



HAL
open science

Mythes et monstruosité contemporaine : les formes de monstruosité dans les réécritures contemporaines de mythes grecs antiques, à partir de Phèdre 2005 d'Istvan Tasnádi (2005) ; Iphigénie de Jean-René Lemoine (2011) et Entre les lignes de Tiago Rodrigues (2013)

Anaïs Tillier

► **To cite this version:**

Anaïs Tillier. Mythes et monstruosité contemporaine : les formes de monstruosité dans les réécritures contemporaines de mythes grecs antiques, à partir de Phèdre 2005 d'Istvan Tasnádi (2005) ; Iphigénie de Jean-René Lemoine (2011) et Entre les lignes de Tiago Rodrigues (2013) . Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01567759

HAL Id: dumas-01567759

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01567759v1>

Submitted on 24 Jul 2017

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.

MYTHES ET MONSTRUOSITE CONTEMPORAINE

Les formes de monstruosité dans les réécritures
contemporaines de mythes grecs antiques

A partir de *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi (2005) ; *Iphigénie* de Jean-René Lemoine (2011) et *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues (2013)

Anaïs TILLIER

Sous la direction de Mme Pauline BOUCHET

Université Grenoble Alpes
UFR LLASIC
Département Arts du spectacle

Mémoire de Master 1 mention Création Artistique – 16 crédits
Parcours Arts de la scène

Année universitaire 2016-2017

MYTHES ET MONSTRUOSITE CONTEMPORAINE

Les formes de monstruosité dans les réécritures
contemporaines de mythes grecs antiques

A partir de *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi (2005) ; *Iphigénie* de Jean-René Lemoine (2011) et *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues (2013)

Anaïs TILLIER

Sous la direction de Mme Pauline BOUCHET

Université Grenoble Alpes
UFR LLASIC
Département Arts du spectacle

Mémoire de Master 1 mention Création Artistique – 16 crédits
Parcours Arts de la scène

Année universitaire 2016-2017

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord ma directrice de mémoire, madame Pauline Bouchet, pour le temps qu'elle m'a accordé ainsi que pour ses conseils et ses encouragements.

Mes remerciements vont également à la Maison Antoine Vitez qui m'a donné l'accès aux textes *Entre les lignes* et *Antoine et Cléopâtre* de Tiago Rodrigues.

Enfin, je remercie toutes les personnes qui m'ont encouragée, soutenue, aidée et relue tout au long de cette année : Françoise, Chloé, Jérémy et tous les autres...



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : TILLIER PRENOM : ANAIS


DATE : 25/06/2017 SIGNATURE : 

TABLE DES MATIERES

Introduction	3
Chapitre un : « Livres-monstres ».....	10
I. Réécriture et intertextualité.....	10
1. Modèles contemporains de réécriture : Médée-Matérial (H.Müller) et L'Amour de Phèdre (S.Kane).....	10
2. Dialogues entre réécritures.....	15
II. Rapport aux œuvres sources.....	18
1. S'affranchir d'un texte : Saint Amour de Michel Azama	18
2. Entre identification du mythe et actualisation : Iphigénie, Jean-René Lemoine, Phèdre 2005, Istvan Tasnádi, Cassandre on the road, Lina Prosa.....	19
3. Rapport au mythe distancié : Entre les lignes de Tiago Rodrigues et Dévastation de Dimitris Dimitriàdis.....	22
4. La violence poussée à son paroxysme	24
Chapitre deux : « Livre-monstre » et personnages monstrueux	29
I. Caractéristiques des personnages du corpus.....	29
1. L'illusion du réel : Entre les lignes de Tiago Rodrigues et Dévastation de Dimitris Dimitriàdis.....	31
2. La temporalité : Iphigénie de Jean-René Lemoine et Cassandre on the road de Lina Prosa.....	33
3. Constellation monstrueuse : Phèdre 2005 d'Istvan Tasnádi	36
II. Monstres et victimes : le corps des personnages.....	39
1. Des personnages de chair et de sang : Phèdre 2005 d'Istvan Tasnádi et Saint Amour de Michel Azama	40
2. Le corps comme préoccupation mémorielle : Iphigénie de Jean-René Lemoine et Cassandre on the road de Lina Prosa.....	44

3. Ambiguïté de la présence du corps : Entre les lignes de Tiago Rodrigues et Dévastation de Dimitris Dimitriàdis.....	45
4. Les corps modifiés, transformés : Saint Amour de Michel Azama et Entre les lignes de Tiago Rodrigues	47
Chapitre trois : La monstruosité au service d'un discours métathéâtral	50
I. Mise à distance de la violence et de la monstruosité	50
1. L'humour dans Phèdre 2005 d'Istvan Tasnádi, Dévastation de Dimitris Dimitriàdis et Saint Amour de Michel Azama	50
2. L'hommage : Iphigénie de Jean-René Lemoine et Saint Amour de Michel Azama.....	53
II. La figure de l'auteur	55
1. S'affirmer en tant qu'auteur dramatique	55
2. Des « auteurs-monstres » ?	58
III. Remise en question de la démarche de réécriture	59
1. Une métathéâtralité affichée : Entre les lignes de Tiago Rodrigues et Dévastation de Dimitris Dimitriàdis.....	59
2. Discours implicites sur les réécritures : Phèdre 2005 d'Istvan Tasnádi, Iphigénie de Jean-René Lemoine et Cassandre on the road de Lina Prosa	63
Conclusion.....	68
Bibliographie.....	71

INTRODUCTION

*Tu n'auras pas d'avenir si t'écoute les anciens,
Les jeunes au pouvoir, et par tous les moyens !
Vieillards, monopolisant et accaparant,
Tous les pouvoirs aux jeunes extravagants !
Vieux schnocks vous la ramenez depuis la nuit des temps,
La jeunesse au pouvoir, je le veux MAINTENANT !*

Phèdre 2005 d'Istvan Tasnádi

On entend parfois se demander pourquoi les mythes de la Grèce antique nous semblent si proches, après plus de 2 400 ans. Les mythes ont un effet attractif et on les retrouve dans tous les arts à toutes les époques, sous diverses formes et de façons plus ou moins apparentes. La violence contenue dans les mythes grecs, indissociable des relations familiales des héros mythiques, a souvent été reprise par des auteurs ou des metteurs en scènes pour évoquer leur présent. Mais au-delà des thématiques familiales et politiques des mythes, s'ils sont toujours aussi contemporains au théâtre, c'est parce que les dramaturges ont su les remanier pour un public du XXI^{ème} siècle.

Notre corpus offre un panorama européen contemporain de réécritures de mythes grecs antiques avec trois œuvres du XXI^{ème} siècle. Il est composé d'*Entre les lignes* de Tiago Rodrigues (portugais)¹, *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi (hongrois)², et *Iphigénie* de Jean-René Lemoine (français)³. Un corpus secondaire composé de *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis (grec)⁴, *Cassandre on the road* de Lina Prosa (italienne)⁵, et *Saint Amour* de Michel Azama (français)⁶ permettra de compléter la réflexion.

¹ RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes*, manuscrit MAV « texte traduit avec le soutien de la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale », 16p.

² TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, traduit du hongrois par Kristina Rady, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2006, 56p.

³ LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In memoriam*, Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 2012, 63p.

⁴ Dimitriàdis Dimitris, *Dévastation*, traduction Michel Volkovitch, Les Matelles, éd. Espaces 34, coll. « Espace Théâtre », 2016, 80p.

⁵ PROSA Lina, *Cassandre on the road*, précédé de *Lampedusa Beach* et suivi de *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012, 125p.

⁶ AZAMA Michel, *Saint amour*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2002, 44p., version numérique réalisée par i-Kiosque.

Entre les lignes (2013) est une pièce de Tiago Rodrigues, dramaturge et directeur du Théâtre National Dona Maria II de Lisbonne. La pièce reprend le texte même d'*Œdipe-Roi* de Sophocle et un nouveau texte est ajouté entre les lignes de la pièce, devenant le sujet de discussion et de travail des personnages de l'auteur et du comédien, qui veulent mettre en scène le texte antique. Il s'agit d'une écriture de plateau, réalisée avec la participation du comédien et a été mise en scène par Tiago Rodrigues et jouée par Tonán Quito⁷. Les personnages sont complexes car un l'un d'eux porte le prénom de l'auteur réel et un autre celui du comédien pour et avec lequel la pièce a été écrite, brouillant ainsi l'écart entre les personnages et les personnes réelles. Un autre niveau apparaît lorsqu'à la fin un nouveau personnage intervient, prétendant être le vrai narrateur et un employé de théâtre.

Phèdre 2005 de l'auteur hongrois Istvan Tasnádi, a été écrite en 2005. C'est une réécriture d'*Hippolyte* d'Euripide, qui conserve les principaux personnages du mythe, avec de nouveaux personnages et une fin différente : Phèdre ne se tue pas. Parmi les nouveaux personnages, on trouve Minitaure, le fils de Phèdre né de son viol par le Minotaure, et Pseudo-Saurus ami et confident d'Hippolyte qui sera le violeur de Phèdre avec la complicité d'un Hippolyte froid et refusant tout acte charnel. *Phèdre 2005* a été jouée par la compagnie hongroise Krétakör, pour laquelle la pièce a été écrite.

La pièce *Iphigénie* (2011), de l'auteur et metteur en scène français Jean-René Lemoine, est une réécriture autour du personnage Iphigénie, la fille d'Agamemnon sacrifiée pour partir en guerre. On suit la jeune fille dans la dernière nuit de sa vie, avec ses souvenirs, ses regrets et ses angoisses à travers un long monologue entrecoupé de silences. *Iphigénie* n'a pas été mise en scène, mais mise en lecture à trois reprises et toutes dirigées par Jean-René Lemoine⁸.

Dans *Dévastation*, écrite en 2015 par le dramaturge, traducteur et poète grec Dimitris Dimitriàdis, les personnages de l'*Orestie* (Eschyle) se réveillent, convoqués pour une énième représentation de leur histoire. Mais ceux-ci, fatigués, refusent que l'histoire se répète. La pièce a pour l'instant été mise en lecture à deux reprises⁹.

⁷ Jouée les 29 et 30 mars 2016 à Dieppe, produit par Mundo Perfeito.

⁸ Lecture radiophonique le 21 mai 2012 pour France Culture par Nathalie Richard à Paris ; lecture sur plateau le 16 juin 2016 par Nathalie Richard au Théâtre de l'Echangeur (Bagnolet) ; lecture sur plateau du 11 au 21 janvier 2017 par Jean-René Lemoine à La Scène Thélème (Paris)

⁹ Lecture dirigée par Eric Ruf, le 17 juillet 2016, à La Chartreuse (Villeneuve-lès-Avignon) avec les élèves-comédiens du Groupe 43 (2e année) de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (produit par La Maison Antoine Vitez et l'École du TNS) ; lecture radiophonique (France Culture) dirigée par Baptiste Guiton, pour La Mousson d'Été le 23 août 2016

Cassandra on the road (2006) est une pièce de Lina Prosa, autrice, metteuse en scène et journaliste italienne, qui reprend le personnage mythique de Cassandra, princesse troyenne et prophétesse, enlevée par Agamemnon après la guerre de Troie. Ici, Cassandra est une immigrée grecque aux Etats-Unis, renvoyée d'une usine Coca-Cola pour avoir prédit une crise économique et condamnée à l'errance dans un pays inhospitalier et glacial. La pièce est un long monologue de Cassandra et parfois interrompu par un chœur de femmes. La pièce a été une fois mise en lecture et une fois mise en scène¹⁰.

Saint Amour (2000) de Michel Azama, comédien et dramaturge français, est une réécriture de l'histoire d'Œdipe et sa famille, et prend la forme d'une fin alternative à celle d'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Dans *Saint Amour*, aucun personnage ne meurt ou ne se blesse et les enfants sont amoureux les uns des autres avec la bénédiction de leurs parents. *Saint Amour* a été plusieurs fois mise en scène et mise en lecture¹¹.

Au cours de recherches préliminaires, j'ai été surprise par l'absence d'ouvrages généraux sur les réécritures au théâtre. Le sujet est largement traité en littérature, surtout pour le XX^{ème} siècle, mais le terme est plus rarement utilisé en théâtre. Les articles et ouvrages qui traitent des réécritures au théâtre sont axés sur une pièce ou un mythe en particulier, mais il n'y pas ou peu d'ouvrages de synthèse sur la notion de réécriture en théâtre. On peut se demander pourquoi, d'autant plus que de nombreuses pièces antiques étaient déjà des réécritures.

En effet, Euripide a écrit des pièces qui reprennent des héros des pièces d'Eschyle, comme Electre et Oreste. En France, la période classique est le grand retour des mythes grecs dans le théâtre. Pendant la « Querelle des Anciens et des Modernes »¹², les Anciens se tournent vers les textes antiques. Ainsi, des tragédies de Racine sont des réécritures de celles d'Eschyle, Sophocle et Euripide, et parmi les plus célèbres, on peut citer *Phèdre*, *Andromaque* et *Iphigénie*. Au XX^{ème} siècle en France, Anouilh et Giraudoux ont aussi réécrit ces tragédies et, dans l'entre-deux-guerres (1918-1939), le retour aux mythes a

¹⁰ Lecture par Valérie Lang au Théâtre de l'Odéon en 2009 ; mise en scène par Le Collectif 7 en janvier 2017 à St Etienne

¹¹ Mise en espace d'Aimée-Sara Bernard en 2000 à Théâtre Ouvert (Paris) ; lecture radiophonique en 2000 pour France Culture (La Chartreuse) ; mise en scène par la cie La Troup'ment à La Vence Scène (St Egrève) en 2004 ; mise en scène par la cie La Scène du Balcon au Théo Théâtre (Paris) en juin 2004

¹² A la fin du XVII^{ème} siècle, les « Anciens » (Racine, La Fontaine, Boileau, Bossuet, La Bruyère, Fénelon) défendent l'idée que les auteurs antiques doivent être des modèles à suivre, tandis que les « Modernes » (Corneille, Perrault, Fontenelle) défendent l'innovation littéraire. On remarque toutefois que l'innovation n'exclut pas la reprise des textes antiques, Corneille écrivant une *Médée* et un *Œdipe* et Perrault mettant par écrit d'anciens contes populaires, leur donnant une nouvelle légitimité en les faisant rentrer dans la littérature.

permis aux dramaturges de « parler des problèmes de l'actualité de manière neuve et poétique »¹³ et serait dans le même temps significatif d'un « retour à un besoin de valeurs »¹⁴ traditionnelles et collectives.

A l'étranger, Sarah Kane écrit *L'Amour de Phèdre* en 1996, aujourd'hui devenu un « classique contemporain », poursuivant le mouvement de réécriture qui continue au XXI^{ème} siècle en Europe. Le théâtre du XXI^{ème} siècle est souvent dénonciateur d'une société où règne une violence contenue et sous-jacente constante, dans le milieu capitaliste du travail (*Push Up* de Roland Schimmelpfennig¹⁵), au sein de la famille (*Visage de feu* de Marius Von Mayenburg¹⁶ ou *P'tite Souillure* de Koffi Kwahulé¹⁷) ou dans la société en général (de plus en plus à travers le thème du terrorisme comme dans *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri¹⁸). La mise en scène de la violence quotidienne de façon exagérée et artistique a un pouvoir cathartique, à la fois pour l'auteur, les comédiens et les lecteurs-spectateurs. Le masque du monstrueux permet de montrer (*monstrare*) le vrai visage de l'horreur et de la violence – un visage humain – et le détour par le mythe est un moyen privilégié de le faire.

Si le terme de réécriture est peu utilisé, celui d'intertextualité est plus souvent mobilisé dans le domaine du théâtre. Il s'agit d'un terme issu de la littérature, utilisé d'abord par Julia Kristeva (1967) repris et diffusé par Roland Barthes en 1973 dans « La mort de l'auteur », pour désigner une œuvre en dialogue avec une ou plusieurs œuvres antérieures : « tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹⁹. Ainsi, l'intertextualité a d'abord désigné un rapport entre une œuvre et le reste de la littérature ou des sources désignées. Le terme a évolué au fil du temps pour désigner aujourd'hui, entre autres, l'utilisation volontaire de textes extérieurs à l'œuvre même. Ainsi, la réécriture est une forme d'intertextualité, et comme le souligne Marie-Claude Hubert, « la réécriture théâtrale est un processus spécifique, différent des phénomènes d'intertextualité tels qu'ils apparaissent dans la

¹³ GOT Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^{ème} siècle*, Paris, éd. Ellipses, 1998, p.44.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ SCHIMMELPFENNIG Roland, *Push Up*, précédé de *Une nuit arabe*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, éd. L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2002, 156p.

¹⁶ VON MAYENBURG Marius, *Visage de feu*, suivi de *Parasites*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, éd. L'Arche, 2001, 128p.

¹⁷ KWAHULE Koffi, *P'tite Souillure*, précédé de *Big Shoot*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2000, 112p.

¹⁸ KHEMIRI Jonas Hassen, *J'appelle mes frères*, suivi de *Nous qui sommes cent*, traduit du suédois par Marianne Ségol-Samoy, éd. Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2013, 144p.

¹⁹ KRISTEVA Julia, « Le mot, le dialogue, le roman » cité dans *L'intertextualité*, dir. RABAU Sophie, Manchecourt, éd. Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p.57.

narration ou en poésie »²⁰ car il s'agit de recréer une œuvre entière à partir d'un matériau déjà existant nouvellement combiné et qui doit prendre en compte l'aspect scénique de l'écriture.

Quant au mythe, c'est un « récit imaginaire, appartenant à un groupe social donné, transmis de génération en génération, mis en forme et modifié par les poètes, qui enferme un sens symbolique »²¹. Les mythes n'ont pas de version originelle, puisqu'ils sont en constante mutation et que les versions diffèrent selon les régions et les groupes sociaux. Cela s'explique par l'origine orale des mythes (*muthos*), qui n'ont eu de versions écrites que tardivement. En Grèce, ce sont notamment les dramaturges Eschyle, Sophocle puis Euripide qui ont écrit sur et à partir de mythes et ont ainsi participé à leur conservation. Les mythes grecs antiques sont donc étroitement liés au théâtre, ce qui explique en partie le fait qu'ils soient aujourd'hui un matériau dramaturgique. Pour l'historien et mythologue Mircea Eliade, « la définition [du mythe] qui [...] semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée [...] le récit d'une création ».²² Cette idée de récit d'une création est importante à prendre en compte dans une réflexion autour de la réécriture – procédé qui consiste à recréer à partir d'un matériau textuel déjà existant.

Dans les pièces de ce corpus, les modalités de réécriture sont différentes, mais les thématiques et le traitement des personnages comportent des points communs, notamment autour de la notion de monstruosité. En effet, chacune d'elles poussent la violence et l'horreur à leur paroxysme. L'humour de ces pièces participe à leur épiscisation et à leur commentaire. D'après le *Lexique du drame moderne et contemporain*, l'humour entraîne un « mouvement explicite du drame sur lui-même »²³ et donc une réflexion qui « suscite [...] des commentaires ». Pour Barthes, le commentaire est originellement la fonction du chœur antique²⁴, et ici on peut constater que cette fonction est récupérée

²⁰ HUBERT Marie-Claude, « Avant-propos » in *Les formes de la réécriture au théâtre*, dir HUBERT Marie-Claude, actes de colloque, publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles Théâtre », 2006, p.5.

²¹ GOT Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^{ème} siècle*, op. cit., p.3.

²² ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Malesherbes, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, pp.16-17.

²³ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, éd. Circé, coll. « Circé poches », 2005, définition « Humour » p.102.

²⁴ *Ibid*, définition « Commentaire » p.46 : « Barthes construit le commentaire en notion dramaturgique à partir d'un détour par le chœur antique. ».

directement par le personnage antique modernisé. Dans la définition du *Lexique*, Sarrazac ajoute :

Le commentaire se situe dans un entre-deux, entre le drame et son spectateur, et cette situation d'intermédiaire engendre deux usages contradictoires. Le commentaire peut imposer un sens au spectateur ou l'engager à construire un commentaire second, qui ne soit pas la simple redondance de celui produit sur scène.²⁵

La notion de commentaire participe à l'hybridité des pièces, en créant une contradiction interne à l'œuvre. De plus, les six pièces du corpus sont épiciées, c'est-à-dire qu'elles contiennent « des éléments épique »²⁶ qui permettent une mise à distance et un regard critique, et cela « renvoie à la présence de l'auteur au sein de la narration [...] dans laquelle le point de vue de l'auteur s'avère central »²⁷. Ainsi, les éléments épiques, principalement la narration, contenus dans ces pièces permettent les discours métathéâtraux des auteurs.

Le corpus mettra en évidence le fait que les auteurs contemporains, comme leurs prédécesseurs, utilisent le détour des mythes grecs antiques pour parler de notre société. La monstruosité présente dans les tragédies grecques a évolué dans les pièces au fur et à mesure des réécritures, et nous nous demanderons quelles sont les (ré)appropriations de la monstruosité antique par les auteurs contemporains de notre corpus.

Ce travail sera fondé sur des analyses dramaturgiques, ce qui permettra une réflexion sur les textes, tout en restant dans une optique scénique.

Nous verrons que c'est d'abord dans la forme des pièces que cette monstruosité est modernisée. Le procédé de réécriture contient déjà en lui une forme de monstruosité, dans l'hybridité de l'œuvre. L'écriture contemporaine, dans son besoin de monstruosité, semble appeler la réécriture des mythes grecs antiques car « une telle écriture en passe aussi par l'intertextualité dans un processus de déformation ou de morcellement » créant ainsi des « livres-monstres »²⁸.

Ces « livres-monstres » contaminent les personnages, qui sont tous des sortes différentes de monstres, « du côté de la transgression »²⁹ et de l'hors-norme. On peut voir que les formes particulières des œuvres permettent de créer des personnages tout aussi

²⁵ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p.47.

²⁶ *Ibid*, définition « Epique / Epicisation » p.73.

²⁷ *Ibid*, p.74.

²⁸ Revue *Elseneur*, n°30 « Monstruosités contemporaines », 2015, Caen, Presses Universitaires de Caen, « Introduction », pp.9-11, LECHEVALLIER Claire et LOIGNON Sylvie, p.11.

²⁹ *Ibid*, p.9.

particuliers. De plus, le monstre est celui qui est montré (*monstrare*) et c'est ce qui se fait sur scène. Les corps sont en effet exposés et violentés – voire violés – devant les spectateurs ou dans des récits crus et directs.

On peut enfin constater que si les formes hybrides et monstrueuses permettent de créer des personnages-monstres d'un genre différent des monstres antiques, elles donnent également aux auteurs l'occasion d'avoir une réflexion métathéâtrale et un discours sur leur rapport aux mythes et leurs personnages ainsi qu'aux textes-sources. L'utilisation de mythes inscrit les auteurs dans une filiation qu'ils revendiquent tout en s'en écartant volontairement, menant ainsi à remettre en question la légitimité des dramaturges contemporains ou au contraire celle des auteurs antiques.

CHAPITRE UN : « LIVRES-MONSTRES »

I. Réécriture et intertextualité

1. Modèles contemporains de réécriture : *Médée-Matériau* (H.Müller) et *L'Amour de Phèdre* (S.Kane)

Les réécritures contemporaines du corpus ne peuvent être étudiées sans aborder au préalable deux œuvres majeures dans l'histoire contemporaine de la réécriture de mythes antiques : *Médée-Matériau* d'Heiner Müller et *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane, pouvant aujourd'hui être considérées comme des modèles. Ces deux pièces de la fin du XX^{ème}, respectivement allemande et britannique, appellent déjà l'expression « livre-monstre » que nous empruntons à Claire Lechevallier et Sylvie Loignon³⁰ et que nous allons développer dans ce chapitre.

