

## Un théâtre du « passage »

Sophie-Aurore Roussel

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3246>

DOI : 10.4000/appareil.3246

ISSN : 2101-0714

**Éditeur**

MSH Paris Nord

**Référence électronique**

Sophie-Aurore Roussel, « Un théâtre du « passage » », *Appareil* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 26 juillet 2019, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3246> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3246>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



*Appareil* est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Un théâtre du « passage »

Sophie-Aurore Roussel

---

- 1 Dans une réflexion sur la « naissance de l'acteur » et, à travers lui, de l'apparaître scénique, Jean-François Dusigne évoque l'espace de la « longue maison », cher aux Amérindiens, qu'il met en relation avec la scène théâtrale :

Quand un litige menaçait la cohésion de la tribu, les Iroquois réunissaient en effet les différentes parties en conflit dans cet espace approprié.

En préambule chacun se livrait tout d'abord à un rite, par fumigation de plantes sacrées. Se baigner de fumée était une manière de se rappeler la brume qui enveloppe tout homme, et de matérialiser le vide qui existe entre les êtres, cet espace qui n'appartient à personne, qui à la fois sépare et unit. Afin de convoquer leurs esprits, les ossements des ancêtres étaient enfouis dans un trou, situé au centre, à côté d'un feu. Avant toute discussion, il importait de réactiver les mythes fondateurs de la communauté, qui lui donnèrent son identité. Les danses sur le rythme des tambours, les jeux de masques contribuaient à relier le présent à l'histoire des ancêtres, pour entendre ainsi leurs voix.

Ouvrant ainsi des brèches sur l'inconnu, on se reconnaissait en tant qu'être humain, tout en se découvrant soi-même en se rêvant.

Après avoir partagé ce cérémonial entre parties adverses, la parole pouvait se libérer et le dialogue commencer<sup>1</sup>.

L'analogie qu'il développe entre ce rituel amérindien et le rituel scénique souligne d'emblée combien le théâtre est un appareil fondé sur la porosité, la compénétration topologique et symbolique des espaces, qui a partie liée avec le rituel de passage. L'invention de la *skènè* pour l'*Orestie* d'Eschyle nous semble faire du passage la clef de voute de la théâtralité occidentale.

## Ressorts dramatiques de la *skènè* depuis l'*Orestie* :

- 2 La création de la *skènè* structure la tragédie autour d'un axe à la fois spatial et symbolique : l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le public, l'*oikos* et la *polis*, le particulier et le collectif. L'*Orestie* y puise ses effets les plus saisissants : Cassandre, dans *Agamemnon*, qualifie la porte du palais de « porte de l'Hadès » (vers 1290), Clytemnestre y prend son époux au piège, en déployant le fastueux tapis rouge qui en sacralise l'entrée. La tunique-filet et le tapis sont les vraies armes de l'épouse

vengeresse. L'une et l'autre reposent sur un entrelacs funeste et mortifère de l'intérieur et de l'extérieur, comme le rappelle Anne-Sophie Noël, qui tisse un lien entre ce vêtement, cousu sans issue, dans lequel s'engouffre Agamemnon, et le palais dans lequel l'attend la mort :

Nulle réalité matérielle, à moins d'être elle-même mouvante et protéiforme, ne pourrait représenter concrètement cet objet hybride et illimité, à la fois vêtement, filet de plusieurs sortes, entraves, linceul, etc. (...) en effet, le « vêtement-filet » se reflète dans une toile « miroir », et l'on peut raisonnablement supposer que les deux textiles étaient mis en scène de la même manière. En effet, avant d'enserrer Agamemnon dans les mailles de son piège de tissus, Clytemnestre a fait étendre sur le sol des étoffes de pourpre, formant un chemin de gloire devant le seuil du palais, pour accueillir son époux en grande pompe. La scène évoque tout à fait l'effet produit par notre tapis rouge, si ce n'est que ces étoffes augurent en réalité d'un avenir sanglant : elles représentent un ruisseau du sang qui s'écoule hors du palais des Atrides, où se succèdent les crimes, génération après génération ; elles anticipent sur le meurtre à venir, et quand Agamemnon marche sur ces étoffes, il semble s'embourber dans son propre sang.<sup>2</sup>

- 3 De façon spectaculaire, Eschyle répète l'effet dans le second épisode de la trilogie : tunique et tapis réapparaissent dans *Les Choéphores*, pour prendre Clytemnestre à son propre piège et venger la mort d'Agamemnon par la répétition symbolique de son meurtre sur les meurtriers d'antan. À l'entrée inquiète et funeste d'Agamemnon (dans le palais et dans la tunique) puis de Clytemnestre répond le surgissement spectaculaire de l'*ekkyklème* qui dans les deux opus exhibe les cadavres sous les yeux horrifiés du chœur et du public. L'axe fondamental élaboré par Eschyle ne quittera dès lors plus le cadre conventionnel de la tragédie.
- 4 Sophocle et Euripide en proposeront des variations passionnantes avec *Électre*<sup>3</sup>. La proposition de Sophocle est la plus subtile en ce qu'elle mêle de façon complexe et originale l'intérieur et l'extérieur dans l'ouverture et la clôture de la tragédie. Lors du prologue apparaissent Oreste, Pylade et le précepteur, c'est l'occasion d'une exposition conventionnelle de l'intrigue (retour d'Oreste au pays, projet de vengeance, annonce du sacrifice sur la tombe du père, mise en place du piège), mais la scène s'achève de façon tout à fait singulière : alors que nous avons déjà trois protagonistes sur scène (le recours à un troisième acteur est un apport de Sophocle) surgit une voix, vite identifiée comme celle d'Électre. L'effet de surprise dut être fort pour le public qui ne s'attendait pas à un 4<sup>e</sup> protagoniste (notons toutefois que Pylade a un rôle muet tout au long de la pièce) ; il crée surtout un lien étrange et émouvant entre l'intérieur du palais d'où gémit Électre, et l'extérieur où Oreste ourdit déjà la vengeance qu'implore sa sœur dans son poignant lamento. La frontière entre intérieur et extérieur est niée et soulignée à la fois. Oreste entend sa sœur, le public sent l'imminence de la vengeance et de la réalisation des vœux ressassés par la jeune fille, qui ignore elle-même combien la réalisation de son désir est déjà présente. La scène de reconnaissance, sans doute l'horizon d'attente le plus fort de la pièce, est à la fois suggérée et retardée, magnifique jeu de *captatio benevolentiae* qui saisit le public dès l'ouverture de la tragédie. Le précepteur éloigne bien vite Oreste de sa sœur, comme il l'aurait fait du chant des sirènes, parce qu'il ne convient pas que le bras vengeur, agissant, soit retardé par le lamento envoûtant, pétrifiant, de la vierge sans lit, *a-lektra*, dont le chant fige le temps, l'action et la vie de la cité. Les hommes disparaissent, Électre poursuit alors son chant devant le public, en sortant du palais, sans savoir qu'elle se place à l'endroit exact où se tenait à l'instant celui dont elle espère la venue. Ce faisant elle trace l'axe sur lequel va

