

# **Mythes (re)configurés**

---

Création, Dialogues, Analyses

Sous la direction de

Ute HEIDMANN

Maria VAMVOURI RUFFY

Nadège COUTAZ

Collection du CLE

## SOMMAIRE

<i>Ute HEIDMANN, Maria VAMVOURI RUFFY, Nadège COUTAZ</i> Créer, dialoguer, analyser...	
<b>I</b>	
<i>Sylviane DUPUIS</i> Surgissement / détournement des mythes dans la pratique poétique	1
Sources et genèse des <i>Enfers ventriloques</i>	19
<i>Sophie KLIMIS</i> Echos polyphoniques aux <i>Enfers ventriloques</i> de Sylviane Dupuis	41
<i>Ute HEIDMANN</i> Comparaison « différentielle » et scène(s) de parole Le double recours à Eurydice dans l'œuvre poétique de Sylviane Dupuis	69
<i>Maria VAMVOURI RUFFY</i> Sortir de l'ombre du mythe : Oreste chez Eschyle, Sartre et Ritsos	85
<i>Myriam OLAH</i> Perséphone ravie aux enfers. (R)écrire les mythes sous l'oppression : Yannis Ritsos et Sándor Weöres	111
<b>II</b>	
<i>Luis Miguel PINO CAMPOS</i> En lugar del varón. Antígona en Sófocles y en Zambrano	129
<i>Nadège COUTAZ</i> L'impact du genre. La tumba de Antígona de María Zambrano, (r)écriture de Sophocle	157
<i>Benoît TURQUETY</i> Un film de guerres. Antígone de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub	183
<b>III</b>	
<i>Claude CALAME</i> Pour une anthropologie historique des récits héroïques grecs : comparaison différentielle et pragmatique poétique	201
<i>Jacqueline FABRE-SERRIS</i> Sur la réception à Rome de deux images-clefs du prologue de la <i>Médée</i> d'Euripide : les roches Symplogades et les pins du Pélion	223
<i>Myriam WATTHEE-DELMOTTE</i> Etudes des imaginaires mythiques et interdisciplinarité	241
<b>INDEX ET NOTICES</b>	259

ISBN 978-2-8399-1292-1  
1<sup>ère</sup> édition Octobre 2013

© Lausanne, Collection du CLE



III.1 Université de Lausanne

Centre de recherche  
en langues et littératures  
européennes comparées

Mise en page et Conception graphique  
N. Coutaz & L. Trottier

## Préambules

Quelques mots-repères, en guise d'échauffement à une promenade dans la pièce de Sylviane Dupuis, les *Enfers ventriloques* (Dupuis 2004) :

**KAIROS.** Le « moment propice » d'une double rencontre : avec une femme, Sylviane Dupuis, à la fois seraine et énigmatique, discrète et généreuse. Une femme lunaire. Et avec son œuvre : une pièce de théâtre mûrie, pétrie, polie, durant près de huit années (1996-2004). Sans nul doute une étape charnière dans le tracé de son cheminement d'écriture.

**PSYCHE.** C'est en effet à une mise en abîme de son propre travail créateur que nous convie Sylviane Dupuis dans cette pièce. Non par le biais de « combinaisons des faits », de « péripéties » ni de « renversements » à la mode du canon poétique aristotélien. Le *drama* dont il s'agit ici n'est pas une « action » au sens traditionnel du terme. Il tente plutôt de renouer avec la strate la plus originale du théâtre, celle qui unit agir et pâtir au sein des mimes sacrés des Mystères de Dionysos et de Déméter, les mystères du cycle de la vie, de la mort et de la renaissance. C'est donc par le schème initiatique de la marche que l'intrigue de la pièce est tout entière sous-tendue. *Phénoménologie de l'esprit, exploration des profondeurs labyrinthiques de l'âme.* Cette marche spiralaire de l'initiation à la conscience de soi passe par la descente dans les profondeurs infernales. Elle doit s'affronter au risque de se perdre dans la circularité d'impasses générées par une conscience incapable de supporter la remontée à la surface de conflits enfouis dans la mémoire. *Epreuve transitoire de l'angoisse.* Mais pour renaître, à nouveau insérée dans le fil sinueux de la lignée généalogique des vivants.

**LOGOS.** Se lit donc entre les lignes des *Enfers ventriloques* le récit de la progressive découverte de soi d'un sujet féminin, en exploration de son inconscient créateur, en questionnement du sol charnel et affectif sur lequel prend nécessairement appui toute création langagière. L'éternel dilemme platonicien de l'enfantement par le corps ou par l'âme. Dans une première version, nous apprend l'auteur, le personnage principal de la pièce était un homme. L'intention, alors, était plus pédagogique que véritablement *poétique* : faire se confronter un auteur contemporain aux plus grandes figures du théâtre occidental. L'occasion d'un périple culturel. Mais Sylviane Dupuis a pressenti le danger. La réduction du théâtre à une galerie de portraits d'ancêtres, morts pendus au mur. Elle a senti que ce qu'elle devait

avant tout donner à voir, c'était la force vitale d'une théâtralité miraculeusement ressuscitée à chaque représentation par l'éphémère recréation de ses significations incarnées. Alors, elle a accompli le geste d'Orlando à l'envers, emportant son personnage dans la fluidité mouvante des sexes : l'homme est devenu femme, Hervé/Véra. Mais Véra, la dramaturge en panne d'inspiration, se fait passer pour un homme durant presque toute la pièce, de peur d'être rejetée par les figures tutélaires exclusivement masculines du panthéon du théâtre occidental auxquelles elle est confrontée (Eschyle, Shakespeare, Artaud, Brecht). Elle ne retrouvera sa veine créatrice qu'au moment où elle acceptera de passer par l'épreuve de la sincérité. Seule la fragilité induite par la mise à nu de sa féminité permettra à Véra de s'affirmer avec force dans sa « vérité » de personnage. Véra, éprise d'absolu, intransigeante, parlant un langage presque argotique de garçon manqué, est une nymphe, au sens grec du terme : une jeune femme en chrysalide, une petite fiancée qui attend de passer au stade de la *guré*, de la femme ayant enfanté. Dans la pièce, cette problématique sera déplacée dans le monde de la création : c'est sur le plan symbolique, en enfantant une « œuvre », que Vera se réalisera comme *guré*.

