / pour te chercher mon cœur, / j'attendis devant ta porte longtemps...* »), cette main qui lui tend l'arme du crime, ce corps hybride, ni homme, ni femme, qui colle si bien au personnage de Médée. Deaf Daisy rend le feu d'artifice possible. Elle appelle Médée « *sa sœur* » ; oui elles sont siamoises et se retrouvent dans la rébellion. Une sourde qui chante et fait de la musique c'est déjà un acte de résistance. Elle chante pour les morts, aux enterrements et quand tout brûle à la fin de la pièce, elle chante encore.

Ce double spectaculaire de Médée contraste avec le calme de Médée de Manhattan. Bien que déterminée à accomplir sa vengeance, la colère de Médée chez Dea Loher est froide et contenue. Alors que dans les œuvres classiques, la passion de Médée est hurlée au monde, celle de Médée de Manhattan brûle de l'intérieur. C'est à Deaf Daisy, presque "*Death Daisy*", que Dea Loher confie le rôle de la magicienne, de la Médée furieuse. Ensemble, elles affrontent le pragmatisme de Jason.

indique le seuil, le passage du mythe à l'histoire. Jason est écrasé par son propre navire... L'histoire européenne, telle qu'elle s'est déroulée jusqu'à maintenant, commence avec la colonisation. Que le véhicule de la colonisation écrase le colonisateur, cela laisse présager de sa fin..." (Entretien réalisé par Urs Jenny et Hellmuth Karase, *Der Spiegel*, n°19, 1983).

<sup>12</sup> Heiner Müller, *Rivage à l'abandon-Matériau-Médée-Paysage avec Argonautes* (1982), in *Germania mort à Berlin et autres textes*, trad. Jean Jourdeuil, Heinz Schwarzingler, Jean-François Peyret, Jean-Louis Besson, Jean-Louis Backès, Éditions de Minuit, 1985, p. 16.

## La passion sacrée

Perdue entre deux cultures, entre deux civilisations, Médée n'a de repères que dans l'univers amoureux de "Médée et Jason". Médée de Manhattan et son Jason semblent vivre dans la connaissance de cet univers. Tous deux parlent comme s'ils avaient conscience du rôle que Dea Loher leur faisait jouer. Me-Dea jouant Médée, comme si Dea Loher était présente sur scène au cœur de sa pièce. Présente à travers le regard de Vélasquez et la voix de Deaf Daisy, les deux artistes de la pièce, et la détresse de Médée. Dea Loher a connu cette détresse, elle-même abandonnée dans les bas-fonds de Manhattan par l'homme qu'elle avait suivi et qui n'avait pas tenu ses promesses. Comme Ovide comme Jahnn et comme Pasolini l'ont dit, elle pourrait dire "Médée, c'est moi !" "On dit Jason et Médée depuis combien d'années ?" se demande-t-elle. Des milliers et toujours le même combat, "pour une vie ensemble", répond-elle. Là repose toute la dimension sacrée de *Manhattan Medea*. **Une dimension amoureuse où l'union de Médée et Jason prend la place du divin.** Une dimension que Pier Paolo Pasolini explorait déjà en nous montrant une Médée humaine qui transférait sur Jason l'adoration qu'elle vouait aux Dieux.

Et tandis que Jason, pragmatique et raisonnable, veut simplement en finir avec la misère, sortir l'enfant de la clandestinité, et donner un sens à leur fuite, Médée, elle, reste dans l'histoire d'amour. Un combat, au sens propre du terme, cet amour pour lequel elle a tué et tuera encore. Il n'est pas de crime commis par Médée qui ne soient des crimes pour Jason, au nom de leur union, au nom de cette passion démesurée qui la dévore. Si elle est passionnée, Médée ne sombre jamais dans la folie et raisonne sans cesse pour arriver à ses fins, face à Jason, face à Créon (Mr Sawyer).

**Dans *Manhattan Medea*, Jason et Médée sont égaux dans le meurtre. Unis dans le crime. Il est matricide, elle est fratricide.** Par le meurtre de sa mère, qu'il noie dans une rivière, Jason se fabrique la stature impitoyable et froide du tueur, du guerrier, du héros. Cet acte n'apparaît dans aucune autre version du mythe. Cependant il est à rapprocher d'un autre événement, essentiel dans l'épopée des Argonautes. Un oracle avait prédit à Pélidas, Roi de Thessalie et oncle de Jason, qu'un héros au pied nu arriverait sur sa terre et causerait sa perte. Le voyage de Jason jusqu'en Thessalie où il venait réclamer son trône, et par la suite sa traversée jusqu'en Colchide, furent rendus possibles par l'affection que lui portait la déesse Héra, déesse du mariage, épouse et sœur de Zeus. Pour approcher son héros arrivé à Iolchos, Héra se changea en vieille femme, et attendit qu'il vienne l'aider à traverser un ruisseau. C'est dans ce ruisseau que Jason allait perdre sa sandale. Reconnu comme le héros annoncé par l'oracle, Pélidas assigne à Jason, en échange du trône qu'il réclame, une quête impossible, celle de la Toison d'or. C'est donc dans ce ruisseau que prend source la rencontre de Jason et Médée de laquelle naîtra leur amour. Dans ce ruisseau que Jason allait abandonner sa déesse protectrice, sa déesse mère, pour Médée. Comme en psychanalyse on dit qu'il faut tuer le père, Jason s'émancipe en tuant sa "mère" et en lui préférant celle qui allait lui permettre d'accomplir sa quête. En cela ce meurtre est motivé par la raison, tant dans la Colchide antique d'Euripide que dans la Macédoine de Dea Loher. Parce qu'elle le lui a demandé, parce qu'il a décidé de vivre, parce qu'elle le ralenti et que dans ce contexte de guerre la fuite est la seule issue, "parce qu'il était raisonnable de le faire", Jason a noyé sa mère.

Cette raison est étrangère à Médée, et **le sang qu'elle fait couler est offert à Jason comme un sacrifice est fait aux dieux.** Le meurtre de son frère est l'acte le plus significatif de l'amour que Médée voue à Jason. Chez les classiques, elle le tue pour faciliter sa fuite et retarder les poursuivants. Son père est arrêté par le spectacle du frère dépecé et dispersé sur le chemin de Médée.



Émigrants voguant vers la "Terre promise"

Dans le bateau qui les transporte en Amérique, Médée de Manhattan tue son frère pour protéger l'enfant qu'elle porte, l'enfant de Jason. Le geste est brutal, rapide, un réflexe de survie au cours d'une rixe. Mais dans ce geste, l'amour est toujours présent. L'objet de cet amour est plus ambigu. Est-ce l'enfant que Médée veut protéger, son geste étant alors celui d'une mère, ou cette chair commune dans laquelle elle ne fait plus qu'un avec Jason ? Le reste de la pièce nous donne un élément de réponse tant le thème de la maternité est effacé dans *Manhattan Medea*. Médée est seule, elle a laissé l'enfant partir. Il accompagne Jason, il est déjà loin de sa mère, déjà chez sa nouvelle mère ; un enfant qui n'a pas d'identité propre. Il n'est pas seulement l'enfant de Médée et Jason. Né du meurtre du frère, il est aussi l'enfant d'un crime. Il porte le visage d'un crime, le visage du frère. *"Il dit qu'il n'a pas de nom, qu'il serait né des eaux une nuit"*, on l'appelle *l'Enfant*, pas même un fils. Il est un autre, extérieur à l'histoire, un outils de mendicité peut-être, une image permanente du frère assassiné et qui se pose là, entre Jason et Médée. Et quand Médée le réclame fermement au Sweatshop-Boss, c'est toujours son frère, *"sa seconde vie"* qui est présent à ses yeux. Nous sommes loin des lamentations et des élans d'affection de la Médée d'Euripide pour ses enfants : *"... privée de vous je vais traîner ma vie dans la misère et la souffrance... Ô main chérie, bouche chérie, ô beauté, ô noblesse des traits de mes enfants."*

Jason veut faire entrer l'enfant dans l'histoire, lui donner un nom, une éducation, une culture, un avenir, une nationalité. Pour tout cela, Médée l'étouffera avec un sac-poubelle. L'innocence doit brûler dit-elle. Elle scelle ainsi le sort de l'enfant et celui de sa jeune rivale dans une même imprécation avec la complicité de Deaf Daisy.

# Manhattan Medea

## Scène 7

DEAF DAISY *chante*. Lorsque je vins dans le pays étranger,  
pour te chercher, mon cœur, pour te chercher – ...

*Elle donne à Médée un sac-poubelle noir.*

DEAF DAISY. Dans ce sac-poubelle, sœur, se trouvent les trésors de l'East River. Manie ça avec prudence, ils explosent facilement.

MÉDÉE. Que demandes-tu.

DEAF DAISY. Certains plaisirs sont bon marché, alors personne n'en veut, certains sont absolument hors de prix, ça les rend désirables. Une facture pour les clients de l'Uptown, qui se prosternent si facilement devant la loi de la plus-value qu'ils forceraient volontiers leur nuque sous son talon dur, pour pouvoir savourer pleinement le plaisir de la soumission, car au fond ce sont eux qui payent la dominatrice du marché. Je ne suis encore jamais montée sur ce manège, j'écoute seulement la mélodie, une vraie litanie tant le disque est rayé. Disons, je donne ce sac-poubelle pour un spectacle. Ce sera une comédie, ce sera une tragédie, aucune importance tant que c'est une véritable pièce.

MÉDÉE. Je vais t'offrir un feu d'artifice. L'innocence doit brûler.

DEAF DAISY. Un feu d'artifice. Quel jour sommes-nous. L'Indépendance, la fêter sur l'East River. Ça va donner du travail aux sirènes. Ça ne fait qu'exploser et ça se multiplie en l'air, par mille, resplendit et se consume, et n'a nulle autre comète à ses côtés qu'artificielle. Et nous nous réjouissons et nous étonnons de notre propre miracle. Oui. Une vie pour un feu d'artifice.

MÉDÉE. Puis-je le faire. Puis-je le faire.

Ils disent qu'elle est jeune. Belle. Dois-je avoir pitié de la beauté.

DEAF DAISY. Beauté – le mensonge dans l'œil du spectateur. Célébrons l'imperfection comme belle.

MÉDÉE. Et on cherchera son âme. Quelque chose que l'on peut ensevelir et pleurer.

DEAF DAISY. On sera très triste si elle ne se laisse pas trouver. Où pouvons-nous bien l'avoir oubliée. Qu'allons-nous alors mettre dans l'urne. Une boîte en fer blanc avec de la poussière, absurde. Ils n'auront qu'à empailler le bichon et le poser sur la tombe. Ça ressemble au moins à quelque chose.

MÉDÉE. Quelle mort cruelle. Et pourtant pas aussi cruelle que ma souffrance.

DEAF DAISY. Un feu d'artifice – qui réduit en cendres les anges de cette ville, qui depuis longtemps ont perdu leur âme. Leurs visages blêmes deviennent écarlates, flambent, et se dissipent, poussière grise, dans le néant. – De loin on entend encore, peut-être, le soupir d'un violon. Puis c'est le silence.

*Silence.*

Pauvres de nous.

*Deaf Daisy se retire dans un coin et attend, observant.*

**Deaf Daisy peut être apparenté à un double de Médée, mais aussi à l'oracle Tirésias qui a connu les deux sexes :**

#### **Tirésias**

[...] Jupiter, épanoui, dit-on, par le nectar, déposa ses lourds soucis pour se divertir sans contrainte avec Junon, exempte elle-même de tous tracass : "Assurément, lui dit-il, vous ressentez bien plus profondément la volupté que le sexe masculin." Elle le nie. Ils conviennent de consulter le docte Tirésias ; car il connaissait les plaisirs des deux sexes ; un jour que deux grands serpents s'accouplaient dans une verte forêt, il les avait frappés d'un coup de bâton ; alors (ô prodige !) d'homme il devint femme et le resta pendant sept automnes ; au huitième, il les revit : "Si les coups que vous recevez, leur dit-il, ont assez de pouvoir pour changer le sexe de celui qui vous les donne, aujourd'hui encore je vais vous frapper." Il frappe les deux serpents ; aussitôt il reprend sa forme première et son aspect naturel. Donc, pris pour arbitre dans ce joyeux débat, il confirme l'avis de Jupiter ; la fille de Saturne en ayant éprouvé, à ce qu'on assure, un dépit excessif, sans rapport avec la cause, condamna les yeux de son juge à une nuit éternelle. Mais le père tout-puissant (car aucun dieu n'a le droit d'anéantir l'ouvrage d'un autre dieu), en échange de la lumière qui lui avait été ravie, lui accorda le don de connaître l'avenir et allégea sa peine par cet honneur.

