

***Manhattan Medea* de Dea Loher**

Entretien de David BAUDUIN, Christine DARNAULT et Marie-Laure LEPETIT, inspecteurs généraux, **avec Youn LE GUERN-HERRY, professeur agrégé d'allemand et chercheur.**

Lien avec le programme¹

En latin, pour les années scolaires 2024-2025 et 2025-2026, les œuvres retenues sont les suivantes :

- Sénèque, *Médée*, in *Tragédies*, traduction d'Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2011, collection des universités de France, série latine, volume n° 332 ;
- Dea Loher, *Manhattan Medea*, traduction d'Olivier Balagna et de Laurent Mulheisen, Montreuil, L'Arche, 2001.

La confrontation de ces deux œuvres s'inscrit dans le cadre de l'objet d'étude « L'homme, le monde, le destin » et du sous-ensemble « Mythe et théâtre : héros et familles maudites ». Elle propose deux versions scéniques du mythe antique, l'une inspirée d'Euripide tout en s'en démarquant, l'autre transposant la scène dans un New-York contemporain et interlope. (Note de service du 19 février 2024)

Il s'agit ici de se tourner vers l'œuvre contemporaine proposée en confrontation avec la *Médée* de Sénèque, *Manhattan Medea* de Dea Loher, à travers un entretien mené avec monsieur Youn Le Guern-Herry dont les travaux de thèse ont porté sur le théâtre de la dramaturge allemande contemporaine.

Cet entretien précède et complète l'échange en visioconférence qui a eu lieu le mercredi 9 octobre.

Rappelons par ailleurs que *Médée* de Sénèque sera au cœur des *Rendez-vous de l'Antiquité* de Lyon 2025.

Dea Loher est une dramaturge encore trop peu connue en France. Pouvez-vous la présenter ainsi que son œuvre ?

Dea Loher, qui habite aujourd'hui à Berlin, est née en 1964 dans le petit village de Traunstein en Haute-Bavière, d'un père garde-chasse et d'une mère juriste. C'est donc une autrice issue de la classe moyenne et d'un milieu rural, peu tourné vers la littérature mais imprégné de culture catholique. Elle décrit volontiers l'environnement

¹ <https://www.education.gouv.fr/bo/2024/Hebdo11/MENE2404047N>

où elle a grandi comme brutal, violent, bigot et insupportable². Elle le quitte rapidement pour suivre d'abord des études de littérature, de langue allemande et de philosophie à l'Université Ludwig Maximilian de Munich, un cursus qu'elle trouve cependant peu épanouissant. Elle estime que la formation à l'écriture devrait plutôt s'attacher à ouvrir les horizons et fustige la « littérature nombriliste, dans laquelle il est seulement question de savoir pourquoi un tel n'arrive plus à écrire³ ».

Dans l'un des très rares textes théoriques qu'elle a écrits, elle fait de l'expérience du voyage et de la circulation entre des réalités hétérogènes l'un des fondements d'une écriture qui puisse prétendre à une véritable dimension politique :

« J'espère (j'ai confiance dans le fait que) la littérature qui sera importante dans le futur, sera écrite par ceux qui circulent entre les mondes, par les migrants donc qui portent dans leur biographies la superposition d'espaces de vie et de contextes culturels extrêmement divergents, et qui les utilisent comme point de départ de leurs récits : des expériences concrètes, des rêves surréels et de toutes les aventures entre les deux⁴ ».

Cette déclaration dit bien l'importance primordiale qu'elle attache à la confrontation avec ce qui n'est pas familier et au partage d'expériences hétérogènes. Ulrich Khuon la qualifie d'« autrice mondiale⁵ », à la fois parce qu'elle est jouée dans le monde entier, mais aussi parce qu'elle tire la matière de ses pièces des sociétés et des personnes qu'elle rencontre au cours de ses voyages. Ainsi le parcours migratoire des personnages de Médée, mais aussi de Jason dans *Mahattan Medea*, de même que la circulation entre les milieux sociaux qui caractérise *Sweat-shop Boss*, Jason, et plus marginalement *Deaf Daisy* témoignent de l'intérêt de l'autrice pour celles et ceux « qui circulent entre les mondes ». Notons ici pour l'anecdote que le parcours migratoire de Médée et Jason possède une inspiration biographique. Dea Loher a elle-même eu à un moment de sa vie le projet d'émigrer aux États-Unis avec un homme macédonien avec lequel elle avait une relation et dont le visa avait expiré, l'empêchant de rester en Allemagne.

Après la fin de ses études à Munich, Dea Loher séjourne un an au Brésil, puis intègre à son retour en Allemagne en 1990 la première promotion du nouveau cursus d'écriture scénique (*Szenisches Schreiben*) de la Haute École des Arts de Berlin (*Berliner Hochschule der Künste*). Son inscription dans ce cursus dirigé par Heiner Müller, Tankred Dorst et Yaak Karsunke marque véritablement le début de sa carrière d'autrice de théâtre. Elle reçoit dès 1991 le prix de l'œuvre dramatique de la Volksbühne de Hambourg⁶ pour sa première pièce, *L'Espace d'Olga* (*Olgas Raum*, 1993). À partir de ce moment, ses pièces sont très régulièrement montées et récompensées par divers prix. En 1995 commence sa collaboration fructueuse et pérenne avec le metteur en scène Andreas Kriegenburg autour de la pièce *Un autre toit* (*Fremdes Haus*, 1995), qu'il met en scène au Staatstheater de Hanovre, alors sous la direction d'Ulrich Khuon⁷. La présence des pièces de Dea Loher sur de grandes scènes en Allemagne, en Europe et dans le monde témoigne de son succès à la fois auprès des professionnels et professionnelles du théâtre, de la presse et du public. Elle a été récompensée à la fois par des prix de théâtre⁸ et par des prix littéraires⁹. Le nombre et la diversité de ces prix, attribués pour des pièces en particulier ou pour l'ensemble de son œuvre, témoignent de l'ampleur de la reconnaissance dont bénéficie Dea Loher au niveau académique en Allemagne, à la fois dans le champ théâtral et dans le champ littéraire. Cette double reconnaissance fait de Dea Loher une autrice de théâtre importante de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle dans l'aire germanophone.