**EROS.** Mais pour procréer, il faut se soumettre au joug d'Éros. Véra se trouvera donc confrontée, à côté de la série des « pères » en création, à plusieurs « pairs » masculins, qui révéleront autant de possibilités ou d'impasses propres au tissage d'une relation amoureuse : Don Juan, Hamlet et Roméo. Une attirance réciproque se nouera entre Véra et chacun de ces trois personnages masculins, aucune ne se concrétisera dans une véritable relation amoureuse : c'est qu'ils sont plus ses doubles que ses complémentaires. Personnages de fiction au sein de la fiction même, ils ne la confrontent pas à l'altérité, mais plutôt à l'hyperbole de facettes de sa propre personnalité. Avec chacun d'eux, Véra forme une sorte de couple gémeilaire. Ce n'est pas la vérité de la relation amoureuse qui nous est ainsi dévoilée, mais bien celle de la bisexualité psychique inhérente à tout créateur. Réconciliation des contraires implicitement placée sous le signe de Dionysos, dieu-démon de la tragédie et de la comédie, de l'inspiration et de l'imagination, masculin et féminin, végétal et animal, humain et divin.

**POLIS.** Point de vérité de l'amour dévoilée, donc, dans cette pièce, mais implicitement la nécessité d'une triangulation à inventer entre la création poétique, la relation érotique et l'engagement politique (Badiou 2009 : 9-10). Et surtout la dénonciation du danger d'une telle triangulation, lorsqu'elle est faussée. Derrière le personnage de Don Juan, notamment, affleure une critique assez vive de la philosophie du marquis de Sade. Loin des effets de fascination toujours à la mode dans certains milieux intellectuels français, Sylviane Dupuis considère qu'en érigeant la nature en point de départ et

d'aboutissement ultime, la pensée de Sade contient en germe des éléments fascistes. Ainsi, elle fait fusionner en un seul personnage le « divin marquis » et l'éternel séducteur, en attribuant à son Don Juan une affirmation de Sade dans *La philosophie dans le boudoir* : « il n'est aucun homme qui ne se prenne pour un despote quand il bande » (Dupuis 2004 : 102). Don Juan argumente ensuite à la manière de Sade :

DON JUAN — La cruauté est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature. Qu'est-ce que l'homme et quelle différence y a-t-il entre lui et les autres animaux ? Aucune ! [...] La NATURE tout entière est cruauté ! Rien n'est égoïste comme sa voix, partout elle dévore les faibles, [...] favorise les forts, immole les inadaptés, retranchant de son sein les inutiles et ne conservant que ce qui lui sert ! Voilà la vraie morale ! C'est elle, et elle seule, la vertu toute-puissante qui doit régler l'ordre social, parce qu'elle seule est la REALITE ! (Dupuis 2004 : 102)

Se trouvent ainsi logiquement et irrémédiablement liées la justification politique du droit du plus fort et la réduction de l'amour à la satisfaction physiologique d'un désir de domination sur des corps/organes privés d'âme et d'affects. A cette figure de la violence incarnée par le personnage de Don Juan, une figure d'auteur fait contrepois : celle de Shakespeare, qui, comme on le verra, accorde un rôle central à l'amour dans le processus créateur et ultimement dans la connaissance de soi, des autres et du monde.

**KAIROS, PSYCHE, LOGOS, EROS, POLIS.** Cinq termes grecs comme autant de fils d'Ariane pour s'orienter dans le labyrinthe des *Enfers ventriloques*. Point de hasard dans ce choix, mais la référence marquée à une figure forte du paysage philosophique contemporain : celle de Cornélius Castoriadis, dont Sylviane Dupuis m'a dit être une lectrice attentive. Et l'empreinte de son œuvre : échafaudé à partir de la pierre angulaire de *L'institution imaginaire de la Société* (Castoriadis 1975), le chantier conceptuel des *Carrefours du Labyrinthe*. Un titre qui est déjà en soi le dévoilement d'un projet d'autonomie individuel et collectif, en risque perpétuel d'aporie. Car l'essence de l'homme, nous dit Castoriadis à la suite du chœur de l'*Antigone* de Sophocle, est la *deinotès* : le terrifiant/extraordinaire de l'auto-création de soi (Castoriadis 1999), dans le double mouvement d'expansion de l'imagination créatrice et de son auto-limitation par la réflexivité poussée au plus loin. Avec le risque de sombrer dans l'*hubris*, la démesure qui consiste à s'enfermer dans la pensée solipsiste (*monos phronon*), à vouloir se poser dans son individualité au détriment de l'harmonie du monde commun (Klimis 2005). Mais parvenir à la sagesse pratique (*phronésis*), au penser inséré dans la vie et y ayant une efficacité, est à ce prix (Klimis 2003 : 399-419).

Comme en écho, seul le risque du pari fait la poésie véritable, constate Henri Meschonnic, poète, linguiste et traducteur de la Bible. C'est à l'occasion d'une conférence qu'il est venu donner à l'Université de Lausanne que je recroise Sylviane Dupuis pour la troisième fois. La première fut la rencontre au château de Coppet, lors d'une journée d'échanges autour de sa pièce, encore en cours de rédaction, aujourd'hui parue aux éditions Comp'Act de Chambéry. La seconde fut le fruit d'un hasard : presque en retard, je me suis retrouvée assise au théâtre de Vidy à côté de Sylviane Dupuis pour assister au monologue de Jean-Quentin Châtelain qui disait le poignant *Kaddish pour l'Enfant qui ne naîtra pas* de Imre Kertész (1990). J'ai été très émue par l'écoute de ce texte. Sylviane Dupuis aussi. Il m'a semblé qu'un refrain secret, murmuré autour du lien indicible entre la création littéraire et l'enfantement, résonnait de sa propre pièce au texte de Kertész, ou inversement...