#### **Ovide**

Extrait des *Métamorphoses*, livre III, Éditions Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2009, p.116-117

## Médée, l'infanticide

La passion de Médée consume ses ennemis et c'est dans ce feu purificateur que Médée lave les affronts de son époux. Et c'est de sa main que l'enfant mourra. « *Dans l'ordre de la nature, l'infanticide est un crime impossible* », écrivent, en 1857, les juristes Dalloz. « *S'il arrive qu'il soit commis, on aimera toujours mieux supposer du hasard, du malheur, de l'imprudence, des circonstances extraordinaires, de la folie mais jamais, de la part de la mère, une détermination prise, des combinaisons réfléchies qui, seules, peuvent constituer ce crime.* » Or Médée tue ses enfants, en conscience. En cela, ce geste est unique. Ici le crime n'est pas provoqué par la folie de son auteur, la perversité d'un Dieu ou la tromperie. C'est pourquoi il est difficilement concevable. D'ailleurs, Médée perd sa qualité d'humaine à l'heure de l'infanticide pour être qualifiée de "monstre" ou de déesse, en tout cas, d'inhumaine. La sorcière prend le dessus sur la femme. Et le déchaînement populaire est le même aujourd'hui face à l'atrocité du crime. Pour qu'un tel geste soit supporté par la société, outre qu'il faille le punir, il faut qu'il soit accompli, non par un semblable, mais par une bête. Il suffit pour s'en rendre compte de lire les commentaires sur les forums de discussions au sujet des dernières affaires d'infanticide :

*Je suis vraiment dégoûtée quand je vois ça. Les enfants eux ont pris perpétuité... Ce ne sont pas des humains... Comment peut-on être étonnée de lire des réactions dures vis-à-vis de monstres qui ont assassinés des enfants, moi je suis étonnée que des êtres pareils existent encore sur notre planète ! À combien de prison vont-ils être condamnés ? Pas assez pour moi de toute façon, car eux vont vivre, et ces pauvres petits êtres innocents n'auront jamais ce droit là !!! Ras le bol de tous ces personnages qui touchent, qui violent, qui tuent, qui terrorisent des enfants, qui croupissent quelques années en prison (quand ils sont pris), et qui coûtent cher à la société !!!<sup>13</sup>*

Dans *Manhattan Medea*, la meurtrière est bien humaine, c'est une femme et nul monstre ne vient se substituer à l'auteur du crime. Médée de Manhattan n'échappe pas à la responsabilité de ses actes.

Médée tue pour atteindre celui qu'elle veut punir, Jason. Mais l'infanticide prend une dimension multiple qui va au-delà de la vengeance.

Une dimension purificatrice, Médée accomplissant un crime expiatoire, se punissant elle-même de ses premiers crimes. Notamment celui de son frère, rendu vain par la trahison de Jason. À partir du moment où elle aura expié ce crime familial, elle pourra revenir à un état antérieur de sa relation avec Jason. Ce qui nous amène à **la dimension sacrée du crime**.

En tuant ses enfants, en les sacrifiant comme elle sacrifiait au nom de la déesse Hécate dans sa terre natale, en renonçant à sa vie de mère et d'épouse, Médée efface les dernières traces de sa vie avec Jason. Elle renoue avec son passé et sa virginité. Sa vie de femme soumise et réduite prend l'aspect d'une parenthèse que ce crime permet d'effacer pour qu'elle retrouve la grandeur et l'éclat de sa ligne générationnelle. On retrouve là un motif récurrent chez les parents infanticides. Celui qui consiste à tout effacer pour tout recommencer. Tuer semble la seule issue pour vivre à nouveau. Ainsi « *paradoxalement la pulsion de mort n'est pas convoquée lors de certains crimes activés en fait par la pulsion de vie...*<sup>14</sup> »

Le crime d'infanticide prend, enfin, **une autre dimension, politique** celle-là. Rappelons avant tout que la mort des enfants de Médée et Jason, dans le mythe qui précédait l'œuvre d'Euripide, n'était pas le fait de leur mère. Généralement on attribuait leur mort aux Corinthiens. Médée aussi pouvait être visée comme auteur de leur mort mais du fait d'une maladresse, d'une erreur dans l'administration d'un charme, donc loin de la version d'Euripide.

<sup>13</sup> Site Internet du journal *Le Parisien*, juillet 2009.

<sup>14</sup> Auque Hubert, *Médée, mère infanticide ?*, XVIII<sup>e</sup> congrès de l'AIEMPR, juillet 2009, St-Maurice, Lausanne Suisse, <http://www.aiempr.org/articles/pdf/aiempr260.pdf>.

Cependant Euripide n'a pas totalement effacé cette partie-là du mythe, il y fait même référence et c'est là le premier versant de cette dimension politique du crime.

Chez lui, en effet, Médée, à plusieurs reprises, évoque l'humiliation que ses enfants, des "bâtards vivraient" chez les Corinthiens. Humiliation du fait de leur "race", de leur origine qui d'emblée ne les placerait pas au même niveau que les sangs purs. Et allant plus loin, comme en hommage au mythe, Médée redoute de voir ses enfants assassinés par les Corinthiens et décide de prendre ses responsabilités en les tuant elle-même.

*Je n'entends pas, par mes délais, les livrer  
aux coups d'une main ennemie.*

*De toute façon ils sont condamnés. Puisque c'est ainsi,  
c'est moi qui vais les tuer, moi qui leur ait donné la vie<sup>15</sup>.*

Le second versant politique du crime réside dans le monde que Jason promet de construire pour ses enfants. Un monde dans lequel Médée refuse de voir ses enfants grandir. C'est celui de Créon, cet Occident matérialiste et futile (citation serments). C'est celui du Sweatshop-Boss, aussi appelé Mr Sawyer, comme Tom Sawyer.



*"Tom Sawyer c'est l'Amérique, le symbole de la liberté",* pouvons-nous entendre dans le générique du dessin animé. Étonnante introduction à une histoire qui se déroule dans l'Amérique esclavagiste du XIX<sup>e</sup> siècle. Mr Sawyer, symbole de la liberté d'entreprendre et de réussir dans une Amérique où tout est possible, mais aussi symbole de l'exploitation de la misère par le travail dans ses ateliers clandestins. Cette Amérique, cet Occident que Médée de Manhattan refuse, c'est celui du "fric" synonyme de réussite, qui permet à Mr Sawyer d'offrir un jouet humain à sa fille.

Par ce crime, Médée plonge dans le tourment éternel et entraîne Jason avec elle. Pour eux deux, la vie continue. Mais ils ne sont déjà plus que des "morts-vivants", c'est la dernière phrase de Médée de Manhattan. Entre deux mondes une nouvelle fois, celui des vivants et celui des morts, ils poursuivront leur errance. Mais qu'arrive-t-il après la tragédie, à ceux qui restent ? À ceux qui craignent la mort, Médée, chez Hans Henny Jahnn dit :

*"Vous êtes stupides ! Mourir est facile, vivre est plus difficile" et le messager l'a bien compris qui devant la mort s'écrie : "On nous récompense. Ah – c'est la fin – /et le silence. Des yeux brisés, / des bouches brisées, des corps inutiles, / inutiles désormais. Nous sommes comblés.<sup>16</sup>"*

Pour Médée et Jason, les survivants, une autre tragédie commence. Le spectacle d'une interminable attente pour que cesse la souffrance, le tourment, pour que tout s'arrête enfin.

*Manhattan Medea* n'est pas une simple adaptation moderne du mythe, c'est le mythe aujourd'hui. Dea Loher nous livre une tragédie fidèle au sens que Pasolini donnait au terme de "survivance" : *"... cette vie des formes passées au cœur du présent... L'antique, le mythique, l'archaïque, le sacré ne sont que refoulés, c'est-à-dire qu'ils continuent de vivre sous des formes latentes, déguisées<sup>17</sup>."*

André Antébi

<sup>15</sup> Euripide, *Médée*, *op.cit.*, p. 187.

<sup>16</sup> Hans Henny Jahnn, *Médée*, 1926, trad. Huguette et René Radrizzani, Éditions José Corti, 1998. p. 99 et p. 102.

<sup>17</sup> Pier Paolo Pasolini, "Carnet de notes pour une Orestie africaine", *op. cit.*

## Le projet de mise en scène

"... Le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts.) Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une *affirmation...*"

**Roland Barthes**

Incipit de *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », p. 5

# Une dramaturgie de la passion : Dea Loher et Roland Barthes

Notes pour la mise en scène

*Manhattan Medea*, fidèle aux *Médées* qui l'ont précédée, est une tragédie de l'exil et, au-delà, de la passion amoureuse. Tous les ingrédients du mythe sont présents chez Dea Loher. Tout est traité et tout est essentiel. Une Médée en 1h15. Un concentré de la passion. Et pour en rendre compte, je veux donner la possibilité aux acteurs d'inventer sur scène leur propre langage amoureux en confrontant à *Manhattan Medea*, l'abécédaire de Roland Barthes.

## Personnages

*Vélasquez*, afro-américain. Artiste peintre. Un portier sur la Cinquième Avenue.

*Deaf Daisy*, née à Alphabet City d'une veste brune et d'une jupe portefeuille mauve. Un travesti sourd.

*Sweatshop-Boss*, né d'une mère péruvienne et d'un père russe. Aussi appelé Mr Sawyer (cf. Tom Sawyer). « *Business man* », propriétaire d'une maison sur la Cinquième Avenue. Futur beau-père de Jason.

*Médée*, sans-papiers à New York. *Jason*, sans-papiers à New York. Tous deux originaires d'Europe de l'Est. Ont fuit la guerre.

## Distribution

Les rôles d'homme sont doublés. D'un côté Vélasquez et Deaf Daisy ; de l'autre Sweatshop-Boss et Jason. Seule Médée est unique.

*Manhattan Medea* est mis en scène du point de vue de Médée, de son univers mental.

Une Médée, comme le dit Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* qui est "une amoureuse qui parle et qui dit"...

Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes décrit le langage physique de l'amour, les multiples signes de la passion. C'est un véritable traité chorégraphique et sensoriel du langage amoureux. Ainsi à l'écriture ciselée et précise de Dea Loher, répond une analyse chirurgicale du discours amoureux que nous aborderons, non pas par la psychologie, mais par la lettre même :

[...] C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé ; mais ce portrait n'est pas psychologique ; il est structural : il donne à lire une place de la parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas. [...]

Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des "démarches", des "intrigues". L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires.

On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique : bref, au sens grec : *σχήμα*, ce n'est pas le "schéma" ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail<sup>18</sup>. [...]

Prenons comme exemple la dernière scène entre Médée et Jason. Je tiens beaucoup aux larmes de Jason. Mais il y a mille façons, mille raisons de pleurer. Que dit Barthes dans son chapitre "Éloge des larmes" :

<sup>18</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit., p. 7-8.

*Peut-être ne faut-il pas renvoyer tous les pleurs à une même signification ; peut-être y a-t-il dans le même amoureux plusieurs sujets qui s'engagent dans des modes voisins, mais différents, de "pleurer". Quel est ce "moi" qui a "les larmes aux yeux" ? Quel est cet autre qui, telle journée, fut "au bord des larmes" ? Qui suis-je, moi qui pleure "toutes les larmes de mon corps" ? ou verse à mon réveil "un torrent de larmes" ? Si j'ai tant de manières de pleurer, c'est peut-être que, lorsque je pleure, je m'adresse à quelqu'un, et que le destinataire de mes larmes n'est pas toujours le même<sup>19</sup>.*

Que veut dire, pour un acteur, le fait d'avoir "les larmes aux yeux", d'être "au bord des larmes", de pleurer "toutes les larmes de son corps", etc.

Je leur demanderai d'illustrer au pied de la lettre ces métaphores pour construire une véritable dramaturgie de la passion. Nous procéderons de cette manière à chaque fois que nous ressentirons un écho, "une possibilité" entre les deux œuvres.