se résoudre spectaculairement la tension finale ; lors du dénouement, Clytemnestre, à l'intérieur du palais, implore la clémence de son fils, sa voix suppliante nous parvient, mais c'est Électre qui y répond, de l'extérieur, dans une stupéfiante dys-topie tant spatiale qu'énonciative :

CLYTEMNESTRE. Ah ! maison vide d'amis et remplie de tueurs !

ÉLECTRE. Il y a quelqu'un qui crie à l'intérieur, mes amies, n'entendez-vous pas ?

LE CHŒUR. *Malheureuse, j'entends des cris à vous déchirer les tympanes et j'en frissonne d'épouvante.*

CLYTEMNESTRE. Ah malheur à moi ! Égisthe, où es-tu donc ?

ÉLECTRE. Voilà qu'on crie encore !

CLYTEMNESTRE. Mon fils, mon fils, aie pitié de ta mère !

ÉLECTRE. Mais toi, tu n'as montré de pitié ni pour lui, ni pour le père dont tu l'as eu.

LE CHŒUR. *Ô cité ! ô race infortunée, voici le jour, voici l'heure où la destinée scelle ta ruine, oui, ta ruine.*

CLYTEMNESTRE. Malheur à moi ! On me frappe !

ÉLECTRE. Vas-y, frappe, frappe encore, si tu en as la force.

CLYTEMNESTRE. Ah, malheur, malheur à moi !

ÉLECTRE. Puisse Égisthe connaître le même sort !

LE CHŒUR. *Les imprécations s'accomplissent : ils vivent, ceux qui reposent sous la terre. Les morts de jadis reprennent à leurs assassins le sang qu'ils avaient répandu<sup>4</sup>.*

Ainsi Eschyle, puis Sophocle, ont donné naissance à ce principe fondamental de l'apparaître scénique, dont J.-F. Dusigne souligne la richesse tant pour le comédien que pour le spectateur :

[...] le rôle peut s'écrire en trajectoires : il s'agit de passer d'abord par le rapport à l'autre, de se rendre sensible aux volumes d'air, aux vibrations sonores entre les êtres, dans un espace d'ombre ou de clarté, conçu comme un tissu dramatique avec ses attirances et ses répulsions, ses heurts, ses fusions, ses équilibres ou ses déséquilibres. [...] L'espace qui n'est pas donné à voir peut être le siège d'un jeu souterrain ; les limites de la scène permettent d'apparaître et de disparaître, de cacher ou de naître. Un simple passage pourra matérialiser le fait de basculer dans l'irréparable ou encore suggérer que l'inconcevable vient d'être commis...

Le spectateur gardera la curiosité de cet univers, invisible pour lui, celui de la métamorphose ou du passage entre la vie et la mort. Le hors-scène est aussi l'au-delà<sup>5</sup>.

- 5 L'*Orestie* est une œuvre exceptionnelle, tant par les innovations qu'elle introduisit dans les performances antiques que par la place qu'elle occupe dans nos fantasmes modernes et dans le travail des artistes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Cette œuvre est devenue un seuil, un « passage », voire un « rituel de passage » pour nombre d'artistes contemporains. Se confronter à l'*Orestie*, c'est puiser aux sources mêmes de la magie théâtrale, « passage » nécessaire semble-t-il pour qui vise le ré-enchantement du théâtre, sinon du monde par le théâtre. Il ne s'agit pas de mettre en scène une œuvre archaïque, au risque de sombrer dans les pièges de la reconstitution ou de l'actualisation, mais de se trouver soi-même, d'accéder à une maturité d'artiste, lors d'un véritable parcours initiatique qui transfigure tout le travail postérieur. Deux exemples nous semblent particulièrement emblématiques de la portée initiatique de l'*Orestie* : ce sont les expériences d'Ariane Mnouchkine avec le Théâtre du Soleil en 1990-1991 et d'Olivier Py à l'Odéon en 2008. Le travail de ces deux artistes, qui se sont confrontés à la force de l'appareil rétro-projectif, relève d'un passage, du franchissement d'une membrane, d'un seuil initiatique, caractérisés par la compénétration et la porosité, celles qui séparent vivants et morts, dormeurs et veilleurs, dans un mouvement d'exhumation qui fait de ces artistes des éveilleurs.