Un château, un amphithéâtre universitaire, un théâtre, tous trois au bord de l'eau, ou presque : un heureux hasard que cette triple localisation orientée autour de l'élément primordial. J'ai choisi de le rendre signifiant en le transformant rétrospectivement en principe d'organisation du discours qui va suivre. Pour parler de façon plus approfondie des *Enfers Ventriologiques* de Sylviane Dupuis, je ne vais donc pas suivre l'ordre linéaire du déroulement de sa pièce. C'est au fil de l'eau, depuis le mytique chaos primordial jusqu'à la perte symbolique des eaux de l'auto-accouchement créateur, que s'organisera la présente marche théorique. Elle puisera aux sources judéo-chrétiennes et gréco-latines, omni-présentes dans l'œuvre de Sylviane Dupuis, des motifs décentrés, poétiques et philosophiques, qui créeront par leur rapprochement un tissage-patchwork de citations, comme autant d'échos diffractés aux *Enfers Ventriologiques*. J'espère ainsi parvenir à donner un aperçu des principales lignes mélodiques qui constituent la chair du texte de Sylviane Dupuis.

Cri-chaos et chaosmos. Du bégaiement originnaire à l'harmonie discordante

*En vérité, aux tout premiers temps, naquit Chaos,  
L'Abîme béant, et ensuite  
Gaïa la Terre aux larges flancs-universels séjour à jamais  
stable  
des immortels maîtres des cimes de l'Olympe neigeux-  
étendues brumeuses du Tartare, au fin fond du sol aux  
larges routes,  
Et Eros, celui qui est le plus beau d'entre les dieux  
immortels  
(il est l'Amour qui rompt les membres) et qui, de tous les  
dieux et de tous les humains,  
dompte, au fond des poitrines, l'esprit et le sage vouloir.*

Hésiode, *Théogonie*, v. 116-122.

*Pas pas paspas pas pas  
Paspas ppas pas paspas  
Le pas pas le faux pas le pas  
Paspas pas le pas le mau  
Le mauve le mauvais pas  
Paspas le pas le papa  
Le mauvais papa le mauve le pas  
Paspas passe paspas passe  
Passe passe il passe il pas pas  
Il passe le pas du pas du pape [...]  
Je t'ai je t'errri terrible passio je  
je je t'aime  
je t'aime je t'ai je  
t'aime aime aime je t'aime [...]*

Ghérasim Luca, *Passionnement*

**PALINTROPOS HARMONIÉ** — *je dirai pour ma part : « harmonie oscillante », une harmonie qui a deux vecteurs opposés, comme celle de l'arc et de la lyre. Pour tendre un arc, il faut en effet que jouent deux forces opposées. C'est ce que les hommes ne comprennent pas lorsqu'ils considèrent les contraires comme des entités fixes et séparées, et la contrariété comme négative et destructrice ; alors que (fr.8) ce qui s'oppose s'accorde à soi, la plus belle harmonie est celle qui est produite par des entités en conflit, et tout advient selon l'ers, discorde et dispute.*

Cornélius Castoriadis commentant Héraclite. *Ce qui fait la Grèce*, p. 235

Dans la note qui termine ses didascalies pour le décor, Sylviane Dupuis souligne l'importance d'une mise en forme musicale de la temporalité de sa pièce, organisation rythmique répondant à celle de l'espace scénique :

Une « partition rythmique » (essentiellement composée de bruits, sons, cris, chants et percussions, à quoi l'on mêlera peut-être quelques instruments baroques) pourra aussi scander la progression initiatique de la Dramaturge vers le centre des Enfers, passant du désordre bruyant (cercle de la Comédie), au rythme (match Bert-Eschyle, duel Don Juan-Hamlet), ou ailleurs par le lamento et le chant (cercle de la tragédie, lac des Enfers), pour conduire enfin à la libération du Souffle, métaphore biblique du Verbe ou de l'Origine-et au retour au chaos. (Dupuis 2004 : 14)

Progressive mise en forme du sens : d'abord, un premier chaos qui n'est fait que de bruits disparates juxtaposés. Puis, sa mise en forme « dramatique », par le biais de l'alternance de temps forts et de temps faibles, manifestation rythmique de l'étape nécessaire du conflit qui est condition de possibilité de la différenciation d'avec autrui et donc de l'affirmation de soi. Troisièmement, l'importance de la suspension « lyrique » de la linéarité de l'action dramatique. Lamento ou méditation, la modalité lyrique est celle du chant, qui met progressivement entre parenthèses le cours du temps dans un approfondissement circulaire. Et enfin, l'aboutissement à une seconde forme de chaos, qui n'est plus la désorganisation primordiale en bruits, mais l'harmonie discordante des multiples voix enfin libérées.

Il m'a semblé que cette rythmique en quatre temps se redupliquait dans le langage propre à chacun des quatre « pères » en création que sont Eschyle, Brecht, Artaud et Shakespeare. Evoquons tout d'abord Eschyle, le plus « ancien » des auteurs de théâtre évoqués, celui du commencement grec. Le discours d'Eschyle se caractérise par deux traits frappants : soit, il est dans son bon sens, et alors il bégaie. Soit, il est pris d'une transe prophétique et son bégaïement cesse. Cette double modalité d'énonciation produit un effet de sens remarquable : dès qu'il est inspiré, Eschyle dit le vrai dans toute sa clarté. Mais en parallèle, son bégaïement « ordinaire » crée une sorte de contre-discours constitué par des onomatopées enfantines dont la suite fait elle aussi sens en elle-même, en fonction des mots dans lesquels interviennent ces redoublements, et en fonction de l'organisation syntaxique de l'ensemble du discours où ces mots sont insérés. Or, ces jeux de sens, qui créent des ambiguïtés, des tensions, voire des contradictions, entre l'énoncé et l'énonciation, sont caractéristiques du discours tragique, et tout particulièrement des tragédies d'Eschyle. Sylviane Dupuis se livre donc à une mise en abîme parodique des procédés poétiques les plus caractéristiques des auteurs qu'elle évoque. En voici quelques exemples, glanés dans les diverses répliques d'Eschyle.