### **Abécédaire amoureux**

Voici quelques chapitres de l'abécédaire sur lesquels les acteurs pourront s'appuyer :

#### *Absence*

*Un mot (classique) vient du corps, qui dit l'émotion d'absence : soupirer : "soupirer après la présence corporelle<sup>20</sup>". Où soupirer chez Dea Loher ? Que les acteurs s'emparent de cette question. "Le discours de l'Absence est un texte à deux idéogrammes : il y a les bras levés du Désir et il y a les bras tendus du Besoin<sup>21</sup>."*

#### *Attente*

Au début de la pièce, Médée attend devant la maison du Sweatshop-Boss avant d'être interpellée par Vélasquez. Barthes parle de l'attente de l'être aimé comme d'un "tumulte d'angoisse" et décrit une "scénographie de l'attente" qui consiste à "provoquer tous les effets d'un petit deuil". "L'attente est un enchantement, j'ai reçu l'ordre de ne pas bouger." "L'agressivité" peut naître de cette attente contre l'intermédiaire présent qui fait attendre<sup>22</sup>.

#### *Adorable*

"La bonne humeur du désir" pourrait bien illustrer l'attitude de Médée au début de la scène 2 quand elle retrouve Jason.

#### *Cacher*

"Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit<sup>23</sup>" et ce que je cache par mon corps, le texte le dit, pourrait-on rajouter. À partir de là nous pourrions travailler sur les différentes attitudes selon les personnages qu'elle a en face d'elle, selon l'enjeu de la confrontation.

#### *Catastrophe*

Nous mettrons ce chapitre en relation avec la scène 2 :

*La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une situation extrême, qui est "une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire" ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ? Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais<sup>24</sup>.*

<sup>19</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « PLEURER », *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>20</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « ABSENCE », *op. cit.*, p. 21.

<sup>21</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « ABSENCE », *op. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « ABSENCE », *op. cit.*, p. 47-48.

<sup>23</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « CACHER », *op. cit.*, p. 54.

<sup>24</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « CATASTROPHE », *op. cit.*, p. 60.

## Cœur

Le cœur est l'organe du désir, il se gonfle, défaille, etc., comme le sexe.

*"Seul l'amoureux et l'enfant ont le cœur gros"<sup>25</sup>* : comment présenter sur scène ce "cœur gros" ?

*Contact (Quand mon doigt par mégarde...)* / *Corps (Le corps de l'autre)* / *L'étreinte* sont trois chapitres sur lesquels les interprètes de Médée et Jason travailleront pour aborder le rapport physique à l'autre tout au long de la pièce :

– *Tout contact pour l'amoureux pose la question de la réponse : il est demandé à la peau de répondre.*

*Pressions des mains – immense dossier romanesque – geste tenu à l'intérieur de la paume, genou qui ne s'écarte pas, bras étendu, comme si de rien n'était, le long d'un dossier de canapé et sur lequel la tête de l'autre vient peu à peu reposer, c'est la région paradisiaque des signes subtils et clandestins : comme une fête, non des sens mais du sens. [...] Le sens (le destin) électrise ma main ; je vais déchirer le corps opaque de l'autre<sup>26</sup>.*

– *Je me mets à scruter longuement le corps aimé. Scruter veut dire fouiller : je fouille le corps de l'autre. [...] Je suis calme, attentif, comme si j'étais devant un insecte étrange dont brusquement je n'ai plus peur<sup>27</sup>.*

– *Le geste de l'étreinte amoureuse semble accomplir, un temps, pour le sujet, le rêve d'union totale avec l'être aimé. [...] c'est le moment des histoires racontées, le moment de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère [...] tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés. Mais au milieu de cette étreinte, le désir ressurgit, "le vouloir-saisir revient [...] je veux la maternité et la génitalité", l'amoureux est "un enfant qui bande<sup>28</sup>".*

Et dans cette étreinte pourrait résonner la parole de Médée : « *Je sais encore exactement le jour où je t'ai vu / la première fois...<sup>29</sup>* »

## Écorché

C'est un chapitre pour Médée. *"Je suis [...] une boule de substance irritable. Je n'ai pas de peau sauf pour les caresses. [...] Je suis fermé au jeu, tout ce dont le monde s'amuse, me paraît sinistre. On ne peut me taquiner sans risque.<sup>30</sup>"* Dans sa relation à Vélasquez, Mr Sawyer ou Deaf Daisy, Médée serait, en travaillant sur cet état, absolument étrangère au second degré, irritable et susceptible. Travaillons sur la mauvaise humeur de Médée.

## Entretien

C'est le chapitre de la déclaration amoureuse. *"Mon langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir<sup>31</sup>."*

## Exubérance

Au cours des deux scènes entre Médée et Jason, nous trouverons le bon moment pour travailler sur cet état d'exubérance, peut-être avant les larmes, en lien avec un autre chapitre, celui de la "fête" : *"Le sujet amoureux vit toute rencontre de l'être aimé comme une fête."* L'exubérance amoureuse, c'est *"la Dépense amoureuse [...] sans frein, sans reprise [...], et qui est égale à la Beauté [...] c'est l'exubérance de l'enfant dont rien ne vient (encore) contenir le déploiement narcissique, la jouissance multiple. Cette exubérance peut être coupée de tristesses, de dépressions, de mouvements suicidaires, car le discours amoureux n'est pas une moyenne d'états...<sup>32</sup>"*

<sup>25</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « CŒUR », *op. cit.*, p. 64.

<sup>26</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « CONTACT », *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>27</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « LE CORPS DE L'AUTRE », *op. cit.*, p. 85.

<sup>28</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « ÉTREINTE », *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>29</sup> *Manhattan Medea*, L'Arche Éditeur, 2001, p.72.

<sup>30</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « L'ÉCORCHÉ », *op. cit.*, p. 111-112.

<sup>31</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « DÉCLARATION », *op. cit.*, p. 87.

<sup>32</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « FÊTE » et « DÉPENSE », *op. cit.*, p.139 et p. 101.

### *Fading*

*C'est l'épreuve douloureuse selon laquelle l'être aimé semble se retirer de tout contact. [...] le fading de l'autre se tient dans la voix. [...] c'est ce qui est en train de se taire, c'est ce grain sonore qui se désagrège et s'évanouit. [...] Voix endormie, voix déshabillée, voix du constat, du fait lointain, de la fatalité blanche. [...] Voix exténuée, raréfiée, exsangue, voix tout au bout du monde. Elle est sur le point disparaître comme l'être fatigué est sur le point de mourir<sup>33</sup>.*

### *Tendresse*

*Pas seulement le besoin de tendresse mais besoin d'être tendre pour l'autre. Nous nous enfermons dans une bonté mutuelle, nous nous maternons réciproquement... Le geste tendre dit : demande moi quoi que ce soit qui puisse endormir ton corps, mais aussi n'oublie pas que je te désire un peu, légèrement, sans vouloir rien saisir tout de suite<sup>34</sup>.*

Sophie Loucachevsky

<sup>33</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « FADING », *op. cit.*, p. 129-131.

<sup>34</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, « TENDRESSE », *op. cit.*, p. 265.

## Medea

Note sur la scénographie

La peine rend sourd.

Et la grande ville est sourde.

Manhattan, cité anthropophage modèle, avec ses corniches (mâchoires), ses buildings qui rayent le ciel (longues dents), ses avenues et ses rues (artères dispensant en continu le flux du poison). La ville qui absorbe le plus vite le plus grand nombre de solitudes. Une ville d'exils, l'inverse d'un refuge.

Nous sommes dans un tunnel. Un tunnel dans lequel on ne peut pas se retourner.

Dans lequel pas à pas une force nous fait avancer.

Somnambule.

La peine immense, irrévocable est un tunnel.

Au bout le feu comme air. C'est une certitude. Une butée.

Les derniers battements d'ailes de Medea – funeste papillon de nuit, allant vers sa fournaise.

Au bout, la stèle est prête. Elle n'attend que le rayon d'un soleil des Balkans lancé par l'œil de Medea, pour se rendre incandescente.

Jean-Pierre Guillard

Novembre 2009

## Les chansons du spectacle

### *Accidents will happen, Patsy Ann Noble*

Accidents will happen when you least expect them  
Accidents will happen time and time again  
You think you've got it planned  
You think you're in command  
But accidents will happen now and then

I didn't mean to be a fool for you  
I didn't mean to love you but I do  
I only wanted to have some fun for a week or two  
Then do it all again with someone new  
But

Accidents will happen when you least expect them  
Accidents will happen time and time again  
You think you've got it planned  
You think you're in command  
But accidents will happen now and then

I never thought that you could thrill me so  
But you must reap whatever you may sow  
And after playing my games with you a lesson I have learned  
That she who plays with fire will soon get burned

I didn't need a crystal ball to see  
You'll never ever give your heart to me  
I must be crazy to ever dream you'd love me in return  
But better men than you have had to learn  
That

Accidents will happen when you least expect them  
Accidents will happen time and time again  
You think you've got it planned  
You think you're in command  
But accidents will happen now and then

### *Accidents will happen, Nick Cave*

All the dreams you're having  
You stole them all from me  
I was having dreams like that  
Back in 1973

Groovy Boo is banging the ivories  
In his ancient overcoat  
Stuffing all his rage and anger  
Down that old piano's throat

Accidents will happen  
That's what accidents are for

Accidents will happen  
And an accident is just an accident

I walk through the swinging door  
See my old girl Mabel  
Her jawbone hits the floor  
And her eyeballs roll around the table

In a clever act of misdirection  
I manage with some finesse  
To scale the ladders in her stockings  
And creep into her dress

Accidents will happen  
We've all had 'em many times before  
And coincidences are just accidents  
Nothing less and nothing more

I come around when she expects it the least  
She always looks so strange and tragic  
She comes on like some juju priest  
Laying down her own brand of magic

She tells me that she'll be true  
She ain't the type to keep her promises  
I used to be down with the faithful man  
Now I'm hanging with the doubting Thomases

'Cause accidents keep happening  
This old world was born from one  
There are servants they don't govern  
And I don't put too much faith in them

Well, let me tell you a little more about Mabel  
She is shaped like an inverted  
I roll out my tongue when she walks past  
Fix her with my famous jelly-eyed stare

Her husband is a Cro-magnum man with a magnum  
He recites the second amendment  
Well, accidents will happen  
I'm hoping one might happen to him

We're accidents waiting to happen  
You know they'll be happening for all time  
While you're having yours  
I'll be having mine

Maybe you and I will get it together  
You and I, we will get in together  
You and I, we will get it together  
You and I, we will get it together

## *Tom Sawyer*, générique du début

Tom Sawyer, c'est l'Amérique  
Le symbole de la liberté  
Il est né sur les bords du fleuve Mississippi  
Tom Sawyer c'est pour nous tous un ami

Il est toujours prêt pour tenter l'aventure  
Avec ses bons copains  
Il n'a peur de rien  
C'est un Américain  
Il aime l'école  
Surtout quand elle est loin

Tom Sawyer, c'est l'Amérique  
Le symbole de la liberté  
Il est né sur les bords du fleuve Mississippi  
Tom Sawyer c'est pour nous tous un ami

Tom Sawyer, c'est l'Amérique  
Pour tous ceux qui aiment la vérité  
Il connaît les merveilles  
Qui sont dans la forêt  
Les chemins, les rivières et les sentiers

Il a dans ses poches des objets fabuleux  
Qu'il emporte avec lui  
Trois bouts de ficelles  
Quelques pierres et du bois  
Il les partage avec tous ses amis

Tom Sawyer, c'est l'Amérique  
Pour tous ceux qui aiment la liberté  
Il est né sur les bords du fleuve Mississippi  
Tom Sawyer c'est pour nous tous un ami

Il est né sur les bords du fleuve Mississippi  
Tom Sawyer c'est pour nous tous un ami

# Sophie Loucachevsky

Répères biographiques

Après des études d'architecture et un début de carrière comme actrice (*Passion* de Jean-Luc Godard en 1981), elle assiste Antoine Vitez au Théâtre national de Chaillot entre 1982 et 1986. À Chaillot, elle monte *Madame de Sade* de Yukio Mishima, *Judas-Pilate* de Paul Claudel, *Les Désossés* de Louis-Charles Sirjacq.