## Précieux miroitements de la *camera obscura* au Théâtre du Soleil :

« La *camera obscura* suppose encore une transcendance, celle de la source de lumière, qui est bien réelle : le soleil. », Jean-Louis Déotte

- 6 Pour Ariane Mnouchkine, le « passage par les grecs » n'a de sens que lu au sein de la trajectoire générale du Théâtre du Soleil. L'histoire de la troupe commence avec une phase intense d'exploration, construite autour de l'influence encore très forte de Jacques Lecocq, auprès de qui Ariane Mnouchkine s'est formée. De 1964 à 1977, la troupe explore, éprouve, approfondit le travail du clown, du masque, de la *Commedia dell'arte*. Les spectacles qui marquent le plus cette décennie sont le fruit d'écritures collectives directement inspirées de ce travail du clown et du masque, *Les Clowns* (1969) et *L'Âge d'or* (1975), et qui renouvellent l'art forain des tréteaux : *1789* (1970) puis *1793* (1972). Après avoir travaillé sur « le corps poétique », la troupe va, lors d'une seconde phase, puiser à la source des grands textes et des grands maîtres, pour se confronter au sacré. Pour Mnouchkine, la rencontre avec les traditions du théâtre asiatique et le face-à-face avec Shakespeare, figure phare du théâtre européen, s'inscrit dans une même démarche : chercher à retrouver la valeur de la transmission du maître aux disciples<sup>6</sup>. La troupe va momentanément abandonner l'écriture collective qui faisait sa singularité pour près de douze années d'appropriation, ingestion, manducation des grands textes européens : *Richard II* (1981), *La Nuit des Rois* (1982), *Henri IV* (1984), portés au plateau en se nourrissant des codes et conventions du Japon. Enfin, lors d'une troisième phase, de 1990 à 1994, la troupe se consacre aux sources grecques (nous intégrons dans ce cycle *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*, pièce écrite par Hélène Cixous, mais dans la droite ligne de la lecture des grecs faite par Mnouchkine et sa troupe). Il s'agit pour Mnouchkine d'une exhumation. Le terme revient sans cesse dans sa bouche et celle de ses collaborateurs (acteurs, scénographe, musiciens...) avec celui de « fouilles ». Il ne s'agit pas d'une tentative de reconstitution archéologique de ce que fut réellement la tragédie grecque, entreprise dont Antoine Vitez dénonçait déjà l'inanité, tout en admirant les travaux précieux du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne (qui eux-mêmes avaient conscience des limites de leur démarche) :

La reconstitution est plus sérieuse, elle a fait ses preuves ; il y a eu d'admirables représentations des tragédies grecques dans la cour de la Sorbonne. Mais la reconstitution ne peut évidemment pas être exacte – on ignore trop de choses du théâtre grec, de sa musique –, et alors elle s'acharne à retrouver les traits d'un modèle perdu, sans se rendre compte peut-être qu'elle éloigne ainsi le public du texte et le séduit non par la fable ou le langage, mais par l'exotisme de la représentation. Avec tout ce que cela comporte de dangereux pour l'esprit<sup>7</sup>.

Il s'agit pour la troupe d'accomplir un parcours initiatique en quête de l'essence du théâtre européen, ce qui revient à réactiver les principes de l'appareil originaire.

### Retrouver le rythme du cycle antique :

- 7 Suivant l'exemple de Jean-Pierre Vincent, qui crée en 1989, au festival d'Avignon, la trilogie *Œdipe et les Oiseaux* composée en réunissant *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone* et *Les Oiseaux* d'Aristophane, Ariane Mnouchkine conserve la pratique grecque de la tétralogie (trois tragédies suivies d'un drame satyrique), mais en l'organisant sur des principes qui lui sont propres. Le moteur du projet est de travailler sur Eschyle. À l'*Orestie* Ariane

Mnouchkine décide d'ajouter un premier volet, *l'Iphigénie à Aulis* d'Euripide, convié pour éclairer la trilogie. La logique est narrative et symbolique : revenir au meurtre d'Iphigénie pour mieux comprendre *l'Orestie* – comme clef de voûte mystérieuse mais essentielle. Comme Antoine Vitez et Olivier Py, Mnouchkine éprouve le besoin de « pétrir » elle-même – au moins partiellement – la langue qui sera ensuite travaillée au plateau, et participe avec Hélène Cixous à la traduction. C'est là aussi répéter la dimension performative de ce théâtre : le rôle d'Ariane Mnouchkine ne relève pas de l'esthétique mais de la *praxis*, il ne vise pas à atteindre la perfection poétique du texte, mais à lui insuffler une énergie proprement théâtrale, spectaculaire ; c'est inscrire le texte lui-même dans les critères de l'appareil, faire de lui l'inscription, la marque d'une recherche dynamique visant à configurer au plateau « l'apparaître », issu de l'imagination poétique. C'est finalement le même geste qu'accomplit Mnouchkine quand elle réagit aux propositions des linguistes, de ses comédiens ou de son scénographe.

Quand je lis la pièce, explique-t-elle, j'ai beaucoup de visions. Mais le jour de la première répétition, j'ai plutôt en moi une espèce de vide, comme si j'étais sur le toit du monde, j'essaie de voir un plateau bombé, c'est une expression que nous étudions pour les Shakespeare. Qu'est-ce qui peut apparaître là ?... C'est plus que du vide d'ailleurs ce n'est pas un vide, c'est un espace d'apparition<sup>8</sup>.

et plus loin : « Ce qu'on appelle le décor, c'est justement cet espace d'apparition [...] qui doit être mon état intérieur et qui n'est pas toujours facile à garder<sup>9</sup>. »

### L'organisation de l'espace, de l'exhumation aux jeux de la *camera obscura*

- 8 L'espace d'apparition passe par une fosse à ciel ouvert, reliant les loges et le plateau des musiciens :

Comédiens et spectateurs auront à accomplir ce parcours, à déambuler dans la demi-obscurité pour arriver jusqu'au plateau ensoleillé. Un court trajet, qui est une expérience vécue matérialisant une remontée dans le temps vers la tragédie antique, dépouillée des couches interprétatives qu'elle a subies. C'est aussi le parcours du Soleil qui, de Shakespeare aux grecs, en utilisant le détour des scènes asiatiques, poursuit sa quête des formes essentielles du théâtre<sup>10</sup>.

Analyse que confirme Simon Abkarian, comédien qui incarne Agamemnon :

Dès ma première apparition, c'était comme si devant le texte d'Eschyle, je devais rapetisser, redevenir petit, puis tout à coup grandir, m'éveiller. Sortir de terre. On a souvent parlé d'exhumation, et on a toujours rampé derrière les palissades pour aller se mettre en place, mais c'était un voyage poétique qui durait dix mètres<sup>11</sup>.