Un premier groupe de redoublements nous montre que le contre-discours d'Eschyle doit s'entendre comme étant celui d'un tout petit enfant :

ESCHYLE — Je n'ai pas be-be-avoir qu'on m'aide! (p. 65)  
Il se compare à Ga-Ga-Gallée, maintenant! (p. 72)

L'insertion dans le mot « besoin » dévoile l'état de passivité du « bébé », insiste sur son dénuement et sa totale dépendance par rapport à l'adulte. Or, ce sens implicite contraste avec le sens explicite de la phrase dans lequel le mot est inséré : « je n'ai pas besoin qu'on m'aide ! » dit au contraire le désir d'indépendance. Selon un procédé similaire, l'onomatopée non signifiante « gaga » est insérée dans le nom propre « Gallée », figure tutélaire de la science moderne et symbole du progrès. Ainsi, la coexistence de l'implicite et

de l'explicite souligne le caractère miraculeux et extraordinaire de l'être humain, qui, d'un petit bébé gazouillant « gaga », peut se muer en savant énonçant des théories susceptibles de modifier la représentation du monde de toute son espèce.

Un second groupe de redoublements fait référence aux activités de base du bébé (dormir, déféquer, uriner, parler) :

ESCHYLE — Apprends à Do-dominer la peur (p. 45)  
Ca-ca-cabales (p. 45)  
Il me ca-calomnie (p. 61)  
Parle-ton toujours de moi dans les aca-ca-ca-cadémies? (p. 57)  
N'éprouve aucune pi-pitié pour tes adversaires (p. 45)  
Dis-dis-dis à Roméo (p. 44)

On peut remarquer que les « dodo », « caca » et « pipi » élémentaires sont tous intégrés dans des phrases qui disent la violence du monde des adultes (dominer), la rivalité incessante (cabales, calomnies) et l'absence d'affects altruistes (pas de pitié) qui le caractérise. Entre les deux extrêmes de l'état végétatif du nourrisson et de l'état carrossier du *homo homine lupus* est, il ne semble pas y avoir de moyen terme possible...

Passons maintenant au second « père » en création, « Bert », recreation imaginaire, bien sûr, de Bertold Brecht. « Bert » est second dans l'ordre de la présente reconstruction rythmo-logique. En effet, le personnage de Bert fait passer la description du théâtre du stade de « l'enfance » à celui de l'« adolescence » en révolte. Bert représente le lien nécessaire entre le conflit avec autrui et le développement de l'action. Bert est ainsi le personnage qui introduit dans la trame de l'intrigue la séquence actantelle principale, et c'est à lui que nous devons le seul élément de « suspense » de la pièce : Bert prépare quelque chose, et nous découvrons au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue qu'il a le projet de renverser le pouvoir de Shakespeare, - qu'il considère comme un despote éclairé mais tyrannique -, au profit de l'auto-gouvernement par tous les habitants des Enfers. Ainsi, Bert apparaît-il toujours en référence à l'action, indissolublement artistique et politique. Soulignons aussi que le passage à l'action s'accompagne nécessairement du progrès de la réflexivité, dont l'une des formes privilégiées est l'humour, manié par le personnage de Bert avec un art consommé de l'auto-dérision. Par ailleurs, le match qui l'oppose à Eschyle est l'occasion pour Sylviane Dupuis de représenter la querelle des Anciens et des Modernes, avec un clin d'œil ironique au succès contemporain des « matchs d'impros » ainsi qu'au succès antique du fameux concours entre Eschyle et Euripide dans la pièce d'Aristophane intitulée les *Grenouilles*.

Après l'intellectualisation du théâtre représentée par Bert, c'est l'impulsion de la création dans le corps, et plus précisément dans le corps souffrant, qui

s'incarne avec Antonin (Artaud). Troisième des « pères » en création, Antonin est l'incarnation de la voix lyrique, du *pathos* pur :

ANTONIN — Encore un qui ne savait pas qu'on écrit avec son CORPS ! Qui croyait pouvoir s'économiser ! [...] On n'écrit que pour s'arracher à l'enfer, voilà ce que tu vas devoir apprendre, mon joli, et te mettre dans le crâne, même si ça te donne la nausée ! Tu vas savoir ce que c'est, quand la souffrance se plante en toi comme un clou qu'on enfonce ! Et l'effondrement de l'âme, à l'intérieur ! Et l'impossibilité de dire, qui est là comme un mur - jusqu'à l'extraction enfin du premier mot ! (Dupuis 2004 : 37-38).

Cette souffrance du corps est ensuite plus précisément placée sous le signe de l'accouchement, expérience-limite qui fait flôler la frontière entre la vie et la mort :

ANTONIN — Aaaaah ! la convulsion de l'accouchement ! La transe, l'angoisse, le désespoir - et la transmutation soudain de la douleur en esprit ! Voilà ce que c'est qu'ECRIRE mon mignon ! C'est dans ton CORPS, ce que tu cherches, dans ton corps et nulle part ailleurs, parce qu'il y a un Esprit dans la Chair et que Dieu se tient dans ton sexe ! (Dupuis 2004 : 38)

Contrairement à Don Juan, qui érige le sexe en principe suprême mais en le réifiant, Antonin sacralise le sexe et veut dévoiler l'unité consubstantielle de la chair et de l'esprit. Mais le tragique gît au cœur de ce projet : malgré l'authenticité de sa souffrance, la « convulsion de l'accouchement » d'Antonin ne sera toujours qu'un mime. Jamais, le corps souffrant/pensant d'Antonin ne pourra donner naissance à un autre être humain. Dès lors, la femme serait-elle la seule détentrice légitime des mystères sacrés du sexe ? Ne serait-ce pas son devoir de revivifier le souffle vital de Dionysos, dans le désenchantement du monde contemporain qui méprise les affects et réifie les corps en objets de consommation ? Sylviane Dupuis semble inviter toutes les femmes à renverser deux millénaires de platonisme, en osant enfanter à la fois par le corps et par l'esprit, enfin et tout à la fois créatrices, amantes et mères.

