

Medealand, terre d'asile

Medealand de Sara Stridsberg, Traduit du suédois par
Marianne Ségol-Samoy, L'Arche Éditeur, 88 p.

Isabelle Dumont

Numéro 242, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68001ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dumont, I. (2012). Compte rendu de [*Medealand, terre d'asile / Medealand* de Sara Stridsberg, Traduit du suédois par Marianne Ségol-Samoy, L'Arche Éditeur, 88 p.] *Spirale*, (242), 87–89.

irakiens) instaurent ici un écart entre ceux qui ont vécu la guerre et celles qui n'y ont assisté qu'à la télévision. De fait, Julia Clever et Sarah Eisa tiennent plus ou moins le rôle de présentatrices dans cette *performance* construite sous la forme de tableaux, dont certains sont carrément sans paroles et d'autres, plus diserts. Elles sont là pour situer et commenter l'action, quand elles ne se jouent pas des conventions théâtrales, dont on se rend compte qu'elles sont insuffisantes pour traduire le chaos engendré par la guerre. Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas essayer. Mais si l'on suit le metteur en scène Mokhallad Rasem, il n'est possible d'y parvenir qu'aléatoirement, par images, par association. On pense ici au fameux « détour » théorisé par Sarrazac. « Une dramaturgie du détour est donc une dramaturgie qui [...] choisit l'écart, le pas de côté », écrit-il dans *Jeux de rêves et autres détours*. Ici, ce détour ouvre la voie au commentaire, à l'ironie et à la métathéâtralité.

C'est ainsi qu'*Irakese Geesten* débute sobrement sur l'évocation des détonations des bombes retentissant aux oreilles des gens touchés par un tel conflit. Tenant des madiers verticalement devant eux, les acteurs les font chuter sur le sol les uns après les autres, sans la moindre atténuation du fracas. Une scène de repas où l'on

écrabouille sans vergogne les légumes et les fruits qui auraient dû être consommés renvoie à une autre image de l'événement, tout comme le survol en tapis volant du pays décimé par la guerre. Le tout prend fin sur un final grotesque inspiré de la cérémonie des Oscars où les jeunes femmes habillées en robe de gala remettent le prix de la meilleure victime, de la plus grande peur, etc., tout en projetant des extraits censés illustrer ce qui a valu à chacun sa récompense, critique de la spectacularisation du conflit.

RÉACTIONS À L'IMPASSE

On retiendra du travail des metteurs en scène convoqués dans cet article qu'ils ne traitent pas ces événements comme uniques, mais cherchent plutôt à faire ressortir ce que le conflit — qui est tout de même à la base de toute la dramaturgie occidentale — nous apprend de la nature humaine. Parfois, il exacerbe des pulsions intérieures difficilement maîtrisables, image intériorisée de ce qui s'est déroulé sur le champ de bataille. C'est Déjanire qui rend coup sur coup à Héraclès qui la maudit. D'autres fois, la dissolution politique et sa reconstruction, insatisfaisante parce que créée sous l'impact de la guerre, mène à un examen lucide de ses causes : ici le nationa-

lisme et le sentimentalité sirupeuse dont il s'enrobe. Cet examen conduit de plus à en afficher clairement les conséquences tant dans les psychés individuelles que dans le tissu social éprouvé par l'âpreté des combats. Le metteur en scène de *Fantômes irakiens* expose quant à lui peut-être plus clairement que les deux autres la difficulté qu'il y a à transposer sur un mode artistique une expérience traumatique, à quoi s'ajoute l'obligation de la présenter à un public majoritairement étranger et de travailler, ce faisant, avec une équipe biculturelle — avec ce que cela suppose d'incompréhensions et de mises au point. La forme du spectacle s'en ressent, très explicative de la démarche, sans qu'y perce cependant une intention didactique.

Ces « pièces de guerre » font inévitablement songer au slogan que Wajdi Mouawad avait choisi pour la saison 2008-2009 du Centre national des Arts : « Nous sommes en guerre. » L'expression trouve sa justesse moins dans la référence à un événement précis — par exemple, la guerre en Afghanistan — que dans la perspective d'Edward Bond où la condition humaine est toujours menacée de guerre, de conflit, de dévastation, bref, de déshumanisation et de violence. †

Medealand, terre d'asile

PAR ISABELLE DUMONT

MEDEALAND de Sara Stridsberg
Traduit du suédois par Marianne Ségol-Samoy
L'Arche Éditeur, 88 p.

