

Nous avons au théâtre, la possibilité de transformer le chaos en pensée. Nous pouvons faire, par la poésie, de la philosophie incarnée. C'est une chance inouïe.

- Jean-René Lemoine -

Médée poème enragé

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

Jean-René Lemoine

entretien

Votre texte *Médée poème enragé* est une réécriture du mythe de Médée, qui reprend tous les éléments de la légende. Vous avez choisi de l'interpréter. Comment le projet est-il né ? Avez-vous écrit sans penser au plateau ou est-ce prioritairement un projet d'acteur ?

Je ne peux pas parler de projet d'acteur, même si, dès le début, il était évident pour moi que je le jouerai. C'était avant tout un projet d'écriture.

La traversée du mythe me permettait de dire des choses de l'ordre de l'innommable. Le mythe, dans sa force poétique, permet de s'abstraire de la dimension morale, il n'y a pas de jugement sur les personnages, il permet d'être au cœur du vertige, de la monstruosité, au cœur de la violence du monde et des individus. Je voulais m'ancrer dans la poésie et dans le fabuleux. C'est selon moi ce qui manque cruellement à notre monde actuel. La télévision et les médias en général traitent l'information à chaud, dans un

souci d'inventer le document immédiat, exclusif, spectaculaire. L'expérience du mythe permet de prendre le plus grand recul par rapport à tout cela, d'éviter la brutalité toute approximative d'un certain réalisme, la superficialité du commentaire, d'affronter (différemment) le bloc de douleur (intime ou sociétal) dans lequel nous sommes plongés.

Traverser le mythe aujourd'hui, c'était aussi se couler dans la matière même d'un chef-d'œuvre, la *Médée* d'Euripide, mais de garder aussi la mémoire de tant de Médée qui ont été écrites après, entre autres *Médée Matériau* de Heiner Müller. Mais il était également important pour moi de raconter la fable – tout en la déplaçant –, d'offrir aussi Médée à un spectateur qui ne connaîtrait pas le mythe, pour que chacun puisse appréhender la pièce à son niveau, selon sa propre expérience.

En outre, il s'agissait moins de rendre le mythe moderne, contemporain, que d'explorer ce que ce récit-là peut contenir d'intime. Je ne voulais pas au demeurant que cet intime devienne une autofiction, le récit circonstancié d'une réalité. La vérité n'est pas pour moi dans la véricité des faits ni dans leur précision chronologique. C'étaient les facettes ambiguës de l'intime que je souhaitais creuser, je voulais tenter d'aller au plus

profond de l'introspection et du souvenir, sans la sécheresse de la vérité à tout prix, mais plutôt en traversant l'histoire de Médée dans ce qu'elle a de magnifique, de palpitant, d'irréel. Car c'est là que se cachent souvent les vérités refoulées.

Qu'est-ce qui vous a fait choisir le personnage de Médée plutôt qu'un autre personnage de la mythologie ?

Je ne l'ai pas choisie. Elle s'est imposée à moi. Médée m'ouvrait tous les champs du possible et de l'imaginable : le transport amoureux sans limite et sans morale, la dimension fatidique, le prisme du fantasme et celui de la maladie mentale, la question de l'exil – intérieur, familial, territorial –, le choc des mondes et des cultures. Il y avait là un parcours d'abord d'acceptation – allant jusqu'au déni de soi – puis de rébellion, de refus, qui me semblait fondamental.

Pasolini dans sa *Médée* (tourné avec Maria Callas) plaçait précisément deux mondes dans un face à face brutal. D'une part le monde de la modernité et de la raison, d'autre part le monde de Médée, la barbare, la magicienne, celle qui détient un savoir ancestral, surnaturel, intimement lié à la terre, aux éléments. Dans le film, dès qu'elle quitte son pays, Médée perd ses dons, son essence, son

existence. En tentant de s'intégrer à la société de Jason, elle accomplit sa propre désintégration. Cette confrontation me paraissait passionnante dans sa dimension politique.

