

La Manufacture – Haute Ecole de Suisse Romande

***Médée* d'Euripide
de Jacques Lassalle : entre ici et ailleurs**



Jason (Tommaso Ragno) dans *Médée Miracle* de Tonino de Bernardi, 2007. © Baba Yaga Films

Travail de Bachelor – Mémoire écrit

Jérôme DENIS

Mai 2013

*Ainsi la vie n'est que le rêve d'un rêve,
Mais l'état de veille est ailleurs.*

Rainer Maria Rilke

Les mots ne servent qu'à libérer une matière silencieuse qui est bien plus vaste que les mots.

Nathalie Sarraute

Résumé

Ce mémoire tente d'établir un lien entre les écrits de Claude Régy sur l'art de l'acteur et la mise en scène de *Médée* d'Euripide de Jacques Lassalle en interrogeant mon propre regard et ma propre expérience. Dans une première partie, plus théorique, j'interroge l'état de l'acteur permettant, dans le temps et l'espace de la représentation théâtrale, d'investir le temps et l'espace de la fiction. De voir comment le moment scénique de l'acteur est un moment de passage qui consiste à faire correspondre ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur de lui. Dans cet état, j'essaie de percevoir comment l'individu acteur, par le corps et par la parole, fait exister l'entité personnage dans le temps de la représentation. La deuxième partie de mon mémoire se focalise autour de la mise en scène de *Médée* de Lassalle. Je tente de répondre à ces interrogations à travers le jeu des acteurs Isabelle Huppert et Jean-Quentin Chatelain, de voir comment le metteur en scène tue le mythe, en apparence, pour le restituer dans les acteurs, et comment, par eux, il rapproche la figure quotidienne de la figure mythologique.

Remerciements

Par cette modeste ligne, je tiens à remercier Rita Freda pour son écoute, son pragmatisme, son regard et son intérêt pour mon travail, Christian Geffroy Schlittler pour sa lecture et ses suggestions et Cédric Leproust pour les discussions et les cigarettes partagées tard le soir.

Sommaire

Introduction.....	6
1- Entre le mot du personnage et le corps de l'acteur.....	12
2- Laisser entrer « l'autre », ou ressusciter le mythe.....	15
2-1 Médée le mythe.....	15
2-2 Médée d'Euripide : n'être qu'une femme.....	16
2-3 L'entrée en scène : la naissance du monstre.....	17
3- Friction entre ici et ailleurs.....	20
3-1 Isabelle Huppert : la transfiguration du mythe.....	20
3-2 « L'arrière-pays » de Jean-Quentin Chatelain.....	22
3-3 La dispute (ou la confrontation des sexes).....	23
3-4 La Cour d'honneur du Palais des Papes : un lieu de transmutation.....	27
3-5 La mort comme empreinte.....	29
Conclusion.....	33
Bibliographie.....	36

Introduction

Les acteurs par leurs intonations devraient pouvoir seulement suggérer. Faire penser à plusieurs interprétations. Ne pas faire de commentaire, leur ton ne devrait porter aucun jugement. Au-delà même de leurs partenaires, ils devraient ouvrir le discours vers le public, ils devraient parler aux dieux.¹

Claude Régy

Je n'aime rien tant que le polysémique, l'ambivalent. Ce n'est pas le « je ne sais que penser » de cet acteur, de cette pièce, de ce spectacle que je recherche. C'est plutôt : « ce que je comprends, ce que j'éprouve peut à tout moment se retourner ». Rien n'est tout à fait acquis. Aucune conclusion n'est possible. Dans la clarté du sens, dans l'éprouvé de l'émotion est toujours préservé un je-ne-sais-quoi de suspendu. Rien n'est caché. Tout pourtant reste ouvert. Comme si la plus grande clarté était la condition d'une obscurité maintenue.²

Jacques Lassalle

Au cours de ma formation, j'ai découvert et me suis vivement intéressé aux livres qu'a écrits Claude Régy. Sa recherche sur l'ouverture d'une autre réalité sur une scène de théâtre en privilégiant la lenteur, l'immobilité et le silence a beaucoup impressionné ma propre recherche d'apprenti comédien. Je ressens la scène comme un vortex, un lieu de passage qui déverrouille les portes du temps et de l'espace, où le voyage est possible. Je suis vivant et pourtant j'ai la sensation qu'en montant sur scène je réalise un acte qui relève de la mort. Si j'existe en tant qu'acteur, je me dois d'être un passeur, un transmetteur qui ouvre la bouche pour parler en public de la vie, de la mort, de la condition humaine. De l'humanité, en somme, parce que je suis moi-même un être humain, mortel. Valère Novarina dit que l'entrée en scène pour un acteur est un « suicide »³. Il s'agit d'un acte qui tend à percer un pourquoi, un cri d'expression, un saut dans le vide. Venir sur scène, mais pourquoi dire ? Comment oser venir prendre la parole en public ?

Les intervenants avec lesquels j'ai pu travailler sur ces questions au gré des différents stages ont dit de moi que j'étais « inquiet ». Le mot « inquiet » est revenu ponctuellement dans mes évaluations, il revient même encore aujourd'hui. En me penchant plus avant sur le sens de ces appréciations extérieures et en faisant

¹ Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1998, p.35.

² Jacques Lassalle et Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, Actes Sud-papiers/CNSAD, 2004, p.78.

³ Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007, p.28.

l'introspection de ce qui m'anime en tant qu'individu, j'ai pu constater que cette inquiétude est constitutive de mes désirs de théâtre. Elle fait partie de moi sans que je puisse en dire quoique ce soit. Selon *Le petit Robert*, la définition du mot « inquiétude » au sens courant est l'« état pénible, trouble déterminé par l'attente d'un évènement, d'une souffrance que l'on appréhende, par l'incertitude, l'irrésolution où l'on est ». Selon le même dictionnaire, l'« irrésolution » est un état « qui a peine à se résoudre, à se déterminer. V. : incertain, hésitant, indécis. [...] Rester en suspens. Rester sans solution. » L'inquiétude et l'incertitude semblent donc liées à travers des éléments de leur définition. Il s'agirait aussi bien pour l'une que pour l'autre d'un état transitoire dans lequel une personne se trouve sans pouvoir de façon explicite et affirmative se résoudre. Pour l'acteur, il s'agirait selon Régy d'un état qui laisse entrevoir ses propres contradictions avec lesquelles jouer. Non pas avec la volonté d'agir sur elles mais bien plutôt de se laisser traverser par elles. Il s'agirait aussi d'un état d'ouverture et d'écoute totale privilégiant la passivité plutôt que l'activité de l'acteur. Régy propose comme un paradoxe : l'acteur est étymologiquement quelqu'un de l'action, qui agit sur son environnement. Or, il s'agirait justement de ne rien faire. De laisser faire. De traverser cet état de non-choix sans prendre part. Régy dit : « Dans le travail, on est effroyablement seul. Le travail c'est surtout savoir capter ce qui a envie de se faire. »⁴

L'humilité et la solitude seraient selon ce metteur en scène les capitaux premiers du comédien. En tant qu'acteur, quand je suis sur scène, je reconnais lorsque ma volonté d'interpréter est trop grande, que je ne suis plus relié au véritable « être » sur scène car je suis alors relié à mon envie, ou ma peur, d'agir et de montrer que j'agis. En croyant ouvrir les portes des possibles par un sentiment de transcendance du texte en moi, je les ferme, car j'impose un sens unilatéral dans mon interprétation. Je suis dans l'excès du volontarisme. Par contre, si je ne fais rien mais observe et écoute ce désir d'agir, il me semble que mes yeux regardent non pas depuis l'extérieur mais depuis l'intérieur de moi. Je m'aperçois alors que l'activité est déjà présente, mais imperceptible : ma respiration, mon souffle, les battements de mon corps, le contact de l'air sur ma peau, le clignement de mes yeux au contact de l'air, les mouvements de mon corps que produisent ces micros-actions... Il y a bien action et pourtant je n'ai ni parlé ni bougé. Entrer sur scène, s'y tenir et y rester, c'est regarder et être regardé. Si je suis sur scène, j'accepte d'en éprouver l'acte. Si je désire prendre la parole sur scène, face à ceux qui

⁴ Claude Régy, *La brûlure du monde*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2011, p.24.

sont venus m'écouter, je dois suffisamment en mesurer l'importance et le vertige. Pour l'acteur, cet acte relève de l'exposition tangible : un humain fait de chair et de sang face à ses pairs, et il ne peut se vivre cet acte que s'il accepte d'être démuné et de s'en réjouir. Incertain envers et contre tout.

Je m'étonne aujourd'hui de trouver un point de convergence entre Jacques Lassalle et Claude Régy. Pourtant, ce qui m'anime et me touche dans les écrits de Régy je le retrouve dans la mise en scène de *Médée* d'Euripide de Jacques Lassalle. Ce spectacle m'a saisi de manière foudroyante dès la première fois que je l'ai vu grâce au film réalisé par Don Kent pour Arte lorsque j'étais en première année de ma formation. Il s'est inscrit dans ma mémoire dès ce moment là. Ce n'est qu'en allant plus avant dans ma réflexion sur l'état d'incertitude de l'acteur et de ma propre inquiétude que j'ai saisi les liens qu'il y avait entre mes préoccupations et cet objet théâtral. Il m'est apparu évident qu'il fallait mettre en corrélation ce que j'ai vécu comme deux révolutions : la découverte de *Médée* dans la mise en scène de Lassalle et la découverte des écrits de Régy.