En 1984, elle obtient la bourse de la Villa Médicis hors les murs pour le Japon. C'est le début d'une longue série d'expériences professionnelles à l'étranger où, en même temps qu'elle travaille sur des textes classiques (Shakespeare, Marivaux, Claudel, Pouchkine), elle monte des auteurs contemporains (Jean-François Peyret, Louis-Charles Sirjacq ou Marina Tsvetaeva) et commence à écrire sur l'identité. En 1987, elle fonde les APA, réunion de 150 artistes autour de différents spectacles créés à l'Athénée et en Avignon, et travaille régulièrement à l'Athénée jusqu'en 1995, où elle monte entre autres *Phèdre* de Marina Tsvetaeva. En 1993, elle réalise en Roumanie un travail sur l'identité, *Six personnages en quête de...* et dirige, en 1994, la petite salle de l'Odéon, où elle crée avec une cinquantaine d'artistes, une trentaine de spectacles à partir de la question : "dire je". Le projet est élaboré avec Jean-François Peyret sous le titre de *Théâtre-Feuilleton*.

En 1995, elle entre dans une longue aventure avec l'Afrique du Sud. Elle réalise *Mots tus et bouches cousues* sur des textes de poètes sud-africains à la Grande Halle de la Villette, crée en 1997, au Maillon de Strasbourg, *Fragments* d'après une nouvelle de Nadine Gordimer, avec des comédiens amateurs, des danseurs et des musiciens français et sud-africains. L'expérience se conclut en 1998 en Nouvelle-Calédonie avec *Jonas* : spectacle musical qui retrace la vie de Jonas Gwangwa, grand tromboniste sud-africain et figure phare de la lutte contre l'apartheid.

En 1999, elle poursuit son exploration de l'identité et de l'autobiographie avec des ateliers sur le thème : "se raconter" qui donnent lieu à une recherche pluridisciplinaire. Grâce à Georges Perec, dans *Approche de quoi*, elle vide le sac des artistes qu'elle rencontre en Nouvelle-Calédonie, en Martinique et au Sénégal, avant de créer, en 2000, *La Petite Planète* d'après *Espèces d'espaces* de Perec (Comédie de Reims/Forum des Images à Paris). En 2003, elle est artiste résidente en Afrique du Sud et y monte, l'année suivante, *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer* de Copi. En 2005, à l'École des Sables au Sénégal, elle dirige un travail sur *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes avec des danseurs professionnels venus de dix-huit pays d'Afrique, puis, invitée par Michel Didym, elle met en espace *Passion selon Jean* d'Antonio Tarantino à La Mousson d'été. Le spectacle est créé à La Colline à l'automne 2007. Dans la saison 2005-2006, elle travaille sur *Le Banquet des aboyeurs* d'Eugène Durif, avec l'auteur et les étudiants de l'ESAD puis, à l'invitation d'Emmanuelle Laborit (International Visual Theater/IVT), elle monte en langue des signes trois courtes pièces de Beckett, *Actes sans paroles 1 et 2 / Va-et-vient*, pour le Festival Paris-Beckett. Le spectacle est créé la saison suivante à La Ferme du Buisson et à l'IVT.

Depuis 1986, elle mène parallèlement une carrière d'enseignante (Théâtre national de Chaillot, Théâtre national de Strasbourg, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique...) et dirige différents ateliers de formation à l'étranger en collaboration avec Cultures France. Elle enseigne aujourd'hui à l'ESAD.

## Dea Loher, portrait

“Tous, nous aimerions bien être innocents.”

Dea Loher, *Innocence*

## Dea Loher ou l'impossible innocence

"Tous, nous aimerions bien être innocents." Cette phrase, que Dea Loher met dans la bouche d'un personnage d'une de ses pièces<sup>1</sup> est peut-être ce qui résume le mieux son rapport au monde et à l'écriture, une activité qu'elle n'a jamais conçue autrement que comme une nécessité.

Dans la première moitié des années quatre-vingt-dix, quand les traductions de ses premières pièces ont commencé à circuler en France, les réactions de ses premiers lecteurs – et plus tard de ses premiers spectateurs –, eurent de quoi la surprendre ; l'expression hexagonale de quelques préjugés solidement ancrés en faisait une héritière de Brecht, sans doute de la même génération que Heiner Müller, et bien sûr issue de la même partie de l'Allemagne que ce dernier. Il fallait prendre cela comme un compliment. Ce qui était vanté, c'était la maturité de l'écriture et l'intensité des thèmes abordés. Or le seul point en commun de Dea Loher avec Brecht est d'être née et d'avoir grandi en Bavière – une région si féconde en auteurs de talent. Quant à Heiner Müller, elle est sa cadette de trente-cinq ans, et l'autre légende, qui veut qu'il ait été un temps son professeur au département d'écriture scénique de l'École supérieure des beaux-arts à Berlin, est elle aussi infondée.

Dea Loher est née dans les années soixante au beau milieu du miracle économique allemand, qui précède d'une décennie les années de plomb, celles de la RAF<sup>2</sup>, et d'un quart de siècle la chute du mur de Berlin auquel personne ne s'attendait. Fille unique d'un couple d'employés (son père a travaillé pour les Eaux et Forêts), elle a grandi dans une petite ville bavaroise à la frontière de l'Autriche, essentiellement auprès de sa grand-mère. C'est dans ce contexte – relativement solitaire – qu'elle a commencé à écrire, pratiquement dès qu'elle a su tenir un stylo en main, selon ses propres termes. "Je n'ai jamais imaginé faire autre chose de ma vie" a-t-elle confié à plusieurs reprises. Son adolescence a été bercée par les mêmes rythmes que ceux des gens de sa génération, avec un penchant plus marqué pour Nick Cave que pour Supertramp...

S'il faut trouver une filiation dans l'écriture de Dea Loher, c'est davantage vers Ödön von Horváth qu'il faut se tourner. Comme lui, elle se soucie en permanence du destin de ses personnages et explore la tragi-comédie de leurs petites vies. Il n'y a que des héros dans ses pièces, si minuscule – voire misérable – leur héroïsme fût-il. Le moteur de son écriture est l'empathie. Sa visée, une tentative de répondre à la question cruciale : "est-il possible d'échapper à la responsabilité ?" S'il n'y a pas d'explication satisfaisante à notre présence sur terre, si nos vies se résument souvent à une épuisante – et vaine – quête du bonheur, il n'en reste pas moins que ce qui fonde notre humanité est le fait que nous soyons responsables de ce que nous sommes. Cette nostalgie de l'innocence n'est pas liée à quelque culpabilité ; non, simplement, parfois, nous aimerions tant que quelqu'un prenne en charge notre vie, ou au moins une part de notre vie, pour la rendre supportable. Les pièces de Dea Loher sondent les termes de cette difficulté – pour ne pas dire de cette impossibilité. Elles affirment à chaque fois un peu plus le caractère incontournable de ce principe de responsabilité.

L'écriture de Dea Loher suit l'amplitude de plus en plus grande avec laquelle elle explore cette thématique... Elle fait se croiser des destins dans lesquels nous nous reconnaissons fatalement. La justesse et la portée de ses mots répondent à chaque fois un peu plus à la nécessité et au sens qui fondent le geste même de son art. Il y a ce qu'il faut raconter, ce dont il faut rendre compte, mais aussi, mais surtout, *comment* il faut en rendre compte. C'est parce qu'à chaque œuvre la question du "pourquoi écrire" est remise sur le tapis que le souffle, l'architecture, la dramaturgie de ses pièces ne cessent de s'enrichir. À chacune d'entre elles, le traducteur que je suis découvre de nouvelles missions assignées à la langue, de nouveaux échos, de nouvelles correspondances, qui me font pénétrer toujours plus profondément dans le passionnant et mystérieux exercice consistant à "rendre" le théâtre de Dea Loher en français.

Laurent Muhleisen

<sup>1</sup> Frau Habersatt, lors de sa rencontre avec Elisio, dans la scène 13 de *Innocence*.

<sup>2</sup> Rote Armee Fraktion, le mouvement d'Andreas Baader et Ulrike Meinhof.

## Dea Loher

Repères biographiques

Née en 1964 à Traunstein (Haute Bavière), à la frontière autrichienne, elle poursuit des études de philosophie et de littérature et part au Brésil pour un an. Elle y trouve la matière de sa première pièce, *L'Espace d'Olga*, questionnement sur les rapports de domination entre un bourreau et sa victime. En 1988, elle s'installe à Berlin et s'inscrit au cours d'écriture scénique de l'École supérieure des beaux-arts. *L'Espace d'Olga* est achevée en 1990, aussitôt publiée (Verlag der Autoren). En 1992, sa deuxième pièce, *Tatouage*, remporte le Prix de la meilleure pièce contemporaine d'un jeune auteur du Goethe Institut et le Playwrights Award du Royal Court. Cette pièce, comme toutes celles qui suivront, donneront lieu à de nombreuses créations en Allemagne, en Autriche et en Suisse. En 1993, elle est auteur en résidence au Schauspielhaus de Hanovre et commence un fructueux compagnonnage artistique avec le metteur en scène Andreas Kriegenburg ; y seront successivement créées ses pièces *Léviathan*, *Un autre toit* et *Adam Geist*. Cette dernière obtiendra le Prix de la meilleure pièce du Festival contemporain de Mülheim en 1997. En 1998, *Manhattan Medea* est mise en scène au Festival Steierischer Herbst de Graz en Autriche. *Barbe-Bleue, espoir des femmes* est le fruit d'un atelier d'écriture et de mise en scène au Residenz Theater de Munich, mené avec Andreas Kriegenburg. En 1999, elle écrit *Les Relations de Claire* pour le Burgtheater de Vienne. En résidence au Thalia Theater de Hambourg à partir de 1999, elle y écrit pour le metteur en scène Dimitar Gotschev : *Le Secteur tertiaire* (2001), puis pour Andreas Kriegenburg : *Entrepôt du bonheur* (sept pièces courtes créées au long de la saison 2002/2003) et *Innocence* (créée en octobre 2003). Au terme d'une résidence de plusieurs mois au Brésil (Goethe Institut/Festival International de Sao Paulo), elle écrit *Les Gens de la praça Roosevelt*, créée à Hambourg en juin 2004 et qui part en tournée au Brésil. Pour le Thalia Theater de Hambourg, elle écrit également *Quichotte dans la ville*, créée en 2006, puis *Le Dernier Feu*, qui lui vaut d'être de nouveau lauréate du Prix de Mülheim en 2008. Elle achève actuellement l'écriture d'une nouvelle pièce, *Diebe (Voleurs)*, qui sera mise en scène en janvier 2010 au Deutsches Theater de Berlin, dont elle est devenue auteur associée. En France, ses textes, traduits par Laurent Muhleisen (avec Olivier Balagna pour *Manhattan Medea*) ont paru à L'Arche Éditeur, principalement créés, dès 2003, par Michel Raskine, Marie-Jeanne Laurent, Gilles Dao, arion Stoufflet, Véronique Widock...

### Textes de Dea Loher en français

*Innocence*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche Éditeur, coll. "Scène ouverte", 2005.

*Les Relations de Claire*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche Éditeur, coll. "Scène ouverte", 2003.

*Barbe-Bleue, espoir des femmes*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen ; *Manhattan Medea*, traduit de l'allemand par Olivier Balagna et Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche Éditeur, coll. "Scène ouverte", 2001.

## Documents & regards

### Annexes

“Médée la déesse guérisseuse, qui guérit aussi par le biais de l’imagination, c’est peut-être du fait de cet excédent d’imagination qu’à Corinthe le monde masculin, la calomnie, la persécute et la proscrit [...] ? À l’évidence, il lui fallait un motif très fort pour justifier ce débordement de haine qui la poursuit à travers les siècles. Pour expliquer cette haine, il faudrait que je reprenne l’histoire depuis le début. Médée la magicienne, qui fait peur aux hommes, Jason y compris. Qui a rapporté d’autres valeurs de Kolchis à Corinthe. Qu’il faut, en fin de compte, coloniser...”

