

manhattan medea

de **Dea Loher**

mise en scène **Sophie Louchevsky**

La Colline – théâtre national

09
—
10

Déambulation

Toc toc toc... Je m'appelais Médée

Les élèves comédiens de l'ESAD (École Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris), où enseigne Sophie Loucachevsky, hantent La Colline autour d'un spectacle déambulatoire sur les "fantômes" de Médée conçu à partir des grandes adaptations du mythe. D'Euripide à Loher, en passant par Sénèque, Ovide, Corneille, Jahn, Rame, Müller et bien d'autres encore, notre chœur fragmenté de Médées ressasse ses obsessions et tente en vain de raconter son histoire.

Réalisation **André Antébi**, assisté de **Sébastien Chassagne**

Avec les élèves de 3^e année de l'ESAD: **Armelle Abibou, Petya Alabozova, Maryline Cuney, Cécile Dominjon, Maëlia Gentil, Thomas Moreno, Jean Pavageau, Luara Rojas Diaz**

les jeudis 28 janvier, 4 et 11 février et mercredi 17 février
à partir de 19h45

Atelier de critique théâtrale

dirigé par **Jean-Pierre Léonardini**

renseignements et inscriptions au 01 44 62 52 27

samedi 6 février de 10h à 17h

Rencontre

avec **Sophie Loucachevsky et les comédiens du spectacle**

à l'issue de la représentation

mardi 9 février

Manhattan Medea

de **Dea Loher**

traduction de l'allemand **Olivier Balagna** et **Laurent Muhleisen**

mise en scène **Sophie Loucachevsky**

collaborateur artistique **André Antébi**

scénographie **Jean-Pierre Guillard**

costumes **Christine Brottes**

vidéo **Fred Koenig**

lumière **Nathalie Perrier**

musique **Marcus Borja**

son **Sylvère Caton**

maquillage, coiffure **Catherine Saint-Sever**

assistant mise en scène **Sébastien Chassagne**

avec

Anne Benoît Médée

Marcus Borja Vélasquez, Deaf Daisy

Christophe Odent Jason, Sweatshop-Boss

Elimane Sylla L'enfant

régie **Laurence Barrère** machiniste **Marjan Bernacik**
régie son **Sylvère Caton** régie lumière **Thierry le Duf**
habilleuse **Laurence Le Coz** accessoiriste **Frédéric Lecuisinier**
construction du décor **atelier de construction de La Colline**

**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**

Remerciements au Chœur de l'École du Louvre,
Petya Alabozova, Maëlia Gentil, Cyrille Laïk, Jean Pavageau.

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

La version scénique présentée par Sophie Loucachevsky
est jouée par trois acteurs,
la pièce de Dea Loher comptant à l'origine six rôles distincts.

durée du spectacle: 1h30

du 21 janvier au 20 février 2010

Petit Théâtre

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

contact compagnie

Danièle Girones
daniele.girones@orange.fr

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

(Manhattan Medea)

Une tragédie de l'exil et de la passion amoureuse

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 sang¹ ?"

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. Dans *Manhattan Medea*, Médée et Jason sont des clandestins, des sans-papiers fuyant la guerre pour survivre.

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 désacralisé²."

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. Et c'est le regard posé sur une photo d'exilés prise sur Ellis Island que Dea Loher a composé sa tragédie.

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 fui la guerre.

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

Manhattan Medea est mise 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"...

André Antébi

¹ *Manhattan Medea*, trad. O. Balagna et L. Muhleisen, L'Arche Éditeur, Paris, 2001, p. 65

² Jean Dufлот, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*

Les "individus" – et cela vaut pour tous les personnages de mes pièces – tentent précisément, s'ils ne peuvent s'opposer à l'Histoire, de trouver malgré tout leur propre place dans l'existence et le monde, de ne pas se contenter de ce qui leur est attribué, de ne pas être interchangeables, mais uniques et reconnaissables. Se rendre absolument identifiables, en quelque sorte. Cette tentative, dans sa nature même, est plutôt une tentative désespérée. [...] L'important, c'est de lutter contre la perte de sa propre histoire, de se battre pour elle, de faire quelque chose qui puisse être raconté, de lui donner une continuité. Comme cela seulement, l'individu peut se concevoir dans la grande Histoire autrement que comme une particule interchangeable et finalement affirmer sa propre dignité.

Dea Loher

Extrait d'un entretien avec Barbara Engelhardt,
journal du Goethe Institut de Lyon, 2007, traduction Emmanuel Béhague

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 (ou du moins c'est quelque chose qui y ressemble) ce qu'on appelle l'amour. 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

Voyager est, pour moi et pour mon travail, une nécessité absolue. Je me sens vite à l'étroit au même endroit. Il me semble que, dans ces cas-là, mes sens s'émeussent ; mon regard ne perçoit plus de façon assez nette et aiguë le monde qui m'entoure. Le chemin vers la gare est en soi déjà une libération. Mais je crois que la question n'est pas tant de "voyager" que d' "être étrangère". Je ressens le fait d'être étrangère comme un grand soulagement. Commencer par ne rien comprendre. Super. Et pouvoir explorer, ensuite, l'inconnu, c'est comme être alimenté en oxygène.

Dea Loher

Extrait d'un entretien avec Björn Bicker, *Theater der Zeit*, novembre 2007, traduction Laurent Muhleisen

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.