2 Franz Wille, « Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen », Entretien avec Dea Loher, *Theater Heute*, n° 2, 1998, reproduit in Jens Groß et Ulrich Khuon (dir.), *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, Hanovre, Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 1998, p. 212-223, ici p. 212, ma traduction.

3 *Ibid.*, p. 215.

4 Dea Loher, « Über politisches Theater und Wirklichkeit in 5 ½ Minuten und 11 Sätzen », Programme de salle de la mise en scène d'Andreas Kriegenburg de *Voleurs*, Deutsches Theater Berlin, 2010, p. 25-29, ici p. 28, ma traduction.

5 Youn Le Guern-Herry, entretien avec Ulrich Khuon, Deutsches Theater, Berlin, le 21 juin 2019. (ma traduction)

6 Dramatikerpreis der Hamburger Volksbühne.

7 Celui-ci accueille par la suite la majorité des premières représentations des pièces de Dea Loher dans les différentes institutions qu'il dirigera, autrement dit le théâtre de Hanovre (1993-1997), le Thalia Theater de Hambourg (2000-2009) et le Deutsches Theater de Berlin (2010-2023).

8 Comme le prix dramatique de Mülheim qu'elle a reçu plusieurs fois (1998, 2008, 2010), le prix Bertolt-Brecht de la ville d'Augsbourg (2006) ou le prix du centre allemand de l'institut international du théâtre (Preis des Deutschen Zentrums des Internationalen Theaterinstituts (ITT), 2011).

9 Comme le prix Marieluise Fleißer de la ville d'Ingolstadt (2009), le prix littéraire de la ville de Berlin (Berliner Literatur Preis, 2009), le prix Joseph-Breitbach (2017) ou le prix germano-polonais Samuel-Bogumil (2020), obtenu en binôme avec l'autrice polonaise Dorota Maslowka.

Entre 1991 et 2020, elle a écrit vingt-huit pièces, dont une pièce pour enfants, *Ours dans l'univers* (*Bär im Universum*, 2022¹⁰), ainsi que deux livrets d'opéra, *Ne pleure pas, chante* (*Weine nicht, singe*, 2019) et *Diodati. À l'infini* (*Diodati. Unendlich*, 2019) dont la musique a été composée par Michael Wertmüller. Parmi ces pièces, treize ont été créées par Andreas Kriegenburg¹¹ et dix-huit pièces¹² ont été représentées dans un théâtre dirigé par Ulrich Khuon. Après une pause dans l'écriture théâtrale de près de 10 ans (sa dernière pièce de théâtre pour adultes, *Une pièce d'escrocs* datait de 2015), Dea Loher publiera en septembre 2024 une nouvelle pièce intitulée *Madame Yamamoto est encore là* (*Frau Yamamoto ist noch da*, 2024), dont deux premières mises en scène auront simultanément lieu en septembre 2024 à Tokyo dans une mise en scène de Yoshinori Koke et à Zurich dans une mise en scène de Jette Steckel.

D'un point de vue thématique, l'œuvre théâtrale de Dea Loher s'articule autour de quelques grandes problématiques traitées d'une pièce à l'autre sous différents angles. La question de l'individu – du sujet face à la société – est au cœur de la démarche dramatique loherienne. Comme les autrices et auteurs du drame social avant elle, Dea Loher envisage les personnages comme des individus, autrement dit des êtres sociaux possédant aussi une individualité qui va au-delà du simple type social ou théâtral, ce qui est tout à fait manifeste dans le traitement du personnage de Médée par exemple. Les personnages sont porteurs d'une identité riche et complexe. Même si celle-ci se trouve souvent mise en question sur le plan fictionnel, elle n'en conserve pas moins une cohérence marquée sur le plan structurel et dramaturgique. C'est une caractéristique importante de l'écriture de Loher, qui contribue à la situer dans le champ des écritures contemporaines du côté des autrices et auteurs du nouveau réalisme social, même si elle ne saurait y être cantonnée. Sa démarche d'hybridation de la forme dramatique et d'élargissement des prérogatives du personnage théâtral à l'aide de la narration, la poésie imagée de sa langue, et son goût par touches discrètes pour le merveilleux constituent son originalité à cet égard. Plus qu'un théâtre de fable, Dea Loher développe véritablement une dramaturgie des personnages. Leurs parcours, leurs identités et leurs relations sont au cœur de l'esthétique de l'autrice. Son traducteur français Laurent Muhleisen parle d'une « dramaturgie de l'intrication¹³ », tissée par les relations croisées des différents personnages. C'est un théâtre de la description d'un état des choses qui pose un regard intransigeant et empathique sur le monde, cherchant à voir aussi les aspects insolites, amusants ou lumineux dans le sombre tableau des injustices sociales. Les problématiques liées à la précarité matérielle et à la misère sociale s'articulent à une dimension plus philosophique, dans la mesure où les personnages de marginaux sont souvent confrontés à une profonde solitude. Le personnage de Deaf Daisy dans *Manhattan Medea* est une très belle illustration de ces personnages profondément démunis matériellement, mais porteurs d'une poésie teintée de merveilleux et d'une dimension philosophique.

Autant d'un point de vue thématique que formel, l'œuvre de Dea Loher est riche et hétéroclite. Malheureusement cette diversité n'est pas pleinement reflétée dans les pièces éditées en français puisque malgré le travail de Laurent Muhleisen qui a traduit presque l'intégralité de l'œuvre théâtrale de Loher, seules cinq pièces sont disponibles pour le public aux éditions L'Arche.

Selon vous, comment s'explique la faible diffusion (mises en scène et publications) de son œuvre en France ?

10 Dea Loher, *Bär im Universum*, illustrée par Horst Hellmeier, Francfort-sur-le-Main, Fischer Sauerländer Verlag, 2022.

11 Il met en scène, au Schauspiel de Hanovre, *Un autre toit* en 1995, *Barbe-bleue* en 1997, *Adam Geist* et *L'Espace d'Olga* en 1998 et *Histoire berlinoise* en 2000. Au Thalia Theater de Hambourg, il met en scène les sept pièces composant *Magasin du bonheur* au cours de la saison 2001-2002, puis *Innocence* en 2003, *La Vie sur la Praça Roosevelt* en 2004, *Don Quichotte dans la ville* en 2005, *Pays sans paroles* en 2007 et *Le Dernier Feu* en 2008. Enfin il met en scène *Voleurs* en 2010 et *Au lac noir* en 2012 au Deutsches Theater de Berlin.