- 9 Cet espace emprunte aux formes antiques : le vomitoire rappelle les descriptions de Vitruve, le fond de scène comporte une porte qui évoque celles de la *skènè*, au premier plan une arène rappelle *l'orchestra*. L'espace est pourtant construit sur un traitement extrêmement original du rapport intérieur/extérieur qui sous-tend la tragédie grecque, et sur un procédé d'inversion aussi surprenant que novateur. À première vue le public s'attend à ce que la porte de fond de scène, qu'il perçoit devant lui, soit celle du palais. Sa surprise est donc grande quand il comprend que l'espace est en réalité inversé. Les portes devant lui s'ouvrent pour le surgissement spectaculaire des arrivées extérieures (Agamemnon et Cassandre, par exemple, en haut d'un char impressionnant), alors que les personnages venus du palais apparaissent par surprise, semblent glisser – très silencieusement – amenés sur le plateau depuis les loges, en traversant l'espace sous les gradins par un dispositif qui rappelle *l'ekkyklème*. Leur arrivée silencieuse, magique, rendue irréaliste par l'effet de glissement, crée la première surprise ; le public comprend

alors que le palais est derrière lui, qu'il siège même sur sa façade, qu'il est lui-même la *skènè* antique dont le déchirement permet l'apparaître. Le « théâtre devant » décrit par Denis Guénoun, théâtre performatif de l'avancée, de la traversée n'a jamais été aussi saisissant. Le principe de l'*ekkyklème* reste au cœur du dispositif, mais inversé, puisqu'il conduit les personnages depuis une cavité sous le public jusqu'à l'*orchestra*. On retrouve ici deux caractéristiques de la *camera obscura* : le principe de renversement de l'image – le *theatron* est devenu *skènè*, alors qu'une barrière derrière l'arène permet aux membres du chœur de s'abriter et de contempler à la fois l'action et le public – et celui de l'inclusion, de l'absorption du sujet dans une bulle englobante ; la compénétration et la porosité des espaces, chères à Walter Benjamin, structurent le dispositif, le public n'est jamais coupé de l'action. L'espace permet alors de s'oublier et de s'adonner à l'écoute de la « Parole » : « Je crois que quelque chose unit les acteurs, le public, la musique, qui est vraiment de l'ordre de l'esprit. Qui tient à la possibilité à un moment de s'oublier et de n'être plus qu'écoute, quand les musiciens, les acteurs, le public sont complètement écoute<sup>12</sup>. » L'effet obtenu par cet espace singulier sera renforcé par le « spectacle total » que la troupe parvient à recréer.

### Retrouver un spectacle total par le pouvoir performatif de l'analogie :

- 10 Le cycle des Atrides fut sans doute l'un des événements scéniques majeurs de la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Le chatoiement, la puissance, l'intensité de la musique, des maquillages et costumes, des tranches chorégraphiques, empruntées au Kathakali et revisités par le savoir-faire des comédiens du Soleil ont fait de ces spectacles un choc éblouissant pour le public. Loin de toute archéologie, en juxtaposant un texte grec du début du v<sup>e</sup> siècle avant notre ère à une tradition ancestrale indienne, par la *praxis* et le regard à la fois singuliers et universels de la troupe, dont l'extrême métissage fait la richesse, le Théâtre du Soleil a su retrouver « une ressemblance complète de deux rapports entre des choses tout à fait dissemblables » et réactiver les forces vives de l'analogie qui déterminent l'appareil originel. Pour remédier à la disparition irréparable de la musique et de la chorégraphie qui accompagnaient la profération du texte dans la tragédie antique, Mnouchkine et ses comédiens ont mêlé les traditions de plusieurs cultures de l'Inde d'abord, avec le *kutiyattam*, le *kathakali*, le *bharata natyam*, mais aussi d'Europe centrale et du folklore caucasien, dans une recherche de ce qui fait l'essence de notre civilisation indo-européenne. Pour définir l'art total né de cette rencontre, Jean-Jacques Lemêtre parle « d'orchestique » :

Il existe un autre terme grec, *l'orchestique*, qui a été totalement oublié et qui conviendrait bien ici puisqu'il signifie l'alliance entre jeu, danse et musique.

Si on prend la définition des Grecs, je crois donc que le jeu parle au cœur, la danse parle au corps, et la musique parle à l'âme. Et l'ensemble parle à l'homme entier<sup>13</sup>.

- 11 La pratique du Théâtre du Soleil donne tout son poids à l'intuition de Gilbert Simondon, lorsque celui-ci fonde l'analogie sur la rencontre entre un mode technique et un mode religieux. C'est bien de cette rencontre entre la technique du corps poétique, que Mnouchkine poursuit depuis sa formation chez Lecocq, sa découverte de la biomécanique de Meyerhold, à travers son exploration des traditions de l'acteur du monde entier et tout particulièrement du continent asiatique, et la dimension sacrée à laquelle aspire l'apparaître théâtral que naît le ré-enchantement du monde, véritable visée de son geste artistique. C'est ce qui lui permet d'échapper à une conception superficielle de l'esthétique, qui ne viserait qu'à produire de belles images, pour



atteindre au contraire sa force démiurgique, performative. Malgré la grande beauté plastique de ses spectacles, Mnouchkine fait de cette quête une vraie profession de foi :

Pour revenir au théâtre d'images, il est narcissique, il dit : *Regardez-moi, regardez mon monde*. Mais moi, je veux savoir en quoi tu partages le mien, en quoi nous vivons dans le même monde et ce que je peux faire dans ce monde. Il doit y avoir une stimulation dans le spectacle. Je pense que le texte de théâtre est fait pour appeler à comprendre, réagir parfois, apprendre, recevoir. Dans les Atrides, le chœur entre et il nous parle : *Essayez de me comprendre, vous êtes si bêtes, vous ne comprenez pas. Moi, vieillard, moi, servante, je vous raconte quelque chose d'utile, que vous avez oublié, je vous raconte ce que vous êtes, dépêchez-vous de comprendre, parce que sinon, vous aller tuer votre mère, votre fille*<sup>14</sup>.