- J'donnerais bien un million 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, reprit 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. [...]

- 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 ! [...]

John Dos Passos

Extrait de *Manhattan Transfer* (1925), trad. Maurice-Edgar Coindreau, Éditions Gallimard, coll. "Folio", Paris, 1973, p. 65 et p. 88

C'est peut-être cela la beauté

On se torture continuellement l'esprit : qu'est-ce que je fais, non seulement ici, mais aussi plus généralement, de ma vie ? Qu'est-ce qui me donne le droit d'estimer que je peux me permettre ce luxe : faire de l'art ? Le simple fait de pouvoir se poser cette question est déjà un luxe en soi. Ce sont justement ces contradictions et ces attermolements ridicules qui doivent être réinjectés dans l'art, sinon tout cela ne sert à rien. Quant au reste, on n'a pas d'autre choix que de le supporter. [...]

La beauté, pour moi, est une catégorie compliquée. Elle n'a absolument rien à voir avec des normes esthétiques, mais plutôt avec... disons, la plénitude de l'existence ? Et cette plénitude, on peut même la trouver dans une ville ravagée par la guerre et chez ses habitants. Ce n'est pas du cynisme, mais une réalité tangible. Je ne sais pas si je peux exprimer cela d'une façon satisfaisante. Je ne peux pas concevoir la beauté sans trace de souffrance. Je me fiche complètement de l'idéal de beauté classique. Disons le comme cela : arriver à voir les traces d'une vie vécue qui, par l'esprit, fait ou a fait preuve de résistance, c'est peut-être cela, la beauté. [...]

Il faut veiller à ce que la frustration née de la relative impuissance de l'art ne se transforme pas en simple mouvement d'agitation, où l'art ne serait plus qu'un moyen, une simple nécessité de s'exprimer. Se souvenir que l'art, l'artiste, a aussi besoin d'espaces d'intimité, remplis de bonheur et de tranquillité, ou au moins de l'ébauche de ceux-ci.

Dea Loher

Extrait d'un entretien avec Björn Bicker, *Theater der Zeit*, novembre 2007, traduction Laurent Muhleisen

Copies originales

Dans *Manhattan Medea*, le personnage de Vélasquez peint des "copies originales" des *Ménines* de Vélasquez. Des copies qui ne sont pas des copies, "un faux Vélasquez qui est un véritable*." De la même manière, *Les Ménines* de Picasso, qui se substituent à celles de Vélasquez à la fin de la pièce, sont des "copies originales" de l'œuvre du maître espagnol. Au centre du tableau original, le peintre se met en scène dans une fiction narrative qui permet de multiplier les points de vue. De la même manière, *Manhattan Medea* est peut-être la pièce de Dea Loher où l'auteur s'est le plus mise en scène.

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*" / "Beauté – le mensonge dans l'œil du spectateur. Célébrons l'imperfection comme belle*."

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 le mythe pour accoucher d'une œuvre moderne, radicale, déformée et belle.

André Antébi

* *Manhattan Medea*, op. cit., p. 66, p. 69, p. 101

L'amoureux au travail

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*. [...]

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.

Roland Barthes

Extrait de *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, coll. "Tel Quel", p. 5 et p. 7-8

Un abécédaire amoureux

Manhattan Medea est une tragédie de l'exil et, au-delà, de la passion amoureuse. Tous les ingrédients du mythe sont présents. Tout est traité et tout est essentiel. 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.

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 abordons, non pas par la psychologie, mais par la lettre même.

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*: « 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 toujours à quelqu'un, et que le destinataire de mes larmes n'est pas toujours le même...¹. » 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"? Je demanderai aux acteurs d'illustrer au pied de la lettre ces métaphores pour construire une véritable dramaturgie de la passion.

Sophie Loucachesky

1 Extrait de *Fragments d'un discours amoureux*, PLEURER, *op.cit.*, p. 214-215

Entretien avec Sophie Loucachevsky

Sophie Loucachevsky : La dernière fois que j'ai monté un classique, c'était *Phèdre* de Marina Tsvetaeva, une femme, déjà, réécrivant le mythe. Poursuivre avec *Médée*, c'est une façon de continuer à interroger le mythe, le faire à partir d'aujourd'hui, comme Dea Loher dans *Manhattan Medea*, parce qu'en interrogeant l'Histoire, c'est simplement la nôtre qu'on essaye de comprendre.

Sa pièce compte cinq personnages : quatre hommes et Médée (un sixième, l'enfant, qui est un rôle muet) et j'ai fait le choix de doubler les rôles d'hommes, il n'y a donc plus que trois acteurs. Les personnages de Deaf Daisy et Vélasquez sont joués par le même acteur, tout comme Sweatshop-Boss et Jason. On pourrait dire que Jason et Sweatshop-Boss sont les mêmes dans l'archétype de l'exilé : l'un étant l'exilé qui a réussi, l'autre, en début de carrière. À eux deux, ils seraient Elia Kazan, le jeune et l'adulte. Jason serait, dans *America America*, la genèse du personnage d'Elia Kazan et Sweatshop-Boss, le Kazan du *Dernier Nabab*. Deaf Daisy et Vélasquez appartiennent aussi à la même catégorie : tous deux artistes, l'un, peintre, l'autre, chanteur, musicien ; l'un a l'art du regard, l'autre celui du son. Tous deux représentent la cité, l'extérieur, la société. Vélasquez, dans la tragédie, représenterait la nourrice ou le pédagogue, et Deaf Daisy, le coryphée. Ils peuvent être joués par le même acteur car ils sont de la même famille ; et si "les mêmes", cela ne veut pas dire "le même", cela me renforce dans l'idée que les choses sont vues du point de vue de Médée, uniquement de son point de vue : c'est une "mise en scène mentale."