Seule *L'Espace d'Olga* avait déjà été mise en scène par Ives Janssen au Ernst Deutsch Theater de Hambourg en août 1992 avant la mise en scène d'Andreas Kriegenburg au Schauspiel de Hanovre en 1998.

12 Aux côtés des treize pièces mises en scène par Andreas Kriegenburg, il faut ajouter, au Schauspiel de Hanovre, la mise en scène de *Léviathan* d'Antje Lenkeit en 1993 et celle de *Tatouage* de Erich Siedler en janvier 1997. Au Thalia Theater de Hambourg la mise en scène d'*Anna et Martha* de Dimiter Gotscheff en 2001 et au Deutsches Theater de Berlin, la mise en scène d'*Innocence* de Michael Thalheimer en 2011 et *Une pièce d'escrocs* dans la mise en scène d'Alize Zandwijk en 2015.

13 Youn Le Guern-Herry, entretien avec Laurent Muhleisen, Comédie-Française, Paris, le 14 avril 2023.

La question de l'édition et de la diffusion du théâtre traduit ne va de toute façon pas de soi. Comme le rappelle Hilda Inderwildi, « le nombre de pièces traduites et représentées excède largement le nombre de celles qui sont publiées¹⁴ ». C'est même souvent la mise en scène d'un texte par un metteur ou une metteuse en scène reconnue qui en déclenche l'édition, une logique qui se vérifie dans le cas de Dea Loher. Seule exception ici : la publication en 2005 de la pièce *Innocence* dans sa traduction française a été réalisée en amont de la mise en scène de Marleau à la Comédie Française en 2015 et n'est pas directement liée à une mise en scène en particulier. Mais l'édition du *Dernier Feu* a été réalisée à l'occasion de la mise en scène de l'artiste canadien Denis Marleau (*Le Dernier Feu*, à l'Espace GO à Montréal en 2013). Avant cela, le travail du metteur en scène lyonnais Michel Raskine avait déjà contribué à faire connaître certaines des pièces de Loher¹⁵. Sa mise en scène de *Barbe-bleue – espoir des femmes* en 2001 au théâtre du Point du Jour à Lyon donne lieu la même année à l'édition de la pièce. *Manhattan Medea*, publiée dans le même volume que *Barbe-bleue*, accède ainsi également à l'édition. De même, c'est encore à l'occasion de la mise en scène de Michel Raskine que la traduction des *Relations de Claire*¹⁶ a été publiée en 2003. Mais, si la mise en scène lyonnaise de *Barbe-bleue* a effectué une tournée dans de grandes scènes nationales comme le Centre National Dramatique d'Orléans, la MC93 de Bobigny et le Théâtre National de Strasbourg, et si on peut donc estimer que, à partir de 2001, le théâtre de Dea Loher est arrivé sur les scènes françaises, la reconnaissance de Michel Raskine à l'échelle nationale reste modeste, et l'implantation du théâtre de l'autrice dans le paysage français relativement marginale, bien que durable.

La difficulté avec le théâtre de Dea Loher est qu'il s'agit spécifiquement de la circulation de l'écriture, elle n'est pas arrivée en France dans les bagages d'un metteur en scène, comme cela a pu être le cas pour un autre auteur allemand de la même génération, Marius von Mayenburg, arrivé en France grâce à la renommée internationale du metteur en scène et directeur de la Schaubühne, Thomas Ostermeier. Dans le cas de Dea Loher, sa réception en France a en grande partie été le fruit du travail de son traducteur français, Laurent Muhleisen. C'est grâce à lui qu'elle a été en 2015 la première autrice allemande et la quatrième femme à entrer de son vivant au répertoire de la Comédie Française avec la mise en scène de sa pièce *Innocence* par Denis Marleau. Mais cette mise en scène, assez communément considérée comme peu réussie, n'a pas déclenché un engouement notable pour la dramaturgie de Loher et apparaît comme un rendez-vous manqué entre le théâtre de l'autrice allemande et le public français.

Si on excepte la pièce *Barbe-bleue*, qui arrive largement en tête en termes de nombre de mises en scène depuis 2001¹⁷, les autres pièces de Loher restent relativement peu montées et surtout il n'y a pas véritablement d'élargissement du panel des œuvres mises en scène. Dea Loher a écrit vingt-neuf pièces, qui ont toutes été traduites en français par Laurent Muhleisen (à l'exception d'*Une pièce d'escrocs* publiée en allemand en 2015 et de *Madame Yamamoto est encore là*, à paraître en septembre 2024). Pourtant ce sont toujours les trois mêmes pièces qui sont mises en scène en France : *Barbe-bleue*, *Manhattan Medea*, *Innocence*. Sans surprise, ces trois pièces figurent parmi les cinq éditées chez L'Arche. Il faut cependant rappeler que même pour le théâtre francophone, les pièces ne sont souvent éditées que s'il y a une mise en scène d'une certaine ampleur et donc la perspective d'un lectorat (un peu) plus conséquent. Il découle de cette logique globale que ce ne sont pas nécessairement les pièces les plus importantes de Loher qui ont trouvé leur chemin vers l'édition française, car d'autres facteurs entrent en compte. Une pièce comme *Voleurs (Diebe)* par exemple n'est pas publiée en français, alors qu'elle est dramaturgiquement très riche et compte parmi les grandes pièces de l'autrice.

Il faut aussi avoir en tête la manière dont fonctionnent les économies théâtrales en France et en Allemagne. Leurs différences structurelles peuvent en partie expliquer dans le cas de Dea Loher une moindre circulation des pièces. Le système allemand est largement structuré par un réseau dense de théâtres publics nationaux, régionaux et municipaux (les *Staatstheater*, *Landestheater* et *Stadttheater*) qui fonctionnent avec des troupes attirées (*Ensemble*) dont les membres sont directement salariés par les théâtres. Du fait de cette organisation,

14 Hilda Inderwildi, « Le théâtre allemand contemporain en traduction. État des lieux », in Maurice Godé, Roger Sauter (dir.), *Traduire, adapter, transposer, Cahiers d'Études Germaniques*, Montpellier/Nice, n° 56, 2009/1, p. 55-69, ici p. 59, note 20. L'article propose un état des lieux synthétique de la réalité éditoriale du théâtre contemporain germanophone et de sa circulation, en France notamment.