« **G**ardez de négliger une amante en fureur qui cherche à se venger » (Racine, *Andromaque*, « Acte IV, Scène VI »). Cette mise en garde racinienne semble faite sur mesure pour la figure tragique de Médée, cette femme éconduite par son mari Jason et qui se venge de ce dernier en le dépossédant de ceux qu'il aime et hérite : dans un accès de fureur, Médée empoisonne d'abord la nouvelle « promise » de Jason, fille du roi de Corinthe, commettant

ainsi un régicide ; puis, dans son désir ultime de punir Jason, elle tue leurs deux enfants.

C'est ce dernier geste qui, de nos jours, continue de frapper les esprits et qui explique sans doute la résurgence de ce mythe dans les œuvres contemporaines. Médée est cette femme-mère condamnable qui a posé LE geste pour lequel nulle rédemption n'est possible : l'infanticide. En psychologie, on parle même

d'un complexe de Médée pour parler de ces femmes qui commettent l'impensable, comme c'est le cas dans le dernier et magnifique film de Joachim Lafosse, *À perdre la raison*, qui revient sur un fait divers qui avait déchiré la Belgique en 2007 : Geneviève Lhermitte avait alors tué ses cinq enfants à l'arme blanche...

Sara Stridsberg, écrivaine et traductrice suédoise, s'est, elle aussi, frottée au mythe de Médée ; figure qui collait parfaitement



à sa démarche créatrice qui est de mettre en scène certaines des figures féminines les plus marquantes (et, souvent, les plus sulfureuses) de la littérature occidentale. Ainsi, dans *La faculté des rêves* (2009) — récit qui a reçu de multiples prix et qui a permis de faire connaître Stridsberg dans le monde entier — et dans la pièce *Valerie Jean Solanas va devenir Présidente de l'Amérique*, Stridsberg met en scène Valerie Solanas, véritable furie des lettres américaines et auteure du célèbre *SCUM Manifesto* (que Stridsberg a traduit en suédois). Quant à *Darling River*, son plus récent récit, il reprend le mythe de la Lolita de Nabokov. La pièce *Medealand* poursuit donc ce travail d'écriture. Et c'est au tour de Médée, figure légendaire, de brûler les planches.

MÉDÉE, L'INTEMPORELLE

La plupart des versions connues de Médée sont assez fidèles au mythe antique et aux textes d'Euripide ou de Sénèque, telles celles de Corneille, de Pasolini ou même, dans une certaine mesure, le *Médée-Matériau* de Heiner Müller. Mais, en ce début de XXI^e siècle, des artistes cherchent à réinventer le mythe ou à l'inscrire dans les conditions de notre époque. Ainsi, dans la version de Christa Wolf, Médée n'est plus la coupable, mais la

pauvre victime d'une machination cherchant à l'évincer du territoire. Et dans *Manhattan Medea* de Dea Loher, le mythe s'inscrit dans les conditions sociales de notre siècle : Médée et Jason sont alors des sans-papiers et le roi du pays, un riche commerçant de la cité new-yorkaise. C'est dans cette dernière catégorie que s'inscrit *Medealand* de Stridsberg.

Quels éléments Stridsberg a-t-elle utilisés pour inscrire le mythe de Médée dans une contemporanéité qui fait sens ? En mettant de l'avant d'abord le statut d'étrangère de Médée. Elle est l'Autre ; ce qui la rend condamnable d'emblée. Aucun thème ne saurait être aussi actuel que ces questions de territorialité et de légitimité nationale. Mais *Medealand* est aussi la preuve que l'histoire de Médée est une histoire proprement moderne (ou que, à l'inverse, nous versons toujours autant dans la tragédie...) : un malheur vécu comme une fatalité et qui mène au pire des scénarios, prétendant ainsi à un véritable statut tragique.