Laurent Muhleisen : Quand j'ai fait part de ton choix à Dea Loher, elle l'a parfaitement compris. Il était pour elle tout à fait envisageable que Jason et Sweatshop-Boss soient le



Christophe Odent, Anne Benoît



Christophe Odent, Anne Benoit



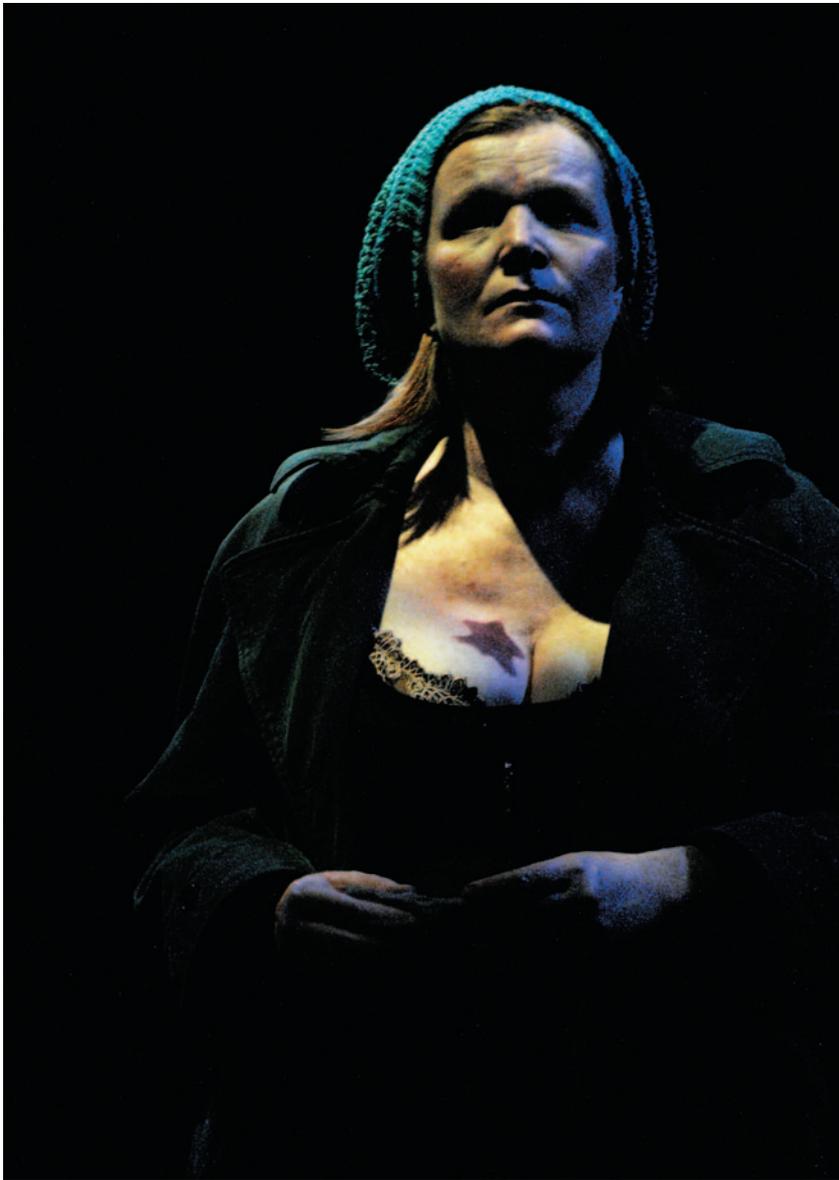
Christophe Odent, Anne Benoit



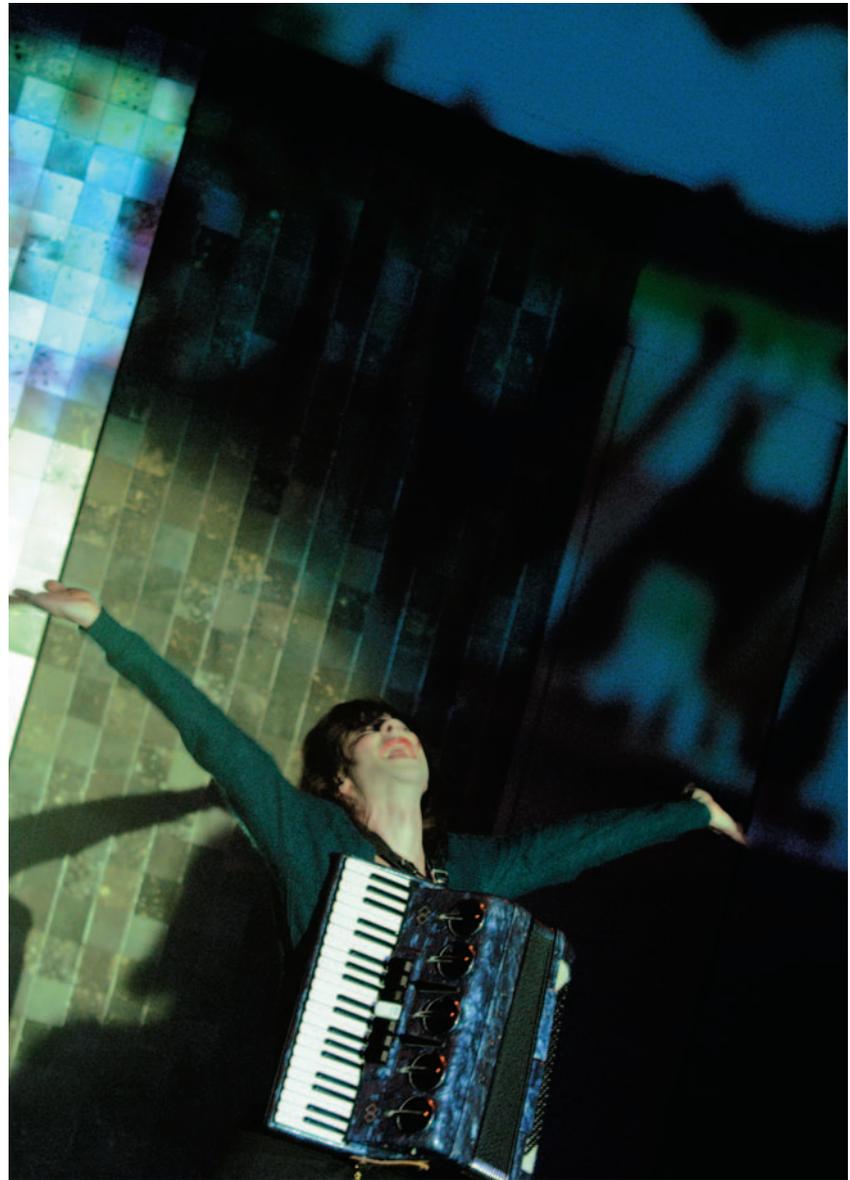
Marcus Borja



Anne Benoit, Marcus Borja



Anne Benoit



Marcus Borja



Anne Benoit, Marcus Borja



Anne Benoit, Christophe Odent



Marcus Borja, Anne Benoit



Marcus Borja



Elimane Sylla

même personnage à deux étapes de la vie, et, pour compléter ce que tu viens de dire, que Deaf Daisy et Vélasquez soient tous deux des exilés, mais “de l’intérieur”, en exil intérieur. Ils vivent dans les marges de la société telle qu’elle fonctionne dans sa normalité à New York – pour autant qu’on puisse parler d’une normalité –, disons, par rapport au critère principal de la réussite sociale et économique. Vélasquez est noir et son statut est identique à celui dont Nina Simone parlait quand elle disait qu’elle n’avait jamais pu devenir une pianiste classique, parce qu’elle était noire et que, pour cette raison, elle était devenue chanteuse de jazz. Et Deaf Daisy, dont l’identité sexuelle n’est pas clairement définie, appartient au monde des transformistes qui vivent aussi en marge de la société normalisée.

