

## APPROCHE DOCUMENTAIRE

# Retour à Argos

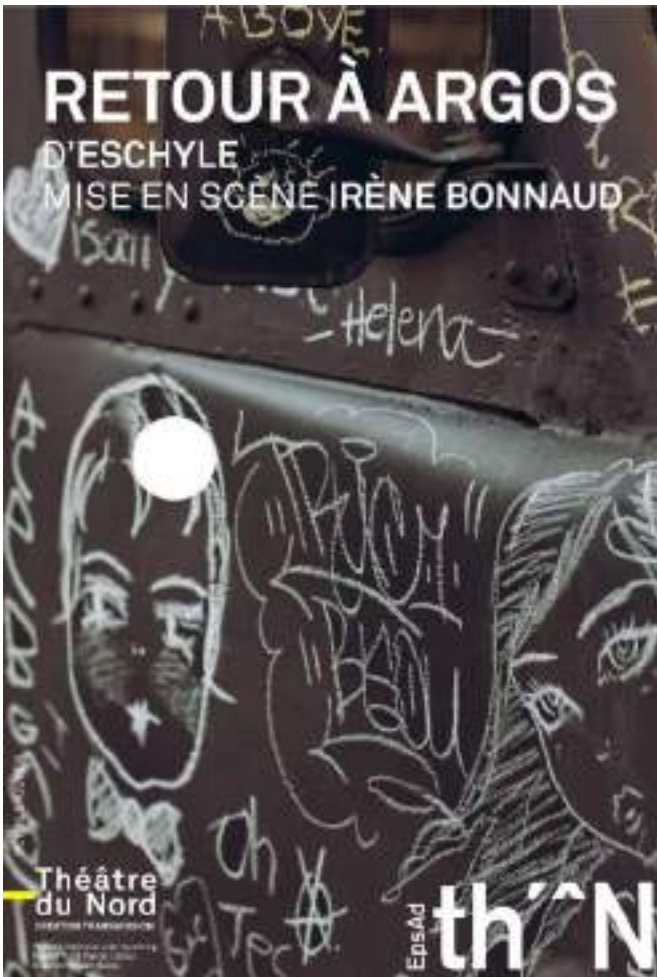
D'Eschyle, traduction du grec des *Exilées*  
et *Prométhée enchaîné* Irène Bonnaud

Texte additionnel Violaine Schwartz

Mise en scène de Irène Bonnaud

du vendredi 15 mars au jeudi 28 mars 2013

Théâtre du Nord, Lille



## Ecole du spectateur

### / Avant-goût

Mardi 19 mars à 19h

Petite salle, Lille, entrée libre

### / Rencontre avec l'équipe artistique

Jeudi 21 mars à l'issue de la représentation

### / Rencontre – Table ronde animée par Yannic Mancel

Samedi 23 mars à 15h00 – médiathèque du Vieux Lille, entrée libre

### / Cours public

#### **Analyse de la représentation théâtrale**

Mercredi 27 mars à 18h30 animé par Yannic Mancel.

Petite salle, Lille, entrée libre

### / Projection De L'Autre Côté de Chantal Akerman

Lundi 26 mars 19h00 > Cinéma - Le Fresnoy, entrée libre

### / Visite croisée > Palais des Beaux-Arts de Lille

Mercredi 27 mars 16h30 et 18h30

16h30 > « Dieux et héros de l'Antiquité », visite guidée dans les collections du Palais des Beaux-Arts, entrée libre



## Livret 1

<b>Distribution</b>	<b>p. 4</b>
<b>Le projet</b>	<b>p. 5</b>
<b>Biographie d'Eschyle</b>	<b>p. 7</b>
<b>Biographie d'Irène Bonnaud</b>	<b>p. 8</b>
<b>Biographie de Violaine Schwartz</b>	<b>p. 9</b>
<b>Equipe artistique</b>	<b>p. 10</b>
<b>L'invention de la démocratie</b>	<b>p. 14</b>
Entretien avec Irène Bonnaud réalisé par Yannic Mancel	
<b>Théâtre et mythologie grecs</b>	<b>p. 18</b>
<b>Croquis des costumes</b>	<b>p. 23</b>
<b>Photos de répétitions</b>	<b>p. 25</b>

## Livret 2

### Quelques pistes pédagogiques et approches thématiques p. 26

Groupement 1 : Des suppliantes aux exilées : différentes traductions de deux extraits des suppliantes d'Eschyle

<u>extrait n°1</u> : première page du texte – annonce du Coryphée	p. 27
<i>Les suppliantes</i> , Eschyle, texte en grec	p. 27
<i>Les suppliantes</i> , Eschyle, traduction de P. Mazon	p. 28
<i>La trilogie de la guerre – les suppliantes</i> , Eschyle, traduction de O. Py	p. 29
<i>Les exilées</i> , Eschyle, traduction de Irène Bonnaud	p. 30
<u>extrait n°2</u> : la réponse de Danaos	p. 32
<i>Les suppliantes</i> , Eschyle, texte en grec	p. 32
<i>Les suppliantes</i> , Eschyle, traduction de P. Mazon	p. 33
<i>La trilogie de la guerre – les suppliantes</i> , Eschyle, traduction de O. Py	p. 34
<i>Les exilées</i> , Eschyle, traduction de Irène Bonnaud	p. 35

Groupement 2 : La tragédie grecque mise en scène

<i>Les suppliantes</i> , Eschyle, mise en scène J. L. Barrault	p. 37
<i>L'Orestie</i> , Eschyle, mise en scène de Olivier Py	p. 37
<i>Retour à Argos</i> , Eschyle, mise en scène Irène Bonnaud	p. 38
<i>Les suppliantes</i> , Eschyle, mise en scène de Christian Jehanin	p. 38
<i>Agamemnon</i> , Eschyle, mise en scène Ariane Mnouchkine	p. 39
<i>Les danaïdes</i> , Eschyle, mise en scène de Emilie Flacher	p. 39

Groupement 3 : Du mythe à la réalité sociale

Texte 1 : <i>Lampedusa Beach</i> , Lina Prosa	p. 40
Texte 2 : <i>IO 467</i> , Violaine Schwartz	p. 41
Texte 3 : <i>Prométhée délivré</i> , Olivier Py	p. 43

Documents annexes :

<u>Sur la fréquentation des grecs</u>	p. 44
1- <i>Cinq ans avec Eschyle</i> , D. Loyza	p. 44
2- <i>Nouveaux mythes, nouveaux chaos</i> , J. P. Manganaro	p. 49
<u>Sur le concept de texte matériau de Heiner Müller</u>	p. 54
Article de J-M Piemme ; « Müller donc, récrivain » dans <i>Le souffleur inquiet</i>	p. 54
<u>Pour croiser les genres : théâtre et peinture</u>	p. 59

<b>Bibliographie</b>	<b>p. 61</b>
----------------------	--------------

## *Retour à Argos*

D'Eschyle - Mise en scène : Irène Bonnaud

Traduction du grec des *Exilées* et *Prométhée enchaîné* d'Eschyle : Irène Bonnaud

Texte additionnel : Violaine Schwartz

Lumières : Daniel Levy

Son : Alain Gravier

Costumes : Nathalie Prats Berling

Maquillage et coiffures : Catherine Saint-Sever

Chorégraphie : Jean-Marc Piquemal

Régie générale : Christophe Boisson

Assistante à la mise en scène et direction musicale : Mounya Boudiaf

Stagiaire à la mise en scène : Sarah Clauzet

Avec

Astrid Bayiha, Ludmilla Dabo, Jean-Christophe Folly, Adeline Guillot, Laetitia Lalle Bi Benie,  
Jean-Baptiste Malartre, Boubacar Samb

Production

Théâtre du Nord, Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord Pas-De-Calais

Coproduction

Théâtre Dijon-Bourgogne, Centre Dramatique National

Avec le soutien du Jeune Théâtre National

Irène Bonnaud est artiste associée au Théâtre du Nord, Théâtre National Lille-Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais

Irène Bonnaud, artiste associée au Théâtre du Nord, revisite la tragédie des Suppliantes augmentée de fragments d'autres pièces d'Eschyle et de textes de Violaine Schwartz. Elle explore ainsi la relation organique qu'entretiennent, dès la naissance de la cité grecque, le droit d'asile et la démocratie. Une relecture qui, de son propre aveu, s'inscrit en écho à des débats actuels.

Quand on me demande ce que sera mon prochain spectacle, je réponds : une tragédie grecque, une pièce d'Eschyle – l'histoire de femmes africaines qui traversent la Méditerranée en bateau et demandent l'asile à la Grèce. A ce stade de la conversation, pour mon interlocuteur, l'affaire est faite, « l'actualisation » a encore frappé...

Sauf qu'en l'occurrence, il n'en est pas besoin.

La pièce d'Eschyle raconte précisément cela : « celles / ceux qui sont venus demander l'asile », dit littéralement son titre grec, *Hiketides* (et non *Les Suppliantes*, comme l'a voulu la tradition universitaire française).

Que faire de ces femmes noires qui viennent demander de l'aide à Argos, transformée par Eschyle en miroir d'Athènes et de la démocratie grecque ? Les citoyens seront furieux si le pouvoir les accueille, cela n'attirera que des ennuis, et elles-mêmes se posent la question – trouveront-elles des amis si loin de leurs foyers, les écouteront-elles malgré leur accent étranger ?

Aujourd'hui, la géographie de l'Union Européenne pousse les migrants à entrer dans « l'espace Schengen » par la Grèce. C'est là, dans le premier pays européen où ils arrivent, qu'ils sont supposés déposer une demande d'asile, mais le pays ayant le taux d'acceptation le plus faible d'Europe, proche de 0% par an, beaucoup renoncent d'avance, et restent là en attendant, dans un vide juridique total, main d'oeuvre corvéable à merci, aubaine pour employeurs sans scrupules.

Quant à l'agence européenne Frontex, chargée par l'Union du contrôle « des frontières extérieures », elle semble avoir un penchant marqué pour les dieux de l'Olympe, forcés bien malgré eux de prêter leurs noms à des opérations militaires - le canal de Sicile et Lampedusa sont protégés par « le dispositif Hermès », les îles de la mer Egée se prémunissent contre les arrivées de Turquie grâce à « l'opération Poséidon » et « Hera » renvoie dans des camps mauritaniens de sinistre réputation ceux qui tentent d'atteindre les Canaries en pirogue.

Alors c'est vrai, c'est l'actualité qui m'a poussée à relire la pièce, tant les événements ont en ce domaine atteint cette année des sommets, ou des gouffres, de cynisme. Quand des dizaines de milliers d'immigrés de l'Afrique subsaharienne fuient la Libye où ils sont menacés de mort et de lynchage aussi bien par l'ancienne dictature que par nos nouveaux alliés du CNT, où ils sont des mois durant menacés par les avions français qui font là-bas la guerre, on les installe dans des camps insalubres au milieu du désert tunisien et on n'envisage pas d'accueillir – ne serait-ce qu'un seul réfugié de la guerre libyenne sur le sol français. La petite minorité qui cherche à venir d'elle-même le fait au péril de sa vie. Selon le Haut Commissariat aux Réfugiés de l'ONU, il y a déjà eu plus de 2000 morts depuis le début de l'année 2011 et la Méditerranée se transforme chaque jour un peu plus en cimetière marin.

De la crise économique aux Printemps arabes, les événements se télescopent ces derniers mois qui poussent la même question à faire retour encore et encore : quelle Europe voulons-nous ?

La force de la pièce d'Eschyle est moins de surgir du fond des siècles que de venir témoigner des luttes politiques virulentes qui agitaient l'Athènes à son époque, toujours sous la menace de restauration oligarchique ou de guerre civile. Et l'obsession majeure du texte pourra paraître bien archaïque : comment ne pas fâcher le plus puissant des dieux, Zeus, protecteur des demandeurs d'asile et des étrangers ? Mais est-ce si bête, cette crainte d'une « honte qui montera jusqu'au ciel » si l'on refuse son aide à qui en a besoin ?

L'enclos sacré qui occupe la scène des *Demandeurs d'asile* m'intéresse aussi en ce qu'il délimite un espace de jeu, où la parole est possible sous la protection des dieux, un espace ritualisé qui n'est pas celui de l'assemblée, espace du politique dont on parle mais qu'on ne voit jamais. C'est là que les corps se reposent et trouvent refuge, mais c'est là aussi que parlent celles qui n'ont pas droit à la parole.

Vétéran de la bataille de Salamine, Eschyle, dans *Les Perses*, l'avait raconté *du point de vue des vaincus*, tour de force d'une humanité exceptionnelle. Ici, il donne la parole à des femmes, « fleurs noires / au visage brûlé par le fracas du soleil », qui sont d'autant plus véhémentes qu'on leur répète sans arrêt de se taire (« parler haut ne convient pas aux inférieurs »). La prise de parole même est acte de rébellion, résistance obstinée aux règlements et à l'habitude – comme la loi de Zeus, « vieille aux cheveux gris » qui a plus de force qu'elle n'en a l'air et sait remettre d'aplomb un bout de fer tordu, pour « redresser le destin », la parole vive ruine les préjugés et retourne la situation.

Confiance provocatrice en la démocratie et confiance dans le théâtre pour raconter les histoires de son temps, puisque *Les Demandeurs d'asile* mêle, comme *l'Orestie*, temps des légendes et actualité, temps du mythe et temps de l'histoire.

Si elle est peu jouée, la pièce est d'ailleurs fameuse chez les historiens car c'est le premier texte au monde où apparaît cette alliance de mots grecs *démo-cratie* – pour définir un régime politique où *le peuple règne*.

On a tant pris l'habitude de voir dans les tragédies grecques d'intimidants blocs de marbre, patinés par des siècles de tradition scolaire, nimbés de *grande culture*, qu'il faut insister sur ce bizarre collage historique et géographique bricolé par Eschyle. Il multiplie les anachronismes, fait bouger les continents, provoque raccourcis improbables, et c'est sans doute cette *irruption du temps dans le jeu*, de « l'histoire en train de se faire » dans les légendes d'autrefois, de *l'actualité dans le mythe*, qui conserve à la pièce son énergie, sa vie, sa valeur d'urgence si longtemps après son écriture.

C'est cette urgence que je voudrais retrouver.

**Irène Bonnaud**



### Eschyle, au centre des luttes politiques de son temps

Des tragiques grecs, Eschyle est le plus ancien, le seul à avoir vécu l'arrivée de la démocratie à Athènes.

Enfant, il vivait dans une cité qui était bourgade de province gouvernée par un despote, à 20 ans il vit Clisthène engager des réformes pour imposer le pouvoir des assemblées, à 35 ans il fut héroïque, paraît-il, sur le champ de bataille de Marathon, puis à 45 ans triompha avec la flotte à Salamine : au géant perse qui venait envahir la Grèce, la petite Athènes, forte de sa nouvelle démocratie et de ses navires, avait su résister, et se retrouvait capitale d'un empire maritime. Contre l'avis de ses aristocrates prêts à la trahir pour Sparte et sa dictature militaire, elle n'allait pas tarder à réaffirmer plus vivement l'égalité des citoyens. Quand le jeune Périclès et Ephialte imposèrent en 461 la réforme des institutions et réduisirent à néant le pouvoir politique de l'Aréopage, le conseil tenu par les aristocrates, Eschyle écrit *l'Orestie* où Athéna elle-même vient approuver ces énergiques mesures.

Dans *Les Demandeurs d'asile*, Eschyle offre le rôle principal à un groupe de *femmes noires* venues d'Afrique et si la pièce nous est parvenue parce qu'elle était tenue pour une des *sept plus belles* de son auteur par les érudits de l'Antiquité (il en avait écrit 90), elle a été longtemps sous-estimée par la critique moderne. Les professeurs européens des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> affirmèrent catégoriquement qu'il devait s'agir d'une pièce *primitive*, qui venait certainement de la jeunesse de son auteur et des balbutiements du genre tragique. Comment un *collectif* pouvait-il tenir le rôle principal d'une pièce de théâtre ? Et qui plus est, un collectif de *femmes*, et de *femmes noires* en plus...

Un papyrus trouvé en 1952 ruina d'un coup ces allégations, motivées par un savant mélange de préjugés littéraires et de racisme. La pièce datait de 463, Eschyle avait 62 ans quand il l'écrivit. Voilà pour *l'oeuvre de jeunesse*. On était donc au printemps 463.

Les démocrates s'agitaient pour faire passer leurs réformes, ils préconisaient une alliance sacrée avec Argos, la Cité démocratique du Péloponnèse, rivale de Sparte dans la région. Argos qui avait offert l'asile au *héros* d'Eschyle, Thémistocle, chef du parti démocratique au temps de sa jeunesse, l'homme qui avait osé vider Athènes de ses habitants pour attirer les Perses dans le piège de Salamine, l'homme qui pensait que la Cité était dans son peuple et non dans sa terre. Les aristocrates avaient poussé Thémistocle à l'exil et intriguait pour qu'Argos livre son réfugié à Sparte, mais Argos, où la démocratie avait été restaurée l'année précédente, tenait bon et ne cédait pas.

Au même moment, en Egypte, occupée par l'Empire Perse dont le gouverneur accablait d'impôts les paysans du delta, la révolte grondait. Inaros, chef des tribus libyennes, avait soulevé la population contre l'occupant et avait demandé l'aide d'Athènes contre l'opresseur. Cette expédition se terminerai mal, mais pour l'heure, on se passionnait pour l'Egypte où les Grecs commerçaient depuis des siècles, où des villes grecques avaient été fondées dans le delta, où la déesse aux cornes de vache, Osiris, rappelait tant la légende d'Io, et le dieu-taureau, Apis, son fils Epaphos.

## Biographie d'Irène Bonnaud



© J. Blanchard

Après avoir réalisé son premier spectacle professionnel aux Subsistances à Lyon, Irène Bonnaud a signé des mises en scènes remarquées au Théâtre Vidy-Lausanne (*Tracteur* de Heiner Müller, repris au Théâtre de la Bastille, *Lenz* d'après Georg Büchner, au Studio-Théâtre de Vitry). Elle a ensuite été metteuse en scène associée pendant trois ans au Théâtre Dijon-Bourgogne, à l'invitation de François Chattot, avec lequel elle a créé *Music hall 56* de John Osborne, puis *Le Prince travesti* de Marivaux et *La Charrue et les étoiles* de Sean O'Casey.

Elle a également dirigé la troupe de la Comédie-Française dans *Fanny* de Marcel Pagnol (Théâtre du Vieux-Colombier), retransmis en direct à la télévision par France 2. Elle a ensuite mis en scène les solistes de l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris dans l'opéra-bouffe *les Troqueurs* d'Antoine Dauvergne (direction musicale : Jérôme Corréas) et dans *Street scene*, l'unique opéra américain de Kurt Weill (direction musicale : Jeff Cohen).

La saison dernière, elle était en résidence au NEST - CDN de Thionville-Lorraine, où elle a créé *Soleil couchant* d'Isaac Babel (repris au Théâtre du Nord du 2 au 8 février 2012) et *Iroquois*, production bilingue franco-allemande des théâtres de Liège, Thionville, Luxembourg et Saarbruck, conçue avec des adolescents de la région frontalière et l'écrivain allemand Claudius Lünstedt.

A l'invitation de Stuart Seide, elle est à partir de 2011 metteuse en scène associée au Théâtre du Nord à Lille.

Elle est également traductrice de l'allemand et du grec, et membre du comité d'allemand de la Maison Antoine Vitez - Centre International de Traduction théâtrale.

De l'allemand, elle a traduit entre autres *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht pour une mise en scène de Jean Boillot, *Johann Faustus* de Hanns Eisler (Théâtrales), *La Construction* de Heiner Müller (Théâtrales), *La Déplacée* de Heiner Müller (Editions de Minuit), *Lenz* de Georg Büchner (Solitaires Intempestifs), *Un Cabaret Hamlet* de Shakespeare / Müller / Langhoff, *Drapeaux noirs* de Thomas Martin.

