

ODEON
THEATRE
DE
FRANCE
RENAUD . BARRAULT

REPRESENTATIONS OFFICIELLES

MEDEA
SENEQUE
ADAPTATION DE
JEAN VAUTHIER



COMEDIE
DE L'EST.

La

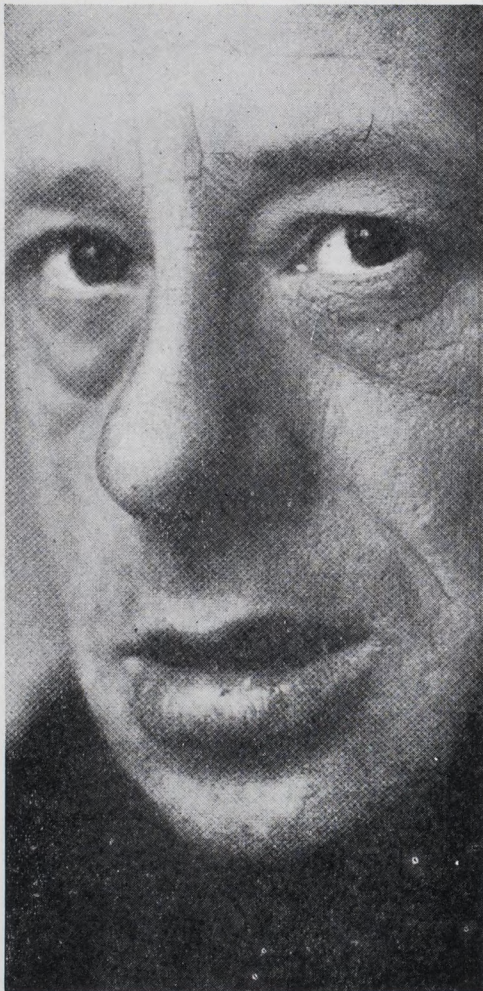
**COMEDIE
DE L'EST**

reçoit l'

**O D E O N
THEATRE
DE FRANCE**

Renaud - Barrault

représentations officielles



Jean Vauthier a écrit :

L'impromptu d'Arras (Festival d'Arras, 1951);

Capitaine Bada, créé par André Reybaz, en 1962, au Théâtre de Poche-Montparnasse et repris, en 1966, par Marcel Maréchal au Théâtre du Cothurne ;

La nouvelle Mandragore (T.N.P., 1953, avec Gérard Philipe et Jeanne Moreau) ;
Le personnage combattant, joué par Jean-Louis Barrault et Jean Martin au Petit Théâtre Marigny en 1956 ;

Les Prodiges, créé par le Staatstheater de Kassel en 1958 ;

Le Rêveur (Théâtre La Bruyère, 1961, mise en scène de Georges Vitaly, avec Claude Nicot et Jacques Dufilho) ;

Les Abysses, scénario et dialogues, 1962 ;
Badadesques (Théâtre de Lutèce, 1965, avec Emmanuèle Riva et Marcel Maréchal).

Il est l'auteur de diverses adaptations, dont une de :

Roméo et Juliette (Festival de Blois, 1956, et Centre Dramatique du Nord, 1964), et *Medea* (1966).

Ces œuvres, publiées par les Editions Gallimard, ont également connu de nombreuses représentations à l'étranger, notamment en Allemagne, en Argentine, en Italie (Biennale de Venise), dans les pays scandinaves, etc.

**Médée : Le cri,
l'angoisse, l'hor-
reur, la faute
d'affreuses souf-
frances et haines
éclosant dans
la plus affreuse
cruauté, n'est-ce
pas là le principal
de l'oeuvre ?**

Sénèque, auteur latin et précepteur de Néron se suicida sur l'ordre de l'empereur en 66 après J.-C.

Entre autres œuvres littéraires, philosophiques et dramatiques, Sénèque écrivit *Medea*, s'inspirant librement de la tragédie d'Euripide qui le précédait de quatre siècles. Euripide avait puisé son thème dans la mythologie grecque... Je m'arrête là.

Une parcelle de didactisme est lourde. Ces lignes sont écrites pour être lues avant le premier cri de Medea. Il faudrait, dans l'instant, que tout soit neuf ; il faudrait oublier les livres, ou bien que les spectateurs aient la grâce d'une inculture jointe à la libre disposition d'eux-mêmes — c'est-à-dire qu'échappant à l'acquis scolaire explicatif, ils se débarrassent également des empreintes que d'innombrables œuvres de distraction à caractère commercial ont mis dans leur sensibilité.