15 Il met en scène *Barbe-Bleue* en 2001, *Les Relations de Claire* en 2003 et la courte pièce *Chien* sous le titre « Le Chien et l'atelier » en 2005. D'abord jouées au Théâtre du Point du Jour à Lyon, les deux grandes pièces ont ensuite tourné dans des grands théâtres comme par exemple le Centre National Dramatique d'Orléans, la Maison de la Culture de Bobigny et le Théâtre National de Strasbourg, contribuant à la rencontre d'un plus large public avec l'œuvre de Dea Loher.

16 Mise en scène créée au Théâtre du Point du Jour à Lyon, qui a ensuite tourné à la Manufacture des Abbesses à Paris, au Théâtre du Nord à Lille et à la Filature, scène nationale de Mulhouse.

17 Les mises en scène de cette pièce sont cependant majoritairement jouées dans des théâtres relativement modestes, appartenant au réseau de la jeune création et du théâtre émergent.

mettre en scène une pièce avec de très nombreux personnages n'engendre pas particulièrement de coûts supplémentaires, car les comédiens et les comédiennes sont déjà salariées. Or Dea Loher, dont la dramaturgie se déploie largement à partir de vastes constellations de personnages, écrit précisément pour ces grandes troupes des théâtres publics allemands. L'ampleur et la complexité de ses pièces dépend souvent de la multiplicité des fils dramatiques et d'un nombre important de personnages (parfois jusqu'à 18, comme dans *La Vie sur la Praça Roosevelt*). Mais mettre en scène ce type de pièces en France ne va pas de soi, car les budgets y sont attribués par production. Un grand nombre de personnages, impliquant une distribution nombreuse, fait donc monter en flèche les coûts de production et de diffusion. Il faut être un metteur en scène ou une metteuse en scène déjà bien implantée dans le paysage théâtral français pour être en mesure de rassembler le budget nécessaire à une telle production. De ce fait, les pièces les plus jouées en France ne sont pas les pièces les plus complexes, mais au contraire des pièces permettant une distribution assez restreinte¹⁸ car des enjeux d'ordre pratique et économique se mêlent aux considérations proprement esthétiques et dramatiques. Ainsi, malgré le travail de passeur de Laurent Muhleisen, des éditions L'Arche et de certains metteurs en scène comme Gilles Dao, Michel Raskine ou Denis Marleau, le public francophone n'a encore accès qu'à une petite partie de l'œuvre protéiforme de Dea Loher.

Quelle place particulière Dea Loher attribue-t-elle aux personnages de femmes dans son théâtre ? Médée, femme meurtrie et mère douloureuse, est-elle représentative de son œuvre ?

L'œuvre de Loher est peuplée de personnages de femmes divers et complexes, en lutte pour la conquête de leur indépendance, et dont les bouleversements et errements identitaires sont souvent constitutifs des intrigues. Les structures sociales sont en effet présentées comme particulièrement contraignantes pour les femmes qui se débattent pour échapper à leur destin social. L'autrice se place en ce sens dans la continuation de la tradition du drame social. Même si tous les personnages de femmes dans l'œuvre de Loher ne sont pas mères, loin de là, la question de la grossesse et de la maternité y est cependant un enjeu important, or celles-ci sont rarement heureuses. Plusieurs personnages de femmes expriment le regret d'être mère¹⁹, la douleur de ne pas l'être²⁰ ou vivent leur grossesse comme un piège tendu par les hommes²¹, *a fortiori* quand celle-ci est le fruit d'un viol. Mais surtout de nombreux personnages de mères subissent la perte de leur enfant²². En ce sens, Médée, en tant que femme meurtrie et mère douloureuse, est loin d'être une exception à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre de Loher. Elle est la seule cependant à avoir effectivement assassiné son enfant.

Même si elle reprend la trame du mythe, ce qui intéresse Loher dans *Manhattan Medea* comme dans ses autres pièces, c'est l'intrication entre culpabilité et innocence²³, et la mise au jour à travers le langage des cheminements émotionnels et décisionnels de personnages. Dans *Leviathan* (1993), l'intrigue tourne par exemple en grande partie autour de la décision du personnage de Marie, qui doit choisir si elle accepte d'abandonner ses enfants pour passer dans la clandestinité et s'engager dans la lutte armée. Marie ne tue pas ses enfants, mais en choisissant de suivre ses camarades de la Fraction Armée Rouge (*Rote Armee Fraktion*), elle assume de ne plus jamais les revoir et de les confier à un homme – leur père – dont elle abhorre les convictions politiques.

Si, dans la réécriture de Loher, Jason abandonne bien Médée pour épouser Claire, il ne renie pourtant pas entièrement son amour (même s'il ne le concède qu'à demi-mots) et surtout Médée n'est pas complètement seule puisque le personnage de la drag queen Deaf Daisy, qui incarne la part magique de la magicienne Médée,

18 La pièce *Innocence* compte 14 personnages, mais la distribution peut sans difficulté être réduite à 9 comédiens et comédiennes, voire un peu moins.

19 Irène et Claire dans *Les Relations de Claire*, voire Monica dans *Voleurs*.

20 Madame Habersatt et Rosa dans *Innocence*, Linda dans *Voleurs*.

21 Olga dans *L'Espace d'Olga*, Anita et Lulu dans *Tatouage*, Mira Halbe dans *Voleurs*.

22 Anna dans *Anna et Martha*, la femme dans *Décharge* et dans *Les Ciseaux*, Madame Habersatt et les parents de la jeune fille de la scène 2 dans *Innocence*, Monsieur et Madame Mirador dans *La Vie sur la Praça Roosevelt*, Suzanne et Ludwig Schraube dans *Le Dernier Feu*, les quatre personnages de *Au lac noir*.

