

Gaëlle Glin

Doctorante à Paris IV,
critique dramatique
pour *Transfuge*,
revue spécialisée
sur la littérature étrangère

¹ Banu, Georges (sous la dir. de),
« Tragédie grecque :
Défi de la scène contemporaine »,
Études théâtrales n° 21, juillet 2001.

La tragédie, genre théâtral le plus noble selon Aristote, est apparue sous sa forme achevée dès sa naissance, sous l'Antiquité. Elle a depuis connu de longues éclipses. Mais 2500 ans plus tard, elle fascine plus que jamais.

Certes, après les tentatives infructueuses de la seconde moitié du XX^e siècle, les auteurs semblent avoir renoncé à inventer une tragédie moderne. En revanche, l'engouement pour la mise en scène et l'adaptation d'auteurs tragiques, notamment grecs, que Georges Banu interrogeait dans « Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine¹ », ne faiblit pas. En ce seul printemps, on peut voir dans l'hexagone *Les Bacchantes* d'Euripide à la Comédie française, *Le Sang des Atrides*, d'après *L'Orestie* d'Eschyle, au Théâtre de la Bastille, *Ajax* de Sophocle au Théâtre du Granit de Belfort, *Electre* de Sophocle au Théâtre Sorano de Toulouse, *Hécube*, d'après Euripide, au Théâtre Gyptis de Marseille, *Médée* de Sénèque au Théâtre Rutebeuf de Clichy, et une variation contemporaine, *Médée-Matériau* d'Heiner Müller, au Théâtre des Amandiers de Nanterre.

Qu'est-ce qui fonde une tragédie et la rend intemporelle ? Qu'est-ce qui fait qu'on reconnaît une tragédie en tant que telle, alors que le genre a tant évolué au cours des siècles ? La question de la caractérisation de la tragédie prend tout son sens à une époque où, passé dans le langage courant, le terme ne renvoie plus qu'à un événement terrible ayant entraîné une ou plusieurs morts violentes. Or il ne faut pas oublier qu'il désigne avant tout un genre littéraire précis, dont la définition se situe à la croisée d'interprétations anthropologiques (liées à ses origines), esthétiques (développées au XVII^e siècle) et philosophiques (énoncées au XX^e siècle).

Âges de la tragédie

Le genre ne s'est manifesté qu'à quelques périodes de l'histoire. Son apparition, sa disparition, ses réapparitions ont toujours été liées à un contexte politique et social : « La possibilité même du tragique est liée à l'ordre social. Elle présuppose la toute puissance d'une transcendance et la solidification des valeurs auxquelles le héros accepte de se soumettre. L'ordre est toujours rétabli en fin de parcours, qu'il soit d'essence divine, métaphysique ou humaine. »² (Patrice Pavis). Si la tragédie est un genre stable, les caractéristiques et les lois de la tragédie ont beaucoup évolué.

Lecture Jeune - juin 2005

² Pavis, Patrice, « Tragique »,
Dictionnaire du théâtre, Dunod, 1996.

Il est surprenant de voir qu'il existe davantage de différences entre une tragédie du XVII^e siècle et une tragédie de la Renaissance, qu'entre une tragédie de la Renaissance et une tragédie grecque.

I - Antiquité : la naissance et l'épanouissement de la tragédie

Née en Grèce en 536-535 av. J.-C., la tragédie (*tragoedia*, chanson du bouc), dont les origines sont discutées, trouve sa forme littéraire achevée au V^e siècle à Athènes.

Dans le cadre de festivités religieuses organisées par l'État une fois par an en l'honneur de Dionysos, le dieu qui masque les frontières entre réel et imaginaire, trois poètes tragiques s'affrontent lors d'un concours ouvert à tous, même aux plus démunis. Les principaux représentants de la Cité départagent les poètes. Pour Jean-Pierre Vernant, spécialiste du monde grec, « la naissance de la tragédie est inséparable de l'organisation civique, de l'élaboration de la démocratie athénienne. C'est la période où, dans les cités grecques, s'institue le droit. Où sont fondés les tribunaux, composés de citoyens, chargés de porter des jugements. (...) Les héros mythologiques, célébrés comme des valeurs, sont désormais mis en question.³» Le moment tragique est celui où « une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique, d'une part, les traditions mythiques et héroïques, de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse de s'exercer »⁴. Le spectacle interroge le rapport de l'homme à la vie de la Cité, il représente la tension entre le privé et le public, qu'incarne le chœur.

Illustrant l'évolution de la tragédie grecque au V^e siècle, quelques-unes des œuvres - souvent incomplètes - de trois auteurs prestigieux sont parvenues jusqu'à nous : Eschyle, Sophocle et Euripide. On doit notamment à Eschyle (525-456 av. J.-C.), considéré comme le fondateur de la tragédie, *Les Perses*, inspirée de l'histoire proche et *L'Orestie*, qui emprunte son sujet à la mythologie. À travers le destin du héros, c'est celui du groupe auquel il appartient ou de la cité qui se joue. Le passage d'un ordre ancien à un nouvel ordre est rendu possible par l'harmonie retrouvée entre les dieux et les hommes. Chez Sophocle (497-405 av. J.-C.), les dieux et les intérêts publics sont moins présents. Dans *Ajax*, *Antigone*, *CEdipe-Roi* ou *Electre*, le spectacle se resserre sur la famille et sur le personnage noble et déterminé, seul face à son devoir. Les pièces d'Euripide (v. 480-v. 406 av. J.-C.) s'ouvrent à l'audace - l'héroïsme et le divin sont mis en question - et au mélange des genres. Moins dramatiques que pathétiques, *Hélène*, *Andromaque* ou *Les Troyennes* apparaissent comme de sombres visions des événements récents. On connaît surtout

³ Vernant, Jean-Pierre
(propos recueillis par Fabienne Darge),
« Jean-Pierre Vernant aux racines de
l'homme tragique »,
Le Monde, 14/03/2005.

⁴ Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet,
Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce
ancienne, t. I & II*, Maspero, 1972 ;
rééd. La Découverte, 2001.



Lecture Jeune - juin 2005

la tragédie latine à travers Sénèque (4 av. J.-C. – 65 ap. J.-C.) et ses œuvres - dont *Médée*, *Phèdre* - construites sur le modèle grec mais centrées sur le discours, la rhétorique.

2 - XVI^e siècle : la redécouverte de la tragédie

Des textes de l'Antiquité (le théâtre de Sénèque, *l'Art poétique* d'Horace...) sont redécouverts, traduits et édités dès le début du XVI^e siècle. Leur circulation, l'héritage du théâtre sérieux du Moyen-Âge et l'influence de la tragédie italienne expliquent la renaissance du genre tragique en France. La tragédie humaniste (seconde moitié du XVI^e), qui doit beaucoup à l'œuvre de Sénèque, émerge avec *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550) et *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle ; elle s'épanouit avec Robert Garnier (1544-1590) et Montchrestien (v. 1575-1621). Comme l'écrit Georges Forestier, « le sujet de la tragédie demeurera immuable sous la variété des histoires – les coups de fortune que leur imprudence ou leurs passions dérégées attirent sur les grands de ce monde – et la manière de le traiter restera la même : tout s'étant joué avant le début, la pièce montre le malheur en marche à travers les débats rhétoriques (et la stichomythie⁵), les réflexions philosophiques et morales, les plaintes lyriques, les récits élégiaques ou pompeux et les chants du chœur, aboutissant au retournement (périπέτíε) qui assure le dénouement funeste. »⁶ Ce théâtre statique, éminemment pathétique et poétique, fait la part belle aux messagers et aux prémonitions ; il invente aussi les bienséances.

La tragédie irrégulière se substitue à lui. Celle-ci fait fi des règles, privilégie l'action, introduit des scènes violentes, emprunte de plus en plus ses thèmes à l'actualité ou au roman. À la fin du XVI^e siècle, la tragi-comédie à fin heureuse l'imité dans cette voie.

3 - XVII^e siècle : la codification de la tragédie

À partir de *La Poétique* d'Aristote, traduite en français en 1671, Scaliger, un commentateur, édicta les règles qui furent appliquées au siècle suivant et perdurèrent jusqu'au XIX^e siècle. On lui doit notamment celle des trois unités, qui s'imposa vers 1640. Alors que Corneille, Voltaire ou Hugo regrettèrent l'artificialité de ces règles, elles convinrent tout à fait à Racine. Elles découlent de l'idée de vraisemblance. Si « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » comme le remarque Boileau, il s'agit d'offrir au public une histoire suffisamment cohérente et crédible pour que celui-ci puisse éprouver terreur et pitié, sentiments qui passent par l'identification. Ainsi sont exclues les situations fantastiques ou trop extraordinaires. Une pièce ne doit comporter qu'une seule intrigue principale pour qu'il y ait unité d'action. Le durée de l'action ne doit pas excéder vingt-quatre heures pour qu'il y ait unité de temps. Aristote ne mentionnait pas la règle de l'unité de lieu, plus floue et controversée, selon laquelle le dramaturge ne doit pas représenter un espace plus large

que celui que peut embrasser le regard. Les bienséances s'imposèrent au XVII^e siècle, afin de ne choquer ni la moralité ni le goût des spectateurs. Pour respecter la noblesse des personnages et du propos, l'unité de ton exige que l'on exclue de la scène le recours à la violence et au style bas. Les traités poétiques de l'époque définissent avant tout la tragédie en termes techniques.