Médée s'est imposée à moi dans la complexité de ces différentes facettes. Car au-delà du postulat politique de Pasolini, dont j'ai fait trésor, au-delà du choc des mondes, je voulais aussi parler de la famille. Quand je dis famille, je ne parle pas de Jason – qui n'est d'ailleurs que le dévoiement ou la continuation de la famille de Médée –, je parle du noyau originel dont j'essaie d'analyser la toxicité. L'urgence d'exil qui caractérise la Médée que je ressuscite n'est pas liée au refus d'un territoire, mais bien à l'asphyxie causée par la cellule familiale – la famille étant en fin de compte elle aussi un territoire. Cette Médée raconte le désir – le fantasme – de libération. Elle passe de la prison familiale à l'illusion de liberté que déclenche la rencontre amoureuse. Puis elle réalise que tout cela n'est qu'un mirage et la débauche d'amour se transforme en une nouvelle prison. Au terme de tout ce parcours, elle n'a d'autre choix que de revenir à tout ce qu'elle avait voulu fuir. Elle comprend à la fin qu'en s'en remettant à Jason pour échapper au père, pour tuer le père, elle est tombée follement amoureuse d'un substitut du

« La traversée
du mythe me
permettait de
dire des choses
de l'ordre de
l'innommable. »

père et le désastre qui s'en est suivi n'est que le miroir inversé du désastre familial. Jason est bel et bien une autre figure paternelle, inventée, désirée, érotisée puis à nouveau haïe.

Médée est donc pour moi, encore plus qu'un récit d'exil, le récit d'un retour. C'est pour cela que dès le début, le spectateur est placé sur ce chemin. Ensuite on plonge dans l'histoire comme dans un flash-back – en fait c'est une succession d'allers-retours temporels – pour en arriver à un épisode qui, je crois, n'a pas été abordé dans les autres versions de Médée, à savoir le retour aux sources et la confrontation avec le père. Cette ultime confrontation se fait dans un désir de réconciliation, de pardon.

Qui aboutit à cette constatation : « Il n'y a pas d'amour ».

Oui. Cette phrase est un emprunt à Koltès [*Dans la solitude des champs de coton*, Éditions de Minuit, 1986]. C'est finalement cette confrontation, ce dialogue ultime que Médée a toujours cherchés.

Le choix du personnage de Médée a aussi été déterminé par le désir de comprendre le meurtre des enfants qui souvent paraît inabordable, presque invraisemblable. Je voulais faire entrer le spectateur

dans la tête de Médée, le jeter dans le maelström de sentiments qui bouleversent cette femme et qu'à un moment donné il comprenne son acte, même si cet acte est innommable, et que, d'une certaine manière, il l'accompagne dans son processus.

On est dans le cœur, dans la tête, dans les sensations de Médée. Est-ce que vous l'avez toujours pensé ainsi ou avez-vous envisagé, à un moment, de faire entendre d'autres voix, d'autres personnages ?

Non, jamais. Mais en revanche, les voix se sont démultipliées en elle. Cela s'est opéré dès le début et, par moments, j'ai eu peur de me perdre dans cette narration (ce monologue) composée de lambeaux. Le risque étant de ne pas arriver à garder intact le bloc de l'histoire, comme on peut le faire quand on développe une intrigue avec plusieurs personnages, une progression dramatique avec son paroxysme, etc. Ce monologue est polyphonique. Cette Médée a englouti tous les autres personnages qui resurgissent au fil de son récit, exhibant ce qui reste d'eux-mêmes au terme de cette dévoration. Il y a donc une oscillation permanente entre incarnation et récit, les personnages se mettant à agir, à « jouer » à l'intérieur même du discours, de l'épopée de Médée. Il n'y a donc pas de vérité, sinon une vérité plurielle, fragmentée.

Il y a, d'ailleurs, des interrogations sur ce qui est fantasmé ou non, je pense notamment au récit de la destruction de la ville où l'on pense au Twin Towers...

Oui, bien sûr, j'y ai pensé. Il y a un perpétuel va-et-vient entre réalité et fantasma. Quand Médée quitte sa terre natale, enlevée, ravie – dans tous les sens du terme – par Jason, elle arrive dans une ville qu'elle décrit comme ultra contemporaine. Les lieux qu'elle traverse, où elle s'installe – des hôtels, une luxueuse villa avec piscine – semblent, eux, bien réels. Mais est-ce la réalité ou s'agit-il d'une fiction intime, d'une hallucination, d'un fantasma, qui se construit avec les éléments du réel ? Car l'état de douleur auquel est arrivée Médée l'amène au seuil de la folie. Les allers-retours entre raison et délire sont constants et parfois presque indétectables. Médée peut être dans une parfaite maîtrise, dans un concret imparable au début d'une phrase et dans la démesure pathologique quelques mots plus tard.