Si la structure de la pièce de Sarah Kane est traditionnelle – dans le sens où *L'Amour de Phèdre* est découpée en scènes (huit), comporte plusieurs personnages qui sont indépendants et il y a des actions et des dialogues qui font avancer l'action – ses personnages comportent une telle part de monstruosité que cela contamine la forme. Dans *Médée-Matériau* d'Heiner Müller, forme et personnage sont imbriqués, la forme étant aussi monstrueuse que le personnage éponyme, Médée.

a. *L'Amour de Phèdre*

*L'Amour de Phèdre*³¹ de Sarah Kane est une réécriture de la *Phèdre* de Sénèque, écrite et mise en scène par l'autrice en 1996. Cette pièce découle d'une commande du *Gate Theatre*, qui a demandé à Sarah Kane de reprendre une tragédie antique.

³⁰ Revue *Elseneur*, n°30 « Monstruosités contemporaines », *op. cit.*, « Introduction » de LECHEVALLIER Claire et LOIGNON Sylvie, p.11.

³¹ KANE Sarah, *L'Amour de Phèdre*, traduit de l'anglais par Séverine Magois, Paris, éd. L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1999.

Dans la réécriture de Kane, Hippolyte est un jeune homme gras, désœuvré et déprimé qui passe son temps devant la télévision et à avoir des rapports sexuels qui ne le satisfont pas. Phèdre en est amoureuse et crée une romance entre eux, complètement fantasmée, après lui avoir fait une fellation. Après ce sordide moment d'intimité et l'aveu d'Hippolyte (il a couché avec Strophe, la fille de Phèdre), la reine l'accuse de viol et se suicide. S'en suit l'arrestation du prince, son emprisonnement et pour finir son exécution publique d'une violence extrême, exécution pendant laquelle Thésée viole et tue Strophe puis se tue à son tour après l'avoir reconnue.

Bien qu'affichée comme texte-source, l'œuvre de Sénèque ne se reconnaît pas immédiatement, tant dans la structure de la pièce que dans sa fable. D'abord, le personnage principal n'est pas tant Phèdre qu'Hippolyte. En effet, Phèdre apparaît à la scène 2, alors qu'Hippolyte fait l'ouverture de la pièce en scène 1 ; de plus on apprend la mort de la reine dès la scène 5 sur huit, et elle est simplement évoquée, alors que la pièce se termine sur la mort en scène d'Hippolyte. Ensuite, la liste des personnages a été modifiée, avec plusieurs nouveaux personnages (le médecin, le prêtre, Strophe). Le fait que Phèdre ait une fille du même âge qu'Hippolyte, Strophe, rappelle l'écart d'âge entre elle et son beau-fils. Toutefois, ce n'est pas le cœur du problème comme dans les versions antiques de Sénèque ou Euripide avant lui. Ici, Hippolyte est la source de la tragédie, et il y joue même un rôle actif. Dans *Love me or kill, Sarah Kane et le théâtre*, Graham Saunders écrit en effet que « le personnage de Phèdre est supplanté ici par celui d'Hippolyte, qui devient le centre de la pièce dans la mesure où il participe activement à la tragédie qui s'abat sur lui. »³². En changeant le personnage principal et la structure de la pièce, Sarah Kane s'approprie le mythe de Phèdre, c'est-à-dire qu'elle s'autorise à prendre des libertés par rapport au texte-source qu'elle ne cherche pas à imiter. Dans un entretien avec Nils Tabert, le 8 février 1998, l'auteurice a exprimé sa volonté qu'il s'agisse d'un « texte qui ait sa propre vie »³³, et donc qui ne dépende pas de la connaissance préalable du mythe de la part du lecteur-spectateur.

Cette appropriation se fait à travers une actualisation du mythe, qui se voit immédiatement par le décor posé par Sarah Kane dans la première scène, longue didascalie décrivant Hippolyte :

³² SAUNDERS Graham, *Love me or kill, Sarah Kane et le théâtre*, traduit de l'anglais par Georges Bas, Paris, éd. L'Arche, 2004, p.125.

³³ *Outre-Scène* n°1 « Sarah Kane », revue du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, pp.65-75, extrait de l'entretien de Nils Tabert et Sarah Kane, p.68.

HIPPOLYTE, assis dans une chambre plongée dans la pénombre, regarde la télévision.

Il est vautré sur un canapé au milieu de jouets électroniques coûteux, de paquets vides de chips et de bonbons, et de chaussettes et de sous-vêtements éparpillés çà et là.³⁴

L'actualisation est flagrante, voire caricaturale, et déplace l'action dans un cadre qui rappelle une série télévisée américaine. Cette américanisation du mythe correspond au procédé de « transposition homodiégétique » défini par Gérard Genette dans *Palimpseste, la littérature au second degré* : il y a une « fidélité diégétique » par rapport au texte-source, dans le sens où on constate « le maintien du nom des personnages, signe de leur identité, c'est-à-dire de leur inscription dans un univers diégétique »³⁵. Les personnages de Phèdre, Hippolyte et Thésée sont reconnaissables à leur nom et leur fonction, qui sont les mêmes que dans le mythe. Les personnages ajoutés quant à eux participent à l'actualisation, notamment le Médecin, le Prêtre et les Policiers 1 et 2. Ces nouveaux personnages sont désignés uniquement par leur fonction, n'ont pas de passé ou d'histoire personnelle, et renvoient à l'univers social Occidental des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles.

On peut également parler d'« anachronisme »³⁶ inversé : ici, ce ne sont pas des éléments modernes qui sont dispersés dans un contexte ancien, mais des éléments anciens qui sont glissés dans un contexte contemporain. En effet, les références contemporaines sont nombreuses, et contrastent avec les références antiques, créant ainsi un espace-temps hybride, un univers indéfini flottant entre passé et présent typique des réécritures contemporaines étudiées ici. La langue participe également à l'hybridité temporelle de la pièce en alternant entre le registre familier (« Va-t'en fous le camp »³⁷) et le registre poétique (« As-tu jamais pensé, pensé que ton cœur se briserait ? »³⁸).

La réécriture de Sarah Kane parle de la société dans laquelle vit l'autrice. En effet, si comme on l'a fait précédemment on peut parler d'américanisation du mythe, on reconnaît l'Angleterre du XX^{ème} siècle, avec l'image d'une famille royale adulée mais qui sombre dans la décadence. Ses personnages reflètent la morbidité et la violence sociales, surtout HIPPOLYTE – qui prend le contre-pied de l'Hippolyte chaste et vertueux du mythe – et le

³⁴ KANE Sarah, *L'Amour de Phèdre*, op. cit., p.13.

³⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.344.

³⁶ *Ibid*, p.358 « anachronisme » = « qui consiste à émailler une action ancienne de détails stylistiques et thématiques modernes ».

³⁷ KANE Sarah, *L'Amour de Phèdre*, op. cit., scène 3, p.19.

³⁸ *Ibidem*.

personnage indistinct qu'est la « *foule d'hommes, de femmes et d'enfants* »³⁹ dans la dernière scène. Le viol de Strophe et la mort d'Hippolyte se font sur scène avec une extrême violence pour dénoncer une société anesthésiée dans laquelle la télévision banalise la violence, bien que l'autrice affirme dans l'entretien avec Nils Tabert que *L'Amour de Phèdre* est une comédie. Désigner *l'Amour de Phèdre* comme une comédie, même si elle est cruelle, la démarque aussi de l'œuvre source qui est bien une tragédie. Dans l'article « Cathartique (matériau) » du *Lexique du drame moderne et contemporain*, il est fait référence à Sarah Kane et à son écriture « *dans la panique* »⁴⁰. Ceci est intéressant dans le sens où on voit se dessiner l'idée que la forme influe sur le fond, car si *L'Amour de Phèdre* a un pouvoir cathartique, il est dû à la brutalité de l'écriture panique, plus que par l'histoire racontée. Avant Kane, Müller avait déjà ouvert la voie vers la pratique contemporaine de la réécriture en créant une forme originale et indissociable du personnage.

b. *Médée-Matériau*

*Médée-Matériau*⁴¹ est une pièce courte d'Heiner Müller écrite en 1985. Cette pièce de huit pages a nécessité près de quatre cent quatre-vingt-dix pages de sources variées, tant des romans, des récits de voyages, des récits mythologiques, des poèmes que les propres pièces de Müller et sa vie personnelle⁴². Il s'agit donc d'une réécriture sans texte-source unique et précis. Dans *Médée-Matériau*, Müller reprend le mythe de Médée et le fragmente. Paradoxalement, Müller écrit cette pièce trois ans après avoir annoncé qu'il ne travaillerait plus à partir de l'Antiquité (en 1981)⁴³. Ainsi, cette pièce n'a pas été conçue comme une réécriture de texte antique, mais bien la réécriture d'un mythe, voire d'un personnage mythique. Avec *Médée-Matériau*, l'auteur donne la parole à Médée mais ne met pas en scène son histoire car il n'y a pas d'autre action que sa parole.

La pièce prend la forme d'un long monologue de Médée qui raconte son histoire dans un discours décousu et ponctué par la parole quasi inaudible de Jason et de La Nourrice.

³⁹ KANE Sarah, *L'Amour de Phèdre*, *op. cit.*, p.65.

⁴⁰ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p.35.

⁴¹ MULLER Heiner, *Médée-Matériau*, dans *Germania Mort à Berlin*, traduit de l'allemand par J. Jourdheuil et H. Schwarzingger, Paris, éd. de Minuit, 1985.

⁴² BILLER Florence, *Heiner Müller*, Paris, éd. Belin, coll. « Voix Allemandes », 2003, p.173 : « comme il l'avoue à propos du dialogue intitulé « Médée-Matériau Paysage avec Argonautes », il peut aussi s'inspirer de sa vie, en l'occurrence d'une dispute conjugale avec sa femme Inge. ».

⁴³ *Ibid*, p.77.

Si d'un point de vue énonciatif Médée s'adresse à Jason et La Nourrice, voire à elle-même, on se rend compte que sa parole se perd et n'attend pas de réponse, elle est totalement inintelligible. Avec son discours hors-norme, Médée est un personnage monstrueux. Si elle l'est dans le mythe à cause de ses actes (Médée tue ses enfants et la nouvelle épouse de Jason), elle le devient à cause de sa parole dans la réécriture de Müller. Son soliloque la fait sortir de l'humanité, la parole et l'échange verbal caractérisant l'homme. Le texte est rendu difficile d'accès par la versification qu'on pourrait qualifier de « ratée » et de l'absence de ponctuation. Les phrases coupées par un retour à la ligne, pour la versification, ne sont pas toujours juste d'un point de vue syntaxique :

Qui va enlacer ton corps pleurer
Sur ton épaule gémir parfois dans l'ivresse
Que la robe de l'amour mon autre peau
Brodée par les mains de la femme dépouillée⁴⁴

Cela crée un effet d'étrangeté, d'autant plus que l'absence de ponctuation confère au texte un rythme particulièrement difficile à lire, entendre et dire. Cette Médée n'est pas un personnage humain car elle est étrangère au langage et à la communication. Elle utilise les mots pour dire sa douleur, mais elle n'est pas dans le partage et la communication. De plus, la structure de la pièce est aussi déconstruite que le fil de pensées de Médée, créant ainsi une forme théâtrale qui ne peut-être détachée du personnage.

La monstruosité de Médée et de la pièce passe également par les nombreuses évocations du corps du personnage. Médée fait beaucoup de références à son corps meurtri, à la fois victime de Jason et coupable de son départ à cause de son âge. Médée parle de son corps de mère qui a remplacé un corps de femme, sexuel et désirable pour Jason. Son corps est aussi la preuve de son passé, corps exilé, loin de chez lui et devenu « ruines »⁴⁵. Le corps de Médée est présent dans sa matérialité, ce n'est pas seulement une abstraction. Elle parle de sa voix, de son sang, de sa sueur, de ses lèvres, de sa peau, etc. Le personnage a un corps exposé, qui sert de démonstration visible de son déclin. Son corps est symptomatique de ses souffrances présentes et passées, ce qui fait d'elle un personnage monstrueux car marqué, stigmatisé et déformé.

⁴⁴ MULLER Heiner, *Médée-Matériau*, *op. cit.*, p.14.

⁴⁵ *Ibid*, p.11 : « les ruines de ton corps ».

Cette place centrale faite au corps du personnage mythique se retrouve dans plusieurs réécritures de ce corpus, notamment dans *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi, de même que la forme monologuée du personnage éponyme comme récit de son histoire, avec *Iphigénie* de Jean-René Lemoine et *Cassandra on the road* de Lina Prosa.

2. Dialogues entre réécritures

Les réécritures ne sont pas uniquement la réécriture d'une pièce ou d'un mythe, toute l'histoire théâtrale est concernée : c'est le phénomène d'intertextualité tel que le définit Julia Kristeva. L'intertextualité, à l'origine du terme, désigne en effet le dialogue entre plusieurs œuvres, créant un immense réseau intertextes comprenant l'ensemble de la littérature. Elle reprend ainsi la notion de « dialogisme » de Bakhtine⁴⁶.

Dans le cas de réécritures de mythes, le dialogue entre plusieurs œuvres est capital car, par définition, les mythes ne sont pas fixés, ils sont mouvants et à multiples facettes. Le fait de mettre en relation plusieurs œuvres ou de se nourrir de pièces très différentes correspond bien à la création / formation d'un mythe. Ariane Ferry explique très bien cela :

La réécriture d'un mythe passerait donc par la prise en compte de voix, de propositions, de lacunes, de questions non résolues, repérées dans le(s) texte(s) d'un prédécesseur, ou de plusieurs. A l'intérieur d'un lignage mythique, l'auteur élit le(s) texte(s) qu'il constitue comme partenaire(s) d'une conversation dont il fixe les modalités et les enjeux, ignorant la majorité des réécritures, dont le nombre peut parfois produire l'effet d'un vain ressassement, et il choisit un ou deux textes qui, à travers le temps, lui « parle(nt) » et semble(nt) exiger qu'il entre en dialogue avec eux.⁴⁷

Ce dialogue avec des réécritures antérieures semble important dans la pratique contemporaine. Ecrire une pièce qui reprend un mythe exige de faire des choix : que réécrire, que garder, que supprimer ? Si l'on en croit Ariane Ferry, ces choix se font par préférences personnelles, ils ne sont pas des choix rationnels. Ou en tout cas, s'ils sont rationnels, c'est pour combler des vides, des manques, perçus par l'auteur-lecteur.

⁴⁶ RABAU Sophie, *Intertextualité*, Manchecourt, éd. Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p.54.

⁴⁷ FERRY Ariane, « Les effets de citation, mode de désignation d'une fatalité mythique, acceptée ou refusée » (pp.25-38), dans *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)* de FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), Dijon, éd. Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2010, p.25-26.

Comme Umberto Eco le met en évidence, « le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »⁴⁸. Les auteurs, lorsqu'ils sont lecteurs, semblent s'impliquer dans le texte, dans le sens étymologique du terme *implicare* (s'enchevêtrer, se mêler à, s'engager dans) et s'empare des « espaces blancs ». Du fait de cette implication, le dialogue est alors possible, et peut ensuite aller vers une réécriture qui complète un texte (*Iphigénie* de Jean-René Lemoine qui complète *Iphigénie à Aulis* d'Euripide), qui propose une fin alternative (*Saint Amour* de Michel Azama ou *Cassandra on the road* de Lina Prosa) ou encore vers une co-écriture (*Entre les lignes* de Tiago Rodrigues). Ce sont ces dialogues entre les auteurs et les pièces qui font des œuvres qui en résultent des « livres-monstres », du fait de leurs croisements.

Les réécritures sur lesquelles nous travaillons – *Iphigénie* de Jean-René Lemoine, *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues, *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi, ainsi que *Cassandra on the road* de Lina Prosa, *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis, *Saint Amour* de Michel Azama – ont nécessairement été influencées par *Médée-Matériau* et *L'Amour de Phèdre*. Dans ces six pièces, on retrouve des éléments communs à ces deux œuvres : l'hybridité temporelle, l'importance du corps et l'affranchissement des textes-sources.

Mais outre le lien avec ces réécritures, les pièces sont nourries par d'autres modèles, qu'ils soient antiques ou contemporains.

En plus de *Médée-Matériau* et de *L'Amour de Phèdre*, on pourrait citer *Lear* d'Edward Bond comme autre réécriture modèle. Cet auteur, de la même génération qu'Heiner Müller et de la même nationalité que Sarah Kane, n'a pas réécrit de mythe antique mais *Le roi Lear* de Shakespeare, pièce que l'on peut aujourd'hui qualifier de mythique. Si aucune pièce du corpus ne fait explicitement référence à *Lear*, les auteurs ont certainement lu cette pièce ou des œuvres qui y font référence. Nous verrons dans le chapitre suivant un rapprochement possible avec *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues.

Sarah Kane a utilisé la version du mythe de Phèdre de Sénèque comme texte-source, et non celle d'Euripide, pourtant plus ancienne et elle-même texte-source de Sénèque. Elle explique dans l'entretien avec Nils Tabert qu'elle n'a jamais lu *Phèdre* de Racine et qu'elle a choisi une pièce de Sénèque après avoir vu une adaptation d'une de ses œuvres par Caryl Churchill. De plus, elle ajoute que *L'Amour de Phèdre* a une dimension

⁴⁸ ECO Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, éd. Grasset, coll. « Le livre de Poche, biblio essais », 2004, première édition 1985, p.63.

autobiographique et qu'il s'agit d'une sorte de réécriture de *Baal* de Brecht : la scène 6 (dialogue entre Hippolyte et Le Prêtre) avait initialement été écrite pour une réécriture de *Baal*⁴⁹. Pourtant, à première vue *Phèdre* de Sénèque et *Baal* de Brecht sont deux pièces qui n'ont rien en commun. Cet exemple de dialogues entre les pièces montre que plusieurs textes peuvent stimuler l'écriture d'un troisième texte, qui renvoie malgré lui à un quatrième, ici *Hippolyte* d'Euripide qui, que Sarah Kane l'ait voulu ou non, hante *L'Amour de Phèdre* par le simple fait qu'il s'agisse du plus ancien texte connu relatant l'histoire de ces personnages.

Cassandre on the road de Lina Prosa rappelle par plusieurs points la pièce de Brecht *Sainte Jeanne des Abattoirs* : dans les deux cas, l'action se déroule en Amérique du Nord et le personnage principal est une jeune femme persécutée à cause de la crise économique qu'elle subit et/ou prédit. *Sainte Jeanne des Abattoirs* est une pièce qui reprend la figure légendaire de Jeanne d'Arc, qui est lointaine à la fois temporellement et géographiquement pour un public allemand, comme l'est Cassandre pour nous et pour l'autrice (italienne). Ainsi, on peut penser qu'en réécrivant l'histoire de Cassandre Lina Prosa s'est nourrie de la pièce de Brecht, créant un dialogue entre les œuvres et perçu, ou non, par le lecteur-spectateur.

Pour *Phèdre 2005*, l'intertextualité est particulièrement forte car Istvan Tasnádi avait d'abord écrit une *Phèdre 2001*, en plus de revendiquer les influences d'Euripide, Sénèque et Kane. Enfin, dans un entretien⁵⁰ Jean-René Lemoine explique qu'*Iphigénie* est « traversée par tous les auteurs grecs » mais également par l'œuvre de jeunesse de Marguerite Yourcenar, *Feux* (1935). Il s'agit d'un recueil de nouvelles poétiques qui reprennent des mythes grecs, notamment avec les personnages Phèdre, Achille, Patrocle, Antigone et Clytemnestre. Le fait qu'il ne s'agisse pas d'une forme théâtrale enrichit encore l'intertextualité à l'origine de la création de la pièce.

Ainsi, chacune des œuvres du corpus comporte plusieurs œuvres sources. Mais ce sont bien les tragédies antiques, et surtout les mythes qu'elles perpétuent, qui sont aux sources des réécritures.

⁴⁹ *Outre-Scène* n°1 Sarah Kane, *op. cit.*, extrait de l'entretien de Nils Tabert et Sarah Kane, p.68.

⁵⁰ <http://www.theatre-video.net/video/J-R-Lemoine-Iphigenie-Le-contexte-artistique?autostart>

II. Rapport aux œuvres sources

Comme avec *Médée-Matériau* et *L'Amour de Phèdre*, des pièces de notre corpus comportent le nom du personnage mythique dans leur titre, s'affichant ainsi dès le début comme des réécritures. Quand ce n'est pas dans le titre, c'est grâce à la liste des personnages que l'on peut identifier la réécriture. Le « *paratexte* »⁵¹ des réécritures permet de les inscrire dans la lignée des premiers textes. Sont compris dans le paratexte les noms des personnages, les titres, les sous-titres, didascalies, préfaces, postfaces, etc. On peut en effet constater que très souvent les noms des personnages mythiques sont conservés.

1. S'affranchir d'un texte : *Saint Amour* de Michel Azama

Saint Amour de Michel Azama est une exception dans notre corpus car la pièce ne s'affiche pas comme une réécriture. Par exemple, la liste des personnages n'annonce que « LUI (*Père*) / ELLE (*Mère*) / FILS 1 / FILS 2 / FILLE 1 / FILLE 2 »⁵². La didascalie initiale brouille les pistes également : « *Lieu : Le lieu commun de toutes les familles communes.* »⁵³. La famille est présentée comme une famille ordinaire et donc loin d'une famille de légende. La pièce se présente comme un jeu de piste : une fois que le lecteur-spectateur a compris qu'il s'agissait d'une réécriture de l'histoire d'Œdipe et de sa famille, il cherche les indices donnés par l'auteur pour reconnaître les personnages mythiques et leurs histoires. Les indices sont d'abord le fait que LUI se présente à la fois comme le fils et l'époux d'ELLE, et qu'il liste leurs quatre enfants, deux garçons et deux filles comme Polynice, Étéocle, Antigone et Ismène – les enfants d'Œdipe et Jocaste. Cela crée une connivence entre les lecteurs-spectateurs et l'auteur. Mais il est également possible de comprendre *Saint Amour* sans avoir la culture théâtrale et antique nécessaire pour cette reconnaissance. Le principe d'écriture de la pièce semble être basé sur un « et si » qui modifie l'histoire après la découverte de la véritable identité d'Œdipe. *Saint Amour* commence par un dialogue entre ELLE et LUI, ELLE expliquant qu'ils doivent se dire adieu et qu'elle est prête à se pendre. Or, cet épisode existe dans *Œdipe-Roi* de

⁵¹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p.9.

⁵² AZAMA Michel, *Saint Amour*, dans *Saintes Familles*, op. cit., PDF p.6.

⁵³ *Ibidem*.

Sophocle, il suit la révélation et précède le suicide de Jocaste et la mutilation d'Œdipe. On pourrait accoler *Saint Amour* à la pièce de Sophocle, comme une fin alternative. L'œuvre-source apparaît comme une source d'inspiration, un point de départ à une nouvelle pièce, et les références y sont allusives.

2. Entre identification du mythe et actualisation : *Iphigénie*, Jean-René Lemoine, *Phèdre 2005*, Istvan Tasnádi, *Cassandra on the road*, Lina Prosa

Dans les cas d'*Iphigénie* de Jean-René Lemoine, de *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi et de *Cassandra on the road* de Lina Prosa, la réécriture est identifiable dès le titre qui contient le nom du personnage mythique.