Du grec, elle a déjà traduit *Antigone* de Sophocle, *Iphigénie chez les Taures* d'Euripide, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (traductions publiées aux Solitaires Intempestifs), pour des mises en scène de Jacques Nichet, Gwenaél Morin, Guillaume Delaveau.



## Biographie de Violaine Schwartz



Après des études de chant lyrique et une formation de comédienne à l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg, Violaine Schwartz débute sa carrière sur scène aux côtés de Jacques Lassalle et travaille sous la direction d'Alain Ollivier, Pierre Ascaride, Marcel Bozonnet.

Elle joue dans de nombreux spectacles avec Ludovic Lagarde, Pierre Baux et Cécile Pauthe, pour laquelle elle interprète notamment la marquise de Merteuil dans *Quartett* de Heiner Müller.

Chanteuse, elle offre de nouvelles couleurs à la tradition de « la chanson réaliste » avec la contrebassiste de jazz Hélène Labarrière. Leur premier CD, *J'ai le cafard*, sort en 2011.

En 2010, P.O.L. publie son premier roman, *La Tête en arrière*. Il lui vaut d'être nominée pour le Prix Femina.

Le second paraîtra début 2013, toujours chez P.O.L.

### **ASTRID BAYIHA / une fille de Danaos**



Ancienne élève du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (professeurs : Andrzej Seweryn, Guillaume Gallienne, Mario Gonzalez, Michel Fau, Sandy Ouvrier), comédienne du Jeune Théâtre National.

Passionnée d'art depuis son enfance, Astrid Bayiha s'initie d'abord au chant et à la danse avant de se lancer dans le théâtre. A partir de 2005 elle commence aussi à écrire des pièces. Elle organise à partir de septembre 2010 des Scènes Ouvertes Théâtre une fois par mois à Saraaba, un espace culturel dans le quartier de la Goutte d'Or, à Paris.

En 2011 elle tourne avec *As you Like It* de Shakespeare mis en scène par Catherine Riboli, avant de jouer à Paris dans la dernière création de Gerty Dambury, *Trames*.

### **LUDMILLA DABO / une fille de Danaos**



Ancienne élève du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (professeurs : Dominique Valadié, Alain Françon, Jean-Damien Barbin, Michel Fau), comédienne du Jeune Théâtre National.

Depuis sa sortie du Conservatoire, elle joue dans *L'Objet des Mots - Matériau scène 4*, texte et conception Philippe Grandrieux et Pavel Hak (Montevideo - Marseille), dans *Misterioso-119* qu'elle met en scène avec Catherine Hirsch (Théâtre La Loge - Théâtre Gérard Philipe), dans *Sinon l'Hiver*, création de Malgorzata Kasprzycka (Théâtre de la Tempête), dans *L'homme inutile ou la conspiration des sentiments*, mise en scène de Bernard Sobel (Théâtre de la Colline), dans *Médée-Matériau*, mise en scène de Luca Giacomoni, dans *Tobu-Bobu Provisoire*, mise en scène de Saturnin Barré (Théâtre d'Auxerre), dans *Gloire aux endormis*, mise en scène de Denis Moreau (La Parole Errante / Montreuil).

## JEAN-CHRISTOPHE FOLLY / un soldat d'Égyptos, Prométhée



Jean-Christophe Folly entre à l'école Claude Mathieu en 2000. En 2004, il intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Il joue dans *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, mise en scène de Jean-René Lemoine, dans *L'Opérette* de Valère Novarina, mise en scène de Marie Ballet, dans *Yerma* de Federico Garcia Lorca, mise en scène de Jean Bellorini, dans *Liliom* de Ferenc Molnar mise en scène de Marie Ballet, dans *Dans la solitude des champs de coton* mise en scène de Pascal Tagnati.

Au cinéma, il joue dans *35 Rhums* de Claire Denis, *Villa Amalia* de Benoît Jacquot, *Cliente* de Josiane Balasko, *Eden à l'ouest* de Costa Gavras, *La maladie du sommeil* de Ulrich Kohler (Ours d'argent 2011 du meilleur réalisateur au festival de Berlin), *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais. Jean-Christophe Folly est aussi chanteur et guitariste.

## ADELINE GUILLOT / Io



Elle entre à l'école Claude Mathieu à Paris, puis en 2005, à l'école supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (professeurs : Stéphane Braunschweig, Richard Brunel, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, Marie Veyssièrre, Philippe Garrel...).

Elle participe régulièrement aux créations de Caroline Guiela, dont *Andromaque* et *Macbeth (inquiétudes)*. En 2009, elle joue sous la direction de Irène Bonnaud dans *La Charrue et les Etoiles*, créé au théâtre Dijon-Bourgogne et sous la direction de Charles Muller dans *Les errances d'Ulysse* au Théâtre d'Esch.

En 2010, elle joue dans *L'affaire de la rue de Lourcine*, mis en scène par D. Jeanneteau et M.C. Soma. En 2011, elle joue dans *Macbeth*, mis en scène par Eric Massé et créé au théâtre des Célestins à Lyon et à la Comédie de Valence.

En 2012, elle travaille avec Kristian Lupa pour la création de *Salle d'Attente* au théâtre Vidy-Lausanne et au théâtre national de la Colline ainsi que sous la direction de Dan Artus dans *Le Peuple d'Icare* au festival Théâtre en Mai à Dijon.

## LAETITIA LALLE BI BENIE / une fille de Danaos



Après des études de lettres, Laetitia Lalle Bi Bénie intègre en 2007 le dispositif de compagnonnage fondé par le Nouveau Théâtre du Huitième (Lyon).

Pendant deux ans, elle se forme sous la direction de Guy Naigeon, Claire Truche, Jean-Paul Delore ou encore Joris Matthieu. Elle a participé comme comédienne à plusieurs créations sous la direction de Sylvie Mongin-Algan (*Notre Cerisaie* d'après Tchekhov), Anaïs Cintas (*Hamlet Machine* de Heiner Müller), Philippe Labaune (*Jonas-Orphée* de Patrick Dubost), Grégoire Ingold (*Ahmed Philosophe* de Alain Badiou) et Olivier Mouginot (*DEZAFI* de Frankétienne, *I AM A MAN*).

Elle travaille actuellement avec Vincent Bady (*Europe ne se souvient plus*) et Marie-Paule Laval (*Bukowski*).

## JEAN-BAPTISTE MALARTRE / le roi d'Argos



Formé à l'école du théâtre des Amandiers de Nanterre que dirigeait alors Pierre Debauche (professeurs : Debauche, Antoine Vitez).

Il commence à jouer en 1970 sous la direction d'Antoine Vitez auprès de qui il demeure plusieurs saisons.

Puis il travaille avec Patrice Chéreau, Claude Régy, Bernard Sobel, Alain Françon, Brigitte Jaques, Stuart Seide, Jacques Lassalle, André Engel.

Ce dernier l'invite en 1991 à entrer à la Comédie Française, dont il devient Sociétaire et où il restera jusqu'en 2012.

Il joue également dans des films d'Olivier Assayas, Sophie Fillières, Lucas Belvaux, Guillaume Nicloux, Dominique Cabrera, Mia Hansen Love.

Il a déjà travaillé avec Irène Bonnaud pour *Fanny* de Marcel Pagnol, au Théâtre du Vieux Colombier et pour *Les Troqueurs / Le Petit maître malgré lui* avec l'Atelier lyrique de l'Opéra National de Paris, dans l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille.

## BOUBACAR SAMB / Danaos



Comédien d'origine sénégalaise résidant en Suisse depuis 1989, il débute au théâtre cette année-là dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, mis en scène de Joël Aguet puis enchaîne avec la création du rôle de Monsieur Jean, médecin dans *César Ritz and Co* de Bernard Bengloan mis en scène de Jean Chollet au Théâtre du Jorat (1991). Il est ensuite sollicité par divers metteurs en scène tels Denis Maillefer pour *Streamers* de David Rabe ; Philippe Mentha qui le dirige dans des pièces de Saunders, Koltès et Goldoni ; Claude Stratz dans *Fantasio* de Musset ; Dominique Catton dans *La Dispute* de Marivaux ; Georges Wod dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière ; le Collectif du Loup dans *Novecento* de Baricco ; Valentin Rossier dans *Othello* de Shakespeare ; Isabelle Pousseur (à Bruxelles) dans *Quai Ouest* de Koltès ; Jacques Roman dans *Pylade* de Pasolini ; François Rochaix dans *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare et *Les Physiciens de Dürrenmatt* ; Philippe Lüscher dans *La Boîte à Surprises* de J. F. Schlicklin ; Raoul Pastor dans *Huis clos* de Sartre (2006) ; Geneviève Guhl dans *Le Funambule* de Genet ; Robert Bouvier dans *Cinq Hommes* de Daniel Keene (2006- 2008-2010) et *Les Estivants* de Gorki, comme comédien et assistant à la mise en scène (2008) ; Maya Bösch dans *Déficit de Larmes* de Sofie Kokaj (2009) qu'il retrouve en 2011 pour *HOPE – Howl* d'Allen Ginsberg, Biennale – Charleroi danses. Dorian Rossel dans *La Tempête* de Shakespeare (2010). Il participe également à la lecture au théâtre 2.21 du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (2009) et à celle au Grütli de *L'Attracteur Étrange* de Bernard Schlurick (2010). Cédric Dorier le dirige dans la mise en lecture de *Titus Andronicus* de Shakespeare, (2011)

Il est également membre du comité d'organisation du Festival Cinémas d'Afrique de Lausanne en Suisse dont c'était la 7<sup>e</sup> édition en août 2012.

## L'invention de la démocratie Entretien avec Irène Bonnaud

**Yannic Mancel :** Vous êtes helléniste. Vous avez d'abord traduit des tragédies antiques pour d'autres metteurs en scène. Jacques Nichet le premier vous avait commandé une nouvelle traduction d'Antigone. Vous avez donc attendu jusqu'à aujourd'hui pour mettre en scène vous-même une pièce du répertoire grec. Pourquoi ce choix ?

**Irène Bonnaud :** Je pense avoir été longtemps inhibée par le respect que m'inspiraient ces textes autant qu'effrayée par la difficulté de leur restituer une vie sur scène. Il est vrai qu'ils relèvent d'une forme qui n'a rien à voir avec le théâtre tel qu'il nous est devenu familier en France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : Le chœur, la danse, le chant sont des composantes qui nous sont devenues étrangères et qu'il faut donc réinventer. Disons qu'aujourd'hui je me sens prête à affronter cette difficulté, et si j'ai choisi en particulier *Les Suppliantes* d'Eschyle, c'est que j'éprouve une prédilection pour les grands textes des grands auteurs qui semblent avoir disparu depuis trop longtemps des scènes les plus en vue. Je l'ai fait précédemment avec Heiner Müller, John Osborne, O'Casey ou encore Babel et je suis toujours très heureuse quand je redécouvre un grand texte injustement oublié ou méconnu, surtout lorsque de surcroît il entre en résonance forte avec notre époque. J'avais lu *Les Suppliantes* lorsque j'étais étudiante, dans les années 90. J'avais déjà été frappée par sa beauté et son actualité bouleversante. C'était déjà l'époque des mouvements de sans-papiers (l'église St Bernard, la Cartoucherie de Vincennes, etc...), la thématique était très présente dans les médias comme dans les débats publics, et je découvrais émerveillée qu'il existait une tragédie grecque qui, 2500 ans plus tôt, avait déjà parlé de cela ! Or c'est une pièce qui avait été une peu passée sous silence et malmenée par la tradition européenne, alors qu'on sait aujourd'hui qu'elle était très admirée dans l'Antiquité et que les érudits avaient décidé de la sélectionner dans leur anthologie des tragiques – ce qui lui a d'ailleurs permis de survivre et d'arriver jusqu'à nous.

La tradition européenne a souvent méprisé cette pièce en la considérant comme archaïque sous prétexte que le chœur y avait la place principale, ce qui est lié à une interprétation trop dogmatique des propos d'Aristote dans sa *Poétique*, et ce qui surtout a été contesté par une découverte récente de papyrus qui a permis de dater le concours remporté par *Les Suppliantes* et la trilogie à laquelle elle appartenait : la mention de Sophocle comme rival et le nom de l'archonte au pouvoir attestent qu'il s'agissait de 463 avant Jésus-Christ, quelque temps avant *L'Orestie*, Eschyle étant alors âgé de plus de 60 ans.

On peut donc en déduire que si le chœur occupe une telle place dans la pièce, ce n'est ni péché de jeunesse ni résidu d'archaïsme, mais simplement qu'Eschyle en avait besoin pour raconter une telle histoire. La question qu'on peut alors se poser est de savoir pourquoi on a pu penser au XVIII<sup>e</sup>, au XIX<sup>e</sup> et encore au XX<sup>e</sup> siècle qu'il s'agissait d'une pièce primitive. La réponse est simple : pour la tradition européenne moderne, il n'y a théâtre que s'il y a personnage individuel, si possible « grand » personnage. Eschyle, à l'opposé de cette évolution récente, place au contraire le chœur, le groupe, le collectif, la communauté au cœur de son projet. Dans l'esprit de l'auteur, les filles de Danaos sont cinquante, je les réduirai à trois pour des raisons qu'on peut aisément deviner, mais je tiendrai à ce que ces trois **sœurs** en fuite ne soient pas perçues comme trois unités mais comme une fratrie, un groupe.

**Yannic Mancel :** Pouvez-vous restituer la fable ?

**Irène Bonnaud :** Les filles de Danaos sont à cinq générations les arrière-petites-filles de Io, une princesse argienne autrefois courtisée par Zeus et métamorphosée en vache, persécutée par la très jalouse Héra, qui l'a condamnée à être tracassée par un taon jusqu'à en perdre le sommeil et la raison.

Io ne trouve refuge et paix qu'en Egypte, jusqu'à ce que cinq générations plus tard la malédiction ne se réveille sur sa descendance, persécutée à son tour, menacée de rapt, de viol et de mariage forcé par le prince d'Egypte. D'où le voyage en sens inverse – que j'ai appelé **Retour à Argos** - des cinquante Danaïdes, en quête à leur tour d'un refuge et d'un droit d'asile à Argos, royaume d'origine de leur aïeule. Eschyle précise à plusieurs reprises que ces jeunes femmes sont africaines et que leur couleur de peau est noire, « brûlée par le soleil », ce qui au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ ne posait aucun problème de racisme. Pour les Grecs, il y avait les Grecs et le reste du monde : les barbares, un mot qui voulait simplement dire « blabla ». La différence n'était donc ni raciale ni ethnique, mais seulement linguistique. Je pense donc que si l'Europe moderne a refoulé la pièce, c'est non seulement parce que ces femmes sont plusieurs, mais aussi parce que leur peau est noire ! La pensée académique et colonialiste du XIX<sup>e</sup> siècle ne pouvait l'accepter.

**Yannic Mancel : Qu'avez-vous le sentiment d'avoir apporté à nos oreilles et à nos sens avec cette nouvelle traduction ?**

**Irène Bonnaud :** Les quelques principes de traduction qui aujourd'hui me guident, je me les suis forgés en collaboration avec Malika Hammou lorsqu'au début des années 2000 Jacques Nichet, peu satisfait de celles qui existaient, nous a commandé une nouvelle traduction d'*Antigone*. C'est aujourd'hui un lieu commun : on sait que, par son oralité et par la nécessité qui est la sienne d'atteindre l'oreille d'un public contemporain toujours renouvelé, la traduction de théâtre vieillit plus vite que celle des romans ou des essais critiques. D'où le besoin de retraduire les textes de théâtre approximativement tous les trente ans. Quand on lit les anciennes traductions du XIX<sup>e</sup>, ou du début du XX<sup>e</sup> siècle, celles qui figurent dans la plupart des collections de poche pour éviter aux éditeurs de payer des droits, on sent bien que s'y superposent trois états de la langue : celle très ancienne du texte grec originel, celle liée à la réception que nous en éprouvons à partir de notre langue d'aujourd'hui, mais aussi un troisième niveau de la langue très contraint par l'académisme et le bon goût dominants au moment de la traduction du texte. C'est le cas par exemple des traductions de Leconte de Lisle, dont la convention poétique datée s'interpose et fait écran entre le texte antique et la langue d'aujourd'hui.

Je ne nie pas qu'il existe aujourd'hui des tentatives très sérieuses et très érudites qui découpent cet héritage dix-neuviémiste – je pense à l'école de Jean Bollack – mais elles sont le fruit de recherches en laboratoire, philologiques et poétiques, mieux adaptées à la lecture qu'à la représentation et au jeu. Ces textes-là sont non seulement la mémoire originelle du théâtre européen, mais aussi la mémoire vive, le noyau incandescent de la naissance de la démocratie, d'où la nécessité de livrer leur accès à un très large public, sans bêtement les actualiser, sans les édulcorer, sans les simplifier.

**Yannic Mancel : Alors concrètement, comment vous y prenez-vous ?**

**Irène Bonnaud :** Je crois que le problème vient de la syntaxe du grec ancien : une langue à déclinaisons, qui oriente très vite le sens et la fonction des mots dans la phrase, une langue aussi qui décline un emploi très diversifié des verbes (gérondifs, participes présents...). Tout cela contribue à densifier la langue qui, du coup, parvient à exprimer le maximum d'informations en un minimum de mots. En Grec, on raconte une quantité d'événements en préservant la rapidité de l'énonciation et de sa rythmique. Or nous nous sommes aperçues, Malika et moi, que la traduction française, dans sa tradition, convertissait la concision de la phrase simple grecque en une cascade et un enchevêtrement de subordinées enchâssées, emboîtées les unes dans les autres, ce qui conduisait à ralentir et alourdir le rythme et donnait l'impression d'un charabia ou d'un salmigondis inaudible autant qu'inintelligible.

Pour combattre ce défaut, une mesure s'impose : passer à la parataxe. Juxtaposons des propositions indépendantes, plutôt que les articuler par subordination, et pour cela, faisons la chasse aux conjonctions ainsi qu'aux pronoms relatifs. Et pour soutenir ce parti pris, adoptons

donc le vers libre avec des retours à la ligne qui scandent le rythme, en nous inspirant de la poésie et du théâtre contemporains de ces dernières décennies. Cette décision s'imposait d'autant plus que la langue des tragiques grecs est une langue plutôt facile – ni hermétique, ni retorse, ni maniérée –, une langue limpide, jouée devant une moyenne de 15000 spectateurs, qui s'adressait, non pas à une élite mais au plus grand nombre.

**Yannic Mancel : Pourquoi avoir changé le titre par lequel la tradition nous a fait parvenir la pièce, à savoir Les Suppliantes ?**

**Irène Bonnaud :** Déjà parce que deux pièces de l'antiquité grecque portent le même titre : l'une d'Eschyle, l'autre d'Euripide. De plus, le verbe « supplier » en français développe des connotations éplorées qui ne sont pas présentes dans le titre grec. Le verbe grec exprime l'idée d'être venu de loin, sous-entendu pour chercher refuge et demander asile. Il ne contient aucune association le reliant à l'idée de gémir, geindre, se plaindre, se lamenter, pleurnicher, ce que ne font absolument pas les filles de Danaos. Elles partent au contraire du principe qu'il existe un droit sacré de l'hospitalité auquel peut prétendre toute victime. Elles qui sont menacées d'être épousées de force, enlevées, violées, demandent au contraire en toute légitimité et avec dignité au roi d'Argos une protection qui pour elles est un droit et qu'elles expriment à travers une parole ferme et déterminée. Voilà pourquoi je préfère pour titre **Les Exilées** qui me semble mieux exprimer l'arrachement des origines, la déchirure et l'éloignement qui séparent le pays d'origine du pays d'accueil. On aurait pu dire aussi les « réfugiées » ou les « demandeuses d'asile ». Peut-être de futures et autres traductions s'y emploieront-elles...