Il y a, dès le début du texte, cette adresse : « Mes amies... » Iseult et Penthésilée sont citées, mais cela s'adresse aussi au public. Comment est venu ce point de départ ?

C'est en effet le point de départ de l'écriture. Pour oser le monologue, j'ai besoin impérativement

de savoir à qui je m'adresse. Dès le début, Médée s'adresse au public qui pour elle fait partie intégrante de la représentation. Quand elle dit « Mes amies... », elle féminise tout le public. Les spectateurs, hommes et femmes confondus, deviennent le chœur de sa tragédie. Ce chœur ne parlera pas mais il écoute, il avance dans l'histoire en même temps que Médée, il accepte de souffrir avec elle. C'est à cela qu'invite ce « Mes amies... »

Dans ce monologue, Médée dit aux gens : vous connaissez mon histoire, mais je vais vous la raconter à nouveau, nous allons la revivre ensemble. Et ce récit est scandé par des ruptures, où Médée s'adresse directement à Jason, à Créon, à Apsyrté, comme si elle tombait dans les précipices du souvenir vivant. Si elle arrive au terme de l'histoire sans mourir, c'est précisément parce qu'il y a cette écoute, cette oreille accueillante, symbolisée par le public. Cette fonction peut être douloureuse pour les spectateurs car elle les place *de facto* dans une position de complices. Ils se jettent dans l'histoire en même temps qu'elle, alors qu'ils souhaiteraient peut-être rester un peu plus en retrait. Ils n'ont pas le temps de porter un jugement, de penser que c'est moral ou immoral car ils sont rivés à cette écoute qui les rend acteurs.

C'est aussi une manière de dire aux spectateurs : vous êtes des Médée potentielles, alors qu'on a tendance à penser qu'elle est inhumaine ?

Exactement. Elle est « ce que nous ne sommes pas. Ou ce que nous ne voulons pas être ». Et pourtant cet excès est en nous. On rejoint la catharsis de la tragédie antique. Et Médée arrive au bout de son récit en s'appuyant sur nous, répétant sans cesse cette adresse « mes amies... » C'est l'écoute qui permet à la parole de s'écouler, d'entrer dans les profondeurs de l'âme, comme dans l'analyse.

L'arrivée à Corinthe marque un tournant. Jason et Médée vivent dans l'opulence, mais elle devient aussi l'objet des fantasmes sexuels de ses hôtes. Est-ce pour symboliser l'opposition des deux mondes dont vous parlez ?

La scène d'orgie à Corinthe me paraît révélatrice du monde dans lequel nous sommes, où la liberté sexuelle s'est transformée en libéralisme, en une sorte de « libre échange » des corps. Elle dit bien sûr la domination d'une société – occidentale en l'occurrence – sur une autre. La première transformant la seconde en objet consommable et donc jetable une fois qu'il a été consommé. La force tragique de Médée, c'est qu'après avoir accepté cette domination, elle opère un retournement fulgurant et refuse la place qu'on lui assigne.

« La violence,
la négation de
l'autre n'a pas
de territoire,
elle est partout,
traverse tout. »

Mais à dire vrai, je ne tiens pas à figer cette scène d'orgie dans une interprétation. Cette scène des corps permet justement, selon moi, de ne pas être dans le discours, le théorique. Je préfère être dans la peinture des choses, dans le charnel de l'insupportable. Ensuite, c'est au spectateur de décider ce qu'il pense de cela. Dans sa monstruosité, cette scène garde un pouvoir de séduction. C'est précisément cette ambiguïté qui m'intéresse. Elle ne permet pas de dire d'emblée : « je comprends ce qui se joue et je refuse cette violence ». Le spectateur entre d'abord dans l'érotique de la scène, et ensuite il reçoit le coup de massue. C'est anti-brechtien.

Il y a plusieurs niveaux de lecture. La scène de l'orgie raconte aussi la capacité de tout dépasser par amour, parce que Médée le fait pour Jason.