Dans *Iphigénie*, l'auteur se concentre sur le personnage éponyme et le rend humain en lui donnant une intériorité, des peurs et des joies personnelles, loin des considérations héroïques des figures mythiques préoccupées par la politique et le sens de l'honneur. Cette Iphigénie est proche de nous, comme une adolescente perdue, prise dans un schéma familial complexe et qui vit son premier amour. Le fait qu'Iphigénie soit un personnage à multiples facettes participe à sa modernité. Il ne s'agit plus d'un personnage qui incarne une seule valeur (le sacrifice) ou la raison d'Etat (ce qu'en a fait Racine). Dans le mythe, Iphigénie est la sœur cadette de Chrysothémis et la sœur aînée d'Electre et Oreste, les enfants de Clytemnestre et Agamemnon, roi des Grecs. Agamemnon la sacrifie à la déesse Artémis pour avoir des vents favorables pour partir en guerre à Troie. Pour la faire venir à Aulis, lieu du sacrifice, il lui fait croire, ainsi qu'à Clytemnestre, qu'elle va épouser le guerrier Achille. Le subterfuge découvert, Achille et Clytemnestre tentent de faire changer d'avis le roi mais Iphigénie accepte de se sacrifier.

La modernité dans *Iphigénie* correspond à ce que Gérard Genette appelle la « modernisation diégétique » (« qui consiste à transférer en bloc une action ancienne dans un cadre moderne ») et non un « anachronisme » (« qui consiste à émailler une action ancienne de détails stylistiques et thématiques modernes »)⁵⁴. En effet, toute l'action et son contexte ont été transférés dans un cadre moderne, le temps mythique est mélangé à l'époque contemporaine : la « mère téléphonait dans sa chambre », Agamemnon fume

⁵⁴ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p.358.

« des cigarettes », il y a des « voitures » et des « trains »⁵⁵, etc. Il en découle un décalage car aujourd'hui nous n'imaginerions pas sacrifier une jeune femme pour partir en guerre. Ce genre d'idée appartient aux légendes, et celles-ci sont évoquées par Iphigénie, qui explique que son père lui « racontait des légendes »⁵⁶. Etant elle-même une légende, son souvenir d'enfance fait écho à son propre mythe, comme si elle avait du recul sur son histoire. L'ajout du triangle amoureux entre elle, son fiancé Achille et Patrocle change son regard face au sacrifice qu'on exige d'elle : elle a quelqu'un à perdre, Patrocle ; mais aussi sa féminité naissante. Ici, la passion et l'individu semblent plus forts que la Cité, comme dans la société contemporaine. Le plus important pour elle sont les problèmes de sa famille et son amour pour Patrocle, et non la guerre, alors que dans la pièce d'Euripide il n'y a aucune considération d'ordre privé et amoureux, aucun mariage avec Achille n'a réellement été prévu car il ne s'agit que d'un subterfuge d'Agamemnon pour que sa fille le rejoigne à Aulis.

Dans *Phèdre 2005*, Istvan Tasnádi semble faire le même type d'actualisation que Jean-René Lemoine dans *Iphigénie*. En effet, tout l'arrière-plan de la pièce se situe dans un cadre contemporain, notamment avec les références d'Hippolyte sur le coût des allocations retraites, le jeu électronique (Tetris) de Minitaure ou encore avec les personnages de l'Analyste et du Coach sportif. Hippolyte parle aussi de l'enseigne de surgelé Picard pendant que son ami Pseudo-Saurus fume des cigarettes roulées. Tout le contexte social et l'environnement des personnages ancrent la pièce dans le présent et dans notre société. L'auteur a fait le choix d'accentuer la lutte générationnelle déjà présente dans la version du mythe d'Euripide. Le cœur de la haine qu'éprouve Hippolyte à l'égard de Phèdre a deux raisons : il hait tout ce qui est moins jeune que lui et il méprise la sexualité. Or, Phèdre est plus âgée et est une femme désirable qui cherche à le séduire. La haine d'Hippolyte envers les personnes âgées va très loin et il envisage même d'exterminer les plus de soixante ans, considérant que « tu n'auras pas d'avenir si tu écoutes les anciens »⁵⁷. Hippolyte est un personnage qui a des caractéristiques contemporaines dans le sens où il n'y a que la jeunesse et l'apparence qui comptent, à l'image d'un acteur hollywoodien stéréotypé. C'est un adolescent qui veut se libérer du poids des générations précédentes. Mais il y a également une complémentarité entre les

⁵⁵ LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In memoriam*, op. cit., p.13, 17, 24.

⁵⁶ *Ibid.*, p.18.

⁵⁷ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, op. cit., p.17.

époques : le texte s'ouvre sur un rituel religieux dont les phrases sont dites en grec ancien par Phèdre. La cérémonie pour Apollon inscrit le texte dans les traditions antiques, mais s'en éloigne quand Phèdre éteint la flamme (3^{ème} tableau) qu'elle a allumée pendant le rituel du 1^{er} tableau : « *Phèdre allume l'autel sacrificiel* »⁵⁸. En éteignant ce symbole du sacré, Phèdre nous ramène dans le présent, loin de la cérémonie ancienne et ritualisée de l'ouverture de la pièce. Quant à la langue utilisée, elle est très moderne. Des termes du registre familier contemporain comme le verbe « baiser », « saloperie » ou « picoler » sont employés à plusieurs reprises. Mais plusieurs fois les personnages parlent ou chantent en alexandrins (par exemple dans le monologue d'Hippolyte au 2^{ème} tableau⁵⁹). De cette façon, la langue oscille entre modernité et passé, les alexandrins évoquant plutôt une langue poétique et dépassée loin de l'oralité très forte du reste des répliques.

Cassandra on the road est une actualisation du mythe de Cassandre, raconté par Homère dans *L'Odyssée* et également évoqué par Eschyle dans *Agamemnon* et par Euripide dans *Les Troyennes*. Cassandre, fille de Priam et Hécube, est la sœur de Pâris et Hector. Après avoir refusé les avances du dieu Apollon, elle est condamnée à voir l'avenir et ses prédictions ne sont jamais crues. A la fin de la Guerre de Troie, elle est la seule survivante de la famille royale troyenne après la victoire des Grecs. Agamemnon en fait son esclave et rentre en Grèce avec elle, où ils sont tués par Egisthe et Clytemnestre. Lina Prosa inscrit volontairement *Cassandra on the road* dans la tradition par les noms des personnages. En effet, le personnage s'appelle Cassandre et elle évoque à plusieurs reprises les noms des héros de la Guerre de Troie. Elle fait souvent référence à son frère Hector et à son père (Priam), mais elle parle également de sa mère Hécube, d'Hercule, Agamemnon, Ulysse, Hélène et Astyanax (le jeune fils d'Hector). De cette façon, la mémoire de la Guerre de Troie et de ses héros est toujours présente, plus ou moins mise en avant. De plus, l'héroïne parle de sa terre natale (la Grèce) et la compare à Troie : « Ils n'ont plus le temps / de voir la nouvelle Grèce. / Une imitation telle quelle identique / de Troie abandonnée au milieu des tessons. »⁶⁰. L'espace, c'est-à-dire les Etats-Unis, est très présent comme si la culture américaine avait contaminé jusqu'aux mythes grecs antiques. Cassandre évoque le « dieu américain »⁶¹ sans toutefois préciser de quel dieu il s'agit. La

⁵⁸ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005, op. cit.* p.14.

⁵⁹ *Ibid*, pp.16-17.

⁶⁰ PROSA Lina, *Cassandra on the road, op. cit.*, p.54.

⁶¹ *Ibid*, p.55.

pièce s'ouvre sur le mot « C.R.I.S.E » et se ferme sur le cours de la Bourse, on comprend donc facilement que ce dieu est l'argent, ce qui va de pair avec le Coca-Cola, devenu une « drogue d'optimisme »⁶². L'américanisation du mythe permet de conserver la tragédie car le contexte nous parle. Son métier, « infirmière à la Croix-Rouge de la parole »⁶³, participe à l'actualisation dans le sens où, plutôt que véhiculer la parole de dieux aujourd'hui disparus, Cassandre porte une parole humaine, souvent grossière, et aux portes de la mort.

3. Rapport au mythe distancié : *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues et *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis

Entre les lignes de Tiago Rodrigues est particulière dans notre corpus car ni le titre ni la liste des personnages – il n'y en n'a pas – ne donne d'indice sur la réécriture. Mais ce n'est pas le même cas de figure que pour *Saint Amour*, car la première phrase du texte est un extrait d'*Œdipe-Roi*, ce qui nous projette immédiatement dans la lignée de Sophocle. La structure du texte fonctionne comme une citation et son commentaire, ce qui est une forme de réécriture, par la fonction actualisante du regard du lecteur-spectateur face à la citation du texte antique. C'est en tout cas le présupposé de Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre dans l'avant-propos de leur ouvrage commun *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)* :

[...] la citation engage aussi pleinement le récepteur, elle l'inclut dans son processus même, elle le charge d'une responsabilité, lui imposant une charge de travail : le récepteur n'a pas seulement un rôle, il est doté d'une fonction référentielle et actualisante, il permet que la citation soit non seulement opérante mais qu'elle puisse également être reconnue en tant que telle ; pour que le récepteur puisse identifier la source, il faut qu'elle soit déjà connue de lui, qu'elle fasse donc partie de son univers culturel⁶⁴.

Ainsi, *Entre les lignes* s'adresse principalement à des lecteurs-spectateurs avertis. Pour comprendre la densité du texte, il faut en effet connaître le mythe d'Œdipe. C'est avec cette connaissance que le lecteur peut situer l'œuvre de Tiago Rodrigues, à la fois dans

⁶² PROSA Lina, *Cassandre on the road*, op. cit., p.64.

⁶³ *Ibid*, p.56.

⁶⁴ FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds.), *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », « Avant-propos », pp.9-10.

l'histoire du théâtre et littéraire, et dans l'histoire du mythe. Le phénomène d'intertextualité prend une dimension différente que dans les autres pièces du corpus car ici, le texte-source – ou plutôt les textes-sources en prenant en compte l'extrait de *Don Quichotte de La Manche* de Miguel de Cervantes – est physiquement présent. Il s'agit d'une sorte de co-écriture avec Sophocle plus que d'une réécriture de son texte. Le commentaire imaginé par l'auteur au travers de ses personnages sert d'actualisation du mythe : le personnage de Tónan fait une critique de la pratique d'actualisation de pièces anciennes, en exprimant l'impression d'une solution de facilité. Plutôt que de réécrire entièrement l'histoire d'Œdipe, l'auteur récupère le texte antique de Sophocle et le rend contagieux : le mythe s'immisce dans ce qui semble être la réalité. On le voit particulièrement avec la cécité qui semble être une maladie contagieuse : d'abord celle d'Œdipe puis celle du Prisonnier, de Tiago (personnage de l'auteur) et celle naissante de Tónan (personnage de l'acteur). Les deux personnages de vieillards prisonniers (également nommés Tiago et Tónan) ont aussi des problèmes de vue.

Comme la contamination se fait à tous les niveaux, on ne sait plus où est la « réalité » du présent de la pièce, ce qui complique le rapport aux textes-sources et l'enrichit, d'autant plus que le personnage final prétend briser l'illusion en se présentant comme un employé du théâtre qui s'excuse pour l'absence de pièce. Les prénoms participent à l'illusion de l'illusion brisée, du fait que le personnage du comédien porte le nom du vrai comédien et le personnage de l'auteur celui de l'auteur réel. Les personnages sont démultipliés, présents dans différentes temporalités et réalités.

Si *Dévastation* de Dimitriàdis ne s'inscrit pas dès le titre dans la lignée de l'*Orestie*, trilogie d'Eschyle, la liste des personnages fait fonction de référent en nommant tous les personnages mythiques. Il ne s'agit donc pas de la même utilisation des textes-sources que dans *Entre les lignes*. Toutefois, le rapport au mythe n'est pas très différent. Dans les deux cas, les personnages ont conscience d'être des êtres fictionnels et d'un autre temps. On retrouve tous les personnages de l'*Orestie* : Oreste, Electre, Agamemnon, Iphigénie, Cassandre, Chrysothémis, Clytemnestre, Egisthe, La Nourrice et même les Erinyes (Femmes 1 à 4). Ceux-ci parlent de leur histoire et, comme dans *Entre les lignes*, il faut la connaître au préalable pour comprendre la pièce et les enjeux des relations interpersonnelles. Si aucune citation n'est faite, c'est quand même le lecteur-spectateur qui a

la « fonction référentielle et actualisante »⁶⁵ car il est omniprésent en arrière-plan : les dialogues des personnages et leurs actions sont rythmés par l'approche du début de la représentation, attendue par les spectateurs, qui oblige les personnages à sortir de leur sommeil pour jouer à nouveau leur drame. Ici, Iphigénie se suicide pour obliger les autres à jouer leur histoire, mais Cassandre ne prédit plus l'avenir, Oreste refuse de tuer sa mère et Chrysothémis prend des décisions : pour savoir ce que cela implique, il faut d'abord savoir que l'Iphigénie mythique est sacrifiée, que Cassandre prédit les malheurs à venir, qu'Oreste assassine sa mère et Egisthe avec la complicité de sa sœur et que Chrysothémis n'a que très peu d'importance. La pièce repose entièrement sur ses écarts face au mythe.

4. La violence poussée à son paroxysme

On peut remarquer qu'un point commun des réécritures qui composent notre corpus, ainsi que leurs modèles, est l'extrême violence qui s'en dégage. En effet, si les mythes sont violents, leurs réécritures le sont encore plus. En tout cas, c'est une violence qui nous concerne et qui est beaucoup plus évocatrice pour nous, lecteurs-spectateurs du XXI^{ème} siècle.

La violence, dans les pièces antiques, est une violence de situation : les personnages sont pris au piège, et quoiqu'ils fassent la tragédie va avoir lieu. Les dieux ont toujours leur part de responsabilité. Mais dans les réécritures, pas de dieu(x), même si une fatalité demeure. Si la violence est verbale et narrée dans les tragédie grecques anciennes, aujourd'hui on voit l'horreur. Cette mise en avant de la violence participe à la création d'un « livre-monstre », en partant de la définition plus familière du monstre, c'est-à-dire qui renvoie à l'horreur et à la violence.

Dans *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi ceci est particulièrement flagrant, avec les viols de Crètica et Phèdre sur scène. Dans le mythe, Phèdre n'est pas réellement victime de viol, elle ment à Thésée pour obtenir sa vengeance après avoir été repoussée par Hippolyte. Ici, non seulement elle se fait violer par le meilleur ami d'Hippolyte pendant que ce dernier filme, mais en plus elle a été violée dans le passé par son demi-frère

⁶⁵ FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds.), *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, op. cit., p.10.

le Minotaure, et en est tombée enceinte de Minitaure, son fils autiste. En plus de ces deux viols, Phèdre échappe de justesse à un troisième, par son époux Thésée et devant le reste de sa famille. L'autre viol sur scène, celui de l'esclave Crètica, semble totalement gratuit car il n'a pas d'équivalent dans la pièce d'Euripide et se déroule en arrière-plan.

De plus, la violence verbale d'Hippolyte est saisissante, de même que ses idées politiques car il ne propose pas moins qu'un génocide des plus de soixante ans, dans le seul but d'établir un système économique plus rentable :

Je financerai le décès vieillesse. (*silence*) Je proposerai une compensation d'une somme équitable à chaque famille en deuil pour la disparition d'un de ses membres de plus de soixante ans... disons une prime de deuil. [...] Les expertises médicales ainsi que les autopsies seraient supprimées chez les personnes décédées après soixante ans.⁶⁶

La solution proposée par Hippolyte n'est pas sans rappeler la « solution finale » nazie et évoque chez les contemporains des images de guerre particulièrement atroces. Au-delà de la Seconde Guerre Mondiale, la proposition d'Hippolyte nous met face à une réalité actuelle particulièrement douloureuse : la persécution des homosexuels en Tchétchénie depuis mars 2017, où les proches des homosexuels sont encouragés à les tuer, comme c'est le cas dans la pièce. Si *Phèdre 2005* est antérieure, elle nous renvoie à une actualité brûlante qui rappelle que la violence est quotidienne et bien réelle. De plus, la mort d'Hippolyte à la fin de la pièce est elle aussi très difficile à voir : Thésée le découpe à coup de hache, et le jeune homme est cagoulé d'un masque de taureau, devenu un homme à visage de monstre et non plus le monstre à visage humain qu'il a été durant toute la pièce.

Le personnage d'Iphigénie, s'il est l'archétype de la victime, est sauvé dans le mythe : la déesse Artémis, qui avait exigé son sacrifice, sauve Iphigénie *in extremis* en la remplaçant par une biche sur l'autel. Mais pas de *deus ex machina* dans la pièce de Jean-René Lemoine : à la fin, Iphigénie est dans le « néant »⁶⁷, elle glisse doucement, mais en luttant, vers sa fin tragique. Tout le cheminement intime de la jeune femme l'entraîne vers ses limites. Elle comprend que son sacrifice n'apportera que plus de morts et de destruction et prend conscience de tout ce qu'elle va perdre et ne pourra pas accomplir,

⁶⁶ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, *op. cit.*, 9^{ème} tableau, p.34.

⁶⁷ LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, *op. cit.*, p.39.

comme le montre l'anaphore « je n'ai jamais » qui rythme tout un paragraphe⁶⁸. Selon ses propres mots, elle est prise dans un « cercle »⁶⁹ infernal. Iphigénie évoque aussi à plusieurs reprises l'abandon dont elle est victime (« Père, père, où es-tu ? Pourquoi m'as-tu abandonné ? »⁷⁰) et l'injustice de ce qui va lui arriver. Son empathie envers Hélène, qu'elle dit comprendre, rend encore plus injuste la décision de son père de la sacrifier pour aller en guerre contre Troie à cause de la fuite d'Hélène.

Dans *Cassandra on the road* de Lina Prosa, on trouve le procédé inverse : la princesse troyenne vit, au lieu de se faire assassiner dès son arrivée auprès d'Agamemnon. Mais cette vie ne lui apporte que plus de souffrances et des souvenirs de ses viols et de la disparition de sa famille. Lina Prosa semble refuser à Cassandra le droit d'oublier et de rejoindre les siens, l'obligeant à errer seule dans un environnement hostile et glacial. Le bouclier qu'elle se construit à la fin est un nouveau poids à porter, loin de la défense qu'il pourrait apporter.

Entre les lignes est très violente aussi. Mais d'une violence moins visible qui passe par la contamination du mythe à la réalité. Quand on prend conscience de cette contamination, elle rend beaucoup plus concret ce qui arrive aux personnages et donc la violence plus réelle. Elle ne concerne pas que des personnages mythiques, ce sont les *alter ego* de l'auteur et du comédien qui sont touchés, et donc potentiellement nous aussi. La maladie est rendue proche de nous car elle semble pouvoir nous toucher physiquement, et laisse supposer que la mésaventure de Tiago et Tónan pourrait nous arriver après la lecture de la pièce.

La banalisation de la violence dans *Dévastation* participe paradoxalement à sa mise en évidence. Le titre de la pièce contient une violence sous-jacente, qui se retrouve lorsque les personnages s'entretiennent, sans préavis, aussi simplement qu'ils s'embrasseraient. A la fin, neuf personnages sur quatorze sont morts, contre seulement cinq dans le mythe, et tous le sont sur scène, à vue des autres personnages et des spectateurs. Les spectateurs sont ainsi mis face à une tuerie dont ils sont en partie responsables, en participant à la représentation, et qu'ils ne peuvent pas arrêter.

Comme dans *Dévastation*, la violence dans *Saint Amour* de Michel Azama passe surtout par les relations inter-personnages, qui sont extrêmement dures. Ils ont

⁶⁸ LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, *op. cit.*, p.15.

⁶⁹ *Ibid.*, pp.33 et 35.

⁷⁰ *Ibid.*, pp.9,19 et 37.

des relations incestueuses plus développées que dans le mythe où il n'y a qu'Œdipe et Jocaste, fils et mère, qui sont ensemble. Ici, les quatre frères et sœurs entretiennent des relations amoureuses et sexuelles. Les Fils 1 et 2 se masturbent entre eux, et ont tous les deux une relation amoureuse avec la Fille 2 (et sexuelle dans le cas du Fils 2). Si les personnages n'en sont pas choqués, ces relations sont extrêmement dérangeantes pour les lecteurs-spectateurs. L'inceste est aujourd'hui socialement inacceptable et tabou, et le présenter comme une relation saine et même « sainte » (comme le laisse entendre le titre) peut paraître très violent. Le père parle à plusieurs reprises du corps formé par les six membres de la famille : « cette boule de chair unique de toi et moi et quatre enfants deux filles deux garçons on ne peut pas faire plus parfait »⁷¹. La perfection dont il parle est particulièrement morbide et dans la pièce de Sophocle la famille est au contraire décrite comme une « lignée monstrueuse »⁷². De plus, la relation amoureuse du père et de la mère, plusieurs fois présentée comme un modèle, semble reposer sur des bases malsaines, au-delà même de l'aspect incestueux. En effet, la pièce commence quand LUI attache ELLE à une chaise, et il la laisse dans cette position pendant tout le temps de la pièce. A la fin, après vraisemblablement plusieurs années, la mère est toujours attachée au dossier de la chaise. Le père domine totalement la mère, tant physiquement que par la parole.

On peut constater que c'est souvent la fin du mythe qui est modifiée par les auteurs contemporains, ce que met en avant Ariane Ferry en écrivant que « le mythe a une vertu programmatique, mais le personnage moderne, connaissant déjà l'histoire, peut refuser de se plier au *fatum* mythique »⁷³. Ainsi, dans ce corpus les personnages mythiques sont conservés, mais leurs relations, leurs péripéties et les contextes ont évolué vers une violence plus poussée et une plus grande monstruosité générale.

Ainsi, l'expression « livre-monstre » semble tout à fait correspondre à ce qu'est la réécriture contemporaine de mythes grecs antiques, dans le sens où ces œuvres se nourrissent de nombreux éléments. Outre le matériau mythique, des réécritures précédentes sont à prendre en compte. Passer par la réécriture de mythes antiques semble permettre aux auteurs contemporains de renouer avec la fonction cathartique du théâtre –

⁷¹ AZAMA Michel, *Saint Amour*, *op. cit.*, p.7.

⁷² SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, Paris, éd. Le Livre de Poche, 1994, p.86.

⁷³ FERRY Ariane, « Les effets de citation, mode de désignation d'une fatalité mythique, acceptée ou refusée », *op. cit.* p.31.

mais une nouvelle forme de *catharsis*, qui inspire plus la terreur que la pitié⁷⁴. Cette *catharsis* contemporaine met la violence au centre de l'écriture et Catherine Naugrette parle de « style panique » qui permet d'exprimer « notre mécontentement du monde », « par la brutalité immédiate d'une terreur mise en jeu sans parapet ni garde-fou esthétique »⁷⁵. D'après Claire Lechevallier et Sylvie Loignon, dans la monstruosité « tremble le pouvoir cathartique de l'écriture » et elle est « une force de métamorphose – elle fait violence »⁷⁶. La monstruosité comme force de métamorphose conforte l'hypothèse selon laquelle la réécriture est une forme particulièrement adaptée à l'écriture de la violence. En tant que forme monstrueuse car hybride, l'écriture intertextuelle qui oscille entre passé et présent, entre réalité et illusion et entre réécriture et écriture, appelle à la monstruosité des personnages, également hybrides.

⁷⁴ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p.33 : « parmi les matériaux recyclés de l'écriture théâtrale contemporaine il est possible de repérer la présence paradoxale d'éléments provenant du processus cathartique : la peur à coup sûr et peut-être de façon plus récente, la pitié ».

⁷⁵ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p.34-35, article « Cathartique (matériaux) ».

⁷⁶ Revue *Elseneur*, n°30, « Monstruosités contemporaines », *op. cit.*, « Introduction », LECHEVALLIER Claire et LOIGNON Sylvie, p.10.