Enfin, le quatrième et dernier père en création est Shakespeare, qui apparaît comme le chef d'orchestre absolu de la musicalité langagière, celui qui parvient à construire l'harmonie oscillante de toutes les voix contradictoires. Avec Shakespeare, nous sommes confrontés à l'*akmè* de la réalisation théâtrale, en même temps qu'à l'ombre de son déclin. Shakespeare est en effet celui qui assume toutes les contradictions de son statut d'écrivain mais aussi de sa condition humaine : il est le plus grand de tous les auteurs de théâtre, mais il sait qu'il n'est « plus qu'une ombre sans consistance, qui survit à ce qu'elle fut » grâce à ses personnages, qui le ressuscitent chaque soir (p. 22-23). Shakespeare sait que l'art n'est qu'un

rêve, mais aussi que « ce qui aura fait notre grandeur, c'est d'avoir imaginé ce qui n'est pas, et de lui avoir donné existence par la puissance illimitée de notre désir » (p. 53). Shakespeare sait que « rien ne vaut la vie, mais si rien ne vaut plus que la vie, alors la vie ne vaut rien » (Castoriadis 2004 : 103) :

SHAKESPEARE — Vivre a toujours été sans remède, en dépit des mensonges de la religion, et de ceux des poètes ! Mais les histoires qu'ils inventent suspendent un instant l'inéluctable, détournant les humains de trop penser à eux-mêmes, donnant un sens à ce qui n'en a pas et faisant miroiter devant nos yeux tous ces destins possibles qui élargissent à l'infini l'orbe par trop étroite de nos existences... Que peut un homme, sinon s'inventer à lui-même des mondes, et se rêver plus qu'il n'est, le temps d'un songe ? (Dupuis 2004 : 24)

Shakespeare apparaît ainsi comme le détenteur de la Vérité selon laquelle « l'être est chaos » et l'homme une « dissonance incarnée », selon les termes respectifs de Castoriadis et de Nietzsche. Oser se confronter à cette vérité, en assumant le jeu de la création incessante de significations sans garants pré-donnés, voilà le pari d'une humanité adulte en projet d'autonomie ici incarnée par le personnage de Shakespeare.

Suivre le fil de la voix : la plainte des Nymphes suspendues entre deux eaux

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie  
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir ;  
Voici plus de mille ans que sa douce folie  
Murmure sa romance à la brise du soir...

Arthur Rimbaud, Ophélie

Privée de pleurs et de deuil, sans amis, sans mari, me voici, malheureuse,  
entraînée sur la route qui s'ouvre devant moi !  
Infortunée, je n'aurai plus le droit de contempler l'éclat de ce flambeau sacré ;  
Et, sur mon sort que nul ne pleure, pas une bouche amie pour pousser un  
gémissement !

Sophocle, Antigone, v. 876-882

Telles sont les tristes douleurs que  
disent mes cris aigus, mes sanglots  
lourds, mes torrents de larmes, et même,  
hélas, ces clameurs qui distinguent les  
chants funèbres : vivante, je conduis mon  
propre deuil.

Eschyle, Suppliantes, v. 111-116

Dans le *Prologue* de la pièce, le personnage principal nous est présenté sous le pseudonyme de la « Dramaturge » : elle n'existe encore que par le biais de sa fonction d'écriture. Son identité personnelle, ses sentiments intimes et son prénom ne nous seront dévoilés que pas à pas, au fur et à mesure de sa progression initiatique au sein des Enfers.

La DRAMATURGE — (*Un long temps*) Cynique ?? [...] (*Un temps*)  
 Pas assez féminine ! [...] (*Un temps*) Comment ça cérébrale. [...] (*Un temps*) Comment t'y comprends rien. [...] (*Un temps*) Peur ??  
 Moi, je te fais peur ? (Dupuis 2004 : 15-16)

Telles sont ses premières caractérisations, dites par elle, mais en échos interrogatifs et exclamatifs aux paroles de son interlocuteur téléphonique invisible. Nous ne saurons jamais si ce dernier est un homme ou une femme. Toujours est-il que les réponses de la Dramaturge manifestent sa révolte de créatrice contre une image stéréotypée de la féminité à laquelle il lui est reproché de ne pas correspondre : « cheveux courts, jeans, peut-être une veste en cuir — physique androgyne très sensuel mais qui laisse planer le doute de manière troublante entre l'homme et la femme » (p. 7). Pour parvenir à briser le cercle vicieux de sa panne d'inspiration, c'est à la recherche de sa féminité perdue — ou plutôt jamais encore trouvée —, que la jeune femme va être entraînée. De garçon manqué au parler argotique, dure et intransigeante, la dramaturge va se découvrir femme en apprenant ses faiblesses, ses peurs, mais aussi sa force et son empathie face aux souffrances d'autrui. Cet apprentissage de la féminité se fera par le biais de diverses confrontations à des personnages de fiction masculins et féminins. C'est à ces dernières que nous allons commencer par nous intéresser.

Tout au long de sa traversée des Enfers, la Dramaturge va rencontrer différentes figures de jeunes filles. Des Nymphes, pour être précise, ces « fiancées » coincées entre le stade de la vierge (*parthenos*) et celui de la femme qui a enfanté (*gure*). Toutes soumises à un destin tragique parce qu'elles ne sont pas parvenues à se réaliser en tant que femmes. Privées de la possibilité d'enfanter. Et par là-même, condamnées à une mort violente. Or, le déterminisme de ces mythes qui réduisent l'identité de la femme à l'accomplissement supposé de son être biologique, Sylviane Dupuis entend précisément le contester. Voyons comment elle procède.