Dans ses *conversations sur la formation de l'acteur*, Lassalle parle d'un théâtre qui serait réversible et opaque dans les sens et les images qu'il produit : « le théâtre a toujours affaire avec l'insoluble, l'irréductible d'une réalité. La matité consiste à préserver le confus et l'indécidable du monde »⁵. L'insoluble, l'irrésolution, l'indécision, l'incertitude, ces mots résonnent en moi. Bien que diamétralement différents, je m'aperçois que les propos de Régy et de Lassalle convergent sur le jeu de l'acteur. Jacques Lassalle parle de la matité du jeu de l'acteur et précise que pour lui la matité, à propos du jeu de l'acteur, c'est « la frontière entre le dit et le tu, le gardé pour soi, la lumière et l'obscurité. C'est le refus du pléonasme, du trop d'homogénéité des signes et de l'absence de tension, de contradictions entre les éléments de la représentation. »⁶ L'acteur mat serait donc l'acteur qui suggère plus qu'il n'affirme, ce serait celui qui dans son interprétation aurait toujours un regard réversible sur ce qu'il dit, celui qui, en étant au cœur de ce qu'il dit et ce qu'il éprouve au moment où il le dit, atteindrait un espace de doute, un espace réversible.

⁵ Jacques Lassalle et Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, Actes Sud-papiers/CNSAD, 2004, p. 69.

⁶ *Ibidem*, p. 78.

Il porterait en lui toute une humanité, chargé de son histoire et de sa propre histoire, il serait le décodeur et le messenger du monde, du genre humain. Sur scène, il aurait la capacité à être conscient à la fois du texte, de ses partenaires, de la lumière, du public et de ses propres sensations pour parvenir à faire entendre à la fois sa compréhension et son incompréhension du monde. Parce que le monde est par nature indéfinissable et imprévisible pour l'homme, l'acteur sur scène est à son image.

Lassalle emploie, comme Régy, le mot incertitude. Selon Lassalle, elle se traduit par la propre incertitude de l'acteur sur ce qu'il pense et éprouve sur scène. L'acteur est mu par une parole dont le sens des mots reste ouvert, suspendu et plurivoque. Il est non pas inconscient de ce qu'il éprouve mais irrésolu quant à privilégier telles ou telles émotions, se laissant l'espace intérieur de faire circuler tout ce que lui évoque les mots qu'il dit. Conscient de la réversibilité que les mots produisent sur sa pensée, il se laisse saisir par l'inattendu, il est à la fois acteur et spectateur de son propre jeu. Dans l'action et dans l'écoute de cette action. Comme l'acteur de Régy conscient de sa présence et de son absence, l'acteur de Lassalle est un double mouvement : il met en tension ce qu'il éprouve au moment de la représentation théâtrale et ce qu'il exprime à travers son personnage.

Le théâtre de Régy et de Lassalle se rencontre donc sur un point : le territoire des incertitudes. Le no man's land dans lequel les antagonismes se retrouvent et s'unissent. Un espace d'expérimentation où la subversion serait le maître mot ; bouleverser les savoirs, l'ordre établi, les signifiés proclamés d'apparence évidents qui empêchent les signifiants inverses de s'éprouver entre eux. Les mettre dans un même lieu, et voir ce qui se passe. L'acteur, mis dans ce lieu, en serait le cobaye. Et se verrait charger de retransmettre cette expérience, par la voix et par le geste. Il serait investi d'une autre expérience : celle de ses propres incertitudes. Georges Braque⁷ dit : « Je ne crois pas aux choses mais aux relations entre les choses ».

Dans son livre sur la pédagogie théâtrale⁸, Anatoli Vassiliev, metteur en scène et pédagogue russe, parle de l'acteur révélateur. Il parle d'un état de dépouillement et de transparence : être dans l'état d'accueillir le texte le plus proche de soi pour en laisser sortir l'idée brute, sans interprétation chez l'acteur. L'acteur prend en charge le mot

⁷ Peintre et sculpteur français du mouvement cubiste, 1882 – 1963.

⁸ Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev, au cœur de la pédagogie théâtrale. Anarchie et rigueur*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2006, pp. 144 - 149.

dans ce qu'il veut dire. Selon Vassiliev, il s'agit de faire disparaître sa personnalité quotidienne à l'acteur et de le rendre transcripteur du texte. Lassalle, lui, parle de matité. Il dit que l'acteur mat, opposé au transparent, est celui qui dans sa parole laisse entrevoir sa propre incertitude sur ce qu'il dit, habitant sa pensée et la montrant au travail : c'est un perpétuel va-et-vient qui s'opère, entre l'action de la pensée de l'acteur sur ce qu'il dit et l'action de ce qu'il dit sur sa pensée.

Je me pose alors les questions suivantes : La transparence dont parle Vassiliev permet-elle à l'acteur d'avoir conscience de ce qu'il dit ? Quelle est la marge de manœuvre que l'acteur a au moment où il parle ? Doit-il s'appuyer sur le sens du texte et le restituer tel quel en ne s'appuyant pas sur ses propres émotions, ou se laisse-t-il la possibilité de laisser s'exprimer ses émotions que le texte produit en lui ? La transparence veut-elle dire pour l'acteur un vide, une disparition ? La matité dont parle Lassalle signifie-t-elle, à l'inverse de la transparence, un état où l'acteur laisse exprimer ses émotions sur qu'il dit ? Laquelle choisit-il d'exprimer ? Est-ce un choix préalable dans le travail des répétitions, ou s'agit-il d'une émotion instantanée ?

La mise en scène de *Médée* d'Euripide de Jacques Lassalle est pour moi l'objet théâtral qui réunit toutes ces questions. Le jeu d'Isabelle Huppert et Jean-Quentin Chatelain ne relève plus de la simple interprétation d'un texte ponctué par des émotions, des larmes, du rire, mais d'une expérience, d'un état d'acteur qui se crée dans la rencontre entre représentation et fiction. Ils transfigurent et sont transfigurés par les mots d'Euripide, et ce faisant, ne sont animés que par ce qu'ils disent. Les personnages de Médée et Jason prennent alors véritablement corps, car les acteurs donnent chair aux mots. Sous les yeux des spectateurs, ils ressuscitent ces deux figures mythologiques. Cet acte relève à la fois de la vie des acteurs, de l'ici, et de la mort des mythes, de l'ailleurs.

A partir de la mise en scène de *Médée* d'Euripide de Lassalle, j'analyserai la tension qui opère entre la représentation théâtrale et la fiction racontée, entre l'ici et l'ailleurs, tout cela à travers les acteurs principaux, Isabelle Huppert et Jean-Quentin Chatelain. Je verrai comment Lassalle tue le mythe en apparence pour le réinjecter dans ses acteurs et ainsi les amener au cœur de la friction entre l'ici et l'ailleurs. Dans une première partie, je parlerai du rapport entre acteur et personnage en voyant comment l'acteur investit et se laisse investir par le texte et comment, dans un état d'action et d'observation, le personnage apparaît. Tout cela pour introduire, dans une deuxième

partie, la mise en scène de *Médée* d'Euripide de Jacques Lassalle, en parlant d'abord du mythe et de ses origines, de la novation qu'apporte Euripide au mythe en créant l'infanticide, et de l'entrée en scène de Médée dans le spectacle. Enfin, j'analyserai les raisons pour lesquelles Lassalle enrôle Isabelle Huppert et Jean-Quentin Chatelain pour les rôles de Médée et Jason ainsi que le dispositif scénique et le lieu de la représentation. Tout cela dans le diagnostic des scènes qui ont attirées mon attention à savoir l'entrée en scène de Médée, la première scène entre Médée et Jason et la dernière scène, celle de l'infanticide.

Chapitre I

Entre le mot du personnage et le corps de l'acteur

Entre le mot et le corps, entre la puissance et l'acte, entre le songe et le réel, il ne suffit pas de dire que le personnage de théâtre est écartelé. Cette tension constitue très exactement l'originalité de son état, [...] c'est un fantôme provisoire que l'auteur a créé et délibérément placé, en position d'attente, dans une zone intermédiaire.⁹

Comme relève Robert Abirached dans son ouvrage *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, la question du personnage de théâtre a subi depuis le théâtre antique bon nombre d'assauts différents et contraires quant à sa définition. Cette crise est à l'image de toutes les époques qui ont traversées notre société occidentale. Le théâtre est un art qui ne peut se substituer au monde. Il en est forcément le réflecteur et vit les fluctuations tant sociales, politiques qu'économiques. A partir de là, le personnage au théâtre est le miroir de l'Homme à travers l'Histoire. Siècles après siècles, générations après générations, il traverse le temps, couché sur du papier et attend patiemment la chair de l'homme pour prendre vie.

Abirached parle de l'empreinte du réel, c'est-à-dire du principe de vraisemblance, au sens rationnel du terme, que développe Aristote et dont les pièces classiques se réfèrent dans la structure du récit. Le personnage se situe entre l'ensemble des signes couchés sur le papier, fournis par l'auteur, et les circonstances de l'acteur s'emparant de ces signes sur une scène de théâtre pour les rendre charnels. Sans le vraisemblable, le personnage se retrouve figé dans sa propre époque, le comédien devient comme une statue dans la vitrine d'un musée, dans l'incapacité de faire naître le personnage à travers lui, privé de la liberté du réel. C'est bien dans cette tension entre les signes de la fiction de l'auteur et des signes circonstanciels et tangibles de la scène que le personnage apparaît à travers l'acteur. Le personnage, en fonction de son interprète, devient polysémique.

⁹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p.8.