CHAPITRE DEUX : « LIVRE-MONSTRE » ET PERSONNAGES MONSTRUEUX

I. Caractéristiques des personnages du corpus

Les personnages des pièces du corpus sont tous, à leur façon, des personnages-monstres. Leur monstruosité découle de la forme des pièces qui, nous venons de le voir, sont hybrides. Nous allons voir les caractéristiques des personnages des différentes pièces afin d'observer les écarts face aux mythes et le renouvellement contemporain de ces figures mythiques ainsi que leur monstruosité propre. Il faut retenir que si une crise du personnage marque bien le théâtre postdramatique, le personnage n'a pas totalement disparu : il s'est transformé. En introduction de leur ouvrage commun *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon parlent de « figures théâtrales »⁷⁷, terme qui permet de comprendre le personnage à la fois comme une « forme d'apparition » et un corps. Or, dans notre réflexion il faut bien voir le personnage comme une forme et comme un corps, la monstruosité de ceux-ci passant par ces deux pôles.

D'abord, avant d'être des monstres par leurs spécificités, les personnages des pièces du corpus sont des personnages à la fois mythiques et contemporains. Et d'après Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, le personnage mythique est « adossé au passé sur lequel il prend appui pour agir ou, au contraire, qui pèse lourdement sur son actualité présente »⁷⁸. Or, une des caractéristiques du personnage contemporain est qu'il est au contraire « marqué par le présent, [...] souvent sans passé et sans projets, sans trajectoire. [...] Le passé l'immobilise. »⁷⁹. Ainsi, un personnage mythique contemporain est une contradiction dans les termes, ses caractéristiques étant antinomiques. Pourtant, ce type de personnage, qui mêle passé et présent, existe et c'est même un point commun entre les

⁷⁷ RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p.11.

⁷⁸ *Ibid*, chapitre « Repérages » p.23.

⁷⁹ *Ibid*, p.24.

personnages de *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnadi, *Iphigénie* de Jean-René Lemoine, *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues mais aussi de *Cassandra on the road* de Lina Prosa, *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis et *Saint Amour* de Michel Azama.

Avec un personnage mythique, le référent a de fortes chances d'être connu des lecteurs-spectateurs, et il est alors possible pour l'auteur d'instaurer un jeu ou un dialogue avec eux. Ce procédé est d'ailleurs prisé dans les pièces contemporaines qui composent notre corpus.

On peut trouver plusieurs types de personnages-monstres. D'abord, les monstres traditionnels, inhumains, nés de créatures fantastiques, qui sont présents dans les pièces antiques (le Minotaure dans le mythe de Thésée et Ariane, le monstre marin envoyé par Poséidon pour tuer Hippolyte à la demande de Thésée, la Sphinge que vainc Œdipe en arrivant à Thèbes).

Mais aujourd'hui, les auteurs délaissent les créatures mythologiques pour créer un autre type de monstre : le monstre humain, dépourvu des sentiments qui normalement caractérisent l'humanité, tels que l'empathie, la pitié ou la culpabilité. Pour Annie Pibarot « le terme de monstre peut aussi être employé pour des personnes réelles, différentes de ce qui est considéré comme normal sur le plan physique ou moral. »⁸⁰. Contrairement au théâtre romain, dans notre corpus les personnages sont des monstres dès leur première apparition sur scène. Le spectateur-lecteur n'assiste pas au processus de transformation et de sortie de l'humanité. Marie-Christine Lesage rappelle dans son article « De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique »⁸¹ que le théâtre romain est intéressant pour l'évolution des personnages qui passent par les étapes tragiques du *dolor*, *furor* et *nefas*. Dans le cas de ce corpus contemporain, on peut constater que les personnages sont, dès le début dans le *nefas*, c'est-à-dire dans le crime et la contestation des lois, humaines ou surhumaines. Or, « le *nefas* permet [...] de définir les limites de l'humanité » d'après Florence Dupont dans *Le théâtre est-il nécessaire ?*⁸², en sortant le personnage de la

⁸⁰ PIBAROT Annie, chapitre « Ce qui est monstrueux chez moi », monstre et autofiction », dans la revue *Elseneur*, n°30, « Monstruosités contemporaines », *op. cit.*, p.89.

⁸¹ LESAGE Marie-Christine, « De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique » dans *Revue d'études théâtrales, Le théâtre et le mal*, Registres 9/10, hiver 2004 – Printemps 2005, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 41-51.

⁸² DUPONT Florence, *Le théâtre est-il nécessaire*, p.59, cité dans LESAGE Marie-Christine, « De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique » dans *Revue d'études théâtrales, Le théâtre et le mal*, *op. cit.* p.45.

communauté humaine. Ce type de monstre à visage humain fait plus peur que les monstres fantastiques car ils nous ressemblent, ils sont justement bien réels.

1. L'illusion du réel : *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues et *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis

Tiago Rodrigues joue avec le rapport à la réalité dans *Entre les lignes*. Ses personnages sont particulièrement complexes parce que – comme dans *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis – ils ont conscience d'être des personnages.

Le jeu avec le réel et la complexité de la forme d'*Entre les lignes* résident dans les multiples niveaux de réalité proposés, ce qui se traduit par un réseau de personnages difficile à démêler. Pour Œdipe, Tirésias et les autres personnages d'*Œdipe-Roi*, on sait dès le début qu'il s'agit de personnages de théâtre. Leurs répliques ne sont pas incarnées car le prisonnier écrit entre elles dans le livre. Dans le cas du prisonnier et du destinataire de la lettre (sa mère), on apprend à la fin de la pièce que le prisonnier et sa famille ont été inventés par les vieux Tónan et Tiago. Les jeunes Tiago et Tónan (et la fille de Tiago) portent les prénoms de l'auteur et du comédien pour laquelle la pièce a été écrite, créant ainsi l'illusion qu'il ne s'agit pas de personnages mais bien de personnes réelles. Avec l'apparition du vieil aveugle (Tiago) et du vieux lecteur (Tónan), on comprend que l'histoire racontée par Tónan ne peut pas être réelle, car il y a du fantastique.

A la fin, quand le membre du personnel du théâtre arrive, tout ce que l'on a appris avant est remis en question. On pensait en effet que Tónan parlait, avant de découvrir qu'il s'agissait d'un autre personnage, destiné à briser à nouveau l'illusion théâtrale.

Cette imbrication de degrés et de types de personnages se construit autour du texte présent d'*Œdipe-Roi* de Sophocle et du reste du texte, qui apparaît presque comme un commentaire de ce premier texte. Dans *Entre les lignes* on retrouve donc le personnage mythique Œdipe. Toutefois, ici, Œdipe n'est présent que comme personnage littéraire, et non personnage au sein de la fiction qui se déroule. Les personnages actifs de la pièce sont les doubles de l'auteur et du comédien, Tiago et Tónan (respectivement doubles théâtraux de Tiago Rodrigues et Tónan Quito). Mais ces doubles sont proches des personnages mythiques : Tiago devient aveugle, comme Œdipe, et est guidé par sa fille

qui nous rappelle Antigone. Et ces personnages *doubles* sont conscients d'être des personnages, ce qui nous rappelle aussi qu'il s'agit de théâtre, brisant l'illusion théâtrale.

De plus, les personnages du présent rencontrent leurs *alter ego* du futur quand Tónan enquête sur son mystérieux exemplaire d'*Œdipe-roi*. En effet, il se trouve lui-même, vieux et en prison aux côtés de Tiago, également vieux et aveugle. Il s'agit d'une boucle temporelle, puisque ce sont les futurs des personnages qui ont écrit le texte il « y a plus de quarante ans »⁸³. Toutefois, à la fin de la pièce on apprend que Tónan devient aveugle à son tour, ne pouvant alors pas être le vieux prisonnier qui écrit ce que lui dicte l'aveugle...

Si l'on peut parler de personnages-monstres dans *Entre les lignes*, c'est donc principalement à cause de la forme de livre-monstre de la pièce. La pièce étant une sorte de collage de plusieurs niveaux de fictions et de plusieurs temporalités, les personnages se retrouvent hybrides, non ancrés dans le réel et d'une consistance éphémère. Leur réalité est tellement fantomatique que les vieux *alter ego* ne reconnaissent pas Tónan quand il les trouve en prison :

« C'est l'un d'entre eux ? », demanda le vieux Tiago. « Je ne sais pas », répondit le vieux Tónan. « Tu es l'un d'entre eux ? » « C'est lequel d'entre eux ? C'est toi ou c'est moi ? », insista le vieux Tiago.⁸⁴

On voit que les deux vieillards savent qu'il s'agit de l'un d'entre eux, sans toutefois être capable de le reconnaître, ni physiquement ni par le son de la voix. Si « la monstruosité est à la croisée de l'autre et du même : elle fait advenir l'altérité au cœur de l'être »⁸⁵ alors *Entre les lignes* propose des personnages typiquement monstrueux, étant à la fois eux-mêmes et les autres.

Tous les personnages de *Dévastation* sont tournés vers le passé, sans avenir car condamnés à revivre la même histoire. Par exemple, la prophétesse ne prédit plus l'avenir : elle ne peut que parler des événements passés. Dans cette pièce, les personnages de l'*Orestie* (la trilogie d'Eschyle) se réveillent pour jouer une énième fois leur drame familial. Ils se présentent eux-mêmes comme des personnages de théâtre tout en regrettant cet état.

⁸³ RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes*, op. cit., PDF p.10.

⁸⁴ *Ibid*, p.13.

⁸⁵ LECHEVALIER Claire et LOIGNON Sylvie, « Introduction » de la revue *Elseneur*, n°30 « Monstruosité contemporaines », op. cit., p.10.

Les relations inter-personnages sont beaucoup plus complexes que dans la trilogie d'Eschyle. Ici, deux camps se dessinent : ceux qui veulent rompre avec le mythe (Chrysothémis, Egisthe, Agamemnon et Oreste) et celles qui veulent le rejouer (Clytemnestre, Iphigénie et Electre). On remarque que les trois personnages qui tiennent à leur rôle sont des femmes. Toutes les trois se complaisent dans la souffrance des autres, et ont soif de sang. Iphigénie est le même type de personnage que sa sœur et sa mère et devient ainsi bourreau, elle qui était la première victime dans le mythe. Quant aux autres personnages (Cassandre, La Nourrice et le Chœur des Femmes), elles ne prennent pas parti de façon claire et certaine. La Nourrice et Cassandre ont tendance à vouloir modifier le cours de l'histoire. Quand, à la fin, la Nourrice accepte de jouer le rôle d'Oreste pour tuer Agamemnon dans le rôle de Clytemnestre et Chrysothémis dans le rôle d'Egisthe, elle agit à la fois contre le mythe en prenant un rôle qui n'est pas le sien, et le rétablit en retrouvant le schéma et la situation finale normaux. Finalement, même si les personnages se sont révoltés contre le mythe et les auteurs, la situation ne semble pas avoir beaucoup évoluée. Au contraire, elle est encore pire dans le sens où les Erinyes obtiennent la mort du coupable (ce qu'Apollon leur refuse dans *Les Euménides*).

On peut parler de personnages-monstres parce que tous ces personnages savent qu'ils en sont et cela les enferme dans leur propre corps et dans le temps. Contrairement à ce qu'ils voudraient, ils restent des personnages et non des personnes, malgré leur tentative de prise de pouvoir.

2. La temporalité : *Iphigénie* de Jean-René Lemoine et *Cassandre on the road* de Lina Prosa

Dans *Iphigénie* de Jean-René Lemoine, il semble plus difficile de trouver un monstre dans le sens où on l'entend le plus souvent. Le personnage éponyme semble au contraire tout ce qu'il y a de plus humain, elle nous ressemble : on se reconnaît dans ses doutes, ses interrogations, ses peurs. Iphigénie est l'archétype de l'adolescente moderne, mais déplacée dans une situation dépassée, d'un autre temps : celle du sacrifice humain. Toutefois, la situation familiale et sociale est contemporaine.

Au cours du monologue d'*Iphigénie* de Jean-René Lemoine, Iphigénie retrace son histoire et dresse le portrait de sa famille. On découvre une famille désunie, dans laquelle

la deuxième fille (Chrysothémis) est internée dans un asile, la fille cadette (Electre) est en conflit permanent avec sa mère, la mère (Clytemnestre) est ouvertement infidèle et trompe son époux avec son cousin (Egiste), le père (Agamemnon) est alcoolique et le fils (Oreste) un enfant maltraité et abandonné par sa mère. Promise en mariage au guerrier et demi-dieu Achille, l'adolescente Iphigénie raconte comment elle tombée amoureuse de l'ami de celui-ci, Patrocle. On devine ainsi un triangle amoureux entre elle, Patrocle et Achille, car la relation amicale des deux hommes est décrite comme une relation amoureuse.

Le personnage éponyme est particulièrement mis en avant dans la pièce, puisqu'elle est seule. Si les pièces d'Euripide sont titrées « Iphigénie », la princesse troyenne n'est pas pour autant un personnage actif. Sa parole est celle de la raison d'Etat, dans *Iphigénie à Aulis*, car elle accepte son sacrifice. Mais dans la réécriture, c'est une voix intime, loin de la raison d'Etat et Iphigénie prend une nouvelle épaisseur. En effet, si dans les pièces antiques Iphigénie est piégée par une promesse mensongère sur son avenir – promesse de mariage avec le héros Achille – elle semble aujourd'hui avoir des pouvoirs prophétiques. Elle prédit l'avenir, en racontant tout ce qu'elle ne verra pas de la Guerre de Troie : « Je ne verrais pas ces meurtres inutiles et ces vengeances vaines. Les villes détruites, les enfants nus qui vagabondent, les femmes épouvantées qui courent comme des louves. »⁸⁶. Ces deux phrases créent un imaginaire semblable à celui créé par Virgile dans les vers 364 à 369 du chant II de l'*Enéide* :

Comment dérouler la liste des massacres et des morts de cette nuit, et avoir assez de larmes pour autant de souffrances ? Une antique cité s'écroule qui durant tant d'années avait été souveraine ; les corps d'êtres morts, sans résistance gisent partout à travers les rues, les maisons, les seuils vénérables des dieux. Mais les Troyens ne sont pas seuls à payer de leur sang : quelquefois le courage revient au cœur des vaincus et ce sont les Danaens vainqueurs qui succombent. La cruelle désolation est partout, c'est partout l'épouvante et une image innombrable de la mort.

On retrouve les mêmes images dans les deux récits, des images de morts et de la destruction de Troie. Comme la prêtresse Troyenne Cassandre, ses visions sont sanglantes, tout comme le souvenir qu'en garde Enée lorsqu'il raconte cet épisode à Didon dans l'*Enéide*. De cette façon, le personnage d'Iphigénie s'inscrit parfaitement dans la tradition littéraire de la guerre de Troie, et apparaît en ce sens comme un

⁸⁶ LEMOINE Jean-René, *Iphigénie, op cit.*, p.37.

personnage du passé qui prédit l'avenir. Or la littérature antique comporte de nombreuses prophéties, tant dans les épopées qu'au théâtre.

On voit un autre ancrage manifeste dans l'antiquité : les femmes qui « courent comme des louves », animal qui a nourri le fondateur de Rome. Et ce passage de l'*Enéide* est lui-même une réécriture de l'*Illiade* d'Homère, commandée à Virgile pour asseoir la légitimité d'Auguste en créant un passé légendaire à Rome, avec une filiation à la ville de Troie. Ainsi, Iphigénie est un personnage du passé, qui est cependant tourné vers l'avenir – bien qu'elle soit promise à ne pas en avoir. Mais le futur est une notion floue pour elle et sa réplique « Demain ils décideront que quelqu'un doit mourir »⁸⁷ en est emblématique. Ce qui est présenté comme le futur s'est déjà produit : la décision a été prise avant le monologue d'Iphigénie, et c'est même ce qui motive la prise de parole initiale.

Le personnage imagine son futur, qui est pour nous un passé légendaire et connu. Pour cette raison et à cause de ses confusions temporelles, Iphigénie est un personnage bloqué dans un temps indéfini et hybride et c'est justement parce qu'elle est bloquée dans cette temporalité multiple qu'Iphigénie peut être qualifiée de *monstre*, alors que l'Iphigénie antique est humaine et accepte cette condition en se sacrifiant pour une déesse.

La forme de *Cassandra on the road* de Lina Prosa est très proche de celle d'*Iphigénie*, car il s'agit aussi d'un monologue du personnage éponyme. Là aussi, on entre dans un flux de pensées désorganisées mais qui nous raconte une histoire, celle de Cassandra et de sa famille.

Dans la réécriture de Lina Prosa, Cassandra est une jeune émigrée grecque qui est arrivée aux Etats-Unis pour travailler dans une usine Coca-Cola. Comme la Cassandra troyenne, elle prédit l'avenir, ce qui l'exclut de la communauté humaine qui a peur d'elle et refuse de croire ce qu'elle dit. *Cassandra on the road* peut être située après son arrivée en Grèce aux côtés d'Agamemnon – comme une suite d'*Agamemnon* d'Eschyle si Cassandra n'était pas tuée par Egisthe – transposée dans notre époque.

Par sa fonction de prophétesse, Cassandra est un personnage complexe, ni tout à fait humain, ni divin pour autant. Elle peut encore prédire les malheurs à venir, mais elle est aussi aux prises avec son passé, dialoguant avec son moi mythique qui la poursuit comme un fantôme. Comme les personnages contemporains, son passé l'immobilise, alors que

⁸⁷ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005, op. cit.*, p.35.

comme les personnages mythiques elle a un lourd passé, qui lui donne son existence en tant que personnage. La Cassandre américaine contemporaine est condamnée à revivre de façon « telle quelle identique »⁸⁸ les péripéties et les souffrances de son homologue antique.

3. Constellation monstrueuse : *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi

Les personnages créés par Istvan Tasnádi dans *Phèdre 2005* sont tous très typés, voire caricaturaux. Comme dans la tradition antique, ils sont des personnages types. Cela les éloigne d'une apparente humanité parce qu'ils n'ont pas la complexité des êtres humains. Toutefois, les caractères des personnages ne sont pas les mêmes que ceux des personnages mythiques.

L'Hippolyte de la tradition est un jeune homme têtu et qui refuse la sexualité, comme celui de Tasnádi, mais pour d'autres raisons. Dans le mythe qui nous reste de la pièce *Hippolyte* d'Euripide, le fils de Thésée et de la reine Amazone voue un culte à Artémis, déesse chasserresse pour laquelle il a fait vœu de chasteté. Aphrodite, la déesse de l'amour, est vexée et jalouse de ce culte et maudit Hippolyte et provoque l'amour de Phèdre à son égard. Hippolyte refuse avec violence les avances que Phèdre lui fait lorsque tout le monde croit Thésée mort, et celle-ci l'accuse de viol au retour de Thésée. Ce dernier envoie son fils en exil et demande à Poséidon de le venger. Hippolyte est tué par un monstre marin et Phèdre, prise de remords, avoue son mensonge avant de finalement se suicider.

Mais dans *Phèdre 2005*, si Hippolyte refuse les femmes – ou les hommes – ce n'est pas par dévotion mais par dégoût. Tout ce qui se rapporte aux corps, tant dans l'apparence que dans l'organicité, le dérange. Il est rebuté à la fois par le vieillissement naturel du corps et par les sécrétions humaines, de l'urine au sperme :

Je n'aime pas, pour ainsi dire, mes sécrétions. Je trouve tout à fait attristantes et humiliantes certaines fonctions de mon organisme⁸⁹.

Ou encore :

⁸⁸ PROSA Lina, *Cassandre on the road*, op. cit., « tel[le] quel[le] identique » pp. 47 (x3), 49, 50 (x2), 51 (x4), 52 (x2), 53(x4), 54, 56, 58 (x3), 61, 65, 66, 68 (x3), 70, 74.

⁸⁹ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, op. cit., p.20.

Ça me m'intéresse pas, ce n'est que de la mécanique et de la biochimie. Clitoris, vulve, sécrétions vaginales, glands, testicules, prépuce, glandes endocriniennes, canal déférent spermatique, corps caverneux – ce n'est pas pour moi, tout ça⁹⁰.

Hippolyte refuse tout simplement d'être un homme avec un corps, et non un pur esprit, mais il refuse aussi le corps de l'autre – notamment celui des femmes, dont il parle froidement avec un vocabulaire presque médical dans cette citation.

Dans la réécriture de Sarah Kane, *L'Amour de Phèdre*, Hippolyte est un homme rebutant mais qui enchaine les conquêtes sexuelles. Au contraire, ici c'est un homme attirant et désiré par Phèdre et Pseudo-Saurus qui se livrent une bataille pour l'avoir en premier (« PSEUDO-SAURUS. – Le tout est de savoir qui de nous deux l'apprivoisera le premier »⁹¹). Mais le prince est dégoûté par l'idée même d'avoir des rapports sexuels. Il hait également les signes d'âges, et cherchant à devenir immortel et jeune pour toujours, il se retire lui-même de l'humanité. Si on se rattache à la tradition du théâtre romain, dans laquelle s'inscrit Hippolyte avec *Phèdre* de Sénèque, on peut dire qu'il est complètement dans le *nefas* car sans sentiment, avec des propos sur l'extermination des plus de soixante ans qui font de lui une machine à tuer.

Phèdre est le complet opposé de son beau-fils : elle n'existe que par sa corporéité et vit de désir. Dans la mythologie, Phèdre est la fille de Pasiphaé et Minos, roi de Crète. Elle est la demi-sœur du Minotaure et la sœur aînée d'Ariane. Elle épouse Thésée, roi d'Athènes, quelques années après qu'il a tué le Minotaure grâce à l'aide d'Ariane, que Thésée abandonne très vite à la demande de Dionysos. Quand Thésée disparaît pendant trois ans, dans les Enfers, Phèdre – délaissée depuis longtemps par son époux volage – déclare son amour à Hippolyte, son beau-fils.

Dans la pièce de Tasnadi, Phèdre peut apparaître comme une figure féministe. Le féminisme est une « doctrine qui préconise l'amélioration et l'extension du rôle et des droits des femmes dans la société » et une « attitude favorable à la défense des intérêts propres aux femmes et à l'extension de leur droit »⁹². Or, pendant le procès de Pseudo-Saurus Phèdre appelle à l'extension « du rôle et des droits des femmes dans la société » : bien qu'esclave et femme, Crètica n'est pas qu'une reproductrice, sa volonté doit compter autant que celle de Pseudo-Saurus. Phèdre explique qu'elle la destinait à la vie religieuse, ce qui rappelle que les femmes ont un rôle social majeur dans la Grèce Antique : celui de

⁹⁰ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, op. cit p.29.

⁹¹ *Ibid*, tableau 11, p.38.

⁹² Dictionnaire *Petit Larousse Illustré 2006*, Paris, éd. Larousse, p.457 et *Dictionnaire Hachette 2012*, Paris, éd. Hachette éducation, p.604.

prêtresse. Son jugement sévère à l'égard du violeur Pseudo-Saurus indique qu'elle défend les intérêts des femmes, mais son comportement suivant contredit son attitude féministe. En effet, elle perd toute dignité quand elle se traîne aux pieds d'Hippolyte⁹³. La femme forte et fière disparaît au profit d'un personnage fragile. Quant au Chœur des Femmes, qui semble d'abord un soutien pour Phèdre, il devient ridicule quand ses membres se disputent comme des hystériques⁹⁴. Ces femmes, normalement sages et représentant l'unité du peuple sont « des ménagères »⁹⁵ qui s'insultent et divisent le chœur en deux. Il s'agit de « femmes au foyer » selon la liste des personnages, et non de femmes dites actives qui travaillent hors du domicile, image contemporaine des femmes indépendantes en Occident.