**Christa Wolf**

Extrait de « Santa Monica, dimanche 27 septembre 1992 » in *Adieu aux fantômes*, traduction de l’allemand Alain Lance, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 161

# Les "copies originales"

## Annexe 1

### Des *Ménines* aux *Médées*

*Les Ménines* (en espagnol : *Las Meninas*, les demoiselles d'honneur), également connu sous l'appellation *Le tableau de la famille* est l'un des tableaux les plus célèbres de Diego Vélasquez. Il a été peint en 1656. Il est présenté au Musée du Prado de Madrid. Ce tableau dépeint une grande pièce du palais de l'Alcázar de Madrid du roi Philippe IV d'Espagne dans laquelle se trouvent plusieurs personnages de la cour. La jeune infante Marguerite-Thérèse est entourée de demoiselles d'honneur, d'un chaperon, d'un garde du corps, de deux nains et d'un chien. Vélasquez se représente lui-même en train de peindre, en retrait, regardant au delà la peinture, comme s'il regardait directement l'observateur de la toile, ou le sujet qu'il peint, le pinceau suspendu au dessus de la palette, comme le calme avant la tempête. Un miroir à l'arrière-plan refléchi les images de la reine et du roi en train d'être peints par Vélasquez.



Diego Vélasquez (1656)

Par le jeu de miroir le couple royal semble être placé hors de la peinture, à l'endroit même où un observateur se placerait pour voir celle-ci. Au fond, un possible parent du peintre, apparaît à contre jour, comme une silhouette, sur une courte volée de marches tenant d'une main un rideau qui s'ouvre sur un incertain mur ou espace vide.

Ce tableau mettrait en scène une fiction narrative : *"Alors que le peintre peignait le roi et la reine, l'infante Marguerite est descendue voir ses parents, accompagnées de ses suivantes"*, fiction qui se jouerait du point de vue du couple royal auquel Vélasquez aurait voulu rendre hommage. *"Mieux qu'un double portrait accroché à cet endroit, le miroir fait du couple royal l'origine et la fin du tableau, sa source – puisque le peintre est supposé les peindre – et sa destination puisque les figures peintes ont le regard tourné vers leur présence supposée par leur reflet dans le miroir<sup>35</sup>."*

Le reflet rend hommage au roi dans sa *"position absolue de monarque<sup>36</sup>"*, et fait de lui *"l'Omnivoyant, le dieu du tableau. Le roi est l'omnivoyant puisque les regards qui sortent du tableau sont censés être tournés vers lui, qui les regarde à la fois depuis son bureau d'été et du fond du tableau<sup>37</sup>"*. La composition complexe et énigmatique de la toile interroge le lien entre réalité et illusion, et brouille le rapport traditionnel qui existe entre celui qui regarde la toile et les personnages de la toile : *"Dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle, inversent leur rôle à l'infini<sup>38</sup>."*

<sup>35</sup> Daniel Arasse, "On n'y voit rien", in *L'Œil du maître*, Éditions Gallimard, coll. "Folio essais", Paris, 2008, p. 188.

<sup>36</sup> Louis Marin, *Portrait du roi*, Édition de Minuit, Paris, 1981.

<sup>37</sup> Daniel Arasse, "On n'y voit rien", in *L'Œil du maître*, Éditions Gallimard, coll. "Folio essais", Paris, 2008, p. 194.

<sup>38</sup> Michel Foucault, Préface de *Les Mots et les Choses, Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", Paris, 1966.

Dans *Manhattan Medea*, les références aux *Ménines* sont importantes.

Au centre du tableau, le peintre se met en scène dans cette fiction narrative qui permet de multiplier les points de vue et la mise en abîme. De la même manière, *Manhattan Medea* est peut-être la pièce de Dea Loher où l'auteur s'est le plus mise en scène. Du point de vue de Médée (Me-Dea) d'abord, mais aussi à travers le regard des deux artistes de la pièce, Vélasquez et Deaf Daisy.

L'auteur est présente sur scène, en tant que femme, son histoire personnelle nous ramène à ce personnage dans lequel elle se serait fantasmée, et en tant qu'artiste.

Le personnage Vélasquez, peint des "copies originales" des *Ménines* de Vélasquez. Des copies qui ne sont pas des copies, "un faux Vélasquez qui est un véritable"<sup>39</sup>. De la même manière, *Les Menines* de Picasso, qui se substitue à celles de Vélasquez à la fin de la pièce, sont des "copies originales" de l'œuvre du maître espagnol.

Picasso voit dans *Les Ménines* un tableau miroir où les deux mondes de l'art et de la vie coexistent. Sa démarche se résume en deux phrases : "En art, il n'y a ni passé ni avenir. Lorsqu'une œuvre d'art ne continue pas de vivre de façon vivante dans le présent, elle n'entre plus en ligne de compte."

"L'art véritable ne réside pas dans la beauté de la peinture, mais dans l'action de peindre" dit-il encore, ce qui n'est pas sans rappeler les mots de Dea Loher sur la beauté prononcés par Vélasquez et Deaf Daisy : "Beau – je parle peinture, pas publicité. Pas de la surface, mais de comment cette surface s'agence. Ce qui contredit la première impression, ce qui s'oppose à l'apparence, par exemple, c'est ça qui fait la beauté"<sup>40</sup> ; « Beauté – le mensonge dans l'œil du spectateur. Célébrons l'imperfection comme belle"<sup>41</sup>.

Avec sa Médée, la démarche de Dea Loher n'est pas si éloignée de celle de Picasso, ni de celle de son Vélasquez. Aussi fidèle à Euripide que Picasso l'est à Vélasquez, elle s'approprie entièrement le mythe pour accoucher d'une œuvre moderne, radicale, déformée et "belle".

<sup>39</sup> *Manhattan Medea*, p. 66.

<sup>40</sup> *Manhattan Medea*, p. 69.

<sup>41</sup> *Manhattan Medea*, p. 101.

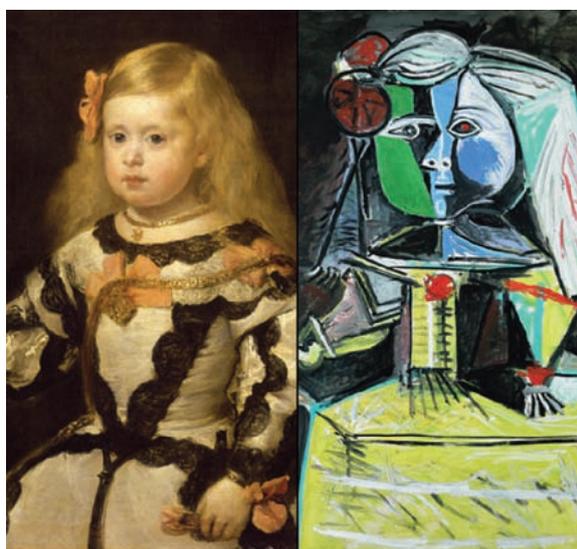
## D'autres *Ménines*...

Picasso

Travail commencé en 1957



Picasso



Vélasquez

Picasso

## D'autres Médées

### Médée – Euripide

Premier épisode

MÉDÉE.

Femmes de Corinthe, je sors de chez moi  
pour que vous n'ayez pas de reproche à me faire.  
Il y a, je le sais, beaucoup de gens hautains : qu'ils vivent à l'écart  
ou qu'ils s'étalent en public. D'autres sont toute discrétion  
mais on les blâme en les taxant de nonchalance.  
Il faut dire que l'équité ne saurait éclairer les yeux  
lorsque avant même d'avoir sondé le cœur d'un homme  
on le déteste à première vue, sans en avoir reçu d'offense.  
L'étranger d'autre part doit se rallier franchement au pays où il vit.  
Et je n'approuve pas le citoyen à l'humeur insolente  
qui blesse les siens en dédaignant de les comprendre.  
Sur moi tombe aujourd'hui un coup inattendu  
qui me brise et m'anéantit et qui m'enlève  
toute joie à vivre. J'appelle la mort, mes amies.  
Celui qui était tout pour moi, je ne le sais que trop,  
s'est révélé le plus traître des hommes, et c'est mon mari.

De tout ce qui respire et qui a conscience  
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.  
Car notre plus grand risque est là : l'acquis est-il bon ou mauvais ?  
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.  
Car un homme, quand son foyer lui donne la nausée,  
n'a qu'à s'en aller, pour dissiper son ennui,  
vers un ami ou quelqu'un de son âge.  
Nous ne pouvons tourner les yeux que vers un être unique.  
Et puis l'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 !  
Mais à vrai dire, tout cela compte moins pour toi que pour moi.  
Tu es ici dans ta patrie, dans la maison de ton père,  
ayant les plaisirs de la vie, des amis qui t'entourent.  
Je suis seule, exilée, bonne à être insultée  
par un mari qui m'a conquise en pays étranger.  
Je n'ai ni mère, ni frère, ni parent,  
qui me donne un refuge en ce présent naufrage.  
Voici la seule grâce que de toi je voudrais obtenir :  
s'il s'offre à mon esprit quelque moyen, quelque artifice

pour punir mon mari du mal qu'il me fait,  
garde-moi le silence. 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 meurtrière.

Euripide

*Médée*, trad. Marie Delcourt-Curvers, Éditions Folio Classique, Gallimard, p. 143-144

### **Médée à Jason – Ovide**

[...] Tu as osé (les paroles manquent à mon juste ressentiment), tu as osé me dire : "Quitte le palais d'Aeson". J'ai obéi, j'ai quitté le palais, accompagnée de mes deux enfants et de ton amour, qui me suit partout. Aussitôt que les chants de l'hymen vinrent frapper mes oreilles, que brilla la flamme des torches allumées, que la flûte célébra notre union par des sons plus lamentables pour moi que ceux de la trompette funéraire, je fus saisie d'épouvante, sans toutefois penser encore que le crime fût aussi odieux ; cependant ma poitrine était glacée. La foule accourt : "Hymen s'écrie-t-on, Hyménée" répète-t-on à l'envi. Plus les voix approchent, plus mon mal est cruel. Mes serviteurs s'éloignaient pour pleurer, et me cachaient leurs larmes. Qui eût voulu m'annoncer un malheur aussi grand ? Mieux valait pour moi que j'ignorasse ce qui se passait, mais, comme si je le savais, mon âme était attristée. Alors le plus jeune de mes fils, s'arrêtant, par mon ordre et par curiosité, sur le seuil de la porte ouverte à deux battants : "Quitte ces lieux, me dit-il, ô ma mère ! C'est Jason mon père qui préside à la pompe, et qui, tout couvert d'or, presse les coursiers attelés à son char". Soudain je déchirai mes vêtements, je me frappai la poitrine ; mon visage même ne fut pas à l'abri de mes coups, Je voulais, n'écoulant que mon ressentiment, fendre les flots de la foule, et arracher les festons qui servaient d'ornement à ma chevelure. Je pus à peine me contenir assez pour ne pas m'écrier ainsi échevelée : "C'est mon époux", et pour ne point te retenir avec mes mains.

Ô mon père, que j'ai outragé, réjouis-toi ; réjouissez-vous, Colchos que j'ai abandonnée ; ombre de mon frère, recevez-moi comme victime expiatoire. On m'abandonne, et j'ai perdu mon royaume, ma patrie, mon palais, un époux, qui seul était tout pour moi. Un dragon et des taureaux furieux, je les ai domptés, et je ne puis rien contre un seul homme ! Moi qui, par de savants breuvages, ai repoussé des feux terribles, je ne saurais échapper à ma propre flamme ! Mes enchantements, mes simples, mon art, me laissent sans pouvoir ; et je n'ai rien à espérer de la déesse, rien des mystères sacrés de la puissante Hécate ! Le jour n'a plus d'attraits pour moi ; mes nuits, mes veilles sont amères. Mon âme infortunée ne goûte plus les douceurs du repos. Je ne puis me donner à moi-même le sommeil dont j'ai pu endormir un dragon ; mon art me sert mieux pour les autres que pour moi. Celui dont j'ai protégé la vie, une rivale l'embrasse : c'est elle qui recueille le fruit de mes peines.

Peut-être même, tandis que tu cherches à te faire valoir auprès de la compagne superbe, et que tu parles à ses coupables oreilles un langage digne d'elles, peut-être inventes-tu de nouvelles accusations contre ma figure et mes mœurs. Qu'elle rie, et qu'elle soit joyeuse de mes vices. Qu'elle rie, et que, fière, elle s'étale sur la pourpre de Tyr : elle pleurera, et elle brûlera de feux qui surpasseront les miens. Tant qu'il y aura du fer, de la flamme et des suc vénéneux, aucun ennemi de Médée n'échappera à sa vengeance.