- 12 Le travail mené par la troupe du Soleil avec *Orestie* est un travail d'exhumation, non pour tenter une approximative reconstitution archéologique, mais pour re-faire, représenter avec des outils modernes un acte théâtral originel, pour retrouver la part essentielle de remémoration qui guide tout geste artistique et plus particulièrement théâtral. Le travail préparatoire au spectacle est un « rituel de passage » pour la troupe dans son parcours de formation et d'exploration théâtrale (on trouve chez Peter Brook la même conception d'une « troupe » comme « laboratoire de recherches et d'expérimentations »), comme la découverte du spectacle aboutie l'est pour le public. L'apparaître se fait par le franchissement de deux « membranes » : soit par la porte qui s'ouvre au fond de l'arène, face au public, ce qui exige pour le comédien de ramper sur quelques mètres lors de la mise en place, soit en sortant des coulisses, traversant le public pour apparaître par surprise depuis les entrailles des gradins. Dans tous les cas il s'agit d'une forme d'exhumation, de remontée à la surface après un parcours presque spéléologique, et de circuler à travers des espaces caractérisés par la porosité et la compénétration (les tribunes sont à la fois gradins, structure dans laquelle les coulisses forment un antre, et *skènè* symbolisant la façade du palais).
- 13 Cette exhumation devient véritablement fertile, créatrice de sens, « échangeur qui permet de structurer la fantasmagorie originare par le mouvement de la mémoire à la sensibilité collective » quand à la fin du travail exploratoire sur le théâtre grec, la troupe crée *La Ville parjure ou le réveil des Érinnyes*. Hélène Cixous, qui après le parcours asiatique avait écrit deux spectacles épiques « à la façon de » l'Orient, renouvelle cette approche en écrivant un texte nourri par l'exhumation grecque. L'embrasseur de ce travail collectif est l'affaire du sang contaminé, mais à son habitude le Théâtre du Soleil n'explore pas l'actualité de façon directe, dans un réalisme polémique. La troupe aborde le problème à travers un *passage* par la membrane de l'imagination, de l'analogie, de la remémoration. Le très beau texte de présentation écrit par Hélène Cixous pour rendre compte de cette aventure souligne ce travail de « passeur », d'éveil, de franchissement de la membrane, du seuil, ce travail de compénétration, de porosité, qui met en scène, comme le maïeuticien met au monde.

#### 1. GENESE DE LA VILLE PARJURE

*En cours de route, le premier dieu du théâtre c'est l'événement. L'événement advenant au théâtre, le théâtre comme ouvert à l'événement, c'est-à-dire à l'imprévu ou l'imprévisible. [...]*

#### 6. LE PASSEUR



J'avais fini par remarquer, [...] la présence un peu spectrale et vitale, dans toutes mes fables théâtrales, d'un personnage autre, [...] sans lien avec aucune des « maisons » qui se partagent le territoire de la scène, mais toujours *en circulation* [...] et comme « détaché » par la pièce à faire la jonction ou le passage entre ces « maisons » souvent en état d'hostilité les unes par rapport aux autres. [...] Ce sans-attaches pouvait aussi passer sur et sous la terre, et de trépas à survie. [...] il pouvait sortir de derrière un rideau, se faire un lit dans la cavité d'une tombe, ou faire passer le public d'une rive à l'autre du temps, si la pièce le demandait. [...] Ce qui est délicieux avec le passeur c'est qu'il détient le privilège absolu du sans-limite. Il est présent et extratemporel. [...] Le passeur a une langue sobre, efficace, porteuse. Il parle le Théâtre<sup>15</sup>. [...]

- 14 Il est frappant d'ailleurs de constater le poids des mots « réveil », « éveil » dans les créations qui suivent les *Atrides* (1992) : *La Ville parjure ou le réveil des Érinyes* en 1994, *Et soudain des nuits d'éveil* en 1997. Comme le rappelle souvent Jean-Louis Déotte, le rêve est un monde où nous avons été déjà présents, mais où nous demeurons absents à nous-mêmes. Les images du rêve sont comme des productions d'une chambre obscure ou d'un appareil photographique qui a tout enregistré en l'absence de l'opérateur. Comme il n'y avait pas d'opérateur, les images qui ont été prises n'ont pas été vécues. Le réveil consistera à développer ces images que la mémoire ne peut mobiliser volontairement. C'est bien là toute l'œuvre du Théâtre du Soleil : nous éveiller, nous réveiller, en révélant par son exploration, son exhumation des traditions ancestrales de l'acteur et du jeu théâtral, les productions que la chambre obscure enregistre en notre absence, quand nous oublions dans un sommeil aveugle d'être « opérateurs ». Le Théâtre du Soleil, par son engagement de « passeur », ne conjure-t-il pas ainsi admirablement l'inquiétude de Benjamin sur la disparition des seuils dans l'époque moderne ?

### **L'Orestie d'Olivier Py, ou la transfiguration performative d'un « théâtre édifice »**

- 15 La mise en scène de l'*Orestie* d'Olivier Py a aussi, comme celle de Mnouchkine, à voir avec l'éveil. Elle marque son arrivée à la direction du Théâtre National de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Elle s'inscrit aussi dans un rituel de passage : passage du théâtre de l'Odéon sous la houlette d'un nouvel artiste, intronisation pour l'artiste qui prend la tête d'un lieu emblématique, franchissement du seuil pour le public invité à entrer dans l'univers d'Olivier Py. La mise en scène souligne d'entrée de jeu cette symbolique : le public découvre le décor en s'installant, pas de rideau de scène tiré. Les premiers mots retentissent en pleines lumières, salle éclairée. Olivier Py lui-même joue le veilleur et monte au sommet de la structure, sur le *theologeion*, déclamer le prologue. Les lumières de la salle ne s'éteindront que lorsque le veilleur apercevra les flambeaux annonçant la victoire des Grecs et l'arrivée du cortège d'Agamemnon. La membrane est franchie, le public est entré dans le temps tragique, le compte à rebours de l'action dramatique est lancé. Le rideau de scène attendu, emblème du « théâtre édifice », du théâtre à l'italienne, appelé à circonscrire le temps de la représentation et les espaces, est absent mais par un effet de compénétration il envahit à la fois l'espace et le temps. Il est présent sous forme métaphorique dans les trois volets de la trilogie et rythme la représentation par ses réapparitions. Il envahit l'espace, déborde de la structure et s'écoule comme un torrent sur la scène dans le tapis que Clytemnestre déploie devant

le palais pour piéger Agamemnon, dans le vêtement-filet qu'elle offre à son époux, et dans la pourpre de sa propre robe. Il réapparaît en drapant Égisthe, aussi naïf et aveugle que le fut Agamemnon. Il se déverse enfin depuis l'ouverture de la *skènè* sur le plateau de jeu dans les *Euménides*, et sert de preuve à Apollon lors du procès d'Oreste.