Phèdre est ici une femme de pouvoir, autant au niveau religieux que politique. En effet, la pièce s'ouvre sur Phèdre qui officie dans un rituel sacrificiel et implore Apollon : elle a donc un rôle de chef religieux. Pendant l'absence du roi Thésée, elle est également chef politique. On le voit dans le 5^{ème} tableau, celui du jugement de Pseudo-Saurus, car c'est elle qui a le dernier mot et impose sa volonté à Hippolyte, Crète et Pseudo-Saurus. De plus, Hippolyte ne cesse de réclamer le pouvoir, d'imaginer ce qu'il fera lorsqu'il l'aura, montrant une nouvelle fois que c'est bien Phèdre qui, pour l'instant, dirige l'Etat. Ainsi, Hippolyte et Phèdre sont en rivalité politique.

Thésée et Pseudo-Saurus sont aussi des monstres, chacun à leur manière. Pseudo-Saurus se comporte en animal, qui viole des jeunes femmes sans aucun scrupule ni remords, considérant que contrôler les envies « nous rend malades »⁹⁶. A la suite, Phèdre le qualifie d'ailleurs d'animal (« Ce sont les animaux qui se reproduisent ainsi »⁹⁷), ce qui le fait sortir de l'humanité. Quant à Thésée, il revient des Enfers, desquels il a pu sortir, ce qu'aucun humain n'est sensé pouvoir faire. Son attitude pendant le repas du 17^{ème} tableau est exécration et machiste, et son comportement rappelle celui de Pseudo-Saurus, comme si ce dernier était plus son fils qu'Hippolyte. Cet effet de filiation est encore plus visible quand Thésée tente de violer Phèdre, ce que Pseudo-Saurus a fait dans le tableau précédent.

⁹³ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005, op. cit.*, p.45 : « *Phèdre se traîne aux pieds d'Hippolyte, l'embrasse puis s'évanouit.* ».

⁹⁴ *Ibid*, 10^{ème} tableau, pp.35-36.

⁹⁵ Expression utilisée dans la quatrième de couverture de l'édition.

⁹⁶ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005, op.cit.*, p.24.

⁹⁷ *Ibid*, p.24.

Outre les monstres à visages humains, il y a un monstre antique dans *Phèdre 2005* : Minitaure, le fils de Phèdre, qui n'est pas humain. En effet, étant fils de Phèdre et du Minotaure, l'enfant est monstrueux car né d'un inceste et petit-fils d'un taureau. De plus, le jeune garçon ne parle jamais, ne se sent pas concerné par ce qui se passe autour de lui, il est une présence fantomatique et inquiétante. Son unique prise de parole arrive à la fin de la pièce : « *Shut up, fuck up ; fucking bastard. I'm on the sixth level ! high score !* »⁹⁸. Il ne semble pas avoir pris la mesure du drame qui vient de se dérouler sous ses yeux, à savoir la tentative de viol de Thésée sur Phèdre et l'assassinat brutal d'Hippolyte par son propre père. Rien ne semble l'atteindre, comme s'il était dépourvu de sentiments et par extension d'humanité. De plus, il ne parle pas la même langue que les autres personnages (traduit du hongrois en français, alors que la réplique de Minitaure est en anglais), ce qui le sépare du reste des personnages.

Ainsi, *Phèdre 2005* comporte une véritable constellation de personnages-monstres, chacun ayant ses propres caractéristiques et nourrissant la monstruosité de l'autre.

On peut également parler de constellation de personnages monstrueux dans *Saint Amour* de Michel Azama, car chaque personnage, pris indépendamment des autres, est hors-norme par leur perception de soi : le Fils 1 se ressent comme une femme, et la Fille 1 refuse d'abord d'en être une, et à la fin de la pièce le Fils 2 n'assume pas sa maladie et veut s'éloigner du regard des autres, se plaçant ainsi hors de la communauté.

II. Monstres et victimes : le corps des personnages

Parmi les points communs des personnages des pièces du corpus, le plus flagrant est l'importance de leur corps. En effet, loin d'être des personnages sans consistance, ces personnages sont dotés d'une corporéité marquée qui n'est pas anecdotique. Sans leur corps, ils n'existent pas. Dans les pièces du corpus, les personnages ont tous un corps qui peut être blessé, abimé, tué, source de douleur ou de désir, un corps sexuel. On peut ici mobiliser l'expression d'Hans-Thies Lehmann de « théâtre des *corps-souffrances* »⁹⁹

⁹⁸ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005, op.cit.*, p.56.

⁹⁹ LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'Allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, éd. L'Arche, 2002, p.270 : « s'est opérée une transition de la *souffrance représentée* à une *souffrance* »⁹⁹

dans le sens où les personnages ont un corps exposé, qui sert de démonstration visible de leur état intérieur. Les corps semblent symptomatiques des souffrances présentes et passées des personnages mythiques, ce qui fait d'eux des monstres aux corps marqués, stigmatisés et déformés. Cette place centrale faite au corps du personnage mythique se retrouve dans plusieurs réécritures de ce corpus, et se trouvait déjà dans *Médée-Matériau* d'Heiner Müller.

1. Des personnages de chair et de sang : *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi et *Saint Amour* de Michel Azama

Dans *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi, le corps sur scène est un corps particulièrement violenté et même parfois nié.

D'abord, comme nous l'avons déjà rappelé, il y a deux viols sur scène : Pseudo-Saurus, meilleur ami et confident d'Hippolyte, viole l'esclave Crètica (4^{ème} tableau) puis Phèdre (16^{ème} tableau). Lorsque Pseudo-Saurus viole Crètica, il le fait pendant qu'on assiste aux séances de thérapies de Phèdre et Hippolyte, ce qui le rend encore plus violent parce que présenté comme insignifiant et secondaire. Pendant que le viol est commis, Phèdre raconte à l'Analyste qu'Hippolyte, encore enfant, l'a masturbée sans le savoir, et on comprend qu'elle en est amoureuse depuis ce jour :

Il était assis entre nous et jouait à la voiture sur ma jambe avec une petite cuillère !
[...] Il finit par se garer sous ma culotte. [...] La petite cuillère était en moi, tout au fond. [...] Il me sourit. Ce sourire... pur, impartial, innocent... oh, ce sourire pur. Toute la journée, j'ai gardé la petite cuillère en moi. Je sentais le froid du métal à l'intérieur de mon aine.¹⁰⁰

La notion de jeu et la légèreté du ton contraste avec le ton rageur d'Hippolyte dans la même scène. Phèdre apparaît ici comme une pédophile en puissance. Or, comme le remarque Anne Staquet, « le pédophile fait bien aujourd'hui figure de monstre, il est au moins autant un monstre naturel qu'un monstre moral »¹⁰¹. Toutefois, c'est le seul

vécue dans la représentation : [...] ; provocation éthique par le jeu, avec fiction ou réalité de la cruauté [...] ; exhibition de corps malades et altérés. ».

¹⁰⁰ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, op. cit., 4^{ème} tableau, p.20.

¹⁰¹ *Cahiers internationaux de symbolisme* (revue), n°137-138-139 « Les Monstres », (dir.) GRAVET Catherine et GILLIS Pierre, Mons, CIEPHUM, 2014, STAQUET Anne « Monstres d'hier, monstres d'aujourd'hui... » pp.343-365, p.364.

moment de la pièce où elle a cette apparence et dans son récit elle reste passive, elle laisse faire Hippolyte. Du fait qu'un viol est commis sur scène dans le même tableau, on est amené à envisager ce souvenir d'une autre façon : peut-être que Phèdre est finalement aussi une victime de viol, prise au piège par le visage angélique et « pur » du fils de son époux.

En parallèle, dans une temporalité différente du point de vue des personnages – Hippolyte et Phèdre ne se voient pas, ne s'entendent pas – Hippolyte parle aussi à l'Analyste. Il lui explique son dégoût pour les fluides corporels, et par extension pour la corporéité en général. On apprend alors que la sexualité lui est totalement inconnue et que son ami Pseudo-Saurus, le symbole même de l'animalité et du corps, le répugne : « Désinvolte, semblant n'avoir aucun scrupule sur les dérives louches de son hygiène mentale, il a pissé dans la cuvette ! »¹⁰². Il y a donc un très fort contraste avec Phèdre qui avoue que son attirance sexuelle envers Hippolyte a commencé quand il avait 6 ans, ce qui peut faire écho à l'expression d'Hippolyte sur les « dérives louches de son hygiène mentale ». Un autre écho se fait dans la référence à la petite cuillère, que le petit garçon avait mis dans l'entre-jambe de Phèdre et qu'il a aujourd'hui peur de retrouver dans la cuvette des toilettes.

Les discours de Phèdre et Hippolyte, qui ont pour thème commun le corps, sont totalement opposés, bien qu'en miroir, et créent un fort effet de contraste avec la réalité tangible du viol, qui se déroule dans le présent alors que les deux personnages évoquent des souvenirs. Il y a un corps présent sur scène, qui se fait malmené, et des corps évoqués dans la parole.

Le corps marque également l'importance de l'écart entre les générations. En effet, si Hippolyte refuse les avances de Phèdre ce n'est pas uniquement parce qu'il refuse la sexualité en général, puisqu'il avoue à sa belle-mère qu'elle lui plaît (« Bien sûr. Tu es la plus belle, tout le monde le sait »¹⁰³). Il lui dit clairement « Je ne te baiserais pas ma mère, tu es vieille »¹⁰⁴ comme s'il s'agissait d'une justification acceptable. Le dégoût d'Hippolyte envers Phèdre est principalement dû à son corps, considéré trop âgé, ce qui renvoie aussi au mythe de Médée, délaissée par Jason pour une femme plus jeune. Mais en même temps, le jeune homme semble nier le corps de sa belle-mère : « Comment peux-

¹⁰² TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, *op. cit.*, 4^{ème} tableau, p.22.

¹⁰³ *Ibid*, p.40.

¹⁰⁴ *Ibid*, p..42.

tu être aussi froide ? Tu es glaciale ! Femme surgelée ! Phèdre-Picard ! »¹⁰⁵. Un corps froid est un corps déjà mort, ce n'est plus qu'un cadavre. Autant par sa qualité de femme que par son âge, Phèdre ne peut pas inspirer de désir à Hippolyte, malgré ses efforts. Ici, il n'est pas question de moral et de convenance, l'inceste n'est pas le cœur du problème, c'est la différence d'âge.

Le corps de Phèdre est omniprésent dans sa parole, elle ne cesse de l'évoquer et toujours avec une dimension sensuelle, voire sexuelle. Même quand il s'agit d'un corps malade, il y a une part de sexualité : dans le 8^{ème} tableau, Phèdre se fait ausculter par un médecin gynécologue, à cause de démangeaisons vaginales. On comprend qu'elle est en période de ménopause, ce qui semble remettre sa féminité en question, justement parce que le médecin entreprend de lui expliquer qu'elle reste malgré tout une femme tout en se montrant condescendant et machiste¹⁰⁶ :

Ce qu'un petit cirque hormonal. [...] Ce n'est pas parce que vous ne pouvez plus avoir d'enfants que vous cessez d'être une femme ! [...] Notre prostate n'est pas aussi paresseuse que vos ovaires.

Prises à part du reste de son discours, les phrases du Médecin semblent anodines. Mais dans l'ensemble de ce huitième tableau, le Médecin, loin de rassurer Phèdre, la rabaisse et insiste sur le vieillissement de son corps, désormais incapable de produire « [ses] petits follicules », en lui rappelant que les hommes ne sont pas concernés par ce vieillissement. La pièce *Phèdre 2001* du même auteur est sous-titrée « Ménopause », ce qui va également dans ce sens.

Sa position de mère est également physique car elle parle de Minitaure comme « la chair de ma chair. Je t'ai porté dans mon corps [...] tu étais sous ma peau, sous ma chair. Tu t'es fait de la place dans le labyrinthe de mes entrailles »¹⁰⁷. La maternité de Phèdre n'est pas affective mais bien physique, comme son amour pour Hippolyte – déclenché par une pulsion sexuelle – ou sa condition de reine (« *C'est une femme mure et magnifique. La reine.* »¹⁰⁸). Le personnage de Phèdre est indissociable de son corps, et c'est sans doute pour cela qu'elle se fait réellement violer dans cette pièce, alors que dans le mythe elle le fait seulement croire. Ici, la douleur de Phèdre ne peut être que physique, elle est avant tout un corps, et pour lui faire du mal il faut donc maltraiter ce corps. La

¹⁰⁵ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, *op. cit.*, p.19.

¹⁰⁶ *Ibid*, p.30.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.35.

¹⁰⁸ *Ibid*, p.13.

négarion de ce corps par Hippolyte en est encore plus violente car il nie son existence même.

Ainsi dans *Phèdre 2005*, le corps ne peut être mis au second plan, il est essentiel tant dans la construction des personnages que dans la structure de la pièce. En effet, on voit Phèdre dépérir, passer de la grande reine magnifique à une femme violée, bafouée et qui devient folle. Mais si ici le corps est visible, omniprésent même, il peut être tout aussi important en étant seulement évoqué, comme dans la pièce de Jean-René Lemoine.

Dans *Saint Amour*, de Michel Azama, le rapport aux corps est très important. En effet le Fils 1 se travestit et veut changer de sexe (« Je suis très complexé par ma bite j'ai envie d'aller à Londres pour la faire rectifier. J'ai déjà de très jolis seins les antiandroïdes ont fait une partie du travail »)¹⁰⁹. De plus, la Fille 1 a ses règles pour la première fois, de façon extrêmement violente et pose des questions sur les rapports sexuels (« Ça fait mal quand on fait l'amour ? »)¹¹⁰. Les Fils 1 et 2 se masturbent entre eux, la découverte du corps de l'autre coïncidant ainsi avec la découverte de leur propre corps. A la fin, le Fils 2 a le SIDA – ou une autre maladie sexuellement transmissible – et son corps est marqué par la maladie, amaigri et affaibli. Elle, la mère, est prisonnière de son corps, car Lui l'attache à une chaise dès le début. Cet emprisonnement, d'abord subi, est très vite accepté et Elle est complice de son immobilisation, elle a la maîtrise de son corps malgré les apparences.

Si jusqu'à présent on a pu constater que le corps participe à la construction et à l'identité des personnages mythiques, les corps peuvent aussi être l'élément au centre des relations inter-personnages. A eux six, les personnages de *Saint Amour* forment un unique corps, corps familial mais aussi corps physique : « Chacun de nous est le sixième du grand corps que nous avons formé et on n'ampute pas un corps de son sixième sans le faire mourir. »¹¹¹. Aucun de ces personnages n'a de nom propre, ce qui accentue l'impression d'un tout formé par les membres de la famille, mais ils ont tous une forte identité physique, et en particulier une identité sexuelle. Toute leur vie est basée sur leur sexualité, et donc sur leur corps.

¹⁰⁹ AMAZA Michel, *Saint Amour*, op. cit., PDF p.19.

¹¹⁰ *Ibid*, PDF p.14.

¹¹¹ *Ibid*, PDF p.8.

2. Le corps comme préoccupation mémorielle : *Iphigénie* de Jean-René Lemoine et *Cassandre on the road* de Lina Prosa

Dans *Iphigénie* de Jean-René Lemoine, le personnage éponyme évoque effectivement à plusieurs reprises son corps en s'inquiétant de savoir si quelqu'un s'en souviendra après sa mort.

Il n'y a aucune didascalie qui donne des indications sur le corps du personnage, mais le corps d'Iphigénie est très présent dans sa parole. En effet, elle raconte l'éveil de sa sexualité et évoque plusieurs fois son corps sportif et androgyne : « de mes jambes rapides, de mes bras qui tranchaient l'eau comme on tranche un fruit mûr [...] de mes épaules trop musclées pour une fille de roi. »¹¹². Ce corps est étonnant parce qu'il ne ressemble pas à celui d'une victime ou d'une prêtresse – ce qu'est respectivement Iphigénie dans les pièces d'Euripide *Iphigénie à Aulis* et *Iphigénie en Tauride*. Au contraire, c'est presque un corps de guerrière ou d'amazone.

Le corps d'Iphigénie est aussi celui de la transformation car elle est en train de devenir une femme. Elle raconte la naissance de son désir et de sa sexualité. L'ajout du triangle amoureux dans l'histoire d'Iphigénie change son regard face au sacrifice qu'on exige d'elle car elle a quelque chose à perdre : Patrocle et sa féminité naissante. On peut dire que ce personnage n'a pas le bon corps. Iphigénie, dans la légende et les pièces d'Euripide, est une jeune femme frêle, qui correspond à l'image de la victime. Là, elle en est à l'opposé, sportive et dynamique, voire androgyne. L'écart entre le corps de l'Iphigénie contemporaine et de l'Iphigénie antique correspond à l'écart de leur état d'esprit. L'une est dynamique, femme et amoureuse, elle veut vivre ; l'autre est une femme-enfant qui accepte de se sacrifier. Contrairement à l'Iphigénie antique, qui est condamnée à rester une enfant, d'abord à cause du sacrifice et ensuite en tant que prêtresse vierge, le personnage de Jean-René Lemoine sort de l'enfance grâce à son corps qu'elle refuse de laisser disparaître, y compris dans les mémoires.

Le corps en lien avec le souvenir se retrouve avec Cassandre, dans *Cassandre on the road* de Lina Prosa. Le personnage raconte ses viols, qui apparaissent comme les souvenirs de la Cassandre du passé qui traumatisent celle du présent. Ces viols deviennent une part du personnage, un qualificatif, montrant l'importance du corps de Cassandre

¹¹² LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, op. cit., p.22.

dans la construction du personnage. Les viols sont racontés au présent, mais il n'y a pas de didascalie qui indiquerait qu'ils se déroulent sur scène en même temps. La violence passe ici principalement par la parole et les scènes de viols sont laissées à l'imagination des spectateurs, contrairement au choix d'István Tasnádi dans *Phèdre 2005*. Si elle a deux temporalités, Cassandre n'a qu'un seul corps, d'ailleurs très présent. A plusieurs reprises, Cassandre se décrit en parlant de son corps : la douleur du viol la rend « ensanglantée au milieu du corps »¹¹³ et dit avoir « un cœur / avant que des paroles »¹¹⁴ ; ses prédictions deviennent « un message entre les dents »¹¹⁵, c'est-à-dire quelque chose de concret et non une sorte de rêve ou de vision sans consistance. De plus, « Cassandre est une bouche chaude »¹¹⁶ : la jeune femme est caractérisée par sa qualité de prêtresse, c'est-à-dire par son héritage antique, elle n'est qu'une bouche, que le réceptacle d'une parole divine (la Cassandre antique) ou humaine (la Cassandre actuelle).

3. Ambiguïté de la présence du corps : *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues et *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis

Contrairement aux pièces que nous venons de traiter, dans *Entre les lignes*, de Tiago Rodrigues, le corps des personnages n'est pas très présent. Toutefois, il reste important car la contamination fiction/réalité ou passé/présent se fait par le corps, et plus précisément *via* la cécité des personnages. En effet, comme Œdipe, Le Prisonnier voit de plus en plus mal, puis l'auteur devient aveugle – le jeune comme le vieux – ensuite c'est au tour du comédien de perdre la vue, et son homologue vieux voit très mal. Le Prisonnier, premier personnage de la pièce, évoque son corps pour parler de sa cécité naissante et qui s'aggrave, ce qui tend à nous faire croire à son existence en tant que personnage réel (dans la fiction). Or, on l'apprend plus loin, ce personnage a été inventé par d'autres personnages – dont on doute aussi de la réalité à cause de la boucle temporelle que leur existence crée. Outre sa cécité, il parle de ses cheveux blancs, comme Œdipe qui a vieilli depuis ses exploits et son arrivée à Thèbes :

Je commence à avoir des cheveux blancs.

¹¹³ PROSA Lina, *Cassandre on the road*, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.59.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.58.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.47.

OEDIPE - Tu te nourris de ténèbres. Si bien que tu ne peux me nuire,
Et je vois de plus en plus mal. A l'infirmerie, ils m'ont juste dit que ma vue
était fatiguée.

Pas plus qu'à tous ceux qui voient la lumière du jour.

Il n'y a que les cas de vie ou de mort qui les intéressent.

TIRÉSIAS - Quoi qu'il en soit, mon destin n'a rien à voir avec ta chute.

Ils m'ont donné quelques gouttes pour les yeux. Mais je vais de plus en plus
mal.¹¹⁷

S'il y a des corps, ils sont meurtris (cécité, vieillesse, stress), prisonniers (dans une prison réelle, par obligation, par la peur) ou imaginaires. Les personnages d'*Entre les lignes* sont surtout des personnages de papiers, sans corps physique concret, ce qui s'explique certainement par la forme d'écriture : la pièce est construite pour un monologue pour un seul comédien.

On trouve presque le même cas de figure dans *Dévastation* de Dimitriàdis, pièce dans laquelle la dimension physique des personnages n'est pas très présente. Elle est surtout abordée par la question du sommeil, de la fatigue et de la mort, thématique récurrente. Mais la mort des personnages survient sur scène, par strangulation, coups de hache ou de poignard¹¹⁸, ce qui rend soudain très présent les corps. La mort et la violence ne sont pas évacuées sous prétexte que les corps n'ont pas une importance majeure pour les personnages, c'est au contraire le moyen de les mobiliser. Dans cette pièce, les corps ne sont pas un moyen de montrer la violence, mais l'inverse : la violence rend les corps présents. Si le corps ne semble pas très important, c'est surtout parce que les personnages rêvent de changer de rôle et donc de changer de *peau*.

Toutefois, les personnages évoquent leur corps dans la parole, comme pour se rattacher à leurs homologues antiques. Par exemple, Agamemnon dit de son corps qu'« il ne me tient pas tout entier »¹¹⁹ et qu'il se « sens emprisonné dans les limites d'un personnages »¹²⁰. Egisthe parle également de prison lorsqu'il dit aux autres « nous sommes nous-mêmes notre piège »¹²¹. Les répliques d'Egisthe et Agamemnon mettent en évidence que c'est un corps-prison qu'ils possèdent, leur corps de personnage est trop étroit pour eux. Quant à Clytemnestre, elle fait référence à sa sensualité (« Mon rôle à

¹¹⁷ RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes*, op. cit., PDF p.2.

¹¹⁸ Dimitriàdis Dimitris, *Dévastation*, op. cit., p.34, p.58, p.60, p.62, p.68, p.73, p.75, p.76.

¹¹⁹ *Ibid*, p.49.

¹²⁰ *Ibid*, p. 50.

¹²¹ *Ibid*, p. 17.

moi / C'est un orgasme »¹²²), comme chez Eschyle ou même dans la plupart des versions du mythe et c'est peut-être le seul personnage de *Dévastation* à correspondre vraiment à l'image qu'on en a dans la tradition théâtrale.

4. Les corps modifiés, transformés : *Saint Amour* de Michel Azama et *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues

Les corps des personnages ne sont pas lisses et fixes : ils évoluent, se métamorphosent et s'abîment. Comme le dit H-T. Lehmann :

S'ajoute la présence du *corps déviant* qui, par la maladie, le handicap, l'altération, s'écarte de la norme et provoque une fascination « non-morale », malaise ou angoisse.¹²³

Ici, c'est bien de *corps déviants* qu'il s'agit : dans certaines pièces de notre corpus les personnages subissent ou provoquent des déformations corporelles anormales, étranges, qui en font des personnages hors norme, c'est-à-dire monstrueux. Inversement, on peut aussi considérer, comme Claire Lechevallier et Sylvie Loignon que « la monstruosité est une force métamorphose – elle fait violence »¹²⁴, ce que l'on constate aussi avec ce corpus.