Dans le Tableau 3, *Le Cercle de la Tragédie*, il y a d'abord Cassandre, telle une météorite tombée du ciel. Cassandre, la Troyenne qui s'est vue octroyer par Apollon éconduit le don de ne prédire que des malheurs, sans jamais être crue. La Prophétesse apparaît soudainement pour dissuader la Dramaturge de poursuivre son cheminement. Car au terme de ce dernier, il n'y aura que souffrance pour tous : « si tu dépasses cette limite, tu souffriras — quant aux Enfers, ils connaîtront un bouleversement tel qu'ils n'en auront jamais connu

de semblable ! Tout sera métamorphosé. Tout ! Souviens-toi de ma prophétie ! » (p. 51). Mais la véritable sagesse est dans la parole du Fou, qui fait contrepoids à celle de Cassandre :

LE FOU — Ne l'écoute pas ! Elle est celle qui ne doit pas être entendue !  
 Qui refuse de vivre  
 N'apprend pas !  
 Qui refuse de souffrir  
 Ne crée pas !  
 Et qui refuse de mourir  
 Ne vivra pas !  
 (Dupuis 2004 : 51)

Nous apprendrons par la suite que Cassandre est en réalité l'envoyée de l'Ombre Maternelle. Par le biais de cette association entre les deux personnages, il y a donc insistance sur le poids du passé, et plus précisément, une référence à l'ombre portée par la généalogie matrilinéaire sur le présent de la vie des femmes. Pour rester dans le « cercle de la tragédie », on pourrait évoquer les *Suppliantes* d'Eschyle, les Danaïdes qui se refusent farouchement à l'hymen avec leurs cousins les Egyptiades, et qui dédaignent les hommes en général (Klimis 2003 : 145-172). Voulant s'identifier à la figure de leur lointain ancêtre lô, compagne de Zeus, les Danaïdes jugent le roi des dieux seul digne de leur amour. Il faudra tout le développement d'une trilogie pour qu'Aphrodite retrouve auprès d'elles ses droits. Et qu'ainsi ces vierges monstrueuses soient réhumanisées par leur inscription dans le cercle de la procréation et donc de la vie. Mais surtout, il faut penser à Antigone, évoquée à plusieurs reprises dans la pièce de Sylviane Dupuis. Antigone, la suicidée par pendaison comme sa mère Jocaste (Loraux 1986), dont elle avait tenté de réparer la faute en s'emprisonnant par là-même dans sa généalogie incestueuse : Jocaste avait condamné à mort le fruit de ses amours interdites par l'Oracle. C'est elle qui avait remis au berger l'enfant-Œdipe, les pieds percés, afin qu'il l'abandonne dans la nature sauvage, proie facile de la faim, de la soif et des bêtes sauvages. Mais le berger censé accomplir cette triste besogne eut pitié de l'enfant et le sauva. En miroir, le cadavre du guerrier Polynice, fils et frère d'Œdipe, est comme le double inversé du corps vivant de l'enfantlet abandonné. Pour ne pas qu'il soit outragé par les oiseaux charognards, Antigone ose tout défier. En accomplissant les rites funéraires sur le cadavre de Polynice, Antigone répare sans le savoir l'outrage qui fut fait au corps d'Œdipe enfant par Jocaste et au corps de Jocaste femme par Œdipe, lorsqu'il s'unit à sa mère. Mais ce faisant, Antigone s'enferme dans le nœud mortifère qui la rattache à tout jamais à Jocaste et elle se condamne à mourir d'une mort semblable (Loraux 1986 et Klimis 2005). Par ces deux références tragiques, Cassandre et Antigone, la pièce de Sylviane Dupuis attire notre attention sur le lien fusionnel très fort qui unit mère et fille, et sur la nécessité

de rompre ce cordon ombilical symbolique afin de pouvoir à son tour s'épanouir en tant que femme, épouse, mère et/ou créatrice.

La seconde « Nymphé » apparaît dans le Tableau 6, *Le lac des Enfers*. Tout d'abord prisonnière de la didascalie, comme une ombre dans le décor, Sarah K. se balance sur une escarpolette suspendue à un arbre. L'image fait penser à Koré-Perséphone, prise dans la joie insouciance du jeu, avant son enlèvement par Hadès. Sarah K., c'est bien sûr Sarah Kane, la jeune dramaturge anglaise suicidée, auteur de pièces « coups de poing » dont on ne retient souvent que la froide cruauté et la violence inouïe. Mais « la pudeur est inventive » a écrit Nietzsche : « il est des choses si délicates qu'on fait bien de les ensevelir sous une grossièreté pour les rendre méconnaissables » (Nietzsche 1886 : § 40). Sarah Kane, c'est aussi et surtout la fragilité, la délicatesse et la détresse d'une presque-enfant qui veut encore et toujours croire à l'amour, comme le dévoilent le monologue de A. dans *Crave*, ainsi que le long cri lancé à son médecin dans *4.48 Psychosis*, sa dernière pièce.

Après Sarah K., c'est Ophélie qui entre en scène. Elle chantonne en cueillant des fleurs, comme Perséphone, dont l'image implicite innerve décidément de bout en bout les descriptions de Nymphes dans la pièce de Sylviane Dupuis. La Dramaturge et Hamlet l'observent, commentent sa conduite, et assistent sans bouger à sa tentative de suicide :

DRAMATURGE — Allez-vous la laisser mourir sans faire un geste ?

HAMLET — Elle est tombée dans l'amour comme dans un puits. Rien ni personne ne saurait la détourner de sa folie. Mais rassurez-vous : la mort lui sera plus compatissante que la vie. Le monde est un cloaque puant, il souille toute pureté, et l'enfance, dès que nous la quittons, est irrémédiablement foulée aux pieds par le mensonge et les perversions... Il est haïssable d'entrer dans le monde des hommes ; et le sort d'une femme y est le moins enviable de tous.

DRAMATURGE — Pourquoi ?

HAMLET — parce qu'elles n'ont d'autre choix que de séduire-ou d'être trahies.

DRAMATURGE — Pourquoi êtes-vous si cruel ?