Avec Corneille et Racine, la tragédie devient action. Ils « fondent leur dramaturgie sur une conception du tragique qui n'est plus celle de l'écrasement de l'homme, mais celle des conflits intérieurs insolubles dont les héros ne peuvent se libérer que par le dépassement généreux (Corneille) ou par la mort (Racine).⁷»

La tragédie s'essouffle après la mort de Voltaire et disparaît au profit du drame, plus proche des mœurs et des aspirations de la bourgeoisie montante. « Elle[la tragédie] n'a pu vivre ou se développer en France que durant les deux siècles de crise où l'humanisme redécouvert aux sources antiques dut affronter les exigences d'un christianisme sans compromis.⁸»

4 - XX^e siècle : la nostalgie de la tragédie

Le théâtre occidental du XX^e siècle a désespérément tenté de ressusciter la tragédie et de la moderniser. On observe en France un retour au mythe dans l'entre-deux guerres. Des auteurs cherchent une tragédie à la dimension de leur temps. Cocteau parodie *Œdipe* dans *La Machine infernale* (1933). En démontant les rouages de l'« une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel », il confond la fatalité avec un pur mécanisme. Giraudoux montre les grandes aspirations d'*Electre* (1937) buttant contre la réalité. Anouilh fait d'*Antigone* (1944) un drame bourgeois. « Sous leurs défroques grecques dessinées par Bérard ou dans leurs habits de soirée, ces héros ratent toujours le moment décisif et ne font que ressasser leur nostalgie d'une impossible tragédie. »⁹ (Bernard Dort). Sartre (*Les Mouches*, *Les Séquestrés d'Altona*) et Camus (*Caligula*, *Le Malentendu*) offrent avant tout une méditation philosophique sur la liberté individuelle face à l'Histoire. Pour Steiner, aujourd'hui, les codes de la tragédie ne peuvent être convoqués qu'en vain : la reproduction de la forme ne crée plus le fond tragique. La tragédie est bel et bien morte¹⁰. Nina Gourfinkel livre une hypothèse, « On ne fait plus de tragédie comme on ne fait plus de cathédrales, et pour la même raison »¹¹, que Georges Steiner confirme : « La tragédie est cette forme d'art qui exige l'intolérable fardeau de la présence de Dieu. » Pour Jean-Marie Domenach, « l'époque dont nous sortons à peine fut intensément tragique, et c'est pour cela, en grande partie, qu'elle se trouva incapable d'enfanter une tragédie. »¹²

⁷ Forestier, Georges, « Tragédie », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la dir. de Michel Corvin), Paris, Bordas, 2001.

⁸ Morel, Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, « U », 1964.

⁹ Dort, Bernard, « Tragédie », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, t. XVI.



¹⁰ Steiner, Georges, *La Mort de la tragédie*, trad. Rose CELLI, Gallimard, « Folio essai » n° 224, 2002.

¹¹ Gourfinkel, Nina, *Le Théâtre tragique*, CNRS, 1962.

¹² Domenach, Jean-Marie, « Résurrection de la tragédie », *Esprit*, n° spécial, « Notre théâtre. Théâtre moderne et théâtre populaire », mai 1965.

⁵ Dialogue tragique dans lequel les interlocuteurs se répondent vers pour vers

⁶ Forestier, Georges, « Tragédie », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la dir. de Michel Corvin), Paris, Bordas, 2001.

Visage(s) de la tragédie

Si la tragédie a porté différents masques au gré des époques où elle est apparue, elle possède cependant un visage, qui fait qu'on la distingue immédiatement d'une autre forme littéraire.

1 - La définition aristotélicienne et les éléments constitutifs de la tragédie

L'opinion de Georges Steiner selon laquelle « toute définition abstraite précise serait sans la moindre signification. Quand nous disons « théâtre tragique », nous savons de quoi nous parlons ; pas exactement, mais assez bien pour ne pas le confondre avec autre chose »¹³ prévaut. De ce fait, on se limite souvent à n'expliquer le genre qu'à l'aune de son histoire, où l'on se reporte à la définition fondatrice – à la fois analytique et normative - d'Aristote : « La tragédie est (...) l'imitation d'une action noble, ayant une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements, dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; cette imitation est exécutée par des personnages agissants et n'utilise pas le récit, et, par le biais de la pitié et de la crainte, elle opère la purgation des émotions de ce genre [catharsis]¹⁴. »¹⁵ Une tragédie se compose de six éléments. D'abord, la fable (intrigue) représente l'action de manière cohérente. Elle expose le conflit entre l'homme et la transcendance, la liberté et la nécessité, devant conduire à un sacrifice. Elle contient des péripéties qui doivent toutes être absolument nécessaires, une scène de reconnaissance (agnorisis) dans laquelle le héros passe de l'ignorance à la connaissance, identifiant ainsi la source du mal dont il souffre (ex : Œdipe découvre que son épouse Jocaste est en fait sa mère) et une catastrophe finale, soit une action destructive et douloureuse (ex : Œdipe se crève les yeux). Ensuite, les personnages, qui agissent de manière logique et réaliste, en fonction de leur psychologie. Le protagoniste, ni bon ni mauvais, doit sa souffrance (pathos), son destin tragique, à son entêtement (hybris) dans l'erreur (hamartia) et non à un vice. Les dernières parties de la tragédie sont la diction, la pensée, le spectacle et la mélodie.

2 - Drame et tragédie

Déterminer en quoi la tragédie est différente du drame (entendu dans son sens général – le théâtre – et particulier – le troisième genre théâtral, né du dépassement de la tragédie et de la comédie au XVIII^e, théorisé par Diderot, Beaumarchais puis Hugo) apparaît comme une autre manière de caractériser la tragédie. Pour Lucien Goldmann, le conflit est irrémédiable dans la tragédie, et accidentel dans le drame : « Nous appellerons « tragédie » toute pièce dans laquelle les conflits sont nécessairement insolubles, et « drame » toute pièce dans laquelle les conflits sont résolus (tout au moins sur le plan moral) ou insolubles par

suite de l'intervention accidentelle d'un facteur qui – selon les lois constitutives de la pièce – aurait pu ne pas intervenir. »

3 - Le tragique : l'âme de la tragédie ?

Pour Ion Omesco, certaines œuvres de Beckett et Ionesco apparaissent comme de possibles tragédies contemporaines ; Jean-Marie Domenach y voit des « presque-tragédies ». La critique des années 50 a ainsi cru à la renaissance de la tragédie à partir du dérisoire et de l'absurde. Aujourd'hui, on s'accorde plutôt à dire que Beckett et Ionesco n'ont pas écrit des tragédies mais ont su rendre le sentiment du tragique de l'existence.

Le tragique, qui émerge au début du XIX^e alors que la tragédie comme genre périclité, est un concept forgé tardivement à partir de la substantivation de l'adjectif tragique. Comme le rappelle Jacques Scherrer, « un simple adjectif ne suffisant pas à analyser des intentions, qui, dès l'Antiquité, restent subtiles, (...), on a dit « le tragique », et cette formule a suffi pour désigner un substrat caché. À l'origine, resté proche de son point de départ littéraire, elle signifiait simplement le genre tragique. Mais peu à peu, la notion s'est enrichie, sans toujours se clarifier ». Certains penseurs, comme Ricoeur, étudient le tragique à travers son expression littéraire dans les tragédies. D'autres, comme Hegel, Schopenhauer, Nietzsche ou Lukacs développent une conception métaphysique du tragique. Ils analysent rétrospectivement la tragédie comme l'expression artistique privilégiée de quelque chose qui lui préexiste et la dépasse, le « phénomène du tragique » (Max Scheler) ou « sentiment tragique de la vie » (Miguel de Unamuno). Ainsi, le tragique peut aussi s'exprimer dans d'autres œuvres littéraires (pièces, romans, poésies), dans l'histoire (la Shoah) et dans la vie de tous les jours : c'est le sentiment d'impuissance que ressent chaque homme lorsqu'il prend conscience de sa finitude.

Si l'on s'en tient à une définition littéraire, on peut dire que le tragique est un certain mode de représentation du rapport de l'homme à l'univers : le tragique dévoile l'homme en proie à une transcendance (divine, destinale, politique...), devant faire face à un choix qui l'amènera à méditer sur sa condition, et dont les conséquences en terme d'action pourront s'avérer fatales. Rappelons que la préoccupation des classiques n'a jamais été d'exprimer le tragique mais de respecter et de tirer parti de contraintes formelles. Cela étant dit, ce sont les œuvres qui parviennent à faire coïncider la forme et le fond tragiques qui apparaissent comme les tragédies les plus achevées, les plus fortes et les plus emblématiques. ■ G. G.

