

Jeu
Revue de théâtre



L'étrangère
Manhattan Medea

Catherine Cyr

Number 140 (3), 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65291ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Cyr, C. (2011). Review of [L'étrangère / *Manhattan Medea*]. *Jeu*, (140), 23–26.

Manhattan Medea

TEXTE **DEA LOHER** / TRADUCTION **OLIVIER BALAGNA** ET **LAURENT MUHLEISEN**

MISE EN SCÈNE **DENISE GUILBAULT**, ASSISTÉE DE **STÉPHANIE CAPISTRAN-LALONDE** / DÉCOR **MAX-OTTO FAUTEUX**

COSTUMES **MÉRÉDITH CARON** / LUMIÈRES **CAROLINE ROSS** / MUSIQUE **CATHERINE GADOUAS** / VIDÉO **VALÉRIE LEDUC**

ACCESSOIRES **NORMAND BLAIS** / MAQUILLAGES **JEAN BÉGIN**

AVEC **PAUL AHMARANI**, **GENEVIÈVE ALARIE**, **ALEXANDRE GOYETTE**, **GERMAIN HOUDE** ET **DIDIER LUCIEN**.

PRODUCTION DE L'ESPACE GO, PRÉSENTÉE DU 29 MARS AU 23 AVRIL 2011.

CATHERINE CYR

L'ÉTRANGÈRE

SWEATSHOP-BOSS – [...] Ton nom est Médée. Ça signifie quelque chose.
MÉDÉE – Le nom signifie ce qu'il signifie. Moi. Rien d'autre¹.

Fuyant leur pays dévasté par la guerre, Médée et Jason s'embarquent clandestinement dans le paquebot qui les mènera à New York. Là, sept années durant, ils vivoteront avec leur enfant d'hôtel en hôtel, de larcins en escroqueries, jusqu'à ce que, las de cette vie, Jason délaisse Médée et séduise Claire, la fille de Sweatshop-Boss, un marchand fortuné qui le recueille chez lui. La veille du mariage, Médée attend Jason devant sa nouvelle demeure. Elle n'a pas dit son dernier mot...

Figure mythique qui, dans les écritures contemporaines, ne cesse de faire retour², Médée, réinventée par Dea Loher dans *Manhattan Medea*, se délie du personnage imaginé par Euripide voilà 25 siècles pour s'incarner à l'époque actuelle, ère sans dieux où la fatalité le cède à la seule volonté individuelle. Sous la plume acérée de l'auteure allemande³, le personnage

se déleste en effet de quelques strates de significations anciennes, notamment celles qui sont liées au destin tragique, pour s'inscrire dans une fable qui met de l'avant la difficulté de se tailler une place, pour de jeunes immigrants illégaux, dans une ville où les rapports sociaux, inégaux, sont tissés de violence et corrompus par une soif d'argent toujours grandissante. Bien sûr, les grands motifs – ou mythes – de l'histoire de Médée, elle-même petit fragment lié au mythe des Argonautes et de la Toison d'Or, sont ici repris par l'auteure, de la longue équipée conduisant Médée et Jason en terre étrangère jusqu'aux diverses trahisons qui mèneront à l'infanticide final. Or, dans le texte-palimpseste, ces motifs, pourtant scrupuleusement les mêmes, prennent une couleur altérée, et font apparaître ce qui, chez Euripide (de même que, plus tard, chez Sénèque) se trouvait dans la marge, ou en

1. Dea Loher, *Manhattan Medea*, Paris, L'Arche, 2001, p. 93.

2. Je pense, par exemple, aux pièces *Médée-Matériau* d'Heiner Müller et *Médée Kali* de Laurent Gaudé.

3. Née en 1964, Dea Loher est une auteure importante qui, avec Marius von Mayenburg,

notamment, est associée aux « nouvelles écritures dramatiques allemandes », c'est-à-dire aux dramaturgies qui ont émergé après la chute du mur de Berlin en 1989. Elle a signé une quinzaine de pièces qui, entrelaçant l'intime et le politique, puisent souvent leurs matériaux à des mythes anciens, ou à des contes, pour jeter un regard abrasif sur le monde d'aujourd'hui. Elle est actuellement auteure associée au Deutsches Theater de Berlin.