Ce phénomène de transformation est particulièrement visible dans *Saint Amour*, où le thème du travestissement a une place importante avec le personnage du Fils 1. En effet, celui-ci s'habille en femme, ressemblant ainsi à sa sœur, et on apprend qu'il prend des hormones pour changer de sexe (prise de poitrine). Il envisage également de se faire retirer le pénis. Dès le début, on a du mal à identifier le Fils 1 : s'agit-il de Polynice ou d'Étéocle ? Mais après son travestissement et la didascalie « *Le fils est totalement travesti. On dirait une vraie femme. Il ressemble à sa sœur.* »¹²⁵ qui le rapproche de la Fille 1 – dans laquelle on reconnaît Antigone – on peut aussi se demander s'il n'est pas Ismène. En effet, les personnages se ressemblent physiquement et leurs parcours de vie

¹²² Dimitriadis Dimitris, *Dévastation*, *op. cit.*, p.52.

¹²³ LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p.150.

¹²⁴ LECHEVALLIER Claire et LOIGNON Sylvie, *Elseneur*, n°30 « Monstruosités contemporaines », *op. cit.*, « Introduction », p.10.

¹²⁵ AZAMA Michel, *Saint Amour*, *op. cit.*, PDF p.18.

sont similaires : ils se prostituent (alors qu'au début de la pièce ils sont les plus inexpérimentés).

De plus, le corps de la Fille 1 est lui aussi transformé car elle devient aveugle. Elle nous apprend qu'elle a été torturée par son souteneur et qu'il lui a brûlé les yeux pour qu'elle soit sous son emprise¹²⁶. Ainsi, le Fils 1 et la Fille 1 peuvent renvoyer respectivement à Ismène et Antigone, les deux filles d'Œdipe. Si l'un a souhaité sa transformation, l'autre l'a subie. De la même façon, le Fils 2 est malade et a énormément maigri à cause de cela : lui aussi subit une transformation de son corps. Ainsi, les modifications du corps sont plus souvent associées à la douleur (même quand c'est volontaire, l'ablation du pénis n'étant pas une opération sans risque et sans douleur) et se font violemment. Le Fils 2 et la Fille 2 sont assez proches pour être Polynice et Étéocle, car ils sont tous les deux obsédés par la sexualité, ce qui confirmerait la thèse précédente.

Mais c'est dans *Entre les lignes* qu'on trouve les évolutions corporelles les plus complexes, avec les *alter ego* plus vieux de Tiago et Tonán, qui sont bien une forme de transformation physique. En effet, deux personnages de vieillards portent les mêmes prénoms que l'auteur et le comédien, et leur activité d'écriture est similaire. Mais leur corps sont différents, les uns étant d'âge moyen et les autres très âgés. On pourrait croire qu'il ne s'agit « que de » leur moi futur, mais on sait qu'ils ont écrit dans le passé, ce qui rend leur identification particulièrement difficile et trouble. De plus, la cécité progressive de tous les personnages modifie leur corps. Quand Tiago perd complètement la vue, il reste chez lui, ne sort plus : les répercussions de la maladie touchent son corps entier. Elle a entrouvert la porte d'une chambre complètement plongée dans le noir et a chuchoté « Tonán est là, Papa », et puis elle a ouvert les volets d'à peine quelques centimètres, juste assez pour faire entrer un tout petit peu de lumière et que je distingue la silhouette de Tiago assis sur une chaise, les yeux bandés par deux pansements, les mains posés sur les cuisses, très calme, plus calme que je ne l'avais jamais vu, avec un petit sourire, comme ça, mélancolique.¹²⁷

L'état de Tiago est nouveau, son corps est immobile et très calme. La maladie qui ne touche directement que ses yeux contamine le reste de sa personne. Tiago apparaît calme et mélancolique, à l'image d'un vieux sage antique. Or, le motif de la cécité est un *topos* du théâtre antique pour les devins, toujours aveugles. Et on retrouve ce *topos* dans des

¹²⁶ AZAMA Michel, *Saint Amour*, op. cit, tableau 8, PDF pp.21-23.

¹²⁷ RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes*, op. cit., PDF p.8.

réécritures d'autres pièces que celle de Sophocle. Par exemple, dans *Lear*, de 1971, Edward Bond le reprenait à son compte pour le vieux roi Shakespearien :

LEAR. Qu'est-ce que je peux faire ? J'ai quitté ma prison, je l'ai rasé, j'en ai brisé la clé, et je suis quand même prisonnier. A tout instant je me cogne la tête contre un mur. Il y a un mur partout. Je suis enterré vivant dans un mur. Cette souffrance et cette misère n'auront donc pas de fin ? Travaillons-nous donc pour édifier des ruines, gâchons-nous toutes ces vies pour créer un désert où personne ne pourrait vivre ? Il n'existe personne pour m'expliquer cela, personne à qui je puisse aller demander justice. Je suis vieux, je devrais savoir vivre à mon âge, mais je ne sais rien, je ne peux rien, je ne suis rien¹²⁸.

Dans la pièce de Bond, le roi Lear n'est lucide qu'une fois devenu aveugle, selon le thème de l'aveugle clairvoyant d'*Œdipe-Roi*, le devin Tirésias, puis Œdipe lui-même qui se plonge dans l'obscurité une fois qu'il sait, comme si la vue du monde était incompatible avec la connaissance. On a l'habitude de trouver dans le vieillard aveugle une figure de sage, et c'est quand il se rend compte qu'il ne l'est pas que Lear le devient. Sa cécité, si elle l'emprisonne d'abord dans son corps, le rend ensuite plus libre. De plus, cette réplique est prémonitoire : Lear va mourir écrasé contre le mur qui s'effondre, devant une ruine.

Dans *Entre les lignes*, Tiago ne semble pas avoir de révélation ou de nouvelle connaissance. Toutefois, l'état de disponibilité de son corps appelle une révélation, ce que pourrait confirmer sa disparition finale. D'ailleurs, les propos de Tonán sur la futilité de rejouer *Œdipe-Roi* parce que le propos politique est toujours d'actualité est en quelque sorte déjà le début d'une révélation, permise par la découverte du texte *entre les lignes*. A la fin, Tonán disparaît également après avoir perdu la vue, tout comme Tiago. Seraient-ils devenus assez sages pour abandonner leur projet ?

¹²⁸ BOND Edward, *Lear* suivi de *La Mer*, traduit de l'anglais par Georges Bas, Paris, éd. L'Arche, 1998, p.114.

CHAPITRE TROIS : LA MONSTRUOSITE AU SERVICE D'UN DISCOURS METATHEATRAL

La singularité de ce corpus, au-delà de la monstruosité que nous avons mise en évidence, réside dans les discours métathéâtraux véhiculés par les pièces. Plus précisément, nous émettons ici l'hypothèse que c'est la forme de « livre-monstre » qui offre cette possibilité. La métathéâtralité de ces pièces semble d'abord passer par une mise à distance de l'action et des personnages, à la fois pour les lecteurs-spectateurs et les auteurs eux-mêmes.

I. Mise à distance de la violence et de la monstruosité

La violence évidente des pièces du corpus est paradoxalement mise à distance par les auteurs. Dans sa préface du *Théâtre en écrit* de Dimitris Dimitriàdis, Daniel Loayza écrit que pour Dimitriàdis « "Il faut retourner les mythes, les observer par derrière." Pour cela il faut les tenir à distance : s'en séparer sans tout à fait les lâcher »¹²⁹, ce qui est effectivement le cas dans notre corpus. Au-delà de la monstruosité, il y a dans ces réécritures beaucoup d'humour, ce qui fait contrepoids face à la cruauté montrée et racontée. Quand ce n'est pas l'humour qui sert de contrepoids, c'est une forme d'hommage aux textes-sources que l'on peut percevoir dans les textes.

1. L'humour dans *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi, *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis et *Saint Amour* de Michel Azama

L'humour et l'ironie sont des biais privilégiés pour mettre à distance la violence ou l'horreur des situations dans lesquelles sont placées les personnages de *Phèdre 2005*, *Dévastation* ou encore *Saint Amour*.

¹²⁹ LOAYZA Daniel, préface de DIMITRIADIS Dimitris, *Le théâtre en écrit*, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2009, p.12.

Si la pièce d'Istvan Tasnádi met en jeu des personnages particulièrement monstrueux et exacerbe la violence du mythe, *Phèdre 2005* se termine sur un tableau qui n'est pas dénué d'humour. Au-delà de l'aspect macabre – la mort brutale d'Hippolyte, éventré par Thésée – l'apparition d'Apollon est une véritable parodie du *deus ex machina* antique. Cet Apollon de pacotille est un « nain [blanc] vêtu d'une queue de pie »¹³⁰, ce qui contraste complètement avec la façon dont il est invoqué par le Chœur des Femmes au Foyer : « fils de Léo aux beaux cheveux » et « dieu à l'arc d'argent »¹³¹ ; ou encore avec la façon dont il parle de lui-même : « le dieu des dieux », ce « corps brulant gigantesque » et « grand roi »¹³², etc. Sa description évoque plus le clown blanc qu'un dieu puissant. L'écart entre ce que le spectateur voit et ce qu'il entend crée un effet comique. De plus, ce « grand roi » se fait couper la parole par un enfant de façon très grossière : « MINITAURE.– *Shut up, fuck up ; fucking bastard.* »¹³³. La divinité, invoquée en ouverture et en fermeture de la pièce, est ridiculisée et minimisée, d'autant plus que le dieu ne sert à rien dans l'action : il arrive une fois que tout est réglé au lieu d'être celui qui résout le conflit. La pièce se conclut sur l'éclat de rire de Phèdre, qui semble être devenue complètement folle.

Ce dernier tableau parodique amène une touche d'humour dans la pièce, ce que l'on pouvait déjà percevoir plus tôt, derrière le cynisme apparent des personnages. En effet, les situations sont tellement extrêmes qu'elles peuvent prêter à rire, comme le procès pour viol de Pseudo-Saurus (4^{ème} tableau) ou la scène de l'aveu de Phèdre à Hippolyte (12^{ème} tableau). On peut également noter que dans la dernière version de Phèdre d'Istvan Tasnádi, *Fedra Fitness*, le décalage semble accru, en plaçant la plupart des scènes dans un centre de remise en forme de l'enseigne Phaedra Fitness (d'où le titre de la pièce) et dont on trouve d'ailleurs les prémisses dans *Phèdre 2005* avec le 13^{ème} tableau qui se déroule dans un club de sport.

Dans *Dévastation*, la pièce de Dimitris Dimitriàdis, le ton est varié, parfois sérieux et mélancolique, parfois parodique. De façon générale, il y a beaucoup d'humour, même dans la lassitude éprouvée par les personnages, mais cet humour est implicite et à un degré souterrain. Il y a une connivence qui s'établit entre le lecteur-spectateur averti, qui connaît

¹³⁰ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, op. cit., p.55.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

¹³³ *Ibid*, p.56.

le mythe, et l'auteur qui joue avec. Les personnages sont attendrissants par leurs faiblesses, mais il y a un décalage qui les met à distance : leur situation est originale, du fait qu'on assiste à une pré-représentation et non à ce qu'on attend de ces héros mythiques. De plus, les décalages avec les mythes sont si extrêmes qu'ils en sont amusants.

Par exemple, la mort d'Iphigénie : ici, c'est Clytemnestre qui la tue, presque à la demande de la jeune fille : « je veux que se répète mon sacrifice / l'horreur l'horreur / et la guerre éternelle / uniquement pour satisfaire / mon besoin de destruction »¹³⁴. Quand on sait que toutes les tragédies familiales suivantes découlent de la vengeance de Clytemnestre à cause du meurtre de sa fille par Agamemnon, on ne peut être que surpris et amusé par ce qu'en a fait Dimitriadis. L'ironie de la situation réside aussi, et surtout, dans le fait que l'auteur tue les personnages avant que la pièce ne commence. Enfin, l'absence de ponctuation permet une libre interprétation des intonations et sentiments attribués aux personnages et participe à l'effet parodique de la pièce.

Dans *Saint Amour*, malgré toute la violence et le malaise suscités par la pièce, on peut constater l'humour de l'écriture de Michel Azama. La cause du tragique de la pièce n'est pas dénuée d'ironie : le malheur qui s'abat sur la famille n'est pas dû aux relations incestueuses, mais au refus de les vivre pleinement, comme si tout était normal. L'auteur prend le contre-pied de la tragédie pour en créer une nouvelle, mais qui est décalée. Le titre également comporte une part d'ironie. En effet, l'amour dont il est question n'est absolument pas « saint », et la famille n'est pas non plus « sainte » comme le laisse supposer le nom de la trilogie d'Azama dans laquelle s'insère *Saint Amour*¹³⁵. Le couple formé par LUI (*le père*) et ELLE (*la mère*) est présenté comme un couple parfait, idéalisé par les enfants, qui considèrent qu'il s'agit d'un « couple uni »¹³⁶ et qu'« un amour comme celui-là on n'en trouve pas tous les jours. Roméo et Juliette c'est bien mais si tu regardes bien ça n'a duré qu'une seule nuit. Tandis qu'eux. »¹³⁷. Les enfants vont jusqu'à penser qu'ils vont « devenir fous parce qu'il est impossible de réussir en amour aussi bien que papa et maman »¹³⁸. Etablir un fils et sa mère comme modèle de couple est tellement improbable qu'une fois passé le choc on se rend compte de la dimension humoristique de

¹³⁴ DIMITRIADIS Dimitris, *Dévastation*, op. cit., p.33.

¹³⁵ AZAMA Michel, *Saintes familles (Amours fous, Saint Amour, Anges du chaos)*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2002.

¹³⁶ AZAMA Michel, *Saint Amour*, op. cit., p.11.

¹³⁷ *Ibid*, p.14.

¹³⁸ *Ibid*, p.18.

la situation. De même, le « *happy end* » final nous apparaît absurde après tout ce que l'on vient d'apprendre sur les parcours de vie terribles des six personnages. La violence racontée est si extrême et exagérée qu'elle en devient caricaturale, il s'agit d'un renchérissement de malheurs qui devient presque ridicule. Presque ridicule seulement, parce qu'on ne peut pas pour autant rire complètement, le malaise reste réel. La dernière réplique du père illustre parfaitement le mélange de malaise et d'amusement que le lecteur-spectateur ressent :

Est-ce que nous devrions interrompre cette félicité sous prétexte que votre mère est aussi la mienne que je suis à la fois votre père votre oncle et votre demi-frère et que je serai à la fois grand-père tonton et cousin de vos enfants et tout cela à cause d'une histoire d'avant notre naissance qui ne regarde ni vous ni moi ?¹³⁹

La surenchère, la question rhétorique qui laisse supposer que les liens familiaux ne sont qu'un détail sans importance et la valorisation de l'inceste comme assurance d'une relation amoureuse réussie est ironique et décalée. Cela donne un nouveau point de vue sur le mythe d'Œdipe, moins grave et tragique.

2. L'hommage : *Iphigénie* de Jean-René Lemoine et *Saint Amour* de Michel Azama

L'humour n'est pas le seul moyen utilisé pour mettre la monstruosité à distance. En effet derrière la monstruosité des pièces et des personnages, on peut aussi voir, dans certaines pièces, un hommage des auteurs contemporains envers leurs aînés antiques.

Pour poursuivre avec *Saint Amour* de Michel Azama, cette pièce est construite comme une fin alternative à *Œdipe-Roi* de Sophocle. Si on pourrait y voir une forme d'irrespect, cette utilisation du mythe est au contraire le signe que ces pièces ne sont pas oubliées et qu'elles suscitent l'intérêt des auteurs contemporains. D'une certaine façon, il s'agit d'un hommage discret à Sophocle. Le mythe, plutôt qu'être un canevas pour une nouvelle pièce, est une source d'inspiration, un point de départ. Le thème du travestissement, déjà abordé, fait écho à la forme même de la pièce qui est une réécriture cachée, presque déguisée, de l'histoire de la famille d'Œdipe. Comme avec la pièce de

¹³⁹ AZAMA Michel, *Saint Amour*, *op. cit.*, p.28.

Jean-René Lemoine, *Saint Amour* peut être lue comme un hommage à Sophocle, ou plutôt envers la famille œdipienne à laquelle il offre un *happy end*. S'il est vrai que les quatre frères et sœurs ont des vies particulièrement difficiles, les retrouvailles finales peuvent en effet être prises au premier degré.

Comme évoqué plus tôt, *Iphigénie* de Lemoine s'inscrit dans la tradition théâtrale comme un complément de la pièce *Iphigénie à Aulis* d'Euripide, qui relirait le moment où Iphigénie accepte de se sacrifier pour son peuple (« Voici ma réponse [...] et, laisse-moi, si je le puis, sauver la Grèce »)¹⁴⁰ et celui du sacrifice effectif (et avorté, du fait de son sauvetage par la déesse Artémis)¹⁴¹. La pièce de Jean-René Lemoine est construite autour du souvenir, à la fois celui des pièces d'Euripide donc, et celui du personnage.

La question de la mémoire est en effet très importante pour Iphigénie. Celle-ci s'inquiète à plusieurs reprises d'être oubliée, ce qui revient dans son monologue : « Je voudrais qu'on ne m'oublie pas », « Mais se souviendront-ils de mon corps ? » ou encore « Mais Patrocle [...] m'avait déjà oublié. »¹⁴². Or, avec sa pièce l'auteur participe à perpétuer et conserver le souvenir d'Iphigénie, ce qui est, d'après le personnage d'Euripide, inhérent à son sacrifice : « Ma mémoire est sauvée »¹⁴³. En lui donnant une personnalité, des souvenirs et un corps, il lui confère même une épaisseur proche d'une personne réelle. Cela ressemble à un hommage à la jeune sacrifiée.

Il faut également noter que dans l'édition des Solitaires Intempestifs *Iphigénie* est suivie de *In memoriam*, une pièce courte de Jean-René Lemoine sur le souvenir des êtres chers et disparus. Dans *In memoriam*, une Mère convoque sa Fille morte pour lui parler de sa mort et de la vie qui continue, dans la douleur. Le rapprochement entre ces deux pièces, qui ne traitent pas à première vue du même sujet, est intéressant parce que dans les deux cas, un grand sujet (récit mythologique d'un sacrifice humain, ou le tremblement de terre de 2010 à Haïti) sert d'occasion pour une parole intime. *In memoriam* est un hommage aux victimes du tremblement de terre, comme l'indique le titre en latin qui signifie « rappeler une chose, faire revenir le souvenir de », tout comme *Iphigénie* est un hommage à la jeune Iphigénie.

¹⁴⁰ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, dans *Théâtre Complet 1*, traduit du grec par Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1967, p.90, vers 1417-1422.

¹⁴¹ *Ibid*, p.95.

¹⁴² LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, *op. cit.*, pp.21, 22, 30.

¹⁴³ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, *op. cit.*, p.91, vers 1442.

II. La figure de l'auteur

1. S'affirmer en tant qu'auteur dramatique

Dans ces pièces où l'on perçoit une parole de l'auteur, à travers l'hommage notamment, on aurait pu s'attendre à ce que sa présence soit manifestée par des personnages d'auteurs, comme c'est le cas dans *Entre les lignes* de Rodrigues. Mais même dans cette pièce, les personnages d'auteurs ne sont finalement pas centraux, au profit de celui du comédien, qui tient le premier rôle : celui de narrateur. Dans ce corpus, les auteurs prennent leur place dans le texte autrement qu'à travers un personnage-miroir et c'est l'auteur réel qui se montre dans ces réécritures.

En conclusion de l'ouvrage de Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Bertrand Marie Flourez écrit :

Au commencement, cette très vieille idée qui affirme que tout a été dit. Oui, et tout est donc à redire. Sans cesse. Sans fausse humilité mais avec la modestie qu'impose n'importe quelle bibliothèque. Non pas que les choses aient été jusqu'ici mal dites, certes non. En dehors de toute guerre des anciens et des modernes, des bons auteurs morts et des contemporains bien vivants, si l'on monte, démonte et remonte Euripide, Shakespeare et Molière sans cesse, c'est effectivement parce que leurs textes nous parlent encore.¹⁴⁴

Nous ne sommes pas obligés d'être d'accord avec cette idée communément répandue que « tout a été dit ». On voit bien avec notre corpus que si les mythes et les personnages mythiques sont repris aujourd'hui, les pièces ne disent pas la même chose que les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Elles ne disent déjà pas les mêmes choses que des réécritures plus récentes. D'ailleurs, n'est-ce pas le principe même de la réécriture que de réutiliser un matériau pour lui faire dire de nouvelles choses ?

L'usage de mythes ne montre pas que « tout a été dit », au contraire il s'agit pour les auteurs de s'affirmer en tant que tel. Ils assument ainsi toute l'histoire théâtrale, refusant la vieille idée romantique française de la création totale et de l'écriture inspirée. Avec *Entre les lignes*, Tiago Rodrigues semble même prendre une position très marquée et presque politique quant à la place de l'histoire, à travers l'importance du livre au théâtre

¹⁴⁴ FLOUREZ Bertrand Marie, « Typologie amoureuse de la citation » dans FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds.), *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, op. cit., p.239.

– seul support qui peut rester intact et lisible pendant des milliers d’années. En traitant du livre, Rodrigues remet aussi en question sa place d’auteur, lui qui écrit principalement en « écriture de plateau » avec ses comédiens (ou danseurs dans le cas d’*Antoine et Cléopâtre*).

Deux des trois pièces du corpus principal ont été écrites directement pour le plateau : *Entre les lignes* et *Phèdre 2005*. L’auteur hongrois a écrit conjointement sa pièce avec la compagnie Krétakör d’Árpád Schilling. Dans le cas de l’œuvre de Rodrigues, il l’a écrite pour le comédien Tónan Quito, avec lequel il travaillait déjà depuis longtemps. Il s’agit donc d’une écriture sur mesure pour et avec le comédien. De ce fait, pourquoi utiliser comme matériau de base une pièce préexistante ? N’aurait-il pas été plus simple d’écrire *ex nihilo* ? Mais avec *Entre les lignes*, l’auteur interroge sa propre écriture et la place du théâtre dans sa vie, notamment avec l’effet de contamination déjà analysé. Or, pour cette réflexion, il semblerait qu’il y ait une sorte de nécessité d’utiliser une œuvre antique qui parle plus ou moins à tout le monde et qui marque les débuts de l’histoire du théâtre occidental. Le type d’écriture par collage et juxtaposition de différents textes laisse la place à Tiago Rodrigues en tant qu’auteur : il peut s’immiscer dans les interstices laissés par les juxtapositions. C’est-à-dire, de façon moins métaphorique, qu’il peut prendre du recul face à l’écriture puisqu’il ne s’agit pas uniquement de la sienne.

En utilisant des personnages mythiques, les auteurs participent à la perpétuation et à l’évolution de personnages qui ont déjà marqué le paysage théâtral, et s’inscrivent ainsi eux-mêmes dans l’histoire théâtrale. Dans un article sur Jean Cocteau et son rapport au mythe¹⁴⁵, Enrico Castronovo constate que Cocteau « appréhende le mythe comme refuge contre l’étroitesse des limites de l’être humain, lui permettant d’étancher sa soif d’intemporel et d’absolu. »¹⁴⁶. Les personnages mythiques sont intemporels et leur immortalité permet d’aller au-delà de notre condition humaine, par définition finie, mais aussi au-delà de la condition éphémère des personnages de théâtre, qui disparaissent avec la fin des représentations de leur pièce. Si des personnages sont aujourd’hui devenus des

¹⁴⁵ Jean Cocteau a écrit *Antigone* (1922), *Orphée* (1926), *Œdipe-Roi* (1927).

¹⁴⁶ CASTRONOVO Enrico, « Jean Cocteau et les mythes de mort : Antigone, Œdipe, Orphée », dans *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, SCHNYDER Peter (dir.), Paris, éd. Orizon, coll. Universités – Domaine littéraire, 2008, p.505

« mythes théâtraux » (Tartuffe¹⁴⁷, Juliette¹⁴⁸, Béranger¹⁴⁹, Ubu¹⁵⁰, Godot¹⁵¹) et si certains sont même rentrés dans le vocabulaire quotidien, la très grande majorité des personnages de théâtre ne sont pas immortels. Au contraire, les héros mythiques ont traversé les âges et même si la plupart des gens ne les connaissent que de nom, ils évoquent un temps lointain et rêvé, teinté d’immortalité.