S. L. : Tu m’as dit un jour : “Deaf Daisy, c’est New York.” Elle est aussi l’oracle, celle qui chante pour les morts, chanteur sourd et qui pourtant recueille tous les bruits de la ville, de cette Babylone contemporaine.

L. M. : Deaf Daisy c’est New York, d’abord parce qu’elle est celle qui va ici et là, connaît tous les quartiers : son mode de vie l’amène aussi bien dans les soirées huppées de l’Upper West Side que dans les quartiers miteux du Lower East Side à Manhattan. Elle “orchestre” les choses. Elle transforme la fable, se sert de la tragédie que vit Médée pour se préparer un feu d’artifice – comme ces feux d’artifice lancés à la nomination d’un gouverneur ou pour l’élection d’un président. En quelque sorte “maître d’œuvre”, personnage à plusieurs couches, elle est à l’image de New York, la “grosse pomme” qu’on appelle aussi “l’oignon”. Elle a différents masques : coryphée, mais aussi un peu pythie, voyante, elle sait comment les choses vont se passer. Elle a la mémoire de la ville, elle parle de l’“Alphabet City”, quand ce quartier de Manhattan

était encore peuplé de gens dont on ne pensait pas qu'ils étaient des humains. Mémoire populaire de la ville, elle dit : un jour les opprimés se vengeront. Et c'est la raison pour laquelle elle trouve la robe qui sera l'arme particulièrement efficace du meurtre de Claire, la fiancée de Jason. Sa marginalité lui donne une certaine emprise sur la ville.