Si les prières ne peuvent toucher ton cœur de fer, écoute maintenant des paroles bien humiliantes pour une âme fière. Je suis avec toi suppliante, autant que tu le fus souvent avec moi, et je n'hésite pas à tomber à tes pieds. Si je te semble méprisable, songe à nos enfants communs ; une marâtre cruelle poursuivra de ses rigueurs ce que mes flancs ont porté. Ils ne te ressemblent que trop ; cette ressemblance me touche ; et chaque fois que je les regarde, mes yeux se mouillent de larmes. Au nom des dieux, par la flamme et la lumière que répand ton aïeul, par mes bienfaits, par mes deux enfants, ces gages de notre amour, rends-moi, je t'en conjure, cette couche pour

laquelle, insensée ! j'ai abandonné tant de choses. Que je croie à la vérité de tes paroles, et reçoive à mon tour des secours de toi. Ce n'est pas contre des taureaux ni des guerriers que je t'implore, ni pour qu'un dragon sommeille, vaincu par ton art. Je te réclame, toi que j'ai mérité, toi qui t'es donné à moi ; c'est par toi que je suis devenue mère, en même temps que je te rendais père.

Tu demandes où est ma dot ? Je l'ai comptée dans ce champ qu'il te fallait labourer, pour enlever la toison. Ce bélier d'or, tout brillant de cette riche toison, voilà ma dot. Si je te dis : « Rends-la moi », tu me la refuseras. Ma dot, c'est la vie que je t'ai conservée ; ma dot, c'est la jeunesse grecque. Va maintenant, perfide, compare à ces dons l'opulence du fils de Sisyphe. Si tu vis, si tu as une épouse, un beau-père puissant, si même tu peux être ingrat, c'est à moi que tu le dois. Je veux bientôt... Mais que sert d'annoncer d'avance les châtements ? La colère enfante d'effroyables menaces ; j'irai où me conduira la colère. Peut-être me repentirai-je de ce que j'aurai fait ; mais je me repens aussi d'avoir veillé sur les jours d'un époux infidèle. Je laisse à faire au dieu qui maintenant agite mon cœur ; je ne sais quel projet affreux médite mon âme.

Ovide

*Les Héroïdes* – Épître 12

Traduction de Théophile Baudement, collection des Auteurs Latins, Nisard/Firmin-Didot (1876)

<http://www.mediterranees.net/litterature/ovide/heroides/epitre12.html>

## Médée – Hans Henny Jahnn

JASON.

[...] L'or ne s'altère pas  
s'il n'est pas faux, le verre ne ternit pas,  
s'il ne renferme pas un sortilège ; et a-t-on jamais vu  
les pierres noircir, si ce n'est de poussière  
au fil du temps que régissent les dieux, pas moi

[...]

Je ne suis pas responsable de tes souffrances,  
car je t'aime tout à fait selon la mesure  
des années qui passent.

[...] (p. 24-25)

CRÉON.

Tu es une bête !

Une barbare non grecque. Ton œuvre est  
aussi noire que ta peau. Aucune femme grecque  
ne serait capable d'imiter ton acte.

[...] (p. 53)

CRÉON.

Je devine maintenant la raison de ta rage.  
Tu penses que j'aurais dû offrir ma fille,  
une blanche, à ton fils ? Et tu te méprenais  
sur la démarche de ton mari ?  
Alors console-toi : jamais je n'aurais  
consenti à ce que mon enfant chérie  
soit accouplée à un demi-nègre.

[...] (p. 55)

MÉDÉE.

Je vis dans un pays où la trahison,  
l'adultère, le meurtre et la fourberie  
sont des actes sacrés et honorables,  
où les opprimés et les victimes de tromperies  
sont condamnés à l'exil.

[...] (p. 56)

MÉDÉE.

[...] Comme la flotte  
du roi de Colchide, son père, se rapprochait  
par bon vent des bateaux perfides des Argonautes,  
elle prit ce garçon qu'elle avait aimé ardemment,  
elle prit son frère, le petit-fils d'Hélios, son plus proche parent,  
le beau descendant d'une semence divine,  
et elle lui arracha le cœur. Et le jeta  
dans la mer verte qui alors  
se transmua en sang et s'apaisa.  
Elle coupa les mains et les découpa  
doigt après doigt, et jeta les morceaux  
dans la mer rouge, coagulée. Et coupa les pieds  
du tronc mort et les découpa  
orteil après orteil et coupa, découpa,  
le décapita, arracha la langue,  
coupa oreilles, nez, menton  
et arracha les yeux de ce cadavre,  
jeta les morceaux à la mer.  
Et toutes les douces entrailles, elle les arracha  
du ventre, les découpa,  
les jeta à la mer [...]  
Elle le fit pour Jason,  
en pleurant, pour qu'il soit sauvé.

[...]

Mesurez

l'amour de la Colchidienne pour ce Grec.

[...] (p.74)

MÉDÉE.

Vous êtes stupides ! Mourir est facile,  
vivre est plus difficile.

[...] (p. 99)

LE MESSAGER.

On nous récompense. Ah c'est la fin –  
et le silence. Des yeux brisés,  
des bouches brisées, des corps inutiles,  
inutiles désormais. Nous sommes comblés.

*Silence absolu.*

FIN (p. 101)

Hans Henny Jahnn

*Médée*, traduction Huguette et René Radrizzani, Éditions José Corti, Paris, 1998

## La Médée de Lodz – Bertolt Brecht

C'est la très vieille histoire  
D'une femme appelée Médée  
Qui voici des milliers d'années  
Aborda sur une rive inconnue.  
C'est l'homme qui l'aimait  
Qui l'y avait menée.  
Il lui dit : ta demeure  
Est là où je demeure.

Elle parlait une autre langue  
Que les gens de là-bas.  
Pour le lait, le pain et l'amour  
Ils avaient d'autres mots.  
Ses cheveux étaient différents,  
Elle avait une autre démarche.  
Jamais ne se sentit chez elle,  
On la regardait de travers.

Ce qu'il advint de cette femme  
Est raconté par Euripide.  
Ses chœurs puissants chantent l'histoire  
D'un procès aux actes jaunis.  
Seul le vent passe encore sur les ruines  
De la ville inhospitalière  
Et les pierres sont poussière  
Qui lui servirent à lapider l'étrangère.

Et voici que soudain  
On entend répéter  
Que dans nos villes on verrait  
De nouvelles Médées.  
Entre les trams, les autos, les métros aériens,  
Le vieux cri retentit  
En 1934  
Dans notre ville de Berlin

**Bertolt Brecht**

Traduction Bernard Lortholary

In Bertolt Brecht, *Poèmes*, tome 8, L'Arche Éditeur, 1967

## Medeaspiel – Heiner Müller

Un lit descend des cintres et se pose debout. Deux femmes avec masques mortuaires apportent sur scène une jeune fille et l'installent dos au lit. Habillage de la mariée. On l'attache au lit avec la ceinture de la robe de mariée. Deux hommes avec masques mortuaires apportent le marié et le posent visage tourné vers la mariée. Il fait le poirier, marche sur les mains, fait la roue devant elle, etc. ; elle rit silencieusement. Il déchire la robe de mariée et prend place à côté de la mariée. Projection : accouplement. Avec les lambeaux de la robe de mariée les masques mortuaires hommes ligotent les mains et les masques mortuaires femmes les pieds de la mariée aux montants du lit. Le reste sert de bâillon. Pendant que l'homme, devant son public féminin, fait le poirier, marche sur les mains, fait la roue, etc., le ventre de la femme se gonfle jusqu'à ce qu'il éclate. Projection : accouchement. Les masques mortuaires femmes sortent un enfant du ventre de la femme, défont ses liens et lui mettent l'enfant dans les bras. Pendant ce temps les masques

mortuaires hommes l'ont tellement couvert d'armes que l'homme ne peut plus se pouvoir à quatre pattes. Projection : massacre. La femme ôte son visage, déchire l'enfant et jette les morceaux dans la direction de l'homme. Des cintres tombent sur l'homme ruines membre entrailles.

Heiner Müller

Traduction Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret

*Medeaspiel*, paru dans *Germania Mort à Berlin et autres textes*, Éditions de Minuit, Paris, 1997

## Médée – Dario Fo

[...] Médée est morte avant d'être née. Il est bien vrai que je suis morte, chacun, m'a tuée et ensevelie... Comment pourrais-je me tuer à nouveau ? Je ne serai vivante que de la mort de mes enfants... ma chair... mon sang, ma vie.

- Aah ! accourez tous, gens de ce pays, apportez des cordes assez longues pour lier serré cette mère devenue folle... Le démon s'est traîtreusement emparé de sa langue, car ils ne sont pas d'elle, les mots infâmes qu'elle profère !

- Écartez-vous, femmes, ou de cette fourche je transperce celle qui se risque à me toucher !  
- Fuyez... fuyez !...

- Échappez-vous. Médée est sortie, forcenée. Fuyez, fuyez.

- Silence, arrêtez-vous. Voici Jason qui arrive, son homme. Écartez-vous, il saura lui parler, c'est sa femme. Laissez-le passer. Regarde, Médée... calme-toi, voici ton mari... Jason.

- Jason ! Quelle délicate pensée d'avoir quitté ta douce épouse, rose, fraîche et parfumée, pour venir me trouver ! Tu t'avances avec le visage d'un homme honnête...une humble démarche... le regret dans les yeux. Assieds-toi... Ne t'inquiète pas, c'est par jeu que je feins la folie, par divertissement.

[...]

Dario Fo

Traduction Valéria Tasca

*Médée*, in *Récits de femmes et autres histoires*, Dramaturgie éditions, Paris, 2007

## Médée – Christa Wolf

[...] Cette femme va être néfaste pour moi. Comme si je ne l'avais pas pressenti. Médée va être néfaste pour moi, ai-je dit sans ambages à Akamas. Il ne m'a pas contredit, ni approuvé non plus, selon sa maudite habitude. Toujours ce petit sourire, toujours ce regard plein de sous-entendus, toujours ce discours doucereux pour me démontrer qu'on trouvera difficilement quelqu'un qui puisse encore me nuire. Que veut-il dire par là. Bien sûr qu'il a son oreille partout, l'astronome en chef. Est-ce que tu te moques de moi, Akamas, lui ai-je lancé, il s'est alors borné à hocher la tête d'un air soucieux, sa grande tête aux joues creuses posée sur un corps bizarrement désaxé, dont toutes les articulations semblent déboîtées. Il se donne bien du mal pour en imposer, voilà ce qu'a dit Médée la première fois qu'elle l'a rencontré, dès le début tout a marché de travers, elle refusait le moindre geste de bonne volonté. Cela ne présage rien de bon. [...]

Où donc m'étais-je embarqué, jusqu'où m'avait-elle entraîné à nouveau. Convaincu, convaincu. De quoi peut-on être convaincu, avec ces femmes. Les Anciens opinèrent du chef. Apparemment ce n'était pas moi qui étais menacé. Mais elle. Et elle, c'est ma femme. [...]

Christa Wolf

*Médée, Voix*, 2. "Jason", Traduction de l'allemand Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Éditions Fayard, Paris, 1997, p.47-48

# Médée, l'étrangère, la barbare

## Annexe 2

### Le prix à payer

*"Médée était le prix de la course*

*Le prix à payer pour le premier navire*

*Le juste prix"*

écrit Sénèque dans sa *Médée* à l'issue d'un long chant du chœur célébrant l'équipée des Argonautes. Il faut en effet se rappeler que Médée fut ramenée par Jason durant l'une des plus extraordinaires épopées humaines. En osant, les premiers, traverser les mers, aborder les pays lointains, rencontrer les peuples étrangers, les Argonautes ont transformé le monde en le rendant connaissable, maîtrisable par l'homme, uni dans un seul espace délimité qu'ils ont pu franchir de part en part. En quittant leur monde défini, en dépassant leur peur de l'inconnu, en affrontant les monstres des légendes et en les vainquant par la ruse et l'habileté (au lieu de se soumettre à eux ou de les affronter par la force comme les héros qui les avaient précédés) ils ont entériné la supériorité de l'homme et de sa raison sur le monde; paradoxalement, en perçant ses mystères et en découvrant ce qu'il était réellement ils l'ont aussi fait disparaître, comme Orphée, qui était de l'expédition de l'Argo et qui est parvenu à charmer les sirènes en chantant mieux qu'elles.