- 16 La verticalité monumentale de la scénographie célèbre l'édifice, proclame l'héritage perspectiviste autant qu'elle revivifie le caractère performatif de la *skènè* antique. Une grande structure, qui offre à nos regards le palais d'Agamemnon, d'une stabilité inébranlable, a envahi le plateau et organise tant les apparitions des personnages que la profération des *stasima*. Le chœur, très statique, est composé d'un quatuor à cordes, de quelques percussions et de quatre chanteurs (deux hommes, deux femmes), qui chantent le texte grec sur une partition de Stéphane Leach. Les musiciens sont installés en hauteur tandis que les chanteurs se déplacent sur la structure. Le jeu des tôles noires disposées en sens divers évoque un tableau de Soulages et annonce l'angoisse présente dès l'ouverture. Nous assisterons, au fil des deux premières pièces, à la dislocation progressive de la famille et du palais. Les meurtres d'Agamemnon et Cassandre puis de Clytemnestre et Égisthe se répondent dans une symétrie parfaite. Dans le troisième volet de la tragédie, la grande structure sombre du palais mycénien est remplacée par une autre structure tout aussi envahissante et verticale : l'aréopage athénien. Cet édifice repose sur des fosses, de sombres corridors (comme dans le Colisée romain) où évoluent les forces du mal.

Il y a par exemple un espace du dessous, celui des morts d'où viennent les fantômes comme Clytemnestre dans les *Euménides*, et d'où peuvent resurgir des revenants comme Agamemnon ou Iphigénie. L'*Orestie* est construite sur une guerre entre les dieux d'en haut et les dieux d'en bas. À la fin, les Érinyes et le Cortège descendent dans les profondeurs, les dessous du théâtre<sup>16</sup>.

- 17 Lors du procès d'Oreste, Athéna apparaît sur le *theologeion* et interpelle le peuple grec (qui se confond alors avec le public) qu'elle invite à voter l'acquittement d'Oreste. Le Choryphée et Apollon occupent, eux, la position médiane, tandis qu'Oreste, attendant sa sentence, semble en équilibre précaire entre deux mondes, sur un seuil fragile, en bas d'un escalier, juste au-dessus de la trappe qui au premier plan représente l'espace des morts. Py, par ces deux structures, ressuscite l'opposition *logeion/theologeion*, et souligne la symbolique des passages, d'une zone à l'autre, particulièrement sensible pour la figure d'Oreste.
- 18 La scénographie repose autant sur la verticalité que sur le jeu des miroirs, deux principes qui se nouent dans la troisième partie, quand l'amphithéâtre ouvert devant les spectateurs, figure à la fois le lieu de la cité où pourront désormais s'ouvrir les débats publics (l'aréopage), et le lieu même de la représentation (le théâtre grec). Les choreutes arrivent depuis le public et montent s'installer sur l'aréopage, dont l'architecture répète la structure des théâtres antiques. La justice humaine qui prend corps émane autant d'une assemblée politique que d'un public de spectateurs. Mais ce que le public perçoit de l'amphithéâtre, ce sont les gradins, le *theatron*. Comme dans la mise en scène de l'*Électre* de Sophocle en 1966, et comme dans les *Atrides* de Mnouchkine, le public devient alors lui-même, dans ce dispositif inversé, « l'incarnation » de la *skènè*. Ce dispositif, comme les reflets noirs des tôles ondulées, brouille la lisibilité des couples profondeur/surface, et intérieur/extérieur, dans un mouvement de réversibilité continue, ce qui illustre efficacement le concept de « miroir mercurien » proposé par Soko Phay-Vakalis pour analyser le statut du miroir dans la peinture post-perspectiviste. Le miroir, explique-t-elle, est devenu dans l'art du xx<sup>e</sup>

siècle « le lieu du passage, de la transfiguration, d'une expérimentation formelle et esthétique », dont la fonction serait « une manière de reposer les questions de l'identité, de l'espace et du temps », par ce brouillage des paramètres du visible, « où les motifs se mêlent et se superposent »<sup>17</sup>. Les miroirs hantent toute la trilogie : miroir de théâtre où se maquille à vue Oreste, avant de se travestir en étranger, et où se démaquillent les Érinyes apaisées, miroir déformant qu'Apollon tend aux protagonistes, miroirs dirigés par les choreutes vers le public en traversant la salle avant de siéger dans l'aréopage. Miroir final enfin et surtout : l'*Orestie* s'achève sur un grand miroir descendu dans l'aréopage, et reflétant la salle de l'Odéon et son public. Tous relèvent de ce brouillage des repères, de ce mouvement de réversibilité qui estompe les frontières entre vide et plein, intérieur et extérieur, surface et profondeur, vrai et faux, ancien et nouveau, etc. Le concept de miroir mercurien organise autant l'espace que la temporalité : Py multiplie les « passages » et mouvements de réversibilité entre ancien et nouveau avec poésie et humour, en juxtaposant des objets hétéroclites – une statue équine côtoie une Citroën DS surmontée d'une statue antique, une gazinière, des cercueils – jusqu'à créer une achronie savoureuse, burlesque, hymne au pouvoir de l'imagination et aux virtualités inépuisables de l'exhumation et du passage, hymne à ce théâtre jubilatoire que Py exalte même dans ses œuvres les plus sombres.