S. L. : Pourquoi cette histoire se passe particulièrement à New York ?

L. M. : D'abord parce que c'est la pointe la plus occidentale de l'Europe, pas encore tout à fait les États-Unis. La ville des États-Unis où l'on se sent certainement le plus en Europe ou dans la multitude des visages que peut présenter l'Europe. Une ville à grande capacité d'absorption, où on trouve rapidement ses repères : personne ne vous demande qui vous êtes, ce que vous faites, on peut y être ce qu'on veut. Et c'est une ville de fantasme, de projection. Je pense à la mère de Jason qui nomme son fils "Jason" parce que "ça fait américain." C'est en même temps l'antichambre du nouveau monde, on part à sa conquête depuis New York. Ce que ne réussissent pas à faire Jason et Médée, parce que c'est aussi une ville à la réalité économique et sociale terrible. À New York, ça passe ou ça casse, et, en l'occurrence, le compromis qu'est obligé de faire Jason, c'est celui de la trahison, mais sans être appelé aux fonctions que rapporte l'histoire mythologique. Dans le mythe, Jason est amené à devenir prince et, pour la bonne marche de la cité, il ne peut pas avoir une femme qui trahirait son rang. Dans *Manhattan Medea*, l'histoire est beaucoup plus prosaïque, comme si l'on disait à Jason : si tu veux y arriver, mon gars, épouse celle qui est riche et large l'autre... Et puis New York est certainement une ville où les frontières sociales n'existent pas comme ailleurs. De plus en plus, dans les grandes capitales, notamment celles de l'Est, les quartiers

riches sont des zones où les pauvres n'ont pas accès. À New York, en revanche, il est possible pour une fille riche d'aller s'encanailler *incognito* dans les quartiers mal famés, comme il est possible pour des marginaux de se balader dans les beaux quartiers. La frontière se situe plus en profondeur. Il y a différentes strates de la ville dans la pièce : la rue, les bas quartiers, les hôtels, l'immeuble de Sweatshop-Boss. Et Médée va partout. Comme Claire va partout. Et avant de rejoindre les quartiers huppés, c'est dans les quartiers de dockers qu'a commencé Sweatshop-Boss à son arrivée. Ces strates existent historiquement et géographiquement. La frontière n'existe même pas dans le rapport à l'argent : finalement Sweatshop-Boss dit que ça ne lui pose pas de problème que sa fille épouse un type sans le sou, parce qu'il a de l'argent pour deux. Ce ne serait pas possible dans une ville abritant une bourgeoisie ou aristocratie ancienne et où le mariage n'aurait lieu qu'entre gens de même caste. C'est dans la respectabilité, plutôt, que se situe la frontière. Ce qui fait de Médée une marginale, comme dans la tragédie antique, qui explique qu'elle puisse dire : c'est "ma loi". Et "sa" loi, c'est "la" loi, celle pour laquelle elle a épousé Jason, par laquelle ils sont ensemble pour la vie, quoi qu'il advienne. Elle pensait pouvoir conserver cette loi, mais, dans cette ville, c'est impossible.

S. L. : Médée est dans un bloc de passion, "une amoureuse qui parle et qui dit", comme dit Barthes. Ce qu'il énonce de la passion amoureuse m'intéresse quand il montre que le discours amoureux empêche d'avancer, empêche en quelque sorte la modernité, car celui qui n'a que la passion amoureuse comme valeur, comme loi, ne peut pas être dans le monde, en ce sens toujours étranger aux autres. C'est ce que dit le personnage de Sweatshop-Boss à Médée : le monde change et pas toi, aussi tu dois partir. La notion de l'amour se trouve en quelque sorte du côté du futile, du non reconnu, ni pris en compte dans la

société. Dans la pièce, Jason a l'intelligence de s'intégrer, ne serait-ce que pour l'enfant. Médée, elle, manifeste un refus politique inverse: elle ne veut pas que son enfant vive dans l'Amérique du "fric". Elle veut bien escroquer ce monde-là, mais pas que l'enfant y vive.

Médée est un bloc de passion et la pièce se présente comme un concentré de tragédie, ce qui normalement devrait tenir en trois heures ou plus tient en moins de deux heures: il y a cette très longue scène 2, puis le reste est écrit différemment. L'écriture, pour toi, est-elle partie de cette scène 2 ?

L. M. : Oui, car finalement la pièce est un long dialogue amoureux, un dialogue de rupture entre Jason et Médée, avec des choses autour. Elle s'est nettement construite autour de ce noyau, reflet d'un épisode, disons, plus ou moins autobiographique vécu à New York. Dea Loher n'écrit pas toujours de cette façon, mais l'écriture de cette scène de rupture a été un moyen d'évacuer un épisode douloureux de son existence, conflit intime qu'elle ne pouvait régler sans le contextualiser. Aussi a-t-elle construit l'histoire en reliant sa tragédie privée à la "tragi-comédie" de la ville. Dans ses pièces suivantes, elle mêlera d'ailleurs de façon de plus en plus serrée le tragi-comique, le comique à l'intérieur du tragique. Dans *Manhattan Medea*, c'est encore assez séparé, ce sont des blocs. Il y a des scènes tragiques et des scènes plutôt comiques. C'est une pièce charnière.

S. L. : Dans cette pièce, elle est présente, personnellement. Avec "Medea", on ne peut pas ne pas penser à "Me-Dea" ?

L. M. : Oui, bien sûr. Comme dans "disance" et "médiance"...

S. L. : La pièce se termine par un exercice d'auteur. Ce qu'a voulu l'auteur, à la fin de la pièce, c'est que le tableau des

Ménines de Vélasquez disparaisse pour faire place aux *Ménines* de Picasso. Où est Dea Loher dans le tableau ?