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGÈRE

Médée n'est pas du pays. Elle est devenue, par son mariage avec Jason, une Corinthienne d'adoption, mais elle demeure l'Autre, cette femme « conquise » sur une contrée lointaine et ramenée, comme un trophée, au pays. Médée est celle qui a « échangé [s]on pays contre Jason ». Alors quand Jason avoue à Médée son désir de mettre un terme à leur mariage, cette dernière n'a plus sa place à Corinthe. Dans *Medealand*, Médée, en étant forcée de divorcer, perd du même coup son permis de séjour puisqu'elle n'a pas atteint le chiffre vénérable des dix ans de résidence permanente sur le territoire corinthien. Médée devra donc quitter Corinthe et, du même coup, perdre peut-être le droit de garde des enfants.

Son statut d'étrangère, loin d'être ceint d'une aura sensuelle qui relèverait de l'exotisme, est entouré du voile de l'inconnu qui colle à toute existence dont on ignore le passé et qu'on ne peut qu'imaginer en pensée : en l'idéalisant ou, au contraire, en s'en méfiant. Car, dès qu'une zone d'ombre ou d'ambiguïté se

présente, c'est l'étranger qu'on accuse. Il devient le bouc émissaire et la cause de tous les maux. Chez Christa Wolf, Médée est même tenue responsable de la propagation de la peste dans le pays. Elle est donc cette femme dont il faut se méfier et qu'il est aisé de rejeter.

Les pouvoirs magiques attribués à Médée entrent dans ce mythe de l'étrangère qui fait peur et qui menace un peuple. Stridsberg conserve ici des relents de « magie noire » propre au mythe d'origine. Les pouvoirs de Médée mèneront cette dernière à commettre le régicide. Médée fait porter par deux messagers, qui sont nuls autres que ses deux innocents enfants, un cadeau « empoisonné » à la nouvelle promise de Jason. La vengeance semble consommée et la condamnation, elle, sera irrévocable.

BIENVENUE EN MEDEALAND

Médée est donc rejetée de son pays d'adoption, mais elle ne peut plus revenir parmi les siens, le peuple de la Colchide. Sa mère morte lui apparaît et le lui confirme : « *Tu es partie volontairement. Tu as tout laissé derrière toi. C'est toi qui as coupé tous les liens. Tu ne peux plus revenir chez nous.* » Médée supplie alors le roi de Corinthe de lui laisser quelques jours, question de pouvoir s'organiser. Le roi hésite et lui avoue qu'il y a des rumeurs qui courent à son sujet et qu'elle lui fait peur. Médée surenchérit, se fait tendre, offre son corps en échange de sa parole. Le roi n'a pas la force de lui dire non : « *Tu es belle, dangereuse et manifestement plus forte que moi* », lui dit-il, avant de la prendre sauvagement par derrière, montrant ainsi son ascendance sur elle, comme le ferait un soldat sur une femme d'une contrée « ennemie » où sévit la guerre.

Ce subterfuge, au final, ne servira à rien. Médée doit quitter Corinthe. Son nouveau statut sera celui de l'exilée perpétuelle, celui de l'apatride. Elle n'aura d'autre choix que de s'exiler en elle-même. Elle se retrouvera dans ce *no woman's land*, cette *Medealand*, une terre d'asile provisoire où, « [a]u loin, [on entend] le ressac de la mer. C'est la mer de l'enfance. La matrice. La patrie. Le pays abandonné, oublié, celui dont rêve l'exilé ». Un exil où une mère ne cesse d'appeler son enfant pour qu'il revienne à la maison, mais cet appel n'est qu'un écho, le triste refrain chanté par les sirènes et aussitôt emporté par le vent pour disparaître

« dans l'abîme du rêve » nelliganien. La Médée mise en scène par Stridsberg est une femme dépossédée de tout et, surtout, d'elle-même. Elle se retrouve dans une clinique psychiatrique pour éviter le pire ou parce qu'elle a commis le pire. Les deux versions cohabitent dans le texte. Dans un décor épuré, où seuls un lit, une salle d'attente et une baignoire ont leur place, Médée se laisse aller à son chagrin inconsolable et prétend tour à tour avoir tué ses enfants ou sentir y être contrainte.