### Un rituel de passage pour l'avènement du poète

- 19 Il serait tentant de voir en Olivier Py le chantre de l'aristotélisme contemporain, tant il s'est fait le héraut du « Poème » et de la « Parole retrouvée ». Son engagement virulent dans la querelle avignonnaise de 2005, face aux apôtres d'un théâtre du corps, de la performance, du « spectacle vivant » abolissant la frontière entre les arts (danse, théâtre, cirque, mime, performance plastique...) dont Ian Fabre s'était fait le prophète, y invite. Son passage à la direction du théâtre de l'Odéon, son goût pour les fonctions prestigieuses, la proximité avec le pouvoir, inviteraient à voir en lui un continuateur du théâtre de l'âge classique : somptueux édifices, exhibition, illusion, et réflexion esthétique purement fondée sur la poétique, la recherche du lyrisme, le Sublime. Et pourtant nous voyons avec l'*Orestie* quelle force il redonne à un véritable théâtre-appareil. Le caractère passionnant de son travail vient en effet des paradoxes qui le caractérisent, de son irréductibilité à une identité définie. L'homme comme l'artiste résistent énergiquement à tout enfermement identitaire. Olivier Py est à la fois le grand artiste choyé du pouvoir, nommé à la tête de l'Odéon puis du festival d'Avignon, et le baladin qui sillonne les modestes salles de Province avec le tour de chant de Miss Knife, l'auteur d'œuvres « fleuves » – les étourdissantes 24 heures de *La Servante* – et de petites formes ciselées – *Épître aux jeunes acteurs pour que la Parole soit rendue à la Parole* –, d'œuvres au lyrisme aussi sombre que flamboyant – *Pur Présent*, dénonçant l'argent, la compromission, le pouvoir – et de bijoux pétillants de vivacité et d'ironie – *Illusions comiques*, *Orlando*...
- 20 Plein d'orgueil et capable d'une autodérision rare, il alterne somptueuses mises en scène dans les salles les plus prestigieuses, et petites formes itinérantes dans la pure tradition du théâtre de tréteaux. Il s'inscrit en tout cela dans la continuité parfaite d'Antoine Vitez : même goût des paradoxes, même engagement au service d'un théâtre populaire, en cherchant à éviter compromission esthétique et démagogisme spectaculaire, même souci du Poème dramatique, même implication dans le travail de traduction, même engagement politique, même circulation libre entre théâtre édifice et

théâtre abri, théâtre performatif et théâtre du dévoilement. Sa traversée du théâtre d'Eschyle en est le fil conducteur, comme les mises en scène successives d'*Électre* le furent pour l'œuvre de Vitez. La mise en scène de l'*Orestie* à l'Odéon ouvre un processus, qu'il poursuit avec l'adaptation en « petite forme » de l'intégralité des quatre autres tragédies d'Eschyle conservées, dans un spectacle intitulé *Eschyle, pièces de guerre* (2016). Py y met en scène dans un même mouvement *Les Perses*, *Les Suppliantes*, *Les Sept contre Thèbes* et *Prométhée enchaîné*. Ce travail d'exhumation s'achève enfin avec l'écriture de *Pur Présent*, « trilogie » créée au festival d'Avignon 2018. Py traverse l'œuvre d'Eschyle en traducteur, en metteur en scène, en adaptateur et en auteur. Il s'inscrit dans la continuité de Paul Claudel (maître souvent revendiqué) qui avait souhaité monter l'*Orestie* en la retraduisant et en faisant composer par Darius Milhaud une partition pour les chœurs dans l'espoir de re-créeer un spectacle total, une performance, qui ne soit ni reconstitution ni actualisation, mais entretienne un rapport d'analogie avec la performance originelle. Claudel avait même entrepris d'écrire un *Protée* pour remplacer l'œuvre perdue, rêve que Py fit sien, qu'il regretta plusieurs fois de n'avoir pas réalisé et qui sous-tend sans doute l'écriture de *Pur Présent*.

- 21 L'œuvre de Py ne cesse de répéter combien la transformation d'une société et le triomphe de la justice émanent autant du politique que du théâtral, des citoyens électeurs que des citoyens spectateurs. Le veilleur, nous a transmis le flambeau de la vigilance. Olivier Py, poète de la *fabula*, a su reconstruire un appareil pour interroger le pouvoir du logos contre le chaos. « Peut-être alors cette *Orestie* est-elle aussi une sorte d'Art poétique de la façon dont Olivier Py considère l'utilité du théâtre et du verbe aujourd'hui : une espérance originelle que le théâtre se doit de célébrer<sup>18</sup> », celle de combattre par le logos le chaos des forces chtoniennes. Les créations ultérieures que sont *Eschyle, pièces de guerre* et *Pur présent*, viendront célébrer le ré-enchantement du monde par la Parole retrouvée au sein d'un appareil revivifié.

#### Du « faire » au « refaire », puissance performative du « passage » :

- 22 Jean-Louis Déotte a souligné la densité conceptuelle du « passage » chez Walter Benjamin, dans un article consacré à la perspective comme fantasmagorie<sup>19</sup>, texte dont nous résumons ci-dessous les idées principales. Benjamin emploie d'abord le terme au sens propre, simple, topologique, pour décrire la structure architecturale des passages parisiens qui ont nourri une grande part de sa réflexion sur Paris (l'opposition entre passages et boulevards haussmaniens). Il l'emploie ensuite dans un sens anthropologique pour qualifier un seuil dont le franchissement relève d'un rituel psychosocial. Il lui confère enfin, et c'est le plus important pour nous, un sens ontologique pour définir un processus de réversibilité capable de remplacer l'ontologie aristotélicienne fondée sur un rapport de domination.
- 23 Le passage est pour Benjamin la puissance qui permet de relier sujet et objet, sensibilité et entendement, forme et matière dans un mouvement de réversibilité sans rupture. Cette puissance de passage est le propre de l'imagination. Comme le rappelle J.-L. Déotte, chez Benjamin l'imagination est la première des facultés de connaissance ; « elle n'est pas comme chez Kant puissance de mise en forme mais *puissance de passage* ». Elle est en ce sens le socle des appareils, la puissance nécessaire à leur origine même ; tout appareil repose sur une puissance de passage, celle de l'analogie et celle de l'imagination. L'imagination chez Benjamin relève du passage selon le même mode opératoire que l'analogie chez Simondon, analogie et imagination ont partie liée,

l'analogie étant l'un des modes opératoires de l'imagination. Sur le plan artistique, l'imagination permet d'articuler matière et forme, non plus selon le mode hylémorphique aristotélicien, dans un rapport de domination au sein duquel la matière est assujettie à la forme, mais dans une continuité fluide et sans rupture ; il y a une continuité expressive entre la forme et le contenu, *un passage permanent*, organisé selon un rapport de *réversibilité*. Entre la forme et le contenu, il y a une inclusion réciproque, un passage continu, un « seuil ».