L. M. : Sans doute à plusieurs endroits. D'abord au fond du corridor, dans le reflet du miroir. Et sur le côté, en train de peindre la scène. Mais elle peut aussi être au centre, elle peut être l'infante. Et pourquoi passer de Vélasquez à Picasso? Il y a certainement un effet de déstructuration et d'éclatement du tableau, comme chez les cubistes. La pièce est d'ailleurs assez éclatée. Elle fonctionne par blocs, comme les blocs qu'on trouve dans les tableaux cubistes. C'est une explication.

S. L. : La chanson dont elle parle dans son texte, *Accidents*¹, a aussi été reprise par je ne sais combien d'auteurs, avec, chaque fois, un texte différent. Ce qui est rare, ce n'est pas uniquement la mélodie qui change, mais aussi les paroles.

L. M. : À propos de la chanson, j'aimerais dire une chose qui remet en question cette image de l'auteur pétrie de culture allemande. Je ne suis jamais d'accord avec l'opinion qui rattache l'écriture de Dea Loher à celle de Brecht. C'est une fausse piste, ses personnages ne sont pas du tout brechtiens: quelles que soient les étapes de la création de Brecht, du début jusqu'à l'exploration vers la distanciation. Chez Dea Loher, on est beaucoup plus proches des situations dramatiques d'Horváth. Elle n'est pas l'héritière de Brecht. Elle n'a pas été à l'école d'Heiner Müller, ça ne s'est pas passé comme ça. Elle a grandi avec les films américains et la musique américaine underground, en écoutant Nick Cave, Ricky Lee Jones, des chanteuses à la voix rauque... Ceux qui ont lu ses premiers textes pensaient qu'elle était née en 1930 à Leipzig et qu'elle avait connu la guerre! Non, c'est une fille de son époque. Mais *Médée*, dans son œuvre, est une pièce singulière, écrite

¹ *Accidents will happen*, Patsy Ann Noble, 1963; Nick Cave, 2008, notamment.

pour exorciser un événement difficile, tout en y ajoutant la ville. Dea n'a pas son pareil pour rendre l'atmosphère d'une ville. Dans *Manhattan Medea*, on est vraiment à New York. Dans *La Vie sur la praça Roosevelt*, on est vraiment à São Paulo, dans *Chien*, on est vraiment à Paris. C'est une capacité qu'elle a...

S. L. : ... urbaine, parfaitement urbaine !

L. M. : Oui, et partout où elle va – et elle voyage beaucoup –, elle s'imprègne presque comme une éponge, parle très peu, mais regarde tout ce qui se passe et prend des notes, des photos. Elle s'inspire pour écrire d'un univers visuel. La problématique de la faute revient aussi très souvent, la faute – *die Schuld* –, comme dans cette pièce intitulée *Unschuld, Innocence*, c'est-à-dire l'absence de faute. De plus en plus de critiques disent que la question centrale de ses pièces est la culpabilité. Je ne suis pas d'accord, je pense que la question centrale, depuis *L'Espace d'Olga*, est celle de la responsabilité, au sens où le simple fait que nous soyons sur terre fait de nous des gens responsables de ce qui nous arrive ou pas. Notre seul choix est de prendre en charge les justices et les injustices qui nous incombent, on ne peut pas les reporter sur autrui. Assumer la responsabilité est un thème que son écriture ne cesse d'explorer pas à pas. Et à mesure que les pièces creusent la réalité complexe de cette question, elles se font de plus en plus poignantes. On aimerait bien, à certains moments, pouvoir partager notre responsabilité et trouver quelqu'un pour nous dire : tu n'y es pour rien, tu es innocent, retrouver l'harmonie originelle de la vie dans l'amour – ou la paix. Mais ça n'arrive pas ! C'est ce qui fait de plus en plus tension dans ses pièces. Et à mesure que l'expression de la douleur se développe, l'écriture devient de plus en plus drôle ! La qualité des pièces de Dea Loher – ce qui les rend d'ailleurs si compliquées à traduire –, c'est que l'enjeu, chaque fois,

est poussé un peu plus loin. Y compris dans le style. L'écriture est sans cesse en travail et rend cette tension de plus en plus sensible formellement : styles, formes, non-dits, silences, sous-entendus, doubles ou triples sens... Et plus elle avance, plus elle réussit cet incroyable grand écart entre le côté parfaitement tragique et désespéré et le côté parfaitement comique et drôle. Tous ses personnages, même les plus pathétiques, sont formidables. Il n'y a pas de personnages secondaires. Le moindre d'entre eux, même si la scène dure quinze secondes, est un personnage important, à qui elle est allée rendre visite, qu'elle connaît, et qu'elle met là parce qu'elle sait qui il est, même si elle ne sait pas toujours ce qu'il fait. Mais le rire est très particulier chez Dea.

S. L. : Tu parles du grotesque ?

L. M. : Dans sa dernière pièce, *Diebe (Voleurs)*, qui a sa première au Deutsches Theater en janvier, et celle d'avant, *Le Dernier Feu*, on trouve une galerie de personnages invraisemblables. Il y a des scènes où la famille, le père, la mère viennent de perdre leur fils, tué dans un accident de voiture ; ils vivent avec la grand-mère, atteinte d'Alzheimer, et la situation est parfaitement tragique, mais aussi très drôle : comme ces répliques de la grand-mère qui ne se souvient plus de rien et demande tous les quarts d'heure où est son petit-fils. On lui dit à chaque fois : il est mort, elle répond : comme c'est triste, et puis, quelques secondes plus tard, elle dit : et où il est au fait ?... Dans *Manhattan Medea*, le comique est esquissé dans les scènes avec Vélasquez et Deaf Daisy. Mais pas de façon aussi nette que dans *Les Relations de Claire* par exemple. Il n'est pas encore véritablement inscrit dans l'écriture.