La tension dont parle Abirached, et plus exactement le phénomène de triangulation qui constitue le théâtre entre personnage, acteur et spectateur, se fait par l'acteur donnant signification et matérialité aux signes, descriptions et actions qui caractérisent le personnage. Le personnage est selon lui le lieu de l'interprétation, le théâtre est le lieu de la représentation. Il ajoute :

Nous sommes conduits à reconnaître dans la structure du personnage théâtral une tension fondamentale entre le réel et l'imaginaire : loin de s'atténuer en accédant à l'espace de la scène, elle se crispe et s'accroît dans une oscillation continue. Le corps du comédien, superposé et réclamé par le personnage, s'absente à lui-même en se prêtant à lui, et, d'un autre côté, le personnage, devenu matière visible, s'extrait de la réalité et fonctionne comme une image de chair, hiéroglyphe sonore et mouvant, dans l'espace où il s'installe.¹⁰

Il nous explique que le personnage théâtral repose sur la mise en relation entre l'imaginaire du texte, des mots, de la recette qui compose le personnage et le réel de l'individu acteur qui s'approprie cette recette et la fabrique intérieurement pour faire apparaître le personnage à travers lui. Il s'agit, simultanément, d'un état de possession de l'acteur par le personnage et d'un état de possession du personnage par l'acteur. Cette simultanéité et cette contradiction est intrinsèque au personnage théâtral, qui ne peut se résoudre à vivre sur du papier. Il est régi par un ensemble de codes, d'actions, d'informations dont l'acteur se sert comme balises. Le personnage ne peut exister et apparaître en chair et en os que par l'empreinte du réel : le corps et la voix de l'acteur et les circonstances réelles où l'acteur joue le personnage (le public, la lumière, le temps, les odeurs...). Le personnage théâtral traverse le temps, l'acteur non. « Le personnage préexiste à l'acteur qui l'exprime »¹¹ dit Abirached. Ainsi chaque acteur jouera d'une façon toujours différente Hamlet ou Médée, et tant qu'existent des interprètes pour les incarner, Hamlet et Médée sont voués à répéter leur drame et à faire entendre, à chaque fois différemment, l'intemporalité et l'universalité de leur propos.

Comment restituer l'imaginaire du personnage théâtral par le réel de la chair et du sang de l'acteur ? Comment incarner la fiction dans le réel ? L'ici et l'ailleurs se confondent, ils coexistent : l'ici qu'est l'acteur, l'ailleurs qu'est le personnage. Leurs rôles sont interchangeables : le passeur et le passé. Un point de rencontre existe : la scène, le lieu du passage. L'acteur, comme le personnage, est à la recherche d'une vérité, à travers les époques. Celle du monde, de l'existence, de la vie.

¹⁰ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 70.

¹¹ *Ibid.*, p.11.

L'acteur est le passeur qui permet de faire coexister deux temps : le temps de la représentation théâtrale, le temps réel donc, et le temps latent de l'histoire à raconter, le temps de la fiction. Ce temps latent est plus qu'un temps passé, temps où l'auteur a écrit la pièce de théâtre, il s'agit d'un autre temps, une intemporalité qui permet de répéter l'histoire ad vitam aeternam. Abirached met en corrélation ces deux espaces opposés par nature, l'un temporel l'autre intemporel, en faisant de l'acteur le lien quasi spirituel entre vie et mort. L'empreinte du réel et la tension entre le mot et le corps dont il parle est significative de la tension qui opère précisément dans la mise en scène de *Médée* d'Euripide de Jacques Lassalle tout au long du spectacle chez les acteurs principaux.

Chapitre II

Laisser entrer « l'autre », ou ressusciter le mythe

Le spectacle de Lassalle s'est joué pour la première fois au festival d'Avignon le 12 juillet 2000 dans la Cour du Palais des Papes. Il a fait l'objet d'une captation vidéo réalisée par Don Kent pour Arte France. Dans cette mise en scène, les deux acteurs principaux, Isabelle Huppert interprétant le rôle éponyme et Jean-Quentin Chatelain celui de Jason, m'apparaissent être dans cet espace situé entre un ici et un ailleurs. C'est ce point de contact, de friction, entre la vie de la représentation, la vie des acteurs et la mort des mythes, l'ailleurs des personnages que réalise Lassalle dans sa mise en scène et qui donne (re) naissance de la tragédie.

Les deux acteurs principaux, Isabelle Huppert et Jean-Quentin Chatelain, ressuscitent le mythe en jouant dans un éternel double mouvement : ce qu'ils sont en tant qu'acteur et ce qu'ils incarnent en tant que personnage, leur propre respiration mélangée à celle de Médée et Jason, leur propre incertitude face au texte, leur activité dans la déclamation du texte et l'activité du texte en eux dans leur parole et dans leur corps. La tension entre la vie de l'acteur et celle du personnage permet de faire surgir le drame, celui de Médée, faisant rejouer aux acteurs l'irrésoluble, le doute et l'incompréhension de l'histoire. De l'intérieur à l'extérieur, les acteurs sont traversés viscéralement par leur personnage, agissent et se laissent agir par lui, le mythe advient à travers eux. Il prend vie devant les spectateurs pour faire rappeler que le temps de la tragédie n'est pas si loin.

2.1. Médée : le mythe

Les origines et les parcours des figures mythologiques sont assez complexes dont l'arbre généalogique est incertain et très vaste, mélangeant le sang des mortels et des divinités. Médée est à la fois d'ascendance divine et mortelle : elle est la fille du roi de

Colchide et de l'océanide Idye et la petite fille du dieu Soleil. Médée est une savante magicienne et voue un culte à Hécate, déesse de la fertilité et de la mort, magicienne et compagne des Erinyes, personnification des remords de conscience. Médée rencontre Jason en Colchide où il est venu pour récupérer la Toison d'Or. Elle s'éprend de lui et décide de l'aider dans cette tâche. Elle fuit avec lui assassinant, notamment son propre frère et tous les ennemis qui font obstacle à son chemin. Réfugiée en terre de Corinthe, barbare, elle est trahie par Jason qui désire épouser la fille de Créon roi du pays et rejoindre ainsi le rang royal. Abandonnée, Médée décide de se venger en machinant une ruse des plus meurtrières : supprimer tous ceux qui sont chers à Jason.

Euripide s'empare du mythe de Médée et écrit sa tragédie en 431 avant Jésus Christ. Jusque là, la figure de Médée était empruntée dans la mythologie grecque et la décrivait comme une puissante magicienne et criminelle. Lorsqu'il écrit sa pièce de théâtre, Euripide rajoute à Médée le crime ultime dans sa vengeance de Jason : l'infanticide.

2.2. Médée d'Euripide : n'être qu'une femme

Lors de sa première apparition sur scène et jusqu'à la fin de la pièce, Médée oscille entre désir de vengeance, désir de mourir, désespoir, raisonnement et folie. La Médée d'Euripide fabrique sa propre tragédie au début de la pièce : réfugiée dans sa maison, cachée, elle lance de violentes imprécations contre son mari et annonce de terribles représailles. Elle prend la place de la divinité chargée, dans les tragédies classiques, de fabriquer le sort dramatique des humains en les punissant. Puis, arrivée sur la scène publique, elle n'articulera son discours qu'à partir de sa condition de femme et pleurera sa situation. Elle parlera en tant que femme et au nom de toutes les femmes, en comparant scrupuleusement le sort des femmes à celui des hommes. Elle dira d'ailleurs : « Nous sommes, nous les femmes, la créature la plus misérable. »¹² Médée se situe entre deux antagonismes : la divinité et l'humanité ; forte et rusée comme le divin, résolue à tuer, et faible et victime comme l'humain, incapable de passer à l'acte.

¹² *Médée* d'Euripide, trad. Pierre Judet de La Combe et Myrto Gondicas, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 23.

Selon elle, le crime ne peut être solutionné que par le crime et pleure l'élaboration de sa vengeance à venir tout en la désirant ardemment. Sur le sort qui l'accable, Médée déclarera : « Mais la femme est femme, elle est née pour les larmes. »¹³

Euripide présente dans sa pièce une Médée radicale qui choisit de se servir elle-même d'exemple : elle met en scène son propre malheur, et démontre comment elle en est arrivée là, et comment la femme ne peut être que faible face aux hommes, que la justice ne peut être faite que par le sang. Elle interroge de façon philosophique ce qui anime et dirige la vie de l'homme dans son existence, la faiblesse des hommes soumis à ses passions, à son égoïsme et sa soif de pouvoir. Elle se retrouve abandonnée par son mari, chassée de chez elle. Elle interroge sa situation d'exclue et crie à l'injustice après avoir tout donné et tout fait au nom de l'amour de Jason. Dans le désir de le faire souffrir le plus possible, elle élabore une vengeance perverse et radicale : plutôt que de le tuer de ses mains, elle choisit de tuer les êtres chers qui composent son entourage, et de lui ôter ainsi toute raison de vivre. Elle scelle sa destinée malheureuse à celle de son mari par le meurtre de ses fils.

2.4. L'entrée en scène : la naissance du monstre

Dans la mise en scène de Lassalle, Médée entre pour la première fois sur scène en sortant de chez elle pour venir parler au coryphée. Sa maison est représentée par une petite grotte située à cour de la scène, au pied de la façade de la Cour d'Honneur. Médée sort de cette grotte, comme si elle sortait d'un monde souterrain, l'Enfer, tout en hurlant ses malédictions, pour rejoindre les humains. La grotte symbolise le passage de la naissance à la mort, de l'ombre à la lumière. C'est l'endroit de la renaissance, de l'initiation et de la métamorphose. Dans les différentes interprétations de la grotte donnée dans le dictionnaire des rêves sont mis en avant les idées de refuge et de défense en cas de dangers extérieurs mais aussi celles de l'isolement et de la solitude.¹⁴ Dans

¹³ *Médée* d'Euripide, trad. Pierre Judet de La Combe et Myrto Gondicas, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p.85.