- 24 Le seuil est chez Benjamin un terme aussi riche que celui de passage ; au sens topologique il est une membrane de transformation, au sens anthropologique il est un rituel de passage, au sens psychosocial il est un « échangeur » qui permet de structurer la fantasmagorie originaire (comme substance de la sensibilité collective) et au sens esthétique (artistique) il est mouvement d'expression, d'évocation, de rappel au présent, d'exhumation : *la forme rappelle au présent la matière, l'exhumation de la matière nourrit la forme*. « La dimension majeure de l'imagination serait plutôt le passé. On pourrait conclure, classiquement, que la mémoire étant la mère des Muses, il n'est pas extraordinaire que la production artistique soit greffée sur elle. [...] La matière artistique serait alors de l'ordre de la remémoration », écrit à ce propos J.-L. Déotte.
- 25 L'appareil théâtral nous semble faire siennes ces réflexions, parce que l'apparaître y relève toujours de la remémoration. Comme le rappelle Vitez, « ce qui est caractéristique du théâtre en général, ce n'est pas le *faire*, c'est le *refaire*<sup>20</sup>. » Tout acte théâtral est exhumation, remémoration, re-présentation d'un acte originel, depuis le franchissement originel de la *skènè*.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

Dupont Florence, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2001.

Dusigne Jean-François, *L'Acteur naissant. La passion du jeu*, éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2008.

Phay-Vakalis Soko (dir.), « De Narcisse à Mercure, les enjeux théoriques du miroir », *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2009, p. 28.

Pico-Vallin Béatrice, *Le Théâtre du Soleil, les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud Beaux-Arts, 2014.

Sophocle, *Électre*, traduction Robert Davreu pour la mise en scène de Wajdi Mouawad, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.

Vitez Antoine, *Le Théâtre des idées*, Anthologie établie par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du Théâtre », 1991 et 2015, p. 243 (2015).

### Articles, revues

Bebin Gaëlle, Dossier « Pièce-démontée » sur l'Orestie, CRDP, 2008.

Cixous Hélène, « Reconnaissance de dettes », *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*, Théâtre du Soleil/Bibliothèque nationale de France, coll. « éditions théâtrales », 2010.

Déotte Jean-Louis, « Walter Benjamin : la perspective comme fantasmagorie », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 06 février 2014, consulté le 15 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1971> ; DOI : 10.4000/appareil.1971

Noël Anne-Sophie, « L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle », *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2011) n° 4 : L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral, mis à jour le : 05/07/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>.

Roussel Sophie-Aurore, Le Théâtre un « appareil originaire » ?, *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 24 octobre 2016, consulté le 15 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2351> ; DOI : 10.4000/appareil.2351

## NOTES

1. Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant*, éditions théâtrales 2008, p. 83.
2. Anne-Sophie Noel, « L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle », *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2011) n° 4 : L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral, mis à jour le : 05/07/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>.
3. Pour une analyse plus complète du lien entre *Les Choéphores*, l'*Électre* de Sophocle et celle d'Euripide, nous renvoyons à l'ouvrage de Florence Dupont, *Électre ou l'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001.
4. Sophocle, *Électre*, traduction R. Davreu pour la mise en scène de Wajdi Mouawad, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 43.
5. Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant*, *op. cit.*, p. 83.
6. C'est dans cet esprit qu'A. Mnouchkine sera à l'origine de la création de l'Association de Recherches sur les Traditions de l'Acteur, fondée à la cartoucherie de Vincennes, dont elle confie la direction à son compagnon de route Jean-François Dusigne.
7. *Les Lettres françaises*, 31 mars 1966, texte publié dans *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 2015 [1991], p. 64. On peut se demander si Vitez ne vise pas ici les tentatives africaines de Jean-Louis Barrault.
8. Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil, les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud Beaux-Arts, 2014, p. 191.
9. *Ibid.*, p. 203.
10. *Ibid.*, p. 181.
11. *Ibid.*, p. 196.
12. *Ibid.*, p. 198.
13. *Ibid.*, p. 198.
14. *Ibid.*, p. 206.
15. Hélène Cixous, « Reconnaissance de dettes », *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*, Paris, Théâtre du Soleil/Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 40 à 46.
16. Olivier Py, entretien réalisé par Gaëlle Bebin, Dossier « Pièce-démontée » sur l'*Orestie*, CRDP, janvier 2008.
17. Soko Phay-Vakalis (dir.), « De Narcisse à Mercure, les enjeux théoriques du miroir », *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 28.
18. Gaëlle Bebin, Dossier « Pièce-démontée » sur l'*Orestie*, CRDP, 2008.

19. Jean-Louis Déotte, « Walter Benjamin : la perspective comme fantasmagorie », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 06 février 2014, consulté le 15 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1971> ; DOI : 10.4000/appareil.1971

Dans ce paragraphe nous résumons ou reformulons des propositions issues de cet article ainsi que d'entretiens avec J.-L. Déotte au cours de l'année 2017.

20. Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Anthologie établie par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991 et 2015, p. 243 (2015).

---

## AUTEUR

### SOPHIE-AURORE ROUSSEL

Sophie-Aurore Roussel est professeure agrégée de Lettres Classiques, certification Théâtre, enseignante en Khâgne (spécialité théâtre) et formatrice à l'ESPE (oral de CAPES « épreuve de théâtre » et MEEF2). Elle mène un travail de recherche sur le ré-enchantement du monde par l'usage de la tragédie antique dans le théâtre contemporain. [sophieaurorerossel@icloud.com](mailto:sophieaurorerossel@icloud.com)