13 Op. cit

14 NdA.

15 Aristote, *Poétique*, trad. B. Gernez, Les Belles Lettres, 2002, (6), p. 21.

Une expérience d'écriture au lycée

Cécile Ladjali **Entretien**

Cécile Ladjali

Auteure, professeure agrégée de Lettres Modernes, docteur ès lettres. Professeure de français au lycée Évariste Galois de Noisy-le-Grand

■ Entretien réalisé par Tony Di Mascio

Alors que les discours alarmistes répercutent à l'envi que les adolescents ne lisent pas et ne savent plus écrire, Cécile Ladjali s'emploie depuis plusieurs années à prouver le contraire. Le pari ? Réussir à faire écrire une tragédie à des élèves de seconde dans le cadre scolaire. Récit d'une expérience.

Lecture Jeunesse : En tant que professeure de français, pourquoi avez-vous décidé de mettre en place ce travail sur l'écriture ?

Cécile Ladjali : J'ai remarqué que pour les élèves, les disciplines non chiffrées, celles qui n'ont pas une fonction immédiatement perceptible, sont suspectes. Il faut sans cesse les justifier. À quoi sert le cours de français ? La poésie ou la philosophie ? Ce n'est pas très clair pour eux. J'ai donc choisi de partir de l'idée que ces matières littéraires devaient produire un résultat qui serait concret, visible.

LJ : Vous avez donc immédiatement choisi le théâtre ?

CL : Non, j'ai commencé par travailler autour de la poésie. C'est un genre qui demande de connaître et de maîtriser des règles. Les jeunes attendent souvent qu'on leur donne des cadres précis. Mon expérience m'a souvent prouvé qu'ils aiment ça.

LJ : Le théâtre, et en particulier le genre de la tragédie, était donc idéal pour votre projet...

CL : En effet. Poésie et théâtre sont deux grands genres basés également sur l'oralité. C'est, à mon avis, pour cela qu'ils touchent les adolescents et particulièrement ceux qui ne sont pas forcément dans une situation favorable à l'école. Le théâtre est d'autant plus intéressant que le résultat final de l'écriture a pour objectif non seulement un livre mais surtout la création d'un spectacle. Il s'agit de penser le tout comme une véritable aventure artistique. La tragédie permet de respecter des règles strictes et de parler aussi de grands thèmes universels.

LJ : C'est à partir de cela que vous travaillez ?

CL : Le travail commence sur les archétypes. Quelles sont les images qui nous structurent ? Que partage-t-on de commun sur les grandes questions propres à notre culture ? En discutant dès le départ du travail avec les jeunes, j'ai remarqué qu'ils avaient tous des idées très précises sur les grands thèmes qui traversent les sociétés humaines et que l'on retrouve donc dans les tragédies.

LJ : Par exemple ?

CL : Pour prendre le cas concret de la pièce *Tohu-Bohu* nous sommes

Lecture Jeune - juin 2005

partis des thèmes de la haine fratricide et du langage. Comme j'ai envie de traiter de sujets qui me plaisent, il m'arrive aussi de proposer des cadres proches de mes goûts ou préoccupations du moment. J'avais ainsi proposé à l'époque de placer la pièce dans le Prague du XIX^e siècle. J'étais également passionnée par le sujet du double.

Nous avons d'abord travaillé sur les différents thèmes. Je propose avant tout des lectures par groupements thématiques. Des textes à lire sur la haine fratricide, des nouvelles tchèques, Kafka, le Golem et même des informations topographiques pour Prague et bien sûr la Tour de Babel pour le thème du langage. Il y avait également une œuvre intégrale : *CEdipe Roi*, de Sophocle.

LJ : Plutôt des textes classiques, alors ?

CL : Oui, mais comme ils véhiculent des choses très fortes, on peut aussi faire le lien avec des questions plus récentes qui les sous-tendent. On retrouve des citations du mythe de Babel chez Primo Levi par exemple. Mais nous avons également introduit une question contemporaine, un peu de mon fait, il est vrai. J'avoue avoir guidé quelque peu la réflexion sur le sujet du clonage.

LJ : Comment en êtes-vous arrivée là ?

CL : Un professeur d'histoire est venu nous parler de Prague pendant les cours et en particulier d'un certain Mendel, y vivant à cette époque et considéré comme le père de la réflexion sur la génétique. Avec de surcroît l'idée du double, des frères qui se tuent, nous étions en plein dans une réflexion éthique et morale sur le poids de l'identité, des questions de destin lié aux origines. Nous avons ainsi pu jouer sur la métaphore en construisant notre intrigue autour de Pol et Erik, deux jumeaux séparés à la naissance par leur mère parce que promis par un oracle à un destin tragique.

LJ : En quelques mots, quelles sont les modalités de création ?

CL : Je présente le projet en début d'année. Jusqu'à Noël, on s'imprègne des textes, des réflexions sur les thèmes proposés. Quand tout le monde est prêt, on invente ensemble l'histoire sous la forme d'un synopsis d'une dizaine de ligne. Ensuite c'est moi qui crée la ligne dramaturgique que je découpe en autant de parties qu'il y a d'élèves. Pour *Tohu-Bohu*, il y avait deux classes, j'ai donc fait soixante cases. Pour chacune il y a un « morceau » à écrire et un élève qui s'y attèle. Je répartiss l'écriture des scènes suivant les capacités des élèves : aux plus à l'aise les scènes ardues, à ceux qui sont le plus en difficulté, les longues didascalies par exemple. Ensuite, ils écrivent et je les guide en proposant des lectures, des passages d'autres livres. Certaines scènes ont été réécrites plus d'une dizaine de fois !

LJ : Cette démarche donne un texte un peu fragmenté.

CL : C'est effectivement un corpus commun mais extrêmement personnalisé par fragment. L'idée est surtout de pouvoir responsabiliser

Lecture Jeune - juin 2005

Tohu-Bohu : l'intrigue

Prague, 1897.

Pol et Erik ne se connaissent pas. Quand ils se rencontrent, un sentiment fort et réciproque s'empare d'eux. Ils ne savent pas qu'ils sont en fait frères et ont été séparés à la naissance : un oracle avait prédit à leur mère qu'ils s'entretueraient.

Malgré la vaine tentative des femmes pour les garder éloignés et au milieu des luttes de pouvoir dans une Prague au bord de l'éclatement, le destin doit s'accomplir. Ils mourront.

Tohu-Bohu : L'analyse

Si l'entrée dans le récit est un peu difficile à cause de la densité du texte et de ses multiples références littéraires ou philosophiques, l'écriture déploie une atmosphère étrange et poétique assez déroutante. Le lecteur pourra en sortir quelque peu abasourdi. Construite sur deux tableaux, la tragédie est bien présente par le thème du fatum, mais le nœud de l'intrigue n'est dévoilé qu'à la fin contrairement aux règles du genre. Selon Cécile Ladjali, la mise scène a su donner réellement chair à ce texte très intellectuel.

Un reportage a été effectué sur l'expérience par Philippe Claude (avec captation de la pièce). Le lycée possède un BTS audiovisuel INA. Des élèves ont filmé le projet.

Cécile Ladjali continue le travail avec les secondes. Cette année la thématique est autour du corps

chacun : si quelqu'un n'écrit pas sa partie, c'est tout l'édifice qui sombre.

LJ : Et cela fonctionne à chaque fois ?

CL : J'ai souvent eu de la chance sauf la dernière année où j'ai été confrontée à quelques élèves totalement rétifs. Ils ont tenté de décourager les autres jusqu'à la dernière minute, leur loi du « caïdat » rejetait toute image du livre. Mais nous avons tout de même réussi à aller jusqu'à la représentation. Alors je continue. L'important c'est le pacte de départ : on demande beaucoup aux élèves mais on donne aussi beaucoup. Leur pièce est éditée par un vrai éditeur, mis en scène dans un vrai théâtre avec des professionnels. Ils y gagnent aussi une fierté et une confiance en eux, un moyen de dire ce qu'ils sont d'une façon positive.

LJ : Vous pensez que ce type de projet les aide vraiment, qu'il permet de projeter ce qu'ils ont en eux : une sorte de catharsis, finalement ?