¹⁴ Dictionnaire des rêves, <http://www.dictionnaire-reve.com/interpretation-reve/913/reve-de-grotte.html>, page consultée le 20/02/2013.

son interprétation psychanalytique, la grotte est le symbole utérin et maternel.¹⁵ Médée sort des entrailles de la terre comme un enfant sort du ventre de sa mère. Comme si elle avait enfanté elle-même son crime dans les profondeurs de la terre par ses imprécations hurlées, qu'elle avait emprunté la grotte, passage utérin, pour accoucher de son crime et venir l'annoncer et le présenter au monde. La monstruosité de Médée relève de la nature de son acte : en hurlant telle une Erinye elle a engendré un monstre qui scelle son destin : le crime par le sang est irrévocable.

Silencieuse, anéantie, transcendée, comme en état de choc, Médée entre en scène. Son regard scrute le public, puis toute la Cour, puis le Ciel. Elle se retourne soudainement vers le coryphée, interprétée par Emmanuelle Riva, et prend la parole. La force de la première phrase est alors puissante, la voix rauque, abimée et grave d'Isabelle Huppert semble venir d'ailleurs : « Femmes de Corinthe, je suis sortie de la maison pour que vous ne me fassiez pas de reproches ». L'actrice est comme possédée. Silence des spectateurs. Sortie de sa grotte comme sortie des entrailles de la Terre pour arriver sur scène, l'actrice semble venir d'outre-tombe, comme si elle était allée chercher son personnage dans la mort et qu'elle entrerait en scène pour le ramener à la vie. Elle parle et est parlée. Elle s'adresse aux spectateurs, Médée s'adresse au chœur. Tout le long de son premier monologue, le temps de la représentation se confond, s'étire et se dilue dans le temps de la fiction : le personnage apparaît à travers l'actrice. Je vois Isabelle Huppert et pourtant j'ai la sensation d'entendre quelqu'un d'autre. J'ai le sentiment qu'elle s'adresse au-delà des spectateurs de la Cour. Sa parole vient me percuter de plein fouet, moi qui regarde la captation sur mon ordinateur. Je vois sa mâchoire s'articuler et s'ouvrir comme un animal. Elle brise le quatrième mur littéralement, elle s'adresse frontalement aux spectateurs et au-delà d'eux, elle semble parler à des entités présentes dans la salle, aux fantômes du chœur d'autrefois peut-être, et à tous les fantômes présents dans la Cour. L'actrice fait coexister le temps de la vie, celle de la représentation, et celui de la mort, celui du mythe ; elle effectue le lien, le passage entre son propre temps, celui de son corps, de sa respiration, de sa vie et le temps de la fiction située dans les mots, le temps d'outre-tombe du mythe. A travers elle, le personnage advient, il prend à travers le corps de l'actrice. Je suis en train de voir la solitude de cette dernière rejoindre celle du personnage. Elles ne font plus

¹⁵ Dictionnaire psychanalytique, <http://tristan.moir.free.fr/dicoreve/symboleshtml/interpretation-des-reves-dictionnaire.php?lettre=G%&commentaire=Grotte>, page consultée le 20/02/2013.

qu'une. Une solitude, un vide, un abysse qui vient dire la nécessité et l'urgence de faire entendre la parole de Médée. Immobile et exposée de son plein gré, l'actrice déclame les mots d'Euripide. Quand elle parle, elle laisse ses phrases ouvertes, suspendues, comme de grands points d'exclamation. Sa voix semble traverser tous les temps, tous les espaces : elle parle au-delà du coryphée, au-delà des spectateurs, elle parle entre ciel et terre. Je suis scié en deux. Jamais je n'ai vu ou entendu un acteur aussi transi sur scène. J'ai la sensation qu'on me parle pour me purifier, me purger de mes propres émotions, de mes angoisses, de mes fantasmes. Je me sens concerné, et déconcerté par la violence extrême de cette actrice, cet « être », ce monstre sur scène. J'ai envie d'en voir plus, je suis comme scotché. J'ai le sentiment que les temps et les époques se télescopent, le temps des spectateurs et le temps de la tragédie antique. Je ressens le besoin de voir plus avant le travail de l'actrice et du personnage : Jusqu'où Médée ira dans la machine de son meurtre ? Jusqu'où l'actrice fera vivre le mythe ? Jusqu'où la fiction rejoindra le réel ?

Chapitre III

Friction entre ici et ailleurs

3.1. Isabelle Huppert : la transfiguration du mythe

Si Jacques Lassalle a choisi Isabelle Huppert et Jean-Quentin Chatelain pour interpréter les personnages de Médée et Jason ce n'est pas un hasard. Dans sa volonté d'interroger la violence et la monstruosité du mythe et de rendre les enjeux et propos du drame dans une dimension actuelle, Lassalle a choisi une actrice, Isabelle Huppert, qui incarne à travers sa filmographie la figure du monstre et du criminel. Dans sa collaboration avec Claude Chabrol (*Violette Nozière*, où elle empoisonne ses parents, *La cérémonie*, où elle abat toute une famille, *Merci pour le chocolat*, où elle supprime ses proches...), elle incarne toute une série de femmes meurtrières. Tout au long de sa carrière, elle se fabriquera et travaillera un répertoire de personnages en proie à la folie, aux névroses et pulsions morbide. En interrogeant la figure du mythe de Médée, il prend le pari d'interroger la carrière mythique d'Isabelle Huppert et qui fait d'elle une actrice que les spectateurs et les metteurs en scène associent à l'actrice du double, celle qui parvient à faire exister des sentiments et émotions très intenses dans une totale impassibilité.

Dans sa volonté de mettre en scène un texte antique et de le rendre contemporain, Lassalle choisit une actrice qui est sujet au mythe en ayant basée sa carrière d'actrice à travers ses rôles de femmes bafouées, trompées, névrosées, criminelles. A ce sujet, il déclare : « Engager une star, c'est lui emprunter un imaginaire, une mythologie dont le spectacle doit bénéficier. Lorsque j'embrôle Huppert, j'injecte l'aura d'une comédienne mythique dans la tragédie hellénique. »¹⁶ La force du mythe de Médée opérerait donc dans l'actrice elle-même à travers l'imaginaire commun. Dans un entretien, l'actrice dit

¹⁶ Entretien avec Jacques Lassalle par Alexandre Demidoff, « Entretien. Lassalle, un théâtre intimiste pour tous », *Le Temps*, le 10 février 2001, annexe 1 p.40.

au sujet du rôle : « Tout l'intérêt est que Médée ne fasse pas peur, qu'elle soit reconnaissable en chacun. On sait tous qu'on n'est pas loin du passage à l'acte. [...] Ce qui est mystérieux dans l'infanticide, ce n'est pas le pourquoi mais le comment ? Comment y arrive-t-on ? Comment fait-on le geste ? »¹⁷ En parlant de ses rôles, l'actrice déclare également qu'elle aime « dégager ce qui peut y avoir de contradictoire et d'humain dans des rôles qui, à priori, ne sont pas faits pour attirer la sympathie. »¹⁸

Isabelle Huppert serait l'allégorie du monstre qu'enfante la Médée d'Euripide. Elle serait l'actrice qui transfigure le mythe, elle le ferait sien en l'incorporant à son propre mythe d'actrice. En la choisissant, Lassalle fait travailler la mémoire des spectateurs et sa propre mémoire dans l'empreinte, la trace que l'actrice laisse dans l'imaginaire. Comme la tragédie de Médée est la tragédie de toutes les femmes, le rôle de Médée pour Huppert est la tragédie de tous les personnages qu'elle a traversés par le passé. La mythologie du personnage mythique rejoint la mythologie de l'actrice. Le temps passé devient présent.

Le choix de l'actrice va avec le choix du texte. La pièce d'Euripide était propice à raconter aujourd'hui le basculement d'une femme qui par trahison de son mari bascule vers la folie et l'infanticide. Là encore pour rapprocher le mythe du temps présent. Pour permettre la correspondance avec les faits divers actuels, notamment les infanticides commis par des mères qui, par exemple, en viennent à tuer leurs enfants à la suite du départ de leur conjoint et qui se retrouvent seule dans la précarité. On a pu voir ces cas de femmes qui se retrouvent, venues dans un pays étranger, sont à la rue, sans papiers, sans famille.

En racontant l'infanticide de Médée, Lassalle enlève au personnage le poids de son mythe et le fait correspondre à notre époque en interrogeant le fait divers, la figure quotidienne. Lassalle tue en apparence dès le début du spectacle et le déplace ailleurs : chez l'acteur.

¹⁷ Entretien avec Isabelle Huppert par Brigitte Salino, « Le sûr chemin d'Isabelle Huppert vers l'amour du théâtre », *Le Monde*, 5 janvier 2001, annexe 2 p.44.

¹⁸ Entretien avec Isabelle Huppert au journal télévisé de France 2 le 10 juillet 2000, <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAB00037116/plateau-invite-interview-d-isabelle-huppert-depuis-avignon.fr.html>, page consultée le 08/12/2012.