L'antérieur livresque et documentaire, dans notre cas, nous gêne. Remarquons que l'esprit d'analyse, le goût de la chose historique et des classifications se trouvent à l'opposé de l'appétence artistique.

Qu'une partie de notre temps intérieur se consacre à l'esprit de référence, et, aussitôt, disparaît notre être émotionnel; il est alors remplacé par la satisfaction du savoir et de la curiosité, les victoires de la mémoire, l'agilité de l'esprit, etc. C'est ainsi, absurdement, que les œuvres dites « classiques » ont été entourées d'une réputation d'ennui. Traductions, commentaires, représentations « traditionnelles », tout y a concouru. Quand de véritables metteurs en scène, en ces dernières années, sont allés chercher le cœur de ces œuvres et qu'ils ont été servis par d'authentiques artistes — des individus sachant se dépasser et risquer — le public stupéfait a éprouvé l'universalité de ces œuvres anciennes. On pouvait espérer faire aussi bien, autre chose, mais sûrement pas mieux.

Ici, le spectateur n'est pas convié à la représentation de « ce qui est arrivé jadis ». Le metteur en scène Jorge Lavelli, au pouvoir créateur exceptionnel — les acteurs et moi-même avons cherché l'élan premier, pour que la beauté intemporelle soit la seule réalité. Il ne s'est agi que de donner la plus belle vie



scénique à des sentiments et des réactions qui existèrent mais n'ont pas cessé de se manifester. Et le but sera atteint si le public, face à *Medea*, pièce réécrite aujourd'hui, adopte de la vivre au présent.

Medea nous apporte de hautes, de rares atrocités, trouvées dans celles de la légende, et les premiers auteurs dramatiques, s'emparant de ces violences, cherchaient un exorcisme, une intensité, non pas une délectation. Dans *Medea*, le pathétique des tourmentateurs égale celui des victimes.

Osera-t-on affirmer, après les génocides de notre temps, guerres, tortures, dénonciations, attentats, que ces sujets sont hors d'actualité ?

Mais n'avoir pas voulu enrober, dérober *Medea* dans les références, ne m'interdit pas de consacrer quelques lignes à la présentation du personnage principal. Aussi bien je crois utile de résumer le sujet de l'œuvre.

Medea est d'origine royale et divine. Fille de *Ætès* le Colchidien (Roi de Colchide), petite-fille du Soleil.

La Mythologie grecque faisait d'elle une grande magicienne : ses mélanges, talismans, prenaient des pouvoirs irrésistibles. Ses incantations étaient entendues des dieux. Avant que ne commence l'action de cette pièce, la précédente et terrible aventure de Medea avait consisté à s'éprendre du chef des envahisseurs du royaume paternel, à sauver toute l'armée ennemie afin de servir son dévorant amour, à faire suivre cette « collaboration » de nombreux crimes.

Quel était le but de l'invasion de la Colchide par les Argonautes ayant à leur tête Jason (« le beau Jason ») ? C'était de dérober la magique et très fameuse Toison d'Or. Pour ce faire, les Argonautes inauguraient le premier débarquement armé, le premier vaisseau construit pour la haute mer.

Medea s'éprit donc du chef Jason, le rendit invulnérable grâce à un onguent, et, par un charme magique, endormit le dragon gardien de la toison.

Il s'enfuirent, s'épousèrent ; Medea eut deux enfants.

Pour protéger cette longue fuite, cette errance, et par goût de l'atroce, Medea se livra à des forfaits dont le raffinement nous inclinerait à les situer sur le plan de l'insensibilité des personnages et dieux mythologiques si nous n'avions pas appris, dans l'actualité de ces dernières années, que des prisonniers furent bouillis vivants par leurs vainqueurs. Précisément, cet acte existe dans l'épopée de Medea. Elle fit bouillir le Roi Pélias et elle tua son propre frère Apsyrtos, dispersant ses restes dans la mer.

Traqués, poursuivis par le fils de Pélias (Acaste), les deux époux se sont réfugiés chez le Roi de Corinthe, Créon.

C'est seulement à ce moment que commence la pièce *Medea*, et les circonstances sont telles que la sanglante furie nous fait éprouver un sentiment inattendu : il s'agit de la pitié.

La condition de Medea est devenue affreuse. Jason, son époux, vient de s'éprendre de la fille de Créon (Créuse). Il a répudié Medea, il épouse Créuse. Medea cesse d'être protégée. Devenant un obstacle politique, un danger pour Corinthe, elle a été condamnée à mort.