Le monde perd ses mystères, ses dieux, son sacré, s'efface derrière l'homme, devient son paysage, son matériau ; l'homme ne se partage plus avec le monde : il le domine. Avec lui disparaît aussi un certain type d'hommes, car en annulant le monde mystérieux, pour en faire un monde maîtrisé, les Argonautes ont aussi balayé ceux qui peuplaient un tel monde : les barbares. Dans les pays sauvages, l'homme grec, l'homme des cités et de la raison, avec sa langue qui organise sa pensée dans sa mesure, organisé en équipe et capable de construire un bateau, est venu triompher de l'homme barbare qui vit dans sa terre, dans sa pleine harmonie et sa violence, connaît la magie de la nature encore sacrée, dont le langage dit ce qui est, sait parler aux bêtes et à la terre et côtoie ses dieux. En unifiant en un seul tous les mondes, ceux de tous les peuples éloignés et différents, en se donnant les moyens de le maîtriser, l'homme a ainsi détruit l'harmonie qu'il formait avec le monde. Jason ne connaît pas cette vie dans le sacré : il vole la Toison d'or, don des dieux, pour prendre le pouvoir politique dans son pays. Le voyage des Argonautes est en fait, après Prométhée, la première victoire de l'homme sur le monde.

Cependant, de ce voyage Jason ramène non seulement une peau de bête devenue insignifiante mais aussi Médée. Médée était en son pays prêtresse et magicienne. Elle succombe aux charmes de Jason et met à son service toute sa *barbarie* : malgré ses ressources intellectuelles, Jason n'aurait pu voler la Toison ni venir à bout de ses épreuves sans le secours de Médée et de son savoir magique. C'est elle aussi qui endossera la plupart des crimes nécessaires à la réussite de l'expédition, et d'abord le meurtre de son propre frère.

Naturellement, Jason, retourné en terre civilisée ne veut plus connaître cette part de barbarie. Il répudie Médée, rejette ses crimes, la repousse et veut la faire physiquement disparaître dès qu'il en a l'occasion. Comme on le sait, le retour du (de la) refoulé(e) sera terrible et c'est la descendance de Jason qui payera...

Ainsi, le mythe des Argonautes ne nous parle-t-il pas seulement de la conquête du monde par l'homme ; il parle aussi de cette part de sauvagerie, fondamentale, d'où sortent les hommes et qu'ils ne peuvent (ni ne veulent vraiment) oublier, tout en cherchant à l'effacer, comme l'adulte qui doit renier le monde des rêves de l'enfant pour se construire. Ne parle-t-on pas parfois de cet âge comme d'une "enfance de l'humanité". En exhumant la figure d'Œdipe, Freud avait cherché une origine commune, lisible dans les mythes, à toute civilisation dans un meurtre fondateur refoulé; Médée endosse le crime du monde grec qui détrôna la nature sacrée comme ordre du monde et mit l'homme à sa place. Mais celle-ci ne laisse pas refouler si facilement...

David Tuillon

### Les Grecs et les Barbares

[...] Opposant entre 490 et 478 les cités grecques à la Perse, les guerres médiques changent le rapport de la Cité avec les étrangers : la notion de "barbare" se cristallise, alors que la guerre du Péloponèse, lançant face à face les cités grecques groupées autour de Sparte et d'Athènes,

attire l'attention sur l'étranger grec, celui qui vient d'un autre État. Athènes élabore la notion de cohérence civique – la *koininia* – en concevant l'unité des citoyens sur la base de leur participation à la vie politique, et non pas à partir de critères raciaux ou sociaux. Une loi vient toutefois consolider le ferment ethnique homogène de la *koinonia* : la loi de Périclès de 451, qui exige de tout citoyen de justifier une *double ascendance athénienne* paternelle et maternelle : "Et la troisième année qui suivit, sous Antodotos, à cause du nombre croissant des citoyens et sur la proposition de Périclès, on décida de ne pas laisser jouir des droits politiques quiconque ne serait pas né de deux citoyens." Celui qui déroge à cette règle est assimilé aux bâtards : "On le nommera un Rien fils de Rien."

Le terme "barbare" devient alors fréquent pour désigner les non-Grecs. Homère appliquait le mot de "barbarophone" aux indigènes d'Asie Mineure combattant avec les Grecs, et semble avoir forgé le terme à partir d'onomatopées imitatives : "*bla-bla, bara-bara*", bredouillis inarticulés ou incompréhensibles. Encore au <sup>v</sup>e siècle, le terme s'applique aux Grecs comme aux non-Grecs qui ont un discours lent, pâteux ou incorrect : "Barbares, tous les gens à prononciation lourde et empâtée." Toutefois, dans l'Antiquité, on pouvait parler en glossolalie dans les sanctuaires, et les prières des Barbares étaient entendues. Les guerres médiques accentuent le rejet du Barbare, mais on peut comprendre ce phénomène aussi comme une contrepartie au merveilleux développement de la philosophie grecque fondée sur le *logos*, à la fois idiome des Grecs et principe intelligible dans l'ordre des choses. Les Barbares sont excentriques à cet univers par leurs discours et leur accoutrement démesurés, par leur adversité politique et sociale. Parmi les trois auteurs tragiques, Sophocle, Eschyle et Euripide, qui usent systématiquement du terme "*barbaros*", Euripide se distingue de ses prédécesseurs par un emploi plus fréquent de ce mot dans un sens péjoratif, ce qui indique que l'étrangeté lui est personnellement plus intolérable et devient, d'une façon générale, plus dérangeante avec le temps. Pour les trois auteurs, "barbare" signifie : "incompréhensible", "non grec", et enfin "excentrique" ou "inférieur". Le sens de "cruel" que nous lui donnons devra attendre les invasions barbares de Rome pour se manifester. Cependant, chez Euripide déjà, "barbare" indique une dimension d'infériorité incluant l'infériorité morale, le mot ne se référant plus à la nationalité étrangère, mais exclusivement au mal, à la cruauté et à la sauvagerie. Lorsque Andromaque s'adresse aux Grecs en disant "*barbara kaka*" (*Troyennes*, 764-765), l'expression peut être traduite par "des maux [supplices] inventés par les Barbares" ou bien "des maux [supplices] sauvages". Le terme s'applique aux Grecs comme aux Troyens. Loin d'indiquer une quelconque acceptation de l'étranger, cette intériorisation de la barbarie marque la pérennité du sentiment d'hostilité à son égard, ainsi que l'importance de ce sentiment d'hostilité à son égard, ainsi que l'importance de ce sentiment dans l'appréciation des autres à l'intérieur du groupe prétendument homogène. Chez Eschyle, en revanche, le mot s'applique à la conduite étrange envers les Grecs d'Argos du héraut égyptien qui accompagne les Danaïdes (*Suppliants*, 825-902), et il a surtout pour valeur de s'opposer aux bienfaits de la civilisation démocratique grecque. En effet, lorsque Eschyle avance le concept de "démocratie" ("pouvoir du peuple") dans *Agamemnon* (458), le lecteur suppose que l'auteur des *Perses* est sensible à la différence entre sa propre civilisation et celle du Grand Roi perse. C'est le contraste avec l'étranger, en somme, qui fait surgir la conscience de la liberté grecque, et le Barbare sera dès lors identifié à l'ennemi de la démocratie.

Pourtant, les Barbares fascinent et, comme en écho aux sophistes, les auteurs distinguent les bons des mauvais, les meilleurs étant évidemment les perfectibles : ceux qui sauront devenir grecs de culture. Pour Socrate, le nom de « Grec » n'est pas celui d'une race, mais "celui de la culture, et l'on appelle Grecs plutôt les gens qui participent de notre éducation que ceux qui ont la même origine que nous". Cet avant-goût de cosmopolitisme restera strictement intellectuel, car l'"isonomie" des citoyens (ils prennent une part égale à la politique, parce qu'ils sont identiques entre eux) rejette dans l'excentricité, l'irrationalisme ou – plus simplement mais plus fondamentalement – dans la parole incompréhensible cet *autre* qui sera toujours un *Barbare*. [...]

Julia Kristeva

Extrait de *Étrangers à nous-mêmes*, Éditions Fayard, 1998

## Figure de la haine et de l'autre

[...] Étranger : rage étranglée au fond de ma gorge, ange noir troublant la transparence, trace opaque, insondable. Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité. Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés.

### *Assurance*

Demeure pourtant l'assurance d'être : de pouvoir s'établir en soi avec une certitude douce et opaque – huître fermée sous la marée ou joie inexpressive des pierres chaudes. Entre les deux bords pathétiques du courage et de l'humiliation contre lesquelles le ballottent les heurts des autres, l'étranger persiste, ancré en lui-même, fort de cet établissement secret, de sa sagesse neutre, du plaisir engourdi par une solitude hors prise.

Narcissisme invétéré ? Psychose blanche sous le remous des conflits existentiels ? En passant une frontière... ou deux, l'étranger a transformé ses malaises en socle de résistance, en citadelle de vie. D'ailleurs, resté chez lui, il aurait peut-être été un marginal, un malade, un hors-la-loi... Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien : multipliant les masques et les "faux-selves", il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux, sachant adapter aux amours et aux détestations les antennes superficielles d'un cœur de basalte. Une volonté insensée, mais qui s'ignore, inconsciente, hagarde. La race des durs qui savent être faibles. C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. *Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas "moi" – "moi" est ailleurs, "moi" n'appartient à personne, "moi" n'appartient pas à "moi"..., "moi" existe-t-il ?*

### *Morcellement*

Pourtant, cette dureté en état d'apesanteur est un absolu qui ne dure pas. Le traître se trahit lui-même. Qu'il soit balayeur maghrébin rivé à son balai ou princesse asiatique écrivant ses mémoires dans une langue d'emprunt, dès que les étrangers ont une action ou une passion, ils s'enracinent. Provisoirement, certes, mais intensément. Car le détachement de l'étranger n'est que la résistance avec laquelle il réussit à combattre son angoisse matricide. Sa dureté apparaît comme la métamorphose d'un morcellement archaïque ou potentiel qui risque de réduire au chaos sa pensée et sa parole. Aussi tient-il à ce détachement, à sa dureté – n'y touchons pas.

La flamme qui trahit son fanatisme latent apparaît seulement lorsqu'il s'attache ; à une cause, à un métier, à une personne. Il y retrouve alors plus qu'un pays : une fusion où il n'y a pas deux êtres, mais un seul qui se consume, total, anéanti.

Le rang social ou le talent personnel impriment évidemment des variantes sensibles à cet apostolat. Pourtant, quelles que soient leurs différences, tous les étrangers qui ont fait un *choix* ajoutent à leur passion pour l'indifférence un jusqu'aboutisme fervent qui révèle l'origine de leur exil. Car c'est de n'avoir *personne* chez eux pour assouvir cette rage, cette combustion d'amour et de haine, et de trouver la force de ne pas y succomber, qu'ils errent de par le monde, neutres mais consolés d'aménager une distance intérieure contre le feu et la glace qui les avaient autrefois brûlés.

### *Une mélancolie*

La dure indifférence n'est peut-être que le visage avouable de la nostalgie. On connaît l'étranger qui survit tourné vers le pays perdu de ses larmes. Amoureux mélancolique d'un espace perdu, il ne se console pas, en fait, d'avoir abandonné un temps. Le paradis perdu est un mirage du passé qu'il ne saura jamais retrouver. Il le sait d'un savoir désolé qui retourne sa rage à l'égard des autres (car il y a toujours une autre, une méchante cause de mon exil) contre lui-même : "Comment ai-je pu les abandonner ? – Je me suis moi-même abandonné." Et même celui qui, en apparence, fuit

le poison visqueux de la dépression, ne s'en prive pas au fond de son lit, aux moments glauques entre veille et sommeil. Car dans l'entre-deux de la nostalgie, imbibé de parfums et de sons auxquels il n'appartient plus et qui, à cause de cela, le blessent moins que ceux d'ici et de maintenant, l'étranger est un rêveur qui fait l'amour avec l'absence, un déprimé exquis. Heureux ?