S. L. : C'est au metteur en scène de le montrer, le comique n'est pas donné au départ. Mais c'est toute la question du

grotesque. On est dans la tragédie, et dans la tragédie on met de la comédie. On est dans le drame, et dans le drame on met de la farce. C'est la définition meyerholdienne du théâtre, du grotesque.

L. M. : C'est compliqué dans *Manhattan Medea* parce que finalement – comme tu le dis toi-même – tout est vu du point de vue de Médée, et Médée n'est pas un personnage tragi-comique. C'est un personnage entier. Et c'est elle qui fait le lien entre les personnages, elle est présente dans toutes les scènes.

S. L. : Oui. La seule chose qui permette d'insuffler de la comédie, c'est de penser que Deaf Daisy peut être aussi un double de Médée, parce qu'après tout c'est elle qui agit pour Médée.

L. M. : Comme pour le double du portrait, tel qu'il est envisagé par Vélasquez.

S. L. : Il y a aussi le ridicule de l'amour. Si on le pousse à fond, si on pousse certains principes barthiens sur les scènes d'amour, on développe du ridicule, le ridicule amoureux, mais il faut trouver comment. Je travaille depuis longtemps et régulièrement à l'école sur les *Fragments du discours amoureux*, à la fois comme sujet et comme exercice pour les acteurs qui prennent alors conscience qu'on peut restituer le sentiment sans passer par la psychologie. *Manhattan Medea* est une histoire de la passion et Barthes nous permet de trouver un abécédaire commun pour créer la complicité du couple amoureux, une façon de se répondre qui puisse être aussitôt reconnue. Comment montre-t-on la passion au théâtre ? Il faut que les acteurs aient des choses en commun, des larmes en commun par exemple, ou d'autres métaphores très utiles

utilisées par Barthes, comme celle des "yeux exorbités" de l'amour. Si on prend ces métaphores au pied de la lettre et si certains gestes sont bien faits, alors ils sont justes. Si le geste est juste, alors la restitution du sentiment est juste. La métaphore au pied de la lettre, c'est aussi une vieille astuce vitézienne ; ce qui importe, c'est de trouver une façon d'entrer dans le jeu qui ne passe pas par la psychologie. *Manhattan Medea* ne procède d'ailleurs en rien de la psychologie. Tout se passe en temps réel et fabrique une temporalité incroyablement condensée, qui court-circuite la durée habituelle du développement de la tragédie.

Mais pour en revenir au comique, à ma première lecture, je me suis dit : elle est marrante cette pièce, elle est colorée. Le personnage de Vélasquez, par exemple, cet Afro-américain peintre du dimanche, original, ou Deaf Daisy, ce travelo sourd. Les personnages sont colorés, drôles et ils sont touchants.

L. M. : Touchants, comme tous les personnages de Dea. Depuis le début, elle est, comme Fassbinder, en empathie constante avec ses personnages, au niveau même de ses personnages. Elle ne porte aucun jugement et ne se sert pas d'eux comme d'instruments d'une démonstration. En ce sens-là, elle n'est pas brechtienne. Elle ne prouve rien.

S. L. : Comme il n'y a pas de réponse donnée sur qui est coupable ou qui est innocent...

L. M. : ... non, il s'agit simplement de ce en quoi on croit. C'est l'histoire d'un type qui se dit, à un moment donné : et puis merde, maintenant j'épouse une fille de riche et basta. Et Médée dit : non, tu ne peux pas faire ça. C'est ça en fait l'histoire.

S. L. : Mais l'enfant ?... Jason, en le sauvant, sauve le futur, sauve l'avenir. Ce que Médée ne fait pas : elle, elle le tue. On

a l'impression que l'enfant de la pièce, c'est celui de Jason, plus que celui de Médée. Elle, elle n'y voit que son frère. Dans la Médée de Dea Loher, contrairement à celle de Pasolini, par exemple, je vois le geste de l'amour, mais pas celui de la mère. Et ce n'est pas par l'enfant que la pièce finit, mais par l'image des *Ménines*.

L. M. : Médée finit sur cette réplique : "À partir de maintenant / je deviens / une mort vivante."

S. L. : Il y a la chanson et le tableau qui brûle. La robe tombe, le tableau brûle, et après la fiancée meurt. Dans l'histoire classique, la fiancée meurt avant, chez Pasolini aussi, elle meurt avant le meurtre des enfants. Mais avec *Les Ménines*, un enfant brûle aussi, et la pièce renoue par là avec la fin des autres *Médées*. Mais par un exercice d'auteur. Après le meurtre de l'enfant – étouffé dans un sac-poubelle –, la robe prend feu et un tableau se transforme : cela semble petit, mais c'est intéressant de terminer sur un tout petit point, et pas sur un grand trémolo tragique.

L. M. : Oui, de même que l'enfant n'était pas le plus important dans la vie de Médée, la mort de l'enfant ne l'est pas ; c'est la destruction totale qui est montrée.