Le fait que les auteurs de ce corpus aient produit d’autres réécritures corrobore l’hypothèse de Castronovo appliquée à nos auteurs : ils étancheraient leur « soif d’absolu » en perpétuant des figures immortelles. Outre *Iphigénie*, Jean-René Lemoine a aussi écrit *Médée poème enragé*¹⁵² ; Lina Prosa *Programme-Penthésilée*¹⁵³ et *Medea*¹⁵⁴ ; Michel Azama a également écrit *Iphigénie ou le péché des dieux*¹⁵⁵ ; Dimitris Dimitriadis a écrit *L’Homéride*¹⁵⁶, *Chryssippe*¹⁵⁷, *Phaéton*¹⁵⁸ et *Léthé*¹⁵⁹ ; Tiago Rodrigues a produit une trilogie qui n’a pas encore été traduite en français (*Ifigénia, Agamémnon, Electra*)¹⁶⁰ mais avait auparavant écrit *Antoine et Cléopâtre*¹⁶¹, réécriture de figures de légende à défaut de personnages de la mythologie grecque ; et Istvan Tasnádi avait d’abord écrit *Phaidra 2001* et a repris encore une fois cette histoire en 2009 avec *Fedra Fitness*¹⁶². On voit qu’aucun de ces six auteurs ne s’est contenté d’une seule réécriture, et un phénomène de fascination semble être à l’origine du nombre des réécritures de leur part.

¹⁴⁷ MOLIÈRE, *Tartuffe*, 1664.

¹⁴⁸ SHAKESPEARE, *Roméo et Juliette*, 1597.

¹⁴⁹ IONESCO, *Tueur sans gages* (1958), *Rhinocéros* (1959), *Le roi se meurt* (1962).

¹⁵⁰ JARRY Alfred, *Ubu Roi*, 1896.

¹⁵¹ BECKET, *En attendant Godot*, 1948.

¹⁵² LEMOINE Jean-René, *Médée, poème enragé*, suivi de *Atlantides*, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2013.

¹⁵³ PROSA Lina, *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, traduit de l’italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012.

¹⁵⁴ PROSA Lina, *Médéas*, précédé par *Anatomie d’un désir*, traduit de l’italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2016.

¹⁵⁵ AZAMA Michel, *Iphigénie ou le Péché des dieux*, Montreuil, éd. Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 1991.

¹⁵⁶ DIMITRIADIS Dimitris, *Homéride : Ulysse, Ithaque, Homère*, traduit du grec Michel Volkovitch, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2009.

¹⁵⁷ DIMITRIADIS Dimitris, *Chryssippe*, traduit du grec Michel Volkovitch, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2009.

¹⁵⁸ DIMITRIADIS Dimitris, *Phaéton*, traduit du grec Michel Volkovitch, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2009.

¹⁵⁹ DIMITRIADIS Dimitris, *Léthé, cinq monologues*, traduit du grec par Dominique Grandmont, Bruxelles, éd. La Lettre Volée, 2003.

¹⁶⁰ RODRIGUES Tiago, *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, jouée au Théâtre National Dona Maria II de Lisbonne, 2015.

¹⁶¹ RODRIGUES Tiago, *Antoine et Cléopâtre*, traduit du portugais par Thomas Resendes, manuscrit de la Maison Antoine Vitez, 2014.

¹⁶² Ces deux pièces n’ont pas été traduites en français.

Au sujet de la fascination exercée par les personnages mythiques, le philosophe Jean-Clet Martin écrit dans *Le mal et autres passions obscures* :

Les personnages de la littérature nous hantent. Ce sont des spectres mais ne sont pas là de toujours, ni au même sens que les auteurs par lesquels ils se réalisent. *Hélène* est un être de mémoire. [...] Ce pourquoi Achille, Hector, Ulysse reviennent dans d'autres textes, dans la compréhension de notre propre théâtre, de nos propres intrigues. Ils nous donnent le sentiment de se tenir devant l'absolu d'une aventure éternelle.¹⁶³

Ainsi, les auteurs seraient hantés par les personnages mythiques et leur histoire. On retrouve également l'idée d'éternité déjà présente chez Castronovo à propos de Jean Cocteau avec la notion d'immortalité contenue dans « l'aventure éternelle ».

L'idée qu'Hélène est un « être de mémoire » correspond tout à fait à ce qu'a fait Jean-René Lemoine avec le personnage éponyme d'*Iphigénie*, obsédée par le souvenir qu'elle laissera.

2. Des « auteurs-monstres » ?

Dans son ouvrage théorique et réflexif *Le théâtre en écrit*, Dimitris Dimitriadis émet l'hypothèse que les auteurs dramatiques sont des êtres monstrueux : « Le théâtre est monstrueux. Ecrire du théâtre est un accouchement de monstres car celui qui accouche est lui-même un monstre. [...] Je suis monstrueux et non humain et c'est cela qui compose ma contre-nature d'auteur dramatique. »¹⁶⁴. L'auteur fait part de réflexions très personnelles sur son rôle d'auteur et sur ce qu'est le théâtre pour lui. Il s'en dégage l'idée générale que l'auteur est un monstre, et qu'il ne peut donc que créer des personnages également monstrueux, « sa progéniture ». On ne peut pas établir cette hypothèse très personnelle en règle générale applicable à tous les auteurs. Il est toutefois très intéressant de trouver ce type de pensée chez un auteur de réécritures, d'autant plus que c'est par le biais de la monstruosité que nous avons analysées celles-ci.

¹⁶³ MARTIN Jean-Clet, *Le mal et autres passions obscures*, Paris, éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2014, p.73.

¹⁶⁴ DIMITRIADIS Dimitris, *Le théâtre en écrit*, éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2009, pp.23-24.

Au-delà d'un auteur-monstre, ce sont des « auteurs analystes » qui se dessinent derrière les œuvres du corpus. En effet, les formes « monstres » des pièces permettent à leurs auteurs d'avoir un discours sur leur travail, voire une analyse de leur démarche.

III. Remise en question de la démarche de réécriture

1. Une métathéâtralité affichée : *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues et *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis

Nous avons déjà rapproché *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues de la pièce *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis dans cette réflexion. Cette comparaison est possible pour plusieurs raisons, mais principalement parce que ces deux réécritures ont la particularité commune d'afficher le rapport aux mythes de leur auteur. En effet, tant Tiago Rodrigues que Dimitris Dimitriàdis interrogent directement la pratique de la réécriture de mythes, de façon explicite.

On constate dans ces deux pièces un « phénomène d'infiltration », c'est-à-dire « la prise de parole [du personnage] marquée, de l'intérieur, par des phénomènes différents qui les rattachent à leur auteur et les rappellent à leur statut de créatures »¹⁶⁵. La parole de l'auteur perce derrière celle de ses personnages, ce qui permet un commentaire dans la pièce sur elle-même. Dans *Le théâtre en écrit*, Dimitris Dimitriàdis écrit que ses personnages sont ses créatures et sa progéniture, créant ainsi une filiation, une relation directe entre l'auteur et ses personnages, rendant ces derniers indissociables de l'auteur. Les personnages ne cessent de commenter leur utilisation et leur image sous la plume de l'auteur. On a ce même phénomène dans *Entre les lignes*, mais la relation entre l'auteur et ses personnages est encore plus brouillée et complexe. En effet, deux personnages portent le même prénom que l'auteur, et deux autres portent celui du comédien co-auteur. Un des personnages portant de nom du comédien dit explicitement être un personnage : « [...] Nous sommes des idées de nous-mêmes. Les gens verront toujours des personnages. Même chez nous. Nous sommes des personnages. » « Oui, toi, tu es

¹⁶⁵ RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, op. cit.*, « Le personnage et sa parole », p.87.

définitivement un personnage. »¹⁶⁶. Comme dans *Dévastation*, les personnages ont conscience (mais est-ce bien une conscience ?) de n'être *que* des personnages. L'ajout d'un personnage qui au contraire prétend ne pas en être un (l'employé du théâtre) renforce paradoxalement « l'existence fictive des personnages » car ce personnage marque « la présence de plus en plus insistante de l'auteur »¹⁶⁷.

Avec *Entre les lignes*, l'auteur dialogue avec le lecteur-spectateur en commentant son travail par le biais du monologue du comédien et des échanges entre le comédien et l'auteur. A la fin de la pièce, l'employé du théâtre parle de « la lettre du prisonnier, entre les lignes de la tragédie, et de cette histoire aussi » et de « pièce inachevée »¹⁶⁸ pour qualifier les quatorze précédentes pages. Il faut se questionner sur la part d'inachèvement prétendue de la pièce, puisqu'il semble évident que ce n'est pas le cas : *Entre les lignes* n'est en aucun cas inachevée. Dans ce cas, qu'est ce qui est inachevé ? Peut-être l'histoire de Tiago et Tónan, tous les deux portés disparus ? A moins qu'il ne faille comprendre cela de façon métathéâtrale : l'histoire d'Œdipe va continuer de produire des écrits.

On peut penser que l'auteur interroge l'utilisation contemporaine des mythes, à travers cette réflexion du personnage du comédien :

Nous avons déjà une idée de ce qui pourrait être intéressant à faire, en se focalisant sur le côté politique de la pièce, sur la relation entre Œdipe et la Cité, sur son règne, sur l'individu et le collectif – c'est un truc qui marche tout le temps, sur la chute d'un homme de pouvoir, sur la notion d'Histoire... Et il y avait même un passage qu'on avait déjà choisi, qui était très bien parce qu'il avait une résonance particulière avec les jours d'aujourd'hui, avec le Portugal et l'Europe, ou peut-être aussi avec tous les jours de toutes les époques et de tous les lieux, mais ça avait beaucoup de sens de le dire à haute voix aujourd'hui¹⁶⁹

Dans cette réplique, le comédien explique le processus de travail autour du texte de Sophocle, ou plutôt un processus de travail possible. Cette idée que le texte a « beaucoup de sens [d'être dit] à haute voix aujourd'hui » semble communément répandue parmi les metteurs en scènes européens. Cet engouement s'est déjà produit dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, en France avec les metteurs en scènes Antoine Vitez (*Electre* de Sophocle en 1966, 1971, 1986), Jean Vilar (*Antigone*, 1960) ou *Les Atrides* d'Ariane

¹⁶⁶ RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes*, op.cit., PDF p.12.

¹⁶⁷ RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., « Le personnage et sa parole », p.86.

¹⁶⁸ RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes*, op. cit., PDF p.15.

¹⁶⁹ *Ibid*, p.5.

Mnouchkine (1992). On retrouve ce phénomène avec *Prométhée Enchaîné* par Stéphane Braunschweig (2001) ou *L'Orestie* d'Olivier Py (2008).

Dans la réplique de Tónan, on trouve une critique de la tendance à faire « un truc qui marche tout le temps » de ces histoires pour les mettre en scène ; et cette pièce semble être une tentative de ne pas faire comme tout le monde l'a déjà fait et de changer le rapport qu'on entretient avec ces textes. *Entre les lignes* ne fait pas entendre de résonances avec notre société et ne montre pas non plus à quel point *Œdipe-Roi* nous parle encore, mais met le texte de Sophocle en scène sans chercher à le moderniser directement. Le fait d'écrire littéralement entre les lignes et autour d'*Œdipe-Roi* permet à l'auteur de reprendre un matériau antique et connu pour le mettre en valeur tout en le rendant original.

Tiago Rodrigues avait déjà usé du détour par le commentaire avec *Bovary*¹⁷⁰, pièce autour du procès à l'encontre de Flaubert à la sortie de *Madame Bovary* en 1857 pour attentat aux bonnes mœurs. Dans un entretien, l'auteur explique que lorsqu'il a eu envie de créer une pièce autour de *Madame Bovary* il s'est rendu compte qu'il était « impossible de traduire en chair les mots de Flaubert, [...] le mot juste qui suggère mais ne dit pas »¹⁷¹ et que c'est pour cette raison qu'il a écrit sa pièce à partir du procès de Flaubert. Ce que dit Rodrigues à propos des mots de Flaubert peut aussi s'appliquer à ceux de Sophocle, qui utilise une langue et des images dépassées, bien que la traduction puisse les moderniser dans une moindre mesure. Dans les deux cas, Tiago Rodrigues détourne le matériau de base (*Madame Bovary* et *Œdipe-Roi*) en créant des personnages qui en parlent, le commentent, créent avec. De cette façon, ce matériau est mis à distance et permet un regard critique dessus.

Si dans *Dévastation* de Dimitriàdis on ne trouve aucune mention d'Eschyle ou les noms de ses tragédies (*Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*), les personnages font souvent référence à cette métatextualité en parlant des textes-sources de l'auteur. Par exemple, Clytemnestre explique que « C'est écrit / les textes le disent / nous sommes des mots et des actes faits de mots / est-ce ma faute si certains m'ont écrite ainsi / il faut que je sois telle qu'on m'a écrite »¹⁷². Comme dans *Entre les lignes*, les personnages savent

¹⁷⁰ Pièce écrite en 2014 et mise en scène par Tiago Rodrigues ; éditée en France en 2015 aux Solitaires Intempestifs, traduit du portugais par Thomas Resendes.

¹⁷¹ <https://www.theatre-video.net/video/Bovary-de-Tiago-Rodrigues-Presentation-par-l-auteur?autostart>

¹⁷² DIMITRIADIS Dimitris, *Dévastation*, op. cit., p.30.

qu'ils n'existent qu'en tant que personnages formés de mots, et parfois sollicités pour la scène. Agamemnon ajoute plus tard, comme en réponse :

Les interprétations de nos passions sont innombrables
mais nos actes n'ont pas été correctement rapportés
on les a mal interpréter
Il y a de nombreux autres paramètres
des rapprochements n'ont pas été utilisés
sont restés inexploités
passés sous silence
Nous ne sommes pas seulement ce qu'on apprend
les textes n'épuisent pas
quelle que soit la version
notre vie –
on nous a présentés de façon unilatérale –
on a schématisé
la présentation de nos relations
Moi-même personnellement je me sens mal à l'aise
dans ce tableau¹⁷³

Ainsi, Agamemnon laisse entendre que tous les textes sur eux ne font pas le tour de ce qu'ils sont, il reste encore de quoi écrire. On retrouve ici l'idée de « combler » des vides perçus, ce qui suscite l'écriture (la réécriture), tout en entendant une critique envers les auteurs, qui reprennent toujours les mêmes figures sans les étoffer. L'angle sous lequel Dimitriadis présente les personnages est original – bien que pas innovant, puisqu'il reprend le principe de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (1921)¹⁷⁴, dans le sens où les personnages évoquent leur histoire *réelle* en expliquant que les auteurs ont tort. Toutefois, ici l'auteur n'a pas son mot à dire, seuls les personnages sont présents. Le champ lexical montre la dimension métathéâtrale de l'œuvre. En effet, les termes « rôle » et « répétitions », ainsi que le verbe « jouer », reviennent à de très nombreuses reprises, de la part de personnages différents. On voit que les personnages se savent personnages, ils ont du recul vis-à-vis d'eux-mêmes, et c'est pour cela qu'ils veulent s'émanciper des personnages mythologiques. Pour cela, il y a une importante utilisation des pronoms personnels « je » et « moi » ainsi que l'adverbe « personnellement ».

Pour qualifier *Dévastation*, on pourrait parler de « pièce tribunal » : les personnages s'accusent, se jugent, se condamnent – et exécutent les condamnations – entre eux. Au fur et à mesure, la pièce devient le lieu de règlement de comptes. Pour comprendre ces règlements de compte et accusations, il faut connaître au préalable les personnages

¹⁷³ DIMITRIADIS Dimitris, *Dévastation*, *op. cit.*, p.49.

¹⁷⁴ PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, traduit de l'italien par Robert Perroud, Malesherbes, éd. Le livre de Poche, coll. « Théâtre », 2003.

mythiques. En effet, les reproches des personnages concernent leur caractère et leurs actes dans la légende. Par exemple, Agamemnon reproche à Electre de s'être immiscée dans sa relation avec Clytemnestre : « qui t'a donné le droit / de me venger / Mon assassinat était une affaire / entre moi / et elle – / toi tu n'avais aucune place / entre nous » (page 48). Mais ici, Electre ne fait rien de tout cela, puisque Clytemnestre n'assassine pas Agamemnon, au contraire elle commet le crime qu'elle est censée lui reprocher (tuer Iphigénie). Mais les accusations sortent du cadre fermé des relations inter-personnages : les auteurs sont blâmés à cause de leurs reprises continues des mêmes personnages, ils sont accusés de les figer tels quels, de les réduire. Les lecteurs-spectateurs aussi sont visés et sont implicitement traités de voyeurs, comme le soulève Agamemnon :

nous n'avons offert que le plaisir stérile
le soulagement plein de coquetterie
que les humains tirent
du spectacle des malheurs des autres
Nous n'avons offert au monde que nos désastres
comme c'est malsain
et pour nous
et pour les autres¹⁷⁵

On voit que c'est le principe même de catharsis qui est visé, au-delà des lecteurs-spectateurs et des auteurs.

Contrairement à la pièce antique, il n'y a pas de personnage divin dans *Dévastation*. Cette différence n'est pas anecdotique, car elle rend les personnages maîtres d'eux-mêmes et non soumis aux dieux, ce qui permet le processus dramatique à l'œuvre dans la pièce – à savoir l'émancipation des personnages.

2. Discours implicites sur les réécritures : *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi, *Iphigénie* de Jean-René Lemoine et *Cassandra on the road* de Lina Prosa

Dans le cas de *Phèdre 2005*, il n'y a pas de dimension métathéâtrale apparente comme dans *Entre les lignes*, dans le sens où la forme est relativement traditionnelle : les personnages sont bien des personnages, qui agissent en nous donnant l'illusion du réel. Mais parce qu'il s'agit d'une réécriture de l'histoire antique de Phèdre, les dialogues des

¹⁷⁵ DIMITRIADIS Dimitris, *Dévastation*, op. cit., p.69.

personnages prennent nécessairement un autre sens, plus métathéâtral, parce que les lecteurs-spectateurs vont mettre la pièce en relation avec les textes antiques, et voir ainsi les différences et ressemblances par rapport à ce qu'ils connaissent (voire par rapport à ce qu'ils attendent). Or, en cherchant les variants et invariants, les lecteurs-spectateurs se placent eux-mêmes dans une position distanciée qui leur permet d'entendre autre chose que l'histoire de Phèdre et Hippolyte. Ainsi, la lutte intergénérationnelle des personnages devient très concrète et renvoie immédiatement à la posture même de l'auteur. La position distanciée des lecteurs-spectateurs est également permise ici par les caractéristiques monstrueuses des personnages (froids, cruels, inhumains) et l'humour qui décale et éloigne la violence. Si on ne prend pas en compte le fait qu'il s'agisse d'une réécriture, *Phèdre 2005* apparaît comme une satire de la société hongroise contemporaine, mais c'est plus que ça, même s'il ne s'agit peut-être pas d'un geste volontaire de la part d'Istvan Tasnádi, contrairement à la démarche affichée de Tiago Rodrigues ou de Dimitris Dimitriàdis.

Comme nous l'avons déjà relevé et analysé, les personnages de *Phèdre 2005* entretiennent des rapports conflictuels intergénérationnels et, sans prétendre que l'auteur pense comme ses personnages, on peut se demander si la rivalité des personnages peut être le miroir de sa relation avec les textes antiques. Si c'est le cas, cela traduit un désir de révolte et de renouveau, ce qui semble paradoxal avec le fait de produire une réécriture de pièce antique, surtout aussi connue que *Phèdre*. Le personnage d'Hippolyte est en révolte face aux anciens, les « vieux schnocks »¹⁷⁶ qui imposent leurs règles et brident la jeunesse. Le fait qu'il s'agisse d'une réécriture avec une forme assez traditionnelle laisse supposer que cette position du personnage n'est pas anodine, elle résonne avec la pièce. Dans le 2^{ème} tableau, Hippolyte fait l'apologie du renouveau dans un monologue qui ressemble beaucoup à un rap, genre musical de prédilection pour contester l'ordre établi :

Place et
 Place à
 Place à autrui,
 Place au nouveau et au construit,
 Place et
 Place à
 Place à autrui,
 Place à la morale d'aujourd'hui.¹⁷⁷

¹⁷⁶ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, op. cit., p.17.

¹⁷⁷ *Ibid*, p.16.

Le souhait d'Hippolyte est clair : il veut faire « place nette » du passé pour laisser la nouvelle génération prendre le pouvoir. Toutefois, à la fin de la pièce, Hippolyte meurt, tué par son père, contre lequel il se révoltait. C'est l'échec de la jeunesse, le jeune homme n'a pas été à la hauteur. Celui qui rêvait de pouvoir a tout perdu suite un rire de trop : il meurt parce qu'il a ri lorsque Thésée ne parvient pas à violer Phèdre¹⁷⁸, défiant ainsi son aîné.

Il paraît audacieux de comparer Istvan Tasnádi à Hippolyte. Mais on ne peut nier qu'un rapprochement est possible, dans leur relation avec leurs aînés. En effet, en réécrivant la pièce d'Euripide l'auteur s'attache à une tradition, tout en s'en émancipant. Hippolyte descend directement de la tradition grecque car il refuse le sexe comme dans *Hippolyte porte-couronne* d'Euripide. On reconnaît également les péripéties principales de la tragédie, avec l'aveu de Phèdre à Hippolyte, l'accusation de viol auprès de Thésée et la mort d'Hippolyte. Toutefois, hormis ces points, l'auteur s'éloigne énormément de la pièce grecque, notamment en supprimant le suicide de Phèdre. Et c'est un geste fort, car c'est sur son rire que la pièce se ferme.

Ainsi, il s'agit à la fois d'une relation de respect, puisqu'il reprend un mythe célèbre, mais également une rivalité, dans le sens où il faut faire mieux que ce qui a déjà été fait, ou au moins réussir à être à la hauteur pour sortir de l'ombre pesante des premiers auteurs.

Quant à *Iphigénie* de Jean-René Lemoine, elle contient bien aussi un discours métathéâtral, bien qu'il soit léger et à peine visible. Loin de créer une distance, le monologue d'Iphigénie nous plonge dans son intimité. Et paradoxalement c'est justement cela qui appelle une possible métathéâtralité : le personnage mythique, et donc par essence sans consistance et qui existe uniquement par ses actes et l'idée qu'il représente, devient presque réel. Cela interroge donc notre rapport au mythe, que cela soit fait volontairement ou non. Rendre un personnage mythique réel en dit beaucoup sur le rapport au mythe : il s'agit d'un détour qui permet de parler de l'intime et des peurs d'une adolescente, période difficile mais finalement très contemporaine. Comme nous l'avons vu plus tôt, c'est l'espace-temps circulaire et imprécis dans lequel est boqué le personnage qui fait d'Iphigénie un personnage monstrueux, et surtout de la pièce un « livre-monstre ». Or, c'est aussi cette circularité temporelle qui permet une réflexion, car on oscille constamment entre le présent et le passé mythique, semblable à un « rêve » lointain.

¹⁷⁸ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005, op. cit.*, p.54.