23 C'est la thématique qui tient ensemble les différents fils dramatiques de la pièce *Innocence*, mais cette question revient de manière moins explicite dans plusieurs autres pièces.

devient aussi pour elle une compagne. Grâce à elle, la vengeance de Médée n'est pas seulement un acte barbare. Transmuée par l'art, elle devient un spectacle. Deaf Daisy lui dit dès la scène 7 : « Je donne ce sac poubelle pour un spectacle. Ce sera une comédie, ce sera une tragédie, aucune importance tant que c'est une véritable pièce²⁴ ». Et face au feu qui brûle tant que dure le chant de la jeune fille sourde, libre au public de décider le sens qu'il donne à ce spectacle.

Le choix du programme limitatif s'inscrit cette année dans le sous-ensemble « Mythe et théâtre : héros et familles maudites ». En quoi la pièce *Manhattan Medea* vous semble-t-elle particulièrement propice à explorer ce thème ?

Avec la thématique du travail, du chômage et de la misère sociale – qui apparaît aussi en toile de fond dans *Manhattan Medea*²⁵ –, la question de la famille et des relations de couple, souvent dysfonctionnelles, fait partie des thématiques centrales dans toute l'œuvre de Dea Loher. Loin d'en brosser un tableau idyllique, l'autrice montre au contraire que les espaces familiaux et amoureux sont traversés par de nombreuses violences et sont souvent source de souffrance. Écrite en 1992, sa deuxième pièce, *Tatouage*, traite de l'inceste et des violences intrafamiliales. *Le Dernier Feu* raconte l'histoire d'une famille et de toute une communauté qui se délite suite à la mort accidentelle d'un petit garçon, et *Au lac noir* met en scène deux couples liés par une tragédie commune : le suicide conjoint de leurs enfants respectifs. Ainsi, si on considère comme maudites les familles déchirées par la violence et le malheur, celles-ci sont nombreuses dans l'œuvre de Loher. Mais ce malheur est toujours le fruit des rapports sociaux de domination et des décisions des personnages qui y sont soumis, et non une quelconque malédiction divine ou un destin incontournable. Les personnages restent donc responsables (et comptables) de leurs décisions et de leur destinée.

Si cette conception peut sembler en contradiction avec la notion de tragique, cette approche est pourtant sensible également dans la réécriture de Médée proposée par Dea Loher. Le fait que Jason soit lui aussi un réfugié ayant fui la guerre et qu'il ait aussi personnellement du sang sur les mains puisqu'il a tué sa propre mère contribue à une forme de rééquilibrage de la relation entre Jason et Médée, et renforce le motif de la culpabilité partagée. Bien que rien ne permette d'établir avec certitude quelle guerre Jason et Médée ont fui, la date d'écriture de la pièce (1999) ainsi que la référence à une chanson macédonienne à la fin de la pièce font écho à la guerre d'ex-Yougoslavie. Ainsi dans *Manhattan Medea* Jason est-il étranger et clandestin à New York, au même titre que Médée. La guerre qui faisait fuir Jason aurait probablement fini par rattraper Médée aussi si elle n'était pas partie avec lui²⁶. Dea Loher renforce ainsi considérablement la communauté de destin entre les deux personnages. Il y a de ce fait *a priori* plus de proximité entre eux qu'entre Jason et Sweat-shop Boss, quand Jason et Créon sont chez Sénèque rapprochés par leur commune hellénité.

Dans la scène 2 opposant Jason à Médée, il n'est pas question de malédiction, mais bien d'accepter d'être comptable de ses choix, d'en assumer la responsabilité et d'en porter la culpabilité. Cette scène, qui est à la fois une scène de rupture et une scène de négociation, est de loin la plus longue de la pièce, d'autant qu'elle est particulièrement émaillée de retours à la ligne et de silences et est lourde de non-dits, ce qui en ralentit le rythme et la rallonge donc probablement encore une fois jouée (dans la mise en scène de Sophie Loucachevsky, la scène durait vingt minutes).

Peut-être peut-on lire la culpabilité partagée de Médée et Jason comme une forme de malédiction. Dans les scènes 2²⁷ et 8²⁸, les deux personnages évoquent presque dans les mêmes termes la ressemblance entre l'enfant et le frère qui a été assassiné pour que celui-là ait une chance de naître. Cette ressemblance pourrait aussi s'apparenter à une forme de malédiction, venant rappeler aux parents leur geste, tout comme le couteau qui est

24 Dea Loher, *Manhattan Medea*, traduction de Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche, 2001, p. 106.

25 *Ibid.* Dans la scène 2 Jason rappelle par exemple à Médée l'insalubrité des hôtels où elle et lui logent (p. 83) et Médée évoque le fait qu'elle s'est occasionnellement prostituée (p. 84). Ce que raconte Deaf Daisy de ses parents laisse également deviner une enfance violente et misérable (p. 96).

26 Dea Loher, *Manhattan Medea*, *op. cit.*, p. 79, : Médée : « Tu étais le premier de la longue liste / de ceux qui dans notre village arrivèrent fuyant la guerre / avant que la guerre n'arrive jusqu'à nous ».

27 *Ibid.*, p. 90 : Jason : « Parfois je crois/ voir les yeux de ton frère dans l'enfant. / Le mourant, qui à l'instant de la mort/ prend possession de ce corps en gestation, / comme nouvelle demeure et comme vengeance. / Et là il restera à jamais / entre nous deux ».

28 *Ibid.*, p. 108 : Médée : « Parfois, je crois/ voir les yeux de mon frère/ dans les tiens. / Le mourant, qui à l'instant de la mort / prend possession de ce corps en gestation, / comme nouvelle demeure et comme vengeance. / Et là il restera à jamais/ entre nous deux ».

toujours le même et qui coupe encore doit attester de la permanence de la culpabilité de Jason et Médée. Mais il faut cependant toujours aborder les notions de destin et de fatalité avec une grande prudence dans la dramaturgie de Loher.