C'est vrai, elle fait tout cela « pour Jason ». C'est la complexité de la psyché. D'une certaine manière, elle n'est même pas salie par cette scène pendant qu'elle la subit. Elle est salie après, quand elle se la remémore, alors qu'elle a été abandonnée par celui à qui elle a tout donné. La violence revient alors comme un boomerang. Pour elle, la véritable monstruosité, c'est d'avoir traversé tout cela et d'être quittée quand même. Elle réalise *a posteriori*

jusqu'ou elle est allée et combien la passion l'a rendue imperméable à l'avilissement.

Dans la débauche la plus totale il y a aussi la pureté la plus absolue. Par ce « sacrifice » du corps, Médée donne une dimension sacrée, liturgique, à son amour pour Jason.

Peut-on dire que, dès le début, elle est dans l'attente de Jason, même quand elle est avec Apsyrté ?

Apsyrté, le frère de Médée, est celui qui lui permet de ne pas mourir de ce désir fou qu'elle a de partir, de s'échapper. L'inceste entre la sœur et le frère n'existe pas dans la tragédie. Dans aucune version, à ma connaissance. Mais la mythologie, c'est aussi cette possibilité qui est donnée aux auteurs de réinventer la même histoire, au fil des époques. Chez Euripide, Médée tue Apsyrté en le démembrant. Je me suis dit que pour arriver à cela, il fallait qu'elle l'ait déjà tué symboliquement auparavant. Elle le tue donc d'abord en l'aimant, dans cette dévoration de l'inceste qui permet à un individu de survivre en annihilant l'autre. Ensuite, quand Jason arrive, elle termine ce qui est déjà en acte en démembrant Apsyrté et en jetant ses membres à la mer pour retarder la flotte du père qui est à leurs trousses. C'est en cela que Médée est toujours dans la déraison. Mais il y a

quelque chose de très concret, de très architecturé dans cette déraison. Le mot exact serait plutôt la « démesure ».

Qui est partout. On a l'impression qu'il n'y a pas un seul être raisonnable, dans tous les endroits traversés, tout est démesure, cruauté, violence. Il y a très peu de repos possible.

C'est vrai. Comme si cette démesure était le reflet du monde. D'ailleurs quand elle revient à sa terre natale après avoir traversé des souffrances infinies, après la rébellion, c'est pour entendre son père lui dire : « Tous ces étrangers, tous ces étrangers, il faut les chasser, les abattre ». La violence, la négation de l'autre n'a pas de territoire, elle est partout, traverse tout.

Ce sentiment est présent dès le début où elle dit : « il n'y a pas d'issue ». Finalement, Médée est d'emblée dans la mort ?

On peut la voir aussi comme une femme condamnée à vivre. Après la sidération amoureuse, une fois que s'est écroulé le fol espoir, il ne lui reste plus que cette condamnation à vivre. Médée est une des rares héroïnes qui n'est ni jugée ni punie pour les crimes qu'elle commet. Elle paie son tribut « à l'intérieur », dans un délabrement intime.

Vous avez choisi de lui faire dire que le mythe ment : elle n'a pas eu d'enfant, par la suite, avec Egée. Est-ce une façon de dire que le monde s'arrête à Jason ?

Le monde s'arrête avec Jason, mais ensuite il y a le retour de Médée vers le père. Est-ce à dire que le monde s'arrête au père, qui constitue, dans sa fermeture à l'égard de sa fille, l'ultime, infranchissable frontière ? Ce que j'assume dans tout cela, c'est que tout souvenir est sélectif, toute vérité est mensonge. Si *Médée poème enragé* est pour moi le chemin de l'intime, il n'en demeure pas moins qu'écrire, c'est orchestrer, scénariser, écarter, choisir. Ce qui est raconté ici, c'est comment un personnage, Médée, tente d'arriver à l'os d'elle-même, à l'os psychanalytique, même si cette quête doit la tuer. Peu importe alors que la fable soit vraie ou fausse, ce sont des pans entiers de la mythologie qui s'effondrent devant l'urgence d'une vérité impérieuse, celle du sens qu'on donne véritablement à sa vie, à la vie. C'est comme Œdipe qui n'a d'autre choix que d'aller à la vérité de lui-même. Avec tous les refus et l'aveuglement que cela implique. À un certain moment, Médée n'agit plus. Elle est agie par le destin jusqu'à cette vision de la pleine lumière, cette image ultime où elle revoit Jason sur la plage. Elle sait parfaitement