3.2. « L'arrière-pays »¹⁹ de Jean-Quentin Chatelain

Lorsque Jean-Quentin Chatelain entre, à son tour, sur scène, c'est par une barque mené par un serviteur du palais. Il revient probablement du palais royal pour rejoindre Médée et s'entretenir sur les raisons de son mariage avec la fille du roi Créon. Au milieu de la scène, il y a une étendue d'eau qui sépare, côté jardin, la grotte d'où est sorti Médée au début du spectacle et le palais royal, côté cour, représenté par les remparts de la Cour d'Honneur. Cette étendue d'eau, il la traverse. Il me semble que, comme la grotte représentant le passage vers les ténèbres, l'étendue d'eau représente le passage vers un au-delà, un ailleurs, comme le Styx, un des cinq fleuves séparant le monde terrestre des Enfers, qui était emprunté par les défunts pour rejoindre le royaume des morts. Dans la mythologie grecque, chacune de ces rivières incarnent un élément ou un ressenti : l'Achéron (fleuve du chagrin), le Phlégéthon (rivière de flammes), le Cocyte (torrent des lamentations), le Léthé (ruisseau de l'oubli) et le Styx (affluent de la haine)²⁰. Chacune de ces rivières pourraient dans son interprétation correspondre à l'étendue d'eau dans le spectacle de Médée. Mais le fleuve de la haine corrobore véritablement avec la haine de Médée pour Jason lorsqu'elle hurle à la mort dans sa grotte au début de la pièce, avant qu'elle n'arrive sur scène.

L'entrée de Jason, en opposition à celle de Médée, semble se faire sereinement. Il se dirige vers Médée, détendu et vivace, puis vient à parler : « Ce n'est pas la première fois, bien souvent j'ai constaté que l'agressivité est un mal intraitable. »²¹ Il vient répondre aux cris lancés de Médée et vient expliquer les raisons et les motivations de ses agissements. Jason, comme Médée, est un personnage qui use avant tout de la rhétorique et ne basant son discours que sur l'argumentation et le raisonnement.

Dans un entretien, l'acteur dit qu'il « adore défendre des salauds. [...] Peut-être parce qu'il y a chez les crapules une part d'ombre qui concerne chacun. »²² Il dit aussi que Lassalle l'a choisit pour interpréter Jason pour son « arrière-pays », pour l'ailleurs

¹⁹ Entretien avec Jean-Quentin Chatelain par Alexandre Demidoff, « Tête-à-tête tragique », *Le temps*, 1^{er} juillet 2000, annexe 3 p.48.

²⁰ http://fr.wikipedia.org/wiki/Enfers_grecs, page consultée le 02/03/2013.

²¹ *Médée* d'Euripide, trad. Pierre Judet de La Combe et Myrto Gondicas, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p.41.

²² Entretien avec Jean-Quentin Chatelain par Alexandre Demidoff, « Tête-à-tête tragique », *Le temps*, 1^{er} juillet 2000, annexe 3 p.48.

qu'il possède à la fois dans les rôles qu'il a travaillés et la particularité de son phrasé lent et musical, parfois chanté, et de ses origines helvétiques. Un ailleurs plus géographique que mythique peut-être. L'acteur cite par ailleurs Valère Novarina, auteur et metteur en scène franco-suisse, et se reconnaît complètement dans la définition qu'a ce dernier de l'acteur : « les acteurs sont des tubes dans lesquels on introduit des mots et des messages. Je me retrouve totalement dans cette image : la parole d'un auteur tombe en moi et je lui donne une résonance. »²³

Acteur mat, acteur tube ou acteur transparent, Jean-Quentin Chatelain apparaît dans le spectacle de Lassalle comme emprunté de son ailleurs à lui. En réunissant les deux acteurs, Lassalle permet de faire exister un autre ailleurs dans la représentation théâtrale : l'ailleurs de deux acteurs. Il me semble qu'en les voyant se rencontrer sur scène, je vois un autre point de friction se développer au cœur de la représentation théâtrale, une autre mise en tension que celle de l'acteur et de son personnage : la rencontre de deux solitudes, deux forces contraires, l'affrontement des deux figures mythiques, l'affrontement de deux monstres.

3.3. La dispute (ou la confrontation des sexes)

Dans la scène de confrontation entre Médée et Jason, la première scène où les deux personnages se rencontrent, Lassalle présente deux acteurs au cœur du drame amoureux : l'inégalité et les divergences qui résident entre l'homme et la femme. Dans la scène, Jason vient à Médée pour s'expliquer sur les raisons et motivations de son mariage royal. Les deux personnages s'affrontent dans deux puissants et longs monologues d'exposition des faits. Médée invoque la trahison, l'abandon de son mari pour qui elle a tout fait, notamment pour qui elle a tué jusqu'à son propre frère. Elle développe tout le parcours qu'eux deux ont effectué depuis le vol de la Toison d'Or jusqu'à leur arrivée en terre de Corinthe. Jason, quant à lui, explique qu'il ne s'agit en aucun cas d'amour mais bien d'intérêts matériels et financiers : s'il a décidé de se marier à la fille du roi Créon, c'est pour le bien de ses enfants, car en se liant à la famille

²³ Entretien avec Jean-Quentin Chatelain par Alexandre Demidoff, « Tête-à-tête tragique », *Le Temps*, 1^{er} juillet 2000, annexe 3 p.48.

royale, il assure la protection de sa famille : il n'est plus le fugitif et l'exilé mais le futur roi du pays. Ils ne parviennent pas à se mettre d'accord, le face à face se termine par l'évocation directe de Médée à Jason de sa future vengeance.

Dans cette scène, les deux acteurs se disputent violemment. Il me semble qu'au-delà de leurs personnages, les acteurs se confrontent eux-mêmes. Ils sont respectivement dans deux interprétations totalement différentes, voire opposées. Isabelle Huppert frôle l'hystérie dans son interprétation, notamment dans sa parole, Jean-Quentin Chatelain, lui, est à la limite du registre comique, dans une parole musicale et scandée. On a l'impression, dans ces deux incarnations opposées, que l'un se moque de l'autre, et inversement, frôlant parfois la caricature. Huppert hurle telle une furie tandis que Chatelain semble relativement serein. Les deux acteurs semblent aussi furieux que fougueux. Huppert finit par en venir aux mains, ou plutôt au ventre puisqu'elle vient cogner son propre ventre violemment contre celui de Chatelain, geste aussi loufoque que violent, faisant penser aux combats de lutte ou à un combat primitif entre deux animaux sauvages.

Dans la mise en scène de Lassalle, Huppert semble être dans l'intonation exclamative, dans la déploration et l'accusation, et Chatelain dans l'intonation affirmative, dans le calme et la tempérance. Huppert clame le texte, Chatelain le chante. Comme s'ils parlaient tous les deux une autre langue, ne se comprenant pas et se démenant encore plus dans l'envie de se faire comprendre. Par son côté absurde, cette scène appuie davantage l'incompréhension de l'homme et de la femme sur ce qu'est la notion de trahison et d'adultère. Ils tentent de s'accorder sur la définition de ces mots mais ils n'y parviennent pas. Ce qui est grave et offensant pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Acteur et personnage ne font qu'un. La fiction amène les deux acteurs à une hystérie débordante dans la parole et dans le corps. Je m'aperçois que c'est un combat qui se joue entre les deux acteurs : comment jouer ensemble quand on ne se comprend pas. Mais est-ce un jeu ? D'invectives en invectives, les acteurs semblent se provoquer, se mettre à l'épreuve pour savoir qui va remporter le combat. J'assiste à un match entre deux monstres : qui va dominer l'autre ? Qui va exister sur scène plus que l'autre ? Est-ce plus le combat des acteurs ou celui des personnages ?

A Avignon, ainsi qu'à la reprise du spectacle à l'Odéon cinq mois plus tard, la presse a salué unanimement la prestation d'Isabelle Huppert dans le rôle de Médée :

« Isabelle Huppert entre dans la mythologie d'Avignon »²⁴, « Huppert magistrale dans *Médée* »²⁵ et encore « Sorcière plein de grâce, Isabelle Huppert fait beau sort à Médée »²⁶. Elle a cependant déploré celle de Jean-Quentin Chatelain. Parmi les nombreuses critiques de la presse à l'issue du spectacle, j'ai pu lire beaucoup d'articles assez implacables dans la réception du jeu de l'acteur chez les spectateurs. Notamment : « Dans Jason, en revanche, Jean-Quentin Chatelain a conservé cette diction décalée qui suscitait l'hilarité du public en juillet dernier. J'avoue ne pas comprendre comment et pourquoi cet excellent comédien s'est fourvoyé »,²⁷ ou : « Impayable Jean-Quentin Chatelain dans le rôle du parfait crétin, droit dans ses bottes, aidé (et non desservi) par son accent suisse qui en rajoute dans la pesanteur »²⁸, ou encore : « Avec Jason, Jacques Lassalle commet une erreur, il tire Jean-Quentin Chatelain, excellent comédien, vers le comique. Il en fait un macho égoïste, un gros bonhomme qui ne comprend rien à rien, une brute pataude, un pauvre diable, un homme, dirait une féministe enragée. »²⁹ Il semble que la critique ne saisit pas le choix de Lassalle quant au rôle de Jason. Effectivement, en tant que spectateur, on peut se poser la question de la volonté consciente de Lassalle d'avoir enrôlé Chatelain dans le rôle de Jason pour sa dissonance, et souligner le ridicule du personnage afin de rendre encore plus fort l'issue du personnage à la fin de la pièce. Car les critiques le disent, Huppert transfigure la tragédie, elle excelle dans son interprétation, elle coupe le souffle aux spectateurs, et Chatelain semble faire dissoner la tragédie de la pièce, faire tâche et ne faire que provoquer rires et moqueries chez les spectateurs.