CL : À un point étonnant même ! Pendant les représentations, les « auteurs » ont redécouvert leur texte au point d'être eux-mêmes étonnés de la force et de la violence qu'ils y avaient mis. C'est aussi la force de la tragédie et surtout du théâtre. On m'a reproché parfois de projeter cette culture élitiste sur des jeunes complètement déconnectés, soi-disant, de ces valeurs. Je pense au contraire qu'elles sont universelles et humanistes. Et l'école est là pour apporter autre chose que ce que montre la rue. C'est cette différence entre les deux qui doit les marquer, laisser une trace. ■

Bibliographie de Cécile Ladjali :

Éloge de la transmission : le maître et l'élève
George Steiner, Cécile Ladjali
Albin Michel/
France Culture, 2003
Itinéraires du savoir

Les Souffleurs
Actes Sud, 2004
Domaine Français

Tohu-Bohu : Les élèves du lycée Évariste-Galois et Cécile Ladjali
L'Esprit des péninsules, 2002

Travail autour de la poésie effectué en 1999-2000 (épuisé) **Murmures**
Les élèves du lycée Évariste-Galois et Cécile Ladjali
L'Esprit des péninsules, 2000

Pour expliquer la démarche : **Autour de Murmures : Une expérience d'écriture poétique sur le thème des « Mythes de la chute » en seconde**
Cécile Ladjali
CRDP de l'Académie d'Amiens, 2002
Tremplin pour les ateliers d'écriture

■ Entretien réalisé par Isabelle Debouvère

Dans *L'Enfant et la peur d'apprendre*, Serge Boimare expose l'accompagnement pédagogique original qu'il a mené en s'appuyant sur les romans de Jules Verne et les textes tirés de la mythologie pour aider des adolescents non-lecteurs à surmonter leur crainte devant le livre. Dans un style d'homme de terrain, il étaye sa démonstration par des exemples de blocages vécus par quelques-uns de ses élèves, des adolescents, mal dans leur peau, provocateurs, résistants à l'apprentissage. Selon cet ex-instituteur atypique, la tragédie, qui met en scène nombre de ces héros mythologiques, possède un impact fort sur l'imaginaire et la construction identitaire de ces jeunes en perte de repères.

Lecture Jeunesse : Pouvez-vous nous présenter en quelques mots votre démarche ?

Serge Boimare : Dans mon travail de psycho-pédagogue avec les adolescents non-lecteurs, j'ai été amené à constater régulièrement que la « fonction imageante », qui permet de fabriquer des images avec les mots, se trouve parasitée chez ces jeunes par des peurs identitaires, parfois très archaïques. Ils mettent alors en place, pour se défendre devant ces craintes, des stratégies anti-pensée qui s'accompagnent d'un discours anti-lecture : « lire, c'est pour les bouffons, les filles, les faibles » (je parle ici d'adolescents apparemment normaux, pas de cas pathologiques graves). À ce stade résistance, un travail spécifique doit être fait. Il ne suffira pas ici de présenter des livres ou parler de littérature, il va falloir aller à la rencontre de ces inquiétudes déstabilisantes. C'est en ce sens que les textes fondateurs, qui viennent figurer ces inquiétudes, peuvent renforcer la fonction imageante dont ils ont besoin pour pouvoir lire. Bien entendu cette lecture repose sur l'adulte, puisqu'ils ne peuvent le faire eux-mêmes. Elle doit être prolongée par un temps d'échange verbal dans le groupe des adolescents. Pour moi, la restauration de la fonction imageante repose sur trois temps travaillés simultanément et portés tous trois par cette médiation culturelle forte, comme l'est toujours la vie des héros mythologiques :

- 1) rencontrer l'inquiétude pour renouer avec l'intérêt de ces jeunes
- 2) lui donner une forme pour la contenir et lui permettre d'aller vers l'universel
- 3) permettre qu'elle soit verbalisée mais toujours à travers la médiation. Des choses fortes sont à faire en ce sens avec la tragédie, sous forme de

Serge Boimare

Instituteur spécialisé, psychologue-clinicien depuis 1967, directeur pédagogique du Centre Claude Bernard de Paris qui accueille des enfants, des adolescents et des étudiants parfois en grande difficulté devant les apprentissages. Auteur de *L'Enfant et la peur d'apprendre*, Dunod, 2004 (2^e éd.)



Dans la même démarche :

Film : *L'Esquive*, d'Abdellatif Kechiche (France, 2002) : comment un langage déstructuré amène à une pauvreté imageante chez certains jeunes.

Livre : *De Marivaux et du Loft*, Catherine Henri (POL, 2003), voir L. J. n°109 p. 2.

lecture, de parole, de théâtre. En bibliothèque, des animations de ce type seraient intéressantes, mais la classe est le lieu privilégié pour faire ce travail qui allie deux points forts de tous nos projets pédagogiques : transmettre de la culture et faire aimer la lecture.

L. J. : *Que trouvent les jeunes dans ces textes, chez ces héros ?*

S. B. : J'ai beaucoup travaillé avec les héros de la mythologie : Thésée, Persée, Hercule, Œdipe... Leur parcours débute toujours par les mêmes préoccupations, qui concernent principalement leur origine : Qui sont leurs parents ? À partir de ce doute, commence une série d'épreuves initiatiques qui réussit à amener des images fortes, directement liées à des préoccupations identitaires.

Les adolescents trouvent ici la possibilité de faire du lien avec ce qui les préoccupe. Par exemple, le conflit intergénérationnel est présent dans quasiment tous les mythes : « comment prendre la place de la génération du dessus, et pour cette dernière, comment empêcher la génération du dessous de la faire basculer ? » Dans sa propre famille, on retrouve ce qui est représenté dans la mise en place du monde chez les Grecs : Ouranos veut empêcher ses enfants de sortir du ventre de leur mère ; Kronos mange les siens et Œdipe est la représentation par excellence de ce rapport conflictuel. On aborde avec lui la troisième question importante, celle de l'identité sexuelle et du désir confronté à la loi. Les relations incestueuses sont posées de façon récurrente à travers de nombreux récits.

L. J. : *La rencontre de l'adolescent avec des questionnements très personnels est l'enjeu que se donnent les « romans miroirs ». Quelle est la différence avec les mythes ou la tragédie ?*

S. B. : La rencontre avec des héros exceptionnels permet d'être très proche de ces préoccupations mais également de les mettre à distance plus facilement. Ce que le fait divers ou des histoires vécues racontées par des enfants ne permettent pas. Je reste persuadé que si nous voulons réconcilier les jeunes avec le fonctionnement de leur pensée, il faut leur donner des images qui leur permettent de transformer ce « trop personnel » en préoccupations plus universelles. J'ai, par exemple, travaillé autour du mythe de Castor et Pollux avec un enfant de 12 ans, braqué dans le refus d'apprendre. Cette histoire s'est révélée suffisamment dramatique et proche pour exciter sa curiosité, pour lui donner envie de maîtriser les éléments nécessaires à sa compréhension, mais elle est aussi suffisamment distante dans le temps et dans l'espace pour ne pas le déborder et le pousser aux passages à l'acte comme le faisaient ses fantasmes personnels.

Malheureusement ce travail n'est pas magique, il faut parfois deux ans avant d'en arriver à ce changement psychique dont je parle. Sachons-le que nous soyons enseignant ou bibliothécaire. ■

Voir aussi :

« Revenir aux sources de la curiosité avec l'aide d'une médiation culturelle », entretien avec Serge Boimare, novembre 2004 : www.snuipp.fr/article1908.html

Variations

Le Dossier autour de Médée

Anne Lebeau **Présentation**

Apparue dès l'époque archaïque dans les épopées grecques anciennes, Médée devient, à partir du V^e siècle avant J.-C., la figure centrale d'un mythe qui inspirera, à toutes les époques, sculpteurs, peintres, musiciens et poètes, qui peignent tour à tour l'épouse trahie, la magicienne, la barbare, la femme exclue de la société où son époux l'a conduite, la mère monstrueuse qui par vengeance tue ses propres enfants.

La légende de Médée

Médée est fille du roi Aïétés et de l'Océanide Idyie. Aïétés était fils du Soleil ; d'abord roi de Corinthe, il avait quitté la Grèce pour la Colchide, un pays situé à l'extrémité orientale de la mer Noire, au pied du Caucase, dans ces régions que les Grecs tenaient pour « barbares ». La légende de Médée est inséparable de celle des Argonautes et de la conquête de la Toison d'or que Jason et ses compagnons viennent chercher en Colchide : la première mention de l'héroïne la cite comme la « florissante épouse » de Jason (Hésiode, *Théogonie*, v. 992-1002), et des épopées tardives, comme les *Argonautiques* du poète grec Apollonios de Rhodes, font une place importante à l'épisode romanesque des amours du héros et de la princesse. S'étant éprise de Jason, Médée l'aïda de ses conseils et composa pour lui, grâce à sa connaissance des simples¹, un onguent qui le protégea au cours des épreuves imposées par Aïétés. Car Médée possède des pouvoirs magiques : nièce d'une autre magicienne, Circé, elle vénère Hécate, déesse des enchantements, et son origine barbare, s'ajoutant à ses talents mystérieux, la rend redoutable entre toutes. Sitôt que Jason eût conquis la Toison, Médée s'enfuit avec lui de Colchide, et l'on raconte parfois qu'elle dispersa sur sa route les morceaux de son frère Apsyrtos, qu'elle avait tué et dépecé, pour retarder la poursuite d'Aïétés. Quand Jason, arrivé en Grèce à Iolcos, sa patrie, vint réclamer son royaume à Pélidas qui s'en était emparé, Médée entreprit de punir l'usurpateur : sous les yeux des filles de Pélidas, elle tua et dépeça un vieux bélier, et de la marmite où elle fit bouillir les morceaux de la bête jaillit un bel agneau ; Médée parvint donc à convaincre les filles de Pélidas de rajeunir leur père de la même façon, mais la cuisson ne fut suivie, cette fois, d'aucune résurrection. Médée et Jason quittèrent alors Iolcos et gagnèrent Corinthe.