Fidèle à son intérêt pour l'exploration des relations intimes et la violence qu'elles contiennent et engendrent, la réécriture de Dea Loher instaure plutôt comme enjeu central la question de l'amour entre Médée et Jason (c'est aussi précisément le parti pris de Sophie Loucachevsky dans sa mise en scène de 2010), sur fond de misère sociale causée notamment par la guerre et l'exil. Cette relation amoureuse entre Médée et Jason a beau déboucher sur une tragédie, elle n'est pas tant une malédiction que le résultat de leurs choix respectifs, certes contraints par une nécessité matérielle, mais qui ne saurait pour autant ôter aux personnages leur libre arbitre face aux difficultés. La pièce met d'ailleurs précisément en scène la façon dont Jason et Médée font des choix différents. Ainsi dans les pièces de Dea Loher, et ce même lorsque l'autrice s'attelle à la réécriture d'un mythe antique, le chemin vers le bonheur est accidenté et incertain, mais le pire n'est jamais sûr et les personnages ne cessent jamais complètement d'y croire. C'est le cas aussi dans *Manhattan Medea* où, malgré un dénuement matériel presque total et une grande détresse émotionnelle, les personnages de Médée et de Deaf Daisy possèdent leur part de lumière et cultivent encore une forme d'espoir triste. Leur dialogue dans la scène 7 en est à mon sens un très bon exemple. Elles sont deux femmes qui refusent de renoncer à leur agentivité (c'est-à-dire à un pouvoir d'action effectif et transformateur) et cherchent à reprendre une forme de pouvoir sur leur destin en modifiant les termes de son énonciation. Lorsqu'au début de la scène 8 Médée reprend à son compte les quelques phrases énoncées par Jason dans la scène 2²⁹, celles-ci lui servent de préambule pour raconter au public sa propre version de ce qu'il s'est passé sur le bateau qui les emmenait en Amérique et dans lequel elle a tué son frère, offrant un contrepoint à ce qu'en avaient dit Jason et Sweat-shop Boss.

Dans la pièce, le personnage de Vélasquez dit à Médée : « J'apprends par imitation. J'en suis encore à imiter [...] mais déjà mon imitation est une re-création, qui dépasse l'œuvre de mon prédécesseur quand on l'observe de près³⁰ ». Cette déclaration vous semble-t-elle dire quelque chose de la manière dont Dea Loher se positionne elle-même dans une chaîne de réécritures et d'intertextualité ?

La question de l'intertextualité est indéniablement importante pour aborder l'œuvre de Dea Loher, qui est une autrice possédant une très vaste culture littéraire et artistique, mais qu'elle convoque avec une grande modestie. Ainsi, les références qu'elle mobilise sont très nombreuses mais aussi discrètes, et le fait ne pas les identifier vient rarement entraver la compréhension de la pièce, même si elles permettent bien sûr d'approfondir l'analyse. Le geste de réécriture à proprement parler est en revanche assez marginal à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre de Loher, malgré ce que peut laisser apparaître le corpus publié en français, *Barbe-bleue* étant aussi une réécriture, ici du conte de Grimm, qui s'affiche comme telle. Dans le reste de son œuvre, la pièce *Anna et Martha* apparaît comme une réécriture des *Bonnes* de Genet, même si la démarche est moins explicite, et *Les Relations de Claire* emprunte de nombreux motifs à la pièce *Foi, amour, espérance* de Ödon von Horváth.

Pour ce qui est de l'intertextualité, Birgit Haas identifie par exemple dans *Manhattan Medea* des échos lointains aux fragments d'opéra de Brecht, *L'Homme de Manhattan (Mann aus Manhattan)*³¹, du fait notamment de la critique du capitalisme et de la pollution de l'environnement qu'il engendre (on pense aux entrepôts de Sweat-shop Boss qui polluent le fleuve³²). La chercheuse convoque aussi de manière plus attendue le texte de Heiner Müller, *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes (Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten, 1980/81)*.

Ce qui me semble particulièrement important en revanche, c'est l'attention portée par Dea Loher à d'autres médiums artistiques, et tout particulièrement à l'art visuel, qui revêt une grande importance dans sa dramaturgie. L'autrice témoigne elle-même de l'importance des références visuelles dans son processus

29 Voir notes 26 et 27.

30 Dea Loher, *Manhattan Medea*, op. cit., p. 72.

31 Birgit Haas, *Das Theater von Dea Loher*, op. cit., p. 254, note 346. La chercheuse a effectué dans cet ouvrage un travail fouillé de recherche des différentes références intertextuelles présentes dans les pièces de Dea Loher publiées avant 2006.

32 Dea Loher, *Manhattan Medea*, op. cit., p. 98, scène 4 : Deaf Daisy « Les couleurs miroitent sur le cuir comme l'arc-en-ciel lors de Christopher Street Day. Mais là où les pompes de la teinturerie les rejettent dans le fleuve, elles se transforment en un bouillon si corrosif que rien qu'en le respirant, il te bouffe le nez et t'effiloche les poumons ».

d'écriture³³. Elle défend l'idée que c'est précisément parce que l'art propose une représentation de la réalité par des moyens détournés et invite ainsi à une interprétation de ce réel, qu'il peut prétendre à une fonction transformatrice. Cette réflexion se déploie dans *Manhattan Medea*, notamment à travers le personnage de Vélazquez qui invite à une réflexion sur la *mimésis* et la manière dont l'art en général – et bien sûr le théâtre en particulier – peut proposer une représentation, une réflexion de la réalité. Dea Loher, en autrice qui a pleinement conscience de la tradition mythologique et littéraire dans laquelle elle s'inscrit, affirme également à travers les mots de Vélazquez la valeur de son œuvre en tant que copie de la copie. C'est aussi une manière d'affirmer que l'art se loge précisément dans les décalages introduits par le geste de copie, c'est-à-dire de reproduction mais aussi de transposition.

Au niveau structurel et dramaturgique, la métamorphose du tableau de Vélazquez à la fin de la scène 10 est à mon sens également une manière d'offrir à la pièce une forme d'ouverture en introduisant le motif de la transformation, redoublé par le fait que le tableau de Picasso est déjà une réappropriation et une transformation d'un autre tableau de Velázquez, représentant également une jeune enfant. Birgit Haas note qu'il y a ici un triple jeu de réflexion. D'une part *Les Ménines* de Velázquez est déjà un tableau qui invite à décaler le regard puisque le couple royal se trouve seulement présenté dans la réflexion du miroir en arrière-plan alors que le peintre Velázquez est représenté en plein centre du tableau, là où on s'attendrait précisément à trouver le couple royal. Elle y voit aussi une manière de mettre l'acte créateur au centre de la représentation picturale. Ensuite le tableau de Picasso, reproduction de celui de Velázquez dans une esthétique cubiste, travaille lui aussi à un éclatement des perspectives. Enfin, la question de la reproduction est une troisième fois décentrée, puisque le tableau initialement offert par le portier à Médée était le portrait de *L'infant Philippe Prosper* et non directement *Les Ménines*. Birgit Haas conclut :

« La pièce se libère des contraintes de la tradition dans la mesure où elle affirme qu'à travers la réécriture quelque chose d'entièrement nouveau peut émerger d'une image, non seulement du point de vue du style, mais aussi du contenu³⁴ ».