Manhattan Medea de Dea Loher, mise en scène par Denise Guilbault (Espace GO, 2011). SUR LA PHOTO : Geneviève Alarie (Médée) et Alexandre Goyette (Jason).
© Caroline Laberge.

filigrane. D'ailleurs, cette dissociation d'avec le mythe originel trouve un écho dans la pièce à travers le discours du personnage de Vélasquez, portier, mais, surtout, imitateur du peintre du même nom :

VÉLASQUEZ – J'apprends par imitation. J'en suis encore à l'imiter, l'autre Vélasquez. J'essaie d'étudier chaque détail de ses tableaux aussi minutieusement que possible, mais déjà, mon imitation est une re-création, qui dépasse l'œuvre de mon prédécesseur quand on l'observe de près. Je suis un maître de la copie. Et pourtant – en la signant, j'en fais un original. Une copie qui n'en est pas une⁴.

Assurément, il s'agit d'un commentaire méta-théâtral que l'auteure avance ici, avec un brin de présomption – ou d'autodérision. Aussi, dans cette « copie qui n'en est pas une » qu'est son texte se démarquent (outre, évidemment, la contemporanéisation de la fable) quelques accentuations nouvelles. Parmi celles-ci, les diverses figures de l'altérité et de l'exclusion sociale font saillie.

Altérités

« Je suis l'étrangère », affirme Médée devant Sweatshop-Boss, inquiétant avatar contemporain du roi Créon. S'autodésignant ainsi, elle rejoint le cortège des personnages qui, dans la pièce, présentant une différence, une altérité dérangement, peinent à tracer leur chemin dans une ville qui, dirait-on, souhaite les garder en périphérie, voire les refouler vers les eaux sombres

4. Dea Loher, *op. cit.*, p. 66.

d'où ils ont émergé. Bien sûr, chez Euripide, Médée incarnait déjà cette Autre – la Colchidienne, l'étrangère, la sorcière – femme venue d'ailleurs et porteuse d'un savoir (donc d'un pouvoir) menaçant⁵. Or, dans *Manhattan Medea*, l'altérité est aussi disséminée chez les autres personnages, parfois vrillée au corps, et fait des êtres « différents »⁶ – les immigrés clandestins, les pauvres, les Noirs, les travestis, les personnes handicapées –, des exclus. Ainsi en va-t-il de Jason, par exemple, qui, bien qu'admis dans la somptueuse demeure de Sweatshop-Boss, est toujours considéré par ce dernier comme un « chien errant [de] Chinatown⁷ » et se sent lui-même égaré, étranger en la maison qui l'accueille :

JASON – Et qu'est-ce que je fais, derrière ces murs,
de l'or et du marbre autour de moi, une tombe pour
[les vivants]⁸

Les autres personnages qui croisent la route de Médée portent également les marques de l'altérité : Vélasquez, on l'a vu, affiche une identité trouble, nouée à celle du célèbre peintre ; Deaf-Daisy, qui procurera à Médée la robe empoisonnée qui tuera sa rivale, est pour sa part un travesti sourd, né sur les franges de la ville, « entre un tonneau vide et un garde-boue⁹ », et qui maintenant, *dealer*, demeure en marge de la vie sociale et erre dans le Lower East Side, en bordure du fleuve ; Sweatshop-Boss lui-même, enfin, rivé à un fauteuil roulant depuis l'accident qui lui a fauché les jambes¹⁰, né dans les bas-fonds d'une mère péruvienne et d'un père russe, porte sur son corps les stigmates d'un passé de déshérité dont il a cherché à se défaire pour accéder à une vie meilleure.