Anne Lebeau

Agrégée de lettres classiques, professeure de langue et de littérature grecques à la Sorbonne (Paris IV). Auteure, en collaboration avec Paul Demont, d'une *Introduction au théâtre grec antique* (Livre de Poche, 1996), d'une introduction au volume *Les Tragiques Grecs* (dossier en collaboration avec Paul Demont, La Pochothèque, 1999), des introductions et notes à deux pièces d'Aristophane publiées au Livre de Poche (*Lysistrata et la Paix*) et tout récemment à *Électre* (volume réunissant une pièce d'Eschyle, une de Sophocle et une d'Euripide).

¹ Nom traditionnel des plantes médicinales



2 Euripide, *Tragédies complètes I*, trad. M. Delcourt, Folio, 1962, ou *Les Tragiques Grecs*, trad. V.-H. Debidour, la Pochothèque, 1999.

3 Comme beaucoup d'héroïnes de la mythologie, Ariane ou Hélène par exemple, Médée était à l'origine une divinité, sans doute une déesse-mère, pratiquant à l'occasion des rites d'immortalité, comme, dans d'autres mythes, Déméter ou Thétis.



© DR - La Médée furieuse, d'Eugène Delacroix

4 Sénèque, *Théâtre*, trad. C. Guittard, GF Flammarion, 1997

Les versions d'Euripide et de Sénèque

Euripide avait raconté dans les *Pélias*², au tout début de sa carrière, les aventures de Médée à Iolcos. C'est à Corinthe qu'il situe l'action de la tragédie qui fut représentée à Athènes en 431 av. J.-C. et qui fixe pour toujours la légende de Médée en faisant de la magicienne barbare la meurtrière de ses propres enfants. Avant Euripide, la mort des deux garçons que Médée avait donné à Jason était attribuée soit aux actes criminels des Corinthiens, qui assouvissaient ainsi leur haine pour une princesse barbare, soit à un accident survenu alors que Médée s'efforçait de rendre ses fils immortels³. La version suivie, et sans doute inventée, par Euripide supplantera désormais toutes les autres : pour se venger de l'infidélité de Jason, qui vient de la répudier pour épouser la fille de Créon, roi de Corinthe, Médée, après avoir, par des présents empoisonnés, tué la princesse et son père, égorge ses propres enfants, puis s'enfuit sur un char ailé donné par le Soleil. Peu importe la suite : la fin de la carrière de Médée, le séjour à Athènes, le complot contre la vie de Thésée, et le nouvel exil qui la ramène en Colchide ; l'infanticide est pour toujours le sommet tragique et terrifiant de son histoire. L'iconographie en est la preuve : dès l'Antiquité et jusqu'à nos jours, peintres et sculpteurs représentent Médée un poignard ou une épée à la main, près de ses deux enfants qu'elle s'apprête à tuer ou dont elle va bientôt emporter les cadavres (voir par exemple le groupe statuaire gallo-romain conservé au Musée d'Arles, ou la Médée furieuse d'Eugène Delacroix exposée au Louvre : Médée, l'épée à la main, serre farouchement contre elle deux enfants à demi-nus, aux yeux pleins d'épouvante).

La fascination exercée par Médée apparaît aussi clairement dans les autres arts ; tour à tour chacun modèle à sa façon l'héroïne qu'Euripide avait montré déchirée entre son amour maternel et son désir de vengeance - la tension entre l'un et l'autre, ressort essentiel de la tragédie, atteint son paroxysme dans le grand monologue prononcé par Médée juste avant le meurtre -, mais aussi femme revendiquant ses droits d'épouse et de mère dans une société faite par et pour les hommes, barbare exilée en terre grecque, survivante de l'époque archaïque, profondément attachée aux idéaux qui animaient les Argonautes, alors que Jason, désormais embourgeoisé et soucieux de tranquillité, a renoncé à tout désir de gloire héroïque en même temps qu'il rejetait Médée. La tragédie d'Euripide, qui fonde véritablement le mythe de Médée, en rassemble tous les motifs significatifs : la grandeur dans le crime, la confrontation de deux cultures (celle de la Grèce et celle de la Colchide), la revendication des droits légitimes de la femme, dans la famille et dans la société, etc.

Sénèque⁴ est, pour l'Antiquité, le mieux connu des successeurs d'Euripide, et si l'action de sa tragédie suit, dans les grandes lignes, celle de la Médée du poète grec, l'accent est mis délibérément chez lui sur les pouvoirs

Lecture Jeune - juin 2005

magiques de Médée et le caractère monstrueux de son action : on la voit préparer le poison qui va tuer sa rivale, invoquer Hécate, réciter de sinistres incantations, et se vanter enfin, après le double infanticide, d'avoir su révéler sa vraie nature. L'horreur est à son comble : après avoir tué un de ses fils, Médée égorge l'autre sous les yeux de Jason pendant qu'un immense incendie ravage le palais de Créon, où gisent les cadavres du roi et de sa fille. La femme blessée se mue en monstre, et cette transformation est précisément inhérente à la tragédie romaine. Médée acquiert par ses crimes, pour reprendre les termes de Florence Dupont⁵, la gloire singulière de s'« arracher à l'humanité commune ».

Variations modernes

Euripide et Sénèque sont les deux sources dont se réclame Corneille⁶ quand il donne en 1635 sa première tragédie, une Médée qu'il veut plus « vraisemblable » que ses modèles antiques et qu'il met au goût du jour en inventant une intrigue amoureuse : Égée, le roi d'Athènes, chez qui Médée se réfugiera, aime la princesse Créuse qui lui préfère Jason. L'héroïne de Corneille apparaît cependant comme une véritable sorcière, maniant poudres et racines au fond d'une grotte, et même armée d'une baguette magique dont elle fait, au dernier acte, un usage qui peut prêter à sourire : en le touchant de sa baguette, elle contraint à l'immobilité le malheureux qui allait annoncer à Jason la mort affreuse du roi et de Créuse. Elle s'envole pour finir sur un char traîné par deux dragons, et Jason se tue.

En 1797, Luigi Cherubini compose une *Médée*, poème dramatique qui ne connut pas, à l'époque, un grand succès, mais qui fit l'objet, en 1985-86, d'une reprise spectaculaire à l'Opéra de Paris : la sauvagerie de Médée et l'opposition entre deux cultures y étaient accentuées au point que Médée et la troupe des barbares qui l'accompagnaient étaient noirs, tandis que les Corinthiens étaient habillés à la mode de l'Ancien Régime.

Le XIX^e siècle allemand, si féru de mythes grecs, a fait à Médée une assez large place ; Schiller considérait que c'était là « le plus beau sujet pour un poète tragique »⁷, mais ne l'a cependant pas traité ; d'autres l'ont fait, soulignant tantôt la violence des passions, tantôt l'écart entre culture grecque et barbarie. Il serait trop long d'énumérer ou d'analyser ces œuvres ; on peut cependant mentionner, à cause de la perspective originale qu'il choisit, le dramaturge autrichien Franz Grillparzer, qui fit représenter en 1821 une trilogie - *l'Hôte, les Argonautes, Médée* - dans laquelle le meurtre de Phrixos par Aïète, le père de Médée, était donné comme la transgression originelle d'où découle tout le reste (Phrixos est le jeune Grec qu'a apporté jusqu'en Colchide, par la voie des airs, le bélier à la toison d'or)⁸. Pour le reste, on voit déjà poindre, dans quelques-unes des œuvres du XVIII^e et du XIX^e siècles, l'assimilation de Médée aux forces du désordre et de la destruction, la violence de sa révolte, qui sont les traits

Lecture Jeune - juin 2005

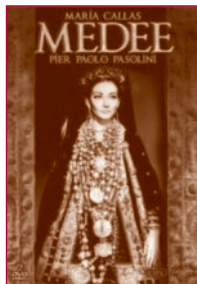
5 Florence Dupont, *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, Belin, 2000.

6 Corneille, Pierre.- *Clitandre; Médée; Le Cid...*, Flammarion, 1980

7 Schiller, Lettre à Goethe du 28 août 1798.

8 Franz Grillparzer, *Das goldene Vlies* (1818-1820), éd. Reclam, Stuttgart, 1958-59.

9 Jean Anouilh, *Médée*, in *Nouvelles Pièces noires*, La Table ronde, 1968.



© DR

10 Pasolini, Pier Paolo. *Médée*, avec Maria Callas et Laurent Terzieff, France / Italie / Allemagne, 1969

11 Heiner Müller, *Medeamaterial* in Theater Heute, juin 1983.

12 Christa Wolf, *Médée*. Voix (1996), traduit de l'allemand par A. Lance et R. Lance-Otterbein, Paris, Fayard, 1997 ou Stock 2001

marquants du mythe au XX^e siècle. La *Médée* de Jean Anouilh⁹, parue en 1946, illustre cette tendance générale.