HAMLET — C'est parce que je me hais moi-même. (Dupuis 2004 : 97)

Les derniers mots de *4.48 Psychosis* de Sarah Kane résonnent alors en voix off, comme en écho mortifère au suicide qu'Ophélie est en train d'accomplir :

VOIX DE SARAH K. — Regardez-moi disparaître

regardez-moi

disparaître

regardez-moi

regardez-moi

regardez

(Kane 2000 : 96)

C'est Don Juan qui intervient et sauve Ophélie, dont il veut à tout prix faire la conquête. Cette fois, Hamlet et la Dramaturge s'interposent pour lui enlever Ophélie. S'ensuit un débat sur le statut et la signification de l'amour, qui culmine dans un duel entre Don Juan et Hamlet. En se portant au secours de ce dernier tombé à terre, Ophélie l'appelle « mon frère », suscitant par cette appellation l'étonnement de la dramaturge : cette donnée ne figure pas dans la pièce de Shakespeare ! Par un jeu de questions/réponses faisant songer au dialogue socratique, Ophélie fait prendre conscience à la Dramaturge qu'Hamlet est le fils de Polonius. L'entretien dialectique se termine par la question suivante :

OPHELIE — pourquoi crois-tu qu'Hamlet tue son vrai père à travers un rideau ?

DRAMATURGE — Il...déchire l'illusion, en quelque sorte... ?

OPHELIE — Bravo!

DRAMATURGE — Donc, si Hamlet est incapable d'agir, de vouloir...c'est...parce qu'il est un autre, et s'ignore lui-même ?

OPHELIE — Seul celui qui s'est d'abord reconnu et accepté lui-même peut réaliser la tâche qui est la sienne.

(Dupuis 2004 : 106-107)

La dramaturge révèle alors sa véritable identité à Ophélie en lui dévoilant ses seins. Mais Ophélie savait que la Dramaturge était une femme, tout comme Shakespeare savait qu'elle était depuis son arrivée, étant lui-même à la fois homme et femme, comme tout créateur. La tentative de suicide d'Ophélie se révèle alors avoir été un stratagème machiné par Shakespeare, qui a réussi :

OPHELIE — Toi seule pouvait décider ou non de te démasquer.

C'est ici que la plupart échouent : la dernière épreuve est celle de la sincérité ; et envers ceux qui dissimulent...ou font croire qu'ils inventent sans rien tirer d'eux-mêmes, la loi des Enfers se montre imployable...Il faut oser ne ressembler qu'à soi et tirer de soi sa vision — quel qu'en puisse être le prix. Le roi m'a demandé de te tendre un piège parce qu'il craignait qu'au dernier moment, tu manques de courage. Mais le voilà...Mon rôle est terminé. Adieu. (Dupuis 2004 : 107-108)

Ainsi, de bout en bout, le personnage d'Ophélie n'aura été que pré-texte : une occasion de discourir, un obscur objet du désir, une fantaisie de réinventer la pièce de Shakespeare, un masque socratique pour forcer la vérité à se dévoiler, un instrument docile entre les mains de son créateur...Jamais la Nymphé n'accède au discours propre, elle ne peut qu'être le moyen pour qu'une autre ose prendre le risque de se réaliser : les personnages de fiction sont nos passeurs de rêve dans la réalité.

Duel sur le bateau ivre : quand les hommes parlent d'amour sans pouvoir le faire

DE QUELQUES DEFINITIONS DE L'AMOUR QUI NE SERONT PAS RETENUES. La philosophie ou une philosophie, fonde son lieu de pensée sur des récusations et sur des déclarations. En général, la récusation des sophistes et la déclaration qu'il y a des vérités. Dans le cas qui nous occupe, il y aura : récusation de la conception fusionnelle de l'amour. L'amour n'est pas ce qui, d'un Deux supposé donné en structure, fait l'Un d'une extase. Cette récusation est en son fond identique à celle qui congédie l'être-pour-la-mort. Car l'un extatique ne se suppose au-delà du Deux que comme suppression du multiple. Donc, métaphore de la nuit, sacralisation butée de la rencontre, terreur exercée par le monde. Tristan et Iseult de Wagner. Dans mes catégories, cela est une figure du désastre [...]. Ce désastre n'est pas celui de l'amour même, il se souvient d'un philosophe, le philosophe de l'Un.

Récusation de la conception oblatrice de l'amour. L'amour n'est pas la déposition du Même sur l'autel de l'Autre. Je soutiendrai plus loin que l'amour n'est pas même une expérience de l'autre. Il est une expérience du monde, ou de la situation, sous la condition post-événementielle qu'il y ait du Deux.

Récusation de la conception « superstructurelle », ou illusoire, de l'amour, chère à la tradition pessimiste des moralistes français. J'entends par là la conception qui énonce que l'amour n'est que le semblant ornemental par où passe le réel du sexe. Ou que désir et jalousie sexuelle sont le fond de l'amour. Lacan côtoie parfois cette idée, quand il dit par exemple que l'amour est ce qui supplée au défaut de rapport sexuel. Mais il dit aussi le contraire, quand il accorde à l'amour une vocation ontologique, celle de l'« abord de l'être ». C'est que l'amour, je le crois, ne supplée à rien. Il supplémente, ce qui est tout différent. Il n'est ratage que sous la supposition fallacieuse qu'il est un rapport. Mais il ne l'est pas. Il est une production de vérité. Vérité sur quoi ? Sur ceci que le Deux, et non pas seulement l'Un, opère dans la situation.

Alain Badiou, « Qu'est-ce que l'amour ? », in Conditions, p. 255-256

A. And I want to play hide-and-peek and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when you eat my food and meet you at Rudy's and talk about the day and type up your letters and carry your boxes and laugh at your paranoia and give you tapes you don't listen to and watch great films and watch terrible films and complain about the radio and take pictures of you when you're sleeping and get up to fetch you coffee and bagels and Danish and go to Florent and drink coffee

at midnight and have you steal my cigarettes and never be able to find a match and tell you about the tv programme I saw the night before and take you to the eye hospital and not laugh at your jokes and want you in the morning but let you sleep for a while and kiss your back and stroke your skin and tell you how much I love you  
Your hair your eyes your lips your neck your breasts your arse your [...]  
C (under her breath until A stops speaking). This has to stop this has to stop this has to stop [...]