Jason, pris dans le dédale du danger, de l'opportunité et de ses nouvelles amours, n'est plus aux yeux de Medea que la vivante image de l'offense. Quand Jason fait commuer sa peine de mort en celle de l'exil, Medea ne songe plus qu'à se venger du renégat et de tous. L'exil, c'est lui arracher ses enfants pour toujours et c'est la mort lente sur les routes ; personne ne saurait plus l'accueillir, en sa patrie ou ailleurs. Toute la pièce porte sur les imprécations de Medea, espoir et désespoir, puis sur sa vengeance. Medea fait périr Créuse et la famille royale, elle brûle Corinthe et, cherchant le point le plus vulnérable de l'âme de Jason, invente d'atroces moyens pour le martyriser. Reprenant alors son caractère surnaturel, elle est enlevée dans les airs ; la vengeance païenne plane sur les décombres. En ce qui concerne son texte, je puis dire que désirant adapter au vrai sens du terme, j'ai éprouvé qu'il fallait avant tout rapprocher Medea de nous. J'ai été hanté par une notion répandue dans la quotidienneté d'aujourd'hui ; celle du « gros plan ».

Je sentais que Medea devait sauter les siècles, nous envahir et s'installer dans la foule. Je n'ai pas été tenté, certes, par la fidélité littéraire, mais j'ai gardé l'essentiel du déroulement verbal et de celui des faits. Il était inévitable et cohérent que la matière et la forme de l'auteur ancien passent par mon langage et ma manière d'écrire, mais je crois avoir respecté Sénèque. Parfois j'ai allégé, inversé, dirigé le poème vers la scène, ajouté au dialogue, car il m'a semblé qu'à partir de la transversale, l'unité générale de l'œuvre l'exigeait.

Une partie de ma récompense reste à venir car elle dépend du public, l'autre est déjà acquise. Comment décrire la magnificence que peut répandre un être que son naturel porte aux maxima de l'intelligence et de la préscience. Le courage n'aimant que le danger, on s'aperçoit que le jour est beau où cet être de chair, fort et faible, s'identifie à l'entité antique qui a fait surgir parmi les hommes les mots de « héros, héroïsme », « dieux, déesses », principal de la légende et du rêve du monde : Maria Casarès tient le rôle de Medea.

Jean VAUTHIER



MEDEA

de

SENEQUE

Adaptation

Jean VAUTHIER

Décors et costumes

RAFFAËLLI

Musique

XENAKIS

Mise en scène

Jorge LAVELLI

Orchestre sous la direction de

Diégo MASSON



MEDEA

Maria CASARÈS

LA NOURRICE

Germaine KERJEAN

CREON

François PERROT

JASON

Jean-Pierre JORRIS

LE CHŒUR

Paul DESCOMBES - Christian PAILHÉ

Jean-Pierre ROBERT - Pierre-André KROL

Christian JAULIN - André CAZALAS

Robert AUDRAN - Jean-Louis ROLLAND

Eric DONAT - Pierre FRILOUX

Patrick JAMAIN

LES ENFANTS

Jaime GOMEZ - Henrique GOMEZ

Administrateur
de la tournée :

C. LÉONARD

Régisseur Général :

J. SALERNO

Chef Machinerie :

L. NEUILLY

Eclairagiste :

F. GIRAULT

Chef Couture :

Y. GORBATCHEFF

Photos PIC - Laverrière - Nusimovici

en donnant au chœur une présence significative par la liberté des moyens d'expression, j'ai voulu souligner cette opposition constante entre la raison et la passion



LE LANGAGE DU METTEUR EN SCÈNE

Je pense que, dans bien des cas, le metteur en scène n'est pas indispensable. C'est aussi l'avis de quelques directeurs, de quelques critiques et de certains auteurs qui décident de mettre eux-mêmes leurs œuvres en scène pour ne pas être trahis.

Un metteur en scène est utile lorsqu'il révèle de façon transparente sa personnalité, lorsqu'il fait découvrir le jeu des acteurs, leurs intonations les plus subtiles, l'emploi des objets. Cette transposition, c'est le but de la mise en scène. Elle doit être personnelle, particulière et, pour le spectateur, elle doit représenter un Sinaï plein de révélations. La mise en scène est un engagement moral, éthique. Pour moi, la mise en scène est aussi une recherche.