Comme il l'a fait dans son *Antigone*, Anouilh vide en partie le mythe de son contenu pour le nourrir de réalités et de problèmes contemporains, en jouant sur le contraste entre données mythiques et monde moderne. Médée et sa Nourrice mènent dans une roulotte une vie sordide, exclues de la société des Corinthiens et de leurs fêtes. Jason avoue à Médée avoir aimé autrefois « [s]a révolte, [s]a connivence avec l'horreur et la mort, [s]a rage de tout détruire », mais il aspire désormais à l'ordre et à la tranquillité ; Médée entend, elle, perpétuer la violence et le chaos ; cédant à sa haine et à sa rage, elle commet le double infanticide, incendie la roulotte et meurt elle-même dans les flammes.

Pier Paolo Pasolini, avec la *Medea*¹⁰ de 1969 dans laquelle Maria Callas interprète magnifiquement le rôle-titre, fait de la petite-fille du Soleil une héroïne à la fois impressionnante d'humanité et prêtresse d'un culte solaire ; elle se laisse guider par la voix de son puissant aïeul, qui préside à la mort de la princesse et du roi son père, alors que la Lune apparaît juste après le meurtre des enfants.

Nouveautés et reprises se multiplient au XX^e siècle et en ce début de XXI^e siècle. On citera seulement la reprise de la *Médée* d'Euripide par Jean Gilbert au Festival d'Avignon en 1981, et beaucoup plus récemment la mise en scène par Alexis Vassiliev de *Médée-matériau*, de Heiner Müller¹¹ ; l'œuvre, qui date de 1983, est jouée au Théâtre des Amandiers de Nanterre jusqu'au 24 mai 2005.

Cas presque unique enfin dans l'ensemble des œuvres inspirées par le mythe de Médée, le beau roman de Christa Wolf¹² montre une femme innocente et bonne, victime des machinations d'Akamas, premier astronome du roi de Corinthe, et de la haine xénophobe des Corinthiens, qui lapident les deux enfants avant de faire croire au monde qu'ils ont été tués par leur propre mère. On assiste en somme, dans ce livre, à une nouvelle naissance du mythe de Médée infanticide.

Conclusion

À l'évidence, le mythe de Médée est toujours susceptible de se renouveler, de répondre aux préoccupations de chaque époque, peut-être à notre curiosité pour ce qui nous est étranger, à l'étude des civilisations « primitives » (magie et rites initiatiques), au encore aux revendications féministes si clairement défendues par l'héroïne d'Euripide. ■ A. L.

Réflexion sur l'œuvre d'un dramaturge d'Afrique noire francophone : Koffi Kwahulé

Les événements tragiques que vit l'Afrique contemporaine trouvent un écho dans la tragédie grecque antique. Les exils de populations renvoient à celui de Médée, figure d'exilée avant d'être celle d'une mère criminelle ; les errements politiques des États africains rappellent le long cheminement vers une justice démocratique que raconte l'*Orestie* ; les aspects traditionnels de la société africaine, avec ses rites et ses activités quotidiennes ponctuées de chants et de danses, paraissent répondre aux chants et aux danses du chœur antique. Dans les écritures dramatiques africaines et antillaises, le théâtre d'Aimé Césaire, ardent admirateur d'Eschyle, témoignait encore, dans les années soixante, de la valeur paradigmatique de la tragédie grecque. Mais, au tournant des années quatre-vingt, apparaît une nouvelle génération d'auteurs, « enfants terribles des Indépendances¹ », qui refusent de s'inscrire dans une dynamique de modèle : Koffi Kwahulé en fait partie. Ses textes entretiennent avec la tragédie grecque un rapport singulier : entre subversion et « osmose perpétuelle² ».

Promenade dans l'œuvre de Koffi Kwahulé

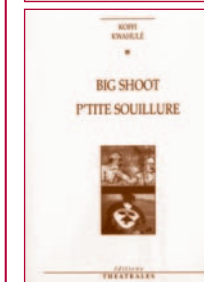
Bintou : Bintou est une adolescente de 13 ans, « petite fleur sauvage / poussée envers et contre tous / poussée sur le froid béton » d'une cité de métropole, de France ou d'ailleurs. Elle est prise entre les traditions africaines de sa famille, incarnées par son Oncle, et la modernité de la vie dans la cité. Bintou est le chef de gang des Lycaons, trois garçons qui lui obéissent au doigt et à l'œil. Elle est une figure de rêve autour de laquelle gravitent tous les autres personnages. Elle mourra excisée par Moussoba, « la dame au couteau », commanditée par l'Oncle.

La pièce **Jaz** se déroule aussi dans une cité : Jaz est une jeune femme qui illumine la cité de sa beauté. Son viol, dans les toilettes de son immeuble, est rapporté par un ensemble de voix.

Dans **P'tite Souillure**, une famille tait ses crimes : la mère, un jour, a tué un homme (un masque) qui dansait devant la bouche d'un métro

Virginie Soubrié

Agrégée de Lettres Classiques, professeure dans l'enseignement secondaire depuis bientôt dix ans, prépare à Paris IV un doctorat consacré à l'œuvre de Koffi Kwahulé



et le père a des relations incestueuses avec sa fille. Ikédia, le fils du masque, s'immisce dans cette famille afin de venger son père mort.

La Dame du café d'en face est l'histoire des Bécquart, qui vivent dans une ancienne boucherie reconvertie en cabaret et qui se perpétuent d'inceste en inceste. Madame Bécquart est persuadée que son mari l'a autrefois trompée avec la dame du café d'en face, que l'on ne voit jamais dans la pièce. Sékou, le petit ami africain de Sandrine Bécquart, doit participer à un étrange rituel afin de faire partie intégrante de la famille. L'évocation de leur futur enfant laisse entrevoir un avenir possible pour cette famille sclérosée.

Dans **Misterioso-119**, une « intervenante extérieure », malgré la disparition mystérieuse des intervenantes précédentes, s'introduit de plein gré dans une prison pour jeunes femmes, afin de monter un spectacle avec des pom-pom girls, jouées par les détenues. Elle meurt, dépecée par ces mêmes détenues qui avaient placé en elle espoir de reconnaissance et rêve d'avenir.

Le miroir brisé

Les textes de Koffi Kwahulé semblent d'emblée porter l'empreinte de la tragédie grecque. Certains personnages, tout d'abord, en rappellent les héros. Bintou est une Antigone contemporaine : elle en a l'insolence et la fierté, l'intransigeance et la lucidité. À la fin de la pièce, les jeunes filles - le chœur - qui entourent l'Oncle meurtrier de Bintou, incarnent sa conscience coupable, et rappellent les Érinyes poursuivant Oreste dans la tragédie d'Eschyle. Dans *P'tite Souillure*, Ikédia est d'ailleurs un double du héros de *Orestie* : lui aussi vient venger son père mort. D'autre part, la fin tragique de tous les protagonistes de Kwahulé inscrit ses textes dans la tradition millénaire ouverte par la tragédie grecque, où le héros est aux prises avec une force qui le dépasse, le destin : « Je m'appelle Bintou. Mes mecs m'appellent Samiagamal. J'ai treize ans. Je sais que je ne verrai jamais éclore mes dix-huit ans, mais ça ne me fait rien.³ » Enfin, la présence récurrente d'un chœur semble asseoir l'idée de permanences dramaturgiques fortes entre les textes de Kwahulé et la tragédie antique. Mais ce miroir tendu aux pièces grecques est un « miroir brisé⁴ » et déformé par l'inventivité dramaturgique de l'auteur. En effet, les personnages de Kwahulé ne sont pas des êtres exceptionnels, comme le sont les princes et les rois des textes grecs. Ce sont des « impersonnages », des êtres qui ont la présence des absents et qui portent en creux les désirs et les rêves d'avenir de chacun de leurs interlocuteurs. Bintou est un rêve au creux de la cité ; Ikédia, dans *P'tite Souillure*, incarne tour à tour les fantasmes de la mère, du père et de P'tite Souillure : « J'ai toujours imaginé que tu viendrais à cheval. Un cheval blanc tacheté de noir on dirait un dalmatien. Tu arrives. De dos. (...) Le cheval on dirait un dalmatien déploie ses ailes arc-en-ciel. Deux arc-en-ciel fouettent la

sécheresse familiale, fouettent l'air, fouettent les nuages. C'est vrai ce qu'on raconte ? Que la foudre c'est un coït de nuages ? (elle imite le tonnerre) et un orgasme, et un ! ».