Dans un entretien, l'acteur déclare : « Les rires m'ont déstabilisé. Le texte est écrit avec humour mais je ne m'attendais pas à déclencher autant de comique. Certains soirs le public me huait parce que le personnage est antipathique. D'autres soirs, j'étais sifflé parce que le public détestait mon approche du rôle. En vingt ans de métier je n'avais jamais connu un tel malentendu. »³⁰ L'acteur paraît être dans l'ombre, à l'instar de l'actrice « star » qui, elle, attire toute la lumière, et visiblement en souffrir. Dans le spectacle, on assiste à la fois à l'exploit de l'interprétation de la comédienne dans le rôle

²⁴ Brigitte Salino, « Isabelle Huppert entre dans la mythologie d'Avignon », *Le Monde*, 14 juillet 2000.

²⁵ Philippe Vasseur, « Huppert magistrale dans *Médée* », *Le Parisien*, 14 juillet 2000.

²⁶ « Sorcière plein de grâce, Isabelle Huppert fait beau sort à Médée », *Le Temps*, 14 juillet 2000.

²⁷ Frédéric Ferney, « Scène de ménage à Corinthe », *Le Figaro*, 16 juillet 2001.

²⁸ « Huppert en *Médée* démultipliée », *La Tribune*, 11 janvier 2001, annexe 4 p.55.

²⁹ Pierre Marcabru, « Isabelle Huppert, un monstre froid », *Le Figaro*, 27 janvier 2001.

³⁰ Entretien avec Jean-Quentin Chatelain par Marion Thebaud, « Chatelain le baroudeur royal », *Le Figaro*, 3 janvier 2001, annexe 5 p.55.

titre et à l'exploit du personnage dans l'élaboration et l'exécution de sa vengeance meurtrière. Par conséquent, l'acteur, comme le personnage, se retrouve ultimement seul et vaincu. Tout au long de la pièce, je peux voir deux acteurs réellement en proie à ce qu'incombe l'incarnation de leur personnage et à l'histoire qu'ils racontent, ils sont véritablement en guerre, ils se disputent la vedette peut-être, mais semblent en tout cas déterminés à ne rien céder à l'autre, luttant jusqu'au bout, dans l'hystérie et le désespoir le plus total. Isabelle Huppert soulevant sur scène des montagnes en réponse à la pression médiatique et l'attente des spectateurs sur sa prestation et Jean-Quentin Chatelain refusant la risée du public mais parfois la provoquant pour voler la vedette à l'actrice. Cela peut ressembler à un combat d'égo, où le plaisir de jouer l'un avec l'autre peut aussi se transformer en souffrance. Amour-haine coexiste. Le conflit des acteurs rejoint celui des personnages.

Lassalle choisit d'enrôler ces deux acteurs pour rapprocher le mythe des spectateurs. Il choisit volontairement de prendre deux acteurs singuliers et surtout différents l'un de l'autre pour renforcer le drame. Il change les figures mythiques des personnages en figures familières en unissant deux acteurs contraires : Huppert, actrice qui relève du mythe dans son emploi de rôles de destructrices et Chatelain, acteur qui prend en charge la comédie à travers une voix et une diction cynique, étrange, et mélodieuse. A travers la tragédie antique le spectateur assiste à un couple en plein scène de ménage :

La nouvelle traduction voulue par le metteur en scène se permet des privautés contemporaines un peu étonnantes (« Salaud » lance Médée à Jason. « Saleté » lui répond-il plus loin), et accentue dans les dialogues avec Jason le côté boulevardier de la scène de ménage. D'ailleurs la salle rit. D'autant que Jean-Quentin Chatelain, grand comédien, interprète ici de l'époux infidèle, n'hésite pas à adopter, pour tenter de se dédouaner, un ton petit-bourgeois vaguement beauf qui laisse perplexe. [...] Mais en face, Médée garde dans la folie comme dans la froideur, dans la duplicité comme dans l'émotion qui, un temps, fait craquer, presque, sa détermination, une noblesse blessée qui est bien celle d'une tragédienne.³¹

Le contraste des registres tragique et comique que portent les acteurs en eux et qui est voulu par Lassalle recréé et renforce la tragédie de l'histoire d'Euripide en la rapprochant des spectateurs par la quotidienneté. Le spectateur ne voit plus deux figures antiques mais bien deux acteurs sur scène qui se parlent, qui se touchent, qui se frappent, et curieusement, le mythe naît par la rencontre sur scène de ces deux acteurs.

³¹ « Une passionnante ambiguïté », *Les Echos*, 9 janvier 2001, annexe 6 p.58.

Dans le temps de la représentation, le spectateur assiste à la mort du mythe antique et à la résurrection du mythe à travers la banalité du corps et de la parole des acteurs.

Comme il est dit ci-dessus, la retraduction du texte original menée par Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Combe renforce l'actualité du drame, privilégiant le fond plutôt que la forme du texte, recréant les métaphores et expressions d'Euripide adaptées au langage d'aujourd'hui. La traduction, qui ne fait pas l'unanimité de la presse lors des premières représentations, sert néanmoins le jeu des acteurs dans la prise en charge de la tragédie :

*La traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de La Combe rend à la langue d'Euripide sa vérité brute, sauvage, voire triviale, sans jamais pourtant en perdre la poésie. Certains s'en offusquent, comme d'autres se sont offusqués jadis des traductions nouvelles de Shakespeare par Jean-Michel Déprats ou de Tchekhov par André Markowicz. Le temps a montré combien leur travail était juste. Il en sera de même pour cette traduction du texte d'Euripide que l'on aura rarement entendu aussi fort, aussi clair. Ramenant, par-delà la grandeur des rois et des reines, à la douleur toute humble de la simple humanité.*³²

Le spectateur est certes saisi par l'étrange actualité du langage, voir choqué par la désacralisation du texte antique, mais il est avant tout happé par l'incroyable brutalité et virtuosité de la parole des deux acteurs. Cela ne brise pas la tragédie au contraire elle la renforce car si Gondicas et Judet de La Combe réadaptent totalement le texte original c'est dans le but de remplir les objectifs que Lassalle s'est posé dès le départ : rendre contemporain la violence acerbe et l'intelligence de la rhétorique du texte d'Euripide ; interroger la figure du monstre que chacun porte en soi et le basculement au passage à l'acte. A travers le drame de l'histoire, Lassalle parvient à créer le déchirement d'un homme et d'une femme à travers la friction qui opère entre les deux acteurs, car il s'agit aussi de leur faire éprouver ce déchirement. Sous les yeux des spectateurs, l'enjeu tragique du dépit amoureux à travers toute l'histoire du théâtre rejoint celle de toute l'humanité. La fiction rejoint le réel.

³² Didier Mereuze, « Isabelle Huppert sous le ciel noir d'Euripide », *La Croix*, 9 janvier 2001, annexe 7 p.61.

3.3. La Cour d'Honneur du Palais des Papes : un lieu de transmutation

Les acteurs transfigurent les personnages. Personnages et acteurs ne font pas qu'un. Mais ce qui est le plus frappant quand je regarde la captation vidéo du spectacle, c'est que le mythique opère aussi grâce et par l'incroyable force du lieu de la représentation. Avignon et sa Cour d'Honneur relève tout simplement du mythe. C'est une salle en plein air qui accueille deux mille spectateurs. Les spectacles se jouent généralement à la tombée de la nuit. Cette cour se situe dans l'enceinte du Palais des Papes. Plus qu'une église, c'est une forteresse et une résidence qui a abrité pendant le XIV^e siècle la chrétienté occidentale. Il est à ce jour la plus grande construction gothique du Moyen-Âge. La Cour, à ciel ouvert, encastrée dans les murs du palais, invite le spectateur à se rendre dans un état de recueillement. Que l'on soit croyant ou non, le phénomène qui se produit lorsque l'on rentre dans une église nous saisit tous. On pénètre un endroit sacré, divin, dans des murs chargés du passé et de l'histoire du monde.

Depuis l'Antiquité, le théâtre a toujours eu un lien avec le divin. Après la disparition du théâtre antique en Occident, il réapparaît au Moyen-âge dans des églises. Il était composé de comédiens-mimes et d'un orateur représentant tous les personnages, la fable était alors racontée par une seule voix. Comme pour la résurrection du Christ à travers les prières des croyants, le théâtre appelait aussi à cet acte joignant le monde des vivants et le monde des morts. La religion dans sa première et courante définition est « l'ensemble déterminé de croyances et de dogmes définissant le rapport de l'homme avec le sacré »³³ La religion serait donc un lien, pas le seul, entre ces deux réalités : la vie et la mort. Le théâtre serait un autre lien qui, comme la religion, servirait de lien et donc de passage pour établir un contact entre l'homme et le divin, où la vie et la mort se rencontrent et se superposent. Dans le spectacle de Lassalle, le lieu religieux et le lieu théâtral que représente la Cour d'Honneur ne font qu'un : le lieu de passage et de transmutation.