**Yannic Mancel : La pièce d'Eschyle est courte, et comme Ariane Mnouchkine en son temps avait souhaité éclairer la trilogie des Atrides par la représentation en prologue d'Iphigénie, vous avez souhaité également nous éclairer d'un prologue sur la légende de Io. Et puis, en symétrie, vous avez souhaité commander à une jeune romancière, Violaine Schwartz, un épilogue sur ce que pouvait être le sort dans les flux migratoires d'aujourd'hui d'une Io ou d'une fille de Danaos contemporaine.**

**Irène Bonnaud :** J'ai tout simplement souhaité faciliter l'accès du spectateur à la compréhension de la fable. On a perdu les deux autres pièces de la trilogie. Ce qui nous en reste est donc elliptique et fragmentaire. De plus, le spectateur d'aujourd'hui n'a pas la même connaissance de la mythologie grecque que son antique aïeul athénien. Or mon obsession est toujours de raconter une histoire de la façon la plus simple qui soit, afin d'éviter au spectateur tout complexe ou toute sensation de lacunes relatifs à tel ou tel défaut de connaissance.

J'ai donc eu l'idée de faire précéder *Les Exilées*, la pièce d'Eschyle dont la durée peut être estimée à environ une heure, d'un prologue que j'ai extrait de *Prométhée enchaîné*. Cloué sur son rocher, Prométhée reçoit la visite de Io : fille du roi d'Argos, Zeus avait jeté sur elle son dévolu, ce qui lui avait valu les foudres d'Héra qui la métamorphosa en monstre mi-femme mi-vache et la condamna au harcèlement perpétuel d'un taon tracassier. Prométhée lui prophétise alors que sa torture ne pourra trouver apaisement qu'en Afrique, dans le delta du Nil où elle sera enfin délivrée de ses souffrances. Elle y mettra au monde le fils de Zeus, enfant noir appelé à fonder la dynastie des rois d'Afrique. L'Histoire se répétera donc cinq générations plus tard, avec ces cinquante princesses africaines qui harcelées par leur cousin devront traverser la Méditerranée en sens inverse.

Quand j'ai relu cette légende, je n'ai pas pu m'empêcher de penser à ces exilés qui fuyaient la guerre en Lybie et qui, après avoir essayé de traverser la Méditerranée jusqu'en Europe, s'échouaient sur des îles, celle de Lampedusa ou d'autres, pour y demander l'asile de l'Italie et de la Communauté Européenne. Je sais que les spectateurs, en (re-)découvrant ce récit, auront le même réflexe que moi.



Lorsqu'il les recueille épuisées de leur pénible traversée, le roi d'Argos a d'abord le réflexe protectionniste de tout souverain qui défend sa nation et son territoire : vous êtes sans papiers, vous n'êtes pas les bienvenues ! Mais puisqu'il accepte de parlementer, s'enclenche alors un suspense que seul dénoueront la menace des princes lancés à la poursuite des fugitives et la consultation du peuple.

**Yannic Mancel : Là intervient probablement le concept de « démocratie », pour la première fois de l'histoire des idées cité dans cette tragédie d'Eschyle...**

**Irène Bonnaud :** Oui, et cela rejoint les raisons pour lesquelles j'ai demandé à Violaine Schwartz, jeune romancière éditée chez P.O.L. qui est aussi actrice de formation et d'expérience, d'écrire un épilogue dont je savais qu'il aurait tout à la fois une efficacité narrative et des qualités d'oralité : un texte qui s'appelle *Io 467*, personnage qui comme son modèle mythologique est condamné à l'errance, comme le sont aujourd'hui aussi les migrants clandestins que les différents pays européens ont tendance à se renvoyer comme des balles de ping-pong, et que ce système a donc tendance de la sorte à clochardiser ou à réduire au statut de vagabond. Le n°467 est donc le numéro de chambre de cette Io moderne au centre de rétention du Mesnil-Amelot en région parisienne.

Quant au concept de « démocratie » qui étymologiquement signifie « le pouvoir du peuple », il est exact que c'est la première trace qu'on en ait conservé. Les filles de Danaos attendaient du roi d'Argos une décision autocratique, or quelle n'est pas leur surprise quand le roi leur explique que dans son pays il y a des assemblées constituées et que le roi ne prend aucune décision grave sans consulter ces assemblées qui débattent entre elles et votent à main levée sur chacune des grandes décisions qui concernent la nation ! Etonnée de découvrir un tel mode inédit de gouvernement, l'une des filles s'exclame qu'ici le pouvoir est exercé par le peuple... Il me paraît intéressant aujourd'hui de rappeler à tous les Européens que le concept de démocratie est né d'une question liée au droit d'asile et au devoir d'hospitalité. Et pour ce qui concerne l'état de la Grèce aujourd'hui, sous la triple tutelle de l'Allemagne, de la BCE et du FMI, et véritable passoire à clandestins, c'est une incroyable ironie de l'histoire !

Propos recueillis par Yannic Mancel, *Scène de vies*, la lettre du Théâtre du Nord, n°63

### La tragédie grecque

La tragédie athénienne a une origine religieuse et n'était représentée que pendant les fêtes consacrées à Dionysos, dieu du vin, de l'ivresse, de la transe. Elle tient donc de la cérémonie célébrant les dieux, mais aussi de la performance, puisqu'elle s'inscrit dans un concours dramatique où s'affrontaient trois concurrents présentant chacun une trilogie tragique et un drame satyrique (pièce comique). Ce théâtre est lié aussi à un contexte civique, politique et social : tous les membres de la cité s'y trouvent rassemblés et c'est l'occasion pour la ville de montrer sa grandeur aux yeux des Athéniens et de leurs alliés, à travers sacrifices, processions, spectacles. Il s'agit d'un art de masse, où les citoyens sont partie prenante, à la fois spectateurs, choristes ou acteurs (qui n'étaient pas professionnels), organisateurs, juges.

Tout est fait dans la tragédie grecque pour accentuer une certaine mise à distance : acteurs et choristes, tous des hommes, sont masqués ; ils s'expriment en vers (le chœur parle même un dialecte parfois difficilement compréhensible) et évoquent des actions du passé lointain ou mythique. Cette distance permet la représentation des dieux, ou l'évocation d'actions terribles ou monstrueuses, en provoquant la terreur et la pitié, les deux ressorts principaux du théâtre grec

La structure de la tragédie rend compte de cette origine religieuse : c'est une suite de chœurs chantés et dansés (appelés *stasima*) dans laquelle s'intercalent des « épisodes », scènes parlées et dialoguées. Les chants sont accompagnés de l'*aulos*, sorte de hautbois, qui soutient traditionnellement les chants de deuil et renforce ainsi l'émotion et la communion avec les spectateurs. À certains moments particulièrement intenses, un personnage se met aussi à chanter avec accompagnement de l'*aulos* : le « mélodrame », quand il chante seul, et le *kommos*, où il chante avec le chœur.

Les spectateurs regardent (c'est le sens étymologique de « théâtre ») les personnages qui sont à la fois séparés d'eux et mis en valeur, pour montrer qu'ils n'évoluent pas dans le même univers. La place du chœur dans l'*orchestra* est riche de significations : au même niveau que les spectateurs, mais dans un espace différent, il remplit une fonction culturelle signifiée par son chant proche de l'hymne religieux, par son évolution dansée : comme le dit Florence Dupont, « le peuple des citoyens délègue à certains d'entre eux, travestis, les comportements de deuil excessifs, liés au culte de Dionysos, qu'il ne saurait assumer complètement mais qu'il n'est pas possible de confier à des étrangers ».

Il joue également un rôle d'intermédiaire entre le public et la scène : il est à la fois partie prenante de la fiction tout en n'ayant aucune influence sur l'action, puisque les femmes sont en marge de la vie civique. Mais, formé de citoyens, il représente aussi les spectateurs et il a pour fonction de commenter l'action, d'instaurer une distance avec les personnages en rappelant la norme par rapport au monstrueux fictif : « Le public s'identifie par la musique au chœur rituel, mais non au chœur fictionnel. Le chœur est un écran entre les personnages et lui, créant une distanciation pathétique. »

### Le théâtre grec et Eschyle

Eschyle (Eleusis, 525 – Gela, en Sicile, 456 av. J.-C.) est le fondateur de la tragédie, et à plusieurs titres. D'abord parce qu'il est l'auteur des premières tragédies que nous ayons conservées (sept sur une œuvre d'environ quatre-vingt-dix pièces). Ensuite, parce qu'il est sans doute à l'origine de l'action dramatique en faisant intervenir, en plus du Chœur qui à l'origine était le seul interlocuteur du héros, un deuxième personnage sur scène pour dialoguer avec le premier.

Remportant plusieurs fois le premier prix aux concours dramatiques annuels des grandes Dionysies d'Athènes, ses tragédies mettent en action l'histoire des grandes figures de la mythologie : Prométhée dans *Prométhée enchaîné*, les Danaïdes dans *Les Suppliantes*, et les deux grandes familles maudites – les Labdacides dans *Les Sept contre Thèbes* et les Atrides dans l'*Orestie*, seule trilogie antique complète à nous être parvenue.

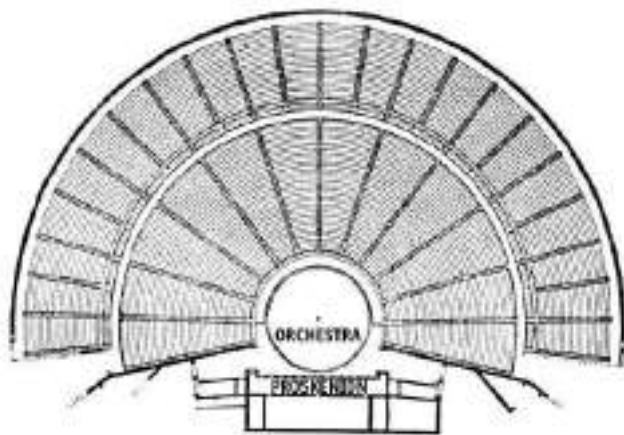
Mais Eschyle, qui a aussi pris part aux combats victorieux d'Athènes à Marathon (en 490 av. J.-C.) puis à Salamine (en 480 av. J.-C.), est aussi le premier à faire représenter une tragédie dont le sujet est historique : sa première pièce, *Les Perses*, évoque la défaite terrible de l'armée de Xerxès face aux Grecs.

Eschyle a également assisté à la naissance et au rayonnement de la démocratie dans l'Athènes du Ve siècle av. J.-C. à partir des réformes de Clisthène (en 508 av. J.-C.). On en retrouve l'une des institutions à la fin de sa dernière oeuvre, l'*Orestie* : parmi les juges athéniens appelés à décider du sort d'Oreste, on reconnaît l'Aréopage, ce conseil de citoyens qui siégeait non loin de l'Acropole et qui était chargé de rendre la justice sur les affaires criminelles. Son influence sera considérable, et d'abord sur les auteurs tragiques grecs qui le suivent. Sophocle puis Euripide feront représenter chacun une *Électre*. Avec eux, le Chœur perd progressivement de l'importance tandis que les passions et les choix individuels des héros en gagnent. Chez Eschyle, les Chœurs font encore entendre longuement leur sublime méditation angoissée, en quête de justice civique et d'harmonie divine au-delà des fautes humaines et de la violence du monde.

## Les théâtres grecs

En Grèce, le *proskénion* est toujours réservé aux acteurs professionnels masqués qui incarnent les héros tragiques. Le *proskénion* fermé dans le fond par un mur représentant une façade de palais ou de temple, percée de portes. Il se prolonge plus bas en un espace circulaire où évolue le Chœur, composé de citoyens constamment présents : c'est l'*orchestra*, espace rond au même niveau que les spectateurs, au centre duquel se dresse l'autel de Dionysos.

Le Chœur fait ainsi le lien entre les spectateurs et les acteurs, entre la cité et le dieu. Cette scénographie n'est pas une invention d'Eschyle, elle dérive de la manière rituelle dont les processions chantées et dansées, accompagnant offrandes et sacrifices, évoluaient devant les citoyens rassemblés pour honorer le dieu de l'élan vital et de l'ivresse. Le Chœur est donc le signe de l'origine cérémonielle du théâtre. La *skènè*, qui a donné notre scène, est à l'origine une baraque en bois qui servait de coulisses.



## Le mythe de Prométhée

Dans la mythologie grecque, Prométhée ou en grec ancien Προμηθεύς / *Promêtheús*, dont le nom signifie « le Prévoyant », est un Titan. Il est surtout connu pour avoir créé les hommes à partir de restes de boue transformés en roches, ainsi que pour le vol du « savoir divin » (le feu sacré de l'Olympe) qu'il rendit aux humains. Courroucé par sa ruse, Zeus, le roi des dieux, le condamna à avoir le foie dévoré par un aigle et être enchaîné sur le Mont Caucase ou dans l'Atlas (massif). Prométhée est un Titan, fils cadet de Japet et de Thémis (ou Clymène selon Hésiode) et frère d'Atlas, Ménétiós et Épiméthée. Il est aussi le père de Deucalion, conçu avec Pronoia (ou Clymène). Selon d'autres, Prométhée naît de l'union d'Héra et du Géant Eurymédon. D'après le pseudo-Apollodore, Prométhée aurait créé les hommes à partir d'eau et de terre. Pausanias place la scène à Panopée en Phocide. (Athéna, née en jaillissant de la tête de Zeus, introduit le souffle de la vie dans ces corps d'argile). Selon Platon, Prométhée entend compenser l'erreur de son frère Épiméthée qui avait donné aux animaux, au détriment de la race humaine, les dons les plus importants : force, rapidité, courage et ruse ; poil, ailes ou coquille, et ainsi de suite.

Suivant les versions: Épiméthée (Ἐπιμηθεύς / *Epimêtheús*, « qui réfléchit après coup »), ne sachant que faire pour les Hommes, appelle à l'aide son frère qui imagine un plan pour favoriser l'humanité. Prométhée fait en sorte que l'Homme puisse tenir debout sur ses deux jambes, il lui donne un corps plus grand, distingué et proche de celui des dieux. Puis, après la victoire des nouveaux dieux dirigés par Zeus sur les Titans, Prométhée se rend alors sur le char du soleil avec une torche, dissimule un tison dans une tige creuse de fenouil et donne le « feu sacré » à la race humaine. Il enseigne aussi aux humains la métallurgie et d'autres arts, eux-mêmes enseignés à Prométhée par Athéna qui était complice puisqu'elle l'aida à entrer secrètement dans l'Olympe.

La plus ancienne venue d'Hésiode: C'est à la suite du choix imposé par Prométhée à Zeus pour clore la dispute entre les dieux et les hommes que Prométhée donnait à choisir au Dieu entre deux parties d'un bœuf. Dans l'une, il avait mis la graisse et les os et dans l'autre, plus petite et moins bien agencée, les morceaux les meilleurs. Zeus choisit la plus grosse part et en conçut de la rancune. C'est de ce temps que les hommes laissèrent aux dieux, la graisse et les os dans les sacrifices. Afin d'éviter que l'homme ne soit l'égal des Dieux. Il retirait le feu aux hommes et Prométhée allait le dérober dans l'Olympe afin de le leur restituer.

Prométhée entre de ce fait en conflit avec Zeus qui lui inflige un supplice : Héphestos l'enchaîne nu à un rocher dans les montagnes du Caucase, où un aigle (ou un vautour selon les versions) vient lui dévorer le foie chaque jour. Sa souffrance devient ainsi infinie, car chaque nuit son foie repousse (cet aspect du mythe laisse supposer que les Grecs anciens avaient découvert que le foie est l'un des rares organes humains à se régénérer spontanément en cas de lésion).

Héraclès le délivre au cours de ses douze travaux mais pour ne pas déroger au serment de Zeus qui avait juré que le Titan resterait à jamais enchaîné au Caucase, ou Atlas. Prométhée dut porter durant toute sa vie une bague de fer provenant de ses chaînes, accolée à un morceau de pierre du Caucase.

D'autre part, lorsque Zeus déclare vouloir anéantir l'espèce humaine dans un déluge, il épargne finalement Deucalion, fils de Prométhée, et sa femme Pyrrha. Selon une légende particulière, Prométhée devient immortel grâce au centaure Chiron : celui-ci, blessé accidentellement par les flèches empoisonnées d'Héraclès, ne supportant plus la souffrance mais ne pouvant ni guérir ni mourir, demande la mort aux dieux. Zeus la lui accorde après que Chiron a légué son immortalité à Prométhée, car Zeus est alors reconnaissant envers Prométhée de lui avoir prédit que s'il avait épousé la néréide Thétis, le fils qu'ils auraient eu ensemble aurait été plus puissant que lui et l'aurait détrôné.

## Le mythe de Io

Dans la mythologie grecque, Io (en grec ancien Ἰώ / *Ió*) est la fille (ou tout au moins la descendante en droite ligne, le *Catalogue des femmes* la nommant « fille de Pirene ») du dieu fleuve Inachos, roi d'Argos, et de Mélia (ou d'Iasos et de Leucané). Elle a une sœur, Mycène.

Prêtresse au temple d'Héra à Argos, Zeus la remarqua un jour et elle devint rapidement une de ses nombreuses maîtresses. Zeus lui donnait de fréquents rendez-vous en se changeant en nuage. Leur relation continua jusqu'à ce que Héra, l'épouse de Zeus, les eût presque surpris. Zeus parvint à échapper à cette situation en transformant Io en une belle génisse blanche. Cependant, Héra ne fut pas dupe et exigea de Zeus qu'il lui donnât la génisse comme présent.

Une fois que Io fut donnée à Héra, Zeus continua tout de même à la rencontrer en cachette, de temps en temps, en se changeant en taureau. Alors Héra la confia à la garde d'Argos (*Argos Panoptes*, « celui qui voit tout ») pour qu'il la maintienne à l'écart de Zeus. Argos était un géant doté de cent yeux, dont cinquante dormaient à tour de rôle pendant que les autres veillaient. Zeus demanda alors à son fils Hermès de tuer Argos.

Hermès alla trouver Argos et parvint à l'endormir en lui racontant une histoire très longue accompagnée du son de sa harpe. Quand Argos finit par s'endormir, Hermès lui coupa la tête. Pour honorer sa mémoire, Héra récupéra ses yeux et s'en servit pour garnir la queue de son animal favori, un paon. Et pour se venger, elle envoya sur Io un taon chargé de la piquer sans cesse. Celle-ci, affolée et rendue furieuse, s'enfuit et parcourut de nombreux pays. Elle traversa à la nage plusieurs mers d'Europe et d'Asie pour arriver finalement en Égypte aux rives du Nil où, dit-on, elle retrouva sa forme humaine. C'est elle que les Égyptiens ont vénérée sous le nom d'Isis. Dans sa fuite, elle rencontra Prométhée enchaîné sur le mont Caucase, qui lui révéla qu'un jour elle retrouverait sa forme humaine et deviendrait l'ancêtre d'un grand héros (Héraclès) auquel lui-même devrait plus tard sa propre libération.

Elle laissa aussi son nom à la mer Ionienne et au détroit du Bosphore (*le gué de la vache*), et finit par atteindre l'Égypte où Zeus lui rendit sa forme première de jeune femme et où elle donna naissance à leur fils Épaphos. Ce fut elle qui propagea dans sa nouvelle patrie le culte de Déméter, qu'elle appelait Isis, aussi, en Égypte, Io est-elle identifiée à Isis ou à Hathor et Épaphos à Apis (Réf. : Les Mythes grecs, par Robert Graves, citant notamment Tzétzès à Lycophron).

Selon Michael Maier elle est fille de Saturne et de Pyréné. Pour qu'elle soit invisible, Jupiter l'enferma dans un brouillard, et comme Junon s'en mêlait, il la transforma en vache blanche.

## Le mythe des danaïdes

Dans la mythologie grecque, les Danaïdes (en grec ancien Δαναΐδες / *Danaïdes*) sont les cinquante filles du roi Danaos. Elles accompagnent leur père à Argos quand il fuit ses neveux, les cinquante fils de son frère Égyptos. Après avoir proposé une réconciliation, elles épousent leurs cousins et les mettent à mort le soir même des noces sous l'ordre de leur père. Les Danaïdes sont condamnées, aux Enfers, à remplir sans fin un tonneau sans fond.

Le mythe des Danaïdes remonte probablement au *Catalogue des femmes* du pseudo-Hésiode. Il est également le sujet d'une épopée entière, la *Danaïs*, aujourd'hui perdue ; seul un fragment montre les Danaïdes s'armant sur les bords du Nil, probablement pour combattre leurs cousins. On sait que Phrynichos est l'auteur de deux tragédies, *Les Égyptiens* et *Les Danaïdes* ; le seul passage conservé montre Égyptos venant à Argos avec ses fils. La version du mythe telle que nous la connaissons est principalement issue de la tétralogie d'Eschyle : *Les Suppliantes*, *Les Égyptiens*, *Les Danaïdes* et *Amymoné* (drame satyrique).

Après la mort de Bélos, Égyptos, frère de Danaos et roi d'Arabie, s'empare de l'Égypte, à laquelle il donne son nom ; il presse alors son frère d'unir ses filles à ses fils (également au nombre de cinquante), afin d'éviter des guerres de succession. Mais un oracle ayant révélé à Danaos que l'intention des fils de son frère était de tuer ses filles après les noces, il décide de s'enfuir avec elles et parvient jusqu'à Argos, où il devient roi avec l'appui d'Athéna. (Selon Eschyle, cette fuite n'était provoquée que par l'aversion des Danaïdes pour un mariage contre nature avec leurs cousins.)

Les fils d'Égyptos se rendent néanmoins jusqu'à lui, sur l'ordre de leur père, et finissent, sous la menace d'un siège, par le faire revenir sur son refus de leur donner ses filles en mariage. Le soir des noces, craignant toujours que se réalise la prédiction de l'oracle, Danaos ordonne à ses filles de cacher dans leurs cheveux une grande épingle dont elles se serviraient pour percer le cœur de leurs maris dès qu'ils dormiraient. Toutes obéissent sauf une, Hypermnestre, qui sauve son époux Lyncée et l'aide à s'enfuir.

Par la suite, celui-ci revient et se venge en tuant les coupables ainsi que Danaos. Lyncée et Hypermnestre règnent alors sur Argos.

Dans la tradition tardive, arrivées aux Enfers, les Danaïdes sont jugées et précipitées dans le Tartare, condamnées à remplir éternellement des jarres percées. Ce châtement est resté célèbre par l'expression du « tonneau des Danaïdes », qui désigne une tâche absurde, sans fin ou impossible.

## Croquis des costumes



Costume de Prométhée



Costume de Io



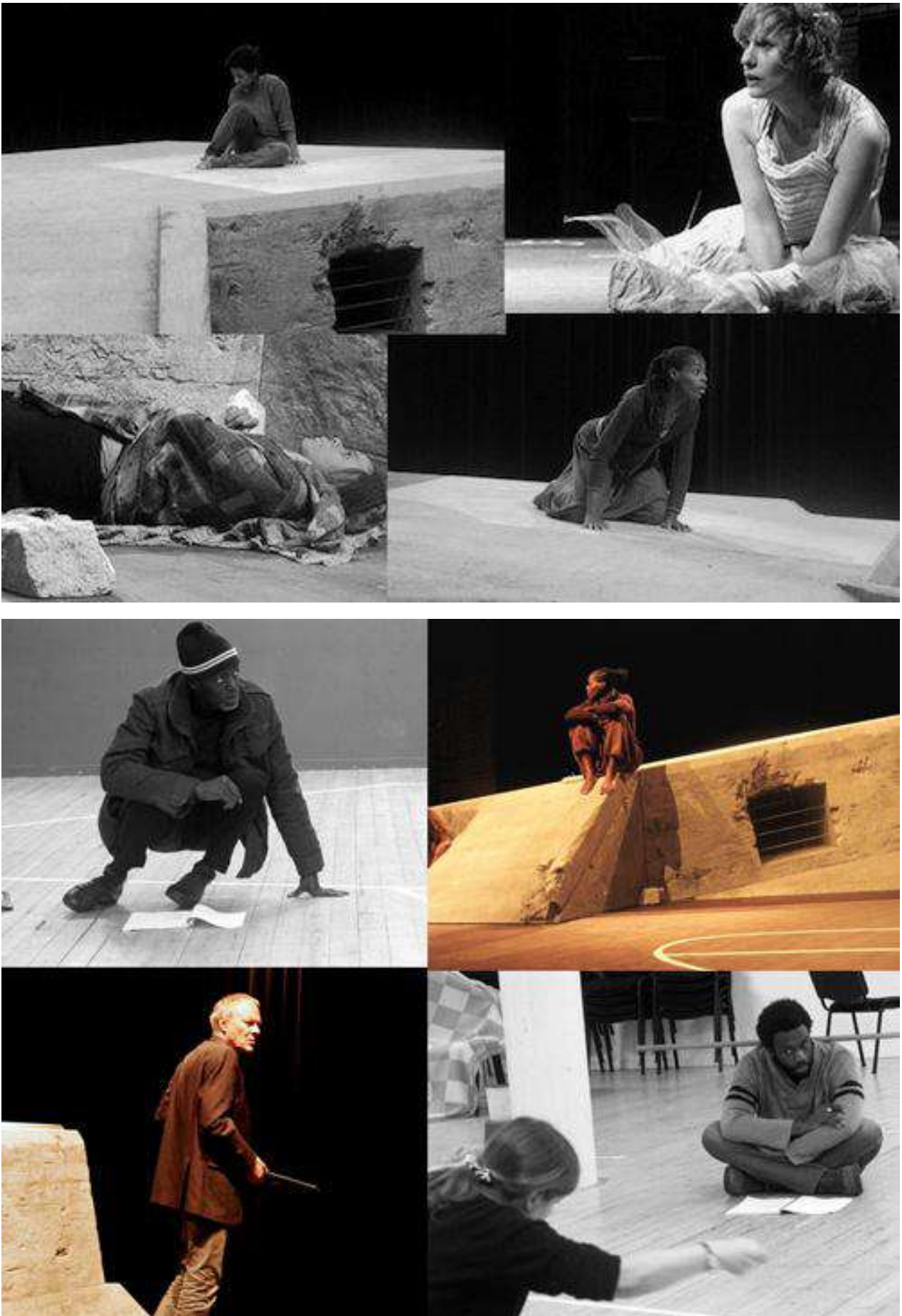
Costume de Danaos

Costumes des princesses danaïdes





## Photos de répétitions



# Quelques pistes pédagogiques et approches thématiques

Pistes proposées par Géraldine Serbourdin, enseignante missionnée au Théâtre du Nord

## Groupements de textes :

### Groupement 1 : Des suppliantes aux exilées : différentes traductions de deux extraits des suppliantes d'Eschyle :

-extrait n°1 : première page du texte – annonce du Coryphée

-extrait n°2 : la réponse de Danaos

*Les suppliantes*, Eschyle, texte en grec, collection bilingue, classiques poche

*Les suppliantes*, Eschyle, traduction de P. Mazon, collection bilingue, classiques poche

*La trilogie de la guerre – les suppliantes*, Eschyle, traduction de O. Py, actes sud-papiers

*Les exilées*, Eschyle, traduction de Irène Bonnaud, les solitaires intempestifs

### Groupement 2 : La tragédie grecque mise en scène

*Les suppliantes*, Eschyle, mise en scène J. L. Barrault

*L'Orestie*, Eschyle, mise en scène de Olivier Py,

*Retour à Argos*, Eschyle, mise en scène Irène Bonnaud

*Les suppliantes*, Eschyle, mise en scène de Christian Jehanin

*Agamemnon*, Eschyle, mise en scène Ariane Mnouchkine

*Les danaïdes*, Eschyle, mise en scène de Emilie Flacher

### Groupement 3 : Du mythe à la réalité sociale

*Lampedusa Beach*, Lina Prosa

*IO 467*, Violaine Schwartz

*Prométhée délivré*, Olivier Py

### Documents annexes :

- Sur la fréquentation des grecs

1- *Cinq ans avec Eschyle*, D. Loyza

2- *Nouveaux mythes, nouveaux chaos*, J. P. Manganaro

- Sur le concept de texte matériau de Heiner Müller

Article de J-M. Piemme ; « Müller donc, réécrivain » dans *Le souffleur inquiet*

- Pour croiser les genres : théâtre et peinture

**Groupement 1: Des suppliantes aux exilées : différentes traductions de deux extraits des suppliantes d'Eschyle**

extrait n°1 : première page du texte – annonce du Coryphée

*Les suppliantes*, Eschyle, texte en grec, collection bilingue, classiques poche

*Les suppliantes*, Eschyle, traduction de P. Mazon, collection bilingue, classiques poche

*La trilogie de la guerre – les suppliantes*, Eschyle, traduction de O. Py, actes sud-papiers

*Les exilées*, Eschyle, traduction de Irène Bonnaud, les solitaires intempestifs

Texte 1: Les suppliantes, Eschyle, texte en grec, collection bilingue, classiques poche

**ΙΚΕΤΙΑΔΕΣ**

**ΙΚΕΤΙΑΔΕΣ**

**ΧΟΡΟΣ**

Ζεὺς μὲν Ἄφικταρ ἀπίδοι προφρόνως  
 στάλον ἡμέτερον κτίειν ἀρβέντ'  
 ἀπὸ προσορκίων λεπτοισαρκέθων  
 θεῖλου Δίου δὲ λιποῦσαι  
 χθόνα σύγχροτον Συρίας φάγομεν,  
 οὕτω' ἐρ' αἶματι δημηλαστοῦ  
 ψήφῳ πύλας γυνοθείσσαι,  
 ἀλλ' αὐτογενεὶ φελαμορίῳ,  
 γάμον Αἰγύπτου παιδῶν ἀσοθήτ'  
 φνοταζόμενοι <παρμένεια>.  
 Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βοέλαρχος  
 καὶ σπασίαρχος τάδε πεσσονομῶν  
 κ' ἵστ' ἀχέων ἐπέκραναν,  
 φαίγειν ἀνάστην διὰ κρημ' ἄλιον,  
 κἄλλοι δ' Ἄργους γαῖαν, ἔθεν δὲ  
 γένος ἡμέτερον τῆς οἰστροδόου  
 βοῆς ἐξ ἀπαφῆς καὶ ἀπικνωσίας  
 Διὸς εὐχόμενον παύλαστον.  
 Τίς ἐν οὖν χώραν εὐφρονα μάλλον  
 τῆσδ' ἀφικόμεθα σὺν τοιαῖδ' ἰκετῶν  
 ἐγγχευμένοις.  
 ἐριστότετοι κλέδουσι;

δὴ πόλις, δὴ γῆ καὶ λευκὸν ὕδωρ,  
 ἔπειταί τε θεοὶ καὶ βαρύτεροι  
 χθόνας θήκας κατέχοντες,  
 καὶ Ζεὺς Σωτήρ κρείτος, οἰκουμένη  
 ἑοῖαν ἀνδρῶν, δέξαιθ' ἰκέτην  
 τοῦ θηλυγενῆ στάλον αἰδαῖα  
 πευόμενι χόρῳ· ἀρσενοπληθῆ δ'  
 ἐομῶν ἑθριστῆν Αἰγυπτιαγενῆ  
 πρὶν πόδα χέρσῳ τῆσδ' ἐν ἀσώδει  
 θεῖλαι, ἔνθ' ὄγῳ παχυήρει  
 πέμματα πόνοτονδ'. Ἐνθα δὲ λαλαπι  
 χαιματοτόπῳ, βροντῇ σπεροσῆτ'  
 βυβροφάροισιν τ' ἀνέμοις, ἀγρίας  
 ἄλλος ἀνησάντες ἔλωστον,  
 πρὶν πατε λείκρωσθ' ἐν θέμις εἶργει  
 σφετερειζόμενοι πατραδῶλφικων  
 τῆσδ', ἀπεκρίτω ἐπαθῆσαι.  
 25  
 30  
 35  
 40  
 45  
 50  
 55  
 60  
 65  
 70  
 75  
 80  
 85  
 90  
 95  
 100  
 105  
 110  
 115  
 120  
 125  
 130  
 135  
 140  
 145  
 150  
 155  
 160  
 165  
 170  
 175  
 180  
 185  
 190  
 195  
 200  
 205  
 210  
 215  
 220  
 225  
 230  
 235  
 240  
 245  
 250  
 255  
 260  
 265  
 270  
 275  
 280  
 285  
 290  
 295  
 300  
 305  
 310  
 315  
 320  
 325  
 330  
 335  
 340  
 345  
 350  
 355  
 360  
 365  
 370  
 375  
 380  
 385  
 390  
 395  
 400  
 405  
 410  
 415  
 420  
 425  
 430  
 435  
 440  
 445  
 450  
 455  
 460  
 465  
 470  
 475  
 480  
 485  
 490  
 495  
 500  
 505  
 510  
 515  
 520  
 525  
 530  
 535  
 540  
 545  
 550  
 555  
 560  
 565  
 570  
 575  
 580  
 585  
 590  
 595  
 600  
 605  
 610  
 615  
 620  
 625  
 630  
 635  
 640  
 645  
 650  
 655  
 660  
 665  
 670  
 675  
 680  
 685  
 690  
 695  
 700  
 705  
 710  
 715  
 720  
 725  
 730  
 735  
 740  
 745  
 750  
 755  
 760  
 765  
 770  
 775  
 780  
 785  
 790  
 795  
 800  
 805  
 810  
 815  
 820  
 825  
 830  
 835  
 840  
 845  
 850  
 855  
 860  
 865  
 870  
 875  
 880  
 885  
 890  
 895  
 900  
 905  
 910  
 915  
 920  
 925  
 930  
 935  
 940  
 945  
 950  
 955  
 960  
 965  
 970  
 975  
 980  
 985  
 990  
 995  
 1000

**Texte 2 : *Les suppliantes*, Eschyle, traduction de P. Mazon, collection bilingue, classiques poche**

Au fond de l'orchestre, un tentre portant un autel et des statues de dieux. Entre le Chœur : cinquante princesses au masque *hété*, parées de bandeaux et de voiles à la mode barbare. Cinquante suivantes les accompagnent.

**LE CORYPHÉE.** – Daigne Zeus Suppliant jeter un regard favorable sur cette troupe vagabonde, dont la nef est partie des bouches au sable fin du Nil. Loin du sol de Zeus<sup>1</sup>,

Qui confine au pays syrien, nous errons en banniés ; non qu'aucune cité ait porté contre nous la sentence d'exil qui paie le sang versé ;

Mais, pleines d'une horreur innée de l'homme, nous détestons l'hymen des enfants d'Égyptos et leur sacrilège démenée.

Et Danaos, le père qui inspire tous nos desseins, qui inspira notre révolte<sup>2</sup>, a posé tous les coups et, parmi les douleurs, choisi celle du moins qui sauvait notre gloire :

La fuite éperdue à travers la boule des mers et la descente aux rives d'Argolide, berceau de notre race, qui s'honore d'être venue au monde de la génisse tournoyante au vol du taon sous le toucher et le souffle de Zeus<sup>3</sup>.

En quel pays mieux disposé pour nous pourrions-nous abonder avec cet attribut des bras suppliants, ces rameaux ceints de laine<sup>4</sup> ?

1. Il s'agit de l'Égypte.

2. Le terme *πατριάρχης* est formé sur *πατρίς*, qui peut désigner la troupe formée par les Danaïdes, mais qui renvoie aussi à la patrie civile et familiale (cf. N. Loraux, *La Cité divisée*, Paris, 1997).

3. *Id.* (voir les extraits du *Prométhée enchaîné* donnés en annexe).

4. Il s'agit de branches d'olivier entourées de bandelettes de laine blanche, portées dans la saignée du bras gauche (voir v. 193 ; cf. Aubriot-Sévin, 1992).

Ah ! puisse ce pays, son sol, ses eaux limpides, puissent les dieux du ciel et les dieux souterrains aux lourdes vengeances, habitants des tombeaux<sup>5</sup>,

Puisse Zeus Sauveur enfin, qui garde les foyers des Justes, agréer cette troupe de femmes comme leurs suppliantes, en ce pays ému d'un souffle de pitié ; et, avant qu'en essaim pressé les mâles insolents issus d'Égyptos aient foulé du pied ce sol limoneux, dieux ! avec leur vaisseau rapide,

Rejetez-les vers le large ; et qu'alors, dans la tourmente aux cinglantes rafales, dans le tonnerre et les éclairs, dans les vents chargés d'averses, ils se heurtent à une mer fanouche et périssent.

Avant d'avoir, malgré le Ciel qui le défend, asservi les nièces d'un père, en montant dans des lits qui ne les veulent pas !

Texte 3 : *La trilogie de la guerre – les suppliantes*, Eschyle, traduction de O. Py, actes sud-papiers

LES SUPPLIANTES.

Zeus, dieu des demandeurs d'asile, Zeus, regarde-nous.  
Notre périple a commencé aux sables fins du Nil, si loin  
Dans cette Egypte qui touche à la Syrie,  
Exilées, non pour avoir commis un crime,  
Mais pour avoir refusé un mariage sacrilège.  
Et par horreur des hommes qui nous voulaient de force,  
Danaos notre père, Danaos notre guide  
A tranché pour nous - entre deux malheurs  
C'est l'exil qui sauva notre honneur.

L'exil effréné par-delà les dangers de la mer  
Pour échouer en Argos, terre de nos origines.  
C'est ici que notre ancêtre lo changée en génisse  
A été persécutée par un insecte bouddonnant  
Avant d'être délivrée par le souffle et la main de Zeus.

Quel autre pays pourrait nous accorder asile ?  
Nous tenons dans nos mains le signe des suppliantes,  
Ce rameau vert décoré de rubans sacrés.  
Terre, eaux claires, dieux du ciel et dieux des profondeurs  
Qui mûrissent les malédictions dans l'ombre des tombeaux  
Accueillez ces femmes, ayez pitié de ces femmes !

Repoussez vers le large l'armée des Egyptiens  
Avec leurs navires puissants et leur folie inhumaine,  
Qu'ils meurent dans les tempêtes et les naufrages,  
Qu'ils meurent dans l'impitoyable furie de la mer,  
Qu'ils meurent avant d'avoir commis le sacrilège et le viol !

J'appelle par-delà la mer ce jeune gureau  
Fils de Zeus et de cette génisse, notre ancêtre  
Qui se nourrissait de fleurs dans la prairie.

Zeus l'a délivrée par imposition des mains,  
Elle a mis au monde son fils Epaphos  
Dont le nom veut dire "touché".

J'invoque ce nom en disant les malheurs de mon ancêtre  
Pour prouver mon appartenance à cette terre.  
La vérité parle parfois une langue étrangère.

Comme le chant des oiseaux comme Promnèe  
Changée en rossignol qu'un épervier poursuit,  
Condamnée à l'exil pour avoir de sa main  
De mère dénaturée tué son propre fils.

Comme elle, je pleure et déchire mon visage brun.  
Je déchire mon cœur, je lui apprends les larmes  
Et ces torrents de larmes vous disent mon angoisse :  
Loin des brumes d'Egypte, y a-t-il fraternité et protection ?

Ancêtres divins, vous qui connaissez la justice,  
Vous qui condamnez et punissez la folie des hommes,  
Faites triompher notre droit à refuser cette union,  
Le temple est bien un asile pour les victimes des guerres

Comment cela finira-t-il ? Bien ou mal ?  
Qui peut connaître la volonté de Zeus ?  
Comme sa lumière vient à travers l'obscurité,  
Son châtement frappe les mortels dans la nuit,  
Un froncement de sourcil et sa malédiction tombe,  
Sa volonté traverse l'ombre et les ténèbres.

Zeus précipite les mortels de l'espoir au néant  
Sans aucune autre force que la divine volonté  
Qui règne dans le ciel et par qui tout s'achève.

Il voit renaître la folie dans le cœur des mortels  
Le crime et le viol et les désirs les plus obscurs  
Nés de l'aveuglement de la violence et de la violence aveugle.

Voilà ce que disent mes larmes, ce que disent mes cris  
Comme si je chantais mon oraison funèbre.

Terre des montagnes, entends-tu ma voix ?  
Terre d'Apïs, comprends-tu ma langue ?  
Ma main dans la douleur a déchiré mon voile...

**Texte 4 : *Les exilées*, Eschyle, traduction de Irène Bonnaud, les solitaires intempestifs**

**Chœur**

Zeus  
Toi qui protèges les demandeurs d'asile  
Tourne tes regards vers nous  
Vers notre périple par-delà les mers  
Nous avons levé l'ancre  
Nous sommes parties du delta du Nil  
Des bouches du fleuve et des buttes de sable fin  
Laisant derrière nous l'Égypte  
Terre de Zeus  
Qui partage ses pâturages avec la Syrie  
Nous avons fui  
Mais nous n'avons pas été bannies par notre peuple  
Reconnues coupables d'un crime  
Expulsées par un vote des citoyens  
Nous sommes parties de nous-mêmes  
Fuyant des hommes  
Nous avons méprisé les avances impies des fils d'Égyptos  
Frappés de folie

Danaos notre père s'est fait notre conseiller  
Et le chef de notre révolte  
Regardant les pièces disposées sur le jeu  
De tous les malheurs  
Il a choisi le moindre  
La fuite  
Il nous a laissées partir sans entrave  
Bravant les vagues de la mer  
Pour aborder à cette terre d'Argos d'où nous venons  
Car nous descendons de la génisse qui errait  
Poursuivie par la mouche  
Nous tirons gloire  
Zeus  
D'être nées de ta caresse et de ton souffle  
Quel meilleur pays pour trouver refuge  
Dans nos mains  
Nous portons l'arme des demandeurs d'asile  
Les jeunes branches arrachées aux oliviers  
Couronnées de laine

Cité  
Terre  
Rivières sereines d'Argos  
Dieux là-haut dans le ciel  
Et vous  
Qui sous terre régniez sur les tombeaux  
Juges redoutables  
Toi surtout  
Zeus qui sauves et protèges  
Qui montes la garde devant la maison des justes

Accueillez ces femmes qui demandent l'asile  
Accueillez-les en ce pays où souffle le respect

Mais l'essaim de frelons qui me suit  
Les hommes violents nés d'Egyptos  
Empêchez-les de poser le pied sur la terre ferme  
De jeter l'ancre dans les marécages  
Repoussez-les vers la haute mer  
Eux et leur navire aux rames rapides  
Là  
Dévorés par l'ouragan  
Frappés de pluie  
Frappés de vent  
Dans le grondement du tonnerre  
Au milieu des éclairs et des vents remplis d'orage  
Qu'ils se retrouvent face à une bête fauve  
La mer  
La bondissante  
Et qu'ils périssent jusqu'au dernier

Empêchez-les de monter dans des lits qui ne veulent pas d'eux  
De s'emparer de nous  
Filles de leur oncle  
Par la force  
Contre la justice

## ΔΑΝΑΟΣ

Παῖδες, φρονεῖν χρὴ· ξὺν φρονούντι δ' ἦκετε 176  
πιστῶ γέροντι τῷδε ναυκλήρῳ πατρί·  
καὶ τὰτὶ χέρσων νῦν προμηθεῖαν λαβὼν  
αἰνῶ φυλάξει τῶμ' ἔπη δελτουμένας.  
Ὅρῳ κόνιν, ἀναυδὸν ἄγγελον στρατοῦ· 180  
σφύγγες οὐ σιγῶσιν ἀξονήλατοι·  
ἄχλον δ' ὕπασπιστῆρα καὶ δορυσοδόον  
λεῦσσο ξὺν ἵπποις καρπύλοις τ' ὀχήμασιν.  
Τάχ' ἂν πρὸς ἡμῶς τῆσδε γῆς ἀρχηγέται 185  
διετήρες εἴεν ἀγγέλων πεπιυμένοι.  
Ἄλλ' εἴτ' ἀπήμων εἴτε καὶ ταθηγμένους  
ὄμῃ ξὺν δορῆ τόνδ' ἐπόρρωται στόλου,  
ἄμεινόν ἐστι παντὸς εἴνεκ', ὃ κόραι,  
πάγον προσίλειν τῶνδ' ἀγανίων θεῶν·  
κρείσσοι δὲ πύργου βωμόσ, ἀρρηκτον σάκος. 190  
Ἄλλ' ὥς τάχιωτα βῆτε καὶ λευκοστεφαίς  
ἰκτηρῆας, ἀγάλματ' Αἰδοίου Διός,  
σερνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν εὐανύμων  
αἰδοῖα καὶ γοκνῶ καὶ λαχρεῖ' ἔπη  
ξένους ἀμειβεσθ', ὥς ἐπήλυδας πρέπει, 195  
τορῶς λέγουσαι τάσδ' ἀναιμάκτους φυγῆς.  
Φθογγῆ δ' ἐπέσθω πρῶτα μὲν τὸ μὴ θρασύ,  
τὸ μὴ μάταιον δ' ἐκ μετωποσωφρόνων  
ἔτω προσώπων ὄμματος παρ' ἠσύχου.  
Καὶ μὴ πρόλεσχος, μηδ' ἐφοκὸς ἐν λόγῳ 200  
γένῃ· τὸ τῆσδε κάρτ' ἐπίφθουσι γένους.  
Μέμνησο δ' εἴκειν· χρεῖας εἰ ξένη φυγῆς·  
θραυστομεῖν γάρ οὐ πρέπει τοὺς ἡσσονας.



SUPPLIANTES

15

Danaos, entré dans l'orchestre derrière ses filles,<sup>16</sup>  
est monté sur le tertre, d'où il a longuement observé  
l'horizon. Il s'adresse soudain au Chœur.

DANAOS. — Mes enfants, la prudence doit être notre loi : c'est en prudent pilote qu'ici vous a conduites le vieux père en qui vous avez foi, et maintenant, à terre, ma prévoyance encore vous engage à garder mes avis bien gravés en vous. Je vois une poussière, messagère muette d'une armée. Des moyeux crient, qu'entraînent leurs essieux. J'aperçois une troupe portant le bouclier, armée du javelot, avec des chevaux et des chars recourbés<sup>16</sup>. Sans doute des chefs de ce pays viennent-ils nous examiner, avertis par quelque message. Mais, que celui qui conduit l'élan de cette troupe arrive ici sans intention méchante ou qu'il ait, au contraire, aiguisé des instincts cruels, mieux vaut, pour tout prévoir, mes filles, vous asseoir sur ce tertre consacré aux dieux d'une cité : encore mieux qu'un rempart, un autel est un infrangible bouclier. Allons, hâtez-vous, et, vos rameaux aux blanches guirlandes, attributs de Zeus Suppliant, pieusement tenus sur le bras gauche, répondez aux étrangers en termes suppliants, gémissants et éplorés, ainsi qu'il convient à des arrivants, en disant nettement que votre exil n'est pas taché de sang. Qu'aucune assurance ne soutienne votre voix ; qu'aucune effronterie, sur vos visages au front modeste, ne se lise en votre regard posé. Enfin, ni ne prenez trop vite la parole ni ne la gardez trop longtemps : les gens d'ici sont imitables. Sache céder ; tu es une étrangère, une exilée dans la détresse : un langage trop assuré ne convient pas aux faibles.

16. Voir *Sept contre Thèbes*, 78 s. On notera les perceptions successives qui marquent l'arrivée accélérée de l'armée : poussière soulevée au loin ; bruit stridents des chars (*auringes ou sigésin...*), détails visuels plus précis.

DANAOS.

Prudence, mes enfants !

C'est votre père et la prudence qui ont guidé la barque

Et maintenant sur le rivage, écoutez-moi encore.

Au loin la poussière nous annonce une armée.

J'entends le crissement des essieux et des chars.

Je vois les boucliers, les chevaux et les armes.

Un messager a dû les avertir de notre présence.

Qu'ils viennent, bienveillants ou hostiles,

Attendez-les, assises aux marches de ce temple.

Un temple nous protège mieux qu'une citadelle

Allons, vite, le rameau sacré dans vos mains gauches

Est comme le drapeau des demandeurs d'asile

Et le signe que vous êtes sous la garde de Zeus :

Zeus exige qu'on respecte les étrangers.

Répondez avec vos larmes et vos gémissements,

Vos larmes parlent mieux que ne le fait ma voix.

Dites que votre exil n'est pas taché de sang,

La tête basse, la voix calme, le regard humble,

Soyez brèves, les étrangers sont très peu écoutés

Et les faibles n'ont pas droit à l'insolence des mots.

---

**Texte 4 : *Les exilées*, Eschyle, traduction de Irène Bonnaud, les solitaires intempestifs**

**Danaos**

Mes enfants  
L'heure est à la prudence  
C'est grâce à elle que vous êtes arrivées jusqu'ici  
En faisant confiance à votre père  
Vieux marin  
Bon capitaine  
Maintenant que nous sommes sur la terre ferme  
Je lis encore l'avenir  
Obéissez-moi  
Gravez mes conseils dans la cire de votre cœur

Là-bas je vois un nuage de poussière  
Messager muet d'une armée qui avance  
Vous les entendez  
Les essieux qui sifflent  
Les roues qui tournent  
Je vois la foule des soldats  
Protégés par leurs boucliers  
Brandissant leurs lances  
Je vois leurs chevaux et leurs chars de combat  
Des guetteurs ont donné l'alarme  
Les chefs de ce pays viennent pour l'inspection

Mais qu'ils ne nous veuillent aucun mal  
Ou que  
Pleins d'une haine cruelle et sauvage  
Ils soient prêts à lancer une armée contre nous  
Le mieux est de venir vous asseoir ici  
Sur ce rocher où se dressent les dieux de la Cité  
Un sanctuaire est le meilleur des remparts  
Un bouclier que nul ne peut briser

Mes filles  
Venez vite  
Les branches couronnées de laine des exilées  
Ouvrages qui font la fierté de Zeus  
Tenez-les dans votre main gauche  
De bon augure  
Et répondez aux questions  
Par des paroles pleines de respect  
De pleurs  
De détresse  
Comme il convient aux étrangers

Dîtes clairement que vous n'avez pas fui la justice  
Que vous n'avez pas les mains tachées de sang  
Et surtout rien d'arrogant dans votre voix  
Pas de fierté mal placée  
Faites profil bas

Regardez à terre  
Ne parlez pas avant les autres  
Ne vous lancez pas dans de longs discours  
Les gens d'ici se mettent facilement en colère  
Souvenez-vous  
Cédez le terrain  
Vous êtes des étrangères en fuite  
Démunies  
Parler haut ne convient pas aux inférieurs

## Groupement 2: La tragédie grecque mise en scène

*Les suppliantes*, Eschyle, mise en scène J. L. Barrault

*L'Orestie*, Eschyle, mise en scène de Olivier Py

*Retour à Argos*, Eschyle, mise en scène Irène Bonnaud

*Les suppliantes*, Eschyle, mise en scène de Christian Jehanin

*Agamemnon*, Eschyle, mise en scène Ariane Mnouchkine

*Les danaïdes*, Eschyle, mise en scène de Emilie Flacher



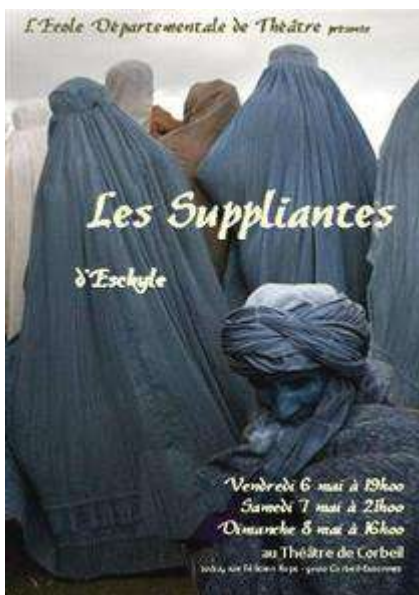
1. *Les suppliantes*, d'Eschyle, mise en scène J. L. Barrault, Stade Roland Garros, 1941.



2. *L'Orestie* d'Eschyle, mise en scène de Olivier Py, 2008.



3. Des Suppliantes aux réfugiés, *Retour à Argos*, d'après Eschyle, mise en scène Irène Bonnaud.



4. *Les suppliantes*, d'après Eschyle, mise en scène de Christian Jehanin, 2005.



5. *Agamemnon*, Eschyle, mise en scène Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1990.



6. *Les danaïdes*, d'après Eschyle, mise en scène de Emilie Flacher, 2009.

### Groupement 3: Groupement 3 : Du mythe à la réalité sociale

*Lampedusa Beach*, Lina Prosa  
*IO 467*, Violaine Schwartz  
*Prométhée délivré*, Olivier Py

#### Texte 1: *Lampedusa Beach*, Lina Prosa

ou est-ce l'amour soudain pour un échange entre espèces ?  
Je l'embrasse. Je lui rends la chose.  
Cet échange entre espèces est mon meilleur moment.  
Le dénouement crucial.  
Je ne sais pas si un gargouillement inattendu de l'eau  
peut être pris pour un orgasme.  
Je le seconde. C'est un salut.  
Nous nous embrassons avec passion.  
J'essaie de déchiffrer le plaisir.  
Ça ne m'intéresse pas si la sardine a un sexe.  
Tout est lié à la fin, à ma fin,  
à la conscience immédiate que tout est là,  
entre moi et la sardine.

#### *Inspirations continues – clapotement d'eau*

Monsieur le lieutenant de la caserne de Lampedusa Beach.  
Je demande l'asile politique.  
Vous me dites : quel sens cela a-t-il en point de mort ?  
Je vous dis : je pense différemment, je marque mon désaccord  
Pour ceux qui pensent différemment un lieu n'en vaut pas un autre,  
comme pour tous ceux qui demandent du pain.  
Je demande un lieu qui garantisse ma diversité de pensée.

C'est pour cela que je me suis enfuie à Lampedusa Beach .  
Croyez-moi sur parole  
Le droit international dit que vous devez me croire sur parole.  
N'entrez pas dans le mérite de la question. Vous n'êtes que l'employé  
d'une frontière toujours immergée dans l'eau.  
D'après les cartes postales de Mahara  
c'est ici que l'on paie le péage du transport et de la liberté  
de l'Afrique vers l'Europe.  
Quel sens tout cela a-t-il en point de mort ?  
Je vous retourne la question.  
Que vous coûte-t-il de me donner l'asile politique en point de mort ?  
Écrivez, écrivez la demande. Moi, je signe.  
Monsieur le chef de l'État italien fera le reste.  
N'en faites pas une question de temps.  
Qui peut voler son métier à Mahomet...  
Qui peut le voler à son dieu...  
In extremis tous les deux trouvent un accord,  
et finissent par nous offrir le même remède.  
Faites quelque chose d'important.  
Il n'y a aucune dignité à être lieutenant et s'occuper exclusivement de la liste  
des clandestins pour les mettre dans l'enclau, puis le soir les compter.  
Le doute que quelqu'un puisse s'enfuir le hante ?  
Si j'étais encore pleine de vie j'essayerais moi aussi de m'enfuir.



## Texte 2 :IO 467, Violaine Schwartz

IO : Je suis la fille aux cornes de génisse. Non ce n'est pas ça. Des siècles ont passé. Tout a changé. AME : arrêté ministériel d'expulsion. APE : arrêté préfectoral d'expulsion. APRF : arrêté préfectoral de reconduite à la frontière. AME. APE. APRF. APS : autorisation provisoire de séjour. CNDA : cour nationale du droit d'asile. AME. APE. APRF. APS. Des lettres plein la tête.

J'ai perdu mon passeport. Je l'ai caché en lieu sûr.

J'ai perdu mes empreintes. Sous la lame d'un rasoir. J'ai les doigts lisses et scarifiés. Comme des carottes pelées au couteau.

CRA : centre de rétention administrative. CST : carte de séjour temporaire. CR : carte de résident.

Bientôt ils prendront tes empreintes de pieds.

Je me les brûlerai.

Bientôt ils prendront la trace de tes oreilles.

Je me les couperai.

DA : demandeur d'asile. DPO : étranger objet d'une mesure de reconduite à la frontière par voie aérienne. DPU : DPO éloigné sans escorte. DPA : DPO éloigné avec escorte. DPO. DPU DPA.

J'ai traversé tant de frontières que je ne sais plus d'où je viens. Mes yeux sont ici et ma bouche et mes mots, mais moi, je suis où ? Je n'ai plus de nom.

Si. Je m'appelle Io.

FNE : fichier national des étrangers.

Oui, aujourd'hui, le 13 mars 2013 (*à changer selon le jour de la représentation*) je m'appelle Io.

IO : Porte parole de tous les migrants chassés de partout. De tous les INAD : étranger non admis à l'entrée en France. De tous les DA. DPO. DPU. DPA.

Le décor est une prison pour étrangers. CRA. Coupables d'avoir voyagé.

Mesnil-Amelot 2 et 3. Départementale 401. 77990 Le Mesnil-Amelot.

240 places au bord des pistes de Roissy. Odeur de kérosène. Portes hachoirs. Détection de chaleur. Détection de mouvements. Caméras.

Et toujours la queue aux cabines téléphoniques.

Ne t'en fais pas, j'ai déposé un recours, je vois le juge demain, surtout n'oublie pas de faire tes devoirs mais vous savez, toute ma famille est en France mais toute ma famille est en France, de quoi suis-je coupable, quel crime ai-je commis

La France est une prison fermée de l'intérieur. L'Europe, un paradis hérissé de barbelés.  
L'image d'un paradis sur une télé au bled.

IQTF : Interdiction de quitter le territoire français.

OQTF : obligation de quitter le territoire français.

PAF : police aux frontières.

## PROMÉTHÉE DÉLIVRÉ UN ÉPILOGUE

LE CHOEUR DES OCÉANIDES. Alors c'est comme ça ? Dans la prison une prison plus basse ? Dans la souffrance une souffrance plus nue ? Dans la loi une loi plus injuste. Et le ciel clos. Et la liberté défigurée.

Et Prométhée ementé ne peut même plus faire encadrer sa question ! Alors c'est fini ? Vaine tentative d'envol, l'homme n'échappe pas à toutes les choses qui lui sont extérieures et même dans son corps, dans la fibre la plus intime, la répression de son identité. Dans l'humiliation une humiliation plus grande. Dictature dans les rues, dictature dans les veines, dictature dans le ciel. Dans l'histoire, dans la révolte, dans l'amour et l'art, la mécanique à l'œuvre, la flamme éteinte, l'abjection de la logique, le suprême violoncelle du fait accompli, l'effroyable règne de la causalité.

C'est comme ça que ça finit ? C'est comme ça que l'on ment à soi ? Le sang des révolutions est lavé dans les rues, et il y a un tas de papiers qui brûlent dans les terrains vagues, avec les drapeaux et les banderoles, un chien pleure dans les décombres... Et l'homme à qui on a crevé les deux yeux, le pouvoir explique patiemment, serinement, inlassablement, que puisqu'il a eu les yeux crevés, il faut aussi lui couper la langue. Et le désenchantement, rassurez-vous, aura le visage d'un enfant blond. Et un élève une statue au renoncement. C'est une femme nue aux seins coupés et c'est vrai, quand on la regarde à contre-jour, elle est belle. Elle est grande et forte et rassurante, et le désespoir peut tout. Qui a dit cela ? Le désespoir est la politesse de l'enfer, il peut tout, il a droit à tout. Et on lui donne mille jouesses à dévorer chaque jour dans les journaux officiels. Et Prométhée doit se taire, ou bien il parle mais on ne l'écoute plus et on se dit qu'il aurait mieux fait de se taire. Et après la dictature une dictature plus raffinée, et après la violence militaire la violence symbolique. Et par-delà le monde, les foules

sans voix, sur des bateaux de fortune, au travail dans les caves, dans les souterrains de la productivité, dans l'angle mort de la littérature.

Mais quand commence cette tragédie qui n'en est pas une et qui s'appelait *Prométhée délivré* ? Avec la fin de l'histoire, avec la renaissance de l'histoire, avec le mangrènement du peuple ? Avec la fin des religions et le début de la mystique ? Avec un message plus grand écrit sur un ciel plus pur ? Prométhée délivré ? Est-ce possible ? Non, la pièce a été détruite. Le texte a été brûlé. Qui ? Une liberté chez les hommes ? Une liberté politique et métaphysique ? Qui peut y croire ? Pourtant les vagues sans relâche frappent sur les grèves, et l'écume s'envole immaculée, et parfois le ressac a des accents de joie, et l'espace infini de l'océan sourit infiniment dans l'attente de l'humanité. Car la mode de la terre est faite de ce miroir immense, de cet espoir inépuisable, de ce sentiment océanique dont le cosmos aveugle n'a pas pu se passer.

Une alliance nouvelle ne peut-elle s'établir ? Voilà Hermès qui revient, le remord peut être ? Ou bien autre chose, ce jeune dieu rêve de jouer un rôle plus grand. Hermès assés est enchaîné au pouvoir de Zeus, il voudrait être autre chose qu'un porte voix, il voudrait être la parole ! Il voudrait qu'on dise : au commencement était Hermès.

HERMÈS. Et Zeus y gagnerait quelque chose ?

LE CHOEUR DES OCÉANIDES. Zeus y gagnerait le pouvoir éternel du dieu unique.

HERMÈS. Parle.

LE CHOEUR DES OCÉANIDES. Zeus n'est pas autre chose que son terrible père, Kronos, tant que son pouvoir est fait de violence. Il a régné par la foudre, il mourra par la foudre.

HERMÈS. Qui connaît une arme plus grande que sa foudre ?

LE CHOEUR DES OCÉANIDES. Le poète.

HERMÈS. Quelle est cette arme ?

LE CHOEUR DES OCÉANIDES. La parole.

HERMÈS. Comment mentir votre arme ?

Sur la fréquentation des grecs

- 1- *Cinq ans avec Eschyle*, D. Loyza
- 2- *Nouveaux mythes, nouveaux chaos*, J. P. Manganaro

Sur le concept de texte matériau de Heiner Müller

Article de J. M. Piemme Müller donc, récrivain ds Le souffleur inquiet

Pour croiser les genres : théâtre et peinture

1. Sur la fréquentation des grecs

- 1- *Cinq ans avec Eschyle*, D. Loyza

CINQ ANS AVEC ESCHYLE

Si vous n'allez pas au théâtre, le théâtre peut aller à vous. Et même, il le doit. Car le théâtre, selon Olivier Py, n'a pas à rester enfermé en lui-même. S'il est vraiment destiné à chacun, s'il a vocation à s'ouvrir à tous, alors il est de son devoir de s'exposer, à tous les sens du terme. Le théâtre doit rester assez souple pour s'extraitre de sa usurpation institutionnelle et s'avancer à la rencontre de ceux et celles qui deviendront peut-être son public. Mais de ce qui aurait pu n'être qu'une mission parmi d'autres, Olivier Py souhaite dès son arrivée en 2007 à la tête de l'Odéon faire une aventure artistique inédite, puisant chez le plus ancien poète dramatique de quoi interroger l'époque et dégagant d'un matériau qui passe à juste titre pour particulièrement complexe des éléments de récit et d'enjeu qui soient directement accessibles à tous.

Dès les premiers mois de son mandat, pour entamer son dialogue au long cours avec le premier des Tragiques, Olivier Py monta donc sa propre version intégrale de l'*Oresteia*. Pourquoi Eschyle ? Il y a sans doute d'abord eu, chez Py, le désir de se mesurer personnellement à l'archaïsme d'une poésie et d'un univers mythiques qui l'ont toujours fasciné. Eschyle est d'ailleurs le premier poète tragique dont on ait rejoué les pièces : c'est avec lui, pour la première fois, que la célébration poétique s'affranchit du rituel et inaugure la grande tradition de la culture. Enfin, Olivier Py est sans doute de ceux qui estiment qu'aux grands maux il faut de grands remèdes, donc de grands noms : la meilleure façon de convaincre de nouveaux spectateurs que le théâtre de répertoire s'adresse également à eux consiste avant tout à rendre possible leur rencontre. Afin donc que le "théâtre d'intervention" voulu par Py devienne une véritable invitation au voyage dramatique, autant relever franchement le défi et travailler sur le créateur le plus distant, en apparence, de la langue et des interrogations de l'époque. Cela étant, le choix d'Eschyle impliquant plusieurs décisions artistiques, d'ailleurs liées

entre elles. Après la grande mise en scène "traditionnelle" de l'*Oresteia* sur la scène historique du 6<sup>e</sup> arrondissement, comment faire pour qu'Eschyle circule dans d'autres contextes, comment amener la circulation des publics entre un lieu singulier, central, prestigieux, et les mille et un réseaux anonymes dispersés dans les quartiers les plus divers ? Olivier Py savait qu'il lui faudrait, sans rien sacrifier de son énergie et de son exigence artistique, signer des versions concises, directes, immédiatement compréhensibles, et pouvant être interprétées par un à trois comédiens dans les établissements scolaires, les lycées, les entreprises, ou tout autre espace pouvant réunir une petite heure durant la parole et l'écoute. Et pour tenter l'expérience, il décida de se confronter d'encre de peu à l'un des actes les plus intenses du ciel tragique : *Les Sept contre Thèbes*.

### *Les Sept contre Thèbes*

Après *Les Perses* et *Les Suppliants*, *Les Sept contre Thèbes* sont la plus ancienne pièce de théâtre que l'humanité ait conservée. Elle a été écrite par un homme dont on sait peu de choses avec certitude, si ce n'est qu'il fut un combattant, participant à la bataille de Salamine, et un fervent défenseur de la démocratie athénienne. Aristophane, dans une comédie où il décerne la palme du plus grand auteur tragique à Eschyle, lui fait dire à propos des *Sept contre Thèbes* : "J'ai fait une pièce pleine de guerre" (*Les Grenouilles*, v. 1021). *Les Sept contre Thèbes* sont la troisième pièce d'une trilogie consacrée à la ville de Thèbes. Des deux premières, il ne nous reste plus que des fragments informes. La trilogie s'ouvrait sur une tragédie intitulée *Laios*. Roi de Thèbes et époux de Jocaste, Laios était averti par l'oracle de Delphes de ne pas avoir d'enfant. Laios désobéit, et un fils lui naît, destiné à tuer son père et à épouser sa mère. La seconde tragédie, intitulée *OEdipe*, rappelait sans doute ces événements, ainsi que la malédiction qu'OEdipe la nuit sur ses deux fils, Étéocle et Polynice, condamnés à se partager par le fer l'héritage paternel. La troisième et dernière tragédie se situe au moment où Polynice revient d'exil, à la tête d'une armée étrangère, pour assiéger sa ville natale et arracher le trône à son frère. Devant chacune des sept portes de la cité, l'assailant place un redoutable champion, aux armes faites pour semer la panique. Étéocle en écoute la description,

et oppose à chaque récit d'épouvante les mots d'un homme qui refuse le règne brutal des images. Le calme du héros renversant tous les signes pour en tirer des raisons d'espérer : telle est donc la première figure que Py voulut dresser sur le seuil de ce qu'il devait appeler par la suite sa *Trilogie de la guerre*. Dans son interprétation de la tragédie, la guerre et la violence de l'image sont liées. Quel est le rapport d'une société au pouvoir des images et à l'omniprésence de la violence ? Cette question peut paraître moderne ; elle est certainement de celles qu'un public contemporain peut distinguer dans l'œuvre antique, vingt-cinq siècles après sa création, et c'est d'abord cette possibilité qui a intéressé Olivier Py : selon lui, le mythe des *Sept* "démontre une conscience absolue des enjeux politiques de l'Occident" et garde toute sa pertinence dans notre actualité. Face au déferlement des images faites pour terrifier, la parole conserve-t-elle encore quelque autorité ? Comment faire entendre raison quand l'épouvante gagne ? Si nous sommes incapables d'interpréter avec justesse la force fascinante des images, nous avons toutes les chances de perdre notre destin. Étéocle nous apprend à vivre devant le déferlement spectaculaire de la violence du monde, en nous montrant que jusque dans la catastrophe, la capacité à comprendre et à formuler ce que nous voyons est une dernière liberté que nous laissent les dieux. Jouable pour tous, partout, ce condensé de tragédie au déroulement simple et linéaire parle de lutte fratricide, des vertiges du pouvoir et de la peur, mais aussi de la capacité qu'ont certains hommes de soutenir la terreur du regard.

### *Les Suppliants*

Estimant que l'expérience des *Sept contre Thèbes* s'était avérée concluante, Olivier Py souhaita poser dès 2010 un nouveau jalon de son "théâtre d'intervention" en donnant des *Suppliants* une version condensée, d'une heure environ, pour trois comédiens. L'intrigue des *Suppliants* est d'une telle simplicité qu'elle en devient presque archétypique. Un groupe de femmes, les Danaïdes, entre en scène pour ne plus en sortir. Elles viennent d'au-delà des mers. Elles fuient la terre où elles sont nées, car leurs cousins, qui les poursuivent, veulent les épouser de force. Sous la conduite de leur père, les voici

donc sur le sol grec pour demander asile au roi d'Argos. Consentir à cette demande, c'est risquer une guerre ; la repousser, c'est outrager le droit divin des suppliants. Et d'ailleurs, que vaudrait une décision royale dont le peuple ne se porterait pas garant ? Pélasgus fait donc voter la cité, qui décide d'une seule voix d'accorder sa protection aux Danaïdes : le conflit est désormais inévitable. La situation, sans autre ressort dramatique que les affres des malheureuses, suffit à évoquer des questions aussi essentielles que la violence faite aux faibles, l'exil et le malheur des réfugiés, la démocratie et le droit des gens, le respect dû aux femmes et à l'étranger. L'hospitalité comme devoir : de toutes les pièces d'Eschyle, aucune ne trace en si peu de gestes une intrigue d'apparence aussi claire, où tant de fils tendus se nouent et vibrent encore.

Les ressources d'art convoquées par le poète sont d'une sobriété presque hiérotique. Le chœur des Danaïdes conserve le véritable protagoniste. Leurs argoteries, leurs épreuves, leurs supplications suffisent à animer le récit. Le décor n'est pas moins dépouillé. *Les Suppliants* sont une tragédie sans autre espace scénique que l'orchestra, l'aire circulaire où le chœur déployait ses danses. L'économie des moyens dont use Eschyle est d'une telle sévérité, l'impression d'archaïsme qui se dégage de l'œuvre est si frappante, qu'elles firent longtemps croire que *Les Suppliants* devaient être la plus ancienne de ses œuvres conservées. Ce n'est qu'en 1952 que fut découvert un papyrus attestant que la pièce fut présentée – et remporta le premier prix – à un concours auquel Sophocle participait également ; or nous savons par ailleurs que ce dernier commença sa carrière de dramaturge en 468. Contre toute attente, *Les Suppliants* (dont deux ou trois ont été jouées entre 466-465 an après *Les Sept contre Thèbes*) et *l'Oreste* (créée en 458). La pièce date en fait de la dernière décennie du poète !

Cette impression d'antiquité, qui a trompé tant de lecteurs, est sans doute un effet voulu. Eschyle doit avoir souhaité rendre sensible à son public l'immensité du temps qui le séparait de cette très vieille histoire. Car les filles de Danaos (qui devaient donner leur nom aux Danaïdes) descendent elles-mêmes, à quatre générations de distance, de l'Argienne Io, armée par Zeus et qui dut fuir, métamorphosée en génisse, la colère jalouse d'Héra jusqu'en Égypte. Zeus se trouve ainsi être l'aïeul de la lignée des Danaïdes : nous sommes encore tout près d'un temps d'avant l'histoire, ce

temps du mythe où les peuples sont cousins les uns des autres et où le dieu suprême, qui ne s'est pas encore manifesté comme garant de toute justice, n'a pas achevé d'ordonner le monde. Du désordre qui règne encore les filles de Danaos sont d'abord les victimes, elles à qui les fils d'Égyptus veulent s'imposer par la violence. Cependant, dès la deuxième pièce (perdue) de la trilogie, le poète révèle que les Danaïdes prolongeaient ce désordre à leur tour, en faisant couler le sang de leurs cousins – mais c'est une autre histoire. Comment s'achevait-elle selon Eschyle ? Zeus, recours de l'étranger, est aussi protecteur avec son épouse Héra des liens du mariage. Dans la troisième et dernière tragédie, les meurtrières étaient donc condamnées à subir le joug nuptial. Le temps qui dès lors s'inaugure, temps de l'union et du consentement à la loi commune des mortels, ouvre la voie au nôtre : l'ère de l'écclés se referme, et le mythe, en prenant congé, nous laisse la mesure en héritage.

### Les Perses

Avec *Les Perses*, créés en 2011, Olivier Py a achevé sa *Trilogie de la guerre* sur l'histoire d'une victoire éclatante, racontée du point de vue des vaincus. Eschyle, écrit Paul Mazon, est le grand poète de l'autre. Dans *Les Sept* comme dans *Les Suppliants*, le drame repose sur une imminence toujours plus lourde : celle d'une attaque ennemie et des mesures qu'elle réclame, ou celle d'une poursuite tout près de sa fin et d'une ultime réponse à une question de vie ou de mort. En 458, Eschyle conclut sa carrière dramatique, longue d'un demi-siècle, par une somptueuse variation sur ce thème en trois décourant, dans *Agamemnon*, toute une cité suspendue au retour de son roi après une décennie de guerre. Mais auparavant, quelques années plus tôt, il surprind son public athénien en situant l'attente dramatique en plein cœur de l'empire perse.

Athènes, 472 av. J.-C. Le jeune Périclès peut se réjouir : Eschyle, le poète dont il a financé la mise en scène, remporte le premier prix au concours tragique. Parmi les pièces présentées, l'une a dû frapper tout particulièrement les esprits. La scène est à Susse, huit ans plus tôt, devant le palais royal de Perse. La mère de Xerxès et

un chœur de conseillers choisis pour veiller sur l'empire guerrier le retour des troupes. Or un pressentiment couru parmi ceux qu'on appelle les Fidèles. Sans doute, la défaite est inconcevable. Mais est-il impossible qu'un terrible désastre ait frappé l'armée innombrable, invincible, rassemblant tant de peuples, que le Grand Roi a entraînée à sa suite pour conquérir et soumettre la Grèce ? La victoire n'appartient qu'aux dieux. Une fois déjà, les Grecs ont repoussé victorieusement l'assaut de l'Asie – et ce jour-là, Eschyle était présent parmi les combattants. *Les Perses* sont à tous égards une œuvre exceptionnelle. D'abord, il s'agit tout simplement de la plus ancienne tragédie conservée, et par conséquent du plus vénérable monument du théâtre occidental. Ensuite, Eschyle ne s'est pas borné à imaginer les faits qu'il rapporte – il a lui-même risqué sa vie tant sur mer que sur terre, notamment à Marathon (où son frère Cynégire tomba glorieusement alors qu'il tentait de rejeter de ses mains un vaisseau ennemi). Ce fut même le seul dieu de gloire qu'il voulut faire graver sur son tombeau : "Eschyle d'Athènes, fils d'Euphorion, gît sans vie sous ce monument, dans la terre féconde de Grèce. S'il combattit vaillamment, le bois sacré de Marathon pourrait le dire, et aussi le Mède chevelu, qui en a fait lepreuve." C'était en 490 avant notre ère. En 480, Eschyle s'embarqua sous le commandement de Thémistocle pour affronter à nouveau les Perses à Salamine. La terrible description des Perses tombés à l'eau, que les Grecs, armés de "fragments de rame ou de débris d'épave", frappent "comme des thons ou comme un plein filet de poissons", est due à un témoin qui a vu de ses yeux la mer, ce jour-là, prendre la teinte du sang. Enfin et surtout, si la tragédie grecque puise d'ordinaire son matériau mythique dans un passé très ancien, dans *Les Perses*, en revanche, Eschyle a choisi de traiter un événement vieux de moins d'une décennie, posant une sorte d'équivalence entre profondeur temporelle et distance géographique qui contribue à exalter implicitement la vaillance de ses contemporains, élevée au même rang que les exploits des âges héroïques. Mais dans le même geste, le poète du camp victorieux rend comme un violent hommage à la douleur de la défaite. En donnant la parole aux vaincus, il fait de leur amer destin un miroir de notre humanité commune. Loin de célébrer bravamment la victoire grecque, le drame fait toute sa place, par-delà la gratitude due aux dieux secourables, à l'affliction des Perses – ces

malheureux envahisseurs, aveuglés par l'orgueil, qui restent malgré la guerre nos frères en mortalité. Aveuglement et démesure n'engendrent que désastre : de part et d'autre du gouffre qui semble séparer Grecs et Barbares, il ne reste que des hommes – fous ou sages, braves ou arrogants, menés que des bonheurs, confrontés à leur mortalité et aux mêmes dures leçons que telle milice à tous, également.

#### *Prométhée enchaîné*

En 2008, en se réservant le rôle du Guerrier qui prononce le prologue de l'*Oreste*, Olivier Py n'avait laissé à personne le soin d'entamer depuis la scène son dialogue avec le théâtre grec. De même, au moment de prendre congé d'Eschyle, son émule a souhaité incarner lui-même le rôle-titre de son *Prométhée enchaîné* pour donner une conclusion personnelle à une double aventure théâtrale : celle de son conjugium avec le grand Tragique, celle qu'il baptisa "théâtre d'intervention". Au cours de son mandat, le directeur de l'Odéon aura adapté les sept pièces conservées du plus ancien de nos dramaturges. Ses versions des *Sept contre Thèbes*, des *Suppléantes* ou des *Perses* auront été jouées près de deux cent cinquante fois et applaudies par une vingtaine de milliers de spectateurs dans plus d'une centaine de lieux en Ile-de-France, du centre social de quartier à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, de l'Odéon historique au collège de grande banlieue. Ainsi mise en œuvre, la démocratisation culturelle dont Olivier Py souhaitait marquer sa direction aura pris un visage on ne peut plus concret. Et au terme de son périple à travers la poésie d'Eschyle, Olivier Py retrouve la question sur laquelle tout a commencé : celle que pose, encore et toujours, la justice.

Comme *Les Sept*, le *Prométhée enchaîné* est selon Py "une pièce politique". Ce qui ne va pas sans paradoxe apparent. La politique n'est-elle pas l'affaire de la polis, donc des citoyens mortels qui la constituent ? Or la trilogie que formaient *Prométhée enchaîné*, *Prométhée déchainé*, *Prométhée portatif* (et dont le premier volet est seul à avoir survécu) se jouait à peu près entièrement entre immortels. Sur les frontières extrêmes de la Scythie, terre sauvage et déserte entre toutes, un être couvert de chaînes garde obstinément le silence. Tout à l'heure, une fois laissé seul, la voix de Prométhée s'élèvera





## POSTFACE

Lina Prosa :

*Cassandra, Penthesilée, la Méditerranée*

Nouveaux mythes, nouveaux chaos

Chez Lina Prosa, l'écriture de la tragédie a abandonné toute liturgie. Il n'en reste qu'un résidu minimal, condensé comme en un rite unique, réduit à son expression la plus simple : l'acteur seul sur scène. Dans *Lampedusa Beach* ou dans *Penthesilée* qui semblent convoquer une pluralité ou une dualité indirecte, la solitude, l'esseulement de l'action et de l'aute, est, plus encore que palpable, imposé.

D'où vient cet assèchement ? Il ne suffit pas de prétexter que cette forme existe ailleurs – un ailleurs du temps et de l'espace –, dans un long parcours qui a paru tracer les nouvelles modalités du drame et de la théâtralité contemporains. Après tout, *Mère Courage*, par exemple, s'inscrit encore dans une choralité expressive et formelle, dans une liturgie rituelle donc, qui tente à souligner la singularité, mais à l'intérieur d'un moment commun des uns et des autres, des êtres, en vers et contre tout. C'est même dans ce dédoublement entre choralité et « univocalité » que se joue l'essentiel de la mise en drame. Peut-être est-ce parce que l'esseulement du théâtre de Lina Prosa procède d'une radicalité poétique, non directement sociale, qui institue dans l'immédiateté de

son événement l'acte officiel de la parole. L'esseulement est alors une puissance qui ne rencontre, face au détournement impossible du destin, que la parole criée pour se délivrer et se dire. Il naît d'abord du regard que l'on pose sur un paysage qui s'est asséché dans la stillation du temps de tous les temps – à l'orée d'une modernité qui est encore la nôtre, Leopardi fut sans doute le premier à avoir contemplé le paysage de l'infini défini et à lui avoir donné la parole. Mais quel est ce regard, quel est ce paysage ?

Posons différemment la question : Où Lina Prosa pose-t-elle son regard ? Sur quels paysages, sur quelles histoires ? Est-il possible de tenter une biographie intime, imaginaire ou non ? Sans doute faudrait-il nommer Calatafimi, et Castellammare, des moments et des lieux, des temps et des espaces qui ont forgé l'histoire contemporaine de la Sicile : de la Sicile et non de l'Italie, tant ces lieux et ce temps ont été dévorés par le « sotalmalisme » de l'histoire elle-même, une histoire de la Sicile sans l'Italie. Quoi qu'il en soit, Calatafimi et Castellammare sont le lieu et le moment où Garibaldi s'est habillé de rouge.

Mais ce n'est là qu'une partie du paysage, la partie la plus apparemment « moderne » d'une histoire ancienne. À l'arrière-plan, ou dans l'entre-terre, se dresse, dans sa majesté impérieuse et solitaire et dans l'humilité arrogante de sa prière, l'un des plus beaux temples du monde sicilien : le temple de Segesta. Comment décrire un chef-d'œuvre ? Segesta est un temple suspendu au milieu des collines qui l'entourent telle une couronne, suspendu et pourtant en creux, comme un écran au fond d'un amphithéâtre. On ignore presque tout de son histoire, si ce n'est qu'il était consacré au culte indigène de la Grande Mère et ne comportait qu'un autel sacrificiel au milieu de son enceinte. Très proche du temple, adossé à l'une des collines qui le couronnent, le théâtre, un théâtre grec, taillé dans le roc au sommet du Monte Barbaro. Comme toile de fond, un panorama grandiose qui s'étend jusqu'au

golfe de Castellummare : encore l'infini et ses définitions.

C'est de cette hauteur qu'il faudrait faire naître, dans une vie imaginaire, la nécessité de la tragédie antique chez Lina Prosa. Tragédie, car c'est en vers, et non en prose, que se développe et se dit la construction poétique. Commençons par *Lampedusa Beach*, en partant donc d'un fait que l'on continue à nommer « divers » dans la tragédie de notre quotidien. Le plan infini de cette tragédie est la mer Méditerranée, la mer qui a charrié dans ses eaux tous les mythes qui ont servi à occulter une histoire cruelle de colonisations et de conquêtes, d'appropriations, de dominations, d'assujettissements, de soumissions. Mais cette réalité dissimulait des histoires plus complexes de défauts et d'inaboutissements, des histoires immergées dans l'abysse marin où l'acte ne laisse aucune trace, si ce n'est dans la conscience demeurée en nous de cette antiquité qui fut la nôtre. Répétitions de quelque chose à reprendre et à redire, comme est le théâtre, comme le fait le théâtre. Voilà que *Lampedusa Beach* reprend et redit quelque chose qui nous a appartenu, que nous répétons et redisons.

\*  
\* \*

*Lampedusa Beach* part d'Afrique. C'est une histoire du Monde, c'est aussi une histoire de géographie, de proximité de lieux et de temps, et c'est aussi celle de l'« ailleurs », romantique ou pas. Or, cet ailleurs, c'est l'enfer.

L'Afrique est ici une déformation sonore, une fixation gémisée de la consonne doublée : *fr*, comme « frisson », comme « frolement », « fracas » ou « fracture ». Mais surtout, une invention de théâtre, l'articulation de la fricative impliquant un resserrement du canal vocal par lequel l'air expiré produit un bruit de frolement ou de

souffle qui manque. Une apnée, le seul état du souffle qui devrait, selon Carmelo Bene, être celui de tout acteur en train de jouer. La dédicace de la pièce dit ceci :

À une actrice experte en apnée. / Elle sait administrer l'oxygène de ses poumons pour devenir sur scène une réfugiée africaine qui, noyée dans les eaux de la Méditerranée, précisément face à Lampedusa, tente de résister à la mer, et échouant à se maintenir à la surface, trvale le souffle dans son estomac, pour l'éternité.

L'Afrique et la Méditerranée ne sont plus des points de départ ou de traversée ou de destinée, elles se sont muées en des points de non-lieu, des points de désastre. Elles deviennent sur scène le point final, le fil de la fin qui défile au moment « mythique » où l'on meurt et où la totalité de la vie incommensurable défile vers sa synthèse impossible, sinon comme reprise et redite de théâtre. Il s'agit ici d'un « théâtre de la vie » qui n'est spectaculaire que pour qui le revit dans le délire de l'impossible. Un théâtre de la cruauté, une mise en acte, par la parole, plus que la mise en scène d'un acte.

Comme toute histoire d'enfer, c'est aussi une histoire de paradis perdu, ou de mirage qui s'efface devant la défaite évidente de l'individu face à son histoire. Un mirage ou un délire, comme dans les mots de Shamba, la protagoniste du drame :

Un instant, depuis le sommet, dans le basculement violent du bateau / J'ai vu Lampedusa. / Je l'ai vue avec tes lunettes. / Avant de me noyer je veux te dire comment elle est. / Lampedusa en clair. / Elle a un petit point blanchi sur sa plus haute côte. / Et un halo jaune à sa droite, je ne sais si c'est du sable de mer / ou un lambeau du désert qui arrive à la mer comme chez nous.

Le monde « Cappittalliste », comme elle dit, crée les réfractations d'une vie possible dont la fausseté se révèle avant même qu'on ait eu la moindre opportunité

de la vivre : ces réfractons sont déjà, non pas l'idée, mais l'expérience même de la mort. L'expérience de Shauba, mortelle qui ne cesse pas de mourir, sur son rafiot voué au naufrage, est comme un écho de tous les naufrages qu'Ulysse affronte dans l'*Odyssée* ; sauf que si l'*Odyssée* résonnait comme l'ouverture d'une *Symphonie du Nouveau Monde*, l'histoire de Shauba se referme misérablement sur l'histoire des mille naufrages où l'humain s'abîme et sombre, dans l'océan des histoires, dans l'océan du drame. Les temps et les lieux sont toujours les mêmes : et si la guerre de Troie et son *Odyssée* durent vingt ans, l'histoire de Shauba, qui semble ne durer qu'un court moment, se répète en réalité depuis plus de vingt ans. C'est que le mythe se nourrit d'un temps historique et que le temps transforme toute action historique en mythe. C'est le temps du théâtre qui opère ce raccourcissement, comme une synthèse qui rendrait douteuse la réalité du temps. Voici les mots dans la bouche de Shauba :

L'enchâssement de la mort impose une synthèse.

Le drame se dit ici dans l'impossibilité d'aboutissement du réel – ou du rêve –, mais également dans l'impossibilité d'un retour en arrière, dès lors que le destin individuel, pris dans les rets d'un destin commun, se mue en quelque chose de dur, de rocheux, d'infranchissable. Shauba ne nous dit pas autre chose :

Je n'ai pas le temps de décider, d'évaluer, / comment me défendre du manque d'éternité, / quelles pensées ardentes et précautionnelles utiliser. / Je suis à la merci de quelque chose qui ne me fait ni vivre / ni mourir [...] / Revenir eût été en réalité une défaite.

La mort semble alors prendre la forme du salut. Le destin devient une évidence du réel et de la démarche à suivre : il est inopposable, comme dans tous les mythes, depuis Iphigénie jusqu'à *La Force du destin* de Verdi.

Or, ce destin n'est en réalité qu'une longue histoire de construction et de destruction sociales bâtie au cours des temps, à laquelle le temps confère la répétition saccadée d'un enfouissement, d'une agonie. Le poids accumulé des choses de la vie a atteint une pesanteur telle qu'elles résistent même aux basculements qu'elles provoquent dans les abysses. C'est l'un des cris innombrables de Shauba :

Comment se fait-il que le naufrage et la syncope prolongée n'arrêtent pas / le temps, l'espace, le corps, le sang, / la peur, la violence, l'histoire. / le souvenir, la morale, les éléments, / le voyage, la famine, l'économie, / la mission d'État, l'exploitation, le manège, / le bateau, la lune, le vent, / la boue, la diarrhée, le poison, / l'humidité, la bronchite, la carte postale, / la mission, le récif, l'illegalité, / l'émigration... / [...] Est-elle si matérielle, l'éternité !

Ne subsiste plus, désormais, qu'une réalité poétique, ou visionnaire, dont on ne sait plus si elle a déjà existé ou si elle va exister dans un avenir qui ressemblerait étrangement à un passé mythique, lorsque le mythe prend forme pour adoucir les marques de l'histoire, c'est-à-dire la souffrance. Dans une géographie impensée qui ferait disparaître l'eau entre l'Italie et l'Afrique on verrait qu'Italie et Afrique sont unies : ce n'est que dans la pensée de ce territoire retrouvé ou à construire que peut s'élever le cri aigu de la révolte, le dépassement prononcé aussi bien du mythe que du théâtre, une révolte qui nous rassemblerait tous dans une seule et même conscience :

Laissez-nous grandir enfants sans espoir / Il vaut mieux, / Fermez les portes à la bonté... / Je fais la bonté, elle tue / la nourriture avariée, la vieillesse, le poisson en conserve... / Si vous voulez vraiment faire quelque chose pour moi et pour ceux comme moi... / offrez-nous la croisière / faites-nous voyager une semaine / sur un bateau important... / Ne vous inquiétez pas de savoir si nous sommes des cadavres sans plus de formes / si nous ne sommes plus que restes de repas de poissons...

Si dans *Lampedusa Beach* le mythe est pris en charge par les profondeurs de la Méditerranée, dans les autres travaux, *Cassandra on the road* et *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, le nom même des protagonistes nous plonge au cœur du mythe. La singularité de ces personnages réside dans la qualité unique de leur féminité : la première, attachée à un dieu, est isolée de sa communauté en raison même du don qu'elle a reçu, un don qui la rend à la fois intangible et intouchable, incroyable et jamais crue. Elle est vouée à la tragédie de l'esseulement où confine la vérité d'un destin de l'histoire qui ne s'est pas encore réalisé, proférée par celle qui vit par avance sa vie et celle des autres. Sa vie devient dès lors invivable dans un présent de l'histoire qui rejette l'anticipation de son devenir, qui refuse d'être devancé par son devenir. Son isolement est celui de la folie. Dans sa note d'introduction, Lina Prosa écrit :

Cassandra est une femme grecque émigrationnée aux États-Unis d'Amérique. C'est la fille d'un surveillant aux Marchés Généralistes. Mais son passé mythique de prophétesse et de princesse troyenne est encore vivante et actif en elle, jusqu'à provoquer des souvenirs liés à l'*Iliade* et à la guerre de Troie. Dans le présent, Cassandra est licenciée par Coca-Cola parce qu'elle en a prédit la crise économique. Toujours refusée, Cassandra erre en nomade, continuant à ne pas être crue et traînant avec elle des morceaux de cassette, des fils électriques, des résidus d'archéologie industrielle et de son passé mythique.

C'est avec ces mots que parle Cassandra :

Cassandra est une bouche chaude. [...] Je me débouille comme un prêtre / qui n'a pas de fidèles. / Si mes paroles dégènerent et puent / il ne faut pas avoir peur de l'indécence / mais écouter

le cœur de qui parle / qui n'est pas vain comme une parole non crue. [...] Le dieu veille sur sa virginité, / et la ville entière se masturbait / en regardant l'horloge du temple, / croyant que le passage du temps / est le passage de l'ancien. [...] Où est le grincement quand ce salve et de cadavre / qui m'a destinée à une brevité chronique et éternelle ? / Est-ce Apollon qui m'a infectée, / ou la passion de jouer pieds nus dans la cour ? / Voilà la tragédie. [...] Je bouge en cas de guerre, / seul lieu où on n'emploie pas de glace / pour bloquer à l'instant les hémorragies des blessés. [...] Infirmière à la Croix-Rouge de la parole / je recueille les paroles des hommes qui ment / ne fermer pour toujours. [...] J'ai recueilli des paroles de cannibales, d'assassins, de rois ; / d'esclaves, de tétrards, de saints... / J'ai perdu les mots de l'enfant. [...] Je parle, / Je dis au peuple aux mains paralysées / que le cheval de Troie s'appelle maintenant char d'assaut.

La part de réel qu'elle dévoile réélabore le mythe et elle le dépasse dans le cri d'une révolte qui est celle du féminin :

C.R.I.S.E. [...] Cassandra est une bouche chaude. [...] J'ai prononcé à l'usine le mot « crise ». / Bronillard et sang, identique et tel quel. / D m'a Jimogée. / Il m'a licenciée. [...] S'il y a un patron, il est tel quel identique : / le feu de Troie, le cadavre, / les mines, les prisonniers de Troie. / S'il y a un patron / il y a aussi une Cassandra ! Le Chœur. / Le Chœur est resté à l'usine, / il gèle et en son cœur mes pensées et ne souffre tout. [...] Et on me demande pourtant de parler. / On questionne Cassandra / quand la logique mourit. / Moi, je ne suis plus d'accord. / Ça ne sert pas. / Ça ne sert pas de m'écouter. [...] Tel quel identique à une guerre à deux. / Cassandra est blessée. Rassemblant au centre du corps. / Apollon est absent à jamais.

Cassandra a, par ces derniers mots, quelque chose en partage avec Penthésilée. Chez Quietus de Smyrne, dans sa suite à Homère, la reine des Amazones meurt de la main d'Achille qui tombe amoureux d'elle en la voyant morte ; la grande variante du mythe chez Kleist réside dans le fait que c'est Penthésilée qui tue Achille et en tombe alors amoureux.

Dans *Penthesilée*, Lina Prosa fait apparaître la gémellité des opposés qui veulent s'unir tout en résistant à cette union, en multipliant même pour cette résistance. Le cri d'amour est aussi un cri de haine, c'est-à-dire un cri qui va au bout de son désir fait de paroles de scène.

Je le t'ais / je ne le t'ais pas. Ça s'émiette. / Je l'aime / je le tue  
Ça s'émiette. / Je l'aime / je le tué. Ça s'émiette. / Je le  
sors / je ne le sors pas. Ça s'émiette. / Je le garde / je l'expulse  
Ça s'émiette. [...] Deux choses opposées en une. / C'est comme  
pendre deux innocents / avec une seule corde. [...] Quand l'ahillé  
comme une épouse / pour un époux laekisant, / j'ai commencé  
un veuvage / qui me consacre commentaire, / pour me défendre  
des dangers, / de l'insaut de ceux prétendants / qui parlent au  
nom de l'âme. [...] Époux ou pas, cela n'a pas d'importance. /  
Mais qu'il soit en chair et en os, qu'il puisse répondre à la pro-  
messe / d'un déluge d'amour / Que ce soit lui Achille.

Mais, en même temps, plus fort et puissant que le mythe, quelque chose se glisse dans cet espace théâtral et le redéfinit ; l'impossibilité de l'unité, qui n'a rien à voir avec l'union, est clairement évoquée :

J'ai aimé la chair de ses os. / J'ai brisé tout ce qui eu elle  
était uni. / J'ai éparpillé ses morceaux autour comme des  
ordures. / [...] C'est de la décomposition et recombinaison /  
des sentiments même les plus incompatibles / que naissent les  
histoires nouvelles.

Tout comme Shauba, ces personnages sont plongés dans la contemporanéité la plus proche : Cassandra arpente une route près des Marchés, affublée d'un cortège de comètes qui font tinter sa décadence, Penthesilée, nue, peut-être – cela n'est que suggéré – dans un asile de fous, médite sur des tissus et des rubans qui ont jadis étouffé un lointain plus vaste. Les nripesaux qui les accompagnent ne travaillent plus que comme les ruines de ce passé du mythe, soulignant la modification des signes, leur devenir muille et tintamarre pour l'âme, rubans d'un destin pour

l'autre dont elle réenlace son corps dans l'évocation d'un désir irrévocable et funeste.

La fable et son mythe res(s)entent identiques qui redisent l'impossibilité des mutations malgré la transformation du temps dans la suite de ses époques : Penthesilée ne peut que constater l'émiettement de tout point de repère là où, désormais, tenait le chaos illisible comme seule signification des enchaînements de la vie et du monde. C'est que vie et monde ont continué, dans l'étendue de leur nécessité, à tisser la corde aveugle qui ensercle les humains dans un destin qui se trace comme une fatalité inéluctable commandée par la divinité.

Le point de cassure avec l'antiquité mythique se joue ailleurs, suivant deux moments différents : le premier est la prise en compte d'un parallélisme virtuel avec la légende et le mythe où, cependant, la puissance du *nefitis* assume un corps décidément politique qui n'a plus comme référent oppositionnel la divinité. Et surtout l'incarnation actuelle du personnage : Shauba, Cassandra, Penthesilée revendiquent en leur nom et en leur corps contre la violence de ce qui se dessine comme une imposition de l'humain – masculin, social, anthropologique, en un mot, politique – et non comme une fatalité du divin. C'est peut-être Kleist qui a servi à ce dépassement du mythe en quelque chose qui en a modifié la structure – encore que je ne le crois pas.

Le second moment tient à la différence historique entre héros et héroïne : le héros du mythe constitue l'historicité de son héroïsme, c'est à dire de son passage de l'humain au divin à travers la parade du féminin qui l'aide à se constituer comme tel. Le féminin, qui est le trait essentiel de la reprise du lieu de la scène par Lina Prosa, dit la parole d'une révolte qui ne revendique plus au nom d'un idéal d'ascension, mais au nom d'une nécessité de l'humain. Certes, la tension du mythe résiste, mais il est arqué dans la plongée de la voyance et de la vision d'un présent inventé de la scène, d'un non-lieu, non pas

historique, mais purement poétique, où la scène reprend et redit le réel (actuel) de la vie. Et même si aujourd'hui encore toutes ces femmes, tous ces personnages sont historiquement destinés à la mort comme à la loi commune de l'humain, c'est d'abord une mort de scène : ce qui meurt, c'est la parole qui finit par être imprononçable, elle a tari son resser dialogique, a signifié le décompte de ses fractures. Profondément, sur scène, dans l'oralité de l'acteur, la vie qui s'en va vous tient, en apnée, comme un dernier souffle.

JEAN-PAUL MANGANIRO  
Professeur émérite de l'université Lille- II

## 2. Sur le concept de texte matériau de Heiner Müller

Article de J-M. Piemme ; « Müller donc, récrivain » dans *Le souffleur inquiet*

### Müller donc, récrivain

Celui qui, un soir, un soir comme tous les autres dans ce métier là, proclame dans les miroitements lumineux de la scène : « Je suis Hamlet, Prince de Danemark », qui est-il ?

Ce prince-là, le crâne à la main, nul ne le voit jamais tel qu'en lui-même car lui-même manque à lui-même, comme il advient généralement de ces êtres d'encre que l'on confie au papier : non, Hamlet, tout prince qu'il s'affiche, n'a pas de corps, pas de voix, pas d'œil, pas de regard – juste les six lettres de son nom. Et si, pourtant, je le vois, s'il me fait signe d'être ainsi vêtu et d'arrêter mon imagination par telle ou telle manière de porter la tête ou de mouvoir la main, c'est qu'il a toujours le corps, la voix, l'œil, le regard d'un autre qui le joue.

Mais cet autre qui joue celui qui dit « je suis Hamlet », qui est-il ? Il ne joue Hamlet qu'à ne pas rester tout à fait lui-même mais à se prendre un peu pour un autre. Dualité perverse de l'acteur et du personnage où chacun n'est l'autre qu'à la condition de ne pas se perdre. Seule l'exigence – inévitable ? – de l'antique fusion perdue peut nourrir ce phantasme fréquent : le personnage et l'acteur ne seraient qu'un (le talent – que dis-je, le génie – ne se reconnaît-il pas, dit-on, à sa capacité de réaliser l'adéquation plus vraie que vraie des deux ?) et bien sûr, que nous, spectateurs, ne fassions qu'un avec ces deux-là qui ne font qu'un. Ainsi fonctionne toute théâtralité de la croyance –

quelle que soit la scène où elle opère : souci de l'un, homo-généité, fusion.

Le théâtre, ce peut n'être pas cette dépossession identificatoire lorsque l'on ranime – au besoin périodiquement – la joie de la division : du public par le texte, du texte par la mise en scène, de la mise en scène par le jeu, du jeu par l'irréductibilité de l'acteur et du personnage – quand bien même ils ne font qu'un.

Le plaisir de la mimesis dramatique se fortifie dans un prêt réciproque : je suis toi qui dis je, prince de Danemark, et, le disant, tu deviens moi, qui te joue pour un soir. Seul le grand vide qui nous sépare à jamais, toi personnage de papier pour l'éternité, moi corps historique déjà mourant, peut nous rassembler, faite que je sois grand dans mon art et toi, neuf, au regard de qui écoute. L'indifférenciation confuse entre toi et moi n'apporterait que le mariage et si nous sommes parfois unis dans la métamorphose, toi le paralytique et moi l'aveugle, c'est dans la distance scandaleuse, dans l'irréconciliable radicale qui séparent nos états respectifs.

Le mauvais jeu réduit l'autre au même : toujours le même Hamlet, toujours le même acteur. À chaque fois que se produit l'une ou l'autre occurrence, pèse sur le spectateur assoupi une lassitude du déjà-vu, tout compris, immédiatement oublié. Le bon jeu joue de la distance constitutive du personnage et de l'acteur, d'un être-là hétérogène, d'un régime de différence. De cette distance, on peut tirer mille effets dans mille directions et les formes diversifiées de la théâtralité occidentale, du cirque au jeu critique, en ont souvent pris la bonne mesure. Brecht, par exemple, au mieux de ses intérêts idéologico-esthétiques a bien vu tout le parti que l'on tire du regard de l'acteur sur

le personnage ou de la manière dont le langage, la situation de tel personnage brisent le stéréotype de l'acteur.

Mais que faut-il penser de l'identité d'un personnage qui, ne l'étant visiblement plus – ou pas –, déclare d'entrée de jeu : « J'étais Hamlet » comme il est écrit par exemple dans la pièce de Müller, *Hamlet-Machine*. *Un père mort eût été peut-être un meilleur père. Le micocroc est un père mort. Néanmoins repousse l'herbe par dessus la frontière l'herbe doit être arrachée de nouveau et de nouveau qui pousse par-dessus la frontière !*

Celui qui, un soir, sur telle scène dit – sincèrement comme il se doit au théâtre : « J'étais Hamlet », qui est-il ?

En nous le langage creuse son sillon. Est-ce à la manière d'un biscour qui fait netter et univoque la coupure opérée ? Parfois, dans la vie, lorsque le mot est action. Mais au théâtre, c'est plutôt à la manière d'un objet lourd qui laisse une trace dans le sable : incontestablement là, mais légère, labile, friable, éphémère, aux contours mal précisés, prête à se laisser recouvrir d'une autre trace, s'offrant aux mille significations de la métaphore où se loge un espace d'images, de sons, d'idées, plus qu'une phrase qui spécifie une identité. Souvent Müller pose en début de texte l'énigme du nom propre. *J'étais Hamlet/Galloudec à Antoine/Valmont*. Souvent dans ses textes, les personnages énoncent leur nom. Et celui-ci ne fonctionne pas comme la marque irréductible de la personne. Sous l'égide d'un signifiant, il convoque, au contraire, des discours et des énoncés qui excèdent de loin le référent possible. Hamlet n'a d'Hamlet que le poids historique et symbolique du nom. Galloudec devient nonnément Galloudecanton et Valmont ? Qui Valmont ? À coup sûr celui qui répond à ce nom dans un roman un peu connu dans la littérature française mais aussi dans une pièce de Müller. Et s'il y

répond à ce nom, c'est que ce nom n'est pas exactement lui, il y vient à ce nom. Le nom nomme, n'est-ce pas ? Mais nomme qui ? Valmont-Laclos, Valmont-Merreuil, Valmont-Volanges, Valmont-Fo urvel, Valmont-Machine ?

Le nom comme épaisseur, sédimentation, feuillage, stratification, le nom comme lieu d'articulation du multiple, de l'hétérogène, le nom comme une gifle à la fermeture douillette du *un* sur lui-même. Le nom comme voie d'accès non subjective au sujet et à l'histoire.

Müller a plusieurs bouches, ses mots s'échafaudent sur d'autres mots et d'autres mots cimentent les siens. Sa phrase rageuse se souvient, est forcée de se souvenir. Pas d'innocence de l'écriture, pas de commencement, pas de virginité, pas de table rase, aucun phantasme de l'origine absolue, de l'originalité pathétique. Le geste de Müller inclut l'écrit déjà-là. En ce sens, les seuls grands écrivains sont toujours de grands réécrivains. Müller donc, réécrivain. Sous le texte, le texte, sous le livre, le livre, sous le théâtre, le théâtre et le travail de son histoire : rien n'est vrai, tout est écrit. Rien n'attire, n'aspire, ne retient, ne captive : tout traverse. Traverse tout. Et moi qui ne suis pas sans savoir, j'aime Müller pour son impossibilité d'innocence : il sait qu'il sait, je sais qu'il sait, il sait que je sais. Ainsi, en vérité, va l'écriture loin de l'ignorance heureuse et de l'appétissante affectivité.

On disait la distance du comédien à son personnage – ou l'inverse. On était Brecht, habile sorcier de la manipulation. Müller, pour son compte, porte la distance au cœur même du personnage, l'attache, la proclame, la lance en défi, en fait le moteur de sa dramaturgie. Brecht trouvait plaisir et utilité à transformer, en répétition, le discours du *je* par le discours du *il*, de manière à ce que le

comédien appréhende concrètement sa distance au personnage et puisse ainsi mieux en jouer pour le jouer.

Les personnages de Müller renoncent volontiers au didactisme mais ils se souviennent indiscutablement du grand jeu de la permutation des points de vue d'où l'on parle. *Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule, et jette des pierres sur policiers soldats chars vitres blindés. Je regarde à travers la porte à deux battants en verre blindé la foule qui afflue et je sens ma sueur froide. J'agite, ébranlé par l'envie de vomir, mon poing contre moi-même qui suis derrière le verre blindé. Je me vois, agité de craintes et de mépris, dans la foule qui afflue, l'écume à la bouche, agiter mon poing contre moi-même. Je tends par les pieds ma viandale en uniforme. Je suis le soldat dans la tourelle du char, ma tête est vide sous le casque, le cri étouffé sous les chaînes, je suis la machine à écrire...*

Pas de pirandellisme dans tout ceci, aucun jeu de rôle. Celui qui parle, parle d'autres langues que celle du je, de l'impossibilité du je — un. De je, il n'y en a qu'épars, morcelle, multiplié. Plus que des morceaux, et même pas ceux d'un puzzle (la pièce du puzzle renvoie encore à une totalité possible), des morceaux de mille puzzles qui n'en feront jamais un.

À quoi Müller donne-t-il ainsi congé en libérant l'hétérogénéité du je? Déjà — un peu d'histoire de littérature dramatique nous l'apprend — le personnage-personne avait cédé à la grande vague décapante du théâtre des années 50. Plus de «chair et d'os», plus d'effet de réel arborant le véridique et l'authentique quand c'est simplement l'illusion et le code qui parlent de leurs belles voix séduisantes. Chez Brecht ou Ionesco se construit dans le langage un *je-trou*, à la fois anonyme et précis, dont on sait peu, sinon qu'il est là, attendant quelque Godot. Mais

du moins, ce *je-trou*, il a un profil, son vide est vraiment vide, mais il est encore borné. Avec Müller ce n'est plus seulement le personnage-personne qui se voit récuser, c'est encore le personnage-personnage, au sens où celui-ci pourrait constituer pour l'écriture un principe de vraisemblance, une fiction dans la fiction, un profil de cohérence. Même Brecht, qui, à sa manière a donné congé au personnage classique en lui substituant le jeu de ses contradictions à jamais insubordonnables dans l'unité de la personne — on se rappellera ici les remarques qu'il prit grand soin de faire sur la façon de jouer Mère Courage de manière à laisser tout leur aigu aux comportements antagonistes d'Anna Fierling, mère et canotière, vivant et mourant à la fois de la guerre — a gardé soignées les apparences d'un je. (C'est bien la raison pour laquelle on prend tant de soin à rappeler périodiquement, que ce je n'en est pas vraiment un, ou qu'il en est un sorti de lui-même par les effets incérorisés de l'histoire et de la position de classe). Alors que Brecht travaille en profondeur sur des constructions hétérogènes tant au niveau de la composition des pièces que de leur mise en scène, il garde en vie, un semblant de mimesis comme ultime tribut du neuf à l'ancien: Galilée aura l'air de Galilée même si avec cet air-là, il a un drôle d'air de deux airs, à quoi, on ferait bien de s'arrêter un peu.

Mais dites-moi donc l'air de celui qui dit «J'étais Hamlet», de ce Galloudeclanron. Müller pousse loin la dissolution des composantes théâtrales traditionnelles: ce n'est pas seulement l'unité de l'énoncé qu'il met en cause, il brise en outre l'unité d'énonciation, libérant pour l'écriture théâtrale une vraisemblance nouvelle faite de factuellement raisonné de paquets de discursivité hétérogènes quant à leur lieu d'énonciation.



Discontinuité de l'écriture. Passage du dialogue au récit. Jeu systématique sur les registres du jet/tu/il. Insertion de textes à énonciation formulaire qui constituent comme une présence du neutre dans l'univers marqué des énoncés. Rupture de l'unité temporelle où le personnage joue avec le savoir de l'auteur. Mélange des registres d'expression. Important travail de condensation et de déplacement d'images historiques. Textes prélevés qui se percutent. Dialogisme. Citation. Voilà quelques lieux d'une écriture de l'hétérogène. *Non point une langue unique traduite en plusieurs langues, mais plusieurs émises et entendues en même temps.* (M. Serres)

L'oreille n'a plus à se tendre vers la saisie d'une intention — celle d'un motif, d'un mobile, d'un message, d'un signe, d'une contradiction: il y a encore tout cela par exemple chez Brecht ou chez le Beckett des grandes pièces, fut-ce, pour ces dernières, dans le simulacre et la dérision — mais à capter les différences d'énonciation et à suivre les effets qui en résultent. Le montage — déjà au principe de la dramaturgie brechtienne — s'autonomise comme activité, il ne se subordonne plus à une visée pédagogique, il n'aide pas à cheminer vers un but, il n'annonce pas le spectateur à éprouver le chemin de l'erreur et à forger celui d'une conscience nouvelle, il s'affiche au contraire comme résistance infranchissable, comme mode radical d'altérité par rapport aux grandes sagas dominantes du monde occidental ou socialiste; *télévision, natusse quotidienne*. Paradoxalement pourtant, et c'est peut-être là sa vraie force — cette résistance s'adosse à ce à quoi elle résiste. Il faut en effet remarquer que l'écriture de Müller n'est pas en altérité par rapport à l'écriture télévisuelle mais dans un rapport de radicale transformation/confrontation. Un journal télévisé quelconque est en effet aussi bâti sur un principe

d'hétérogénéité et de montage. À l'heure actuelle, la télévision est un des lieux socialement importants où se produit massivement la multiplication des énonciations. Mais dans le temps même où elle libère des énonciations diversus, elle les canalise aussitôt les réinscrivant dans une structure qui fait sens et dont les composantes sont le présentateur, l'information, la communication. Composé de cent récits, le journal télévisé finit, sous la férule de son grand ordonnateur, par faire un récit homogène: celui de l'histoire diversifiée du monde ce jour-là. Müller laisse aux multiples récits toutes leurs chances: aucun de ceux-ci ne vient totaliser les autres ni les positionner dans une hiérarchie à partir de quoi du sens comme valeur significative trouve à se reconstituer.

Il n'y a chez Müller aucun apprivoisement du risque, aucun simulacre de vacillement où l'on feint la perte un moment pour mieux affirmer sa maîtrise finale. Il procède à la dispersion systématique du sens en brisant les réseaux d'isotopies qui généralement le constituent au théâtre. Le personnage n'a plus de fidélité à lui-même, le genre s'affronte à d'autres genres, le qui parle ne trouve aucune réponse apaisante, la force récomprécice du vouloir-dire s'abolit devant les ramifications du dit; Müller est un *isotopoclaste*. Sans doute est-ce sa manière à lui de refuser les totalités, les totalisations, les totalitarismes. Au pays de la grande langue de bois où chaque phrase énoncée porte en elle le sort de l'humanité, où la boursoufflure rhétorique tient lieu de parole vraie, il accrédite, à sa manière, la mort du sens comme une valeur salvatrice. *Les saupes ou le déficience constructif*. Son écriture n'a pas figure de cathédrale: on n'y bâtit pas pour magnifier le réel ou pour l'absoudre, pour le comprendre ou pour le compenser, pour s'en débarrasser ou pour le construire. *L'écriture est peut-être le savoir*

d'une peur (G. Didi-Huberman) De celle-ci elle restitue l'ambiguïté, l'inquiétude, l'incompréhension, l'acuiré, la fuite, l'espoir insensé, la rage agressive, elle les restitue en une multitude de petits récits, de petits bouts d'action, de petits bouts de dialogue qui ne veulent plus assumer la lourde tâche de représenter quoi que ce soit.

Ne pas mimer ce qui n'est pas plus, ne pas feindre le plein (comme le fait aujourd'hui la parole politique et/ou médiatique), ne pas jouer la consistance à venir lorsque du passé on aura – enfin, enfin – fait table rase. Quand seuls dominent l'épave, le bris, la chute, le volontarisme social qui saisit quelques créateurs anxieux des effets sociaux de leur travail n'est pas préférable à l'orgueilleux repli sur soi de qui, face au monde managérial, se dit que de lui-même au moins, il arrivera bien à faire le tout avec bonheur. Mieux vaut – pour moi –, ainsi que Müller l'essaye, donner figure d'écran à l'inadéquation de l'homme à lui-même et à son histoire. *Je ne vois tout de même pas me tourner les pouces jusqu'à ce qu'une situation (révolutionnaire) vienne à se présenter.*

Le continent hétérogène comme une des formes de la modernité, Hler, Joyce, Proust, Brecht – chacun à sa manière. Aujourd'hui, Müller, Syberberg – notamment. Chacun dans son Allemagne travaillé par un passé à la fois semblable et différent entend la langue de l'autre. Dans leur vouloir-écrire se dessine en effet le même refus d'une vérité hystériquement identificatoire, le rejet commun de l'illusion du naturel, l'appétit partagé de l'artifice, du construit, de la confrontation. Ils sont certes différents par les implications sur leur manière de dire et, conséquemment, sur la structure de celle-ci, du média qu'ils ont choisi de travailler. Sans doute leurs centres d'intérêt et leurs préoccupations essentielles ne se recouvrent-ils que partiellement.

Mais, sur le chemin de l'œuvre, ils partagent une volonté similaire – acharnée – de dispersion du sens. L'écriture bruit de toutes parts, sonnante dans les niveaux différentiels de sa production et de ses matériaux, mais le sens, lui, n'approche jamais de lui-même. Comment le pourrait-il, dès lors qu'il n'a pas de *lui-même*, que le fil de la lecture ne conduit à aucun royaume caché où logerait la vraie voix du texte.

Dans le jeu des signes, du sens (ou des sens) pourtant prend corps mais qui se dénie aussitôt comme fragment du sens complet, comme avancé sur le sens global à venir. Cela signifie de partout, mais jamais n'advient la possibilité du sens récapitulatif bouclé sur sa force transcendante – ce sens que l'on énonce comme signifié maître et que l'on arpente, sécurisé, comme une voie royale. Prenez le *Hüter*, un film d'Allemagne ou *La mission*; voilà des œuvres qui conduisent dans mille dédales, qui volontairement, se perdent dans le travers, se débrouillant sans cesse à l'avancée linéaire, des œuvres qui musardent plus qu'elles ne progressent, qui procèdent par écarts et détours, qui se font en se défaisant perpétuellement et qui ne s'écrivent rigoureusement qu'en n'atteignant jamais le terme qu'elles semblent s'assigner. Ces œuvres déplient le sens sur un mode extrêmement particulier lié à la pratique systématisée de l'hétérogène. Elles le font proliférer, dans la rigueur, sous les formes du parcellaire, du fragmentaire et disent ainsi leur refus du geste totalisateur. Les sens qui prennent corps dans ces écritures forment un jeu, appellent au tissage, mais se débrouillent irrédûctiblement à tout effort de centrage, de focalisation.

### 3. Pour croiser les genres : théâtre et peinture



Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.



Fernand Léger, *Composition aux 3 femmes*, 1927.



Germaine Richier, *L'eau*, 1954.



Diane St Georges

## Bibliographie

Eschyle, *Les exilées*, traduction Irène Bonnaud, les solitaires intempestifs, 2012.

Eschyle, *La trilogie de la guerre*, traduction Olivier Py, Actes sud-papiers, 2012.

Eschyle, *Les suppliantes*, traduction Paul Mazon, classiques poche, Les belles lettres, 2003.

Robert Graves, *les mythes grecs*, tome I et II, collection pluriel, fayard, 1967.

*Pièce (dé)montée, l'Orestie*, D'Eschyle, mise en scène par Olivier Py, SCEREN- CRDP académie de Paris.

*Pièce (dé)montée, Médée*, d'Euripide, mise en scène par Laurent Fréchuret, SCEREN- CRDP académie de Versailles.

*Scène de vies*, la lettre du Théâtre du Nord, n°63.

Jean-Marie Piemme, *Le souffleur inquiet, et autres écrits sur le théâtre*, Espace nord, 2012.

Lina Prosa, *Lampedusa beach*, les solitaires intempestifs, 2012.

Jacqueline de Romilly, *la tragédie grecque*, PUF, 1970.

Jacqueline de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, PUF, 1960.

Violaine Schwartz, *La tête en arrière*, POL, 2010.

Violaine Schwartz, *Io 467 et flux migratoire*, les solitaires intempestifs, 2012.

### Référence internet :

Site web de la compagnie de Irène Bonnaud : [www.cie-813.com](http://www.cie-813.com)