### *Ironistes et croyants*

Pourtant, il n'est jamais simplement écartelé entre ici et ailleurs, maintenant et avant. Ceux qui se croient ainsi crucifiés oublient que rien ne les fixe plus là-bas et que rien ne les rive encore ici. Toujours ailleurs, l'étranger n'est de nulle part. Mais ne nous y trompons pas : il y a, dans la manière de vivre cet attachement à un espace perdu, deux types d'étrangers qui divisent les déracinés de tous pays, métiers, rangs, sexes... en deux catégories inconciliables. D'une part, ceux qui se consomment dans l'écartèlement entre ce qui n'est plus et ce qui ne sera jamais : les adeptes du neutre, les partisans du vide ; durcis ou larmoyants, mais toujours désillusionnés ; pas forcément défaitistes, ils donnent souvent les meilleurs des ironistes. D'autre part, ceux qui transcendent : ni avant ni maintenant, mais au-delà, ils sont tendus dans une passion certes à jamais inassouvie, mais tenace, vers une autre terre toujours promise, celle d'un métier, d'un amour, d'un enfant, d'une gloire. Ce sont des croyants, qui mûrissent parfois en sceptiques.

Julia Kristeva

Extrait de *Étrangers à nous-mêmes*, Éditions Fayard, 1998

### **La femme dans la société hellénique**

Dans les mœurs du peuple hellène le droit de la famille sur l'homme et sur l'enfant était très étroitement mesuré : l'homme vivait dans l'État, l'enfant grandissait pour l'État et sous la main de l'État. La volonté grecque veillait à ce que le besoin de culture ne pût se satisfaire dans l'isolement d'un cercle étroit. L'individu avait tout à recevoir de l'État, et tout à lui rendre. La femme signifie ainsi pour l'État ce que le *sommeil* signifie pour l'homme. Dans son être réside la force guérissante, qui répare ce qui est épuisé, le calme bienfaisant dans lequel tout le démesuré se limite, l'éternel identique auprès duquel se régularise ce qui outrepassé, ce qui excède. En lui rêve la génération future. La femme a plus d'affinité que l'homme avec la nature et, dans tout ce qui est essentiel, reste pareille à elle-même. La culture est toujours ici quelque chose d'extérieur et qui ne touche pas au noyau éternellement fidèle à la nature ; c'est pourquoi la culture de la femme pouvait apparaître à l'Athénien comme quelque chose d'indifférent, et même – si on voulait seulement se la représenter – de risible. [...]

– La femme hellénique, en tant que *mère*, devait vivre dans l'obscurité, parce que l'instant politique, avec ses buts les plus élevés, l'exigeait. Elle *devait* végéter comme une plante, dans un cercle étroit, symbole de la sagesse épicurienne. Ce seuil est marqué par les rites d'initiation dont parle le précepteur. À l'époque moderne, une fois la tendance de l'État complètement ruinée, la femme dut à nouveau apparaître comme un secours ; son œuvre, c'est la famille comme expédient pour l'État : en ce sens, la fin *artistique* de l'État devait généralement se dégrader jusqu'à être celle d'un art *domestique*. D'où il est arrivé que la passion amoureuse, seul domaine entièrement accessible à la femme, a peu à peu déterminé notre art dans son intimité la plus profonde. Et, de même que l'éducation domestique se fait passer en quelque sorte pour la seule éducation naturelle et ne tolère celle de l'État que comme une immixtion douteuse dans ses droits : tout cela est justifié, dans la mesure où il s'agit précisément de l'État moderne. – L'être de la femme y demeure pareil à lui-même, mais sa puissance est différente selon la position de l'État envers elle. Les femmes ont aussi effectivement la force de compenser dans une certaine mesure les lacunes de l'État – toujours fidèles à leur être, que j'ai comparé au sommeil. Dans l'Antiquité grecque, elles occupaient la place que leur assignait la volonté suprême de l'État : c'est pourquoi elles ont été glorifiées comme jamais par la suite. Les déesses de la mythologie grecque sont leurs reflets : la Pythie et la Sibylle, aussi bien que la Diotime socratique, sont les prêtresses par lesquelles parle la sagesse divine. [...]

On ressent seulement avec plus de force ce qui à chaque époque se fait à nouveau remarquer, à savoir que les instincts de la femme comme remparts de la génération future sont invincibles, et

que la nature, dans son souci de la conservation de l'espèce, parle tout particulièrement en elles. Le degré d'extension de cette force prémonitoire est déterminé par la plus ou moins grande solidité de l'État : dans des situations de désordre où l'arbitraire est plus grand, lorsque le caprice ou la passion d'un seul homme entraîne avec soi des maisons entières, la femme apparaît alors soudain comme la prophétesse qui met en garde. Mais il y avait aussi en Grèce un souci jamais endormi : que la terrible surcharge de l'instinct politique ne fasse pas éclater en poussière et en atomes les petits États avant qu'ils n'atteignent en quelque façon leurs fins. La volonté hellénique se créa ici des outils toujours nouveaux, à l'aide desquels elle parlait pour aplanir, soumettre à la mesure, mettre en garde : mais c'est avant tout dans la *Pythie* que la capacité de la femme à compenser l'État se révéla d'une voix plus claire que jamais ensuite. [...]

**Friedrich Nietzsche**

Fragments posthumes pour *La Naissance de la tragédie* - 1871 - in *La Naissance de la tragédie*, traduction m. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, Éditions Gallimard, 1977

# Deux visions du monde, sacrée et profane : La Médée de Pasolini

## Annexe 3



*Medea*, Pier Paolo Pasolini, 1969, Maria Callas

### “Love at first sight”

On peut résumer la thèse de Pier Paolo Pasolini de la manière suivante.

Médée est une *barbare* ; elle vit dans la lointaine Colchide. Comme telle, elle entretient un rapport vivant et puissant avec le *sacré*, avec les dieux les plus archaïques, les plus “préhistoriques”, comme la Terre-mère qu’il faut nourrir par des sacrifices humains lors de rites de fertilité, et le Soleil-père. (Dans la mythologie, Médée est la petite-fille du Soleil, ce qu’exploite Euripide pour son finale grandiose, dans lequel Médée disparaît dans les cieux sur le char du soleil tiré par des dragons ailés, tenant auprès d’elle les cadavres de ses deux fils.) Jason est un Grec. Comme tel il est civilisé, cultivé, laïc. La tragédie se déroule à Corinthe où les deux fugitifs se sont réfugiés ; une ville raffinée. En un mot, Jason est *moderne* et *profane*. Il ne croit plus aux dieux. Médée, tombant amoureuse de Jason par “love at first sight”, par un amour de première vue, effectue une “conversion à l’envers” (ou “à rebours”) : Pasolini tient beaucoup à cette formule, qu’il répète dans tous ses dits et écrits sur le sujet ; elle lui permet notamment de comparer son personnage de Médée avec celui qu’il voudrait bien voir exister sur l’écran : saint Paul ; et Pasolini va répétant comme une formule magique : “Elle tombe comme saint Paul et se relève ayant perdu la foi ; c’est une conversion à l’envers.” Son “éducation religieuse à l’envers” est donc aussi brutale qu’une chute de cheval : tout le sacré s’effondre d’un seul coup. Par comparaison, Jason a subi, auprès d’un être plus sage, le centaure, d’abord gardien du sacré (sur quatre sabots) puis propagateur de la nouvelle philosophie profane (sur deux pieds), lentement et plus sûrement, la même “déséducation” religieuse. Il est donc parfaitement profane et moderne lorsqu’il rencontre Médée, comme le prouvent d’ailleurs assez lourdement ses allures machistes. La morale finale de cette histoire est la coexistence, *dans la même personne*, et plus globalement dans la même civilisation nouvelle (celle de Corinthe par exemple), des deux visions du monde, sacrée et profane. Cela est, bien sûr, beaucoup mieux démontré par le personnage complexe et travaillé de Médée que par celui, bâclé, de Jason. Médée ne perd jamais complètement le sens du sacré. Tandis qu’elle pense être devenue parfaitement civilisée, et avoir en conséquence perdu tous ses talents de magicienne, le Soleil revient la convaincre que les dieux existent encore, et que la vengeance sacrée est donc possible, même pour un mal psychologique profane (une banale trahison masculine). Le retour du sacré refoulé devait initialement, au stade du scénario, être expliqué par un cauchemar régressif dans lequel Médée revoyait les rites auxquels elle avait participé autrefois, en Colchide, et ce rêve lui donnait la force d’accomplir sa vengeance. Le film réalisé a

redistribué ce projet, d'une part en plaçant au début du film le sacrifice humain et d'autre part en substituant au cauchemar la vision anticipatrice de la mort de Galucé.

On reconnaît dans cette lecture de la *Médée* d'Euripide, transposée une nouvelle fois avec d'autres noms, exactement l'histoire des Furies et des Euménides : le scénario de base du tragique pasolinien. Rien n'a jamais complètement disparu. Le barbare sommeille sous le civilisé. L'irrationnel est nécessaire à la plus rationnelle des démocraties. Ceci est à la fois terrible et merveilleux. Dans un entretien, Pasolini exprime même en toutes lettres son opposition à la dialectique ternaire et à l'hégélianisme, comme il le fait l'année suivante devant Sergio Arecco d'une manière théorique générale et en le rattachant à l'idée d'un "empirisme hérétique", mais cette fois-ci en le reliant à *Médée* : *"Comme le dit le Centaure, le monde du sacré n'est pas dépassé par sa propre désacralisation. Le profane et le sacré subsistent côte à côte. Je ne suis pas hégélien : il y a bien la thèse : le sacré ; l'antithèse : le profane ; mais pas de synthèse, seulement juxtaposition. Le sacré, dit le Centaure, reste en toi, même si tu le profanes. Mais il assume une forme différente, en particulier une forme esthétique ; ainsi la poésie était chant de prêtres ou de chamans."*

Hervé Joubert-Laurencin

Extrait de *Pier Paolo Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Éditions des Cahiers du cinéma, 1980

# Les sources du mythe

## Annexe 4

Apollodore, *Bibliothèque* (I, 9, 23-28), *Épitome* (I, 4 ; V, 5)  
Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* (III, 248)  
Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* (IV, 45, 3 ; IV, 53, 2 ; IV, 55, 7)  
Euripide, *Médée*  
Hésiode, *Théogonie* (v. 962)  
Hygin, *Fables* (XXV)  
Ovide, *Métamorphoses* (VII, 1-424) ; *Héroïdes* (XII)  
Pausanias, *Description de la Grèce* (II, 3, 8-9)  
Pindare, *Odes (Pythiques)*, IV, 9)

### Médée au théâtre et dans les arts

*Médée*, tragédie grecque d'Euripide  
*Médée*, tragédie romaine de Sénèque  
*Médée*, tragédie baroque française de La Pérouse (1556)  
*Médée*, tragédie française de Corneille (1635)  
*Médée*, tragédie française d'Hilaire de Longepierre (1694)  
*Medea*, 3<sup>e</sup> partie de la trilogie théâtrale *Das goldene Vlies* ("La Toison d'Or") de Franz Grillparzer (1821)  
*Médée*, tragédie de Catulle Mendès (1898)  
*Medea*, pièce de Hans Henny Jahnn (1926)  
*Médée*, pièce de Jean Anouilh (1946)  
*Materiau-Médée*, œuvre théâtrale de Heiner Müller (1974)  
*Medea*, pièce de Franca Rame et Dario Fo (1979)  
*Médée*, pièce de Max Rouquette (1989)  
*Médée Kali*, Laurent Gaudé (2003)

*Médée*, tragédie lyrique de Marc-Antoine Charpentier (1693)  
*Médée et Jason*, tragédie lyrique de Joseph François Salomon (1713)  
*Medea*, opéra de Luigi Cherubini (version française 1797)  
*Médée*, opéra de Darius Milhaud (1939)  
*Medea*, opéra de Pascal Dusapin sur un texte de Heiner Müller (1990)  
*Medea*, opéra de Mikis Theodorakis (1991)  
*Freispruch für Medea*, opéra de Rolf Liebermann (1995)  
*Songe de Médée*, ballet d'Angelin Preljocaj (2005)

*Médée : voix*, roman de Christa Wolf (1996)

*Medea*, film italien de Pier Paolo Pasolini (1969)

*Réécritures de Médée*, travaux et documents, sous la direction Nadia Setti, Centre de recherches en études féminines et études de genre, Université Paris 8, 2007.

*Le Mythe de Jason et Médée, le va-nu-pied et la sorcière*, d'Alain Moreau, Les Belles lettres, coll. "Vérité des mythes", Paris, 1994.

la colline  
théâtre national

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20<sup>e</sup>