Quant au chœur, il révèle le rapport insolent et iconoclaste que Kwahulé entretient avec la figure archétypale de la tragédie grecque. L'auteur se joue des fonctions attribuées au chœur, il leur insuffle une dynamique nouvelle en détournant la convention théâtrale : le ou les personnages désignés comme « le chœur » ne remplissent que rarement le rôle du chœur. Ainsi, dans *Bintou*, est-il mis au service d'une technique cinématographique, le flash-back, et a pour fonction de prendre en charge le récit de la mort de l'héroïne, rôle réservé au messager dans la tragédie grecque. Le chœur apparaît ainsi en éclats dans le texte. L'écriture de Kwahulé déconstruit l'archétype théâtral occidental et en délivre une image kaléidoscopique en démontant les mécanismes du chœur : le masque, la musique et la danse sont là, mais comme des éléments hétérogènes. Il est donc vain de chercher dans ses textes un quelconque folklore africain. De plus, le chœur n'est plus le représentant du public : l'idée de communauté est évacuée. Non que la dimension politique soit absente des textes, mais il ne s'agit pas pour Kwahulé de parler seulement au nom de la communauté noire. Si ses premières œuvres renvoyaient plus explicitement à la question noire, en recourant à des personnages noirs, cette dimension s'estompe au fil des textes. Son théâtre est un théâtre ouvert sur le monde : « en fait, je n'ai jamais cessé de parler de la question noire, mais j'essaie de faire en sorte que mon théâtre engage chaque être humain, à travers la singularité de l'expérience vécue du Noir⁶ ».

Enfin Kwahulé s'écarte de la tradition théâtrale occidentale d'une autre façon. Si ses personnages, comme les héros de la tragédie grecque, ont un destin tragique, sa dramaturgie inspirée du jazz vient ébranler la chaîne logique des causes et des conséquences – la logique dramatique⁷ – qui fabriquent un destin. « Mon écrivain préféré, c'est Monk⁸ », explique-t-il. Autrement dit, si le personnage - ou plutôt « l'impersonnage » - a systématiquement une fin tragique, son destin n'est pas construit de façon linéaire, comme dans la tragédie grecque. L'écriture de Kwahulé, par ses récits enchâssés, ses ruptures syntaxiques, ses répétitions et la variété des styles adoptés, met en scène une destinée faite d'errements, de fuites en avant, de retours en arrière. Elle inscrit à l'intérieur du drame un espace d'improvisation et d'imprévisibilité. Or, si « ce désir d'imprévisibilité est une caractérisation précise, presque une définition exacte de la crise du drame » comme l'explique Denis Guénoun⁹, Kwahulé témoigne pleinement de cette crise qui définit l'écriture contemporaine. Pourtant, au-delà des déconstructions et des écarts, ses œuvres ne cessent de renvoyer à « la tragédie grecque ». Qu'en est-il alors de cette affinité profonde ?

Biographie de Koffi Kwahulé

Auteur, comédien et metteur en scène, Koffi Kwahulé est né en 1956 en Côte d'Ivoire. Il s'est formé à l'Institut national des arts d'Abidjan, puis à l'École de la rue Blanche, et a obtenu un Doctorat d'Études théâtrales à Paris III. Il est lauréat en 1992 du Grand Prix international des dramaturgies du monde (RFI/ACCT) avec *Cette vieille magie noire* (Lansman, 1993). Il a écrit une quinzaine de pièces, traduites dans plusieurs langues et jouées dans le monde entier, parmi lesquelles : *Bintou* (Lansman, 1997), *Il nous faut l'Amérique* (Acoria, 1997) *Fama* (Lansman, 1998), *La Dame du café d'en face et Jaz* (Théâtrales, 1998), *Village fou* (Acoria, 2000), *Big Shoot et P'tite Souillure* (Théâtrales, 2000), *El Mona* (Lansman, 2001), *Le Masque boiteux* (Théâtrales, 2003), *Misterioso-119* et *Blue-Scat* (Théâtrales, 2005)

Pour aller plus loin

• Adaptation malienne :

Jean-Louis Sagot-Duvauroux, Habib Dembélé-Guimba, *Antigone*, d'après Sophocle, La Dispute, 1999

• Site internet :

www.afrithéâtre.com : répertoire électronique consacré aux écritures dramatiques contemporaines africaines et antillaises, en cours de réalisation.

• Sur les dramaturgies d'Afrique noire francophone :

Sylvie Chalaye *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours, Lansman, 2001.

(coord.), *Afrique noire : écritures contemporaines, Théâtre/Public*, N°158, mars-avril, 2001.

Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Claude Confortes (coord.), *50 pièces pour connaître le Théâtre africain*, in *Afrique en scène*, Hors série, octobre 1997.

Louise M. Jefferson (coord.), *Théâtre noir francophone, Œuvres et critiques*, n° XXVI, Gunter Verlag Tübingen, 2001.

La pulsion chorale

Afin de mettre en lumière cette similitude entre le théâtre de Kwahulé et la « tragédie grecque », il faut dans un premier temps rappeler l'importance fondamentale du chœur dans la tragédie athénienne. Si la naissance de la tragédie grecque nous est encore mal connue, son origine chorale est, en revanche, certaine. Cette origine chorale se retrouve pleinement dans la tragédie grecque, à travers la présence massive et naturelle du chœur. Aristote, dans *La Poétique*, le définit comme « une partie du tout », c'est-à-dire comme un élément indissociable de l'ensemble. Enlevez le chœur et la tragédie grecque disparaît. Dès le IV^e siècle avant J.-C., le chœur a perdu de son évidence, et jusqu'à aujourd'hui, il est l'élément sur lequel achoppent la plupart des metteurs en scène de tragédies grecques. Le chœur est devenu une énigme.

Les définitions conventionnelles qu'on en donne (le chœur n'interviendrait pas dans l'action, il serait une émanation du public et il commenterait l'action), malgré leur justesse relative, n'éclairent pas pleinement la nature du chœur antique. En effet, son importance est telle que l'on peut considérer à bon droit les textes tragiques grecs comme des partitions musicales, où les parties parlées viennent en quelque sorte trouer la trame musicale première.

Les tragédies qui nous sont parvenues peuvent aussi se lire sous le signe de la variation : variations autour de scènes typiques (scènes de reconnaissance, scènes de message...), qui permettent aux poètes tragiques de créer surprise et suspense ; variations aussi dans le traitement des mythes où ils puisent les sujets des tragédies et que le public connaissait bien. Les poètes tragiques étaient d'ailleurs des musiciens à part entière. C'est à Nietzsche que nous devons d'avoir mis en valeur l'« esprit de la musique » de la tragédie grecque, dans son ouvrage : *La Naissance de la tragédie*.

Revenons-en aux textes de Koffi Kwahulé : la présence des chœurs y est récurrente. Mais au-delà des chœurs explicitement désignés dans la liste des personnages, l'écriture elle-même est habitée par ce que l'on peut appeler une pulsion chorale.

Cette pulsion chorale est déterminée par la nécessité et l'urgence de dire la violence. La pièce *Jaz* est emblématique à ce titre : elle est un véritable oratorio, dans lequel le viol de Jaz est raconté par un ensemble de voix (« Ma copine./Mon amie./Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz »). Par le foisonnement des récits, la pulsion chorale permet de reconstituer les morceaux épars d'un corps violé et d'une mémoire troublée et de ne pas tomber dans l'aphasie. La voix disséminée redonne forme et sépulture au corps détruit et pulvérisé, « car c'est à ce moment-là dans le corps absent que commence la vraie tragédie », explique la

femme à propos de la catastrophe du 11 septembre, dans *Blue-Scat*, texte sur l'incommunicabilité entre les êtres (un homme et une femme sont coincés dans un ascenseur, mais jamais ne s'adressent la parole). Dans la tragédie grecque, il fallait un chœur entre le public et le corps souffrant du héros, signe des contradictions que traverse alors la cité athénienne : sans l'espace réservé au chœur, où les chants et les danses désamorçaient pour un temps la tension dramatique, le public n'aurait sans doute pu entendre la question posée. Comme dans la tragédie grecque, les voix qui s'enchevêtrent pour dire le corps meurtri installent ici un espace et un temps du questionnement nécessaire pour se reconstruire, pour construire une Afrique nouvelle, certes, et un monde autre. Cette pulsion chorale, qui rend singulière la voix de Kwahulé dans le théâtre contemporain, soulève ainsi deux questions fondamentales : la question de l'identité, et son corollaire, celle de l'altérité. En effet, Bintou, Jaz, Ikédia, Sékou dans *La Dame du Café d'en face*, l'intervenante extérieure de *Misterioso-119*, sont des Étrangers qui s'immiscent dans des milieux repliés sur eux-mêmes et sclérosés (famille, cité) : ils brisent les huis clos, révèlent les tabous, transgressent les interdits et libèrent la conscience coupable des autres protagonistes ; ils leur ouvrent ainsi la voie d'un avenir possible, où l'identité est toujours à construire, toujours en avant.

Cependant, ces voix qui disent les corps violentés chantent aussi l'érotisme de ces corps : il y a la « beauté de fruit défendu » et les déhanchements de Bintou, il y a le corps de Jaz, « témoignage érotique de Dieu », ou encore la présence sensuelle d'Ikédia. L'érotisme vient enrayer et briser la logique dramatique : il freine l'acheminement inexorable vers la fin tragique et contribue à créer cet espace nécessaire au questionnement. La pulsion chorale est, en fin de compte, pulsion de vie.