Dans la production de la pièce présentée au printemps dernier à l'Espace GO, cette altérité conduisant à l'exclusion était lisible à même plusieurs aspects de la représentation. Ainsi, Max-Otto Fauteux a ceint d'une large grille la riche maison de la 5^e Avenue

5. Dans la *Médée* de Sénèque, cette dimension est exacerbée. Comme le pose Florence Dupont, la Colchidienne, chez l'auteur latin, n'est pas seulement une étrangère et une magicienne : à travers la jouissance avouée de l'infanticide – « Je l'ai fait. Une jouissance s'empare de moi. Une vague de plaisir me submerge malgré moi », le personnage suit le trajet implacable qui l'amène à sortir de l'humanité, basculant du côté du monstre, de l'inhumain, de « l'altérité radicale » (Florence Dupont, *les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995).

6. Ces êtres ne sont « différents », bien sûr, que lorsqu'on les oppose aux personnages et à la classe sociale qui, dans la pièce, incarnent le pouvoir dominant – Blancs, hétérosexuels, riches, personnes jouissant d'une éducation supérieure, etc.

7. Dea Loher, *op. cit.*, p. 94.

8. *Ibid.*, p. 84.

9. *Ibid.*, p. 90.

10. Les personnages sourds, aveugles, infirmes, sont légion chez Loher. Incarnation de la différence, ils sont souvent des porteurs de connaissances ou ceux par qui l'ordre des choses est bousculé, tel le personnage de l'Aveugle dans *Barbe-Bleue, espoir des femmes* – une « tragédie comique » qui évoque à la fois le célèbre conte de Charles Perrault, sa source historique (Henri VIII) et la pièce d'Oskar Kokoschka, *Assassin, espoir des femmes*. Dans le texte de Loher, l'Aveugle renverse le sort en tranchant la gorge d'Henri, tueur s'en prenant exclusivement aux femmes (Dea Loher, *Barbe-Bleue, espoir des femmes*, Paris, L'Arche, 2001).

qui, s'élevant ostentatoirement vers le ciel, et gardée par un portier, devenait un espace impénétrable pour Médée. Écrin d'or et de marbre où loge Claire, la « colombe » promise à Jason, la demeure se posait comme une forteresse, rempart contre les parias et les indésirables qui auraient l'audace de s'aventurer dans les « beaux quartiers ». Par ailleurs, l'altérité s'affichait aussi avec éclat à même le corps et la gestuelle du personnage de Deaf-Daisy, interprété avec truculence par Didier Lucien. Chaussé d'escarpins vertigineux, engoncé dans un tailleur crème, un lourd collier de pacotille autour du cou, le travesti sourd (mais chantant !) s'avancé en ondulant sur les bords de l'inquiétante étrangeté, se posant comme l'intrus, représentant d'un infra-monde, interlope, l'envers exact de l'univers auquel il ne saurait avoir accès.

Une langue unique

Si les saisissantes apparitions de Deaf-Daisy, finement jouées, semblaient aller de soi, il n'en allait pas de même pour tous les personnages de la représentation. Ainsi, dans les scènes réunissant Jason et Médée, par exemple, il m'a semblé percevoir un certain décalage entre l'esthétique du texte et le type de jeu privilégié. Celui-ci, passionné, haletant, frôlant parfois le pathos, s'arrimait difficilement à la langue singulière de Loher, ne permettant pas de faire entendre sa musicalité. Écrit dans une forme à la rythmique précise donnée par les effets de répétition et par la ponctuation – sauts de ligne, virgules marquant les pauses, tirets indiquant de brefs hiatus, absence de points d'interrogation au bout des questions –, le texte est fait de petits blocs arides, coupants, traversés par des silences. Une partition précise, ciselée, de laquelle se détache avec clarté chaque parole énoncée :

MÉDÉE – Dis-le.
Prononce-le.
As-tu oublié.
Un temps.

JASON – Tu ne m'as jamais entendu le dire.
Ou bien.
Ce mot.
Un temps long.

MÉDÉE – Amour.
Un temps.

JASON – Tu ne m'as jamais entendu le dire.
Ou bien.
Ce mot je ne l'ai jamais prononcé.
Quand bien même j'aurais pu.
Un temps.

Est-ce que je me trompe.
Est-ce que je me trompe.
Médée.

Est-ce que je t'ai dit une seule fois,
que je –
Un temps.