« Médée est une des rares héroïnes qui n'est ni jugée ni punie pour les crimes qu'elle commet. Elle paie son tribut "à l'intérieur", dans un délabrement intime. »

l'irréalité de cette image, elle sait que ce n'est plus Jason, mais c'est tout ce qui lui reste pour pouvoir vivre jusqu'au lendemain. Même quand tout est accompli, quand tout est mort autour d'elle, elle a besoin de récréer des images – du fantasme –, elle a besoin, encore, de revisiter l'homme qu'elle a aimé.

Peut-on parler du processus d'écriture ? Sauriez-vous quantifier le temps que vous avez passé à écrire ce texte ?

Le projet étant pour moi de faire une sorte d'opéra parlé, je souhaitais l'écrire en même temps qu'un compositeur, qui en aurait créé la musique. J'ai donc écrit le premier mouvement et je voulais qu'un musicien s'en empare. Cela n'a pas été possible. J'ai donc laissé reposer ce premier mouvement pendant plusieurs mois, puis, comme il n'était pas possible de travailler dans le même temps avec un compositeur, je me suis remis seul au travail et j'ai écrit le reste en trois mois. Il était important pour moi d'écrire très vite, dans un jet. Il y a tant d'allers-retours temporels dans l'histoire telle qu'elle est structurée dans cette pièce, que le risque de perdre le fil était toujours présent, ce qui générait une grande inquiétude. La rapidité – relative – me permettait de garder une vision globale.

L'existence des trois mouvements était-elle une chose prédéfinie ?

Non. Les mouvements se sont imposés au fil du temps. Je ne savais pas au tout début quelle forme cela allait prendre. J'ai pris le risque de ne pas écrire mais « d'être écrit ». Quand le deuxième mouvement, celui de l'exil, s'est imposé, j'ai compris qu'il y en aurait un troisième, car il était clair pour moi qu'il devait y avoir une confrontation avec le père. Cette Médée était, en profondeur, une réflexion sur le lien filial. J'ai souvent eu la crainte de ne pas arriver à construire cela. Comme il était nécessaire de donner toute son ampleur à la dimension amoureuse, jusqu'à son paroxysme, je me suis, à divers moments, demandé si j'arriverais à retrouver le huis-clos paternel, qui était pour moi le cœur du projet.

Le texte est dense, très concentré. Avez-vous fait beaucoup de coupes au fur et à mesure ?

L'écriture ne s'est pas élaborée au fil des coupes, dans un principe de réduction *a posteriori*, mais bien au contraire dans une condensation immédiate. Il fallait trouver au plus vite l'image, presque cinématographique, les valeurs de plans. Et ces plans devaient avoir plusieurs strates, dire plusieurs choses en même temps. *Médée poème*

enragé est un film sans images. Où tout passe par la voix.

La dernière partie semble la plus réaliste, la plus minimaliste, avec une succession de petits gestes, le lent accompagnement du père mourant. Souhaitiez-vous, après la traversée du mythe, revenir à un rapport plus « quotidien » ?

C'est en effet la partie la plus linéaire, on bascule dans un autre rapport au temps. Après la fureur de ce qui a précédé, il y a comme un étirement, les événements semblent plus familiers, plus doux. Avec ce paradoxe : la douceur et la lenteur accompagnent la perte et la mort. Au moment où le récit trouve une forme de fluidité, de répit, le spectateur est plongé dans le processus de l'accompagnement vers la mort, qui peut résonner avec son propre vécu. C'est le spectateur à nouveau qui accompagne Médée dans ce trajet inexorable, dans une expérience partagée où le quotidien trouve toute sa place.

Il y a dans le texte, des mots anglais, italiens... Comment vous est venue cette idée ?