Conclusion

Ainsi peut-on parler d'une poétique de la choralité chez Koffi Kwahulé, où le concept de choralité renvoie à une forme plus souple que la figure monolithique du chœur. Retrouver la tragédie grecque est sans doute une utopie : elle était une pratique à la fois sociale, culturelle et religieuse¹⁰, déterminée par des circonstances historiques qui ne sont plus les nôtres. Pourtant, là, dans cette pulsion chorale tendue vers « l'Absent »¹¹, se fait encore entendre, répercutée par un écho millénaire, la « voix endeuillée »¹² de la tragédie grecque. ■ V.F.

Notes

1 L'expression est de Sylvie Chalaye, critique dramatique et Professeur à l'Université Rennes 2, où elle enseigne l'histoire et l'esthétique du théâtre.

2 L'expression est d'Aimé Césaire.

3 Op. cit., p. 26.

4 L'expression est de Pierre Vidal-Naquet, dans *Le Miroir brisé, Tragédie athénienne et politique*, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

5 Jean-Pierre Sarrazac, *L'impersonnage*, in *Jouer le monde, Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 20, 2001, p. 41-50.

6 Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, op. cit., p. 91. Propos recueillis lors d'une rencontre avec des étudiants, université de Paris III, janvier 2001.

7 L'adjectif « dramatique » n'est pas ici à prendre dans son sens courant : il désigne la façon dont est construite l'action (de *drama*, en grec, qui signifie l'action).

8 Thelonius Monk (1917-1982), pianiste de jazz américain. ndlr

9 Denis Gnénoun est Professeur à la Sorbonne (Paris IV). Il développe, entre théâtre et philosophie, une réflexion sur l'essence du théâtre. Voir le recueil de textes intitulé : *L'Exhibition des mots, et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé/poche, 1998.

10 Voir l'ouvrage de Florence Dupont, spécialiste du théâtre romain antique : *L'Insignifiance tragique*, le Promeneur, Gallimard, 2001.

11 Le mot est de Koffi Kwahulé, qui désigne ainsi le manque inhérent à l'acte d'écrire.

12 Cette expression est le titre de l'essai sur la tragédie grecque, de Nicole Loraux (Gallimard, Paris, 1999). Historienne et helléniste, elle réfléchit, dans la lignée de Nietzsche et de *La Naissance de la tragédie*, à la signification du chœur tragique grec.

Sélection

N'apparaissent pas les titres cités dans les précédents articles.

Sélection proposée par Isabel Patrick* et Isabelle Debouvère ; Stéphane Manfrédo pour les romans de science-fiction et Michel Serceau pour les films.

LIVRES

Première entrée, jeune public

Auteur	Titre	Editeur	Genre
Wiener, Magali	Le théâtre à travers les âges	Castor poche-Flammarion	Documentaire
Wolf, Gita	Antigone : d'après Sophocle	Milan jeunesse	Album
Les romans de Marie Goudot		Ecole des loisirs	Romans
	Collection « Les Heures noires de la mythologie »	Nathan jeunesse	Romans

Bons lecteurs

Auteur	Titre	Editeur	Genre
	Oedipe	Autrement	Documentaire
	Antigone	Autrement	Documentaire
	Cassandre	Autrement	Documentaire
Azama, Michel	Iphigénie ou le Pêché des dieux	Ed. théâtrales	Théâtre Adaptation contemporaine
Bauchau, Henri	Antigone Œdipe sur la route	Actes sud J'ai lu	Roman Roman
Cornelle, Pierre	Clitandre; Médée; Le Cid...	Flammarion	Anthologie Théâtre
Gaudé, Laurent	La mort du roi Tsongor	Actes Sud	Roman Transposition Grèce-Afrique
	Combats de possédés	Actes Sud	Théâtre
	Salina	Actes Sud	Théâtre
	Onysos le furieux	Actes Sud	Théâtre
	Le soleil des Scorta	Actes Sud	Roman
Giraudoux, Jean	Tessa; La Guerre de Troie n'aura pas lieu; Electre	Grasset	Théâtre
Mouawad, Wajdi	Incendies Littoral	Actes Sud Actes Sud	Théâtre Théâtre
Racine, Jean	Andromaque Bérénice Phèdre	Gallimard-Education Gallimard-Education Larousse	Théâtre Théâtre Théâtre
Shakespeare, William adapt. Peter Brook	La tragédie d'Hamlet	Actes Sud	Théâtre/Adaptation
Shakespeare, William	Oeuvres complètes. 1, Tragédies 1	Gallimard	Théâtre
Sophocle	Antigone	Belles lettres	Théâtre
Voltaire	Zaire	Flammarion	Théâtre

* La librairie *Coup de théâtre*, spécialisée sur les arts de la scène (théâtre, danse, opéra, cirque...), a ouvert ses portes en janvier dernier. À l'origine de ce très bel espace doté de 18 000 titres, deux libraires spécialisés : Isabel Patrick et Philippe Tesson (voir l'article de *Livres Hebdo* n°588, février 2005). Contact : 19, boulevard Raspail 75007 Paris. Tél. : 01 47 03 40 12

Pour aller plus loin

Auteur	Titre	Editeur	Genre
	Dire et représenter la tragédie classique	CNDP	Ouvrage de référence
Camus, Albert	Le mythe de Sisyphe L'homme révolté	Gallimard Gallimard	Essai philosophique Essai philosophique
Eschyle	Les tragiques grecs. 1, Eschyle, Sophocle	R. Laffont	Anthologie Théâtre
Euripide	Les tragiques grecs. 2, Euripide	R. Laffont	Anthologie Théâtre
Théâtre du Soleil	Les Choéphores	Théâtre du soleil	Photographies/Théâtre Adaptation contemporaine
	Iphigénie et Agamemnon	Théâtre du soleil	Photographies/Théâtre
Vasseur-Legangneux, Patricia	Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale	Presses universitaires du Septentrion	Ouvrage de référence

Et pourquoi pas...

Auteur	Titre	Editeur	Genre
Ange	Les trois lunes de Tanjor, T. 1, 2 et 3	Bragelonne	Roman/Science fiction
Bear, Greg	La musique du sang	Gallimard	Roman/Science fiction
Bester, Alfred	Terminus les étoiles	Denoël	Roman/Science fiction
Bordage, Pierre	Les fables de l'Humpur Les Griots célestes T. 1 et 2	J'ai lu Atalante	Roman/Science fiction Roman/Science fiction
Clarke, Arthur C.	L'Etoile	J'ai lu	Roman/Science fiction
Eschbach, Andreas	Kwest	Atalante	Roman/Science fiction
Silverberg, Robert	Le château de Lord Valentin L'Oreille interne	LGF LGF	Roman/Science fiction Roman/Science fiction
Simmons, Dan	Le cycle d'Hypérior	R. Laffont	Roman/Science fiction
Williams, Walter Jon	La guerre du plasma	J'ai lu	Roman/Science fiction

FILMS

Réalisateur	Titre	Pays	Acteurs
Chéreau, Patrice	Phèdre	France (2004)	Dominique Blanc, Pascal Gregory
Cloos, Hans Peter	Roméo et Juliette	France (1997)	Denis Lavant, Romane Bohringer
Zeffirelli, Franco	Roméo et Juliette	Grande-Bretagne / Italie, (1968)	Milo O'Shea, Olivia Hussey
Wise, Robert	West side story (version libre de Roméo et Juliette)	États-Unis (1961)	Nathalie Wood, Richard Beymer
Welles, Orson	Mac Beth	Etats-Unis (1947)	Orson Welles
Kurosawa, Akira	Le château de l'araignée (adaptation de Mac Beth)	Japon (1957)	Toshiro Mifune, Isuzu Yamada
Polanski, Roman	Macbeth	(1972)	Jon Finch, Francesca Annis
Mann, Anthony	Le Cid	Espagne / États-Unis (1961)	Charlton Heston, Sophia Loren
Allen, Woody	Maudite Aphrodite	Etats-Unis (1995)	Woody Allen, Helena Bonham Carter

OPÉRAS-BALLETS

Auteur	Titre	Pays	Genre
Bausch, Pina, musique de Christoph Willibald Gluck	Orphée et Eurydice**	Allemagne (1975)	Ballet
Gluck, Christoph Willibald	Iphigénie en Aulide**/Iphigénie en Tauride**	France (1774/1779)	Opéra
Haendel, Georg Friedrich	Agrippine/Bérénice	Allemagne (1709/1737)	Opéra
Hoffenbach, Jacques	Orphée aux enfers	France (1858)	Opéra
Massenet, Jules	Le Cid	France (1884)	Opéra
Prejocaj, Angelin, musique de Serge Prokofiev	Roméo et Juliette	France (1990)	Ballet

** À l'affiche actuellement