L'auteur, peut-être, interroge son rapport au mythe, qui serait un rêve à traduire en mot au réveil, un rêve sans consistance et éphémère qu'il cherche à ancrer dans son présent. Au début de la pièce, après avoir imaginé la scène du sacrifice, Iphigénie tente de se rassurer en disant « C'est un rêve, Iphigénie, rien qu'un rêve »¹⁷⁹. Mais qu'est-ce qui est « un rêve » ? La description prophétique de sa mort, comme le texte le laisse supposer, ou sa propre existence ? Le rêve pourrait aussi être celui de l'auteur : le rêve de perpétuer le mythe en se l'appropriant. Les histoires légendaires et les mythes sont comme des rêves : sources d'inspiration, irréels, mais auxquels on a envie de croire. Ainsi, dans *Iphigénie* l'ouverture métathéâtrale est très subtilement distillée dans le texte, et on peut retrouver une distillation du même type dans *Cassandra on the road* de Lina Prosa. En effet l'autrice tient un discours métathéâtral sur son œuvre, et sur la réutilisation des mythes de façon générale, mais elle le fait discrètement. Dans son monologue, Cassandra condamne, ou en tout cas en met évidence, « l'idée moderne de transformer / le mythe d'Hélène en un business »¹⁸⁰, ce qui se fait beaucoup aujourd'hui, notamment dans le cinéma américain¹⁸¹ qui reprend des figures de héros mythiques dans des films spectaculaires à gros budgets, mais aussi dans une moindre mesure en théâtre. La position de l'autrice vis-à-vis de la réécriture est ambiguë, parce qu'elle semble la valoriser en l'assumant mais elle fait dire à Cassandra que « Voilà la tragédie / on a fait une copie sans qu'on ait donné / la réponse »¹⁸². Or l'autrice n'apporte pas plus de réponse. Au contraire, son personnage Cassandra continue de poser des questions : « une prophétesse produit des réponses / non des questions. / Que se passe-t-il ? / Est-ce Cassandra qui meurt ? »¹⁸³. L'ambiguïté de Lina Prosa participe à l'immortalité de Cassandra en écrivant sa pièce, tout en en faisant un personnage qui s'étiolé en perdant son essence de prophétesse.

Ainsi, il semblerait que produire une réécriture soit un moyen privilégié pour une prise de position face à l'écriture dramatique. Si l'on reprend l'image de la superposition des matériaux, déjà utilisée, on peut dire que des plis, des creux, se forment des collages intertextuels, laissant alors une place à la fois métaphorique et concrète pour l'auteur. On

¹⁷⁹ TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, op. cit., p.9.

¹⁸⁰ PROSA Lina, *Cassandra on the road*, op. cit., p.59.

¹⁸¹ Par exemple, *Troie* de Wolfgang Petersen (2004) qui reprend *L'Odyssée* d'Homère ; *Les Immortels* de Tarsem Singh (2011) sur l'histoire de Thésée ; *La colère des titans* de Jonathan Liebesman (2012) avec le personnage de Persée ; *Hercule* de Brett Ratner (2014).

¹⁸² PROSA Lina, *Cassandra on the road*, op. cit., p.54.

¹⁸³ *Ibid*, p.67.

retrouve ici ce que Jean-Pierre Sarrazac a théorisé sous le terme « rhapsodie », qui est « d'emblée liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu'à des procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiécage, la choralité. »¹⁸⁴. Or, avec la notion de rhapsodie vient celle « d'auteur-rhapsode », qui est finalement très proche de celle de « sujet épique » de Peter Szondi¹⁸⁵ et qui désigne « la présence de l'auteur au sein de la narration »¹⁸⁶. Le fait de raconter l'action – caractéristique de la forme épique brechtienne – permet à l'auteur de prendre un point de vue, et lui laisse la possibilité d'avoir un discours subjectif ; de même que l'hybridation et les montages laissent la place à des discours métathéâtraux sur les matériaux utilisés.

¹⁸⁴ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., « Rhapsodie », p.182.

¹⁸⁵ SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, éd. Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, « Introduction » : « le concept d'"épique" s'impose : il désigne un trait structurel commun à l'épopée, au récit, au roman et à d'autres genres, c'est-à-dire la présence de ce que l'on a nommé le "sujet de la forme épique" ou le "moi épique" », p.12.

¹⁸⁶ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., « Epique / épification », p.74.

CONCLUSION

*Est-ce notre faute
si tous ceux qui nous ont vus
n'en ont tiré
aucune conclusion utile*

Dévastation, Dimitris Dimitriàdis

Tout au long de cette réflexion, nous avons pu constater que les réécritures contemporaines de mythes grecs antiques ne forment pas une catégorie uniforme, les formes de réécritures variant largement ainsi que les types d'actualisation. Une œuvre telle qu'*Entre les lignes* de Rodrigues ne semble pas, à première vue, très proche d'*Iphigénie* de Lemoine tant dans sa forme que dans le traitement des/du personnage(s). Toutefois, nous avons fait le choix de les comparer, avec *Phèdre 2005* de Tasnádi, parce qu'il s'agit de réécritures de mythes. Ces rapprochements ont mis en évidence un autre point commun : la notion de monstruosité. Ainsi, tant dans ces trois pièces que dans les trois composant le corpus secondaire (*Saint Amour* de Michel Azama, *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis et *Cassandra on the road* de Lina Prosa) on retrouve la monstruosité présente dans les tragédies grecques antiques. Mais cette monstruosité n'a pas été conservée telle quelle, elle a évolué au fil des siècles et continue de le faire aujourd'hui encore.

Si les tragédies antiques, premières pièces sur les mythes grecs, respectaient la forme du « bel-animal » défini ensuite par Aristote, les réécritures contemporaines ne reprennent pas cela. Au contraire, nous avons pu constater que les auteurs du XXI^{ème} siècle, s'ils reprennent des personnages mythiques, ne conservent pas la forme des premiers dramaturges. La monstruosité des personnages antiques semble avoir contaminé la forme des pièces, aboutissant à des pièces que nous avons qualifiées de « livres-monstres ».

Les personnages contemporains sont toutefois toujours bien des monstres. Comme nous l'avons démontré, ces personnages sont à la fois plus humains et plus monstrueux que les personnages antiques, du fait de la création d'une intériorité riche mais avec un

flou temporel important (*Iphigénie*, *Entre les lignes*, *Cassandra on the road*), ou bien de caractères extrêmes, cruels et hors normes dans un univers d'apparence réaliste (*Phèdre 2005*, *Saint Amour*). La place importante faite aux corps malmenés de ces personnages les fait aussi basculer dans une certaine monstruosité, dans le sens où ils sont remodelés, abimés, violés, voire découpés, jusqu'à devenir des corps mutilés, hors de leur condition normale, et donc hors normes. De plus, cette exposition brutale des corps les rend visibles et montrés, à l'image des monstres de foire exposés à la vue de tous.

Aujourd'hui, les héros mythiques sont modelés par leurs auteurs pour devenir des êtres indépendants, cherchant à s'émanciper et à sortir de leur rôle, à l'image de ceux de *Dévastation*, où ce phénomène est poussé à l'extrême par Dimitris Dimitriadis, mais aussi dans les autres pièces étudiées. Ces personnages pourraient être les porte-paroles des auteurs, car ils sont vecteurs d'une parole métathéâtrale. A défaut d'être vraiment des doubles de l'auteur, ce qui est toujours délicat à affirmer – même quand ceux-ci sont clairement établis comme tels à l'image de ceux de *Entre les lignes* – les personnages des réécritures contemporaines permettent de créer une distance critique face à la pièce, en étant eux-mêmes à distance de leur mythe. En effet, on reconnaît les personnages mais ils ne sont pas le sujet principal, même quand ils sont au centre de l'œuvre comme dans *Iphigénie* de Jean-René Lemoine ou dans *Cassandra on the road* de Lina Prosa, deux pièces monologuées.

Finalement, il semblerait que le plus important ne soit pas, contrairement à une idée reçue assez répandue, de parler de notre société contemporaine en utilisant la distance produite par les mythes, qui délocalisent et éloignent pour offrir un regard critique. Ce qui permet le regard critique ici, c'est la distance face à la violence et à l'écriture même. On a dépassé ce que mettent en avant des réécritures comme *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane (1996), *Manhattan Medea* de Dea Loher (1999) ou *Sang* de Lars Noén (1995), c'est-à-dire l'utilisation de la violence des mythes pour parler de la violence contemporaine¹⁸⁷. Certes, cela demeure, comme on le voit surtout dans *Phèdre 2005* ou dans *Saint Amour*, mais le discours métathéâtral semble s'être accentué. Les discours métathéâtraux véhiculés par les réécritures concernent aussi bien le rapport aux textes-sources que le

¹⁸⁷ Hypothèse établie par GIOT Johana, *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 sous la direction de Lise Revol-Marzouk, Grenoble, Université Stendhal Grenoble-3, dep. Lettres Modernes, 2009.

statut d'auteur. Les réécritures au théâtre ont évolué au cours de l'histoire, et aujourd'hui on ne réécrit pas le mythe de Phèdre de la même façon que l'a fait Racine au XVII^{ème} siècle, mais pas non plus de la même façon que dans les années 1990. Les enjeux ont changé.

Notre corpus nous conduit à l'hypothèse qu'au début du XXI^{ème} siècle, ici représenté par *Saint Amour*, écrite par Michel Azama en 2000, et *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi, un tournant semble s'être opéré : les réécritures de mythes glissent vers une métathéâtralité et une distance au mythe de plus en plus exacerbées. Il est particulièrement intéressant de voir que ce glissement, s'il est vérifié, s'opère à partir du traitement de la monstruosité. Celle-ci quitte peu à peu les personnages pour s'introduire de plus en plus dans la forme, voire dans l'écriture même, ce qui est le cas dans *Entre les lignes*.

On constate ainsi une rénovation des formes dramatiques à partir de mythes, c'est-à-dire un renouveau à partir de l'ancien, bien que les pièces étudiées ici reprennent des formes préexistantes. Cette rénovation des formes, nécessaire dans un monde en évolution, n'est pas un phénomène nouveau puisqu'elle caractérise tout le théâtre postdramatique, et nous voyons ici qu'elle se poursuit.

Il serait enrichissant de poursuivre cette étude avec un nouveau corpus, afin de vérifier si notre hypothèse de l'évolution des réécritures vers un discours métathéâtral se confirme avec d'autres pièces très contemporaines. Le travail autour des formes de monstruosité a permis de dégager des axes de réflexions pertinents dans l'étude des réécritures contemporaines de mythes grecs antiques, qu'il serait bon de développer davantage.

BIBLIOGRAPHIE

PIECES

Corpus

- **Principal**

- LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In Memoriam*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012, [écrit en 2011], 65p.
- RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes*, traduit du portugais par Thomas RESENDES, manuscrit de la Maison Antoine Vitez, 2016, [écrit en 2015], 16p.
- TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, traduit du hongrois par Kristina RADY, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2006, [écrit en 2005], 64p.

- **Secondaire**

- AZAMA Michel, *Saint Amour*, dans *Saintes Familles*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2002, [écrit en 2000], coll. « Répertoire contemporain », 44p., version numérique réalisée par i-Kiosque.
- DIMITRIADIS Dimitris, *Dévastation*, traduit du grec par Michel VOLKOVITCH, Les Matelles, éditions Espaces 34, coll. « Espace théâtre », 2016, [écrit en 2015], 80p.
- KANE Sarah, *L'Amour de Phèdre*, traduit de l'anglais par Séverine MAGOIS, Paris, éditions L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1999, [1996], 72p.
- MULLER Heiner, *Médée-Matériau*, dans *Germania mort à Berlin*, traduit de l'allemand par J. JOURDHEUIL, H. SCHWARZINGER, Paris, éditions de Minuit, 1985, 136p.
- PROSA Lina, *Cassandra on the road*, précédé de *Lampedusa Beach* et suivi de *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, traduit de l'italien par Jean-Paul MANGANARO, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012, [écrit en 2006], 128p.

Pièces antiques

- ESCHYLE, *Les Perses, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, traduit du grec par M. DE ROCHEFORT et DE LA PORTE DU THEIL, Mesnil-sur-l'Estrée, éditions Les trésors de la littérature, coll. « Le grand livre du mois », 1995, 130p.

- ESCHYLE, *Les Sept contre Thèbes*, traduit du grec par Paul MAZON, Paris, éditions Les Belles Lettres, coll. « Classiques en Poche », 1997, 104p. (bilingue)
- EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis et Iphigénie en Tauride*, dans *Théâtre Complet 1*, traduit du grec par Henri BERGUIN et Georges DUCLOS, Paris, éditions Garnier-Flammarion, 1967, 311p.
- EURIPIDE, *Les Troyennes* dans *Théâtre Complet 1*, traduit du grec par Laurence VILLARD, Claire NANCY et Christine MAUDUIT, Manchecourt, éditions GF-Flammarion, 2000, 361p.
- EURIPIDE, *Hippolyte porte couronne, Oreste et Electre*, dans *Les tragédies grecques 2*, traduit du grec par François JOUANT, Paris, éditions Robert Laffont, 2001, 846p.
- SOPHOCLE, *Antigone*, traduit du grec par Paul MAZON, Barcelone, éditions Folios Plus, coll. « Classiques », 2007, 155p.
- SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, traduit du grec par Victor-Henri DEBIDOUR, Malesherbes, éditions Le Livre de Poche, coll. « Le Théâtre de Poche », 1994, 137p.
- SOPHOCLE, *Œdipe à Colone et Electre* dans *Théâtre Complet*, traduit du grec par Robert PIGNARRE, Manchecourt, éditions GF-Flammarion, 1964, 371p.
- SENEQUE, *Phèdre*, dans *Tragédies*, traduit du latin par Olivier SERS, Paris, éditions Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2011, 640p.

Autres pièces utilisées / citées

- BOND Edward, *Lear* suivi de *La Mer*, traduit de l'anglais par Georges BAS, Paris, éditions L'Arche, 1998, 236p.
- BRECHT, *Sainte Jeanne des Abattoirs*, traduit par Pierre DESHUSSES, Paris, éditions L'Arche, 2008, 144p.
- BRECHT, *Baal*, traduit de l'allemand par GUILLEVIC, Paris, éditions L'Arche, 1956, 84p.
- KHEMIRI Jonas Hassen, *J'appelle mes frères*, suivi de *Nous qui sommes cent*, traduit du suédois par Marianne SEGOL-SAMOY, éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2013, 144p.
- KWAHULE Koffi, *P'tite Souillure*, précédé de *Big Shoot*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2000, 112p.
- PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, traduit de l'italien par Robert PERROUD, Malesherbes, éditions Le Livre de Poche, coll. « Théâtre », 2013 (7^{ème} édition), 154p.

- SCHIMMELPFENNIG Roland, *Push Up*, précédé d'*Une nuit arabe*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis BAATSCH, éditions L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2002, 156p.
- VON MAYENBURG Marius, *Visage de feu*, suivi de *Parasites*, traduit de l'allemand par Laurent MUHLEISEN, éditions L'Arche, 2001, 128p.

OUVRAGES THEORIQUES

Mythe

- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Malesherbes, éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, 250p.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui / série histoire classique », 1995, 184p.

Réécriture et intertextualité

- CANDIARD Céline, « La tragédie grecque et ses réécritures », *En Scène* <http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0021/la-tragedie-grecque-et-ses-reecritures.html>
- FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds.), *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2010, 254p.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, 468p.
- GIOT Johana, *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 Lohér*, mémoire de recherche sous la direction de Lise REVOL-MARZOUK, Grenoble, Université Stendhal Grenoble-3, dep. Lettres Modernes, 2009, 106p.
- GOT Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^{ème} siècle*, Paris, éditions Ellipses, 1998, 96p.
- HUBERT Marie-Claude (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, actes de colloque, publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles Théâtre », 2006, 318p.
- LOSCO-LENA Mirelle, « Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une "poétique complexe" », dans *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros TORRES (ÉRIAC) et

Ariane FERRY (CÉRÉdI) avec la collaboration de Sofia MONCO TARACENA et Daniel LECLER. (c) Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 7, 2012

<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html>

- RABAU Sophie (dir.), *Intertextualité*, Manchecourt, éditions Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2002, 254p.
- SADOWSKA-GUILLON Irène, « Un point de vue critique sur les réécritures des mythes grecs dans le théâtre français contemporain », *Critical Stage / Scène Critique*, n°3, 2010
<http://www.critical-stages.org/3/un-point-de-vue-critique-sur-les-reecritures-des-mythes-grecs-dans-le-theatre-francais-contemporain/>
- SCHNYDER Peter (dir.) *Métamorphoses du mythe, réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, éditions Orizon, coll. « Universités – Domaine littéraire », 2008, 920p.
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, préface de DUPONT Florence, Villeneuve d'Ascq, éditions Presses Universitaires du Septentrion – Lettres et Arts, coll. « Perspectives », 2004, 246p.

Analyse dramaturgique

• Ouvrages généraux

- DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, éditions Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre 35 », 2013, 85p.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, éditions Grasset, coll. « Le livre de Poche, biblio essais », 2004, première édition 1985, 315p.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'Allemand par Philippe-Henri LEDRU, Paris, éditions L'Arche, 2002, 310p.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éditions Armand Colin, 1996, 447p.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, éditions Circé, 2010, 251p.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sybille MULLER, Paris, éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006 (première édition en allemand : 1965), 164p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Baume-les-Dames, éditions Belin, coll. « Lettres Sup », 1998, 320p.

- **Personnages**

- FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2009, 240p.
- LAVOCAT Françoise, MURCIA Claude et SALADO Régis (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, éditions Honoré Champion, 2007, 581p.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, 170p.

Monstruosité

- *Cahiers internationaux de symbolisme* (revue), n°137-138-139 « Les Monstres », GRAVET Catherine et GILLIS Pierre (dirs.), Mons (Belgique), CIEPHUM, 2014, 510p.
- *Elseneur* (revue), n°30 « Monstruosités contemporaines », LECHEVALLIER Claire et LOIGNON Sylvie (dirs.), Presses Universitaires de Caen, 2015, 184p.
- LESAGE Marie-Christine, « De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique » dans *Revue d'études théâtrales, Le théâtre et le mal*, Registres 9/10, hiver 2004 – Printemps 2005, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.41-51.
- MARTIN Jean-Clet, *Le mal et autres passions obscures*, Paris, éditions Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2014, 126p.
- RADY Kristina, « Décrire l'indescriptible » préface de *Phèdre 2005*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2006.

Autour de Sarah Kane et L'Amour de Phèdre

- SAUNDERS Graham, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, préface d'Edward BOND, traduit de l'anglais par Georges BAS, Paris, éditions l'Arche, 2004, 318p.
- RAFIS Vincent, *P.S.-S.K. : essai sur Sarah Kane*, Dijon, éditions Les Presses du Réel, coll. « Nouvelles scènes », 2012, 119p.
- *Outre-Scène* (revue) n°1 « Sarah Kane », Théâtre National de Strasbourg, février 2003.

Autour d'Heiner Müller et Médée-Matérial

- BAILLET Florence, *Heiner Müller*, Paris, éditions Belin, coll. « Voix Allemandes », 2003, 208p.

- FIX Florence, *Médée, L'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 180p.

AUTEURS DU CORPUS

Tiago RODRIGUES

- Entretien avec Tiago RODRIGUES sur *Entre les lignes*, sur *Théâtre-Contemporain.net*
<http://www.theatre-contemporain.net/textes/Entrelinhas-Tiago-Rodrigues/playlist/id/A-propos-de-Entre-les-lignes/> (vidéo consultée pour la première fois le 28 février 2017).
- RODRIGUES Tiago, *Antoine et Cléopâtre*, traduit du portugais par Thomas RESENDES, manuscrit de la Maison Antoine Vitez, 2014-2015, 48p.
- Page du CDN de Rouen sur *Bovary* : <http://www.cdn-normandierouen.fr/bovary/>
- Entretien avec Tiago RODRIGUES sur *Bovary*, sur *Théâtre-Vidéo.net* : <https://www.theatre-video.net/video/Bovary-de-Tiago-Rodrigues-Presentation-par-l-auteur?autostart> (vidéo consultée pour la première fois le 27 mai 2017).
- « Um furacão na praça do Rossio: Ifigénia, Agamémnon e Electra », Dramaturgias peças soltas : <http://blogues.publico.pt/pecassoltas/2015/09/23/um-furacao-na-praca-do-rossio/>

Jean-René LEMOINE

- Entretien avec Jean-René LEMOINE sur *Iphigénie*, sur *Théâtre-Contemporain.net*
<https://www.theatre-video.net/video/J-R-Lemoine-Iphigenie-Les-themes-abordes?autostart> (vidéo consultée pour la première fois le 20 mai 2017).
- LEMOINE Jean-René, *In memoriam*, précédé par *Iphigénie*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012, 65p.
- Entretien avec Jean-René LEMOINE sur *In memoriam* <http://www.theatre-contemporain.net/textes/In-Memoriam-Jean-Rene-Lemoine/playlist/id/A-propos-de-In-Memoriam/> (vidéo consultée pour la première fois le 20 mai 2017).
- LEMOINE Jean-René, *Médée, poème enragé*, suivi de *Atlantides*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2013, 80p

Istvan TASNADI

- *Phèdre 2005*, postée par la compagnie Krétakör sur *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=2FcdG0aHqXk> (vidéo consultée pour la première fois le 15 janvier 2017).
- Page présentation *Prezi* de *Phèdre 2001*, par Panna Podor, octobre 2013 (hongrois) <https://prezi.com/beto4dzyptld/tasnadi-istvan-phaidra/>
- Site de l'ADIT (Agencja dramatu i teatru) sur *Fedra Fitness* <http://www.adit.art.pl/sztuki/fedra-fitness>

Dimitris DIMITRIADIS

- DIMITRIADIS Dimitris, *Le théâtre en écrit*, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2009, 62p.
- DIMITRIADIS Dimitris, *Homéride : Ulysse, Ithaque, Homère*, traduit du grec Michel VOLKOVITCH, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2009, 100p.

Lina PROSA

- PROSA Lina, *Lampedusa Beach*, traduit de l'italien par Jean-Paul MANGANARO, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012, 128p.
- PROSA Lina, *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, traduit de l'italien par Jean-Paul MANGANARO, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012, 128p.
- Entretiens avec Lina PROSA sur Theatre-contemporain.net : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Lina-Prosa/playlist/id/4-questions-a-Lina-Prosa/>

Michel AZAMA

- AZAMA Michel, *Amours fous et Anges du chaos dans Saintes Familles*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2002, coll. « Répertoire contemporain ».
- AZAMA Michel, *Iphigénie ou le péché des dieux*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 1996, coll. « Répertoire contemporain », 80p.
- Biographie de Michel AZAMA, site internet des éditions Théâtrales : <http://www.editionstheatrales.fr/auteurs/michel-azama-5.html>

RESUME

A travers une réflexion liant *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues, *Iphigénie* de Jean-René Lemoine, *Phèdre 2005* d'Istvan Tasnádi ainsi que *Cassandra on the road* de Lina Prosa, *Dévastation* de Dimitris Dimitriàdis et *Saint Amour* de Michel Azama, ce mémoire traite de la monstruosité dans le théâtre contemporain. Ces pièces, réécritures européennes de mythes grecs antiques datant du vingt et unième siècle, peuvent être qualifiées de « livre-monstres ». Les réécritures sont en effet formellement *monstrueuses* car hybrides. Grâce aux personnages mythiques connus par les lecteurs-spectateurs, les réécritures sont un lieu privilégié pour parler de l'humanité et pour créer des personnages-monstres, coincés entre passé et présent, entre corporéité et présence fantomatique. Les « livres-monstres » que sont ces réécritures offrent aux auteurs une place et une forme leur permettant d'exposer la monstruosité contemporaine et leur propre regard sur le monde et le théâtre. La reprise de mythes antiques est aussi l'occasion pour les dramaturges d'avoir une réflexion métathéâtrale, à la fois sur leur rapport aux mythes et sur leur position d'auteur.

MOTS-CLES

Théâtre, théâtre contemporain, réécriture, mythe, monstre, monstruosité, métathéâtralité, livre-monstre, héros mythiques, tragédie antique