C'est arrivé tout de suite. Pendant que j'écrivais, je regardais des documents filmés sur Maria Callas. Des bribes d'opéras italiens ont émergé ensuite

dans le texte, et d'autres mots dans la même langue, qui étaient pour moi chargés de ce lyrisme. J'avais dès le début l'image de la diva, seule devant son micro, comme une divinité dans le halo de la poursuite, je pensais à la fois à Marlène Dietrich, à Amy Winehouse. Toutes ces icônes, qu'elles viennent de la pop, du R&B, de l'opéra ou du music-hall, se répondaient dans ces visions de corps s'offrant à la dévoration du regard. Les mots anglais sont peut-être les réminiscences de cela. Ces éléments linguistiques s'inscrivaient parfaitement dans la fragmentation de la narration. Tout comme j'avais envie de raconter une histoire, sans partir du postulat que tout le monde la connaissait, j'avais aussi envie de travailler sur différents niveaux de langages, mélanger les genres, le noble et le populaire.

Je voulais prendre en compte la façon dont la narration est souvent structurée aujourd'hui. Et j'ai tenté d'utiliser ce *sampling* non pour simplifier, pour aplatir, comme c'est si souvent le cas, mais pour rendre plus complexe, plus dense, plus ambigu ce qui est raconté. Je ne sais pas si je pourrais jamais refaire cela. Ça s'est produit pour *Médée* et cela a donné cette forme éclatée, lyrique jusqu'au paroxysme, jusqu'à la stridence. C'est certainement en partie lié au hasard.

« J'avais dès le début l'image de la diva, seule devant son micro, comme une divinité dans le halo de la poursuite, je pensais à la fois à Marlène Dietrich, à Amy Winehouse. »

Comment avez-vous conçu l'espace avec Christophe Ouvrard ?

C'est un rectangle de sable doré. Nous voulions enfermer Médée dans un périmètre magique. Pour moi, quand le sable s'éclaire lors du récit du retour, cela évoque une île, tout à coup j'en vois le rivage.

Ce périmètre d'or est aussi la frontière que le récitant ne passera jamais. Ce sable était pour nous une sorte de tumulus, le tumulus étant un amas de terre élevé au-dessus d'une sépulture, ce qu'on retrouve dans beaucoup de sociétés. Mais tout cela n'a qu'une importance relative. Ce rectangle est ce que le spectateur aura envie de voir...

Le micro sur pied fait partie intégrante de la scénographie, car il impose sa place et sa relative immobilité au récitant. Pour Dominique Bruguière, qui a conçu les lumières, mon corps est aussi l'espace scénographique. Il est en effet totalement investi, découpé, recomposé par la lumière.

Le spectacle est une traversée. Est-ce épuisant à jouer ?

Physiquement éprouvant. Tout est amplifié par le micro, qui crée un gros plan permanent. L'immobilité des vingt premières minutes est aussi physiquement contraignante, puis tout à coup un geste surgit. C'est un travail d'athlète. Je n'avais pas mesuré non plus

combien les constantes variations vocales allaient demander de travail. Mais je dois dire aussi qu'à la moitié du spectacle, j'ai le sentiment que c'est le public, l'énergie des spectateurs qui me porte et m'emmène jusqu'à la fin.

Tout est très cadré, très travaillé dans cette mise en scène et en même temps il faut accepter de ne pas savoir ce qui va arriver. Il ne faut pas chercher l'émotion. Ne pas la fabriquer. Il faut la laisser venir en faisant confiance à la partition vocale. Tel mot est dit dans l'aigu, tel autre dans le grave et c'est l'enchaînement de tout cela qui produit l'émotion, comme un court-circuit.

Dès le début des répétitions, la musique a influencé le jeu. Il fallait que je sois en phase avec ce que me proposait le compositeur. Soit dans l'entrelacs, soit dans le contrepoint. La musique agit directement sur le système nerveux. Elle provoque des sensations, en moi, comme chez le spectateur.

Comment avez-vous travaillé avec Romain Kronenberg, le compositeur ?

Lors des premières sessions, je lui lisais le texte et je lui parlais des univers musicaux que j'avais en tête. Nous avons pu ainsi identifier des leitmotifs, construire un début de structure. Ensuite nous avons pu continuer à chercher lors d'une résidence

au Parc de la Villette en 2013, en amont des répétitions à la MC93 Bobigny [où le spectacle a été créé en mars 2014].