Deux des éléments que comporte mon travail me tiennent particulièrement à cœur : l'élocution et le comportement plastique, tous deux réunis dans le *mouvement*. Quand je dis « élocution », cela signifie que je recherche une autre langue, une autre manière de s'exprimer. Le théâtre, tout comme la musique et la

danse, doit trouver de nouvelles formes de langage. Non pas de nouveaux mots, mais de nouvelles manières de les dire. Et, pour moi, le sens de cette recherche est d'assimiler le langage de l'acteur à celui du musicien.

Ce qui détermine la composition musicale d'un texte, est aussi important que sa définition psychologique. Une pièce est d'abord un spectacle : un texte que l'on entend, que l'on comprend, que l'on regarde.

Dans mes recherches, j'essaie de trouver les temps, les rythmes, les intonations capables de traduire le sens du texte ; puis, dans le domaine de l'expression, je recherche la violence et la force de choc des sentiments qui nouent les rapports entre les personnages. Un geste en dit souvent plus long qu'un discours sur la psychologie d'un personnage. De même un cri, une intonation particulière peuvent amener au premier plan une réalité sensorielle ou un état d'âme.

Je demande aux comédiens de fuir la facilité en partant d'un jeu artificiel. « L'artificiel » a ses raisons d'être. Il per-

met de se libérer des anciennes formules et d'ouvrir la route à des expressions parfois inattendues. Attention ! « Artificiel » ne veut pas dire « faux ». A la base de toute intonation, de tout cri, de toute phrase subitement chuchotée, il doit exister une conviction profonde. La vérité de l'artificiel se trouve dans la conviction et la révolte, ou, peut-être, dans la conviction de la révolte. Les possibilités de ces recherches expressives sont illimitées ; je cherche une forme dramatique qui nous touche par sa justesse et par sa violence, par sa force expressive et aussi par son mystère, ses implications secrètes, ses suggestions, son climat, son envoûtement.

Quant au comportement plastique, il découle directement du style de l'élocution — tout comme dans le théâtre réaliste, d'ailleurs, le geste découle de l'intonation. De ce comportement, qui est donc également artificiel, se dégage parfois une secrète vérité, aussi riche, aussi variée, aussi colorée qu'un discours. Aussi donc, pour un langage structuré artificiellement, s'impose un comporte-

dans le domaine de l'expression, je recherche la violence et la force de choc des sentiments qui nouent les rapports entre les personnages



ment physique de l'acteur qui lui correspond.

Personnellement, je suis partisan, avant tout, des situations outrées et des sentiments extrêmes. J'essaie de donner à chaque situation dramatique son contexte onirique, de dégager son humour par un côté grinçant délibérément amplifié. Je considère l'amplification comme une forme théâtrale violente, agressive.

Je demande à l'acteur d'exprimer les sentiments avec une force de choc qui provoque chez le spectateur une réaction violente. Je cherche à faire vivre un moment dramatique dans son intensité la plus aigüe et à pousser chaque situation à son paroxysme. Je veux ramener l'émotion à un état sensoriel, je veux provoquer la peur, le rire ou l'étonnement, à un stade où la raison ne les dirige plus. Je voudrais que le spectateur suive la représentation comme un acte de foi, qu'il soit aussi inquiet, aussi envoûté, aussi fixé sur l'événement qu'on lui propose que s'il assistait au sacrifice.

le sacrifice des enfants fait culminer le personnage central dans un mélange de sentiments contradictoires où la haine et l'amour prennent une proportion surhumaine