Puisque la pièce sera étudiée en français par les élèves, l'acte de traduction vient encore redoubler ce geste de transposition à l'œuvre dans la réécriture et reflétée au niveau intra-diégétique par le personnage de Vélazquez. Il me semble qu'il peut être intéressant d'envisager la question de la traduction en lien avec cette réflexion sur la *mimésis*, et d'avoir en tête ce que le passage d'une langue à l'autre implique, notamment pour l'analyse de la langue et du rythme que lui imprime Dea Loher, grâce aux sauts de lignes par exemple. Cette dimension est particulièrement importante dans le passage du texte à la scène, c'est-à-dire du texte lu au texte énoncé sur scène, joué par les comédiennes et les comédiens.

Afin d'illustrer concrètement la manière dont l'acte de reproduction introduit des effets de décalage qui peuvent nourrir le jeu, on s'appuiera sur un exemple développé par Birgit Haas dans son ouvrage *Le Théâtre de Dea Loher : Brecht avec (ou sans) fin*. Elle souligne que la description que fait de Jason le portier dans la première scène invite à relativiser la grandeur du personnage, précisément parce que cette description fonctionne par dédoublement, permettant de confronter le personnage au stéréotype du héros. Vélazquez décrivant Jason dit ainsi à Médée :

« Ce n'est pas à proprement parler un géant. Mais pas non plus un nain. Il est dans la moyenne. Moyennement grand. Maigre. Mais des muscles. Blafard. Longtemps qu'il n'a pas vu le soleil. Et il a quelques cheveux blancs, ce qui est peu fréquent à son âge. Et puis – il marche parfois courbé³⁵ ».

La description est assez éloignée en effet de l'iconographie des héros grecs, et souligne au contraire plutôt la médiocrité du personnage de Jason. Médée fait d'ailleurs immédiatement remarquer au portier : « ça ne ressemble pas à ça un homme beau³⁶ ». Birgit Haas affirme qu'avec cette première scène, Dea Loher construit « non pas une structure de théâtre dans le théâtre, mais de tableau dans le théâtre³⁷ ». En réalité, les personnages de Velazquez et de Deaf Daisy, témoins plus ou moins participants de l'action, sont aussi des formes

33 Dea Loher, « Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preise 1998 », tenue le 17/02/1998, reproduite in Jens Groß et Ulrich Khun (dir.), *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, op. cit., p. 224-229, ma traduction. Elle cite notamment la série de tableaux *18 Oktober 1977* de Gerhard Richter comme une expérience esthétique déterminante dans sa conception du rappel entre l'art et le réel.

34 Birgit Haas, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2006, p. 259-260, ma traduction.

35 Dea Loher, *Manhattan Medea*, op. cit., p. 75, scène 1.

36 *Ibid.*

37 Birgit Haas, *Das Theater von Dea Loher*, op. cit., p. 258, ma traduction.

de doubles des spectateurs et des spectatrices. Vélazquez porte sur les autres personnages et les situations son regard de peintre³⁸, alors que Deaf Daisy serait plutôt une sorte de prestidigitatrice organisant dans l'ombre le spectacle, quand elle n'est pas en train d'écouter le silence ou de chanter pour accompagner la mort.

Que peut-on dire de la dramaturgie particulière de Dea Loher et notamment de celle à l'œuvre dans *Manhattan Medea* ?

La France a connu peu de mises en scène dont les captations ne sont hélas pas disponibles. Toutefois, nous disposons de photogrammes de mises en scène importantes. Grâce à elles, mais aussi grâce aux indices textuels et avec l'aide de leur professeur, que peuvent percevoir les élèves de cette dramaturgie?

Attachée à la fiction, à la fable et aux personnages, Dea Loher fait partie des auteurs et autrices qui hybrident les formes du drame, notamment grâce à un recours constant à la narration. Si cette tendance est moins radicale dans *Manhattan Medea* que dans des pièces comme *L'Espace d'Olga* ou *Une pièce d'escrocs*, on y retrouve malgré tout un plaisir des personnages à (se) raconter. Tous les personnages à un moment ou à un autre prennent en charge un récit qui contribue à étoffer leur identité individuelle en leur donnant un passé ou une existence hors scène : Vélazquez parle de son activité de peintre, Jason raconte le meurtre de sa mère (scène 2, p. 80-81) puis son rêve (scène 8, p. 109-110), Deaf Daisy raconte ses origines et le meurtre de sa mère par son père (scène 4, p. 96 et 97), Sweat-shop Boss raconte comment il a perdu ses jambes (scène 5, p. 102), Médée raconte le meurtre de son frère sur le bateau (scène 8, p. 108-109). Le théâtre de Dea Loher n'est pas un théâtre psychologique, mais ces passages permettent de donner aux personnages une consistance et une complexité identitaires, et invite à faire preuve d'empathie – même par exemple pour un personnage *a priori* détestable comme Sweat-shop Boss. Ces moments de récit sont aussi pour Dea Loher l'occasion de déployer une langue riche, précise, souvent poétique. L'autrice affirme que le théâtre est avant tout l'espace de la langue, que c'est elle qui fait émerger le théâtre. C'est particulièrement vrai dans sa dramaturgie car les références très concrètes et imagées au corps y sont foisonnantes, ce qui invite aussi à un jeu incarné, qui engage physiquement les comédiennes et les comédiens.