Dans le spectacle, lorsque Médée se retrouve seule avec ses enfants après avoir appris qu'elle devait se séparer de ses enfants autorisés, eux, à rester dans le pays, elle

³³ Définition sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/religion/67904>, page consultée le 10/03/2013.

s'apprête déjà à passer à l'acte. Elle leur dit adieu, déclare qu'ils vivront pour toujours privés de leur mère. En parlant avec eux, elle envisage le meurtre comme unique solution. Puis, elle se ressaisit et hurle au crime. Elle hésite, écartelée entre les forces du bien et du mal. Epargner ses enfants ou les anéantir. Comme si sa parole faisait écho à la confession des meurtriers avant leur mise à mort. A ce moment-là, la transgression de l'infanticide est à son apogée. Elle l'a déclaré un peu avant dans le spectacle et semble maintenant mesurer l'infanticide comme salvateur. Elle emmène ses enfants sur un ponton qui enjambe l'étendue d'eau, les mets dessus puis s'agenouille devant eux. Ses mains cachant à moitié son visage, elle semble prier. Demander pardon. Comme si Médée l'assassine confessait à ses futurs victimes le crime qu'elle va commettre sur eux. En les faisant sur ce ponton comparable à un échafaud, elle est à la fois la victime et le bourreau. La déclaration de Médée, en pleurs, résonne alors comme l'écho d'un aveu blasphématoire. Elle ne peut sortir de la tragédie qu'en l'accomplissant jusqu'au bout. Ce qui sauve Médée c'est ce qui la tue. Au cœur et à distance de son drame, elle dit aux spectateurs qu'elle ne peut se résoudre à les tuer et pourtant elle le fait, irrévocablement: « Le mal m'a vaincue. Je mesure parfaitement la cruauté de ce que je vais faire, mais l'ardeur l'emporte sur ma raison. Elle est la cause des plus grands malheurs chez les hommes. »³⁴

A ciel ouvert, dans un lieu sacré comme celui du Palais des Papes, lieu de recueillement pour les vivants, lieu d'éternité pour les morts, elle transforme le crime en rituel. Médée parle au nom des démons souterrains qui habitent auprès d'Hadès, dieu des Enfers. Elle fait loi de sa propre croyance, elle est l'humaine qui pleure la mort de ses enfants et la divinité qui exécute le sacrifice pour imposer le malheur à Jason. La Cour d'Honneur devient la cour de Médée, le sacrifice de ses enfants devient son honneur. Elle fabrique son temple, son lieu de recueillement. La dimension religieuse et sacrée du lieu rejoint celle du personnage.

³⁴ *Médée* d'Euripide, trad. Pierre Judet de La Combe et Myrto Gondicas, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 99.

3.4. La mort comme empreinte

Dans le spectacle, l'infanticide ne sera pas montré aux spectateurs. Médée ira rejoindre sa grotte pour tuer ses enfants. Comme le monstre qu'elle a enfanté dans les profondeurs, elle y retournera pour le tuer et accomplir ainsi la prophétie. Lassalle choisit de respecter le texte d'Euripide car dans sa tragédie ce qui compte ne réside pas dans la monstration de l'acte criminel de Médée mais dans le commentaire et l'analyse qu'elle en fait tout au long de la pièce. Avant de s'exécuter, elle s'arme de courage, une dernière fois. Déterminée et à bout de force, elle s'avance vers les spectateurs en se frappant la poitrine, plus précisément le cœur, tout en se rappelant l'amour qu'elle a pour ses enfants : « Oublie tes fils pendant la petite durée de ce jour, et puis pleure. Car même si tu les tues, ce sont tes amours. Et je suis une femme qui n'a pas de chance. »³⁵ Ce moment du spectacle me fait penser à *4.48 psychose* de Sarah Kane. Même si je n'ai pas vu le spectacle, je pense à Isabelle Huppert qui a joué ce texte dans une mise en scène de Claude Régy. Les convergences reviennent malgré moi. Je suis happé par l'étrange lien que j'établis entre ce moment du spectacle de Lassalle et celui de Claude Régy. La lenteur du phrasé de l'actrice, le calme qui règne sur scène dans une semi pénombre me troublent. Si, encore une fois, Lassalle et Régy sont des metteurs en scène que rien ne rapproche dans le travail, ils ont travaillé avec les mêmes acteurs : Huppert et Chatelain. Même si je n'ai rien vu, l'empreinte imaginaire que portent les acteurs dans mon esprit se révèle à ce moment précis. Et je pense aux lignes de Sarah Kane dans sa pièce : « Après 4h48 je ne parlerai plus. Je suis arrivée à la fin de cette effrayante de cette répugnante histoire d'une conscience internée dans une carcasse étrangère et crétinisée par l'esprit malveillant de la majorité morale. Il y a longtemps que je suis morte. Retour à mes racines. »³⁶

Et Médée retourne à ses racines, justement. Dans sa grotte. Là où tout a commencé, où ses enfants sont nés, où son crime est né. Elle y est sortie pour parler au monde de ce qui la tue. Et que pour se sauver elle doit tuer, elle n'a pas le choix. Tuer ses enfants et donc se tuer elle-même. Parce que Jason a bafoué le passé et l'amour qui

³⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁶ *4.48 psychose*, Sarah Kane, Paris, L'Arche, 2009, p. 19.

l'unissait à elle, Médée choisit de supprimer toute forme de vie de bonheur future. Par l'anéantissement et le meurtre, elle arrête et scelle la vie de Jason et sa propre vie.

4.48 psychose est la dernière pièce de théâtre de Sarah Kane. C'est une œuvre posthume qui témoigne, comme un journal intime, des dernières heures de sa vie à l'hôpital psychiatrique dans lequel elle est soignée. Du début à la fin, Sarah Kane oscille entre poésie, recueillement, écriture automatique et parle de son désir de mourir, sa souffrance d'être en vie dans un monde où elle ne s'est jamais aimée ni reconnue. Tout comme *Médée*, *4.48 psychose* traite de la mort comme solution finale. Elle est annoncée et souhaitée dès le début, l'œuvre réside dans le déroulement, l'analyse et le commentaire de ce désir irrévocable de mort en conjonction avec la pulsion d'instinct de survie. L'une philosophique, l'autre poétique, les deux pièces me semblent correspondre entre elle dans le basculement de l'état de vie à l'état de mort.

Dans le spectacle de Lassalle, en voyant Huppert dire les mots d'Euripide « Saisis l'épée, saisis-la, va vers le but lugubre de ta vie », je crois entendre en sous-texte les mots de Kane dans le spectacle de Régy « Rappelle-toi la lumière et crois la lumière. Un instant de clarté avant la nuit éternelle, il ne faut pas que j'oublie »³⁷. L'empreinte imaginaire qu'a laissée l'actrice dans le travail avec Régy rejoint l'empreinte qu'elle est en train de laisser en moi dans son rôle de Médée. Elle devient finalement, peut-être, le passeur d'une parole en-deçà des mots, où Euripide et Sarah Kane se rencontrent. Isabelle Huppert a travaillé avec Jacques Lassalle sur *Médée* avant Claude Régy sur *4.48 psychose*. Elle avait par ailleurs déjà travaillé avec ce dernier sur *Jeanne au Bûcher*, de Paul Claudel, en 1992. *Orlando* de Virginia Woolf mis en scène par Bob Wilson en 1993 s'est joué, l'année d'après donc. Médée la meurtrière meurtrie, Jeanne la passionnée brûlée vive, Orlando le passage de l'homme à la femme. Entre Woolf, Claudel, Kane et Euripide, l'actrice est peut-être le lien qui relie les auteurs aux metteurs en scène, vectrice d'une parole qui serait celle de toutes les femmes et, sans doute, de tous les hommes.

³⁷ *Ibid.*, p.10.

Conclusion

Au cours de mes recherches, je me suis rendu compte qu'il m'était impossible de choisir une façon d'envisager le jeu de l'acteur ni de donner raison de façon radicale à une pédagogie. A chaque fois, j'en reconnais pour chacune d'elle des justesses, des pertinences et des vérités. Tous les théoriciens et praticiens qui ont écrit sur le jeu de l'acteur développent des notions relatives à leur propre démarche artistique, elles sont ni justes ni fausses, elles existent. Mais on ne saurait cloisonner l'acteur dans un type de jeu et un mode d'emploi unique, car ce qui le caractérise c'est justement d'emprunter toutes les catégories et de se reconnaître dans toutes les définitions, de développer sa propre définition d'individu-acteur, de créer un savoir-faire qui lui est propre et de développer et d'enrichir le plus possible son artisanat.

En faisant le lien avec ma formation d'acteur à l'école, je m'aperçois que ce qui caractérise l'art de l'acteur est de réunir les contraires. Par contraires, j'entends le refus de l'univocité. L'acteur est plurivoque dans sa définition, c'est un individu qui sur scène est appelé à représenter le monde et l'envers du monde. Il se situe au point de rencontre entre l'interprétation et l'observation. Lorsque je travaille un personnage, je compose à partir de ce que je suis tout en suivant la parole et les actions du personnage. J'agis sur lui et il agit sur moi. L'acteur est à la fois dans le contrôle et dans la perte de contrôle, présent et absent, conscient et inconscient. Il est à la fois acteur de son propre outils de travail puisque c'est à partir de sa voix et de son corps que les mots prennent vie, et observateur de ce qu'il créé, de ce que le personnage lui fait faire. Ce qui rend l'art de l'acteur insaisissable c'est le paradoxe qui le constitue : entre ce qu'il est et ce qu'il fait, entre ce qu'il est et ce qu'il joue. Entre lui et son personnage.

Le rôle de l'acteur est d'investir et de se laisser investir par son rôle. Ce double mouvement se fait dans un double lieu : en lui et autour de lui. Son espace intérieur est vaste et chaque personnage y laisse une trace. L'acteur les accumule, il grandit avec. Un grand acteur est peut-être celui qui, d'années en années, d'expériences en expériences, se laisse métamorphoser par les personnages qu'il interprète, altérant légèrement son apparence physique. D'une façon étrange, les empreintes que laissent les traversées de rôles semblent non pas marquer physiquement l'acteur mais en flouter ses propres traits et contours physiques. On dit que l'acteur n'est pas celui qui travaille le texte mais qui

se laisse travailler par lui. Sur scène, au cœur de la plus grande concentration, l'acteur gagne peut-être à acquérir une plus grande transparence physique, c'est-à-dire à avoir la capacité de s'extraire de lui-même pour faire apparaître son espace intérieur, son espace vide. Plus le vide en lui est dense, plus sa présence est consistante. Il me semble que, par l'expérience, l'acteur gagne à se servir de ses empreintes qu'ont laissées les personnages antérieurs pour déployer et ouvrir les limites de l'espace en lui et, par conséquent, de l'espace autour de lui, celui de la scène.