Romain n'improvise pas, il écrit la musique. Il arrivait donc chaque fois avec une proposition construite que nous expérimentions sur le plateau et qu'il retravaillait ensuite. Au final, tous les morceaux ont une durée déterminée. C'est moi qui me cale sur la musique. C'est un vrai travail d'écoute qui demande beaucoup de discipline. C'est sans doute aussi ce qui a amené cette partition de mouvements très chorégraphiés. Dominique Bruguière a d'ailleurs créé ses lumières à partir de la musique, dialoguant à son tour avec elle.

Vous avez créé le spectacle en 2014 et vous le reprenez au TNS en 2016. Est-ce un souhait pour vous de l'inscrire ainsi dans la durée ?

En fait, le spectacle a été assez peu joué. J'ai eu le sentiment qu'il engendrait des résistances auprès des programmateurs. Je me suis demandé pourquoi.

Est-ce parce qu'il ouvre trop de pistes, est-ce parce que ce mélange des genres désarçonne, parce qu'il brasse trop d'ambiguïtés, trop de territoires, soulève trop de questions sans apporter de réponses ? Mais peut-être que tout simplement les choses prennent du temps. Une forme *a priori* déroutante

peut trouver son écho lentement. C'est pour cela que je suis particulièrement heureux de pouvoir le jouer au TNS, dans la durée, devant un public qui a un vrai compagnonnage avec le théâtre. Chaque reprise permet aussi de ciseler davantage le spectacle. Personnellement, je ne me sens pas particulièrement acteur, je n'ai pas le besoin d'être sur scène. Sauf pour ce projet-là, qui est pour moi une nécessité, une urgence et que j'aurais donc envie de jouer longtemps.

Médée poème enragé est un théâtre de la parole. Ici les images sont générées par les mots. Cela me constitue. Il est impérieux d'essayer de retranscrire le chaos du monde. C'est une manière d'affronter la vérité, la réalité. C'est en réenchantant la réalité – même la plus terrifiante – par la parole qu'on peut la regarder à nouveau, y faire face. Nous avons au théâtre, la possibilité de transformer le chaos en pensée. Nous pouvons faire, par la poésie, de la philosophie incarnée. C'est une chance inouïe.

Jean-René Lemoine

Entretien avec Fanny Mentré, le 11 mars 2016 à Paris

« C'est en réenchantant la réalité – même la plus terrifiante – par la parole qu'on peut la regarder à nouveau. »

Questions à Romain Kronenberg

Fanny Mentré : Selon vous, quels sont les enjeux d'une composition musicale pour le théâtre ?

Romain Kronenberg : Les enjeux d'une composition musicale pour le théâtre sont aussi divers qu'il y a de mises en scène. La musique peut ponctuer ou accompagner, soutenir ou contredire, soutenir en contredisant, elle peut être discrète ou inonder le récit, se substituer à lui, s'absenter, être absente. L'intérêt de la musique au théâtre tient dans sa rencontre avec les autres langages : texte, lumière, scénographie, jeu d'acteur et tous ceux que j'oublie, et tous les modes de cette rencontre.

Quelle a été la particularité de votre travail sur *Médée poème enragé* ?

Pour commencer, je dirais que j'ai peu composé pour le théâtre ; un exercice qui me paraît très complexe parce qu'au cœur du théâtre il y a le texte, déjà sonore et musical. Or après avoir lu le texte de *Médée poème enragé*, qui est particulièrement

musical, j'ai pensé qu'y joindre de la musique n'était pas nécessaire. Étrange point de départ au travail de composition qui m'attendait. Et puis nous avons commencé le travail sans que je ne trouve d'abord de point d'entrée à une hypothétique musique. Je pense que le doute s'est installé dans l'attente. Je tâtonnais lorsque j'ai finalement saisi un motif, loin de l'idée que je me faisais initialement d'une musique pour le projet : un ensemble à cordes glissant sur la mystérieuse gamme par tons entiers ; un motif que j'ai ensuite étiré et varié pour construire le squelette de la musique.

Le goût que j'ai immédiatement eu pour le texte et le désir de le préserver a sûrement produit les errances que j'ai connues au début de la création. Je pense avoir résolu cette difficulté en créant une musique sur laquelle Jean-René, interprétant le texte sur le plateau, s'appuierait et avec laquelle sa voix ferait corps, comme une symbiose.

Pourquoi avez-vous choisi d'interpréter vous-même votre composition en direct lors de chaque représentation ?