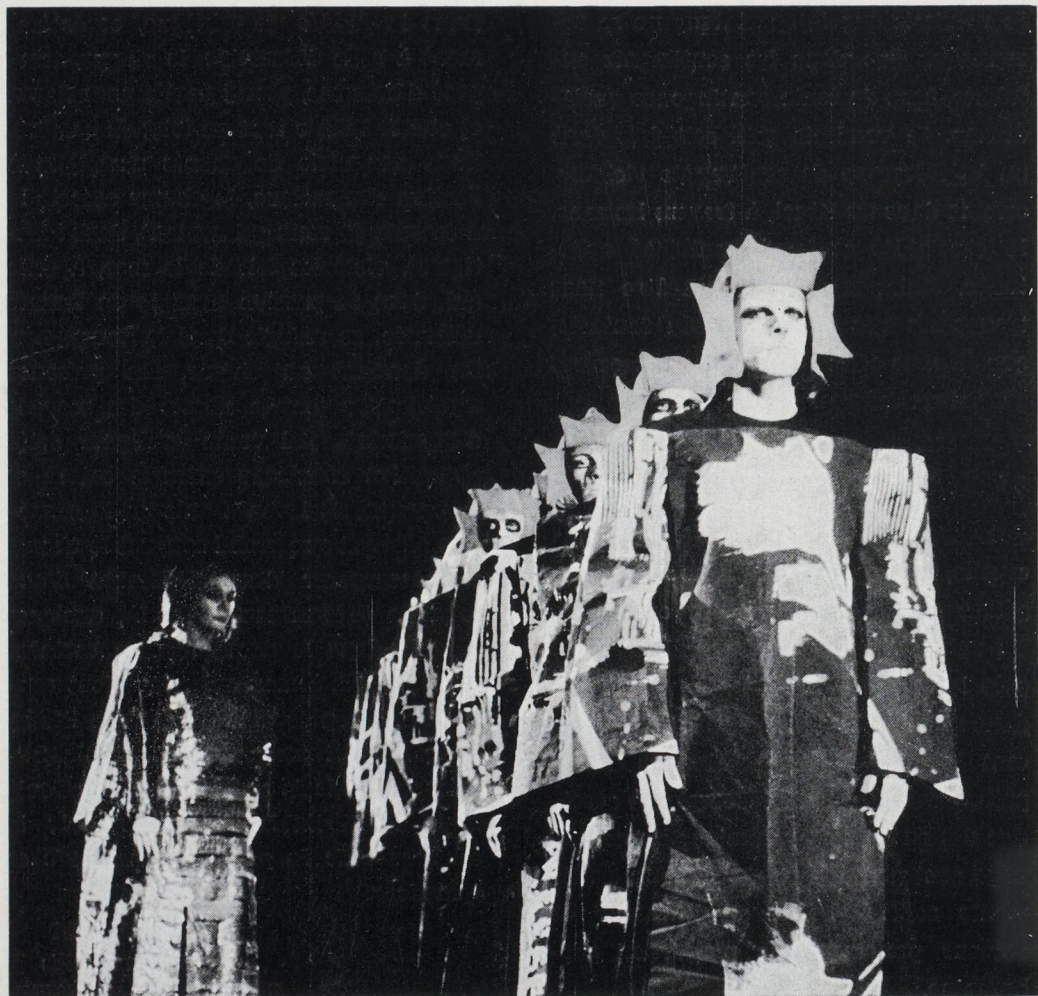
Je voudrais que le spectateur ne se reconnaisse que dans les sentiments extrêmes, hors de toute contingence quotidienne. Je voudrais qu'il soit pris dans un kaléidoscope de sentiments violents, comme dans un rituel, à travers les sens, la sensibilité et la disponibilité spirituelle. J'aimerais que le théâtre nous transporte aux dimensions du fantastique et nous offre de terribles rencontres avec nous-mêmes.

LA MEDEE DE SENEQUE

Pour moi, c'est la plus forte, la plus cruelle, et la plus « humaine » des tragédies que je connaisse sur ce thème. En outre, bien que Sénèque ait suivi de près le dessin d'Euripide, il a introduit dans sa tragédie des variantes qui poussent la violence des sentiments à son paroxysme. Ainsi, par exemple, le sacrifice des enfants fait culminer le personnage central dans un mélange de sentiments contradictoires où la haine et l'amour prennent une proportion surhumaine.

Dans la *Médée* de Sénèque, contrairement à celle d'Euripide, le chœur, composé d'hommes, prend partie pour Jason et contre Médée tout au long de l'action. Dans une série de chants parallèles à l'action dramatique, le chœur associe la démesure de ceux qui avaient, dans l'Antiquité, violé les lois de la mer, à celle qui, dans sa passion aveugle de femme délaissée, se réfugie dans la vengeance. En donnant au chœur une présence significative par la liberté des moyens d'expression, j'ai voulu souligner cette opposition constante entre la raison et la passion. J'ai voulu enlever le caractère abstrait que prend souvent le chœur et l'incorporer dramatiquement d'une manière déterminante. De là, quelques libertés dans le découpage de certains passages qui, à mon avis, devraient rendre l'œuvre plus vivante et plus lisible. « *Medea* » est pour moi, non seulement la tragédie de la vengeance et de l'exil, mais un véritable sacrifice rituel ; la cérémonie de la passion dans toute sa splendeur.

Jorge LAVELLI
(propos recueillis
par Martine Duchamp)



I REG STRASBOURG

22^e Saison

1, rue du Gén.-Gouraud
35.63.60 Strasbourg