Dans l'une de mes dernières évaluations, j'ai pu lire ceci : « Jérôme s'absente encore trop souvent et, par conséquent, le corps et la présence deviennent comme transparents ». Sans trop saisir de suite le sens de cette remarque, je me dis aujourd'hui que mon travail et ma recherche artistique dans l'école me permettent de faire le lien avec ce qu'est la formation d'acteur, celle d'apprendre à désapprendre et, curieusement, à ouvrir les portes d'un savoir que je croyais acquis, pour finalement dépasser les limites de ce savoir et d'explorer des territoires inconnus, des territoires incertains. C'est un peu comme dans la vie, car, de fait, la vie est incertaine et « irrésoluble » pour reprendre les mots de Jacques Lassalle. Elle nous est donnée pour un temps. Il est important de considérer ce temps pas seulement comme une limite mais aussi comme une ouverture. Dans la vie, ce qui nous échappe nous fait peur, alors on cherche à saisir, à rationaliser, à comprendre ce qui nous arrive pour avoir l'impression que nous contrôlons nos vies. Et bien-sûr pour nous rassurer. Le savoir est pour moi un leurre au sens où on l'entend habituellement car il enferme plus qu'il ne libère. Pour l'acteur, il s'agit de dépasser les limites de son savoir. D'interroger ce qu'il croit savoir, de le déverrouiller, de le remettre en question et de composer avec les réponses plurivoques qui en découlent. Pour moi, il s'agit de ne pas avoir peur de l'incertitude mais de m'en réjouir, d'avancer, sur le plateau comme dans la vie, calme et serein, et certain de ma propre incertitude.

Les empreintes qu'ont laissées tous les stages que j'ai traversés durant ces trois années de formation me permettent de dire que je « sais » encore moins que ce que je « savais » à mon admission dans cette école. Si l'art de l'acteur est de « toujours préserver un je-ne-sais-quoi de suspendu dans la clarté du sens et l'éprouvé de l'émotion » selon Jacques Lassalle, je perçois mon futur métier d'acteur comme le passeur d'une parole qui va au-delà des spectateurs d'une salle de théâtre, d'une parole qu'il contrôle et qui le dépasse à la fois. L'acteur est celui qui, comme Isabelle Huppert

et Jean-Quentin Chatelain, parvient à faire entendre le temps de la fiction dans le temps de la représentation théâtrale. C'est un acte qui ne peut se faire que dans la corrélation entre ces deux temps, l'ici et l'ailleurs. L'état d'incertitude dont parlent Régy et Lassalle et sur lequel j'insiste ici dans mon mémoire est constitutif du geste de l'acteur. L'acteur parle et se laisse parler par le rôle qu'il interprète. Sur scène, il est au cœur et à distance de ce qu'il dit. Il est vivant et pourtant il fait appel au fantôme provisoire qu'est le personnage pendant la durée de la représentation. Il l'appelle, il ne le cherche pas. Ce fantôme vient à lui, mais dans le compromis que cela incombe : prêter sa voix et son corps. Le personnage (re)vit à travers l'acteur, ce dernier est alors sur le seuil de la mort en le laissant entrer à travers lui. Comme le concept de « mort partagée », similaire à l'expérience de mort imminente³⁸ (EMI), l'acteur partage la mort du personnage pendant la durée du spectacle et visualise le « film » de sa vie. C'est peut-être à cet instant que l'empreinte se forme. Une empreinte où la mort s'incruste dans la vie.

³⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Exp%C3%A9rience_de_mort_imminente, page consultée le 06/04/2013.

Bibliographie

Ouvrages

FERAL Josette, *Les Chemins de l'acteur*, Montréal (Québec), Québec Amérique, 2001, pp. 61 – 71.

FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, tome 1 : L'espace du texte*, Montréal (Québec), Editions jeu/Editions Lansman, 2001, pp. 185 – 199.

LASSALLE Jacques, *Ici moins qu'ailleurs*, Paris, P.O.L, 2011.

LASSALLE Jacques et RIVIERE Jean-Loup, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, Actes Sud-papiers/CNSAD, 2004.

LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev, au cœur de la pédagogie théâtrale. Anarchie et rigueur*, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, 2006, pp. 140 – 149.

REGY Claude, *Dans le désordre*, Arles, Actes sud, 2011.

REGY Claude, *La Brûlure du monde*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2011.

REGY Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1998.

REGY Claude, *L'Etat d'incertitude*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002.

RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, traduction de Claude Porcell, Paris, Flammarion, 1994.

Articles et revues

BONFANTI Marie-Luce et MITTELSTEINER Crista, « L'apocalypse ici et maintenant », dans *Alternatives théâtrales*, n°99, Bruxelles, Alternatives théâtrales, octobre 2008, pp. 52 – 81.

GUIDICELLI Carole et PLASSARD Didier, « La place du mort sur la scène théâtrale contemporaine », dans *Alternatives théâtrales*, n°99, Bruxelles, Alternatives théâtrales, octobre 2008, pp. 3-50.

LAMBERT Stéphane, LASSALLE Jacques, REGY Claude, MARLEAU Denis, « Jon Fosse », dans *Alternatives théâtrales*, n°106-107, Bruxelles, Alternatives théâtrales, octobre 2010, pp. 90 – 105.

Revue de presse

« Sorcière plein de grâce, Isabelle Huppert fait beau sort à Médée », *Le Temps*, le 14 juillet 2000.

« Une passionnante ambiguïté », *Les Echos*, le 9 janvier 2001.

« Huppert en Médée démultipliée », *La Tribune*, le 11 janvier 2001.

DEMIDOFF Alexandre, « Tête-à-tête tragique », entretien avec Jean-Quentin Chatelain, *Le Temps*, le 1^{er} juillet 2000.

DEMIDOFF Alexandre, « Lassalle, un théâtre intimiste pour tous », entretien avec Jacques Lassalle, *Le Temps*, le 10 février 2001.

FERNEY Frédéric, « Scène de ménage à Corinthe », *Le Figaro*, le 16 juillet 2000.

MACABRU Pierre, « Isabelle Huppert, un monstre froid », *Le Figaro*, le 27 janvier 2001.

MEREUZE Didier, « Isabelle Huppert sous le ciel noir d'Euripide », *La Croix*, le 9 janvier 2001.

SALINO Brigitte, « Le sûr chemin d'Isabelle Huppert vers l'amour du théâtre », entretien avec Isabelle Huppert, *Le Monde*, le 05 janvier 2001.

SALINO Brigitte, « Isabelle Huppert entre dans la mythologie d'Avignon », *Le Monde*, le 14 juillet 2000.

THEBAUD Marion, « Chatelain en baroudeur royal », entretien avec Jean-Quentin Chatelain, *Le Figaro*, le 3 janvier 2001.

VAVASSEUR Philippe, « Huppert magistrale dans Médée », *Le Parisien*, le 14 juillet 2000.

Supports audio et vidéo

Par les abîmes, <http://www.youtube.com/watch?v=TaXV9eN6VV0>, entretien avec Claude Régy par Alexandre Barry, page consultée le 1^{er} octobre 2012.

La Brûlure du monde, entretien avec Claude Régy par Alexandre Barry, dvd de l'ouvrage *La brûlure du monde*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2011.

Ici moins qu'ailleurs – jouer/mettre en scène, http://www.youtube.com/watch?v=sJTmoa_Yi30, entretien avec Jacques Lassalle à l'occasion de la parution de son ouvrage *Ici moins qu'ailleurs*, page consultée le 7 décembre 2012.

<http://www.ina.fr/video/CAB00037116>, entretien avec Isabelle Huppert en duplex du festival d'Avignon par Claude Sérillon au Journal de France 2 le 10 juillet 2000, page consultée le 8 décembre 2012.

Sites Internet

DARGE Fabienne, « Claude Régy : « J'ai été happé par l'imaginaire », *Le Monde*, le 3 octobre 2012. http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/03/claude-regy-j-ai-ete-happe-par-l-imaginaire_1769309_3246.html, page consultée le 5 octobre 2012.

VAN HAESBROECK Elise, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », *Loxias*, n°33, le 15 juin 2011. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708>, page consultée le 14 novembre 2012.

VAN HAESBROECK Elise, « *Comme un chant de David* de Claude Régy, rendre le corps à l'état de brume », *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, n°8, 2011, pp. 77 – 84. <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/France8/haesebroeck.pdf>, page consultée le 14 novembre 2012.

Annexes

Annexe 1

Entretien avec Jacques Lassalle par Alexandre Demidoff, « Entretien. Lassalle, un théâtre intimiste pour tous », *Le Temps*, le 10 février 2001.

Annexe 2

Entretien avec Isabelle Huppert par Brigitte Salino, « Le sûr chemin d'*Isabelle* Huppert vers l'amour du théâtre », *Le Monde*, 5 janvier 2001.

Annexe 3

Entretien avec Jean-Quentin Chatelain par Alexandre Demidoff, « Tête-à-tête tragique », *Le Temps*, 1^{er} juillet 2000.

Annexe 4

« Huppert en Médée démultipliée », *La Tribune*, 11 janvier 2001.

Annexe 5

Entretien avec Jean-Quentin Chatelain par Marion Thebaud, « Chatelain le baroudeur royal », Le Figaro, 3 janvier 2001.

Annexe 6

« Une passionnante ambiguïté », Les Echos, 9 janvier 2001.

Annexe 7

Didier Mereuze, « Isabelle Huppert sous le ciel noir d'Euripide », *La Croix*, 9 janvier 2001.