MÉDÉE – Pas avec des mots¹¹.

11. Dea Loher, *op. cit.*, p. 82.

Par ailleurs, dans certains passages monologués, fragments poétiques agissant comme des refrains, la musique implacable du texte se faisait mieux entendre. Ainsi, Geneviève Alarie imprimait à sa voix un rythme heurté, haché, et habitait pleinement les silences, dans les moments précédant, pour Médée, l'infanticide :

MÉDÉE – Pour Jason
Pour l'enfant
Parce que le couteau était dans ma main

Pour quelle loi

Le faucon
lis dans le bec
Vole au-dessus de la neige

Faucon sans lis
Demeure

Neige rouge¹²



Manhattan Medea de Dea Loher, mise en scène par Denise Guilbault (Espace GO, 2011). SUR LA PHOTO : Paul Ahmarani (Vélasquez) et Geneviève Alarie (Médée). © Caroline Laberge.

Le fil de l'eau

Outre ces quelques inégalités dans l'interprétation, il faut souligner que la production était remarquable du point de vue de l'esthétique scénique (projections vidéo sur les murs de la demeure, environnement sonore angoissant), de même que du côté de la représentation des objets – rares¹³ – et de l'eau. La

symbolique aquatique traverse en effet tout le texte, entremêlant l'imaginaire de la naissance et celui de la mort, indissociables. Alors que, en art et en littérature, la représentation de l'eau est souvent associée au féminin, voire au maternel et à la plénitude océanique procurée par l'espace utérin¹⁴, elle recouvre ici des significations violemment antithétiques. Ainsi, inversant l'imaginaire de la naissance, Jason, faisant le récit de son exil, raconte comment, obéissant à une supplication de sa mère, il a noyé cette dernière dans le fleuve, avant de se laisser « emporter par la même eau [...] pour que le fleuve puisse [l']enfanter une nouvelle fois¹⁵ ». Pour Jason, le matricide a scellé une nouvelle mise au monde de soi. Semblable à celle de son père, la courte vie du fils de Médée et de Jason est aussi nouée à l'imaginaire de l'eau. Conçu sur un paquebot, l'enfant, source d'une altercation qui conduira sa mère à tuer son oncle et à jeter son corps par-dessus bord, est « né des eaux une nuit¹⁶ » et, du moins dans la mise en scène de Denise Guilbault, retournera vers les eaux après que Médée lui eut ôté la vie. Alors que, dans le texte de Loher, la mère étouffe son petit garçon avec un sac-poubelle, la metteuse en scène a plutôt choisi de renouer avec le fil de l'eau. Ainsi, dans les derniers instants de la représentation, se tenant sur le bord du fleuve – représenté par un plan d'eau sombre en bordure de scène –, Médée transperce d'un coup de couteau le petit vêtement rouge (l'enfant) qu'elle tient contre elle, se blessant au ventre dans le même mouvement. Elle dépose ensuite le corps inerte de l'enfant sur la surface des eaux, pour que le courant l'emporte. Entremêlant à nouveau les imaginaires de la mort et de l'enfantement, et faisant de l'infanticide un suicide symbolique, cette scène habilement imaginée par Guilbault donne un nouveau poids aux paroles de Médée, vengée, certes, et apaisée, mais désormais seule avec elle-même et étrangère à sa propre vie :

MÉDÉE – Je te rends
Et ensuite il y aura la paix.
Et je serai enfin
seule avec moi-même.
Rien que pour moi.
Pour moi.
Pour moi.
[...]
À partir de maintenant
je deviens
une mort vivante¹⁷. ■

12. *Ibid.*, p. 99.

13. Je retiens, entre autres, le fauteuil roulant de Sweatshop-Boss, rouge, coruscant, et vaguement inquiétant dans ses déplacements serpents.

14. Lire, à ce sujet, Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942 et Lori St-Martin, *le Nom de la mère*, Québec, Nota Bene, 1999.

15. Dea Loher, *op. cit.*, p. 75-76.

16. *Ibid.*, p. 95.

17. *Ibid.*, p. 106.