S. L. : Oui, maintenant je suis une mort vivante... L'important pour la pièce au fond, c'est de brûler la pièce, effacer toutes les traces, brûler sa propre passion. La pièce pourrait s'appeler "Pour en finir avec la passion"...

Entretien réalisé par Laurent Muhleisen pendant les répétitions de *Manhattan Medea*, le 14 décembre 2009, à La Colline.

Propos recueillis par Laure Hémain.

Écrire

Le sentiment d'absurdité de la vie n'est pas, pour moi, lié à l'absence de Dieu ou à l'incapacité de le reconnaître. Je ne sais pas si un théologien me donnerait raison, mais je crois que ce sentiment d'absurdité, c'est l'espace que même un dieu laisse toujours ouvert. Et derrière cet espace : le vide. Le gouffre du vide.

Il existe un poème de César Vallejo, le poète péruvien, qui débute avec cette phrase : "... et n'ai, pour exprimer ma vie, rien d'autre que ma mort". Mais qu'en est-il lorsqu'on n'a même plus sa mort pour exprimer sa vie ? Parce que la vie n'a aucune valeur et parce que la mort ne compte pas ? [...] Écrire, c'est chercher des corrélations, des explications, émettre des hypothèses dans la quête de la vérité perdue, parfois, mais cette quête ne prend tout son sens que lorsqu'elle se démarque de la réalité et ouvre des espaces qui en tant que tels n'existent que dans la langue, et élargissent le champ de notre réalité. J'appellerais cela une "mémoire ouverte" : une esquisse qui, à la fois, est tendue vers l'avenir, prend sa source dans le passé et se sert du présent comme aire de jeu.

Dea Loher

Extrait du discours prononcé lors de la remise du prix Brecht, août 2006, traduction Laurent Muhleisen

Dea Loher

Née en 1964 à Traunstein, à la frontière autrichienne, elle poursuit des études de philosophie et de littérature puis 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 suit les cours d'écriture scénique de l'École supérieure des beaux-arts. *L'Espace d'Olga*, achevée en 1990, est aussitôt publiée (Verlag der Autoren). En 1992, *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 Dimiter 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 São Paolo), elle écrit *La Vie sur 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. Sa dernière pièce *Diebe (Voleurs)* est mise en scène en janvier 2010 par Andreas Kriegenburg 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, Véronique Widock.

Sophie Loucachevsky

Après des études d'architecture, elle assiste Vitez à Chaillot (1982-1986). Elle y monte *Madame de Sade* de Mishima, *Judas-Pilate* de Claudel, *Les Désossés* de Sirjacq. Elle obtient la bourse de la Villa Médicis hors les murs au Japon en 1984 et entame une série d'expériences à l'étranger. Elle travaille à la fois sur des auteurs classiques (Shakespeare, Marivaux, Claudel, Pouchkine) et contemporains (Peyret, Sirjacq, Tsvetaeva), et fonde, en 1987, les Associations pour la promotion des artistes (APA) : réunion de 150 artistes autour de différents spectacles créés à l'Athénée et en Avignon. 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 ; avec une cinquantaine d'artistes, elle y crée une trentaine de spectacles sur la question "dire je" (projet élaboré avec J.-F. Peyret sous le titre : *Théâtre-Feuilleton*). En 1995, elle crée *Mots tus et bouches cousues* sur des textes de poètes sud-africains (la Villette) et en 1997, *Fragments* d'après une nouvelle de N. Gordimer, avec des comédiens, danseurs, musiciens français et sud-africains (le Maillon à Strasbourg). L'expérience se conclut en 1998 en Nouvelle-Calédonie avec *Jonas* : spectacle musical sur Jonas Gwangwa, tromboniste sud-africain et grande figure de la lutte anti-apartheid. En 1999, elle poursuit son exploration

de l'identité avec des ateliers sur le thème : "se raconter". Grâce à Perec, dans *Approche de quoi*, elle vide le sac des artistes qu'elle rencontre en Nouvelle-Calédonie, Martinique et au Sénégal, et crée, en 2000, *La Petite Planète d'après Espèces d'espaces* de Perec. 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 venus de dix-huit pays d'Afrique, puis met en espace, à la Mousson d'été, *Passion selon Jean* de Tarantino qu'elle crée à La Colline à l'automne 2007. En 2005-2006, elle travaille avec l'auteur et les étudiants de l'École Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris (ESAD) sur *Le Banquet des aboyeurs* de Durif, puis, à l'invitation d'E. Laborit, monte en langue des signes trois courtes pièces de Beckett : *Actes sans paroles 1 et 2 / Va-et-vient* (Festival Paris-Beckett / Ferme du Buisson / International Visual Theatre). Depuis 1986, elle mène parallèlement une carrière d'enseignante (Chaillot, Théâtre national de Strasbourg, Conservatoire national supérieur d'art dramatique) et dirige divers ateliers de formation à l'étranger, en collaboration avec Cultures France. Elle enseigne aujourd'hui à l'ESAD.

Les partenaires du spectacle



Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**

Responsable de la publication **Didier Juillard**

Rédaction **Laure Hémain**

Photographies (répétitions) **Élisabeth Carecchio** sauf p. 24 photographie extraite de la vidéo de Fred Koenig

Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage 10**

Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**

Imprimerie **Comelli, Villejust, France**

Licence n° 1-100-75-15

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline — théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr