



HAL
open science

Histoires de sang : du temps de la violence à la violence du temps : Sang de Lars Norén, L'Amour de Phèdre de Sarah Kane et Manhattan Medea de Dea Loher

Johana Giot

► **To cite this version:**

Johana Giot. Histoires de sang : du temps de la violence à la violence du temps : Sang de Lars Norén, L'Amour de Phèdre de Sarah Kane et Manhattan Medea de Dea Loher. Littératures. 2009. dumas-00433231

HAL Id: dumas-00433231

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00433231>

Submitted on 8 Dec 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Histoires de sang

Du temps de la violence à la violence du temps : *Sang* de Lars Norén, *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane et *Manhattan Medea* de Dea Loher.

Mémoire de recherche pour 30 crédits
Master 1 Littératures, parcours « approches comparatives lettres et art »

Présenté par :
Johana GIOT

Directeur de recherches :
Lise REVOL-MARZOUK

Juin 2009

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Histoires de sang

Du temps de la violence à la violence du temps : *Sang* de Lars Norén, *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane et *Manhattan Medea* de Dea Loher.

Mémoire de recherche pour 30 crédits
Master 1 Littératures, parcours « approches comparatives lettres et art »

Figure 1 : Francis Bacon, *Blood on the floor*

Présenté par :
Johana GIOT

Directeur de recherches :
Lise REVOL-MARZOUK

Juin 2009

REMERCIEMENTS

« *Ne sois pas le personnage principal.* »
Peter Handke, Par les villages.

Lise Revol-Marzouk, qui a dirigé ce travail et m'a apporté le soutien et les réflexions nécessaires à sa création, me permettant ainsi de mener ce projet jusqu'au bout,

Léonard Matton et **Marie Tikova**, qui ont accepté de me parler de leurs mises en scènes respectives de *Manhattan Medea*,

Raphaëlle Guidée, pour ses encouragements, et parce que la lecture de sa thèse a donné l'impulsion nécessaire à la réalisation de ce mémoire,

Le Théâtre Jacques Gueux et son directeur **Richard Kalisz** pour m'avoir fait parvenir la précieuse histoire de sa mise en scène de *Sang*,

Le Théâtre Vidy-Lausanne pour m'avoir transmis le dossier de presse de la première création en français de *Sang*,

Hervé Giot, pour avoir joué le rôle de l'imprimeur,

Florie Arnaud, Florence Berthias, Amélie Dalverny, Bertrand Maily, Anaïs Prat, Stefanie Prax, Laura Scherer, Morgane Tissier, pour leur aide dans les traductions et les recherches de références, ainsi que pour leur amitié,

Ma famille, pour sa présence et sa patience,

Louis, Eugénie, Philomène, Nils, Mélia, dont le sommeil bienveillant a souvent accompagné l'écriture de ce mémoire,

Le Théâtre A, d'une aventure à l'autre.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1 : Répéter le passé.....	13
A. Invoquer une fois encore les temps mythiques.....	14
1. La présence du mythe	14
2. Des histoires connues.....	17
3. Un réservoir de crimes sanglants	19
B. Des histoires de familles	22
1. La quête des racines	22
2. Le poids des ancêtres	25
3. L'anéantissement final de la famille.....	28
C. Ecrire la répétition	31
1. La parole répétitive	31
2. De l'imitation à la variation	34
3. Jouer dans les ruines	36
CHAPITRE 2 : Dire le présent	40
A. Affranchir la tragédie du modèle aristotélicien	41
1. La mise en péril du retour à l'ordre	41
2. L'ouverture des frontières du genre tragique.....	43
3. Interrogations sur les limites du représentable	46
B. Exprimer des problèmes contemporains.....	49
1. Réinventer les personnages.....	49
2. Actualiser les situations	52
3. Renouveler le sens	54
C. Etre dans l'ici et maintenant	58
1. Dissocier l'œuvre de son modèle.....	58
2. Investir un nouvel espace temps	60
3. Chercher l'expérience unique	63
CHAPITRE 3 : Abolir le temps.....	66
A. Rendre le passé présent.....	67
1. Convoquer les morts	67
2. Ecrire la blessure.....	69
3. Multiplier les possibles	72
B. L'atemporalité des mythes.....	75
1. Raconter les origines.....	75
2. Montrer l'invisible	78
3. Révéler la violence.....	82
C. La destruction de l'homme par l'homme.....	86
1. « Tuer l'amour »	86
2. Haïr ses semblables.....	89
3. Déchirer les sujets	93
CONCLUSION.....	97

TABLES DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Francis Bacon, <i>Blood on the floor</i> , 1986, huile et pastel sur toile, collection de l'artiste	5
Figure 2 : <i>Manhattan Medea</i> , mise en scène de Marie Tikova : l'espace de Médée séparée par une ligne de sable.*	29
Figure 3 : <i>L'Amour de Phèdre</i> , mise en scène de R. Cojo, Hippolyte.**	50
Figure 4 : <i>L'Amour de Phèdre</i> , mise en scène de R. Cojo, Hippolyte et le Prêtre.**	56
Figure 5 : <i>Manhattan Medea</i> , mise en scène de Léonard Matton, Médée à la joue coupée.*	71
Figure 6 : Diego Vélasquez, <i>L'Infant Philippe Prosper</i> , 1659.....	76
Figure 7 : <i>Manhattan Medea</i> , mise en scène de Marie Tikova, Sweatshop-Boss et Médée.*	77
Figure 8 : Francis Bacon, <i>Oedipus and the Sphinx after Ingres</i> , 1983, huile sur toile, collection particulière.	80
Figure 9 : Francis Bacon, <i>Autoportrait</i> , 1971, huile sur toile, collection Louise et Michel Leiris, Paris	80
Figure 10 : <i>Sang</i> , mise en scène de Richard Kalisz, Luca.****	92

* Images extraites de la captation de la représentation de *Manhattan Medea*, réalisée par AS'IMAGE. Cette vidéo appartient au metteur en scène, Marie Tikova.

** Théâtre de la Colline, Agence ENGUERAND

*** Propriété du metteur en scène, Léonard Matton

****Propriété du théâtre Jacques Gueux, Bruxelles, image extraite de l'affiche du spectacle.

INTRODUCTION

« Il me faut inventer un nouveau rouge pour tout ce sang »¹ annonce Galactia, la femme peintre de *Tableau d'une exécution*, pièce de Howard Barker qui interroge les rapports entre l'artiste et les pouvoirs politiques. Si ce sang peut être celui qui a coulé au cours des guerres mondiales et des génocides qui ont bouleversé le XX^{ème} siècle, il peut aussi être celui des Labdacides, des Atrides et autres familles maudites dont les tragédies antiques représentaient le malheur. Appeler de nouveau ces grandes figures sanglantes que furent les héros antiques afin d'écrire après l'innommable², pour répondre à Adorno, nécessite inévitablement la prise en compte de ce tournant catastrophique de l'Histoire et invite à un renouvellement du traitement de ces tragédies. En Suède, Lars Norén écrit *Blod – Sang* en 1995 qui est moins une réécriture de la tragédie de Sophocle qu'une mise en parallèle entre le destin des personnages, victimes de l'Histoire chilienne exilées à Paris, et celui du héros grec et de ses parents. En Angleterre, Sarah Kane écrit en 1996 *Phaedra's Love – L'Amour de Phèdre* en s'inspirant de la pièce de Sénèque et s'attache comme ce dernier, mais avec des armes différentes, à montrer l'invisible et à représenter l'irreprésentable. En Allemagne, Dea Loher publie en 1999 *Manhattan Medea*, réécriture des tragédies d'Euripide et de Sénèque en transposant l'action dans la ville de Manhattan, où Médée a immigré, fuyant la misère des pays d'Europe. En rupture avec le théâtre postmoderne qui tendait à représenter le monde comme une image, ces trois pièces, bien que radicalement opposées par leur écriture et leur esthétique, ont en commun, outre la présence mythique, un nouveau rapport au monde. Si elles se refusent à le mettre en scène de

¹ H. Barker *Tableau d'une exécution*, Ed. Théâtrales Maison Antoine Vitez, 2005. Scène 1. p.20

² T. Adorno. «Ecrire un poème après Auschwitz est barbare » in *Prismes, critique, culture et société*, traduit de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 2003 [1955] p.23

façon réaliste, elles s'attachent à dénoncer son impossible représentation et à déconstruire point par point les *a priori* qui le constituent. Choisir les mythes de Médée, d'Œdipe et de Phèdre pour représenter un monde désabusé, tourmenté et sans repères n'est pas sans conséquences : c'est de crimes sanglants qu'il s'agit dans chacun de ces trois mythes, et qui plus est, trois crimes qui se jouent au sein de la famille. La violence réside ainsi en premier lieu dans la matière de ces mythes, dans ces histoires anciennes où l'on explore les relations cruelles qu'entretient un individu avec ces deux groupes que sont la famille et la société. Mais partir de ce temps de la violence peut conduire à penser que ce qui fascine nos auteurs n'est pas tant cette violence originelle que la violence produite par sa répétition éternelle. Ainsi, le temps devient lui-même violent parce qu'il se répète sans cesse et laisse le passé et le présent se confondre, ce qui offre à penser qu'il n'y a aucune échappatoire possible.

Pourquoi réécrire une pièce plutôt que d'écrire *ex nihilo* ou bien de mettre en scène le texte déjà écrit ? Le choix de Sarah Kane, Dea Loher et Lars Norén peut apparaître comme surprenant dans la mesure où ces trois auteurs, largement reconnus et joués en Europe ont habitué leur public à des pièces d'un tout autre genre, des pièces où la matière est tout aussi novatrice que l'écriture. En effet, les trois œuvres étudiées apparaissent comme relativement uniques dans la carrière des auteurs. Dans le cas de *L'Amour de Phèdre*, le choix du sujet ne vient non pas de Sarah Kane – elle avoue n'avoir jamais été attirée par ces pièces antiques car « tout s'y passe hors scène »¹ – mais du Gate Theatre de Londres qui lui a passé commande d'une réécriture. Lars Norén, que l'on compare habituellement à Strindberg ne démontre pas non plus un goût démesuré pour le drame antique. Quant à Dea Loher, *Manhattan Medea* est aussi sa seule réécriture de tragédie antique ; elle a cependant publié, en même temps que *Manhattan Medea*, une autre réécriture, celle du conte *Barbe-bleue*².

En revanche, si cette expérience littéraire est unique chez nos auteurs, elle ne l'est pas dans l'histoire de la création dramatique puisque les tragédies antiques ont été réécrites et transposées de nombreuses fois, et cela dès l'Antiquité. Ainsi, les sources premières de nos trois pièces sont elles-mêmes ancrées dans un processus de reprise puisque les tragédies grecques sont la représentation « d'une catastrophe empruntée au

¹ Entretien avec Nils Tabert « Une conversation de Sarah Kane avec Nils Tabert », Outre Scène n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p.66

² *Barbe Bleue, espoir des femmes*, traduit de l'allemand par L.Muhleisen, Paris, L'Arche, 2001, publié avec *Manhattan Medea*

mythe ou à l'histoire »¹, et que la civilisation latine, qui n'est pas, contrairement à la civilisation grecque, une culture attachée aux mythes, adapte les tragédies grecques afin qu'elles soient acceptables pour le peuple romain. Cette première étape de réécriture dramatique permet de mettre en évidence la nécessaire actualisation du sujet mythique lorsque celui-ci est appelé dans un temps nouveau ; ainsi, les héros des tragédies latines, bien qu'ils se voient attribuer des noms romains sont situés «à l'extérieur de l'humanité » et le « crime tragique [...] est commis par un grec qui se transforme en monstre »², pas par un citoyen romain. De fait, la tragédie grecque est adaptée à une nouvelle culture, et si elle continue d'exister grâce à ses réécritures, elle est cependant déjà actualisée et séparée de ces origines. Mais entre la naissance de la tragédie dans le monde antique et les réécritures que proposent aujourd'hui Lars Norén, Sarah Kane et Dea Loher, l'histoire de l'écriture dramatique est marquée par une incessante nécessité des auteurs à composer à partir de cette matière mythique ; de fait, ces trois pièces contemporaines ne font pas seulement ressurgir des histoires ancestrales, mais elles viennent aussi s'ajouter à une série de textes dramatiques, s'inscrire dans une filiation littéraire. En conséquence, la tragédie contemporaine ne naît pas uniquement de son modèle antique mais hérite aussi des traits des auteurs qui, entre le monde antique et le monde contemporain, ont eux-aussi fait le choix d'un sujet mythique. Ces auteurs sont d'abord ceux qui, à partir de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, après l'interdiction des mystères par le parlement de Paris en 1547, ont fait prendre une nouvelle direction au théâtre européen en réintroduisant les sujets mythologiques. Un siècle plus tard, en Italie, Vittorio Alfieri réécrit encore *Antigone*, *Agamemnon* ou encore *Oreste*. En Angleterre, John Dryden écrit *Œdipe* en 1679 et les tragédies élisabéthaines naissent en prenant pour modèle les tragédies d'Eschyle et de Sénèque bien qu'elles puisent aussi largement leur matière dans des mythes nationaux tout aussi sanglants ou dans l'Histoire, modifiant déjà le sens du tragique pour le confronter à la violence réelle de leur époque, ce qui n'est pas sans rappeler le projet de nos trois auteurs, et notamment celui de Sarah Kane, qui entretient la relation la plus étroite avec ce théâtre sanglant. Cette esthétique de l'imitation des anciens, dont l'apogée arrive en France au cœur du XVII^{ème} siècle, moment où Racine écrit ses plus célèbres tragédies, est ensuite rejetée par la modernité des siècles suivants qui laissent le soin aux opéras et aux ballets de traiter les tragédies antiques.

¹ In définition du terme « tragédie » dans *Le Robert*

² F. Dupont. *Le théâtre latin*, Paris, A. Colin, 1988. p.46

Au moment où le monde entre dans les temps contemporains, les tragédies grecques sont retraduites (Paul Claudel commence à traduire l'*Orestie* d'Eschyle en 1896), rejouées (on pense à Mounet-Sully dans le rôle d'Œdipe dans une mise en scène d'Emile Perrin qui a maintenu la pièce de Sophocle pendant trente cinq ans à la Comédie Française) mais aussi réécrites, adaptées, actualisées ou parodiées (d'abord par Giraudoux puis ensuite par Cocteau, Anouilh et Sartre). Dans un premier temps, cette redécouverte traduit une véritable recherche de l'antique et de l'art total ; tandis que Raymond Duncan s'interroge sur la façon de prononcer le grec ancien en déclamant les vers des tragédiens antiques, sa sœur Isadora pose les piliers de la danse moderne en fondant ses mouvements sur les dessins des vases grecs, pendant qu'Auguste Rodin ou Antoine Bourdelle s'inspirent des Anciens afin de sculpter le mouvement. Mais lorsque, dans un deuxième temps, les auteurs dramatiques réécrivent des tragédies grecques ou latines, il s'agit moins d'une recherche des formes antiques qu'un prétexte pour parler du monde moderne sans s'attirer les foudres, non pas de Jupiter mais de la censure. En effet, le mythe antique devient rapidement « une parabole idéologique et énigmatique que le public doit interpréter à sa manière afin de bien comprendre son époque. »¹ Même si en Allemagne Hans Henny Jahnn réécrit *Médée* en 1927, que Bertold Brecht écrit lui aussi une *Antigone*, et qu'en Angleterre T. S. Eliot évoque Electre dans *La réunion de Famille*, l'ensemble du paysage dramatique européen semble dominé par un théâtre historique, réaliste et politique, parfois d'anticipation, dont l'écriture sans détours répond plus explicitement aux préoccupations qui hantent les esprits de l'époque. Sans s'inscrire dans l'une ou dans l'autre possibilité, de ces deux utilisations du mythe, Lars Norén, Sarah Kane et Dea Loher retiennent le désir d'un retour aux origines du théâtre et une volonté de parler de l'histoire et de l'actualité afin de retrouver une tragédie qui est, par essence, politique.

Il est vrai que si la tragédie grecque était politique dans le sens où elle permettrait de poser les valeurs fondatrices de la cité athénienne en les opposant à celles du temps mythique révolu comme l'écrivent très justement Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant dans leur ouvrage *Mythe et tragédies en Grèce ancienne*², elle était opposée à l'histoire et à l'actualité. La majorité des pièces – s'il est possible de tirer des

¹ G.Fessier. *Le mythe antique dans le théâtre contemporain* : thèmes et sujets, Paris : presse universitaire de France, 1998.

² « Dans le conflit tragique, le héros, le roi, le tyran, apparaissent bien engagés encore dans la tradition héroïque et mythique, mais la solution du drame leur échappe : elle n'est jamais donnée par le héros solitaire, elle traduit toujours le triomphe des valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique. » *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, p7.

conclusions face au nombre infime de textes qui nous sont parvenus – sont écrites d’après des mythes et non pas des faits historiques. Hérodote relate même l’interdiction d’une pièce de Phrynichos, à qui l’on doit les premières tragédies grecques, parce qu’elle représentait l’épisode à la fois réel et actuel de la prise de Milet par les Perses. Le public athénien de – 392 avait fondu en larmes et l’auteur s’était vu contraint de payer une amende de mille drachmes.¹ On peut dès lors annoncer que la tragédie grecque convoque un ailleurs ; dans la civilisation grecque celui-ci était encore proche dans la mesure où le temps mythique était certes aboli mais encore présent, en revanche, dans la civilisation latine, ce temps des héros mythiques ne concernaient plus les latins qui ne pouvaient admettre que des crimes aussi atroces soient commis par leur semblables.

Ce bénéfice de l’ailleurs a donc aussi permis à Jean-Paul Sartre de voiler sa pensée :

Pourquoi faire déclamer des grecs [...] si ce n’est pour déguiser sa pensée sous un régime fasciste ? Le véritable drame, celui que j’aurai voulu écrire, c’est celui du terroriste qui, en descendant des Allemands dans la rue, déclenche l’exécution de cinquante otages.²

Mais si Sartre usait des mythes pour se protéger de la censure, ce ne peut être le cas pour Sarah Kane, Dea Loher ou Lars Norén qui vivent dans des pays où celle-ci ne sévit plus (quoique l’on note que le gouvernement anglais a voulu la rétablir après la première création de Sarah Kane). Faut-il alors donner raison à Platon qui prétend qu’ « un poète devrait, pour être vraiment poète, prendre pour matière des mythes. »³ ? Quel sens peut-on donner à cette résurgence des tragédies antiques dans le théâtre contemporain ? Pourquoi ces crimes fascinent-ils toujours autant ? C’est peut-être justement parce que la censure ne sévit plus qu’il devient intéressant d’ « épousseter les bustes »⁴ des héros antiques. Le prétexte mythique disparaît en effet dans chacune de nos trois œuvres : il n’est plus question de voiler mais au contraire de montrer, de mettre en évidence. Libérer des contraintes morales, éthiques et esthétiques imposées par l’histoire et les règles de la tragédie antique ou classique, ces tragédies contemporaines déplacent ainsi les enjeux du tragique, mais aussi de la tragédie qui subit elle-même la

¹ *Histoires* VI, 21.

² Propos cités dans *Un théâtre de situations*, éd M Contat et M Rybalka, Gallimard, « folio essai », 1992, p.169.

³ *Phédon*, traduit du grec par L. Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1949, 61[b]

⁴ J. Giraudoux

violence d'une répétition qui œuvre à sa destruction en ce sens que plusieurs fois déjà, les auteurs l'ont restaurée pour la voir mourir ensuite. Il devient ainsi possible de lire nos trois tragédies comme des œuvres qui, contrairement aux tragédies latines, classiques ou élisabéthaines, ne cherchent plus à faire renaître un genre dramatique, mais à désigner son impossible renaissance dans un monde déjà ruiné par la répétition.

Les études sur les réécritures des mythes antiques dans le théâtre contemporain qui évoquaient Giraudoux, Anouilh, Cocteau et Sartre ne correspondent plus aux œuvres de Kane, Loher et Norén. D'ailleurs, ces auteurs du cœur du XXème siècle ne sont plus nos contemporains, la situation du théâtre a changé, son esthétique aussi, et les mythes, tout comme le sens du tragique se sont vus modifiés, tant par le cours de l'Histoire que par les révolutions artistiques successives. Si l'exploration des mythes antiques n'a jamais cessé dans le théâtre, aussi bien que dans les autres arts, la fin du siècle dernier a vu une recrudescence, non seulement de mises en scènes des tragiques antiques, mais aussi des réécritures. En France, Jean-Pierre Vincent met en scène le *Thyeste* de Sénèque au Théâtre des Amandiers de Nanterre en 1994, en Pologne, Krzysztof Warlikowski, qui a aussi mis en scène une pièce de Sarah Kane, monte l'*Electre* de Sophocle en 1996, *Les Phéniciennes* d'Euripide en 1998 ainsi que *Les Bacchantes* en 2001. La création résidera alors non pas dans le texte, mais dans la mise en scène de ce texte qui apportera un nouveau regard sur la tragédie, véritable espace de liberté grâce à ces multiples interprétations possibles. En revanche, des auteurs, et Lars Norén, Dea Loher et Sarah Kane en sont des exemples parmi d'autres, réécrivent intégralement ces textes et créent des œuvres autonomes, qui, bien qu'inspirées par les tragédies originelles ne contiennent plus que les traces laissées par les invariants du mythe et la structure implacable de la dramaturgie. Comment expliquer ce retour en force des sujets antiques ?

Si les tragédies des Anciens grecs étaient des récits fondateurs dans la mesure où elles mettaient en scène l'entrée d'Athènes dans un monde régi par des lois non plus individuelles mais collectives, si les réécritures françaises de la première partie du XXème siècle montraient la fondation d'un monde dans lequel Dieu était désormais absent ainsi que toute divinité (On se souvient de Jupiter dans la pièce de Sartre qui, pour toutes paroles divines, ne peut prononcer qu'un « tsé tsé » ridicule¹), il semble aussi possible de considérer ces pièces comme l'expression d'une fondation. En effet,

¹ *Les Mouches*, Gallimard p. 120

Sarah Kane, dont la création de sa première pièce, *Anéantis*, a fait scandale à Londres en 1995, est souvent considérée par la critique comme la tête de file d'un renouveau théâtral. Après plusieurs décennies pendant lesquelles les auteurs dramatiques étaient restés à l'ombre des metteurs en scène, Sarah Kane, Martin Crimp, Biljana Srbljanović mais aussi Dea Loher proposent de nouvelles écritures dramatiques, et qui plus qu'un style, ont en commun des thèmes tels que la guerre, la violence banalisée, la globalisation, la perte des valeurs ainsi qu'une véritable existence en tant qu'œuvre littéraire, bien loin du matériau texte du théâtre postmoderne. Il est aussi intéressant de noter que pour Lars Norén, qui appartient à une génération antérieure, *Sang* est une pièce qui se situe à un tournant de son écriture : s'il a écrit jusque là des pièces centrées sur le cercle familial, il écrira les années suivantes des pièces tournées vers le monde, l'histoire et la mémoire collective. Nos trois auteurs semblent donc s'inscrire dans une volonté de réflexion sur le temps, un temps révolu, et un temps en devenir. Ecrites après la chute du mur de Berlin et la signature du Traité de Maastricht par des auteurs qui n'ont pas vécu les temps catastrophiques du cœur du XXème siècle mais qui sont hantés par ceux-ci tout en étant témoins des atrocités qui continuent d'avoir lieu ici et maintenant, ces pièces semblent dénoncer « le désordre du monde »¹ perdu entre la fin du communisme et les prémices de la crise du capitalisme. Comment faire naître l'Europe sur des crimes sanglants, des horreurs et une violence sans limites ? Lars Norén écrit :

*Je ne crois pas que je réveille le mythe d'Œdipe. Il se réveille tout seul. Combien de fils ont tué leur père en Russie ou Amérique du Sud ? Il y a énormément d'Œdipe Roi, aujourd'hui, à cause de la multiplication des événements. Pour des raisons politiques, ou parce qu'il y a la guerre, tant d'enfants quittent leurs parents.*²

Si les mythes semblent ressurgir d'eux-mêmes à chaque fois que l'Histoire s'interroge sur ses origines et sa fondation, doit-on penser que ces drames sont l'expression d'un changement, d'un glissement de perspective ou de focalisation ? Face aux crimes sanglants qui se répètent éternellement, la collectivité ne réagit plus de la même façon. On peut dès lors penser que notre monde contemporain, comme celui des Romains, ne peut admettre que de telles horreurs sont commises par lui-même, et qu'il est nécessaire, afin de révéler les parts d'ombre de tout un chacun, de faire appel à des histoires

¹ Berthold Brecht

² Propos recueillis par René Zahnd.

grecques, des mythes où tout se joue ailleurs et qui, rassurant le spectateur en lui présentant une histoire connue, ne pourra ensuite que mieux l'atteindre, le bousculer et le déranger.

Afin de tenter de donner un sens à ce retour des mythes sanglants dans un théâtre en plein renouvellement, il s'agira dans un premier chapitre de présenter ces œuvres comme des écrits de la répétition, c'est-à-dire des pièces qui, par leur sujet, s'ancrent dans une continuité et prennent en charge un passé littéraire, mythique ou historique. Ainsi, en essayant de comprendre le fonctionnement de cette répétition, on s'attachera à définir les rapports qu'entretiennent nos pièces avec les mythes antiques qu'elles réécrivent, avant de démontrer que la répétition est aussi généalogique, enfermant les héros dans un ordre familial qu'ils vont alors chercher à anéantir, et que l'on est face à des pièces qui, pour dénoncer ce processus infini de recommencement, usent elles-mêmes d'une écriture de la répétition. Dans un deuxième chapitre, on s'interrogera sur la capacité de ces pièces à dire le présent et sur la manière dont chaque auteur relie la tragédie antique à l'actualité du XX^{ème} siècle. Ainsi, il sera intéressant de confronter nos tragédies avec la définition aristotélicienne du genre afin de comprendre comment celles-ci s'en détournent sans totalement faire disparaître l'essence du tragique originel, puis nous nous attacherons à observer l'expression de problèmes contemporains dans ces réécritures avant de démontrer que, fidèles à l'esprit du théâtre, ces pièces se préoccupent de l'ici et maintenant. Dans un troisième et dernier chapitre qui tentera d'évoquer un temps aboli par des œuvres qui prônent le mélange des possibles du temps, il s'agira de voir de quelles façons les pièces de Sarah Kane, Dea Loher et Lars Norén rendent le passé présent. Puis nous nous interrogerons plus avant sur l'atemporalité de ces sujets mythiques qui peuvent dans un même temps être ancrés dans des repères spatio-temporels extrêmement précis et se raccorder à des temps passés et futurs. Enfin, on pourra se demander si ces trois pièces n'ont pas comme point commun une représentation de la destruction de l'homme par l'homme et si le récit mythique ne serait pas la plus juste mise en scène de la violence de l'humanité, une violence dramatique métaphorique qui tenterait de révéler que les monstres que sont Œdipe, Hippolyte ou Médée ne sont en fait que la représentation hyperbolique de notre part d'ombre à tous.

CHAPITRE 1 : Répéter le passé.

*« Toute parole, une répétition »
Paul Claudel, première des Cinq grandes Odes*

Représenter, redire, faire revivre : la tragédie est, à ses origines, la manifestation d'un retour, la répétition d'une histoire passée. Chaque année à Athènes, les Grandes Dionysies et les Lénéennes, fêtes religieuses pendant lesquelles avaient lieu les représentations dramatiques, permettaient aux poètes d'interroger les mythes de leur civilisation en invitant les héros fondateurs à revenir dans le monde des vivants afin de raconter leur histoire. Cet acte du retour, premier geste théâtral, est ainsi un acte rituel qui se joue à des périodes fixes et de manière récurrente, liant ainsi d'emblée le théâtre et la répétitivité et inscrivant celui-ci dans un temps dédoublé : un temps mythique qui est l'objet de la représentation et un temps présent qui reconstitue ce temps passé. Si la tragédie antique n'était pas destinée à être représentée plusieurs fois, le théâtre moderne a renforcé les liens entre théâtre et répétition en multipliant les représentations. Par leur nature théâtrale, les œuvres de Lars Norén, Dea Loher et Sarah Kane sont ainsi immédiatement ancrées dans un processus de répétition, mais leur choix de la réécriture d'un mythe affirme leur désir d'interroger le passé, mythique et littéraire, afin de réfléchir sur le monde contemporain dans lequel ils évoluent. Si la répétition peut être structurante en ce qu'elle permet de créer un rythme d'écriture, un retour significatif d'éléments qui doivent trouver leur sens dans la répétitivité, elle peut aussi, et c'est cette deuxième possibilité qui retiendra particulièrement notre attention à la lecture de ces œuvres, être un moyen de déconstruire et de révéler l'absence de sens d'une histoire qui se répète inlassablement et fatalement. Répéter le passé, pour nos auteurs, est peut-être en effet moins un récit sur le passé que l'expression d'un monde qui a perdu son sens dans son ressassement.

A. Invoquer une fois encore les temps mythiques

1. La présence du mythe

La première coïncidence entre nos œuvres vient de la présence des mythes, ces récits de fiction qui connaissent des variations selon les époques mais qui sont capables de traverser les siècles grâce à leurs noyaux figés composés d'une série d'actions qui ne supportent aucune modification et qui permettent leur reconnaissance. *L'Amour de Phèdre*, *Manhattan Medea* : ces titres choisis par Sarah Kane et Lars Norén affirment délibérément la présence du mythe dans leurs œuvres respectives. Les noms de Phèdre et de Médée, chargés d'un passé mythique et littéraire, enclenchent ainsi immédiatement un mécanisme mémoriel qui conduit au retour d'un scénario connu. Cette apparition, que Pierre Brunel nomme *irradiation*, convoque en effet une série de données sur le mythe et ouvre une porte où se mêlent des images qui se multiplient. Si Dea Loher actualise immédiatement le mythe en plaçant devant le nom de Médée, celui de la ville de Manhattan, donnant ainsi les informations principales sur la réécriture, le titre de Sarah Kane demeure ambigu et se refuse ainsi à toute caractérisation de la réécriture. *L'Amour de Phèdre* désigne-t-il l'amour qu'éprouve Phèdre pour Hippolyte ou bien Hippolyte lui-même qui est aimé de Phèdre ? Le titre de la pièce de Lars Norén va encore plus loin dans l'ambiguïté en choisissant un simple substantif, «sang», polysémique, qui plutôt que d'annoncer le mythe, désigne à la fois le sang partagé par les membres d'une même famille, le sang qui coule, le sang qui circule dans les veines et donne l'impulsion.

Cependant, si la présence mythique n'est pas explicite dans le titre choisi par Lars Norén, la référence directe à l'histoire d'Œdipe et à la pièce de Sophocle parcourt l'intégralité du texte de la pièce. Bien que personnages et situations bénéficient d'une actualisation extrêmement marquée, le mythe surgit de façon explicite à plusieurs reprises : Eric et Rosa vont au théâtre assister à une représentation d'*Œdipe-Roi*, et Eric cite un extrait du texte de Sophocle :

ERIC. « Il n'est point de mortel, à le suivre des yeux jusqu'à son dernier jour, qu'il faille féliciter avant qu'il ait franchi le terme sans avoir connu la souffrance » Œdipe Roi.¹

¹ *Sang*, p.26

Outre ces exemples qui relèvent de la citation plutôt que de la réécriture, le mythe apparaît lorsque l'identification entre Luca et Œdipe est rendue possible par les informations dévoilées pendant l'interview de Rosa dans l'émission *Imago*. Alors qu'elle vient de raconter qu'elle et son époux Eric ont fui le Chili laissant derrière eux leur enfant dont ils n'ont jamais pu retrouver la trace, un message de Luca sur le répondeur d'Eric raconte que celui-ci a croisé une femme qui « ressemblait tant à la femme [qu'il] avai[t] dans son souvenir. »¹. Si le rapprochement qui peut dès lors être fait entre Rosa et Luca est à ce moment là encore de l'ordre de l'hypothétique, le pied blessé de Luca viendra ensuite confirmer la présence de la structure œdipienne et précipitera les héros vers « le même drame fatal »².

A l'inverse, Sarah Kane et Dea Loher qui annoncent la présence du sujet antique dès le titre, ne font pas de leur texte un miroir du sujet antique mais superposent les versions afin qu'elles puissent se fondre l'une dans l'autre. Ainsi, les noms des personnages antiques sont conservés, intégralement chez Sarah Kane où l'on retrouve Phèdre, Hippolyte et Thésée, et si le personnage de Strophe, fille de Phèdre est un ajout, son prénom s'accorde à l'univers mythique dans la mesure où il n'appartient à aucune période précise mais relève d'une réalité poétique antique³ et partiellement chez Dea Loher qui mêle aux noms de Médée et Jason, ceux de Vélasquez, Sweatshop-Boss et Deaf Daisy. Dans ce dernier cas, le mélange de l'antique et du moderne démontre une volonté de déplacer le mythe dans un autre temps et un autre espace, sans aucune rupture mais de la façon la plus naturelle possible. Il est vrai que si le prénom de Jason est conservé, il est cependant actualisé lorsque celui-ci raconte qu'il tient son prénom de sa mère qui l'a nommé ainsi parce que « ça faisait américain »⁴. Ainsi, le mythe, plutôt que de surgir au cœur d'une histoire contemporaine, comme cela se passe dans la pièce de Lars Norén, est présent continuellement mais reste au second plan. Il en est de même chez Sarah Kane où le mythe reste discret, dépassé par sa réécriture. Cette superposition du temps mythique avec le monde contemporain convoque pourtant une autre émergence que celle du mythe : celle de textes à partir desquels la réécriture a eu lieu. En effet, si Lars Norén cite explicitement Sophocle, Sarah Kane et Dea Loher, outre la

¹ *Sang*, p.21

² *Sang*, p.62

³ La strophe est un groupe de vers, mais dans le théâtre antique, cela désigne aussi la partie chantée par le chœur lorsqu'il s'avance sur scène.

⁴ *Manhattan Medea*, p.73

conservation des éléments stables qui composent le mythe et mettent en évidence sa *résistance*, laissent chacune transparaître dans leur pièce des traces des textes des tragédies antiques. Dans *L'Amour de Phèdre*, le Médecin, dans la deuxième scène veut guérir Phèdre¹ et il en est de même dans la pièce de Sénèque, seule version dramatique du mythe lue par Sarah Kane avant la rédaction de sa pièce, où la Nourrice espère elle aussi une guérison. Quant à la pièce de Dea Loher, elle évoque aussi le souvenir du meurtre du frère peu avant le dénouement, ce qui était aussi le cas dans la pièce de Sénèque dans laquelle Médée cherchait dans ce souvenir la force d'accomplir l'infanticide. En outre, les structures dramaturgiques correspondent à celles des tragédies antiques, les créations se ne regardent pas mais se mêlent.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette écrit :

*La tragédie telle que nous la connaissons naît essentiellement de l'amplification scénique de quelques épisodes mythiques et/ ou épiques. Sophocle et Euripide (et sans doute quelques autres), à leur tour, amplifient souvent à leur manière les mêmes épisodes, ou, si l'on préfère, transcrivent en variation les sujets de leurs prédécesseurs.*²

Si l'on confronte cette citation à chacune des pièces, on peut en effet annoncer que la pièce de Sarah Kane se concentre sur le personnage d'Hippolyte, tandis que *Manhattan Medea*, comme les pièces antiques d'Euripide et de Sénèque se focalise sur Médée et l'accomplissement de l'infanticide. La pièce de Lars Norén, plutôt que de traiter un épisode du mythe, tend plutôt à élargir au maximum celui-ci en insérant dans sa chronologie la jeunesse des parents et l'enfance d'Œdipe d'une part, et les conséquences du crime d'autre part. Les trois auteurs se rejoignent cependant en ce qu'ils font tous le choix de centrer leur pièce sur le noyau familial et se débarrassent de toute digression et actions secondaires présentes dans les mythes dans lesquels ils puisent. Enfin, si l'on a vu que le mythe, dans sa définition, était un récit fictif, il peut sembler intéressant de remarquer que son actualisation tend à le rendre plus réel, si l'on imagine que les Grecs considéraient leurs mythes comme des récits appartenant au passé mais ayant eu lieu, on peut aussi imaginer que le public contemporain puisse penser que l'histoire qui se déroule sous ses yeux n'est pas totalement fictive, mais, parce que la preuve que le scénario peut être rejoué dans un monde actuel est apportée, est de l'ordre du possible et du vivant. Imaginaire et fabuleux dans sa définition, le mythe se fond ici dans le monde.

¹ « PHEDRE : Je ne sais plus quoi faire. / LE MEDECIN : Vous en guérir. » p.19

² G. Genette, *Palimpsestes*

2. Des histoires connues

« Il existe une tradition faite de mythes, de légendes, de symboles »¹ rappelle Dea Loher, mettant ainsi en évidence la présence d'un réservoir d'histoires qui appartiennent à la mémoire collective. Puiser dans celui-ci est ainsi une façon d'aller chercher dans un temps mythique, temps dégagé de toutes références historiques ou datées, des récits qui n'ont jamais cessé d'être exemplaires. Chacun sait que le destin d'Œdipe est de tuer son père et d'épouser sa mère alors qu'il ne connaît pas leur identité, le nom de Médée appelle immédiatement l'image de la mère infanticide qui venge un amour déçu, tandis que Phèdre est irrémédiablement liée à la passion amoureuse et destructrice qu'elle éprouve pour son beau-fils. Choisir de représenter une fois encore ces histoires supprime par conséquent tout effet de surprise ou de suspense quant à la fin de la pièce qui sera inéluctablement tragique. Aucun de nos auteurs ne tente d'ailleurs de piéger le spectateur en lui laissant envisager une autre fin possible, ils n'ont au contraire de cesse d'annoncer les crimes finaux. « Je mourrai pour cette famille »² dit Strophe, la fille de Phèdre, pendant que Médée est désignée dès la première scène comme une « espionne probable, danger pour cette maison » par le portier Vélasquez. Enfin, dans la pièce de Lars Norén, Madeleine H, la présentatrice de l'émission *Imago* n'a de cesse d'utiliser le terme de « destin »³ et la référence au mythe antique d'Œdipe parcourt le texte alors que Luca affirme qu'il « cherche toujours un dénouement »⁴. En effet, dans la pièce de Lars Norén comme dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, Luca, que l'auteur propose comme véritable Œdipe contemporain, va tuer ses parents après avoir couché avec sa mère, mais aussi, ici, avec son père, alors qu'il ne connaît pas leur identité. De même, *Manhattan Medea* s'achève lorsque Médée parvient à se libérer et à devenir elle-même en tuant son enfant, tandis que *L'Amour de Phèdre* se clôt par le suicide de Phèdre qui entraîne les crimes finaux : Thésée tue son fils Hippolyte, le croyant coupable de viol puis tue sa belle-fille Phèdre sans la reconnaître car celle-ci s'était déguisée pour se mêler à la foule. Les dénouements, bien que modifiés par le sens que la pièce va leur prêter, comme on le verra plus tard, sont donc ainsi conformes aux attentes du public : personne n'est sauvé, le malheur n'est pas

¹ UBU n°4 p18

² *L'Amour de Phèdre*, p 48

³ Sang, « un roman intense sur le destin d'une femme moderne » p.10, « vous ne savez rien de son destin » p.17

⁴ Sang, p.16

écarté, et une fois encore le destin s'accomplit. Cependant, si l'on compare ces dénouements à ceux des pièces qui ont consacré les mythes, c'est-à-dire les tragédies antiques, on peut remarquer que si cette nouvelle version de l'histoire de Médée s'accorde parfaitement à celles d'Euripide et de Sénèque, celle d'Œdipe, bien qu'aussi tragique, est plus difficile, d'un point de vue dramaturgique, à reconstituer. En effet, la reconnaissance arrive non pas après le crime, mais avant celui-ci, Luca fait réellement le choix de tuer ses parents pour leur éviter d'avoir à vivre avec une telle culpabilité, renversant ainsi la situation antique. Quant à elle, la pièce de Sarah Kane semble retenir la version proposée par Euripide puisque comme chez celui-lui, Phèdre se suicide immédiatement après avoir écrit la lettre qui accuse Hippolyte de viol, et non pas comme chez Sénèque au dénouement. On sait cependant que l'auteur n'avait pas lu la pièce grecque avant d'écrire sa propre version, ce choix découlerait ainsi d'une nécessité dramaturgique : de l'amour qu'éprouvait Phèdre pour Hippolyte découlent des conséquences désastreuses, le père va tuer son propre fils. En outre, en prêtant à Phèdre une fille, seule figure de l'innocence dans cette famille corrompue, et en choisissant de la faire tuer par Thésée au dénouement, Sarah Kane avance un peu plus loin dans la violence et la cruauté finales. Ainsi, les dénouements, tout en étant réécrits et non pas copiés, restent au moins aussi tragiques que ceux que l'on connaissait, sinon plus.

De la même façon, les chemins qui mènent à ces dénouements sont balisés par les *mythèmes*¹ qui composent les mythes présents dans chacune des pièces. La fuite de Jason et Médée, le meurtre du frère de Médée, l'abandon de Médée par Jason qui épouse une autre femme et la vengeance de Médée qui tue l'enfant pour ne rien laisser à Jason : les principales étapes de la structure du mythe peuvent être identifiées dans la pièce de Dea Loher. Bien que la structure connue du mythe soit ébranlée dans la pièce de Lars Norén, on retrouve aussi divers éléments qui ont contribué à établir l'histoire d'Œdipe : l'abandon forcé de l'enfant, le pied blessé, et la rencontre invraisemblable du fils et de ses parents alors qu'ils ne se connaissent pas. Quant à Sarah Kane, elle conserve, elle aussi, les principales composantes du mythe : l'amour de Phèdre pour Hippolyte, la lettre qui accuse celui-ci de viol, l'absence puis le retour de Thésée et les crimes finaux. Chacune des intrigues, malgré les multiples modifications et actualisations qu'elles subissent, sont donc avant tout marquées par un chemin stable, infaillible qui les conduit vers une fin malheureuse mais attendue.

¹ « Mythème » est le terme employé par Claude Lévi-Strauss pour désigner les invariants du mythe.

On peut ainsi s'interroger sur le plaisir de reconnaissance ressenti par un public qui sait ce qui l'attend. « Le sujet est toujours intéressant, sanglant et intéressant. »¹ commente Eric en sortant de la représentation d'*Œdipe Roi*, comme pourraient le faire des spectateurs après avoir vu chacune de nos trois pièces. Si dans un premier temps, il semble évident que le spectateur tire ce plaisir d'une complicité qui peut naître avec une histoire qu'il connaît et qui, quelque part, le rassure, il est aussi possible de penser que cette émotion particulière naît de l'essence même du théâtre qui parvient à dire encore une fois cette histoire comme pour la première fois. « Il ne s'agit pas de dire mais de redire et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois. » écrit Maurice Blanchot², définissant ainsi le paradoxe fondateur du théâtre qui a pour ambition de donner l'illusion que chaque action et chaque parole sont menées pour la première fois quand bien même elles sont sans cesse répétées. Si les conséquences de l'amour de Phèdre, le tragique destin d'Œdipe et l'impensable vengeance de Médée sont connus, c'est bien le moment de la représentation, la réunion du mythe et du moment présent vécu par chaque spectateur qui va permettre d'annoncer que le sujet est toujours aussi intéressant, et toujours aussi effrayant. Puisque le temps de la redite est irrémédiablement un temps différent de celui du dit, le sens qui l'accompagne va aussi être différent : représenter une histoire connue va ainsi permettre au public de percevoir soudainement le sens de cette histoire qu'il connaissait. Appeler le mythe antique, puiser dans la mémoire collective est certes, un acte de répétition, mais une répétition qui, par son essence théâtrale, transforme le connu en inconnu.

3. Un réservoir de crimes sanglants

Invoquer une fois encore ces temps mythiques induit le retour des crimes sanglants et des violences exemplaires que nos auteurs se proposent de réinterroger. Ce que Lars Norén, Sarah Kane et Dea Loher tirent de ces récits fabuleux semble, en effet, être de l'ordre de la violence dans la mesure où ils vont chercher dans ces histoires les situations les plus atroces : infanticides, matricides, parricides, fratricides et autres meurtres ponctuent les mythes des héros antiques ici convoqués une fois encore. Quelle violence peut-on trouver dans ces récits mythiques ? Pourquoi ces crimes demeurent des

¹ *Sang*, p.38

² *L'entretien infini*

crimes exemplaires et fondateurs ? Ce n'est peut-être pas tant la violence du geste criminel qui permet la permanence de l'exemple, mais les paramètres dans lesquels il apparaît. En effet, la première violence de ces mythes est certainement la disproportion entre l'acte et ses conséquences. Les conséquences de l'amour qu'éprouve Phèdre pour Hippolyte sont disproportionnées, un amour incestueux conduit un père à tuer son propre fils. De la même façon, bien que Médée ait été bafouée par Jason, la soif de vengeance ne peut pas expliquer l'infanticide. Quant à Œdipe, qui n'a commis d'autres impairs que de naître alors que les dieux s'y opposaient, il tue son père et épouse sa mère sans connaître leur identité. Les actes des héros entraînent ainsi des conséquences démesurées. Cette radicalité de la réaction qui mène à des dénouements extrêmes, bien souvent la mort, est effrayante autant que fascinante. Parce que ces crimes sont radicaux, que tout y est trop grand, trop connu, ils acquièrent le statut de crimes fondateurs et demeurent exemplaires.

En outre, la violence réside aussi dans les images, souvent issues des adaptations latines des tragédies grecques, que ces mythes véhiculent : Œdipe aux yeux ensanglantés après son énucléation, Hippolyte attaqué par un monstre marin, Jocaste qui se pend, Médée qui tue son enfant. Montrées ou non au plateau, ces scènes qui font tout au moins l'objet d'un récit, sont d'une violence indiscutable et restent intimement liées à toute réécriture du mythe ; ce que s'attache à démontrer Lars Norén, en mettant en parallèle une situation profondément moderne ancrée dans l'histoire du XX^{ème} siècle et le mythe antique, est précisément ce caractère exemplaire et mémoriel de ces images qui peuvent ressurgir dans notre réalité contemporaine. En outre, le personnage de Médée, par exemple, ne peut être réduit à la mère infanticide, pourtant chaque fois qu'une mère en vient à tuer son enfant le mythe est évoqué, faisant ainsi de Médée l'exemple même, et cela est peut-être d'autant plus vrai qu'on ne peut trouver dans les mythes et la littérature¹ d'autres cas d'infanticides commis volontairement par une mère qui pense n'avoir d'autre choix que ce terrible geste. De même, nombreuses sont les situations, dans notre réalité contemporaine, qui peuvent rappeler l'histoire d'Œdipe ou celle de Phèdre et d'Hippolyte. « Est-ce le devoir des artistes de chercher des figures et des formes dans ce réservoir d'actes inexplicables ? »² lance Madeleine H, la présentatrice de télévision dans la pièce de Lars Norén. Cette question, laissée bien évidemment sans

¹ Agavé ou Héraclès, héros mythiques qui ont aussi tué leurs enfants étaient, eux, sous l'emprise des dieux ce qui n'est pas le cas de Médée.

² Sang, p.62

réponse, vient aussi à l'esprit lorsque l'on s'interroge sur le choix de réécriture qu'ont fait chacun de nos auteurs. Il semblerait que si ce n'est pas un devoir de réécrire les mythes, ceux-ci, parce qu'ils n'ont jamais cessé de hanter les mémoires, ressurgissent d'eux-mêmes dans des situations particulières. Parce qu'ils peuvent trouver des équivalents dans l'actualité, ces crimes fondateurs qui sont dans chacune de nos œuvres racontés une fois de plus, peuvent être considérés comme des crimes non résolus qui, bien qu'ils appartiennent au passé, continuent d'exister dans les temps présents. Parce qu'elle se répète, la violence initiale de l'acte criminel est ainsi multipliée.

Si les mythes d'Œdipe et de Phèdre finissent dans le sang, celui de Médée accumule les actes criminels. On se souvient qu'au cours de sa fuite avec Jason, elle a déjà tué son frère afin de retarder les poursuivants puis qu'arrivée à Iolchos, elle est une fois de plus venue en aide à son époux : pour que celui-ci puisse récupérer le trône usurpé par Pélias, elle a persuadé ses filles de le mettre dans un chaudron mais il ne rajeunit pas comme elles l'avaient naïvement pensé. Médée est coupable d'un deuxième crime. Enfin, lorsque, contraint à l'exil, le couple part pour Corinthe où le roi Créon leur offre l'hospitalité mais persuade aussi Jason d'épouser sa fille avant de bannir Médée de la cité, épisode sur lequel se sont concentrées les réécritures dramatiques du mythe, Médée, avant d'accomplir l'infanticide, fait parvenir à la future nouvelle épouse de Jason, une robe ensorcelée qui brûlera la peau de la jeune fille, parfois aussi celle de son père, pris au piège en tentant de la sauver. On retrouve dans la pièce de Dea Loher, comme dans celles des tragiques antiques, des allusions plus ou moins directes à ces différents crimes puisque la Médée de Manhattan souhaite offrir à Claire une robe « moulante, une seconde peau, du cou jusqu'à la cheville et au poignet » et qui sera « restée trop longtemps dans un bain d'acide ». Médée précise ensuite que « la peau doit être mortelle »¹, annonçant ainsi ses intentions qui restent inchangées à celles de la Médée antique. Le meurtre du frère est lui-aussi non seulement présent dans le texte contemporain, mais fait même l'objet, à la scène 8, d'un long récit où l'on apprend ainsi que Médée l'a tué sur le bateau qui les menaient tous les quatre (Jason, le frère, Médée et son enfant à naître) de l'autre côté de l'Atlantique, parce qu'il n'y avait plus suffisamment à manger pour eux tous : pour que le couple et son enfant parviennent à fuir leur pays, le frère est tué, rappelant ainsi exactement la situation mythique. En outre, le texte de Dea Loher ajoute un crime au passé du couple, mais cette fois-ci

¹ *Manhattan Medea*, p.91 et 92

imputé à Jason qui avoue avoir aidé sa mère à se noyer dans la rivière¹. Des trois mythes, celui de Médée est donc indubitablement celui qui contient le plus grand nombre de crimes, celui qui fait couler le plus de sang. La mort de l'enfant vient ainsi clore la chronologie d'une série de crimes sanglants et apparaît comme l'ultime étape d'une destruction progressive, destruction qui est avant tout celle d'un groupe, celui de la famille.

B. Des histoires de familles

1. La quête des racines

« Dans l'histoire de Sophocle, Œdipe voulait absolument trouver la vérité. Tout le monde lui disait de ne pas s'en faire, qu'il était le roi et de ne pas chercher plus loin. Pourtant, il est allé au bout, tout seul. Aujourd'hui, nous ne voulons même plus savoir qui nous sommes... »² confie Lars Norén à René Zahnd. *Sang*, en s'inscrivant dans l'histoire du Chili et en s'engageant dans un processus de dénonciation d'une crise de la mémoire, soulève en effet la question de la recherche des racines, rendue difficile, voire impossible, par une volonté contemporaine d'effacer certaines parties de l'Histoire. Lors du coup d'état du général Pinochet, Eric et Rosa Sabato, révolutionnaires chiliens, sont emprisonnés à l'Estadio Nacional de Santiago du Chili avant d'être violemment torturés. Ils réussissent à s'enfuir vers la France, mais sont contraints de laisser derrière eux leur enfant, qu'ils n'ont pas revu depuis leur arrestation. Le jeune Paolo, à qui l'on donnera ensuite le nom de Luca, alors à peine âgé de huit ans, est adopté par un couple américain de droite, partisan de Pinochet, ce qui, de fait, va le conduire à refouler son histoire et celle de ses parents biologiques. On sait qu'aujourd'hui encore, bon nombre de Chiliens ne connaissent pas la vérité de leur histoire nationale et l'on va même jusqu'à affirmer aux jeunes générations que le président Allende s'est suicidé, et l'on efface ainsi le coup d'état du général Pinochet en justifiant sa prise de pouvoir par la nécessité d'une prise de relais politique. Dès lors, l'absence de transmission de cet

¹ Jason et sa mère fuyaient leur ville en ruine et lorsqu'ils ont atteint le fleuve, la mère de Jason s'est sacrifiée pour que son fils, qui ne pouvait pas traverser des eaux si hautes avec elle sur le dos, puisse survivre. (p74).

² Cité dans le dossier de presse de la création de *Sang* par Françoise Courvoisier, au Théâtre Vidy-Lausanne.

héritage permet d'expliquer en partie l'incapacité de reconnaissance des membres de cette famille : la volonté commune d'effacer ce morceau sanglant et tragique de l'histoire rend la vérité difficile à apparaître. Ce désir de dissimuler la vérité est la raison pour laquelle il y a eu autant de « disparus », de personnes, témoins gênants, dont il est impossible de retrouver la trace. Rosa, en racontant son histoire au moyen d'une interview, ce qui met en abîme une situation de représentation, retrace aussi les recherches qu'elle et son mari ont effectuées au Chili, lorsque le calme fut revenu, dans l'espoir de retrouver leur fils et qui se sont conclues sur la non-existence de celui-ci¹. Et quand bien même des traces et des documents existent, ils semblent eux-aussi être muets, incapables de livrer la vérité, soit parce qu'ils sont incomplets, soit parce qu'ils ont été modifiés. Rosa dit avoir « cherché [s]on visage sur les photographies » devenues célèbres de l'emprisonnement de milliers de personnes dans le stade de Santiago, elle « ne l'[a] jamais trouvé, mais [elle] y étai[t]. »². Elle évoque aussi dans son discours les photos d'un livre d'histoire sur l'époque de Staline avec « les ombres de membres du Soviet suprême qu'on avait effacés quand ils étaient tombés en disgrâce... »³. Auteur politique, Lars Norén, remet ainsi en mémoire les événements Chiliens, et dans un même geste, la vérité d'une histoire mondiale qui connaît tout entière cette problématique de l'absence de la transmission d'un héritage, et plaçant son quatuor – Eric, Rosa, Luca et Madeleine H qui se fait la porte parole de l'opinion publique, dans une réalité historique et contemporaine, il se détache ainsi des drames psychologiques de Strindberg dont on le dit l'héritier.

La conséquence directe de ce refus de transmission est mise en évidence grâce au personnage de Luca-Œdipe. Même si celui-ci « chie sur [s]a personnalité », il veut « trouver [s]es parents », « juste avoir leur nom » et « avoir une tombe »⁴ afin de pouvoir exister, de pouvoir connaître son identité. En attendant, proche de la délinquance, il est un jeune homme sans repères, sans père et sans mère qui, traumatisé par des souffrances passées, se sent abandonné et ne parvient pas à trouver son équilibre. Il en devient violent et ne trouve l'apaisement que dans sa relation avec Eric. Son sort est celui de milliers d'autres enfants chiliens, mais aussi de toutes les victimes des Nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. Les jeunes survivants, ou ceux qui sont venus après, ont été coupés de leur racines et de leur histoire et rien n'a pu leur être

¹ « Il n'existait nulle part. C'est comme s'il n'avait jamais existé. » p.18

² *Sang*, p.15

³ *Sang*, p.16

⁴ *Sang* p.35 et 36

transmis. Cette impossible connaissance de l'histoire personnelle et de celle de ses ancêtres, plus ou moins directs, semble ainsi prendre les traits d'une tragédie contemporaine, une tragédie qui reposerait sur une quête des racines, qui, à cause d'une volonté d'effacement des traces et des témoins, devient gageure ou bien se transforme en vérité impossible à accepter, comme c'est le cas pour la famille Sabato. Si l'on se tourne vers Hippolyte, qui est lui aussi un jeune homme qui souffre, il est intéressant de voir que cette même hypothèse d'une absence de racines est formulée à la scène 2 par Le Médecin qui se dit que, peut-être, « sa vraie mère lui manque » et cela « bien qu'il soit un peu vieux pour se sentir orphelin »¹. Seulement, Phèdre lui répond qu'elle « ne [lui] a pas demandé de faire des conjectures »² et cette possible explication du comportement du jeune prince est laissée en suspend, comme pour protéger, en vain, les liens qui unissent cette famille.

En ce qui concerne Rosa et Eric, ainsi que Jason et Médée, s'ils ne se lancent pas dans une quête des racines, ce sont des exilés, ils sont tous, eux aussi, mais sous une autre forme, privés de leurs racines puisque même s'ils les connaissent, ils vivent dans un lieu où elles apparaissent comme étrangères. En apparence, ce déracinement est relativement bien vécu par le couple chilien, Rosa explique avoir eu « une éducation assez solide pour [lui] permettre de supporter plutôt bien l'émigration »³ et ils mènent à Paris une vie bourgeoise. En revanche, la situation de Médée et Jason est plus délicate, ils sont arrivés illégalement et ont mené une vie matériellement très difficile : ils n'ont pas trouvé dans ce nouveau pays une nouvelle identité. Malgré ces différences, les expériences des deux couples témoignent de la difficulté d'être loin de son pays d'origine, et de la blessure, on le verra plus tard, causée par ce déracinement.

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.18

² *L'Amour de Phèdre*, p.18

³ *Sang*, p.16

2. Le poids des ancêtres

« Tu sais tous les malheurs qu'Œdipe a laissé aux siens. »¹ dit Antigone à sa sœur Ismène dans la pièce de Sophocle, rappelant ainsi la violence généalogique qui caractérise ces familles antiques que l'on désigne habituellement comme familles « maudites ». Le malheur d'un ancêtre se répercute sur toute sa descendance et engendre une série de crimes qui ne font finalement que répéter la première faute, et même l'aggraver. Le malheur du héros semble ainsi provenir de son appartenance à une entité familiale, partageant le même sang que ses ancêtres, il hérite d'un passé qu'il va lui-même répéter et, de fait, perpétrer. Lorsque Philippe Delaigue a mis en scène *Tant que le ciel est vide (Une histoire des Atrides)*², un même comédien jouait les membres d'une lignée : Tantale était aussi Atrée, Agamemnon et Oreste, Thyeste était Egisthe, et Clytemnestre était Chrisothémis. On peut noter aussi que dans le *Hamlet*³ mis en scène récemment par Thomas Ostermeier, Gertrude et Ophélie sont jouées par la même comédienne, ainsi la mère d'Hamlet et la femme qu'il aime se confondent et illustrent bien la folie dans laquelle, pris à son propre piège, il est en train de sombrer, tout en créant une répétition croisée. Ces choix de mise en scène permettent d'attirer notre attention sur la ressemblance entre les membres de ces lignées, ressemblance qui, poussée à son paroxysme, conduit à une disparition des singularités de chaque membre. Là où le temps devrait ouvrir à des changements, il entraîne au contraire une répétition d'un même qui efface toute possibilité de différenciation. Il devient alors intéressant de s'interroger sur le traitement de cette répétition filiale dans chacune de nos réécritures, qui, parce que centrées sur deux générations, laissent planer l'ombre des ancêtres.

« Nous sommes de sang royal »⁴ dit Phèdre au médecin qui lui rétorquera un peu plus loin « vous n'êtes après tout pas du même sang »⁵ en désignant l'absence de lien biologique entre Hippolyte et Phèdre. Dans la pièce de Sarah Kane, ce thème de la famille maudite est non seulement présent, mais même exacerbé dans la mesure où la

¹ Sophocle, *Antigone*,

² D'après Sophocle, Sénèque et Eschyle, création en mai 2006 à la Comédie de Valence

³ D'après Shakespeare, création en 2008 à Avignon, coproduction Schaubühne de Berlin, Festival d'Avignon, Festival d'Athènes.

⁴ L'Amour de Phèdre, p.15

⁵ L'Amour de Phèdre, p.18

boucherie finale semble découler en partie de la « pourriture d'un royaume », pour paraphraser Hamlet, où les derniers représentants d'une lignée héritent d'un passé dont ils ne veulent pas et qui les conduit à leur perte. Ce même lien du sang construit aussi la pièce de Lars Norén : le sang qui coule dans les veines de Luca est le même que celui de Rosa et d'Eric, et les grands parents sont aussi présents, dans un récit de son enfance que fait Rosa lorsqu'elle est interrogée par Madeleine dans l'émission Imago¹. Il est ainsi possible de reconstituer la généalogie de cette famille. Mais au contraire de *L'Amour de Phèdre* où le poids des ancêtres est suggéré par l'attachement à une famille royale, dans la pièce de Lars Norén, le jeune Luca ne connaît pas sa famille, et il souffre donc de l'absence d'héritage. On est ainsi face à deux rapports aux ancêtres, qui bien que problématiques dans les deux cas, sont antagonistes dans la mesure où chez Sarah Kane, les héros semblent subir le poids d'une famille royale, tandis que chez Lars Norén, Luca souffre dans un premier temps de l'absence de famille jusqu'à ce qu'il la rencontre et la juge aussi trop pesante.

On peut dès lors remarquer que dans *Sang* comme dans *L'Amour de Phèdre*, la chaîne des ancêtres est prise à un moment où elle est mise en danger, à l'instant même où cette répétition et cette aliénation due au même ne semble plus être acceptées. Expression d'une sévère crise filiale, les deux pièces mettent en scène la fin d'une succession. Luca, qui peine à se remémorer les quelques souvenirs de son enfance, ne parvient pas à trouver son équilibre, tandis qu'Eric et Rosa forment un couple qui n'est plus qu'uni par le souvenir de ce fils disparu. De ce manque surgit ainsi une relation adultère entre Eric et Luca puis entre Luca et Rosa. Hippolyte, et cela était déjà le cas dans les tragédies antiques où le jeune homme refusait de quitter sa condition d'éphèbe en se mariant, n'est pas prêt, et n'a aucune envie de succéder à son père Thésée. Dès la première scène, il apparaît comme isolé du groupe de la famille, mais aussi de celui de la société : reclus dans sa chambre, il passe ses journées devant la télévision à manger des hamburgers et à se masturber. En aucune façon il ne tente de remplacer son père, pourtant absent de la maison depuis son mariage. Ce mal-être visible de Luca et d'Hippolyte, bien qu'ils s'expriment fort différemment, mettent en évidence la réalité d'une génération embarrassée par son passé. Comme Young Bayard, dans le roman de Williams Faulkner², ces jeunes hommes arrivent à la fin d'une lignée qui s'éteint, même si c'est fausement puisque Luca, contrairement à Hippolyte, est encore en vie à la fin,

¹ « Mon père était ingénieur, ma mère médecin...J'ai eu une enfance heureuse et protégée. » p.11

² F. Faulkner, *Sartoris*.

et ils apparaissent comme en rupture totale avec leur passé, Luca parce qu'il l'a refoulé, Hippolyte parce que cela ne l'intéresse pas. Le temps des pères et des ancêtres est bien fini pour cette nouvelle génération qui veut une vie plus immédiate et refuse de s'accorder avec une lignée préétablie. De plus, on peut noter que *L'Amour de Phèdre* et *Sang* présentent deux situations inversées d'une rupture de la filiation. Chez Lars Norén, le fils tue ses parents tandis que chez Sarah Kane, les parents tuent leurs enfants. En effet, Luca, nouvel Œdipe, a tué, au couteau, son père et sa mère lorsqu'il a pris conscience qu'il avait couché avec chacun d'entre eux et qu'ils ne pourraient pas vivre avec cela. Thésée, quant à lui, tue de sa main son propre fils Hippolyte, mais aussi sa fille adoptive, Strophe, alors que Phèdre, bien que coupable d'aucun meurtre, a déclenché cette boucherie en se suicidant et en laissant une lettre accusant Hippolyte de viol. A l'exception de Strophe, l'innocente victime, dans chacune des pièces, enfants et parents sont tous coupables de la disparition de leur famille. Quant au mythe de Médée, à première vue, il semble être dégagé de cette crise de la descendance et ce poids des ancêtres. Cependant, la Médée de Manhattan, comme la Médée antique, regrette l'amour de son père¹ et en tuant ses enfants, elle rompt elle aussi une généalogie. Son passé parsemé de crimes, ses origines aussi obscures que celles de Jason, permettent aussi de discerner des origines marquées par la violence, une violence qui conduit à la destruction de la lignée. « Soudain d'un geste rapide, il passe la chaîne autour du cou de son père et de sa mère. Il la serre et les étrangle. »² : cette didascalie que l'on peut lire dans *Histoires de famille* de Biljana Srbljanovic, pièce où le meurtre des parents par leur enfant est représenté dans une série de scénarios successifs, fait écho à cette nécessité de détruire la lignée que l'on retrouve dans chacune de nos pièces et qui semble être une des préoccupations majeures d'un théâtre contemporain qui s'interroge sur les actes des générations précédentes.

¹ « Mon père, qui t'a recueilli dans sa maison, un étranger / et à qui plus rien n'est resté ni personne » in *Manhattan Medea* p.76

² B.Srbljanovic, *Histoires de famille*, traduit du serbe par Ubavka Zaric avec la collaboration de Michel Bataillon, Paris : L'Arche, 2002, p.73

3. L'anéantissement final de la famille

Lorsque s'achève la pièce de Dea Loher, Médée est seule : tuer son enfant l'arrache à sa condition de mère pendant que Jason en épouse une autre. Luca est seul lui aussi après avoir tué ses parents, mais il est, en plus, privé de liberté. Phèdre se suicide, Thésée tue son fils et sa fille adoptive avant de se donner la mort à son tour. De la solitude à l'anéantissement total de la famille, ces trois pièces conduisent chacune à la destruction des liens familiaux. Avant même cet anéantissement final, on assiste dans chacune des pièces à un bouleversement des lois familiales, à une dégénérescence des liens. Chez Lars Norén et chez Sarah Kane, cela se traduit par une multiplication des relations sexuelles incestueuses. Luca couche avec son père, puis avec sa mère, Phèdre avec Hippolyte qui est le fils de son époux Thésée, mais on apprend aussi qu'Hippolyte et Thésée ont chacun violé Strophe, la fille de Phèdre. Bien que dans le premier cas, cet acte incestueux est commis alors qu'aucun des personnages ne connaît la vérité, cette étape marque une première atteinte au groupe que constitue la famille. Corrompues sexuellement, celles-ci apparaissent comme déjà atrophiées. Dans la mesure où dans la pièce de Dea Loher, Jason abandonne Médée, la mère de son enfant, afin d'épouser Claire, la fille de Sweatshop-Boss, le noyau familial est là aussi bouleversé avant d'être détruit, même s'il ne s'agit pas d'inceste. En outre, les modèles familiaux sont, dans chacun de ses mythes, ébranlés et présentent des familles recomposées ou éparpillées. « Ce n'est pas une famille ordinaire » fait remarquer le Prêtre dans *L'Amour de Phèdre*, « non aucun lien de parenté entre ses membres. »¹ lui répond Hippolyte. Effectivement, Phèdre est la deuxième épouse de Thésée, lui avait déjà un fils, elle, déjà une fille. Autre déviance du modèle archétype de la famille : les « parents » de Deaf-Daisy dans la pièce de Dea Loher ne sont autres qu'une veste et une jupe portefeuille² puisqu'elle est née et a grandi au milieu des tanneries de Sweatshop-Boss, entourée de vêtements délaissés. Ces histoires de familles, qui ne sont pas sans rappeler les séries américaines ou les *telenovelas* tant elles multiplient les liaisons et les coups de théâtre,

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.58

² « Mon père était une veste taillée brun rouille avec un col de velours, en simili, et un bouton de manchettes à la manche gauche de sa chemise. Ma mère principalement une jupe portefeuille mauve à fleurs avec des têtes de morts sur l'ourlet. » p.90

montrent ainsi une famille qui se dissout peu à peu et qui ne parvient pas à exister. Pour preuve, les paroles de Phèdre, qui « aimerait autant » qu'Hippolyte appelle Thésée « père »¹ mais qui ne veut pas qu'il l'appelle mère², lui refusant ainsi la présence maternelle et mettant une fois de plus en péril les liens familiaux.

On peut noter aussi que Phèdre et Médée, qui sont en outre cousines dans la mythologie grecque puisque toutes deux petites filles du Soleil, sont présentées comme venant d'ailleurs. Médée, pour les Grecs anciens, est une barbare, elle est l'étrangère, la magicienne, ce qui se perçoit toujours dans la réécriture que propose Dea Loher puisque Médée est immigrée clandestine, et que les premiers mots qu'elle utilise pour s'adresser à elle, « Es-tu l'étrangère. »³, démontre la permanence de ce statut.

Figure 2 : *Manhattan Medea*, mise en scène de Marie Tikova : l'espace de Médée séparée par une ligne de sable.

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.28

² « ne m'appelles pas comme ça » p.23

³ *Manhattan Medea*, p.93

De même, Phèdre, descendante du Soleil et des Ténèbres, amazone, dans la mythologie, est étrangère, ici, elle n'a pas de lieu propre, on ne sait rien de ses origines, sinon qu'elle vient d'un ailleurs. Elle a d'elle-même choisi de rejoindre cette famille, contrairement à Hippolyte. « Cette merde j'y suis de naissance, vous y êtes par alliance »¹ fait remarquer ce dernier, mettant ainsi en évidence la place particulière qu'occupe Phèdre dans cette famille. De la même façon, lors du lynchage de la foule, un homme dit « C'était bien la seule qui avait quelque chose pour elle. »², prouvant une fois de plus que Phèdre est différente des autres membres de la famille royale, et que vouloir appartenir à celle-ci était une forme de suicide annoncé. Mais elle est aussi elle-même à l'origine de la dégénérescence puisqu'elle ne parvient pas à dissimuler son amour pour son beau-fils et que les conséquences sont terribles. Ce qui dans l'antiquité permettait d'établir une opposition entre un monde grec civilisé et un monde barbare, justifiant ainsi la monstruosité de ces personnages destructeurs, n'a plus cours dans ces réécritures : l'ailleurs de Médée semble être aussi terrible que Manhattan, l'ailleurs de Phèdre la rend plus belle et dissociable de la pourriture du royaume.

Cette disharmonie ne pouvait ainsi que conduire à l'éclatement du noyau familial, mis en scène dans les dénouements de chacune des pièces. Néanmoins, cette dissolution ne s'opère pas de la même façon chez chacun des auteurs qui n'usent pas de la même violence pour éliminer ces familles. Dans *Manhattan Medea*, si le couple que formaient Médée et Jason n'existe plus, on sait pertinemment que celui que s'approprient à former Claire et Jason ne peut pas exister non plus³. En outre, puisque l'enfant est tué, la généalogie est immédiatement brisée. Chez Lars Norén, bien que Luca, le fils, soit en prison et soit atteint du Sida, la possibilité qu'il ait un jour un enfant n'est pas totalement exclue, ce qui signifie que la répétition est encore possible. Enfin, la pièce de Sarah Kane s'attache à anéantir la famille royale dans sa totalité, à la fin du dernier acte, on ne voit plus que des cadavres ce qui permet d'affirmer que la généalogie de la famille prend fin et qu'il ne peut plus y avoir aucun descendant. Dans son entrevue avec le Prêtre, Hippolyte, évoque l'« extinction de la famille »⁴, ce qui laisse présager une fin extrême. Elle l'est définitivement, et la dernière scène progresse dans une barbarie à la limite du supportable, dévoilant ce que l'homme est capable de faire pour anéantir jusqu'au bout ceux qu'ils croient coupables.

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.32

² *L'Amour de Phèdre*, p.66.

³ Voir le rêve que fait Jason p 104 : il se clôt par « Je suis seul ».

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.61

*HOMME 1 baisse le pantalon d'HIPPOLYTE.
FEMME 2 lui tranche les organes génitaux.
Ils sont jetés sur le barbecue.
Les enfants applaudissent.
Un enfant les retire du barbecue et les lance à un autre enfant, qui pousse un
cri et s'enfuit en courant.
Hilarité générale.
Quelqu'un les récupère et les voilà balancés à un chien.¹*

Bien que le choix des organes génitaux soit avant tout lié au genre du crime, le viol, il permet aussi de mettre en scène, de façon la plus radicale et la plus crue qui soit l'anéantissement définitif de cette famille royale.

C. Ecrire la répétition

1. La parole répétitive

Le temps de la répétition, au théâtre, est le temps de la recherche, de la naissance d'une création, de la genèse finalement. Le sens ne peut venir d'un premier dit, il faut le chercher, le confronter à différents univers, et la répétition permet de l'appivoiser, de le tordre, et évidemment de le connaître et de le faire sien. Ainsi, répéter permet de laisser venir le sens, même si ce sens indique que justement il n'y en a aucun, et dans cette mesure, le temps de la répétition est au moins aussi important que celui des représentations. Si un auteur comme Beckett a pu jouer sur la répétition des mots comme répétition qui menait à l'absurde, comme répétition du tourment infini, comme répétition obsessionnelle, les écritures de Dea Loher, Sarah Kane, et même parfois de Lars Norén, sont marquées par cet héritage littéraire. « Vous vous répétez. Consultez un médecin. »² dit Strophe à Phèdre qui fait part de son inquiétude quant à Hippolyte, son fils adoptif, de façon récurrente. Plus tard, Hippolyte demandera à Strophe de ne pas « répète[r] tout ce qu'[il lui] di[t] »³. Les personnages de Sarah Kane, bien qu'eux-mêmes conscients de cette répétition, ont dans leurs paroles quelque chose d'obsessionnel, qui revient sans cesse et dont ils ne parviennent pas à se débarrasser. « Une vrai litanie, tant le disque est rayé » dit aussi Deaf-Daisy dans la pièce de Dea

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.70

² *L'Amour de Phèdre*, p.24

³ *L'Amour de Phèdre*, p.46

Loher. Enfin, au moment de la reconnaissance des personnages dans la pièce de Lars Norén, Luca accuse aussi Rosa de répétition : « vous l'avez déjà dit »¹. La répétition ainsi montrée du doigt laisse penser que les personnages souffrent de quelques troubles de la parole qui dévoileraient une incapacité à créer quelque chose de nouveau, comme s'ils restaient empêtrés dans un passé dont ils ne parviendraient pas à sortir. A ces paroles répétées répondent aussi une violence aggravée par la répétition, puisque les coups sont eux aussi tous répétés. Il est de plus assez intéressant de voir que *L'Amour de Phèdre* se déroule le jour de l'anniversaire du Prince Hippolyte et que la rencontre de Luca et de ses parents a lieu tout juste vingt ans après leur séparation ; la dernière fois qu'Eric a vu son fils, il lui a offert des livres², vingt ans plus tard, il lui offre des cadeaux, dont un roman de Thomas Bernhard³. Cette mise en parallèle, rythmée intérieurement par la pratique sadomasochiste d'Eric et Rosa qui ont besoin de réactiver la mémoire de leurs souffrances pour pouvoir vivre, met l'accent sur une construction en miroir de l'œuvre. La pièce de Dea Loher se joue à la veille d'un mariage, cérémonie toute aussi rituelle que les anniversaires. Mettant ainsi en scène une répétition du temps qui s'opère de façon régulière, organisée et temporalisée, nos auteurs semblent jouer sur la célébration, ou la commémoration avec la douce ironie nécessaire pour démontrer que celles-ci n'ont d'autre sens que l'essence même du théâtre et de la représentation.

Ainsi, du non sens d'un ressassement éternel, on parvient à une répétition de construction, verbale et littéraire réalisée au sein même des textes de Sarah Kane et de Dea Loher qui l'utilisent comme procédé stylistique. Répéter peut aussi permettre de structurer et de rythmer l'écriture. Séverine Magois qui a traduit *L'Amour de Phèdre*, évoque très justement cette nécessité de répéter les mêmes mots :

Dans L'Amour de Phèdre, le verbe « désirer » revient à plusieurs reprises. Une fois qu'on l'a choisi, il faut s'y tenir. Dans la scène 3, on a cet échange entre Strophe et sa mère : « Vous pouvez avoir tous les hommes que vous désirez. / C'est lui que je désire. / Sauf lui. / Tous les hommes que je désire sauf l'homme que je désire. » Et Hippolyte dira plus tard de ses cadeaux d'anniversaire : « Qui t'a donné ça ? / Moi. Seul moyen d'être sûr d'obtenir ce que je désire. » Ici, j'aurais spontanément traduit « ce que je veux », mais il me semblait important qu'Hippolyte fasse écho, sur un sujet plus trivial, au désir de Phèdre.⁴

¹ Sang, p.58

² « Nous avons apporté des fruits et des livres...il aimait beaucoup lire. » p. 19

³ « Il y a encore des cadeaux. Ouvrez-les » (...) « Un roman de Thomas Bernhard./ Quelle tristesse. » p.30

⁴ S. Magois « Des fulgurances de langage magnifiques », Outre Scène n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p.88

En outre, on peut relever chez chacune des deux auteurs des répétitions anaphoriques ; « combien de fois »¹ ne revient pas moins de quatre fois dans le début de la scène entre Médée et Jason chez Dea Loher, tandis que Le Médecin, chez Sarah Kane, est obligé de répéter trois fois la question « a-t-il des amis ? »² avant d'obtenir une réponse de Phèdre. Puis Phèdre elle-même use de la répétition : « Impossible d'éteindre ça. Impossible de l'étouffer. Impossible. »³. Ces exemples parmi d'autres sont représentatifs d'une construction de l'écriture bâtie sur des systèmes de multiplication des mots. Enfin, lorsqu'elle apparaît entre deux personnages, elle peut être un relais, un moyen d'intégrer la pensée de l'autre avant d'énoncer la sienne. Dans *Manhattan Medea*, cela est particulièrement visible au cours d'un échange entre Médée et Jason :

MEDEE : Ne te surestime pas.

Dis-moi ce que je dois préparer.

*Combien ça fera, ce que tu peux soutirer à la colombe,
et quand allons-nous **disparaître**.*

*JASON : **Disparaître**.*

*MEDEE : C'était finement joué de ta part ;
d'emmener l'enfant avec toi.*

*Ainsi ils nourrissent bien moins de soupçons,
et ressentent davantage de compassion qu'ils ne flairent
[de **tromperie**.*

*JASON : **Tromperie** –*

*Je ne pense pas à de la **tromperie**.
Tu as mal compris le message.*⁴

Cette répétition opère un glissement, le mot mis en relief peut faire effet de relais entre les paroles de Jason et de Médée qui, parce qu'ils sont aussi différents que le feu et l'eau⁵, ne sont plus capable de s'entendre.

¹ *Manhattan Medea*, p.72

² *L'Amour de Phèdre*, p.16

³ *L'Amour de Phèdre*, p.23

⁴ *Manhattan Medea*, p.71

⁵ Jason dit à Médée : « Je n'ai jamais voulu rester avec toi. Jamais. L'eau et de le feu ne vont pas ensemble. » p.77

2. De l'imitation à la variation

« J'apprends par imitation. J'en suis encore à l'imiter, l'autre Vélasquez. J'essaie d'étudier chaque détail de ses tableaux aussi minutieusement que possible [...] je suis un maître de la copie. »¹ dit Vélasquez, le portier sur la 5^e avenue dans la pièce de Dea Loher entraînant immédiatement un effet de reflet et de mise en abîme. Dea Loher réécrit la tragédie de Médée comme Vélasquez s'applique à copier les tableaux de son homonyme. Cependant, ces copies semblent être plus vraies que les originaux si l'on en croit le portier qui attend patiemment le jour où il sera « l'unique Vélasquez »². La pièce de Dea Loher serait-elle aussi *plus vraie* que les tragédies antiques ? Que devient la version première quand d'autres versions sont créées ? Si Sweatshop-Boss proclame, en parlant du couple que formaient jadis Jason et Médée : « Et l'ancien c'est comme s'il n'avait jamais existé. »³, *Manhattan Medea* semble au contraire mêler l'ancien et le nouveau, l'original et les copies. Bien qu'il ne soit jamais question des versions antérieures du mythe de Médée, le thème du double est très largement exploité, en grande partie grâce au personnage de Vélasquez. Juste avant de laisser Médée et son enfant se dire au revoir, celui-ci offre à Médée un tableau de sa composition qui est une copie de *L'Infant Philippe-Prosper* de Diego Vélasquez. Dans la scène finale, le tableau prend feu et « à la place du tableau de départ, on reconnaît *Les Ménines* de Picasso, tableau qui réinvente *Les Ménines* de Diago Vélasquez. Il est intéressant de noter cette omniprésence de la copie, que ce soit une copie conforme, ou une adaptation. Dans la pièce de Lars Norén, la pièce originale, *l'Edipe Roi* de Sophocle, et la pièce contemporaine se reflètent puisque la première est explicitement citée. Le jeu de regard créé par cette double présence semble inviter à une confrontation : ce qui est répété est modifié par le temps, et la répétition, parce qu'elle opère des modifications, devient variation.

Comme la répétition, au sens théâtral du terme, permet aux comédiens de corriger, de préciser et d'affiner leur parole et son sens, elle permet aux personnages de modifier petit à petit un propos pour le faire dévier et l'ajuster à son état. Luca dit ainsi :

¹ *Manhattan Medea*, p.66

² *Manhattan Medea*, p.66

³ *Manhattan Medea*, p.93

« je **veux** juste avoir une tombe, je **dois** juste avoir une tombe »¹ tandis que chez Sarah Kane, on perçoit de nombreuses variations dans le dialogue, notamment dans la scène entre Hippolyte et Phèdre : « Tu l’as forcé ?/ Je t’ai forcée ? »², « Parce que c’est ma mère./ Parce que c’est ta mère. »³, « Tu es mon frère./ Non pas ton frère. »⁴. Cet effet de légère modification qui change pourtant l’intégralité du sens, est encore plus développé dans la pièce de Dea Loher grâce à une longue série de *pas* en tant que réponse à la question *pourquoi ?* qui recouvre l’intégralité du texte, comme pour tenter de saisir l’explication de cette violence. Jason dit dans un premier temps : « Pas parce que nous le voulions. Pas parce que c’était notre décision. »⁵ puis Médée utilise ce même *pas*, en le faisant apparaître puis disparaître dans deux courts monologues qui prennent la forme d’un poème et dont le deuxième peut être considéré comme une réécriture, dans le sens de correction, du premier⁶ :

Pas pour Jason

Pas pour moi

Pas pour l’enfant

Pas parce que le couteau était dans ma main

Pour Jason

Pour l’enfant

Parce que le couteau était dans ma main

Pour une loi

Pour quelle loi

Le faucon

lis dans le bec

vole au-dessus de la neige

Le faucon

lis dans le bec

Vole au-dessus de la neige

C’était ma loi, Jason

toi te suivre et ma voix

Et ça ne faisait qu’un pour longtemps

ma voix la suivre et toi

Maintenant

il n’y a plus aucune loi

en dehors de moi

Faucon sans lis

Demeure

Neige rouge

Cette mise en scène d’un double dans les paroles, peut être plus largement liée à un goût marqué par le thème du deux, du duo ou du couple, c’est-à-dire l’association de deux entités qui peuvent être considérées comme la variation d’un même thème. Ainsi, dans le rêve de Jason, on trouve deux mariées, Médée « porte une robe blanche. Claire

¹ Sang, p.36

² L’Amour de Phèdre, p.47

³ L’Amour de Phèdre, p.48

⁴ L’Amour de Phèdre, p.49

⁵ Manhattan Medea, p.72

⁶ Manhattan Medea, p.88 et 99.

est en noir. »¹, tout comme il y a l'enfant de Médée et Jason, et l'enfant peint par Vélasquez. Les scènes sont, en outre, composées uniquement de dialogues à deux avec Médée comme pilier : Médée et Vélasquez, Médée et Jason, Médée et Deaf-Daisy, Médée et Sweatshop-Boss, Médée et Deaf-Daisy, Médée et Jason, Médée et Vélasquez, Médée et Deaf-Daisy. Comme cette dernière le fait remarquer, « chacun dans cette ville cherche à persuader l'autre. »² ; et chacun à son tour affronte Médée, créant ainsi une déclinaison autour du personnage central. Si *Manhattan Medea* fonctionne comme un enchevêtrement d'images qui s'imbriquent les unes dans les autres, telles des poupées russes, les pièces de Lars Norén et de Sarah Kane, sans proposer cette plongée, jouent elles aussi sur le thème du deux. Les scènes y sont aussi des dialogues à deux, exceptées la scène de reconnaissance dans *Sang* et la scène finale dans *L'Amour de Phèdre*, ce qui permet d'affirmer qu'une des marques de l'efficacité théâtrale de ces nouvelles écritures passe par une concision et un affrontement direct. De plus, chez Lars Norén, l'épilogue peut être considéré comme une variation du prologue, Madeleine H recevait la mère, elle est maintenant en compagnie du fils. D'une autre façon, dans *L'Amour de Phèdre*, Thésée couche avec Phèdre puis avec sa fille, et Hippolyte avec la fille avant de coucher avec la mère. Tout semble ainsi se répondre et se faire écho. La répétition posée comme variation, suivant le principe musical de la fugue, fait ainsi, lentement et habilement, glisser les personnages dans l'abîme.

3. Jouer dans les ruines

De l'ordre et du bonheur initial des tragédies antiques, il ne reste que peu de choses et le temps semble avoir effacé les beautés du monde. Ici, si les héros mythiques sont encore une fois conviés, ils n'ont d'autre espace de jeu qu'un monde dévasté, souffrant, et dont les paysages sont tous plus décrépits les uns que les autres. Arrachés au temps antique, les personnages sont immédiatement plongés dans le malheur, avant même l'accomplissement de la catastrophe finale, et, coupés de la poésie de leurs modèles mythiques, ils évoluent dans un piètre décor. Dans la pièce de Dea Loher, Jason, rappelant à Médée leur vie miséreuse, s'engage dans une description des

¹ *Manhattan Medea*, p.104

² *Manhattan Medea*, p.89

chambres d'hôtel dans lesquelles ils ont vécu pendant des années et qui sont à l'image du monde :

*l'air pue le désinfectant,
te ronge les poumons
Champion exterminator contre les cancrelats
dégouline des tuyaux d'écoulement,
sur les murs ça coule jaune,
le tapis en synthétique dégueule son motif,
coulures de bière et de sperme, desséchées par couches
ressortant par couches ;
et des barreaux aux fenêtres,
pour que dans un accès de courage
tu ne fasses pas le saut de la liberté
et ne te fracasses pas la tête
sur un nid à rat rempli d'ordures et rongé par la rouille.¹*

La présence, près du fleuve, des ateliers et des tanneries de Sweatshop-Boss qui déversent leurs déchets et laisse sortir des pompes de teinturerie un « un bouillon si corrosif que rien qu'en le respirant, il te bouffe le nez et t'effiloche les poumons »², contribue aussi largement à définir cet univers détérioré. Deaf-Daisy est née « entre un tonneau vide et un garde-boue », ce qui comme elle le dit elle-même « décrit la poésie du lieu »³. Ce paysage désolé apparaît aussi dans la pièce de Lars Norén, notamment par l'appartement de Luca où l'on trouve « de vieux et mauvais meubles »⁴. En outre, Rosa raconte que quand « [elle] étai[t] assise dans les bus, sur le trajet depuis le quartier où [elle] habit[ait] jusqu'à l'université, [elle] voyai[t] chaque jour un enfer de famine, de maladie et d'humiliation... »⁵.

Chez Sarah Kane, en revanche, aucune indication sur l'état des lieux, bien que l'on puisse considérer que la présence de la télévision, des hamburgers ou des chaussettes sales traînant partout au sol⁶ soit aussi une forme de ruine pour cette maison royale. La véritable ruine, dans *L'Amour de Phèdre* est plutôt présente à l'intérieur de chacun des personnages, véritables microcosmes du monde. Aucune description des lieux, mais des héros déchus : Thésée est parti le lendemain des noces, après une nuit passée avec la fille de son épouse, Hippolyte s'ennuie profondément et Phèdre ressent

¹ *Manhattan Medea*, p.77

² *Manhattan Medea*, p.92

³ *Manhattan Medea*, p.90

⁴ *Sang*, p.27

⁵ *Sang*, p.14

⁶ La scène 1, composée uniquement de didascalies présente Hippolyte « vautré sur un canapé au milieu de jouets électroniques et coûteux, de paquets de chips et de bonbons, et de chaussettes et de sous-vêtements sales éparpillés çà et là » et mangeant « un hamburger, les yeux rivés sur la lumière frémissante d'un film hollywoodien » p.13

un amour qui la dévore. Cette famille, comme Thésée qui selon Phèdre est « trop occupé à ne servir à rien »¹, semble occuper une place inutile, on remarque ainsi qu'il n'y a aucune action avant la boucherie finale. L'enfer, cette « sorte d'Hadès » pour reprendre le titre d'une autre pièce de Lars Norén, décrit dans *Manhattan Medea* mais aussi dans *Sang* à travers le témoignage de Rosa sur sa jeunesse au Chili, trouvent ainsi une correspondance dans le paysage intérieur des personnages de Sarah Kane. On peut aussi remarquer que la guerre, sans être le sujet d'aucune des pièces, est présente, comme une trame de fond, impossible à faire disparaître, accentuant encore les images d'un monde en destruction. Lorsqu'Hippolyte regarde les informations à la télévision, il les commente en disant « guerre quelque part »², Madeleine H. cite « plusieurs théâtres d'hostilités dans le monde » et « Sarajevo assiégé »³ alors que Jason conclue sa description des insalubres chambres d'hôtel en disant « cela vaut-il mieux que la guerre. »⁴.

A la désolation de ces paysages ruinés répond aussi inévitablement la dégradation des corps qui semblent eux-aussi touchés ; corps fracturés ou blessés chez Dea Loher, corps qui s'abîment de l'intérieur chez Lars Norén et Sarah Kane. On remarque en effet que les jambes de Sweatshop-Boss ont du « être amputées, d'abord la droite, puis la gauche, pour sauver la partie supérieure de [s]on corps »⁵ parce que des plaques d'acier lui sont tombées dessus. Il se déplace donc en fauteuil roulant. Chez Lars Norén, le fléau de la peste que l'on trouvait chez Sophocle est remplacé par celui du Sida, Luca en est atteint ; chez Sarah Kane, Hippolyte a une blennorragie qui donne l'occasion d'une description répugnante : « Foutue mycose. Deux doigts de pleurocoques sur la langue. On dirait la crête d'un mur. »⁶ La référence explicite au film de Patrice Chéreau, *La Reine Margot*, chez Lars Norén renforce cette idée selon laquelle les corps sont en train de « pourri[r] de l'intérieur » puisque Luca évoque la syphilis de la reine mère dont « le visage devient comme un crâne. »⁷. De fait, le sang des héros, en plus d'être un sang familial aux lourdes charges, semble être devenu un sang contaminé, infesté et malade.

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.23

² *L'Amour de Phèdre*, p.28

³ *Sang*, p.9

⁴ *Manhattan Medea*, p.77

⁵ *Manhattan Medea*, p.96

⁶ *L'Amour de Phèdre*, p.44

⁷ *Sang*, p. 52

Décors et personnages semblent ainsi n'avoir su résister au temps et aux catastrophes successives qui ont construit celui-ci, ils sont en ruines, disloqués et acides. Miloš Lazin considère que « la nouvelle écriture théâtrale pourrait être vue comme la conséquence de la prise de conscience de deux fins qui ont eu lieu au début des années 90 : celle des explications idéologiques du monde (avec la chute du mur de Berlin) et celle de l'utopie des Lumières sur le progrès inéluctable de l'humanité (la prolifération des crimes dans les Balkans, une année plus tard) ». ¹ Effectivement, il semble évident à la lecture des pièces de Sarah Kane, Dea Loher ou Lars Norén, que l'espoir d'une Europe éternellement en paix a disparu et que les sociétés occidentales ne peuvent plus être considérées comme un modèle. Lars Norén, pour aller à l'encontre d'une société qui ne parvient plus à transmettre d'héritage, mêle un passé mythique et lointain à un passé historique et proche, tirant ainsi ce dernier d'une promesse d'oubli tout en l'assassinant une seconde fois. Sarah Kane réveille la famille antique de Thésée et de Phèdre pour l'anéantir totalement et définitivement ; si le passé revient, ce n'est que le temps d'un dernier soubresaut car il est immédiatement voué à la destruction. Quant à Dea Loher, elle dresse un tableau du monde en le confrontant directement à ses représentations passées, créant un emboîtement aux reflets infinis. Trois façons de répéter le passé donc, mais trois façons qui mènent, bien que les chemins pour y parvenir soit différents, à une pessimiste conclusion : l'homme se dirige toujours vers «le même drame fatal» pendant que le passé trop lourd de charges, hante les temps présents, tentant vainement de révéler au monde ce qu'il est.

¹ in *Le Cahier de théâtre Jeu*, Montréal, n° 120, octobre 2006, pp. 70-76.

CHAPITRE 2 : Dire le présent

*« Le théâtre est l'art du présent. »
Ariane Mnouchkine, L'Art du présent*

« La puissance créatrice de la répétition tient toute entière dans ce pouvoir de rouvrir le passé sur l'avenir »¹ dit Paul Ricoeur, justifiant ainsi inconsciemment le choix de nos auteurs de se tourner vers la matière mythique pour écrire une nouvelle œuvre. En effet, s'ils réécrivent à partir d'une trame préexistante, nos auteurs ne produisent pas moins des pièces tournées vers des temps présents et futurs, peignant le portrait d'un monde contemporain, actualisant les situations antiques pour les adapter à celui-ci. En cette fin de siècle rongée par des fléaux modernes – il est question de sida, de vampirisation médiatique et de banalisation de la violence, les mythes antiques ont encore leur place en ce sens qu'ils permettent de révéler les parts d'ombre de l'humain, de composer avec la beauté du genre tragique. Même si l'on peut se demander si ce n'est pas le noyau invariable du mythe qui lui offre la possibilité de s'adapter à différentes périodes de l'histoire plutôt que ses modifications, celles-ci permettent d'ancrer le texte dans la réalité d'un monde qu'il tend à décrire. Véritables rénovations des pièces antiques qui ont consacré les mythes de Phèdre, d'Œdipe et de Médée, les pièces de Sarah Kane, Lars Norén, et Dea Loher prêtent à ces figures des traits contemporains et les déplacent dans un temps présent menaçant, mettant en péril le tragique antique, ouvrant le passé sur une actualité effroyable. Si cette nouvelle parole trouve ses origines dans un passé mythique, elle s'attache ainsi néanmoins à représenter un monde contemporain violent et noir, afin que le théâtre, de nouveau miroir du monde, puisse faire transparaître, dans cette tentative de représentation, une note d'espoir.

¹ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

A. Affranchir la tragédie du modèle aristotélicien

1. La mise en péril du retour à l'ordre

Lorsqu'en 2005 Jean-Michel Rabeux met en scène *Le sang des Atrides*, adaptation de *L'Orestie*, trilogie d'Eschyle, il abandonne la troisième partie, *Les Euménides* car si *Agamemnon* raconte le meurtre du père, que *Les Choéphores* raconte celui de la mère, cette dernière partie est un rappel au calme, un retour à l'ordre : « cet appel, je le renie, car le tragique ne se résout d'aucune manière : il demeure. En nous, hors de nous »¹. Si les tragédies antiques qui ont inspiré nos auteurs ne contenaient pas un retour à l'ordre aussi marqué que dans cette trilogie d'Eschyle, leurs dénouements amenaient un apaisement certain, laissant apparaître une dramaturgie circulaire où tout s'accomplit comme cela doit se faire. Œdipe, chez Sophocle, tue son père puis couche avec sa mère : l'oracle l'avait prédit et dès lors que la volonté des dieux est réalisée, leur colère s'achève et l'ordre peut revenir dans la cité, leur vengeance est accomplie. De même, chez Euripide, comme chez Sénèque, Médée s'envole sur le char du Soleil, son grand-père, à la fin de la pièce, elle retourne ainsi d'où elle venait et le calme revient. Enfin, l'amour qu'éprouvait Phèdre est réglé par la mort de celle-ci dans les versions antiques, et Thésée éprouve des regrets après avoir tué son fils. Les figures monstrueuses s'estompent ou disparaissent, la paix revient. Mais ceci n'est absolument plus valable dans les réécritures contemporaines de Sarah Kane, Lars Norén et Dea Loher qui refusent toute réconciliation. Elisabeth Angel Perez explique que Kane, Bond, Barker, Churchill ou Crimp, figures de cette nouvelle écriture de l'aube de l'an 2000, écrivent des pièces dans laquelle la représentation monstrueuse de l'humain « redéfinit la forme, devenue obsolète [...] de la tragédie » et « délimite les contours d'une nouvelle tragédie, nihiliste le plus souvent (on n'y décèle ni catharsis ni retour à l'ordre), en tout cas affranchie du modèle aristotélicien. »² Si l'on se tourne vers *L'Amour de Phèdre*, il est effectivement évident que l'on assiste lors du dénouement à une destruction massive qui refuse toute morale : la foule vocifère contre un violeur – Hippolyte, et par le même acclame un autre violeur – Thésée :

¹ Revue Théâtres n°18 février-mars 2005, « le théâtre antique : coup de sang » dossier coordonné par I. Danto, p.57

² E Angel-Perez, *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*.

*THESEE sépare STROPHE et FEMME 2 qu'elle est en train d'agresser.
Il la viole.
La foule observe et applaudit.
Une fois qu'il a terminé, THESEE lui tranche la gorge.¹*

On peut, en outre, ajouter que cette scène barbare se joue sous le nez des policiers qui regardent mais n'interviennent pas ; l'un allant même jusqu'à participer en donnant « un violent coup de pied à HIPPOLYTE »². Ainsi, dans la scène finale, la violence, qui était retenue tout au long de la pièce, surgit, et se décuple, sans raison, gratuite et ne conduit à aucun regret. Thésée, qui, dans l'antiquité, pleurait la mort de fils, avoue ici :

*Hippolyte.
Fils.
Je ne t'ai jamais aimé.³*

Cette insensibilité glaçante, auquel Hippolyte va répondre, déstabilisant encore un peu plus les lecteurs/spectateurs, par: « Si seulement il y avait pu avoir plus de moments pareils. »⁴ permet d'annoncer que la fin de la pièce de Sarah Kane se refuse à toute explication, à tout jugement, et à toute moralité. Cette amoralité n'a rien à voir avec l'immoralité que des détracteurs ont pu lui imputer : dans *L'Amour de Phèdre*, on se situe au dessus des notions de bien et de mal. La dernière image, créée par la réplique terriblement paradoxale d'Hippolyte qui annonce que pour se sentir en vie, il faudrait sans cesse conduire son corps aux frontières de la mort, demeure, bien que pleine d'humour noire, extrême et terrifiante. Sans retour à l'ordre, la *catharsis* n'opère plus, le spectateur est inquiet au-delà de la pièce, le jugement ne vient plus répondre au chaos.

Sans atteindre cet extrémisme kanien, Lars Norén et Dea Loher, se refusent eux aussi à écrire des tragédies circulaires, ou le calme initial revient après le dénouement. Dans *Sang*, le prologue et l'épilogue qui se déroulent sous les caméras de Madeleine H et qui jouent avec cette effet de circularité ne sont qu'un leurre : certes, Luca, en tuant ses parents a aboli des relations incestueuses qui les empêchaient de vivre tous les trois dans le même monde, certes, il est puni pour son crime et la dernière scène se déroule en prison, certes, son destin s'est accompli ; mais tout cela n'est qu'apparence, grossi et déformé par les médias. En vérité, un jeune homme a tué ses parents et les explications données en pâture à un large public télévisuel ne peuvent satisfaire les lecteurs/

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.70

² *L'Amour de Phèdre*, p.71

³ *L'Amour de Phèdre*, p.71

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.72

spectateurs. Tout s'est accompli, mais Luca a tué délibérément ses parents, cette inversion de la reconnaissance et du dénouement suffit à empêcher le retour à l'ordre. En outre, si Luca est puni pour le meurtre de ses parents, ce sont eux, les parents, qui sont désignés comme coupables et ont dû en payer de leur vie, Luca ne s'accuse pas de ces relations incestueuses. Chez Dea Loher, la vengeance est accomplie, Jason est puni puisqu'il perd son enfant, mais la vengeance, qui a perdu sa légitimité antique, ne suffit pas à faire revenir le calme. Médée, juste avant de tuer l'enfant, annonce « Et ensuite il y aura la paix. »¹, mais un feu ravageur surgit, fait disparaître la reproduction du tableau de Vélasquez et le remplace par un tableau de Picasso, qui n'est autre qu'une variante du premier. On peut alors penser que comme les tableaux sont sans cesse reproduits, la tragédie va elle aussi être perpétrée : ainsi la paix est annoncée puis immédiatement après présentée comme impossible. Puisque *Manhattan Medea* s'achève sur l'expression d'un tourment sans fin, que Lars Norén dissimule la vérité sous l'illusion des médias et que Sarah Kane se refuse à tout jugement et à toute moralité, il est possible d'annoncer que la tragédie telle qu'elle est présentée ici, est volontairement non résolue et non résoluble.

2. L'ouverture des frontières du genre tragique

La tragédie, est, dès ses origines, définie par comparaison et opposition avec la comédie. Tandis qu'elle met en scène des personnages d'un rang élevé manipulés par des forces supérieures, souvent des dieux, et qui subissent la fatalité d'un destin dans un enchaînement implacable d'actions, faisant ressentir au spectateur « terreur et pitié »² qui doivent l'élever moralement, la comédie préfère des personnages plus grossiers aux plaisanteries obscènes et cherchent à provoquer le rire. Si l'on considère les trois œuvres étudiées comme des tragédies contemporaines, il faut alors accepter que celles-ci fassent violence au genre consacré par Aristote, en le mêlant à d'autres genres et en variant les tons. Sarah Kane présente *L'Amour de Phèdre* comme sa comédie, et si le

¹ *Manhattan Medea*, p.106

² Voir la définition que fait Aristote de la tragédie dans sa *Poétique* chapitre VI : « La tragédie est donc l'imitation d'une action supérieure et complète, d'une certaine étendue, dans un langage agrémenté de variations d'une espèce particulière suivant ses diverses parties ; cette imitation, réalisée par des personnages en action et non pas au moyen d'un récit, en suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation propre à de telles émotions. Par « langage agrémenté de variations », je veux dire que certaines parties sont exécutées simplement à l'aide du mètre, tandis que d'autres parties le sont à l'aide du chant. » traduit du grec ancien par O.Bellevue et S. Auffret, Mille et une nuits, 1997.

sujet reste tragique, il est vrai que l'humour n'est pas absent de la pièce. On relève tout d'abord des jeux de mots qui peuvent faire sourire : « Ce n'est pas la cata, Strophe ! »¹ dit Hippolyte à la fille de Phèdre qui se prénomme en effet Strophe, prénom déjà teinté d'humour. De même, le choix du mot « royalement »² employé par Strophe lorsqu'elle répond à Phèdre qui lui demande si Hippolyte l'ennuie, prend un sens comique dans la bouche d'une héritière du trône. En outre, le comportement d'Hippolyte, qui démontre un sens de l'humour très marqué, bien que terriblement noir, peut lui aussi faire sourire, même intérieurement, le lecteur/spectateur. Sarah explique à ce propos avoir lu, lorsqu'elle se préparait à écrire la pièce, « un article de journal écrit par un homme qui souffrait depuis trois ans de dépressions cliniques et qui racontait qu'il n'était encore en vie que grâce à son goût morbide de l'humour. Seul son humour finalement l'empêchait de désespérer et le rendait supportable aux autres »³. On retrouve effectivement cela chez Hippolyte, qui malgré ses allures de « petit con chauvin qui malmène et maltraite à volonté les gens »⁴ apparaît rapidement comme un personnage sympathique avec lequel le public peut s'allier. On peut retrouver cette oscillation, signe du chaos ambiant, bien que fort plus légère, entre tragique et comique dans la pièce de Dea Loher : « ce sera une comédie, ce sera une tragédie »⁵ annonce Deaf Daisy, qui par ailleurs, étant sourde, affirme : « Un voleur sur sa propriété peut facilement être retrouvé les doigts brisés et les oreilles tranchées - Pas que j'attache de l'importance aux oreilles - »⁶. Une fois encore, cet humour noir salvateur apparaît donc, et allège le texte tout en offrant au spectateur une courte échappatoire. On peut noter aussi une distance vis-à-vis des codes tragiques, comme pour rappeler au public que les personnages eux-mêmes savent parfaitement qu'ils sont en train de jouer une tragédie, Vélasquez explique qu'en choisissant Jason comme époux, Claire prétend « échapper à son destin » et que « tard le soir, elle passe devant [lui] et [lui] dit « Hé, le peintre, aujourd'hui, j'échappe à mon destin... ». »⁷. Ce recul et ce jeu avec les normes connues du système tragique, et notamment le rôle joué par le destin, crée une connivence avec le public : on sait tous que c'est une véritable tragédie, on sait tous qu'il n'est pas question d' « échapper à son destin », mais il fait bon se moquer doucement de son sort. Encore une fois se tourner

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.47

² *L'Amour de Phèdre*, p.22

³ Outre Scène n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p.70

⁴ Propos de Sarah Kane, in Outre Scène n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p.67

⁵ *Manhattan Medea*, p.100

⁶ *Manhattan Medea*, p. 92

⁷ *Manhattan Medea*, p. 67

vers la tragédie antique permet de modérer nos propos sur la présence de l'humour : en effet, si les clichés font de la tragédie un épanchement de sentiments tragiques, passionnels et lyriques, dans l'Antiquité, le rire n'était pas absent des représentations, au contraire, puisque les trilogies grecques étaient suivies d'un drame satirique et que les tragédies latines se terminaient par une courte fable comique, l'*exodium*¹. Le rire apparaît déjà comme exutoire et pour cette raison, il n'est pas surprenant de remarquer la présence de traces d'humour mais aussi d'ironie dans nos œuvres. Plus discret dans *Sang*, l'humour y est cependant présent : comment ne pas sourire devant cet aveuglement général poussé à l'extrême ? Le personnage de Madeleine H et l'univers télévisuel qui l'accompagne, ses questions absurdes et son insensibilité notable, bien que simple reflet d'une réalité contemporaine indiscutable, font eux aussi sourire. On atteint ici la dérision : ce monde dont l'absurdité nous faire rire est bien celui dans lequel nous vivons ! Si cette dernière pièce n'hésite pas réellement entre le tragique et le comique comme celles de Sarah Kane et de Dea Loher, elle n'en bouscule pas moins les frontières de la tragédie et joue quant à elle avec les codes du théâtre du boulevard et du drame bourgeois. Le théâtre de boulevard lorsque Rosa est chez Luca, qu'ils viennent de faire l'amour et qu'Eric, le mari de Rosa entre. Le drame bourgeois parce qu'il s'agit bien de conflits de la vie quotidienne d'une famille, famille qui n'est plus une famille royale mais une famille de la bourgeoisie parisienne. Enfin, *Sang* se fait aussi satire en ce sens qu'elle critique et se moque doucement de cet embourgeoisement des parisiens qui renient leur passé de peuple révolté. « Nous, à Paris, nous nous souvenons encore des dix millions d'ouvriers qui manifestaient dans les rues et les usines »² proclame Madeleine H avec une fierté déplacée qui permet d'entrevoir l'ironie de ce souvenir : cette révolte passée semble plutôt être oubliée, les parisiens sont retombés dans les éternelles perversions des couples et dans les difficultés des rapports aux autres. Rosa, elle-même a en partie renoncé à ses combats, bien que réalisant des reportages sur « plusieurs théâtres d'hostilité dans le monde »³, c'est une dame qui vit dans le centre de Paris, se promène dans un décor aux apparences élégantes, va à la FNAC et dans les magasins de chaussures. On peut dès lors remarquer que ce qui permet de faire glisser le genre tragique vers d'autres genres est avant tout la condition des personnages représentés. Seule Sarah Kane conserve l'idée d'une famille royale, noble donc, comme

¹ Il s'agit d'une courte farce sans paroles dont le but est de faire rire les spectateurs pendant les intermèdes ou à la fin de la représentation.

² *Sang*, p.12

³ *Sang*, p.9

le souhaitait Aristote, et Lars Norén fait le choix de la bourgeoisie tandis que Dea Loher ancre Médée et Jason dans une vie misérable et remplace le pouvoir royal de Créon par le pouvoir de l'argent de Sweatshop-Boss. Il semblerait ainsi que le sens du tragique ne soit plus réservé aux personnages nobles ; la tragédie contemporaine, et celles de nos auteurs en sont des exemples, s'étend au-delà des frontières du tragique consacré et les nouveaux héros ont perdu le prestige de la royauté, puisque même chez Sarah Kane la famille royale n'en a que le titre. Entre héros déchus et chaos des tons, la tragédie, à l'aube du XXI^{ème} siècle semble s'être immiscée dans une réalité qui n'est plus celle des rois, reines et magiciennes mythiques.

3. Interrogations sur les limites du représentable

Lors des représentations de tragédies grecques, le public a peur de ce qui va arriver, alors que lors des représentations de tragédies latines, il a peur de ce qu'il voit. En Grèce, on ne voyait sur scène que le résultat des crimes sanglants, on se tue en coulisse, le cadavre est porté sur la scène. La violence n'est donc pas représentée directement, mais elle est narrée dans des récits, souvent faits par des messagers qui viennent raconter la scène. De nos trois auteurs, seul Lars Norén conserve ce procédé : le meurtre est annoncé par Madeleine H, dans l'introduction de son émission *Imago*, puis ensuite raconté par Luca lui-même. Mais si le meurtre des parents est raconté plutôt que montré, ce n'est que pour mieux dénoncer les pratiques douteuses des médias qui utilisent la violence réelle et quotidienne pour en faire un spectacle, déformant les faits sans scrupules pour appâter un large public, et en aucun cas pour répondre à une quelconque règle de bienséance. Pour preuve, la scène de pratique sexuelle sadomasochiste est, elle, présentée sur scène au cœur de la pièce. « *ERIC lui empoigne les cheveux, tire sa tête toujours plus en arrière. / Il lui arrache le chemisier, qui se déchire, lui descend le soutien-gorge./ Il lui passe le sac crasseux sur la tête./ Il la frappe.* »¹. De même, Rosa et Luca vont coucher ensemble sur le plateau. Malgré ce récit final qui dissimule le meurtre sous l'illusion d'une émission télévisuelle, les limites du représentable sont ébranlées si l'on compare avec les tragédies antiques, mais demeurent dans des limites raisonnables si l'on regarde le théâtre contemporain.

¹ Sang, p.44, 45

Au contraire, chez Sarah Kane, qui pousse à son paroxysme la violence latine, la boucherie finale est largement visible et tout se joue sur scène, choix qu'elle revendique : « Je me suis dit : tu peux à coup sûr abolir la convention qui veut que tout se passe en coulisse, avoir ça sur scène et voir comment ça marche. »¹. Non seulement, les scènes sexuelles, comme chez Norén, sont jouées à vue du public, mais la suite de coups, de viol et de meurtres de la dernière scène, sont eux aussi présentés au public. Ce choix, qui a valu à Sarah Kane des critiques acerbes l'accusant de violence gratuite et de perversité, fait partie de la modernité qu'elle propose, tout en étant, au fond, pas si éloigné du modèle qu'elle choisit, à savoir le *Phèdre* de Sénèque. « Le théâtre de Sénèque est souvent considéré comme injouable, en raison de son caractère sanglant, spectaculaire, violent, qui exhibe figures monstrueuses et viscères sur scène. »² affirme Marie-Christine Lesage. On comprend alors pourquoi la jeune dramaturge britannique a pris Sénèque comme point de départ et non pas Euripide ou Racine. Représenter cette violence sanglante au plateau relève cependant du défi, et Sarah Kane, qui a choisi d'assurer la première mise en scène de ce texte, raconte cette expérience :

Nous avons décidé dès le départ de montrer la violence sous le jour le plus réaliste possible. Si ça ne marchait pas nous essaierions autre chose. Mais cette tentative était notre point de départ. Lorsque pour la première fois nous avons fait l'épreuve de la scène finale, avec tout le sang et les faux intestins, nous avons été complètement traumatisés. Toute la troupe était là, couverte de sang, tous venaient de violer, de tuer, de se trancher la gorge, et l'un des comédiens a dit que c'était la pièce la plus répugnante dans laquelle il ait jamais joué, et il est parti.³

Ce désir de montrer au public la violence de la façon la plus réaliste possible, quitte à le mettre face à des situations insupportables, permet ainsi de respecter littéralement les didascalies écrites par l'auteur – on note à ce propos que dans le texte original, les didascalies avaient la forme d'un dialogue afin que les personnages qui agissent soient au même niveau que ceux qui parlent.

A ma propre surprise, il n'était pas du tout si difficile que l'on pense de rendre telle quelle, dans la fidélité du texte, une didascalie comme « on lui arrache les intestins ». Le public sait bien sûr qu'un moment comme ça n'est

¹ S. Kane, entretien avec Nils Tabert

² M.C Lesage, *Le théâtre et le mal*

³ Entretien avec Nils Tabert, p.72

*que du théâtre, mais il est prêt à croire à l'illusion, si bien que l'image passe.*¹

Cette dimension spectaculaire, qui n'a rien à voir avec le spectacle aux allures publicitaires de Madeleine H dans la pièce de Lars Norén, rejoint une volonté de représentation du monde empreinte de vérité, même si celle-ci peut être choquante. Il est ainsi intéressant de noter que la représentation de la violence, dans le monde contemporain, peut être plus dérangeante que la violence réelle : alors que la guerre et la torture sévissaient en Yougoslavie au moment des représentations de la première pièce de Sarah Kane, la presse a choisi de lancer un débat sur la violence de la représentation de la pièce plutôt que de dénoncer la violence réelle dont la pièce s'inspirait.

Si l'on se tourne enfin vers *Manhattan Medea*, on remarque que le meurtre a aussi lieu sur scène, « *elle étouffe l'enfant avec le sac poubelle* »² mais semble dissimulé, le feu puis le chant final de Deaf-Daisy font que l'on ne s'attarde pas sur cet acte ; de plus le sang ne coule pas puisque l'enfant est étouffé. En revanche, à deux reprises, Médée se blesse, faisant alors couler le sang : « *Elle sort un couteau de sa poche et s'entaille la paume de la main. / Médée s'entaille une joue. / Médée s'entaille l'autre joue.* »³. Cependant, les didascalies décrivent une action sans en détailler les conséquences et l'on est bien loin de la violence scénique exigée par la pièce de Sarah Kane. Nous sommes donc confrontés à trois possibilités de représentations de la violence, trois possibilités qui seront ensuite multipliées par les choix des metteurs en scène : de la représentation la plus réaliste possible de Sarah Kane, à la violence dissimulée de Dea Loher, en passant par une violence brouillée par le filtre médiatique chez Lars Norén, les trois pièces s'inscrivent cependant dans un mouvement d'émancipation qui n'hésite pas à repousser – un peu ou beaucoup – les frontières du supportable afin d'atteindre le public.

¹ Entretien avec Nils Tabert, p.72

² *Manhattan Medea*, p.106

³ *Manhattan Medea*, p.83

B. Exprimer des problèmes contemporains

1. Réinventer les personnages

Si les réécritures laissent presque intactes les structures dramatiques et dramaturgiques des tragédies antiques, elles éprouvent en revanche le besoin de réinventer les personnages, de les modifier pour les faire entrer dans le monde contemporain. Elles se détournent ainsi de la répétition en inventant le présent des personnages ; comme si le temps les avait modifiés, ceux-ci peuvent alors correspondre à la réalité du monde actuel. Œdipe, qui s'appelle désormais Luca prend les traits d'un adolescent contemporain, fragile et fébrile, et perd ses caractéristiques de héros antique résigné et téméraire. En effet, bien qu'il ait vingt-sept ans, l'âge d'être un adulte, il semblerait que Luca ne soit pas encore réellement sorti de l'adolescence, certainement parce qu'ayant oublié son enfance, il ne parvient pas à se construire et le sentiment d'abandon qui hante son histoire le conduit à considérer son existence comme illégitime et en devient violent, comme pour se prouver que cet abandon est justifié. Ce manque parental, cette impossible construction font de ce nouvel Œdipe l'avatar de beaucoup d'adolescents, ceux qui, comme Luca, ont perdu la trace de leur famille lors de la prise de pouvoir du Général Pinochet au Chili, mais aussi toutes les victimes indirectes des génocides qui ont marqué le siècle. Si l'on se tourne vers Dea Loher, ses personnages sont de la même façon tournés vers une réalité historique et sociale contemporaine, bien qu'aucun événement, aucune datation, ne soient explicites. Médée et Jason sont devenus des clandestins immigrés vivant dans des bas-fonds contemporains, s'ils connaissent déjà l'exil dans les tragédies antiques, ils sont ici associés à des figures typiques de l'immigration de cette fin de siècle. Ils ont fui un pays en guerre mais ne parviennent pas à survivre dans cette nouvelle terre peu accueillante où les rêves et les espoirs se brisent les uns après les autres. Ce statut de clandestin, que l'auteur explorera de nouveau quelques années plus tard dans *Innocence*¹, fait de Jason et de Médée des personnages à l'image de beaucoup d'hommes et de femmes qui vivent aujourd'hui

¹ traduit de l'allemand par L.Muhleisen, Paris, L'Arche, 2005. Les personnages Fadoul et Elisio sont des immigrés clandestins et vivent dans un immeuble pollué à l'amiante.

dans des conditions extrêmement difficiles puisque si la première moitié du siècle a connu de grandes vagues d'immigrations massives, la seconde partie a, au contraire, vu se durcir les lois contre les immigrés. Ainsi, Dea Loher s'éloigne de la tragédie antique, et par le même temps, de Lars Norén et de Sarah Kane, qui eux, choisissent des familles royales et bourgeoises, en s'intéressant aux personnages qui vivent en marge de la société et en portant le tragique dans un monde où il n'était, semble-t-il jusque ici que très rarement admis.

Sarah Kane a, quant à elle, éprouvé la nécessité d'inverser les caractéristiques d'Hippolyte : « l'Hippolyte de Sénèque, avec sa prétendue chasteté, sa pureté et son puritanisme, n'avait pas le moindre intérêt pour moi, alors qu'il s'agissait plutôt pour moi de mettre en valeur ce qu'il pouvait avoir d'attirant – en le montrant, c'est vrai, sous un jour peu attirant mais aussi en retournant son puritanisme dans son contraire. »¹. En effet, dans *L'Amour de Phèdre*, Hippolyte mène une vie d'indolence, il passe son temps enfermé dans sa chambre à manger des hamburgers, et à regarder la télévision et à une vie sexuelle très active, bien qu'il n'en tire aucun plaisir.

Figure 3 : *L'Amour de Phèdre*, mise en scène de R. Cojo, Hippolyte.

Le Prince refuse la gloire de son statut et se replie sur lui-même, coupé de la société et de sa famille. Rappelant ainsi Elvis Presley, qui a lui aussi connu cette vie d'indolence après le succès, Hippolyte s'accorde avec le monde contemporain et se détache nettement du monde antique.

PHEDRE : Pourquoi tu ne te rebelles pas comme tout le monde ?
*HIPPOLYTE : Ça ne m'intéresse pas.*²

¹ Entretien avec Nils Tabert, p.68

² *L'Amour de Phèdre*, p.29

Hippolyte est un héros qui ne se rebelle pas. Eric et Rosa sont d'anciens révolutionnaires qui s'enlisent dans la bourgeoisie parisienne, Luca tue ses parents en connaissant l'histoire d'Œdipe et ne songe pas un instant à aller à l'encontre de son destin, Jason ne veut plus lutter contre la misère et préfère s'installer dans la grande maison de Sweatshop-Boss. Seule Médée se rebelle contre la loi établie, mais sa lutte est cruelle, elle assassine son propre enfant. Les héros apparaissent ainsi comme affaiblis et n'ayant plus ni la force ni l'envie de se battre. Phèdre dit vouloir « se guérir »¹ de l'amour qu'elle éprouve pour Hippolyte, mais sa guérison, comme celle d'Hippolyte, ou de Luca qui est atteint du sida, est tout simplement impossible. Ces héros semblent ainsi déçus, ce sont des héros de la défaite, même Médée a perdu ses pouvoirs magiques, et pour offrir à la future épouse de Jason une robe qui la brûlera, elle n'a d'autre choix que d'utiliser de l'acide industriel qui n'a plus rien à voir avec ses philtres antiques.

A cette perte globale des valeurs des héros antiques, vient s'ajouter un jeu de correspondance et d'équivalence qui permet de retracer le chemin suivi par nos auteurs pour transposer dans le monde contemporain des figures antiques. Ainsi, le personnage de Madeleine H joue tour à tour le rôle du chœur et celui de la Sphinge de Thèbes. Le chœur parce qu'elle commente perpétuellement l'action et représente l'opinion publique, la Sphinge parce qu'elle pose des questions à Rosa puis à Luca : qu'advierait-il de Luca s'il ne répondait pas à cette sordide question : « Quel meurtre considérez-vous comme le plus... grave ? Quel est celui qui vous a le plus bouleversé – celui de votre père ou de votre mère ? »² ? Ainsi, des traces de l'antique apparaissent encore dans le présent, mais déguisées, transfigurées, proposant un véritable jeu de piste et de reconnaissance. De la même façon, *L'Amour de Phèdre* réinvente le rôle que jouait la Nourrice en répartissant sa partition entre le Médecin et Strophe, bien que ceux-ci ne lui donnent pas, comme le faisait la Nourrice, de perfides conseils, ce qui permet aussi de réinventer le personnage de Phèdre qui a ici elle-même l'idée de sa vengeance. Dans *Manhattan Medea*, Sweatshop-Boss est un Créon moderne, un *self-made man* américain au passé douloureux et qui dirige, non plus un peuple, mais une entreprise. Ces transformations, qui opèrent comme un système de correspondance entre le passé et le présent, démontrent ainsi une volonté d'inscrire les tragédies dans une réalité qui est celle du temps de l'écriture, celle du temps de l'aube du XXIème siècle.

¹ « Qu'est-ce que vous allez faire ? / M'en guérir » p.27

² *Sang*, p.63

2. Actualiser les situations

Dire le présent des héros antiques peut aussi conduire à actualiser leurs univers, c'est-à-dire à introduire des objets ou des références qui, dans le cadre d'une tragédie antique, apparaîtraient comme profondément anachroniques. La présence de la télévision, chez Lars Norén et chez Sarah Kane en est un exemple, mais aussi la « voiture télécommandée »¹ d'Hippolyte ou le répondeur téléphonique d'Eric qui transmet des messages tout au long de la première scène de *Sang*. A ces nouvelles technologies qui hantent le plateau, viennent s'ajouter d'autres indices temporels comme « Malcolm X boulevard »² dans *Manhattan Medea* ou la présence du sida, fléau qui remplace la peste de Thèbes dans *Sang*. Dans cette dernière pièce, l'intégralité du décor est actualisée puisque Lars Norén transpose l'histoire d'Œdipe dans une histoire contemporaine réelle, celle du Chili victime du coup d'état du Général Pinochet. Ce choix implique une modification globale de la dramaturgie : Luca-Œdipe est victime, non plus du destin et des dieux, mais de l'Histoire, et l'action se déroule non plus en Grèce, mais à Paris tout en prenant en compte un passé qui s'est déroulé au Chili. De la même façon, les crimes sont eux aussi actualisés puisque Luca vit une relation homosexuelle avec son père, puis rencontre sa mère et couche avec elle avant de découvrir leurs véritables identités et de choisir de leur donner la mort, « pour les épargner, pour qu'ils n'aient pas à vivre avec ce qui s'était passé. »³. Pour Luca, tuer ses parents était donc un moyen de les aider, parce qu'il a estimé que vivre avec cette vérité n'était pas possible et qu'il fallait mieux être mort que de vivre avec. A cette actualisation globale vient s'opposer une actualisation partielle dans *L'Amour de Phèdre* et *Manhattan Medea* qui procèdent par touches, par indices du présent. Pour la première, le présent apparaît par un jeu avec les tabous et les références explicites à un cadre moderne. En effet, la sexualité et la mort sont omniprésentes, l'abstinence sexuelle d'Hippolyte a laissé place à une sexualité débordante et la boucherie finale voit se succéder viols, coups et meurtres. Si les ébats sexuels d'Hippolyte avec Phèdre puis avec le Prêtre, sont représentés sur scène, c'est parce que le monde réel et actuel use lui-même de ces images. En outre, il est évident que le choix d'une famille royale permet de mettre en place une correspondance entre les princes antiques et la monarchie

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.27

² Evoqué par Vélasquez, p.66

³ *Sang*, p.65

anglaise. Pour la seconde, cela se traduit par des effets de résonances qui invitent à reconnaître le monde tel qu'il est actuellement, comme l'exil et la situation précaire de Médée et Jason qui font écho non seulement aux hommes et aux femmes qui vivent aujourd'hui dans ces conditions, cachés et miséreux, mais aussi aux millions d'immigrés du début du siècle qui ont fui l'Europe pour les Etats-Unis, connaissant, comme Médée et Jason, une longue traversée en bateau.

On peut ainsi remarquer que les mythes, nés en Grèce, puis déplacés à Rome, embrassent ici une géographie bien plus vaste. Médée et Jason sont à Manhattan, Rosa et Eric ont fui le Chili pour la France, Luca a commencé à grandir au Chili puis fut adopté aux Etats-Unis et vit désormais en France. On note aussi que Rosa, journaliste, passe une large partie de son temps dans différents endroits du monde, et notamment en Russie puisqu'elle dit à Eric qu'elle songe à « faire une année de plus à Moscou »¹. Le théâtre, lui aussi, semble connaître la mondialisation et l'espace de jeu devient extrêmement vaste. Cependant, chez Sarah Kane, aucune indication de lieu n'est donnée, et s'il est tentant de situer l'action en Angleterre afin de confronter cette famille à la famille royale réelle, la didascalie initiale « *Un palais royal* »² ne permet pas d'étayer cette hypothèse mais affirme au contraire que l'action est susceptible de se jouer dans différents endroits, ce qui est aussi une façon d'élargir les frontières. Ces déplacements opèrent de fait dans le sens de la mise au présent, puisqu'ils traduisent la prise en compte d'un monde globalisé, fondé sur des mouvements migratoires, des situations d'exil et de fuite. De plus, associer Médée à Manhattan, Œdipe au Chili, et dans une certaine mesure Phèdre et Hippolyte à l'Angleterre, invite à penser que leur présent est ailleurs, que l'équivalence de leur sort se trouve dans un lieu différent. Le temps qui sépare les pièces antiques de leurs réécritures contemporaines semble ainsi intimement lié à un mouvement spatial puisque cette mise au présent entraîne presque inévitablement un transfert géographique. La réalité de ces nouveaux lieux, de ces nouveaux espaces, sont connus de tous et les villes de New-York et de Paris pouvant mettre être considérées comme elles-mêmes mythiques, on assiste à une rencontre entre les mythes anciens et les mythes modernes. New-York, capitale de la liberté, lieu d'arrivée des millions d'immigrants, lieu de métissage et machine à rêves, Paris, la ville des grandes révolutions et la ville des désillusions, mais aussi la ville où il est possible de rencontrer une personne et de la croiser quelques temps plus tard au coin d'une rue.

¹ Sang, p.25

² *L'Amour de Phèdre*, p. 13

Les Etats-Unis et l'Europe, les deux pôles des pays du Nord, ces deux espaces qui apparaissent comme les symboles des réussites contemporaines sont ainsi découpés au scalpel par nos auteurs qui tentent de démontrer que derrière cet écran lumineux se jouent de véritables tragédies contemporaines.

3. Renouveler le sens

« La grande différence entre la tragédie antique et le monde contemporain, c'est la présence des médias. Que se passe-t-il quand Œdipe se trouve à la télévision ? Il devient une célébrité. »¹ explique Lars Norén, mettant ainsi en évidence le changement de perception des événements tragiques. Effectivement, ce nouveau regard, intimement lié à l'époque contemporaine, est l'élément central de la pièce de Lars Norén : encadrée par un prologue et un épilogue qui ont lieu sous les caméras d'une émission culturelle télévisuelle, l'intrigue est, en outre, destinée à être adaptée en film. Cette omniprésence des médias, de cet œil qui s'infiltré dans l'intime comme le fait Madeleine H en interrogeant Rosa sur la disparition de son fils et en demandant à Luca de raconter devant les caméras le meurtre de ses parents, est un problème terriblement actuel. Dans sa mise en scène de *L'Amour de Phèdre* au théâtre de la Bastille, Renaud Cojo a choisi de filmer la scène où la foule lynche Hippolyte avec des caméras de surveillance vidéo, actualisant encore un peu plus la pièce en la plaçant dans un contexte politique de surveillance accrue. Cette nouvelle présence, ce nouveau regard, semble officier comme un mauvais traducteur puisqu'en modifiant les faits dans le but de les rendre sensationnels ou en ne rendant compte que d'une partie des faits, il altère leur vérité. Bien que fondamentalement actuelle, cette question des médias et du regard intrusif dans les vies intimes, peut être mise en parallèle avec de nombreux mythes et thèmes antiques, comme le démontre les auteurs du *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*², la question du voyeurisme se posait déjà. En effet, plusieurs mythes interrogent l'interdiction de regarder : Orphée, pour sortir des Enfers avec Eurydice, a pour consigne de ne pas se retourner pour voir sa bien-aimée, Sémélé, la mère de Dionysos, dieu du théâtre, meurt parce qu'elle a contraint Zeus à se montrer à elle, avec sa foudre et ses éclairs et enfin, à l'origine même de l'humanité, Pandore a enfreint la règle des

¹ Entretien avec René Zahnd

² P. Brunel, M. Letourneux, F. Mancier, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, 1999.

dieux en regardant à l'intérieur de la boîte qu'ils lui avaient donnée : en sont sortis tous les maux de l'humanité, la vieillesse, la folie, la guerre, la maladie, la misère. Ces mêmes maux, que l'on retrouve ici, dans ces pièces contemporaines et que le temps a toujours refusé d'éradiquer. Ce regard interdit, transgressé dans l'antiquité, est désormais banalité, la caméra, chez Lars Norén, vient créer la confusion en instaurant une distance supplémentaire. Plutôt que de se crever les yeux comme l'avait instauré les versions précédente du mythe, Luca croit voir, et l'aveuglement vient ici des médias et des caméras qui offrent des visions édulcorées de la réalité. Des visions éclatées, kaléidoscopiques du monde apparaissent, se reflètent jusqu'à se perdre, à l'image du mythe qui est reconstitué comme un puzzle plutôt que comme une entière vérité, même si Luca clôt la pièce en réclamant une reconstitution fidèle de son histoire dans le film qui s'appête à être tourné : « Je leur ai dit qu'ils devaient raconter la vérité, je veux que ce soit la vérité, je ne veux pas qu'ils changent quoique ce soit. »¹.

L'autre différence fondamentale entre la tragédie antique et le monde contemporain, c'est la disparition totale de toute divinité et de toute possibilité de surnaturel. Si l'on considère tout d'abord Œdipe et le problème de la responsabilité que ses actes interrogent, on remarque que désormais, il est le seul responsable. Chez Sophocle, qui était pourtant déjà plus dégagé des dieux que l'était Eschyle par exemple, Œdipe n'est qu'en partie responsable de ses crimes : il connaissait les paroles de l'oracle mais a quand même pris le risque d'épouser une femme bien plus âgée que lui, et il est responsable dans le sens où ses actes étaient intentionnels, mais il était aussi victime des dieux, victime de leur colère initiale due à sa naissance et à ses ancêtres, et victime de la présence du *daimon* au moment de l'action. Il est possible de considérer que, dans la pièce de Lars Norén, les dieux sont remplacés par la fatalité de l'Histoire puisque Luca-Œdipe a perdu ses parents à cause de l'Histoire du Chili et que tous trois sont les victimes de la violence politique de ce pays. Seulement, la fatalité de l'histoire, contrairement à celle imposée par les dieux, est d'origine humaine puisque ce sont bien des hommes qui ont provoqué cette violence. L'homme est donc bien le seul responsable et engendre lui-même le tragique. Si l'on se tourne vers *L'Amour de Phèdre* et *Manhattan Medea*, on remarque que les dieux sont tout aussi absents et que l'on ne tente pas même de les remplacer. Chez Sarah Kane, la question de sa présence fait, en revanche, l'objet d'une scène entre le Prêtre et Hippolyte qui détruit point par point le

¹ Sang, p.67

discours religieux de celui-ci. Lorsque l'on sait que Sarah Kane a été influencée par sa lecture *L'Étranger* d'Albert Camus¹, cette scène apparaît comme une possible réécriture des échanges entre Meursault et le prêtre qui lui rend visite. Hippolyte, lui aussi dans « *une cellule de prison* »², refuse le mensonge, et n'hésite pas à proclamer devant le Prêtre que « Dieu n'existe pas. Il n'existe pas. De Dieu. »³. Hippolyte, comme Meursault, prétend que la religion n'est qu'une façon de conjurer la peur de la mort, et considère que l'homme doit apprendre à accepter le vide de l'existence, l'absence de sens. La disparition du rôle des dieux dans les tragédies n'est pas nouvelle, ils n'étaient pas plus présents dans les réécritures de début et milieu de siècle, mais si cette négation de toute divinité est ici particulièrement intéressante, c'est parce qu'elle accompagne un refus global de lois et de valeurs posées par des anciens et qui, pour nos nouveaux héros, ne sont plus valables. « Merde à Dieu. Merde à la monarchie. »⁴ dit Hippolyte, refusant les valeurs des pairs. Si la tragédie grecque mettait déjà en scène une rupture, celle du passage du temps des dieux et des valeurs individuelles au temps des valeurs démocratiques et collectives d'Athènes, nos tragédies contemporaines explorent elles aussi la nécessité d'un basculement. A la lecture de *L'Amour de Phèdre*, il apparaît nettement que les valeurs des anciens, représentées par le Médecin et le Prêtre, entités symboliques, ne peuvent plus fonctionner.

Figure 4 : *L'Amour de Phèdre*, mise en scène de R. Cojo, Hippolyte et le Prêtre.

¹ Entretien avec Nils Tabert, p.73

² *L'Amour de Phèdre*, p.55

³ *L'Amour de Phèdre*, p.58

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.61

Devant la déconstruction logique de son discours, le Prêtre «*fait une fellation à Hippolyte* »¹ et cette réaction inattendue montre bien le vide insupportable qui le saisit lorsque toute certitude disparaît. Dire le présent prend dès lors le sens de rompre avec le passé. A défaut de révolution, Hippolyte exprime, avec ce même humour dévastateur, l'impossible maintenance des valeurs établies de la monarchie. Cette volonté de rupture peut aussi fonctionner dans la pièce de Lars Norén dans la mesure où Luca assassine ses parents, se coupant définitivement de son passé afin de tenter de vivre son présent ; il aurait pu choisir de laisser la vie à ses parents et de se tuer lui-même, Eric lui avait même offert un livre de Thomas Bernhard où « il ne parle que de suicide »² et qui aurait pu être une invitation souterraine à une autre fin de la tragédie. Jason affirme lui aussi vouloir oublier son passé et commencer une vie nouvelle, « c'est du passé »³ affirme-t-il à deux reprises, comme pour se convaincre que le présent, pour exister, doit faire table rase du passé. Rompre avec la définition existante de la tragédie devient ainsi une nécessité, et si les personnages vont à l'encontre d'un passé aux valeurs obsolètes, les auteurs bousculent la tragédie en refusant le retour à l'ordre au profit de l'ambiguïté d'un dénouement inscrit dans la non-réponse, et en la mêlant à la comédie. A ce propos, il peut être intéressant de noter que dans le théâtre grec antique, si la tragédie est bâtie sur des mythes et évite de mêler l'actualité historique et quotidienne à ses paroles, la comédie est, elle, remplie d'allusions à la vie politique de la cité, de caricatures des personnalités qui la dirigent. En cela, nos trois tragédies contemporaines sont un véritable mélange des deux genres, et si nos auteurs ne cherchent pas à redéfinir ce genre, comme a pu le faire Barker dans ses *49 apartés pour un théâtre tragique*, ils annoncent néanmoins que la prise en compte du présent implique l'impossible renaissance de cette forme ancienne et prône l'ouverture de ses règles.

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.63

² *Sang*, p.47

³ *Manhattan Medea*, p.80

C. Etre dans l'ici et maintenant

1. Dissocier l'œuvre de son modèle

« Je ne connais toujours pas Racine, et même Sénèque je ne l'ai lu qu'une fois pour ne pas trop me plonger en lui. Je ne voulais pas écrire une pièce qu'on ne comprenne qu'en ayant l'original sous les yeux. Ce devait être un texte qui ait sa vie propre. » répond Sarah Kane à Nils Tabert lorsque celui-ci l'interroge à propos des modèles qu'elle a pu utiliser pour écrire une nouvelle fois la tragédie de Phèdre et d'Hippolyte. Imaginer les auteurs étudiant scrupuleusement les tragédies antiques et classiques dont ils s'approprient à réemployer le sujet paraît assez saugrenu, et ni Lars Norén, ni Dea Loher ne semblent avoir eu besoin de se replonger dans les anciennes pièces ; on se souvient aussi des propos de Jean Giraudoux à ce sujet¹. Cette prise de distance volontaire avec les versions antérieures s'explique par deux raisons fondamentales, la première est que les mythes sont ancrés dans un patrimoine collectif, ils sont déjà connus des auteurs qui n'éprouvent pas le besoin de se remémorer les faits puisque ces récits font partie de leur culture. La seconde est que, afin de pouvoir écrire un texte qui ait une vie indépendante, une valeur unique et singulière, il apparaît comme nécessaire de ne pas se laisser contaminer par d'autres écritures et qu'il n'est pas ici question d'imiter ou de parodier des pièces déjà écrites mais bien de faire naître une œuvre nouvelle, n'ayant en commun avec ses lointains modèles qu'une trame d'actions et de personnages. Pour preuve, *L'Amour de Phèdre*, bien que souvent considérée comme à l'écart des autres pièces de l'auteur parce qu'étant une commande et une réécriture, n'est, en réalité, pas si éloignée de celles-ci. En effet, Sarah Kane a appliqué au mythe de Phèdre et d'Hippolyte cette même écriture cisailée, cinglante et incisive qui caractérise l'ensemble de son œuvre et le personnage d'Hippolyte peut faire penser au personnage de Ian, dans sa première pièce, *Anéantis* dans la mesure où, non

¹ « Avant de commencer à écrire ma pièce, j'ai acheté les principaux ouvrages qui traitaient ce sujet, de quoi remplir une bibliothèque. Je suis même entré tout exprès dans l'Association Guillaume-Budé. Mais, de ces ouvrages, je n'en ai ouvert encore aucun. A présent que ma pièce est faite, je vais les lire, à titre documentaires. J'ai préféré, pour ma pièce, ne me servir que des souvenirs laissés par les études abandonnées il y a quelque trente-cinq ans. » in *Le Figaro*, 11 mai 1937, article de André Warnod.

seulement ils ont en commun ce sens de l'humour implacable, mais que l'image de leurs fins sont très proches. Lorsqu'Hippolyte, juste avant d'être dévoré par un vautour, parvient à être réellement, en ce sens qu'il relie enfin ses forces physiques et psychiques, et qu'il proclame qu'il aurait aimé qu'il y ait « plus de moments pareils »¹, Ian, à la fin d'*Anéantis*, lui aussi au seuil de la mort, après avoir été violé et frappé, trouve le même apaisement dans cet infime espace qui le sépare de son anéantissement. La revendication de la réécriture comme création d'une œuvre à part entière et indépendante se vérifie aussi dans *Manhattan Medea* puisque situer l'action à Manhattan implique immédiatement la présence d'un univers entièrement rénové. De plus, il est évident que la pièce fonctionne indépendamment de son modèle, bien qu'elle y soit peut-être plus attachée que les deux autres. Enfin, la pièce de Lars Norén entretient le lien le plus ambigu avec la tragédie antique puisque, construite en palimpseste, elle contient celle-ci, et que les deux œuvres se regardent l'une l'autre. Si sa nouvelle création ne peut pas exister sans son modèle puisque l'enjeu de la création réside dans cette mise en perspective, citer la source première permet aussi de s'en détourner de façon plus radicale. Ainsi, les réécritures proposées ne se contentent pas de dire encore une fois le mythe en l'adaptant à un contexte moderne, mais s'attachent à produire une œuvre nouvelle, unique, non pas issue de l'imitation mais de la recréation.

De la même façon, un metteur en scène va choisir de monter une réécriture du mythe plutôt que la pièce initiale par intérêt pour la nouveauté d'un texte, d'une langue, et l'affirmation d'un changement, d'une actualisation, que la seule mise en scène des textes antiques n'aurait pas suffi à révéler. Ce présent des écritures, qui fait la singularité de chaque œuvre est particulièrement important dans chacune de nos trois pièces dans la mesure où l'on est face à trois œuvres qui croient aux mots, au pouvoir des mots et du dire, renversant ainsi une tendance dramatique initiée par les auteurs de l'après Seconde Guerre Mondiale pour qui les mots ne suffisaient plus à rendre compte d'un monde défini comme absurde². Loin des matériau-textes qui ne seraient que prétextes à la représentation, loin aussi d'un désir de création littéraire, ces trois pièces laissent apparaître des écritures qui offrent des éléments essentiels à la compréhension du monde et invitent à la mise en scène sans dépendre de celle-ci. Si l'improvisation

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.72

² On se souvient que dans sa pièce *Oh les beaux jours !*, Samuel Beckett fait dire à Winnie : « Les mots vous lâchent » et que les écritures de l'absurde cherchent à voir ce qui se passe au-delà des mots, ce qui existe dans les silences et dans l'absence de mot. Bien qu'héritiers de ces écritures, Kane, Loher et Norén ont retrouvé la foi dans le dit, les silences appartiennent à la parole.

apparaît comme le moyen le plus efficace de dire le présent dans la mesure où les paroles naissent dans l'instant même de la représentation échappant à la répétition, ce retour en force du texte dramatique qui s'opère dans les écritures de nos auteurs, ne lui laisse pas de place. En effet, enlever ou modifier ne serait-ce qu'une seule réplique dans *L'Amour de Phèdre* tendrait à déséquilibrer l'intégralité de la pièce, construite comme une véritable partition musicale, avec une précision et une logique implacable. Les pièces de Lars Norén et de Dea Loher, bien qu'invitant moins formellement au respect de chaque mot, ne laissent pas non plus de place à l'improvisation verbale et la mise au présent est effectuée au moment de l'écriture, ce sera ensuite aux comédiens de faire entendre l'actualisation.

Ces réécritures sont ainsi partie intégrante d'un mouvement de rénovation de la dramaturgie, et si elles puisent dans les mythes et dans le passé, elles font aussi naître un nouveau rapport au langage, prémices des écritures du XXI^{ème} siècle. Cette renaissance de l'écriture vient dès lors inscrire les mythes dans le temps présent, si le noyau demeure, il n'est plus dit de la même façon, ni entendu de la même façon. En ce sens, ces pièces de Lars Norén, Dea Loher et Sarah Kane œuvrent pour une nouvelle fondation, celle de l'écriture théâtrale, et ce qui rapproche précisément ces trois textes est que, pour se faire, ils éprouvent tous les trois le besoin de mettre en parallèle cette fondation et celle qui a eu lieu des siècles et des siècles auparavant lorsque les Grecs anciens ont eux aussi senti la nécessité de mettre en scène les changements qui se jouaient dans leur cité.

2. Investir un nouvel espace temps

« Tu me donnes une heure ? Que peut-on faire en une heure ? » lance Luca à Eric. « On peut faire beaucoup de choses en une heure »¹ lui répond celui-ci. Au cœur de cet échange réside une problématique que connaissent bien les temps actuels, ces questions du manque de temps d'une part, et de la relativité du temps d'autre part, hantent la construction des sociétés contemporaines qui doivent composer avec de nouvelles données temporelles. Entre les tragédies antiques et nos trois tragédies contemporaines, le monde a connu, au XIX^{ème} siècle, une révolution industrielle et la naissance du capitalisme qui a largement contribué à ériger un véritable temple du

¹ Sang, p.29

temps. Vivant dans ce monde entièrement réglé par les dates, les montres, les horloges, Luca, en reprochant à son amant de ne pas lui consacrer assez de temps, et Eric, en expliquant qu'il a une vie qui ne lui permet pas de faire autrement¹, incarnent ces êtres des temps présents inquiétés par un temps qu'ils ne maîtrisent pas. Cette vulnérabilité face à une loi temporelle qui les dépasse engendre deux rapports inversés au temps puisque si Luca ne sait pas « comment formuler tout ce qu'[il] veu[t] dire en quarante-cinq minutes »², Hippolyte, lui, s'ennuie et évoque un « remplissage de temps », une « attente »³. Cette opposition qui démontre encore une fois la relativité du temps, est intéressante en ce qu'elle met en évidence un chaos du temps et de ses perceptions. Hippolyte, passif, reclus et souffrant, occupe ses journées avec de multiples relations sexuelles dont il ne tire aucun plaisir sinon un dégoût profond, et si le temps lui fait violence, c'est parce qu'il ne passe pas assez vite. Au contraire, dans la pièce de Lars Norén, le temps est présenté comme fugitif, et il tire sa violence de sa rapidité et de son irréversibilité. Si l'on songe que le temps qui s'écoule rapproche inévitablement les êtres de la mort, il n'est pas surprenant que pour Hippolyte, qui va se sentir vivant uniquement lorsqu'il sera au seuil de celle-ci, le temps avance lentement, tandis que pour les personnages de *Sang*, qui ont passé vingt années comme hors du temps parce que séparés les uns des autres, il avance trop vite. La présence des auteurs respectifs orientent très certainement ces deux directions temporelles : Sarah Kane a seulement vingt-cinq ans lorsqu'elle écrit *L'Amour de Phèdre*, Lars Norén en a cinquante. Sarah Kane écrit alors qu'elle souffre de dépression⁴ et l'on sait que trois ans plus tard, elle choisira de précipiter le temps et de se donner la mort. Lars Norén écrit avec le recul de son âge et le sentiment d'une vie de plus en plus orientée vers la fin. « Pense à quelle vitesse on vieillit »⁵ souffle perfidement Luca à Eric, accusant ainsi le temps de faire violence aux êtres et aux corps. Entre *tuer le temps*, et *courir après le temps*, Sarah Kane choisit donc le premier, Lars Norén le second.

En revanche, cette préoccupation de l'avancée du temps n'est pas aussi présente dans *Manhattan Medea*, qui interroge les temps, ou la démultiplication du temps, plutôt que la violence des lois et du règne de celui-ci. Si l'on y trouve peu d'indices ou de

¹ « Je travaille jusqu'à neuf heure ce soir. Excuse-moi. » p.29

² *Sang*, p.30

³ *L'Amour de Phèdre*, p.36

⁴ « J'étais très, très déprimée lorsque j'ai écrit cette pièce. » confie Sarah Kane à Nils Tabert, in « Une conversation de Sarah Kane avec Nils Tabert », *Outre Scène* n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p.66

⁵ *Sang*, p.30

marques temporelles, on peut cependant noter une impression de temps dilaté qui contraste avec la concentration de l'action. Le temps qui précède le moment représenté fut, à l'évidence extrêmement long pour Jason et Médée, long mais impossible à déterminer : Médée interroge à plusieurs reprises Jason en lui demandant « combien de fois »¹ il est parti et revenu, puis celui-ci dira : « depuis combien de temps sommes-nous ici Médée. »². Ce temps d'avant, désigné par le terme « à l'époque »³ est à la fois imprécis et très étendu, et à celui-ci vient répondre la promesse finale de Vélasquez qui annonce à Médée qu'il n'arrivera rien à l'enfant « aussi longtemps que dans cette maison [il] sera portier »⁴. L'espace temps ainsi élargi ouvre l'œuvre vers une dimension infinie qui s'oppose au temps de l'action qui est lui très concentré puisque tout s'accomplit d'un trait. Cette rapidité des événements, qui fonctionne aussi dans la pièce de Sarah Kane, mais pas dans celle de Lars Norén où plusieurs jours s'écoulent entre les scènes, voire plusieurs mois avant l'épilogue, permet d'imaginer un temps de l'action qui serait identique au temps de la représentation. Il est à ce propos, intéressant de constater que les pièces, y compris *Sang*, sont des pièces courtes, dont la durée de représentation varie entre une heure et une heure trente. Si *Manhattan Medea* et *L'Amour de Phèdre* condensent les actions, et que *Sang* procède par ellipses et sélectionne les points forts de la mise en place du destin tragique, les trois pièces résultent d'un parti pris de concentration, loin des grandes affaires théâtrales, il s'agirait donc plutôt d'étude de cas, de situations uniques, au sens classique du terme, projetées dans un temps nouveau afin de mettre en évidence un changement de perspective.

On notera enfin un dernier moyen d'investir et de prendre en compte le nouvel espace temps construit par le monde contemporain : Lars Norén insère dans son texte de nombreuses références artistiques qui viennent dès lors inscrire sa propre pièce dans un sillage temporel d'œuvres d'art. Dans les didascalies qui décrivent l'appartement de Luca, on apprend que l'on peut y voir « *une grande photographie de Vittorio de Sica à Paris en 1936, une image de jeunesse de Katharine Hepburn et une image de Jean Seberg dans A bout de souffle* »⁵, tandis que lorsque Eric est dans son propre appartement lors de la première scène, il écoute « *Les Variations Goldberg, puis Les Quatre Saisons avec Il Giardino armonico, et enfin la musique du film Trois Couleurs* :

¹ « Tu es parti combien de fois, et revenu combien de fois, et combien de fois j'étais partie et tu m'as attendue. [...] Combien de fois était-ce différent. » p.72

² *Manhattan Medea*, p.77

³ *Manhattan Medea*, p.75

⁴ *Manhattan Medea*, p.105

⁵ *Sang*, p.28

Bleu »¹. Cette prolifération des citations se poursuit aussi dans les paroles des personnages puisqu'il est question d'« un roman de Thomas Bernhard »² ou encore du film de Patrice Chéreau, « La Reine Margot »³ et évidemment, à plusieurs reprises, il est question de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Artiste parmi les artistes de son temps, Lars Norén, en créant un système interne de références artistiques contemporaines, vient ainsi inscrire le mythe d'Œdipe dans l'histoire culturelle de son temps.

3. Chercher l'expérience unique

Une répétition qui serait l'exacte reproduction d'un fait antérieur est impossible au théâtre, dans la mesure où chaque représentation est modifiée par la disparition d'un temps passé au profit d'un temps présent. Le dit et le redit ne peuvent correspondre parfaitement puisqu'à chaque redite, on se situe dans un temps différent et différencié qui influe directement sur la résonance des mots. Contrairement à l'art cinématographique qui permet de regarder plusieurs fois une même œuvre qui se déroule de la même façon – bien que là aussi, les éléments extérieurs à l'œuvre peuvent modifier sa perception, l'art théâtral est vivant en ce sens que les pièces sont soumises à un mouvement perpétuel. Ainsi, lors d'une représentation théâtrale, le temps passé est effacé au profit du seul temps instantané, et si les auteurs antiques ne présentaient qu'une seule fois leur pièce au public, ancrant ainsi véritablement le théâtre dans l'événement, les auteurs contemporains dont les pièces font non seulement l'objet de multiples représentations, mais aussi de différentes mises en scène, n'échappent pas à cette impossible répétition et assistent à chaque fois à une recréation. « Là, maintenant »⁴ dit Phèdre, et cette réplique qu'elle adresse à Hippolyte, pour désigner un amour qu'elle ressent à cet instant, vient aussi illustrer la nécessité du jeu théâtral fondé sur une actualisation permanente des paroles. L'amour que ressent Phèdre pour Hippolyte la brûle à l'instant précis de la représentation et non pas dans un temps passé et mythique, et en cela il est unique. Cette poétique de l'instant permet aussi de définir le présent comme un temps dont la fuite perpétuelle hante les personnages, Luca dit à Eric qu'il aimerait « juste

¹ Sang, p.7

² Sang, p.30

³ Sang, p.52

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.36

savoir qu'[il] es[t] là et qu'[il] ne va pas disparaître à l'instant»¹. Parce que difficilement saisissable, l'expérience unique du temps présent reste un défi au cœur des préoccupations théâtrales. Cet art vivant exige ainsi une mise en danger constante, celle de l'expérience unique, qui bien que naissant de la répétition, se joue dans un temps en train de se faire et avec lequel il faut composer afin d'éviter tout mensonge. Dea Loher rend parfaitement compte de ce défi dans une interview qu'elle accorde à la revue théâtrale *Ubu* :

*Bien qu'au théâtre, l'on joue, ce n'est pas un lieu où la simulation est possible. Le spectateur remarque l'acteur qui simule au lieu de jouer. Aussi, bien que le théâtre ne soit pas la réalité, il n'existe en lui aucune fausse réalité, aucun trucage. Il y a cette phrase de Tabori, qui souhaite que chaque soir, sur la scène, le jeu soit aussi réel que la mort de cette funambule, sous ses yeux, dans un cirque, quand il avait trois ans.*²

Cette image de la funambule est particulièrement intéressante, puisque son art présente un espace de danger réel d'où va naître la fascination du public qui regarde cet être suspendu dans le vide, risquant à tout moment une chute mortelle, et qu'il est commun d'associer le comédien au funambule lorsqu'on attend de lui d'être aussi vivant et présent qu'un homme pour qui tout peut basculer à chaque instant. La fascination pour le funambule s'explique par la présence d'une mort imminente, omniprésente qui rend l'artiste extrêmement vivant, et cela ne va pas sans rappeler la dernière réplique d'Hippolyte, qui, alors qu'il est à l'agonie, prêt à être dévoré par un vautour, se sent pour la première fois réellement vivant, comme si, pour être en vie, il fallait être au bord du précipice, et regrette, avec une ironie fracassante qu'il n'y ait pas eu « plus de moments pareils »³. Mais seul le théâtre peut multiplier la représentation de ces moments puisqu'il n'existe pas de répétition plus impossible et d'expérience plus unique que celle du moment de bascule entre la vie et la mort.

Comme réécrire une tragédie antique est une expérience unique dans la carrière de Lars Norén, de Dea Loher et de Sarah Kane, leurs choix internes permettent aussi des expériences singulières qui exploitent une vision particulière du mythe. En situant l'histoire de Médée à Manhattan, en créant des liens entre Œdipe et l'histoire Chilienne ou en arrachant à Hippolyte ses grandes vertus et son désir d'abstinence pour en faire un prince qui n'a plus d'autres occupations que le sexe et la nourriture, chacun des trois

¹ Sang, p.30

² Ubu n°4

³ *L'Amour de Phèdre*, p.72

auteurs proposent l'exploitation d'un possible du mythe, et, en ce sens, lui ôte une acceptation, laissant libre court aux futurs auteurs de chercher d'autres possibles sans plus se soucier de ceux-là. Et personne n'ayant jusque ici actualisé les mythes et les personnages de la même façon que nos auteurs, il est évident que leurs expériences sont premières et singulières, bien qu'inscrites dans une logique de répétition d'une histoire qui revient sans cesse. Ce que l'on pourrait dès lors appeler le changement dans la répétition permet de définir un mouvement de l'écriture qui, d'un même geste, prouve la permanence des histoires les plus anciennes et les plus sanglantes, et opère les modifications nécessaires à l'actualisation de ces histoires, ouvrant au caractère unique de chaque création. Si les tableaux peints par Vélasquez dans la pièce de Dea Loher sont déjà une recreation et qu'« en [les] signant, [il] en fai[t] [des] origin[aux] »¹, *Manhattan Medea*, *Sang*, et *L'Amour de Phèdre* vont au-delà de l'imitation et s'attachent avec sincérité à écrire des pièces uniques qui vont, par la représentation engendrer une multitude d'échos. La pièce de Sarah Kane porte en elle un exemple particulièrement explicite de ce phénomène d'actualisation par la représentation qui fait perdurer la pièce dans le temps. Ecrite avant la mort de la Princesse Diana, *L'Amour de Phèdre*, parce qu'elle présente Phèdre comme le membre le plus populaire de cette famille royale, « c'était bien la seule qu'avait quelque chose pour elle »² dit un homme dans la foule, et que sa mort entraîne celle des autres, est devenue encore plus actuelle après la mort de celle-ci.

Puisque les textes des tragédies antiques sont encore joués tels quels, actualisés par leur mise en scène ou présentés dans des versions historiques, il semblerait que ce soient les noyaux des mythes qui tendent à l'universalité et permettent aux récits mythiques d'être convoqués aussi régulièrement. Mais si la vérité des passions et des violences humaines y sont contenues et permettent la permanence, les modifications apportées par des voix nouvelles, des écritures contemporaines, permettent d'aller plus avant dans la rénovation des mythes, et tout en offrant la possibilité de tenter de saisir les réalités du monde actuel, elles montrent les effets du temps sur les mythes.

¹ *Manhattan Medea*, p.66

² *L'Amour de Phèdre*, p.66

CHAPITRE 3 : Abolir le temps

*« Nous parlons de tuer le temps, comme si
hélas ! ce n'était pas lui qui nous tuait ! »
Alphonse Allais, Le Chat noir.*

Puiser dans le passé pour rendre compte du présent conduit à une mise en tension entre ces deux époques temporelles qui viennent à se mêler puis, souvent, à se confondre. Parce que le mythe a vocation à traverser le temps et à passer outre les frontières, les réécrire, même en les actualisant, permet d'embrasser une temporalité extrêmement large, des temps primitifs de la naissance des récits mythiques, au temps contemporain de l'écriture et à l'instant présent de la représentation, tout en prenant en compte le temps écoulé entre ces deux repères qui a vu différentes versions de ces récits. Par cette présence mythique, le théâtre joue ainsi avec ses origines essentielles et tend de nouveau à instituer cette répétition rituelle, ce retour perpétuel des morts parmi les vivants, cette omniprésence du passé dans la réalisation du présent. Ainsi, parce qu'il semblerait que dans chacune de nos pièces, le passé devienne le présent, on peut annoncer que le temps semble avoir disparu et que la tragédie se joue par delà le temps, dans une répétition infinie de scénarios identiques. Cette perte des repères temporels engloutit ainsi de la même façon l'avenir ; puisque le passé hante le présent, et que le présent répète le passé, l'avenir semble lui aussi inéluctablement menacé. Pourtant, le théâtre, et l'inscription de ces mythes anciens dans l'actualité de notre époque contemporaine vient le prouver, ne peut se contenter de parler du passé, et vient aussi présager de l'avenir qui naîtra de ce présent chaotique. Face à un monde qui a perdu ses repères, le théâtre réagit en mettant en scène un temps indéfini, propice à l'expression des maux de cette fin de siècle, un temps menaçant, symbole d'une époque angoissée, un temps violent contre qui toute attaque est vaine. Si les textes dramatiques anéantissent les frontières du temps, ce n'est que pour mieux désigner sa violence.

A. Rendre le passé présent

1. Convoquer les morts

« Ils sont vivants, les morts couchés sous la terre »¹ écrit Sophocle. Le passé vient rejoindre le présent, ou, pour reprendre l'expression consacrée, *le passé ne passe pas*. On se souvient que dans le processus théâtral grec antique, on invitait les héros morts à venir raconter leur histoire et que l'essence de la représentation entraînait le retour des fantômes. Dans *Manhattan Medea*, cette idée est encore largement présente, notamment parce que dès la première scène, Médée est associée à une image fantomatique : « Lorsque j'ai ouvert les yeux à l'aube, j'ai cru à un fantôme. Votre contour au même endroit. Est-ce de la chair et du sang. Puis-je vous toucher. »² dit Vélasquez, faisant d'emblée de Médée un être venu d'un ailleurs indiscernable. A cette apparition vient répondre la dernière réplique de Médée :

*A partir de maintenant
je deviens
une mort-vivante.*³

Cette hésitation entre la vie et la mort, cette présence dissimulée, se retrouve aussi lorsque Médée s'apprête à faire le récit de la traversée en bateau et de la mort de son frère.

*Parfois, je crois
voir les yeux de mon frère
dans les tiens.
Le mourant, qui à l'instant de la mort
prend possession de ce corps en gestation
comme nouvelle demeure et comme vengeance.
Et là il restera à jamais
entre nous deux.*⁴

Comme si le frère apparaissait une fois encore aux yeux de Médée, comme si, juste avant qu'elle accomplisse un nouveau crime, la première victime revenait, déclenchant un processus mémoriel qui lui donne la force de tuer une seconde fois. Ce frère, qu'elle

¹ In *Electre*

² *Manhattan Medea*, p.65

³ *Manhattan Medea*, p.106

⁴ *Manhattan Medea*, p.102

a tué pour que son futur enfant puisse vivre, est à la fois convoqué une nouvelle fois, comme un rituel d'anniversaire avant l'accomplissement de l'infanticide, et présenté comme présent continuellement. Lorsque les images de cette mort reviennent à Médée, elle les traduit sans les reconstruire, les présente au public telles qu'elles arrivent, avec des phrases nominales, des répétitions, et les phrases prononcées par Jason et son frère se mêlent à son discours. Cet état d'entière disponibilité au souvenir démontre la puissance de cette mémoire du geste fatal qui continue de circuler à chaque instant dans son être, comme le sang que tous les trois, elle, le frère, et l'enfant, partagent. Et si Médée apparaît comme un fantôme, bien qu'elle soit bien vivante, c'est parce qu'elle porte en elle le poids de son histoire passée, l'histoire narrative – le meurtre de son frère, et l'histoire mythique – celle du personnage de Médée. Il n'est donc pas surprenant que dans la pièce de Lars Norén, Rosa explique dès la première scène qu'elle et son mari « viv[ent] une sorte de vie d'ombre » et qu'ils sont « des ombres à la fois dans ce nouveau pays...et des ombres demeurées dans l'ancien, où [ils] ne p[euvent] pas vivre »¹. La volonté du gouvernement de faire disparaître ses opposants les a comme tués une première fois et lorsqu'ils réapparaissent à Paris, on est bien face à des héros d'un ailleurs qui viennent raconter leur histoire – même si ici, l'histoire est racontée face aux caméras d'une émission télévisuelle à la recherche d'images intimes susceptibles de créer un pathos pervers. Ils sont « effacés, mais on peut toujours voir [leurs] ombres à différents endroits »² et Rosa et Luca, comme Médée, victimes d'un passé violent, ne peuvent exister entièrement. La disparition de leur fils, qu'ils pensent encore en vie mais dont ils n'ont jamais pu retrouver la trace, est le seul lien qui unie encore leur couple, or, ce fils va réapparaître pour dire à son tour son histoire. Ainsi, les personnages de Lars Norén ramènent avec eux, dans l'instant présent, une partie de l'histoire du Chili, et réveillent dans le même temps tous les morts et disparus de cet épisode sanglant de l'histoire. Enfin, dans la pièce de Sarah Kane, il est possible de considérer les personnages comme des êtres qui, refusant d'endosser leur rôles de monarques, sont absents. Bien que plus réels que les personnages de ses futures pièces qui deviendront de simples voix, d'abord nommés ABCM³ puis plus nommés du tout⁴, ceux de *L'Amour de Phèdre* sont déjà réduits à des ombres des personnages mythiques dont ils n'ont plus la grandeur. Voués à la mort, ils sont, dès le début, ancrés dans un

¹ *Sang*, p.15

² *Sang*, p.16

³ *Manque*

⁴ 4:48 *Psychose*

processus de disparition, parce que malades, infectés et inactifs, et ils hantent le palais royal, pendant que dehors, une foule de vivants vocifèrent, mettant en évidence cette cohabitation des morts et des vivants. Parce qu'enfermés dans des valeurs passées qui ne peuvent délibérément plus fonctionner, les héros de Sarah Kane sont eux aussi freinés dans leur avancée par une histoire dans laquelle ils ne peuvent se reconnaître. Le présent de nos œuvres est ainsi envahi par le passé, enfermé dans une violence passée qui revient sans cesse. Le passé de nos héros, lourd de charges, comme le passé de cette génération de l'aube de l'an 2000, empêche la construction du présent, c'est pourquoi, comme le dit très justement Howard Barker « quelqu'un doit parler pour les morts, pas de douleur et de pitié, mais d'horreur, fondamentale et sans atténuation, le sang au pinceau et la rage aux dents ».

2. Ecrire la blessure

« C'est du sang qu'il y a sur cette route. Jason. Ce ne sera jamais du passé. »¹ répond Médée à son ancien amant. La violence sanglante ne s'oublie pas, et dans ce siècle qui a vu se réaliser des actes d'une barbarie extrême, ce siècle qui a en son cœur la violence inouïe d'Auschwitz, ce siècle où l'impensable a eu lieu, cette phrase de Médée trouve tout son sens. Et comme le siècle est marqué par cette blessure béante, les personnages des pièces de Lars Norén, Dea Loher et Sarah Kane apparaissent comme des êtres blessés, incapables d'envisager un avenir parce que hantés par une histoire trop violente dont ils ne peuvent se libérer. Cette blessure est d'abord psychologique. « Ce doit être une profonde blessure dans votre vie. »² dit Madeleine H à Rosa au cours de l'interview, explicitant ainsi cette idée de plaie impossible à refermer. Parce qu'ils ont perdu leur fils, Rosa et Eric souffrent en permanence de cette absence dont ils ne peuvent faire le deuil puisqu'ils ne savent pas ce qu'il lui est arrivé, ni même s'il est encore en vie. De plus, la violence qu'ils ont subi au cours de leur emprisonnement est elle aussi à jamais inscrite dans leurs corps, et leurs pratiques sadomasochistes ne sont que le résultat de cette violence passée qui continue d'avoir lieu dans le présent par cette imitation. Luca a, lui aussi, connu des souffrances traumatisantes :

¹ *Manhattan Medea*, p. 80

² *Sang*, p.18.

*Ma vie commence en prison. Il n'y a pas de vie avant. Les gardiens me donnent du chocolat, des bandes dessinées, Donald et Mafalda, et la nuit ils me violent. Ils sont trois. Deux sont assez gentils, les jeunes, ils rigolent toujours et plaisantent, mais le troisième, le plus vieux, pleure chaque fois après et me demande pardon.*¹

Contrairement à ses parents, contrairement au couple que forment Médée et Jason, Luca ne connaît pas son histoire et il ne lui reste en mémoire que des traces de ce qui lui est arrivé. Sa véritable blessure est donc moins celle qu'a pu provoquer ce séjour en prison que l'impossibilité de savoir ce qu'il a vécu avant, l'impossibilité de connaître la raison pour laquelle sa vie a basculé et pourquoi ses parents l'ont abandonné. Mais les blessures psychologiques semblent indissociables des blessures physiques et Luca en est le parfait exemple. Son pied droit cassé lorsqu'il était enfant² est la blessure visible qui vient répondre à sa blessure intérieure. Il n'est donc pas surprenant qu'il se « blesse toujours au pied droit »³ et qu'il ne puisse plus « poser le pied par terre » lorsqu'Eric le « traîne à travers la chambre »⁴. Ce pied atrophié, en plus de maintenir le passé d'Œdipe⁵ à qui, avant de l'abandonner, alors qu'il n'était qu'un nourrisson, l'on avait percé les chevilles pour pouvoir les lier, prend ainsi la forme du reflet d'une blessure interne plus profonde. En outre, on remarque que si ce pied s'est cassé la première fois, c'est parce que le père du jeune garçon a « poussé trop fort »⁶ le tourniquet sur lequel ils jouaient. Comme chez Sophocle, la blessure physique vient du père, mais chez Lars Norén, qui évoque régulièrement « un besoin de tuer le père » pour libérer l'écriture, cette responsabilité est décuplée. La blessure de Luca-Œdipe s'inscrit ainsi dans son esprit comme le seul héritage parental, héritage dont il va avoir besoin de se séparer pour exister.

A ces fractures viennent faire écho des blessures sanglantes qui parcourent chacune de nos trois pièces. Médée, à deux reprises se coupe avec ce même couteau qui lui avait permis de tuer son frère, en s'entaillant les joues, elle fait couler un peu de son sang. Luca tue ses parents avec un couteau, et c'est aussi avec cet instrument que sont découpés Hippolyte et Strophe. Ces violences qui font couler du sang sont de nouvelles

¹ Sang, p.35

² Lorsque Madeleine H montre une photo de Luca, Rosa la commente ainsi : « Là il a sept ans...c'est pris sur la terrasse de la section des enfants à l'hôpital Sainte-Madeleine à Santiago...Il a le pied droit dans le plâtre. Il jouait avec son père et son pied est passé sous un carrousel. » p.19

³ Sang, p.49

⁴ Sang, p.48

⁵ Etymologiquement, Œdipe vient du verbe οἰδεω qui signifie s'enfler, gonfler, grossir et désigne ainsi les pieds du jeune héros.

⁶ Sang, p.19

blessures, des blessures mortelles, excepté pour Médée qui les utilise comme une menace.

Figure 5 : *Manhattan Medea*, mise en scène de Léonard Matton, Médée à la joue coupée.

Dans ces tragédies, personne n'en ressort indemne, et l'on remarque en outre la présence du thème de la contamination. Luca est atteint du Sida, son sang est non seulement contaminé, mais il est susceptible de contaminer d'autres personnes, notamment ses parents avec qui il a eu des relations. Chez Sarah Kane, Hippolyte souffre lui de mycose sur la langue¹ et les a probablement transmises à Phèdre puis au Prêtre, ainsi qu'à toutes les personnes avec qui il a eu des relations sexuelles.² Il est, de plus, assez intéressant de remarquer que, dans *L'Amour de Phèdre* et dans *Sang*, la plupart des scènes conduisent à un contact physique entre les personnages, ce qui laisse imaginer qu'ils se contaminent les uns les autres, comme si le malheur se propageait petit à petit. Chez Lars Norén, Luca a une relation physique avec Eric, puis Eric et Rosa ont eux aussi une relation avant que ce soit Luca et Rosa qui mêlent leurs corps. Chez Sarah Kane, Phèdre fait une fellation à Hippolyte à la scène 3 puis Hippolyte montre sa « langue verdasse »³ à Strophe avant que le Prêtre fasse à son tour une fellation à Hippolyte. Avant d'être vidés de leur sang, les héros se blessent les uns les autres, créant un effet de circularité et de propagation progressive. Ainsi, une véritable écriture de la blessure transparait dans chacun des textes, des blessures ouvertes, conscientes ou inconscientes, conditionnent l'existence de ces héros contemporains. Lorsque Luca affirme que « tout ça c'est du passé »⁴, chacun comprend qu'au contraire, ce n'est pas du passé, mais bien du présent puisque la blessure est loin d'être refermée. Parce qu'ils

¹ « Foutue mycose. Deux doigts de pleurocoques sur la langue. On dirait la crête d'un mur. » p.44

² « Montré ça à un type dans les tasses, a voulu m'enfiler quand même. » p.45

³ *L'Amour de Phèdre*, p.44

⁴ *Sang*, p.55

cherchent tout ce qui saigne à l'intérieur des personnages, ces auteurs explorent un tragique tourné vers une brèche temporelle porteuse de blessures qui ne cicatriseront jamais.

3. Multiplier les possibles

« Ce qui s'est passé...ça n'existe pas [...] Il n'y a que des visions de ce qui s'est passé. » peut-on lire dans la scène 6 de *Tableau d'une exécution*, pièce de Howard Barker. Médée a-t-elle un ou deux enfants ? Œdipe couche-t-il seulement avec sa mère ou bien aussi avec son père ? Phèdre se suicide-t-elle ? Le principe même de la réécriture invite à réinterroger le récit mythique et à choisir une possibilité parmi d'autres. Comme il n'y a aucun témoin et aucune trace directe d'une « vraie » version des faits, il est possible de suivre Claude Lévi-Strauss et de considérer qu'il « n'existe pas de version vraie dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés », que « toutes les versions appartiennent au mythe », et enfin qu'un mythe « se constitue de l'ensemble de ses variantes. »¹ A partir de ce constat, il est possible d'affirmer qu'en proposant de nouvelles tragédies autour des héros mythiques que sont Médée, Jason, Hippolyte, Phèdre ou Œdipe, nos auteurs ajoutent de nouvelles possibilités de réalisation d'un destin connu. Mais ce qui est ici particulièrement intéressant, c'est que nos auteurs, Sarah Kane et Dea Loher en priorité, jouent avec ces possibles et plutôt que de faire un choix, les superposent. En effet, si l'on regarde les premières didascalies, dans *L'Amour de Phèdre*, on lit « Dans un palais royal »² et dans *Manhattan Medea*, « Manhattan. Actuellement. »³. Ces informations spatio-temporelles sont extrêmement réduites : dans le premier cas, la présence de la technologie viendra ajouter que l'action se situe dans cette fin de siècle, mais cela reste très ouvert. A la multiplication des possibles des lieux dans la pièce de Sarah Kane, qui choisit un pronom indéfini pour désigner le palais royal où se joue l'action, laissant ainsi le choix à chaque lecteur ou à chaque metteur en scène d'imaginer la topologie de l'endroit, vient s'ajouter, dans chacune des deux pièces, une multiplication des possibilités des dates. Le terme « actuellement » choisi par Dea Loher invite tout d'abord à considérer le temps de la pièce comme correspondant au temps de l'écriture et de la publication, c'est-à-dire la fin

¹ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*

² *L'Amour de Phèdre*, p.13

³ *Manhattan Medea*, p.64

des années 90. Mais comme aucun repère historique et aucune date précise ne sont présents dans le texte, ce « *actuellement* » peut tout aussi bien être celui de la période de la représentation et du début du XXI^{ème} siècle. De la même façon, il n'est pas étonnant que malgré cette didascalie initiale, une des mises en scènes de cette pièce¹ ait choisi de situer l'action au début du siècle, lorsque les immigrés arrivaient par milliers à Ellis Island ; il était tentant de superposer le temps contemporain à cet épisode de l'histoire mondiale. Afin d'effacer définitivement toute référence précise, tout repère qui permettraient d'associer ces pièces à des événements historiques réels et datés, les auteurs s'emploient à laisser de nombreuses portes ouvertes. Lorsqu'Hippolyte regarde les informations, on aurait pu s'attendre à lire des références à l'actualité de 1996, mais Sarah Kane se refuse à ce jeu du singulier et écrit :

*Les infos. Encore un viol. Gamin assassiné. Guerre quelque part. Quelques milliers de boulots liquidés.*²

La pièce tend ainsi à l'universalité, et contient tout au moins un grand nombre de possibilités. Ensuite, lors des représentations, ce sera peut-être au metteur en scène d'insérer des indices qui mettront la pièce au présent, mais l'avantage d'un texte comme celui-ci réside dans cette grande disponibilité qu'il propose. Si Sarah Kane avait choisi de délimiter précisément sa pièce dans le temps et dans l'espace, elle aurait perdu cette valeur universelle qui fait qu'une pièce peut être répétée et rejouée sans perdre son actualité. Ce même but semble être visé par Dea Loher qui évoque une Europe en guerre sans jamais mentionner le pays d'origine de Médée et Jason, laissant libre court à l'imagination du lecteur/spectateur, ou du metteur en scène.

En revanche, la pièce de Lars Norén fourmille de dates et d'événements historiques, et fait délibérément un choix temporel en déplaçant le mythe d'Œdipe dans l'Histoire du Chili. Tout d'abord, les lieux sont clairement définis : l'action se déroule à Paris, dans des studios de télévision, puis dans les appartements des personnages, celui de Luca dans le 18^{ème} arrondissement et celui de Rosa et Eric dans le centre de Paris, puis enfin dans la « section pénitentiaire de la clinique psychiatrique de la Salpêtrière »³. Parallèlement à ces lieux qui sont ou peuvent être des lieux réels, une temporalité précise est instaurée. A l'aide des différents indices qui marquent les

¹ *Manhattan Medea*, mise en scène de Léonard Matton, Aktéon Théâtre, Paris, 2007

² *L'Amour de Phèdre*, p.28

³ *Sang*, p.61

questions de Madeleine H ou les réponses de Rosa, il est possible d'affirmer que l'action se déroule en 1993 puisqu'il s'est écoulé « vingt-ans »¹ depuis que le couple a vu son enfant pour la dernière fois, « fin août 1973 »². On sait aussi qu'Eric et Rosa sont arrivés à Paris en « octobre 1994 »³ et la date du « putsch militaire »⁴ du Général Pinochet le 11 septembre 1973 est citée. La tragédie vient ainsi s'inscrire dans l'Histoire de façon extrêmement définie et réduit les possibilités. Cependant, en proposant de démontrer la probabilité d'une situation œdipienne dans le monde contemporain, il utilise une possibilité inattendue, preuve des réalisations multiples de ce destin. De plus, il est particulièrement intéressant de regarder l'ensemble des pièces de Lars Norén pour poser cette question du temps puisque quelques années après l'écriture de *Sang*, il dira :

*Maintenant, dans mes nouvelles pièces, il n'y a pas de marque de temps, cela pourrait se passer n'importe quand, en 1822, en 2006, j'ai tout enlevé. J'ai banni toute trace de temps.*⁵

Sang apparaît ainsi comme un tournant dans l'œuvre de Lars Norén parce qu'écrite au moment où il passe des pièces familiales à des pièces qui parlent du monde, cette réécriture opère un glissement entre ces deux écritures, et initie ce questionnement sur le temps qui sera au centre de ses préoccupations quelques années plus tard : dans *Acte*⁶, les dates sont sans cesse contredites, dans *A la mémoire d'Anna Politkovskaia*⁷ (à qui la pièce rend hommage sans qu'il ne soit question d'elle-même), il n'y a plus aucune date de même que dans *Pur*, créée en avril 2009 à la Comédie Française, qui est, en outre, une pièce sur le temps. Lars Norén rejoindra donc Sarah Kane et Dea Loher dans cet attachement à faire disparaître les repères temporels dans leurs textes. On peut ainsi affirmer que les frontières entre ce qui est passé, ce qui est en train de se passer et ce qui va se passer deviennent dans chacune des pièces, difficilement visibles, parce que les repères spatio-temporels sont absents ou polysémiques, chez Dea Loher et Sarah Kane, ou présents mais inattendus, chez Lars Norén.

¹ *Sang*, p.17

² *Sang*, p.17

³ *Sang*, p.17

⁴ *Sang*, p.19

⁵ In Programme de *La Nuit est mère du jour*, Lars Norén, Christophe Perton, Comédie de Valence, création 2007.

⁶ *Acte*, traduit du suédois par S.Vandersmissen et J-M Piemme, 2002.

⁷ *A la mémoire d'Anna Politkovskaia*, traduit du suédois par K. Ahlgren avec la participation d'A. Wendling, manuscrit, création au théâtre des Amandiers de Nanterre, mise en scène de Lars Norén.

B. L'atemporalité des mythes

1. Raconter les origines

Il est commun de prêter au mythe une fonction étiologique, c'est-à-dire que l'on lui attribue le pouvoir d'expliquer les origines du monde et de l'humanité. Ces histoires sanglantes sont donc des histoires fondatrices en ce qu'elles s'attachent à raconter comment l'homme devient homme, ou comment l'homme peut basculer vers le monstre. Rappeler ces histoires des origines pour les faire de nouveau entendre dans le théâtre contemporain n'est donc pas anodin, et l'on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé nos auteurs à aller puiser dans ces récits fondateurs. Choisir les mythes est une première étape vers l'anéantissement du temps dans la mesure où ils ne sont pas datés et sont si malléables qu'ils s'adaptent à des périodes disparates. Evoquer la question des origines est aussi une façon de déchirer le temps pour tenter de saisir ce qu'il y avait avant lui. Ainsi, chacun à leur façon, Lars Norén, Dea Loher et Sarah Kane, tentent de se tourner vers les origines du monde, et les origines du théâtre, afin de déterminer les causes du chaos présent. Ce retour en arrière est tout d'abord mis en scène par la présence de l'enfance, de l'enfant comme symbole du commencement de la vie et comme victime innocente. L'enfant de Médée et Jason, âgé de sept ans, tué par sa mère au nom d'un conflit passionnel, est ainsi sacrifié alors qu'il avait déjà pris le rôle d'« un gage vivant »¹ entre les mains de Sweatshop-Boss. De la même façon, Luca, alors qu'il n'avait que sept ans lui aussi, et qu'il s'appelait encore Paolo, a été séparé de ses parents et emprisonné. Ces deux enfants subissent ainsi la violence de l'histoire, pour l'un, et la violence familiale, pour l'autre, sans pouvoir se débattre. Bien qu'étant sortie de l'enfance, Strophe, dans la pièce de Sarah Kane, joue aussi ce rôle de l'innocente victime puisque violée à deux reprises, voyant sa famille se détruire, elle est la seule à n'être coupable d'aucune violence. Ces figures de martyrs, qui viennent alourdir les crimes commis par des héros monstrueux, sont, en outre, la représentation d'un âge passé dont l'accès est irréversiblement condamné. Si les tragédies antiques s'accomplissaient dans un mouvement circulaire, permettant un retour à l'ordre et un retour aux origines, il semblerait que les tragédies contemporaines expriment au contraire un impossible retour. Lorsque le peintre offre à Médée une copie du tableau de

¹ *Manhattan Medea*, p.95

Vélasquez représentant l'Infant Philippe Prosper pour qu'elle sache que « aussi longtemps qu'[il] sera portier, personne ne portera la main sur l'enfant »¹, il ne se doute pas qu'elle s'apprête à étouffer celui-ci. En revanche, pour le public qui, lui, connaît l'issue fatale de la tragédie, le portrait de cet enfant est effroyable et chargé d'émotions en ce sens que l'ont peut y voir cette mort à venir.

Figure 6 : Diego Vélasquez, *L'Infant Philippe Prosper*, 1659.

Dans ce regard enfantin, ce même regard que l'on devine dans la pièce de Lars Norén, lorsqu' « apparaît à l'écran la photographie d'un garçon de sept ans » qui est « assis sur une simple chaise, avec un plâtre au pied » et qui « rit, face à l'appareil »², on perçoit un bonheur qui n'arrivera plus, parce que la vie de l'enfant s'apprête à basculer, vers la mort pour le premier, vers un enfer pour l'autre. Il n'est donc pas surprenant qu'Eric dise ensuite à Rosa que « c'était assez horrible, à un moment, de voir la photographie. »³. Ces projections de l'enfance, qui viennent encore une fois ramener le temps passé dans le présent, font violence parce qu'elles montrent la disparition, la disparition à venir ou la disparition qui a eu lieu.

D'autre part, ce retour aux origines, cette tentative de saisissement du principe réside aussi, dans *Sang* et dans *Manhattan Medea*, dans un système d'imbrication des strates temporelles et des regards. En effet, les caméras et les écrans télévisuels dans la pièce de Lars Norén multiplient les visions, les points de vue, comme le roman publié par Rosa vient se superposer à l'histoire qu'elle a vécu, on apprend dans l'épilogue

¹ *Manhattan Medea*, p.105

² *Sang*, p.18

³ *Sang*, p.22

qu' « un film sur double meurtre »¹ doit être tourné. L'histoire initiale va ainsi se perdre dans les méandres des médias, et Luca, en tuant ses parents, assassine aussi la vérité de ses origines qu'ils n'auront pas eu le temps de lui transmettre. Dans *Manhattan Medea*, le chantier des doubles est encore plus grand : Vélasquez crée sans cesse des copies des tableaux, l'Infant peint par le véritable Vélasquez au 17^{ème} siècle se superpose avec le fils de Médée puis avec *Les Ménines* de Picasso dans la scène finale, dans le rêve de Jason, « il y a deux mariées à la fête »², et Dea Loher elle-même réécrit une tragédie connue. Cet enchevêtrement d'époques, que l'on va retrouver dans la scénographie créée par Claude Chestier pour la mise en scène de cette pièce que propose Marie Tikova³ grâce à un assemblage de châssis sans toiles où le regardant et le regardé peuvent se confondre, permet une ouverture du regard vers les temps antérieurs et à venir.

Figure 7 : *Manhattan Medea*, mise en scène de Marie Tikova, Sweatshop-Boss et Médée.

L'ensemble de ces mouvements et de ces palimpsestes semble révéler une impossible captation de l'original, comme si elles étaient vues à travers une multitude de barrières filtrantes, les origines du monde se perdent dans leurs propres reflets. Pourtant, il est évident que ces interrogations sur les origines hantent les personnages des trois pièces, Luca est en quête de parents, Médée et Jason ont été coupés de leurs racines, Hippolyte souffre de l'absence d'un père déserteur. Le vertige provoqué par ces impossibles reconstitutions est inquiétant et reflète les interrogations posées par les auteurs quant à l'histoire du monde dans lequel ils vivent. Et si tout n'est pas aussi lisse et visible que cela devrait l'être, si les origines apparaissent comme problématiques,

¹ Sang, p.61

² *Manhattan Medea*, p.104

³ *Manhattan Medea* mis en scène par Marie Tikova, Théâtre Jean Vilar, Vitry-sur-Seine, novembre 2005

c'est parce que le théâtre contemporain ne peut plus faire autrement que de s'interroger sur l'histoire de la naissance du monde qu'il tend à décrire. Auteurs européens, Lars Norén, Sarah Kane, et Dea Loher sont hantés par l'*innommable* et une histoire qu'ils n'ont pas vécue mais dont ils connaissent l'horreur et les conséquences. Si le premier s'éloigne de l'Europe, pour évoquer une autre violence de l'histoire, celle qui a eu lieu au Chili quelques années plus tard, et qu'il s'attache donc à nommer, à raconter, à faire revenir ce passé précis, les deux autres, qui se refusent à toute temporalité historique et à toute référence explicite, nous parle des origines obscures en explorant des personnages aux paysages intérieurs dévastés. Parce qu'il engendre un processus de révélation, parce qu'il permet de faire revenir et d'exhumer, parce qu'il a la capacité de faire surgir ce qui était jusqu'ici enfoui, le genre théâtral apparaît dès lors comme propice à l'expression de ces origines angoissantes. Et parce qu'un renouvellement de la dramaturgie, tel qu'il est en train de se construire en cette fin du XX^{ème} siècle, n'a d'autres choix que de venir après une page catastrophique de l'Histoire il ne peut se faire qu'en prenant en compte cette fondation du monde contemporain, ce qui permet d'empêcher ces épisodes traumatisants de tomber dans l'oubli.

2. Montrer l'invisible

« Le théâtre cherche la vraie histoire derrière toutes les histoires, le vrai mouvement derrière tous les mouvements : discerner ce qui se passe réellement derrière les ombres ». ¹ Ces paroles de Lars Norén font écho à la dramaturgie de *Sang*, mais répondent aussi à un mouvement que les trois pièces ont en commun. En effet, dans chacune des pièces, on s'intéresse à ce qui se joue derrière les apparences, et si ce sont les intentions premières du théâtre, elles sont ici mises en évidence. Tout d'abord, on peut remarquer de vives oppositions entre les surfaces et leurs ombres : des écrans scintillants, les villes de New York et Paris chez Dea Loher et Lars Norén, un palais royal chez Sarah Kane, qui sont autant de décors lumineux, attractifs, symboles d'une réussite économique et sociale, vont s'opposer à la réalité des décors qui se cachent sous ces apparences et sur lesquels nos auteurs vont se pencher. Le revers de ces lieux magnifiques est terrifiant. Jason et Médée vivent à New-York, mais dans les bas-fonds et dans des conditions d'une misère extrême ; Eric, Rosa et Luca vivent à Paris mais

¹ Entretien avec René Zahnd

portent en eux l'horreur des blessures de leur histoire personnelle, « toute ma vie est ravagée »¹ dit Luca. Ce même contraste apparaît dans *L'Amour de Phèdre* où derrière la grandeur d'un palais royal, on trouve des êtres déchirés qui se livrent à une véritable boucherie. L'effet de contraste est évident dans ces grandes villes où les extrêmes de la richesse et de la pauvreté se côtoient, et Rosa, lorsqu'elle évoque son passé au Chili raconte aussi comment, vivant dans un milieu aisé, elle a progressivement découvert la misère avec qui elle coexistait sans le savoir : « c'est curieux de comprendre un jour soudain ce qu'on a tant vu sans le voir »². Cette expression des contrastes se vérifie aussi dans la pièce de Dea Loher où « *la riche maison sur la 5^{ème} avenue* »³, demeure de Sweatshop-Boss, cache non seulement une histoire violente, mais s'oppose aussi avec les bords du fleuve où Deaf-Daisy a grandi entre les poubelles ou avec les hôtels miteux qu'ont traversés Médée et Jason. On note aussi que dans le rêve de Jason, Médée « porte une robe blanche » alors que « Claire est en noir »⁴. Ces effets de clair-obscur, propices à la révélation du monde, s'accordent pour révéler ce qui était jusque là dissimulé, mettent en lumière les parties cachées du monde. Parce qu'ils s'attachent à représenter la vérité intérieure, avec la brutalité nécessaire, plutôt qu'un réalisme des apparences, nos auteurs, et Lars Norén en premier lieu, trouvent une équivalence dans les peintures de Francis Bacon. La référence est explicite dans *Sang* et la réplique de Luca adressée à Eric, « Quand tu es assis là, tu as l'air d'une peinture de Bacon. »⁵ mais aussi potentiellement reconnaissable dans *Manhattan Medea* où Vélasquez dit que Sweatshop-Boss lui a demandé de peindre non « pas son apparence extérieure, [mais] plutôt la vérité »⁶.

¹ *Sang*, p. 33

² *Sang*, p.14

³ *Manhattan Medea*, p.65

⁴ *Manhattan Medea*, p.104

⁵ *Sang*, p.28

⁶ *Manhattan Medea*, p.67

Figure 8 : Francis Bacon, *Oedipus and the Sphinx after Ingres*, 1983

Figure 9 : Francis Bacon, *Autoportrait*, 1971

Cette volonté de se détacher du dehors pour dévoiler l'intérieur, est aussi le principe même de l'écriture de Sarah Kane qui s'attache moins à décrire les conflits externes des personnages que leurs tourments intérieurs et qui choisit de montrer le chaos et les violences du corps humain comme un microcosme résonnant avec le monde dans lequel il vit. Cette volonté de percevoir l'intérieur, d'atteindre la chair, de voir des visages déformés et atroces correspond aux peintures du peintre irlandais qui présente des chairs rouges ou violacées, des corps souffrants qui peuvent faire penser à de la viande exposée en boucherie, et des personnages réduits à une seule partie du corps. Il s'agit donc bien de montrer ce qui n'est pas visible, de se préoccuper non plus de l'extérieur, mais de l'intérieur des êtres. Et quand bien même la face extérieure est présentée, elle n'est que peu reluisante, et l'on citera comme exemple, la description qu'Hippolyte fait de son propre visage lorsqu'il jouit : « une tête de gland, comme tout le monde »¹. Progressivement, l'état de décomposition intérieure des êtres atteint aussi l'extérieure dans la pièce de Sarah Kane, devenant ainsi visible.

Apparaître, sortir de l'ombre, être révélé, ces techniques essentielles du théâtre trouvent un sens nouveau dans un monde contemporain qui préférerait bien souvent

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.40

enfouir, dissimuler, oublier, et c'est peut-être pourquoi, bien que fondamentalement différentes, les esthétiques des trois auteurs s'accordent à représenter un espace spectral, un théâtre en tension perpétuelle entre le visible et l'invisible, ce qui est montrable et ce qui ne l'est pas. Héritiers d'Antonin Artaud et des théâtres de la cruauté, mais aussi d'un théâtre de l'après Seconde Guerre Mondiale représenté par Harold Pinter, Samuel Beckett, Edward Bond ou Heiner Muller qui aiment choisir des fantômes comme personnages¹, Sarah Kane, Dea Loher, et Lars Norén continuent de montrer la perte de sens, la perte de réalité, et la perte de l'être en jouant avec la poétique des ombres, qui, en plus d'être essentiellement théâtrale, est absolument contemporaine. En effet, le monde qu'ils tendent à décrire, ce monde d'une fin de siècle qui ne peut se relever que difficilement d'une lourde défaite, celle de la réalisation de l'impensable, celle qui a conduit à l'anéantissement de millions de personnes, est un monde dominé par un sentiment d'échec. Il n'est pas surprenant de trouver, dans un théâtre de l'après-Auschwitz, des figures spectrales qui, avec des masques vengeurs, viennent hanter les temps présents pour essayer d'y trouver le moyen de la délivrance. Qui, mieux que les héros antiques, atemporels et tâchés de sang, pouvaient représenter les âmes des victimes et des bourreaux des atrocités humaines du siècle qui continuent d'errer dans les temps présents ? Qui, mieux que le théâtre peut nous faire ouvrir les yeux ? « Je n'ai pas besoin de voir. Je ferme les yeux le plus souvent »² explique Luca à Eric tandis que ce dernier, bien que psychiatre et connaissant donc parfaitement le mythe d'Œdipe, est incapable de voir qu'il a en face de lui son propre fils et « s'identifie aux trois »³ personnages de la pièce de Sophocle. De la même façon, Thésée tue Strophe, la fille de Phèdre, qu'il aimait probablement plus passionnément que la mère puis « *Il la reconnaît avec épouvante* »⁴. On retrouve cette même cécité ou ce refus de regarder la violence en face, dans *Manhattan Medea* lorsque Vélasquez, à qui Sweatshop-Boss a demandé de rester avec Médée et l'enfant qui doivent se voir pour la dernière fois, dit : « comme si je n'avais rien de mieux à faire que de contempler le malheur des autres »⁵. On

¹ On peut citer *Auprès de la mer intérieure* d'E. Bond où une femme avec un enfant dans les bras prête à être enfermée dans une chambre à gaz apparaît des décennies plus tard dans la chambre d'un jeune garçon en train de réviser ses leçons d'histoire en vue des examens afin de lui demander de sauver son enfant. On peut aussi citer le retour Hamlet, le plus célèbre des spectres, avec la pièce d'Heiner Muller intitulée Hamlet-Machine. Enfin, on retiendra aussi comme exemple la présence du fantôme d'Ethel Rosenberg qui hante le plateau d'*Angels in America*, pièce de l'américain T. Kushner.

² *Sang*, p.33

³ *Sang*, p.38

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.71

⁵ *Manhattan Medea*, p.105

remarque aussi qu'Hippolyte, pendant sa relation sexuelle avec Phèdre, agit « sans quitter la télévision des yeux »¹ et que lorsque Luca raconte le meurtre de ses parents, il affirme, en parlant de sa mère, que son père ne « devait pas voir de quoi elle avait l'air »². Mimétisme d'un public qui détourne la tête lors de la mise en spectacle de la violence, mimétisme aussi d'une société qui refuse de voir les catastrophes et les tragédies qui ont réellement lieu, cette représentation d'un monde aveugle, et sourd si l'on songe à Deaf-Daisy, permet au théâtre d'ouvrir pleinement à sa fonction de révélateur, révélateur des potentiels monstrueux de l'humain, mais aussi révélateur d'une volonté commune de ne pas chercher à savoir ce qui se cache derrière les ombres et les écrans lumineux.

3. Révéler la violence

Dans la préface de *Lear*, Edward Bond écrit :

« J'écris des pièces sur la violence aussi naturellement que Jane Austen écrivait des romans sur les bonnes manières. La violence façonne et obsède notre société, et à moins que nous ne cessions d'être violents nous n'avons aucun avenir. Ceux qui ne veulent pas que les écrivains parlent de la violence veulent les empêcher de parler de nous-mêmes et de notre époque. Il serait immoral de ne pas écrire de pièce sur la violence. »

De la même façon, les théâtres de Kane, Norén et Loher s'attachent à représenter la violence, la violence du paysage intérieur de chaque être humain et la violence dont ils sont témoins lorsqu'ils se tournent vers le monde dans lequel ils évoluent. Les trois pièces apparaissent ainsi comme un moyen de révéler une violence qui s'infiltré, se dissimule, se perpétue et se multiplie, et si l'on a recours aux mythes antiques, c'est parce que ceux-ci contiennent cette violence, qui n'est pas attachée à un temps, mais à des temps. Cependant, on relève immédiatement, dans la comparaison entre nos trois auteurs, plusieurs modes opératoires révélateurs de cette violence, et ces différences influent largement sur la spécificité de chaque écriture. Chez Lars Norén, que l'on opposera formellement à Sarah Kane, la violence transparaît en majeure partie dans des récits, elle est donc relayée par des mots. Les paroles de Luca citées un peu plus haut, qui racontent son enfance font violence, tout comme les adjectifs choisis par Rosa pour

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.38

² *Sang*, p.65

raconter la détention, « maltraités, frigorifiés et affamés »¹, font violence. Lars Norén prend ainsi le parti de tout dire, les flux de paroles sont longs, parce que rien ne se cache derrière les mots, rien n'est sous entendu mais au contraire affirmé, montré, dit. Le mot « sang », choisi comme titre, apparaît lui-même comme un concentré de violence parce qu'il est bref et que ses sonorités sont dures, ce qui est encore plus vrai en suédois où le mot « *blod* » fait l'effet d'un coup de poing, quoique la sifflante française rende le mot plus menaçant. Lars Norén use ainsi de la capacité des mots à décrire ou à imiter la violence réelle, ses dialogues aux traits réalistes contiennent l'horreur du monde qu'ils décrivent, ses mots ne cherchent pas la métaphore ou la poétisation du monde et, sans détours, désignent et contiennent la dureté et l'âpreté des situations qu'ils tendent à décrire. Dans un langage proche du quotidien, avec des mots qui renvoient directement à leurs référents, l'auteur de *Sang* écrit une pièce où la parole est un véritable flux, une succession de récits sombres. Dans *L'Amour de Phèdre*, au contraire, les phrases sont brèves, réduites à leur unité minimum, les échanges sont rapides, comme si l'acte de parler faisait lui-même violence ; et si, contrairement à Beckett et aux écritures de l'absurde, Sarah Kane veut de nouveau croire à la capacité d'expression des mots, elle s'attache aussi à faire naître une violence physique qui vient faire écho à celle du verbe. Ainsi, on peut dire que dans *L'Amour de Phèdre*, toute distance entre la réalisation de la violence et le public est abolie, et il n'est donc pas surprenant que « la mise en scène de Kane entreprit aussi d'abattre les barrières entre le public et les acteurs un peu partout dans la salle et en ne privilégiant aucune aire spéciale de jeu ».² Cette confrontation directe, cette absence de mesure qui fait le théâtre de Sarah Kane permet de montrer une violence des corps en souffrance qui repousse les limites du montrable et du supportable parce que révéler l'invisible est aussi révéler ce que l'on aurait préféré ne pas voir. Et sur cette question, Sarah Kane vient rejoindre Lars Norén dans une volonté de s'enfoncer dans la brèche et mettre la lumière sur ce que l'on tente habituellement de laisser dans l'ombre. Cette soif de vérité, qui peut pousser aux portes de la mort, est, chez les deux auteurs, le moteur de la représentation de la violence. Dans *Manhattan Medea*, comme dans *Sang*, la violence surgit moins des actes que des mots puisque les coups de couteau et l'étouffement de l'enfant sont plus suggérés que réellement montrés. En outre, la langue de Dea Loher, moins affutée que celle de Sarah Kane, plus poétisée que celle de Lars Norén, rend compte de la violence de l'existence mais en

¹ *Sang*, p.15

² G. Saunder, *Love me or kill me*, p.137

sublimant les actions ; elle est donc celle qui demeure la plus proche du tragique antique. Si *L'Amour de Phèdre* se termine dans une mare de sang, si *Sang* s'achève sur la réalisation écœurante d'une mauvaise et superficielle émission télévisuelle, *Manhattan Medea* se finit par un chant de Deaf-Daisy¹. La beauté semble ainsi l'emporter sur l'horreur même si la violence des images projetées auparavant va persister sur la rétine. Enfin, si Lars Norén fait preuve d'un grand respect de la langue, et que la violence surgit du sens des phrases, de ce qu'elle raconte, Dea Loher et Sarah Kane tentent de détruire la structure de leur langue et les codes de l'écriture. La première invente son propre système de ponctuation, les majuscules et les points n'étant plus là pour marquer les débuts et les fins de phrases. La seconde multiplie les phrases nominales, et à la violence d'un long récit sombre préfère celle de dialogues stichomythiques qui rendent compte de l'affrontement entre deux personnages. Si depuis les pièces de Beckett les didascalies ne sont plus de simples indications scéniques coupées du texte dramatique, mais font partie de l'œuvre, elles ont ici tendance à venir, non sans violence, s'immiscer dans le texte, en particulier chez Sarah Kane qui a choisi, bien que cela ne soit plus réellement visible dans l'édition française, de les insérer dans les dialogues afin que les actions soient au même niveau que les paroles. Sans atteindre cette extrémité, les didascalies de Dea Loher, peu nombreuses mais donnant au texte son rythme musical, et de Lars Norén, très précises, peut-être parce qu'il est lui-même metteur en scène, pénètrent dans l'espace du dialogue. Ces dislocations textuelles, ces refus syntaxiques, cette prise de pouvoir des didascalies laissent apparaître, en même temps qu'une langue violentée, une nouvelle esthétique qui invite les corps à répondre à cette violence verbale.

S'ils ne s'y emploient pas de la même façon, Lars Norén, Sarah Kane et Dea Loher rendent compte de la violence du monde dans leurs pièces. A propos de Sarah Kane, Daniel Jeanneteau, metteur en scène et dramaturge, écrit : « il n'est plus possible aujourd'hui d'écrire du théâtre qui ait pour ambition de parler du monde sans rendre compte de cette violence, de ce pourrissement, de cet appauvrissement, de cet épuisement »². Il est vrai que les pièces de nos trois auteurs sont à l'image du monde et que leur agitation, loin d'être gratuite, n'est que la représentation du chaos réel, et en cela, elles sont peut-être plus proches des tragédies élisabéthaines que des tragédies antiques, et certainement plus proches des tragédies latines que des tragédies grecques.

¹ « Aussi longtemps que brûle la torche, Deaf-Daisy chante ». p.106

² M.C Lesage, "De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique" in *Le Théâtre et le mal*, p.41

Mais il est important de relever, notamment dans le cas de Sarah Kane, toujours sujette à débat sur ce point, que la violence dont il est question dans chacune de ces trois pièces, est une violence théâtrale et imaginaire, une mise en scène des forces destructrices de l'humain et absolument pas une violence réelle, ou qui chercherait à atteindre des effets de réel. Puisque les héros antiques n'ont pas eu d'autre choix de l'accomplissement d'actes extrêmes et irréparables, on ne peut décemment pas les inviter à entrer dans le monde contemporain sans accueillir la violence qui les accompagne alors qu'elle est le fil même qui relie l'antiquité à l'époque contemporaine. Cependant, il est évident que ces représentations des parts les plus obscures de l'humain ont la capacité de provoquer des émotions puissantes qui sont, elles, bien réelles, que ce soit chez le spectateur où chez les acteurs. Ainsi, parce qu'elles permettent des expériences suffisamment troublantes, dérangement, inquiétantes, ces nouvelles tragédies ne peuvent laisser indemnes ceux qui la traversent. « La douleur me rend heureuse. La douleur seule peut me ramener au temps où je ressentais quelque chose... »¹ explique Rosa pour justifier les scènes sadomasochistes qu'elle joue régulièrement avec son mari, et qui sont de véritables reconstitutions de ce qu'elle a vécu en prison, lors des interrogatoires. Ce cœur violent de la pièce de Lars Norén, qui contient à la fois les images des violences passées, et la violence quotidienne et répétitive que le couple vit au présent, apparaît ainsi comme un microcosme et permet de discerner l'enfermement infernal dans lequel les personnages vivent. Mais, si le couple parvient à ressentir du plaisir face à cette violence physique, la représentation, en révélant les souffrances du monde, n'enlève aucune douleur, n'en tire aucun plaisir et ne réveille les blessures que pour faire réagir des spectateurs en les confrontant à ce qu'ils sont. Enfin, cette référence au sang qui parcourt les trois pièces fait évidemment violence elle aussi, en tant qu'image symbolique de la mort violente qu'elle peut annoncer – Médée, selon Deaf-Daisy pleure « des larmes de sang »² et Rosa, au moment de la reconnaissance, dit avoir « l'impression d'être vidée de [s]on sang »³ – ou bien signifier puisque Thésée, lui « *se vide de son sang* » après s'être « *tranch[é] la gorge* »⁴. Or, le sang est une image particulièrement intéressante dans la mesure où elle représente à la fois la violence de la mort, et la violence de la vie. La circulation sanguine est vitale, et représente aussi les flux et les pulsions de l'homme que l'on

¹ *Sang*, p.27

² *Manhattan Medea*, p.89

³ *Sang*, p.58

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.72

purge, en outre, par le sang, mais la plupart des meurtres sont sanglants, et dès lors que le corps n'a plus assez de sang, il meurt. Maintenant une tension perpétuelle entre la vie et la mort, le sang qui a le pouvoir de faire apparaître et disparaître des personnages – que reste-il d'un être dès lors qu'il est vidé de son sang si ce n'est un fantôme ? – devient le signe même de la violence. Dans nos trois pièces, c'est parce que la vie est aussi violente que la mort que cette dernière apparaît comme la seule solution, le seul choix possible. Que la violence surgisse principalement du récit et des paroles, chez Lars Norén et chez Dea Loher, ou qu'elle soit effective sur scène, chez Sarah Kane parce que contenue dans des didascalies qui, loin d'être des indications scéniques détachées des paroles des personnages, sont partie intégrante du texte, elle est omniprésente, dans les corps et dans les esprits, et maintient le lien entre le théâtre et la réalité, la nécessaire tension entre la vie et la mort, l'espace de danger propre à toute création.

C. La destruction de l'homme par l'homme

1. « Tuer l'amour »¹

« Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir. »² écrit Pierre Corneille dans *Surena*. Cette fatalité de l'amour, des tragédies antiques aux tragédies contemporaines, en passant par les tragédies classiques, déjoue les époques et demeure un sujet de prédilection : si *Sang*, et derrière lui le mythe d'Œdipe, est le « drame du dévoilement » selon les mots de Jean Starobinski, *L'Amour de Phèdre* et *Manhattan Medea* reposent sur des histoires amoureuses et sont de véritables tragédies des passions. Cependant, si les sentiments amoureux demeurent au cœur des préoccupations, ils ne semblent pas résister au passage du temps, et l'amour, tel qu'il apparaît ici, est à la fois un amour destructeur et un amour détruit ou en proie à la destruction, un amour sans cesse menaçant et menacé parce qu'associé non pas au bonheur mais au malheur voire au désespoir, peut-être parce qu'il s'agit d'un amour usé par la répétition d'un même, épuisé par la répétition du quotidien. Ainsi la répétition des situations amoureuses arrive elle aussi à un point de non retour, l'amour, bien qu'encore

¹ D. Loher

² P. Corneille, *Surena*, v.268

présenté comme un amour salvateur chez Lars Norén où Luca est, pendant un temps, sauvé grâce à la relation qu'il entretient avec Eric, est toujours un amour qui a derrière lui des images rouges sang. L'amour de Médée et Jason est fondé sur un crime qu'ils ont partagé, l'amour d'Eric et Rosa repose sur un passé d'emprisonnement et de tortures qu'ils ont vécu ensemble. Et si l'on se tourne vers la pièce de Sarah Kane, où la première passion amoureuse est celle qu'éprouve Phèdre pour Hippolyte, on remarque que les premières scènes ont toutes pour objectif d'affirmer cet amour. Au cours de la première scène dialoguée, qui se joue entre Le Médecin et Phèdre qui consulte celui-ci en prétextant s'inquiéter pour la santé d'Hippolyte, mais à qui il répond qu'elle doit « s'en guérir »¹, on découvre un amour qui n'a rien à voir avec celui que devrait éprouver une belle-mère pour son fils adoptif, ainsi si l'amour ne naît pas d'un forfait passé, quoique l'on puisse l'imaginer, il est néanmoins violent. Les deux scènes suivantes permettent à Phèdre de révéler cette passion qu'elle ressent pour Hippolyte, tout d'abord à sa fille Strophe (scène 3), qui le devine rapidement, puis à Hippolyte lui-même (scène 4). Impossible à dissimuler, cette passion qui l'habite se déploie au fur et à mesure de l'avancée de la pièce, et donc de l'avancée du temps, et prend de plus en plus de place, jusqu'à la conduire à la mort. Hippolyte « électrise »² Phèdre, l'amour qu'elle ressent la « brûle »³, cette métaphore filée qui fait de l'amour un véritable incendie, met en évidence les ravages de cette passion qui ne va pas se contenter de détruire ceux qui l'éprouve mais toute une famille. Cette même force destructrice se retrouve dans la pièce de Dea Loher où l'amour qui unissait jadis Jason et Médée va conduire à l'accomplissement de l'infanticide. « L'eau et le feu ne vont pas ensemble »⁴ proclame perfidement Jason à Médée, alors que quelques pages plus loin, après avoir fait un mauvais rêve, il dit à cette même femme « Je ne veux pas te perdre »⁵, prouvant le lien passionnel qui les unie, lien tâché de sang et de mort. « Si l'on veut écrire sur un amour extrême, on ne peut le faire que de manière extrême, sinon cela ne signifie rien. »⁶ dit Sarah Kane. *L'Amour de Phèdre*, qui est sa seconde pièce mais la première où elle explore cette question amoureuse qui sera aussi au cœur de ses pièces suivantes, montre en effet le dénouement le plus catastrophique qui soit d'un amour impossible. De plus,

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.19

² *L'Amour de Phèdre*, p.37

³ *L'Amour de Phèdre*, p.22 : « ça brûle », p.23 : « ça me brûle », p.24 : « t'aimait jusqu'à la brûlure », p.40 : « Pas quand l'autre vous brûle », p.43 « Tu me brûles ».

⁴ *Manhattan Medea*, p.77

⁵ *Manhattan Medea*, p.104

⁶ Cité par Graham Saunders in *Love me or kill me*

Sarah Kane, pour désigner la violence de l'amour, a souvent cité la comparaison établie par Roland Barthes : « La situation de l'amoureux éconduit est la même que celle du prisonnier à Dachau »¹ et si elle l'explore plus profondément dans *Purifiés*, ce rapprochement fait sens aussi dans *L'Amour de Phèdre* où l'amour malheureux de la reine la déshumanise et enclenche cette perte de soi qui caractérise à la fois le prisonnier et l'amoureux. La violence de cette comparaison laisse ainsi penser que l'amour est désigné comme potentiellement meurtrier, ce qui permet d'affirmer que même le plus heureux des sentiments tourne ici au cauchemar. Cependant, si les passions naissent de l'humain, les catastrophes finales ont lieu à cause d'événements extérieurs : si l'amour de Phèdre et d'Hippolyte ne se réalise pas, ce n'est pas seulement parce qu'Hippolyte n'éprouve aucun sentiment, c'est aussi parce qu'étant mère et fils adoptif, les lois et la morale établie ne leur permettent pas de vivre une relation amoureuse, si Jason délaisse Médée, ce n'est pas seulement parce qu'il ne l'aime plus, mais parce qu'il ne supporte plus cette vie misérable qu'ils mènent. L'amour n'est donc pas seul coupable, mais il demeure au cœur des relations entre les personnages, influe directement sur leurs gestes, et investit leur paroles.

Outre ces relations passionnelles, on assiste, dans *L'Amour de Phèdre*, mais aussi dans *Sang*, qui, bien que plaçant l'amour à la seconde place, met en scène plusieurs situations amoureuses, à une tentative de compréhension des relations de couples qui passe par l'exploration des différentes possibilités. Chez Sarah Kane, comme chez Lars Norén, les liens familiaux sont corrompus par des relations sexuelles incestueuses, et cela crée une multitude de couples, mais aucun ne trouve le bonheur dans cette relation, l'amour, bien qu'encore interrogé, semble ainsi être voué à la disparition. Phèdre et Thésée est un couple officiel mais inexistant dans la mesure où Thésée est parti le lendemain des noces, celui qui unit Phèdre et Hippolyte, parce qu'il ne fonctionne que dans un sens – Hippolyte n'aime pas Phèdre, ne peut pas se réaliser, tandis que Thésée et Strophe, qui semblent eux aussi former un couple, ne sont réunis que par la mort, et sans que l'on connaisse les sentiments éprouvés par Strophe à son égard mais qu'on imagine aisément comme non réciproques. Chez Lars Norén, Eric et Rosa ne continuent à vivre ensemble que parce qu'ils sont hantés par un malheur commun, ils n'ont pas la force de se séparer tandis qu'Eric et Luca ne parviennent pas non plus à une relation heureuse. Il n'est pas plus de couple heureux dans *Manhattan*

¹ R.Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p.60

Medea, puisque dès la deuxième scène, Jason fait comprendre à Médée qu'ils ne peuvent plus « vivre ensemble »¹ et le couple qu'il forme avec Claire, motivé par l'argent plus que par les sentiments, est un échec puisqu'avant même que le mariage ait été prononcé, Jason fait un rêve qui met en scène Médée et Claire et qu'il ne parvient plus à choisir. Ainsi, parce que le face à face de deux personnages qui s'aiment conduit à leur perte réciproque, l'amour est ici une source importante de violence, le premier pas vers la destruction de l'homme. Il n'est donc pas surprenant que les trois pièces soient presque exclusivement composées de dialogues à deux, de séquences qui mettent en scène des duos. De la dimension agonistique des scènes de Sarah Kane où la parole devient violence en ce sens que chaque mot est une flèche dirigée contre l'autre, aux longs échanges plus réalistes de la pièce de Lars Norén où les personnages remettent sans cesse en question leurs sentiments et leur devenir amoureux, en passant par *Manhattan Medea* où chaque scène se joue entre Médée et un autre comme si l'impulsion finale était nourrie par chaque face à face, les couples et les duos ne fonctionnent plus, et même l'amour devient danger et violence, piège et douleur, dès lors que le temps s'en mêle, transformant les sentiments et les êtres qui ne se reconnaissent plus. On se souvient que dans la pièce de Dea Loher écrite juste avant *Manhattan Medea* et publiée dans le même ouvrage, *Barbe-Bleue*, dans ses derniers mots, disait : « Moi qui tue l'amour »². Peut-être qu'effectivement l'amour est mort, dans ce double sens que l'amour mène à la mort, mais aussi qu'il est lui-même, en ces temps chaotiques, considéré comme mort, assassiné par un monde où il n'a plus sa place, tué par un temps sans pitié.

2. Haïr ses semblables

Indissociable de l'amour, parce qu'elle s'y oppose ou parce qu'ensemble, ils finissent par se confondre, la haine est aussi présente dans nos pièces où les personnages s'aiment autant qu'ils se détestent, révoltés par les autres ou par eux-mêmes. Cette haine fait-elle partie d'un temps de la violence où les rapports humains seraient définis par une impossible cohabitation ou bien peut-elle être la conséquence d'un temps qui, parce qu'il emporterait avec lui l'amour, attiserait des ressentiments profonds ? Il est évident

¹ *Manhattan Medea*, p.72

² *Barbe-Bleue, espoir des femmes*, p.62

que nos personnages évoluent tous dans une atmosphère hostile, vivent dans un temps contemporain, qui comme les temps mythiques, est un temps où règne la violence. La première forme de haine qui apparaît distinctement est celle qu'ils éprouvent envers eux-mêmes, et qui est finalement à l'origine de celle qu'ils éprouvent envers les autres. « Pourquoi tu me détestes ? / Parce que vous vous détestez »¹. Cet échange entre Hippolyte et Phèdre représente parfaitement ce mécanisme, Phèdre n'éprouve que du dégoût envers elle-même et ne peut décemment pas être aimée d'Hippolyte, bien que l'on remarque que ce dernier se considère lui aussi comme un monstre, ce qui est peut-être une des caractéristiques fondamentales des héros mythiques sanglants. Il n'est donc pas surprenant de voir se multiplier les références au suicide : Phèdre se pend, Thésée se tranche la gorge, Eric offre à Luca un livre de Thomas Bernhard que celui-ci commente en disant qu'il « ne parle que de suicide »², tandis que Médée, menace elle aussi de se donner la mort :

*MEDEE. Pour l'instant encore à cet endroit
c'est mon droit d'y être
Pas
Avant que tu ne m'expulses ou
que je ne mélange du vin à mon poison
pour en retirer l'amertume
Et s'il fait dégorger mon sang
par mes pores brûlés
je dirai
Lèche-le, ne sent-il pas comme le vin
Ma douceur*
*JASON. Ta menace une fausse promesse.
Jamais tu ne te donnerais la mort.*³

Médée ne se suicide pas, mais en tuant son enfant, elle assassine une partie d'elle-même, la chair de sa chair. A cette pulsion d'autodestruction, d'anéantissement de soi qui se dessine ou s'accomplit, vient répondre une haine envers autrui et envers la société. « Je déteste les gens »⁴ dit Hippolyte, qui comme son modèle antique, éprouve une répulsion certaine pour sa famille et le milieu dans lequel il vit. Cette haine envers le monde, qui le conduit à mépriser les cadeaux offerts par la foule pour son anniversaire⁵, n'est absolument pas maîtrisée ou dissimulée ; au contraire, lorsque

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.44

² *Sang*, p.47

³ *Manhattan Medea*, p.87

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.33

⁵ « Qu'est-ce que je vais foutre d'une bagatelle ? C'est quoi ça ? *Il secoue un cadeau*. Lettre piégée. Bazarder cette camelote, donnez-là aux bonnes œuvres, je n'en ai pas besoin. » p.29

Phèdre lui avoue son amour, il répond à ses compliments par des sarcasmes et réfute toute proposition positive sur sa personne. Ainsi, il souhaiterait que cette déclaration d'amour initial bascule en une déclaration de haine : « Me détestez maintenant ? »¹ lui demande-t-il à la fin de la scène, comme cherchant à déclarer une guerre, alors qu'il vient de lui annoncer sa blennorragie. Si Hippolyte est rempli de haine envers lui et envers les autres, il ne peut s'en contenter et chercher sans cesse à être détesté en retour, l'amour de Phèdre en devient ainsi encore un peu plus impossible. Les relations les plus intimes entre les personnages sont ainsi altérées par des pulsions violentes, ce qui permet d'annoncer que ces personnages vivent dans un monde si violent qu'ils ne peuvent y trouver ni sens ni raison de vivre. Cet appel à la haine, ce désir de provoquer de la haine est lisible aussi dans *Manhattan Medea* dans la mesure où Jason demande à Médée : « dois-je t'apprendre à me haïr. »², affirmant ainsi ce même refus de l'amour au profit de son contraire. Cette transformation de l'amour en haine opère chez Dea Loher dans la mesure où Médée va tuer son enfant « pour Jason »³, par haine envers Jason et envers l'injustice, mais aussi chez Sarah Kane puisque Phèdre, avant de se tuer, cherche à se venger d'Hippolyte en l'accusant de viol, sans songer qu'Hippolyte recevra cette dernière violence comme un cadeau de sa part.

¹ *L'Amour de Phèdre*, p.43

² *Manhattan Medea*, p.82

³ *Manhattan Medea*, p.99

Figure 10 : *Sang*, mise en scène de Richard Kalisz, Luca.

Si l'amour peut encore être salvateur, comme c'est le cas dans un premier temps pour Luca, dont la violence trouve un apaisement grâce à sa relation avec Eric car « aimer c'est la seule chose qui fait oublier »¹, lorsqu'il ne parvient pas à se construire dans la réciprocité et l'égalité, il peut, sous l'effet du temps, devenir haine et basculer du côté de la destruction. Ainsi, écrites au cœur d'une époque en proie à une violence terrible, retransmise quotidiennement dans les émissions télévisuelles que ce soit à titre informatif ou artistique, ancrées dans des sociétés où la violence des images ne fait plus peur, nos trois tragédies contemporaines tentent de la dénoncer en explorant les relations les plus étroites qu'entretiennent les personnages. « Comme vous devez me haïr »² dit aussi Médée à Sweatshop-Boss, dévoilant une fois encore une incapacité humaine à aller vers l'autre autrement qu'armé de sentiments violents. Cette omniprésence du verbe « haïr », en venant répondre à celle du verbe « aimer » et de ses déclinaisons prouve ainsi la maintenance des deux principaux sentiments humains, qui sont, en outre, les plus violents. Ces flux contraires d'amour et de haine, provoquant des conflits qui passent par le sang, ou qui ne peuvent être purgés que par le sang, sont profondément organiques et appartiennent à l'être par leur essence même puisqu'ils sont ce qui les anime. Cette tension permanente entre l'amour et la haine a toujours fasciné le théâtre qui n'a eu de cesse de raconter les conflits passionnels de l'homme, de représenter le basculement d'un sentiment à l'autre et de mettre en évidence les conséquences de ces passions. On comprend dès lors que le potentiel d'amour et de haine et la force de destruction d'autrui et d'eux-mêmes qui caractérisent chacun de nos héros vient de leur caractère théâtral. En effet, la violence de leur être vise moins à représenter de façon réaliste des monstres contemporains, que de créer un monstre symbolique d'une violence collective. Ce n'est pas d'un homme qu'il s'agit, mais des hommes, et du potentiel de violence que chacun a en soi, et en cela, le théâtre, en se détachant d'une représentation réaliste du monde, présente une vision hyperbolique de ses vices, mettant ainsi en garde les spectateurs contre les dérives humaines. Cette concentration des pulsions de l'homme, cette tension et ce danger de glissement d'un sentiment à l'autre – « le jour où tu réaliseras que je t'aime, j'oserai te haïr »³ dit Rosa à Luca, irrémédiablement liés à un second couple de pulsions, celle de vie et de mort,

¹ *Sang*, p.36

² *Manhattan Medea*, p.97

³ *Sang*, p.39

appartiennent au domaine du connu en ce sens qu'elles sont essentielles, dans l'espace réel, comme au théâtre, tout en demeurant impossible à saisir au point de devenir un éternel sujet d'interrogation. « L'être humain n'est-il pas assez évolué pour que génération après génération se répète le même drame fatal ? »¹ lance Madeleine H face à la caméra dans l'épilogue de *Sang*, pointant le caractère répétitif de ces violences humaines qui apparaissent comme décuplées par la répétition même. Le temps de la violence revient, inlassablement, il n'est pas un temps de la violence, mais des temps violents, qui, lorsque la tragédie est réécrite, viennent se superposer, amplifiant sa barbarie, représentant un monde détérioré par des hommes déshumanisés, marqués à jamais par une Histoire catastrophique. Ainsi, parce qu'il y a haine en eux, leur haine et celle d'autrui, les personnages ne parviennent pas à se dégager de leur passé et se précipitent dans le malheur et ses violences. Non seulement l'amour ne triomphe plus, mais en outre, la haine s'infiltré sans cesse dans ce monde où tout court vers la mort et la fin inéluctable.

3. Déchirer les sujets

« Va-t-en fous le camp ne me touche pas ne me parle pas reste avec moi »² dit Phèdre à sa fille affichant par ce paradoxe une dualité de l'être qui glisse sans cesse entre deux sentiments et deux désirs opposés et cela sans un temps extrêmement court. Comme l'amour et la haine viennent à se confondre, Phèdre se perd dans ses contrastes, son intérieur est un chaos qui se scinde lentement en deux, d'un côté l'amour passionné qu'elle ressent pour Hippolyte, de l'autre, la haine qu'elle éprouve pour elle-même. Dans cette hésitation, que l'on retrouve tout au long de la pièce de Sarah Kane, mais aussi dans celles de Lars Norén et de Dea Loher qui présentent des êtres qui, parce qu'ils sont en lutte avec eux même et avec l'autre, sont animés par des mouvements contraires, on peut ainsi percevoir une dualité omniprésente dans la construction des personnages. Il n'est donc pas surprenant que Sarah Kane dise être « à part égales Hippolyte et Phèdre » parce qu'ils sont « les deux phases d'une même personne »³, ou que Eric, à la sortie de la représentation d'*Œdipe-Roi* de Sophocle « s'identifie aux

¹ *Sang*, p.62

² *L'Amour de Phèdre*, p.19

³ Entretien avec Nils Tabert « Une conversation de Sarah Kane avec Nils Tabert », *Outre Scène* n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p.68

trois »¹ puisque tout semble se mélanger, ce qui est dit est immédiatement contredit dans cette ère chaotique nouvelle. On peut même penser que les mythes s'entremêlent lorsque dans *L'Amour de Phèdre*, Phèdre dit à Strophe qu'Hippolyte « n'est pas son fils »², revendiquant ainsi sa différence avec Jocaste-Rosa et au deçà, avec le mythe d'Œdipe. La question de l'identification à un autre, qu'il soit une image ou un personnage, lorsqu'elle est confrontée au temps, prend une autre dimension : on remarque que les personnages les plus âgés cherchent à retrouver leur image passée, celle de leur jeunesse. Ainsi, Eric voit en Luca sa propre jeunesse, et l'identification est d'autant plus évidente qu'il s'agit de son fils, bien qu'il ne le sache pas. Phèdre, en cherchant l'amour du jeune Hippolyte, tente elle aussi de vaincre le temps et ces tentatives d'union des plus âgés avec les plus jeunes permettent encore une fois de démontrer la violence d'un temps qui n'admet aucun retour en arrière.

Cette dualité peut aussi devenir duplicité, Hippolyte et Strophe sont « tous deux déguisés »³, ce qui ne va pas sans rappeler les tragédies shakespeariennes où l'on n'hésite pas à se faire passer pour un autre, à échanger les rôles, afin de dénoncer la duplicité des êtres. Dans la pièce de Lars Norén, le personnage de Rosa est doublement présent : elle est Rosa, la femme d'Eric, mais aussi la dame qui se promène en ville que Luca a aperçu sans reconnaître et sans comprendre qu'il s'agissait d'une seule et même personne. En outre, dans la première scène de *Manhattan Medea*, Vélasquez est persuadé que Médée est une journaliste et celle-ci profite de ce malentendu pour obtenir les informations qu'elle désire avant de lui révéler qu'elle est cette épouse dont il vient de dire autant de mal. Ainsi, la scène contemporaine, comme la scène élisabéthaine, se plaît à mettre en scène les multiples facettes de l'humain qui ne parvient pas à trouver l'unité. Au chaos du monde vient ainsi un chaos intérieur, mis en scène par des personnages non seulement blessés, mais aussi déchirés entre plusieurs réalités, plusieurs identités. Habituellement, la première marque visible de l'identité est le nom, or, ici, il apparaît à plusieurs reprises comme problématique : l'Œdipe contemporain en a deux, celui que lui ont donné ses parents biologiques, Paolo, et qu'il a porté pendant les sept premières années de sa vie, et celui que lui ont donné ses parents adoptifs, Luca, qu'il porte désormais. Le nom de Médée semble aussi être problématique :

SWEATSHOP-BOSS. – Bon. Ton nom est Médée. Ça signifie quelque chose.

¹ Sang, p.38

² *L'Amour de Phèdre*, p.23

³ *L'Amour de Phèdre*, p.65

MEDEE : Le nom signifie ce qu'il signifie. Moi. Rien d'autre.¹

Cet échange, que l'on peut interpréter comme une volonté d'affirmer que le présent domine le passé, montre qu'il n'est pas besoin du mythe qui se cache derrière le nom de Médée pour comprendre ce qu'il se joue ici, mais affirme en même temps la direction prise par l'héroïne qui s'avance doucement vers l'accomplissement de l'acte meurtrier qui permettra à son être et à son nom de se rejoindre et de ne faire qu'un. Son nom de Médée ne pouvait la conduire ailleurs. Outre le nom donné à un individu, et au-delà, à un personnage, les pronoms personnels permettent une désignation et une identification, or, on remarquera qu'eux aussi peuvent apparaître comme problématiques. Dans la pièce de Sarah Kane, ils tendent tout simplement à disparaître, et bien que la langue anglaise permette une plus grande liberté syntaxique et que l'absence de pronoms y soit ainsi moins choquante que dans la traduction française, cette disparition fait justement écho à la perte de soi qui se dessine dans la pièce. Le pronom « je », tout d'abord, est absent à plusieurs reprises : « Sais que si c'était quelqu'un qui t'aimait, t'aimait vraiment-»² ou « Sais pas »³, mais on note aussi l'absence de la troisième personne du singulier et de la deuxième du pluriel : « pourrait m'aider »⁴ et « me détestez maintenant »⁵. Cette disparition, qui est devenue de plus en plus fréquente dans le théâtre contemporain et que l'on retrouve par exemple dans les pièces de l'allemand Marius von Mayenburg, est significative de la perte de l'être et de son humanité. Dans *Manhattan Medea*, ce ne sont plus les pronoms qui disparaissent mais la ponctuation, et dans le récit que fait Médée du meurtre de son frère, les phrases nominales prennent le dessus, les mots s'enchaînent et se répètent : cette déconstruction de la langue, ses dialogues qu'elle se réapproprie, témoignent aussi de ce chaos intérieur. Médée devient tour à tour Jason et son frère :

[...] Je dis Faim. Mon frère dit Ta part de provisions pas avant demain matin. Jason dit Mange. Je m'approche du sac de pain. Mon frère dit Non. Jason dit Mange. Je trempe le pain dans l'eau qui suinte des tuyaux. Mon frère dit Pourquoi est-elle différente C'est la quatrième nuit comme ça Une nuit encore est le sac est vide. Jason dit nous jeûnerons pour elle. Mon frère dit Je ne jeûne plus pour personne depuis que j'ai vu pour la dernière fois

¹ *Manhattan Medea*, p.93

² *L'Amour de Phèdre*, p.23

³ *L'Amour de Phèdre*, p.30

⁴ *L'Amour de Phèdre*, p.23

⁵ *L'Amour de Phèdre*, p.34

*les côtes de mon pays C'est mon serment. Il arrache le pain de ma main.
[...]*¹

Ce récit, essentiellement théâtral puisque Médée accueille dans son être la voix des autres protagonistes et la restitue au présent, mettant en lumière le processus de la représentation, permet d'affirmer que les voix, les histoires, les mots, errent dans un monde où les repères ont disparu. Les dieux y sont définitivement absents et si la vérité apparaît comme le but ultime, les personnages ne parviennent pas à l'atteindre, elle demeure morcelée, kaléidoscopique, partielle, ce qui explique le caractère chaotique des êtres qui ne parviennent pas à maîtriser leurs forces contradictoires et sont perpétuellement à la recherche d'une impossible identification avec eux-mêmes, d'une impossible réconciliation du présent avec le passé. Accompagnant cette disparition progressive de l'être, cet effacement des frontières et des repères, le temps, soit parce que le passé et le présent se confondent, soit parce que tout ce qui permettrait de le définir est réduit à son minimum, tend lui aussi vers l'anéantissement. Ainsi, sans chercher à prouver une quelconque universalité du mythe, Lars Norén, Sarah Kane et Dea Loher utilisent celui-ci comme un moyen de réflexion sur les temps contemporains hantés par un passé des plus sombres. Parce qu'ici, désigner la violence n'est pas montrer le retour des violences des temps mythiques et sanglants dans notre monde contemporain, mais plutôt de représenter l'impossible coïncidence d'une personne avec son être et avec son temps, les trois œuvres dépassent le cadre de la réécriture pour s'intéresser à la violence d'un temps répétitif, et en se faisant, démontrent une fois de plus que l'homme « réunit les éléments de son propre, de son total naufrage...et pourtant non...il s'avance, même aveugle, vers une vie plus vraie ».²

¹ *Manhattan Medea*, p.102

² *Sang*, p.38

CONCLUSION

Comme Primo Levi, emprisonné dans le camp d'Auschwitz, appelait Dante¹, Sarah Kane, Lars Norén et Dea Loher appellent les mythes antiques pour tenter de décrire le présent, démontrant ainsi une fois encore la capacité des récits fondateurs à évoquer le réel et à déjouer le temps pour revenir sans cesse expliquer l'ici et maintenant. Annoncer que les histoires anciennes de Médée, Œdipe et Hippolyte reviennent hanter le théâtre à l'aube du XXI^{ème} siècle parce que leur violence et leurs scènes sanglantes entretiennent une certaine correspondance avec le monde contemporain, est ici attendu si l'on songe que ces histoires de familles peuvent encore trouver des équivalences dans le présent, sous couvert de quelques modifications. En revanche, si ces pièces viennent démontrer la permanence de situations et de crimes originels face à un changement du regard et du jugement de ceux-ci, il apparaît que prouver une quelconque universalité n'est pas l'intention de nos auteurs qui s'inscrivent plutôt, tous les trois, dans un désir de renouvellement. Ainsi, réunir *L'Amour de Phèdre*, *Sang* et *Manhattan Medea* a permis de définir certains traits caractéristiques d'un théâtre qui s'interroge sur lui-même, car, en choisissant le mythe qui rassure autant qu'il inquiète parce qu'il est de l'ordre du connu, nos auteurs peuvent ensuite s'attacher à dénoncer la nécessaire rénovation du théâtre et de ses textes. Si les mythes sont ici explicitement restaurés, ils montrent le chemin que se doit de suivre le théâtre qui ne

¹ P. Levi, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Julliard, 1987. Dans le chapitre 11, « Le chant d'Ulysse », on assiste au parcours de Primo Levi et de Pikolo qui se dirigent vers le réfectoire. Le récit de Primo Levi est entrecoupé par des citations de *La Divine Comédie* de Dante et la mise en relation de ces deux textes donne ainsi une explication au présent, la force et la raison de vivre exprimées par Dante trouve pleinement leur sens dans ce nouvel enfer.

peut assurément plus fonctionner avec des lois jugées trop anciennes. Dénonçant un théâtre vieillissant, revendiquant le pouvoir des mots qui ont la capacité de décrire, même par touche, même partiellement, le monde dans lequel chacun vit, ces trois pièces viennent s'inscrire dans une même volonté de rupture avec des lois et des valeurs passées, celles du monde, et celles du théâtre. Ainsi, ces trois pièces ont en commun ce « nouveau rouge » dont parlait Barker, ce « rouge qui pue »¹ parce que le sang d'aujourd'hui, le sang marqué par un siècle qui, à force de camps concentrationnaires et d'exterminations massives, a œuvré à la déshumanisation, est devenu un sang malade, contaminé, pourri. Entre héros déchus ou contagieux et espaces miteux ou désertés, les nouvelles tragédies se jouent dans des décors ruinés, et, plus que la réécriture, ce qui unie peut-être nos trois pièces est finalement cet attachement à parler de ceux qui vivent dans les marges de la société, de ces êtres qui se retrouvent seuls avec eux-mêmes. Contraints à un exil perpétuel, exilés de leur terre ou exilés d'eux-mêmes, les nouveaux héros tragiques sont miséreux et profondément blessés. Et peut-être parce que cette description rappelle étrangement, à certains égards, celle que l'on pourrait faire des comédiens, il apparaît comme une évidence que l'on est face à un nouveau théâtre du monde, un théâtre intimement lié à la réalité, qui se refuse de la traduire mais se propose de la refléter, et de la grossir pour désigner ses travers. Derrière des écritures singulières et profondément différentes se cachent ainsi des préoccupations similaires, que ce soit dans les thèmes – la famille et sa destruction, la perte de l'identité, la violence des conflits intérieurs ou mondiaux – ou dans sa réflexion sur ce que peut être un texte dramatique, et une problématique commune posée par le poids du passé et sa répercussion dans le présent.

Mais si ces trois œuvres sont apparues plus proches les unes des autres que ce à quoi l'on aurait pu s'attendre, les confronter a aussi permis de mettre en évidence la réalité de trois écritures uniques qui, si elles s'interrogent toutes trois sur le temps et les origines d'un chaos mondial, ne procèdent pas de la même façon et n'en tirent pas des conclusions identiques. Le rapport que chaque pièce entretient avec le mythe est tout d'abord apparu comme révélateur de trois choix d'écritures initiaux : si Sarah Kane et Dea Loher font comme si elles écrivaient sur un sujet inconnu, Lars Norén cite explicitement la pièce de Sophocle dans le texte, proposant une mise en parallèle plus qu'une réécriture. En outre, si les deux premières s'attachent à effacer les repères

¹ H. Barker *Tableau d'une exécution*, Ed. Théâtrales Maison Antoine Vitez, 2005. Scène 1. p.20

temporels – ainsi que spatiaux dans le cas de Sarah Kane, afin de prendre en compte dans un même temps, le passé, le présent et l’avenir en multipliant les possibles, Lars Norén, choisit une actualisation extrêmement précise parce qu’historique, prenant le parti d’un seul et unique possible qui en devient exemplaire. A ces différences de traitement du mythe viennent répondre plusieurs conceptions du temps, à savoir un temps qui avance trop lentement pour des personnages ancrés dans un ennui profond, qui finissent par attendre la mort, chez Sarah Kane, un temps qui passe trop vite, assassinant les ombres de la jeunesse, chez Lars Norén, et un temps indiscernable, à la fois infini et concentré chez Dea Loher. Ces trois façons d’appréhender le temps reflètent ainsi trois âges de la vie, ceux qu’ont nos auteurs au moment où ils écrivent ces pièces. La jeunesse de Sarah Kane et son désir déjà exprimé d’en finir avec la vie viennent se superposer à cette idée d’un temps étiré, ennuyeux et qui ne passe pas, pendant que Lars Norén, à l’aube de la vieillesse, perçoit un temps qui file toujours plus vite, alors même que Dea Loher est dans l’oscillation entre deux âges, entre deux temps. Enfin, parce que Lars Norén remplace les dieux par une fatalité de l’histoire et des médias qui précipitent la catastrophe plus qu’ils ne permettent de l’éviter – si Rosa n’avait pas fait appel aux médias pour tenter de retrouver son fils, elle n’aurait pas perdu la vie – parce Sarah Kane réaffirme une absence définitive des dieux, et que Dea Loher enlève à Médée ses traits de magicienne et explique par des situations réalistes ce qui relevait jusqu’ici du surnaturel, on est face à trois discours qui, bien que mettant tout trois en évidence une absence de réponse à l’angoisse d’une humanité qui se perd, diffèrent par leur sujet essentiel. *L’Amour de Phèdre* évoque les extrémités d’un amour qui conduit à la perte de soi, *Sang*, les ravages d’une société médiatique et de l’aveuglement des êtres, *Manhattan Medea*, le vertige des temps qui se superposent et tendent vers une fin toujours aussi sanglante et inacceptable. Ainsi, à l’image d’une Europe culturelle idéale, l’assemblage de ces trois pièces permet d’entrevoir la naissance d’un nouveau théâtre qui, avec des auteurs et des esthétiques qui divergent, forme un ensemble cohérent. Affirmer que nos auteurs initient un nouveau dramatique sonne dès lors comme une invitation à aller regarder ce qui se passe dans ces mêmes années lorsque les auteurs ne puisent pas dans les mythes ou les légendes afin de comprendre que ce renouvellement se traduit aussi par d’autres formes théâtrales, à savoir une dramaturgie qui donne l’illusion de représenter le réel mais où les personnages finissent par se rendre compte qu’elle n’est qu’un leurre et que la vérité est ailleurs, ou encore une dramaturgie essentiellement textuelle où les personnages sont

effacés par les mots. Cette disparition progressive du personnage, amorcée dans nos textes par l'image spectrale et fantomatique qu'ils nous renvoient, apparaît dès lors comme une nouvelle problématique qui entraînerait une réflexion sur le devenir du personnage de théâtre.

Enfin, si ces héros vengeurs ressurgissent dans un contexte où la volonté commune est à l'oubli plus qu'à la mémoire, et ouvrent les portes du présent pour permettre au passé de s'y engouffrer, avec toute la violence que cela génère, ce n'est pas pour prôner un retour aux formes anciennes, mais bien pour lutter contre l'enfouissement du passé. En cela, Sarah Kane, Lars Norén et Dea Loher apportent la preuve que le théâtre, parce qu'il est un art vivant, est peut-être seul capable de représenter le passé sans l'enfermer dans un tombeau figé, de le mêler au présent en jouant sur les possibilités diverses de la répétition, du refus de la version unique et de l'acceptation d'un mouvement perpétuel et sans fin. Et parce que le passé est douloureux autant que violent, il vient irrémédiablement menacer le présent, faisant de ce théâtre la blessure même d'un monde qui, proche de l'épuisement, persiste à répéter les mêmes erreurs fatales. On se souvient que de la terrible boîte de Pandore sortit aussi l'espoir, or, s'il semble banni de chacune de ces trois pièces sombres et désespérées, il demeure pourtant et repose dans les possibles réactions du public, de ces hommes qui, parce qu'ils se voient eux-mêmes, sont désormais les seuls capables de déjouer la répétition et d'éviter un nouveau naufrage.

Bibliographie

I. TEXTES LITTÉRAIRES :

A. Corpus :

1. Traductions :

KANE, Sarah, *L'Amour de Phèdre*, traduit de l'anglais par Séverine MAGOIS, Paris, L'Arche, 2002.

LOHER, Dea, *Manhattan Medea*, traduit de l'allemand par Olivier BALAGNA et Laurent MUHLEISEN (publié avec *Barbe- Bleue, espoir des femmes*), Paris, L'Arche, 2001 [1999]. 107 p.

NOREN, Lars, *Sang*, traduit du suédois par René ZAHND, Paris, L'Arche, 1998. 66 p.

2. Textes originaux :

KANE, Sarah, *Phaedra's love in Complete plays*, London, Methuen Drama, 2001 [1996].

LOHER, Dea, *Manhattan Medea*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, 140 p.

NOREN, Lars, *Blod*, in *Doda Pjaserna.3 : 1992-1994*, Albert Bonniers förlag, 1995, 126 p.

B. Autres textes littéraires étudiés ou cités :

1. Sarah Kane :

4.48 Psychose, traduit de l'anglais par Evelyne PIEILLER, Paris, L'Arche, 2001.

Anéantis, traduit de l'anglais par Lucien MARCHAL, Paris, L'Arche, 1998.

Manque, traduit de l'anglais par Evelyne PIEILLER, Paris, L'Arche, 2002.

Purifiés, traduit de l'anglais par Evelyne PIEILLER, Paris, L'Arche, 1999.

2. Dea Loher :

Barbe Bleue, espoir des femmes, traduit de l'allemand par Laurent MUHLEISEN, Paris, L'Arche, 2001. 107 p.

Innocence traduit de l'allemand par Laurent MUHLEISEN, Paris, L'Arche, 2005. 103p.

Les relations de Claire, traduit de l'allemand par Laurent MUHLEISEN, Paris, L'Arche, 2003. 93 p.

3. Lars Noren :

Acte, traduit du suédois par Sabine VANDERSMISSEN et Jean-Marie PIEMME, Paris, L'Arche, 2002.

A la mémoire d'Anna Politkovskaia, traduit du suédois par Katrin AHLGREN avec la participation d'Amélie WENDLING. Manuscrit.
Guerre, traduit du suédois par Katrin AHLGREN et René ZAHND. Paris, L'Arche, 2003. 93p.
La force de tuer, traduit du suédois par Amélie BERG, Paris, L'Arche, 1988.
La nuit est mère du jour, traduit du suédois par Mattias NILSSON et Eric TARON. Manuscrit.
Le 20 novembre, traduit du suédois par Katrin AHLGREN, Paris, L'Arche, 2007. 64 p.
Munich-Athènes : une pièce sur l'amour, traduit du suédois par Pascale BALCON, Paris, L'Arche, 1992.

4. Autres auteurs :

BRECHT, Bertold. *Baal*, traduit de l'allemand par GUILLEVIC, Paris, L'Arche, 1987.
 CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris, Gallimard, 1990.
 EURIPIDE, *Médée*, Traduit du grec ancien par Pierre MISCEVIC, Paris : Rivages poche, 1997.
 MULLER, Heiner. *Quartett*, traduit de l'allemand Jean JOURDHEUIL, Heinz SCHWARZINGER et Béatrice PERREGAUX. Paris : Ed. de Minuit, 2006, 149 p.
 SENEQUE, *Médée*, traduit du latin par Pierre MISCEVIC, Paris : Rivages poche, 1997.
 SENEQUE, *Phèdre*, traduit du latin par Léon HERMANN, Paris : Les Belles Lettres, 1968.
 SOPHOCLE, *Œdipe roi*, traduit du grec ancien par Paul MAZON, Paris, Les belles Lettres
 SRBLJANOVIC, Biljana, *Histoires de famille* suivi de *La trilogie de Belgrade*, traduit du serbe par Ubavka Zaric avec la collaboration de Michel Bataillon, Paris : L'Arche, 2002, 150 p.
 TASNADI, István, *Phèdre* 2005 traduit du hongrois par Kristina Rády, Montreuil-sous-bois : Théâtrales, 2006, 55 p.

II. TEXTES THEORIQUES ET CRITIQUES.

A. Autour des auteurs du corpus.

1. Sarah Kane.

SAUNDERS, Graham ; BOND, Edward ; BAS, Georges. *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*. Paris : L'Arche, 2004.
 ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris: Klincksieck, impr. 2006. - 1 vol. (229 p.) : couv. ill. ; 22 cm. - (Angle ouvert ; 2)
 LESAGE, Marie-Christine. « De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique » dans registres 9/10, «Le théâtre et le mal», hiver 2004-printemps 2005, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
 OUTRE-SCENE n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003.

2. Dea Loher.

POULAIN-BEAUFILS, Eliane, *Corps furieux, corps souffrants, violence et cruauté dans le théâtre contemporain de langue allemande*, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2007.

UBU SCENES D'EUROPE EUROPEAN STAGES, n°4, p.13-29, 1/10/1996

3. Lars Noren.

DUBROUX, Bernard (directeur de publication), *Alternatives théâtrales n°94-95*, 4^e trimestre 2007, 112 p. Dossier Lars Norén p 60 à 106.

THEATRES LE MAGAZINE, n°1 « Lars Norén, dramaturge de l'extrême », p.47 à 54, 1/11/2002

B. Autour du sujet

ALLAUX, Jean, *Le Liège et le filet, filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.-C.*, Paris : Belin, 1995.

BIET, Christian, VANDEN BERGHE Paul et VANHAESEBROUCK Karel (ouvrage collectif coordonné par), *Œdipe contemporain ?*, Vic-la-Gardiole (Hérault) : l'Entretiens éd., impr. 2007. 324 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Les formes de la réécriture au théâtre*,

SCHWEITZER, Zoé. « Réécritures contemporaines de morts antiques (*Sang* de Lars Norén et *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane), le récit en sursis ? », *Loxias*, Loxias 12, mis en ligne le 8 mars 2006,

URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=950>

THEATRES LE MAGAZINE, n°18 février-mars 2005, « le théâtre antique : coup de sang » dossier coordonné par DANTO, Isabelle.

C. Ouvrages généraux.

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec ancien par Odette BELLEVUE et Séverine Auffret, Les Mille et une nuits, 1997

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, 1992.

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed. du Rocher, 1994 [1988].

BRUNEL, Pierre, LETOURNEUX, Matthieu, MANCIER Frédéric, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco : Ed. du Rocher, 1999.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, édition du Seuil, Point, Essais, 2003, 689 p.

SOULIER, Didier et TROUBETZKOY, Wladimir, *Littérature comparée*, PUF, 1^{er} cycle, 1997.

Résumé :

Ce travail de mémoire propose de réunir *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane, *Sang* de Lars Norén et *Manhattan Medea* de Dea Loher, trois pièces de théâtre écrites en Europe à l'aube du vingt et unième siècle. Parce qu'elles réécrivent toutes trois une tragédie antique et actualisent ainsi trois mythes fondateurs, ceux de Phèdre, d'Oedipe et de Médée, ces œuvres sont immédiatement ancrées dans un processus de répétition. Il est ainsi question des temps violents où règnent parricides, matricides, infanticides et amours adultères, mais aussi d'une violence produite par le temps lui-même qui, lorsqu'il se répète inlassablement, devient une force destructrice. Usant de la variation, actualisant sans cesse les paroles pour être dans l'ici et maintenant, le théâtre déjoue la répétition et s'attache à donner chaque réplique comme pour la première fois. Appeler encore une fois ces héros antiques sanglants à la fin d'un siècle qui a vu se révéler les parts les plus monstrueuses de l'humain et où les actes barbares ont toujours lieu, permet de s'interroger sur la prise en compte de ce tournant catastrophique de l'Histoire. La couleur du sang qui n'a de cesse de couler dans chacune de ces trois œuvres a inévitablement changé, et avec elle, le sens du tragique. La gloire et la beauté des héros antiques sont ici remplacées par des corps blessés, malades, atrophiés qui errent dans un monde en ruine.

Mots-clés :

Théâtre, réécriture, mythe, tragédie antique, tragédie contemporaine, répétition, temps, violence, sang.