AU NOM DE LA FUREUR

La Médée de Sénèque et d'Euripide était une femme de tête, au sang froid, et d'une méchanceté congénitale. La trahison de Jason la poussait à passer à l'acte, mais elle restait maîtresse de ses actes. Elle était lucide. Dans *Medealand*, on sent que Médée n'est pas tout à fait maîtresse d'elle-même et que les meurtres qu'elle commet — ou va commettre — sont le résultat désespéré d'un amour fou pour Jason qui l'a trahie. Ses gestes (commis ou à venir) sont en quelque sorte des appels à l'aide. Médée avoue à la Déesse, qui joue dans le texte à la fois le rôle de la psychologue, du médecin et de la policière, désirer « avoir sa

vie à lui. *Cœur pour cœur. Œil pour œil. Sexe pour sexe* ». Médée « exige qu'il ne ressorte pas indemne de cette guerre ». Elle « *veu[t] qu'il saigne autant qu'elle a saigné* », même si cela implique le pire, comme « *tuer tous ceux qu'on aime* ». À sa mère morte qui lui apparaît et qui lui suggère de partir avant de tout perdre et de tout détruire, Médée n'avoue pas autre chose.

À partir de là, elle bascule. Sa fureur la pousse hors d'elle-même; elle s'égaré. S'autodétruira-t-elle? Sa présence dans un « *hôpital peu hospitalier* » pourrait nous faire croire que c'est ce qu'elle a tenté de faire. Dans une baignoire immonde dans laquelle elle vomit, boit et se lacère les poignets avec une lame de rasoir, Médée nous avoue ne désirer qu'« *un endroit où dormir et quelqu'un pour [la] surveiller* », car elle a peur d'elle-même et de ce qu'elle pourrait être capable de faire.

« L'AMOUR C'EST UN ACTE TERRORISTE »

La pièce se termine sur cet aveu de sacrifice et d'infanticide, au nom de l'amour, et le génie de Stridsberg est de multiplier les scénarios menant une mère à

l'inéluctable : une mère gave de somnifères ses enfants et les enterre vivants, elle les envoie se faire exploser au barrage routier le plus proche de la maison, elle les sacrifie sur un bûcher construit de ses mains ou elle les amène en voiture et roule vers l'obscurité (ceux qui auront lu *Darling River* de Stridsberg y verront là, sourire aux lèvres, une autoréférence).

Mais quelle que soit l'issue adoptée, pour Médée, l'amour ne mène qu'à l'acte terroriste » où on laisse toujours des morceaux déchiquetés de soi. Médée le crie au ciel (« *L'amour c'est une punition* ») ou à la face du roi de Corinthe (« *Pour une femme c'est une punition d'aimer* »).

Et c'est la mère de Médée qui résumera toute la fatalité du destin de sa fille (et du sien) : « *La mère porte la responsabilité de tout ce qui arrive à sa progéniture*. » C'est dans cette menace qui pèse sur la tête de toutes les femmes-mères que se trouve la véritable contemporanéité de Médée : à toutes celles qui s'« égareraient », la menace d'un exil sur les terres hostiles de *Medealand*. Sans possibilité de retour, ni de rédemption. |



Humain, trop humain

PAR GILBERT DAVID

SUR LE CONCEPT DU VISAGE DU FILS DE DIEU

Conception et mise en scène de Romeo Castellucci

Production de La Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italie)

Festival TransAmériques, Théâtre Jean-Duceppe, du 31 mai au 3 juin 2012.

CHANTE AVEC MOI

Texte, musique et mise en scène d'Olivier Choinière

Production de L'Activité (Montréal)

Festival TransAmériques, Usine C, du 25 au 27 mai 2012.

Les deux spectacles qui m'intéressent ici ont une chose en commun : leur courte durée, soit une heure et des poussières. Mais là s'arrête leur ressemblance, comme on s'en rendra compte facilement. J'ajouterai que j'apprécie particulièrement les spectacles courts qui ont à

cœur de préserver une certaine légèreté de l'être, et que je reste la plupart du temps rétif devant une proposition de théâtre-marathon (5 heures ou plus), selon l'expression du critique américain Jonathan Kalb qui a consacré un intéressant ouvrage au phénomène : *Greath*

Lengths. Seven Works of Marathon Theater (University of Michigan Press, 2011). Après le souci de s'en tenir à la plus grande simplicité artisanale possible, il me semble que le théâtre aurait avantage à pratiquer la brièveté — sans nier que j'aie gardé un souvenir ému de