Dans sa mise en scène à la Colline en 2010, Sophie Loucachevsky choisit par exemple de remplacer chacun des silences de la longue scène de rupture entre Médée et Jason par un baiser. L'acteur et l'actrice s'embrassaient donc près de 45 fois au cours des vingt minutes que dure la scène, une manière détournée de rendre insupportable cette marque d'affection, et de manifester aussi corporellement la lourdeur des silences qui hachent cette scène. Ce parti pris de mise en scène, *a priori* à contre-pied du texte, est précisément le genre d'approche qui intéresse Dea Loher. Attachée à l'autonomie de la fonction d'autrice, elle croit en effet au pouvoir créateur de la friction entre un texte théâtral et sa réalisation scénique. Ses textes lancent donc intentionnellement des défis à la scène, car, dit-elle, « il faut bien qu'il reste encore au metteur en scène quelque chose à faire³⁹ ». Dans *Manhattan Medea* on peut penser par exemple à la torche enflammée ou à la transformation du tableau à la fin de la pièce, ou au moment où Médée se lacère la main puis le visage avec le couteau ayant servi à tuer son frère.

Une autre caractéristique importante de la dramaturgie de Dea Loher est son fonctionnement par multiplication des perspectives, à la fois sur le plan structurel et sur le plan thématique. C'est l'intrication et la confrontation de ces perspectives qui font émerger la cohérence des pièces, et fondent leur complexité. Si ce principe dramaturgique n'est pas aussi évident dans *Manhattan Medea* que dans d'autres pièces comme *La Vie sur la Praça Roosevelt*, *Voleurs* ou même *Le Dernier Feu*, la pièce se tisse malgré tout à partir de la multiplication des points de vue : quels sont les points d'accords et de désaccords dans le récit que font Jason et Médée de leur histoire d'amour, de leur rencontre, de l'assassinat de la mère de Jason, puis du frère de Médée, de leur voyage et de leur vie depuis leur arrivée à New York ? Après avoir été évoquées à demi-mots par Jason et Médée dans

38 Dea Loher, *Manhattan Medea*, op. cit., p. 75, scène 1 : « Beau – je parle peinture, pas publicité [...] et il m'est apparu qu'il marche courbé. Que son costume fait des plis, là, devant les aisselles. Difficile à peindre ».

39 Kekke Schmidt, « Warum die Finken trinken », entretien avec Dea Loher, programme de salle de la mise en scène de *Un autre toit* au Schauspiel de Hanovre, reproduit dans Jens Groß et Ulrich Khuon (dir.), *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, op. cit., p. 114-117, ici p. 116, ma traduction.

la scène 2, les circonstances de la mort du frère sont par exemple exposées une première fois par Sweat-shop Boss (scène 5) avant que Médée ne donne sa propre version de l'événement (scène 8).

De plus, cette volonté de faire émerger une représentation du réel à travers la multiplication des perspectives individuelles se manifeste aussi grâce aux personnages de Vélazquez et Deaf Daisy. Comme je l'ai déjà souligné, le portier envisage le monde et les autres avec son regard de peintre. C'est très évident dans la description qu'il fait de Jason dans la scène 1, une description complétée par ce qu'on voit ensuite de Jason dans la scène 2, et par la manière – fort différente – dont Sweat-shop Boss parle ensuite de son futur gendre dans la scène 5.

Cette incitation à percevoir le monde autrement est également sensible dans la réflexion sur la beauté développée par Deaf Daisy à plusieurs moments de la pièce (« Beauté – le mensonge dans l'œil du spectateur. Célébrons l'imperfection comme belle⁴⁰ ») ou dans la proposition qu'elle fait à Médée lorsqu'elle l'invite à écouter le silence, donc à élargir ses modes de perception. Si Vélazquez propose une réflexion esthétique sur la *mimésis* et la reproduction, Deaf Daisy est celle qui invite à une perception poétique du réel – même lorsque celui-ci est empreint de la plus grande violence :

« Je suis l'habitable du silence, qui n'en est pas un. Seulement l'absence de sons audibles. Je ne connais pas ma propre voix. Mais je la sens palpiter. De même qu'en moi tous les bruits oscillent et vibrent en silence. Je porte le silence de l'univers en moi, celui tout ouïe qui précède la mort. Tendez seulement l'oreille⁴¹ ».

Il y a dans l'œuvre de Loher une forte intrication des motifs lumineux et sombres. Elle donne à voir un monde où les personnages sont traversés par des violences face auxquelles ils se sentent impuissants. Mais malgré les épreuves rencontrées et l'échec, souvent, de leur quête du bonheur, les personnages n'abandonnent pas, ils continuent à lutter et à espérer. Même lorsqu'elle dépeint des personnages dans des situations terribles, l'autrice ne se départit jamais complètement de son humour, qui est aussi une manière de réintroduire une forme de légèreté. Qu'on pense par exemple à la remarque ironique de Daisy la sourde quand elle évoque l'impitoyable châtiment que Sweat-shop réserve à celles et ceux qui le volent : « Un voleur sur sa propriété peut facilement être retrouvé les doigts brisés et les oreilles tranchées – Pas que j'attache de l'importance aux oreilles⁴² ».

Même lorsqu'il prend la forme de la réécriture d'une tragédie, le théâtre de Dea Loher reste attaché à l'idée que cette tension tragi-comique fondamentale qui habite les personnages est en réalité inhérente à la vie elle-même. Le chant de Deaf Daisy et le motif du faucon qu'on retrouve dans les deux monologues de Médée (scènes 3 et 6) colorent à mon sens le destin de Médée et la fin de la pièce d'une note d'espoir. Le motif du faucon se retrouve en effet dans l'épilogue d'une autre pièce de Loher, *Un autre toit*, dans laquelle « le rêve du faucon » s'achève sur le cri de « LIBERTÉ, LIBERTÉ » :

« Mes ailes s'étendaient larges et puissantes sur les vagues du vent, le vieux aussi étendit ses bras et je m'élevais avec lui, encore et encore, en direction de la lumière qui brillait aux confins de la mer et en-dessous de nous, j'entendis des voix portées par le vent et au rythme des battements de mon cœur elles chantaient : SLOBODA SLOBODA⁴³ ».

40 Dea Loher, *Manhattan Medea*, op. cit., p. 107, scène 7.

41 *Ibid.*, p. 96-97, scène 4.

42 *Ibid.*, p. 98, scène 4.

43 Dea Loher, *Fremdes Haus*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1996, p. 83, ma traduction. « Sloboda, Sloboda » signifie « Liberté, liberté » en serbo-croate.