C'est Jean-René qui en a fait le choix, et je pense qu'il l'a tout de suite imaginé, parce qu'il voulait sûrement que la musique soit incarnée sur le plateau, comme un contrepoint.

Questions à Damien Manivel

Fanny Mentré : Comment définiriez-vous votre travail de collaborateur artistique sur *Médée poème enragé* ?

Damien Manivel : Comme le dirait Jean-René Lemoine, j'ai été son « regard » durant la création de *Médée poème enragé*. Lorsque j'ai commencé à intervenir, il avait des intuitions très fortes quant à la pièce, autant en ce qui concerne le personnage de Médée qu'en matière d'images et de qualités sonores. Il nous a alors fallu (avec le compositeur Romain Kronenberg) être à la hauteur de ses visions et l'aider à en extraire la justesse. En ce qui me concerne, ce fut beaucoup de travail de répétition et une écriture gestuelle très détaillée.

En tant que cinéaste, est-ce l'aspect « cinématographique » de l'écriture qui vous a le plus intéressé dans ce projet ?

Cela fait des années que je souhaite collaborer avec Jean-René Lemoine, je suis un admirateur et

je me sens une correspondance artistique avec lui ; j'ai donc accepté pour ces raisons essentielles. Et en effet, dès la première lecture j'ai été saisi par le côté cinématographique de l'écriture, comme un défilé d'images mentales à la fois archaïques et contemporaines. Ce « montage » qui s'opère chez chaque spectateur est une expérience intime et bouleversante.

Y-a-t-il eu, selon vous, des étapes déterminantes dans la construction du spectacle ? Dans l'interprétation de Jean-René Lemoine ?

Il s'est passé quelque chose de magique quand le travail gestuel, les compositions musicale et scénographique se sont enfin trouvés. Comme une évidence. Après, il faut comprendre qu'il n'y a pas d'interprétation au sens où on l'entend habituellement. Le temps de la représentation, Jean-René Lemoine est habité par la figure « multiface » de Médée, c'est très réel et infiniment troublant.





Coproduction MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Pio & Co, Parc de la Villette dans le cadre des résidences d'artistes 2013

Avec le soutien de l'Association Beaumarchais-SACD, du Fonds SACD Musique de Scène et du 104 - Établissement artistique de la ville de Paris

Le spectacle bénéficie de l'aide à la production dramatique de la DRAC Île-de-France

Les décors sont réalisés par les ateliers de la MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis

Spectacle créé le 3 mars 2014 à la MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giezma | Photographies : Alain Richard

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, novembre 2016



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Médée poème enragé* sur les réseaux sociaux :

#MédéePoème

Médée poème enragé

23 nov | 3 déc

Salle Gignoux

Texte et mise en scène
Jean-René Lemoine

Avec
Romain Kronenberg
Jean-René Lemoine

Création musicale et sonore
Romain Kronenberg

Collaboration artistique
Damien Manivel

Dispositif scénique
Christophe Ouvrard

Lumière
Dominique Bruguière
assistée de
François Menou

Costumes
Bouchra Jarrar

Maquillage
Marielle Loubet

Assistanat à la mise en scène
Zelda Soussan

Le texte est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs

Équipe technique de la MC93 Régie générale Pierre Setbon | Régie lumière Pascal Alidra | Régie son Étienne Dusard | Costumière Élisabeth Sauerteig-Honoré

Équipe technique du TNS Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Thibault D'Aubert | Régie audiovisuelle Maxime Daumas | Régie plateau Denis Schlotter
Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Léa Perron

Pendant ce temps, dans L'autre saison...

Féminité, masculinité, violence

Les samedis du TNS | Coline Cardi

.....
Sam 26 nov | 14h | Salle Gignoux

Désir, sujet, actes... et actualité

Les rendez-vous en partenariat | Fedepsy

.....
Dim 27 nov | 17h30 | Salle Gignoux

Jean-René Lemoine

Les soirées avec les auteurs

.....
Lun 28 nov | 20h | Salle Gignoux

L'Énéide

Les événements de l'École | Groupe 43

Olivier Kemeid | Vincent Goethals

.....
Sam 26 nov au Théâtre du Peuple
1^{er} | 3 déc au TNS

TNS Theatre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | [#tns1617](https://twitter.com/tns1617)