Kane, Crave, p. 169-170

Dans les *Enfers ventriloques*, on disserte beaucoup sur l'amour. Entre hommes. Un clin d'œil ironique au *Banquet* platonicien ? Le parallèle vaut la peine d'être creusé. Comme dans le dialogue de Platon, chaque personnage expose une vision spécifique mais partielle du phénomène amoureux. Comme chez Platon, c'est la présence/absence d'un personnage féminin qui assure la cohésion de tous ces discours d'hommes, permettant de dégager au final quelque chose comme l'*éidos* de l'amour. Rappelons que dans le *Banquet*, après les discours de Phèdre, d'Agathon, de Pausanias, d'Eryximaque et d'Aristophane, le discours de Socrate se présente comme la narration du dialogue que ce dernier aurait eu avec Diotime, « femme savante sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres » (201d). C'est donc une femme qui initie Socrate à la vérité de l'amour.

Dans les *Enfers Ventriloques*, on peut considérer que c'est l'ambiguïté entre l'identité sexuée de Véra et sa perception par les différents personnages masculins, compte tenu du fait qu'elle se fait passer pour un homme, qui constitue le catalyseur de leurs discours sur l'amour. Le premier personnage à « réagir » érotiquement à la présence de Véra est Roméo, le paradigme de l'éternel amoureux. Point de discours sur l'amour chez ce personnage, mais l'évocation par les didascalies d'un trouble physique intense, qui contraste avec sa fonction neutre et administrative d'enregistreur des données relatives à l'identité de chaque nouvel auteur arrivant aux enfers. Après leur premier face-à-face, Roméo se comportera comme une sorte de jumeau bienveillant et protecteur pour Véra, dont il semble d'emblée avoir démasqué la véritable identité. Dans la suite de la pièce, c'est un autre personnage de Shakespeare, Hamlet, qui prendra le relais de la fonction de double gémeulaire initiée par Roméo, en la complexifiant. Le comportement d'Hamlet vis-à-vis de la Dramaturge oscillera en effet entre les registres de l'amitié (*philia*) et de l'amour (*erôs*), comme le montre cette réplique :

HAMLET — Mais quel est votre nom, monsieur ? Votre maintien me paraît noble...et je n'y trouve rien de cette orgueilleuse supériorité qu'arborent pour se rassurer eux-mêmes la plupart de

nos semblables, comme si le reste de l'humanité devait leur obéir pour qu'eux-mêmes puissent se sentir exister... Vous me plaisez, monsieur... il y a dans votre regard je ne sais quoi de désespéré... Et vous semblez d'une délicatesse peu commune... comme si la femme en vous se mariait à l'homme, combinant en un seul les qualités des deux... Sachez que ce sont là les êtres que je préfère, et ceux-là seuls dont je fais mes amis./Mais je vous trouble par la hâte que je montre à vous proposer mon amitié... Pardonnez-moi. C'est que je ne sais pas me farder ; je dis ce que je pense. Et réellement... j'ignore d'où cela vient... vous me plaisez, monsieur... (très troublé) au-delà de ce que je puis dire...  
**HAMLET et la DRAMATURGE se fixent intensément.**  
 (Dupuis 2004 : 95)

Par son discours explicite, Hamlet témoigne à la Dramaturge de ce qu'Aristote thématise dans son *Ethique à Nicomaque* comme étant l'« amitié selon la vertu ». Dans cette forme la plus haute de l'amitié, chacun considère « l'ami comme un autre soi-même » (1166a 31-32) et veut son bien comme s'il s'agissait de sien propre, compte tenu de la quasi-identité induite par l'homologie des deux âmes vertueuses. Cette amitié, caractéristique « des hommes qui sont dans l'acmé de l'âge » leur permet de « mieux penser et de mieux agir » (1155a 14-16). Mais le discours d'Hamlet résonne aussi d'un écho dionysiaque : reconnaître et accepter l'altérité constitutive du soi, le féminin dans le masculin, tel est l'un des aspects caractéristiques de l'initiation au culte de Dionysos, le dieu de l'ambivalence et de la réconciliation des contraires. Le sentiment de connivence immédiate, voire de familiarité, ressenti par Hamlet pour Véra serait alors de l'ordre d'une commune participation à la révélation des Mystères de Dionysos.

D'un autre côté, la description du trouble ressenti par Hamlet le ferait plutôt pencher du côté d'*erôs* que de *philia*. Néanmoins, l'intensité de l'échange des regards indique que ce n'est pas sur le registre de la fascination narcissique et mortifère que se décline la relation d'Hamlet et de la Dramaturge, — comme cela sera le cas entre elle et Don Juan —, mais sur celui d'une complicité intime et amicale. Ainsi, l'apparition du personnage d'Ophélie, figure féminine sans équivoque, transforme la Dramaturge en ami/confidant d'Hamlet. Ce dernier lui révèle en effet la détresse caractéristique de son *éros* d'amant : Hamlet ne peut se laisser aller à avoir confiance en aucune femme, depuis qu'il a appris la trahison de sa mère, infidèle à son père. Ainsi, hommes et femmes apparaissent dans le discours d'Hamlet comme séparés par un gouffre infranchissable : les femmes sont « des êtres inconstants, qui promettent beaucoup plus qu'ils ne tiennent » (p. 96) et qui « n'ont d'autre choix que de séduire — ou bien d'être trahies » (p. 97). Quant aux hommes, ils ne peuvent que se lamenter de l'éternelle trahison des femmes, à qui ils

demandent tout, sans jamais l'obtenir. Dès lors, la haine des hommes est à la mesure de la trahison que les femmes leur ont fait subir.

Comme en contre-point aux réactions de ses deux personnages, Hamlet et Ophélie, Shakespeare entre en discussion sur le thème de l'amour à plusieurs reprises. Tout d'abord, par le biais d'une théorisation de la répartition sexuée des modes de la création, induite par la nature : aux femmes le don d'engendrer par le corps, aux hommes le talent d'enfanter par l'esprit. Soulignons que Shakespeare considère que la nature a donné aux femmes le plus beau rôle, car ce sont elles qui engendrent la vie. Cet éloge est toutefois paradoxal, puisqu'une créatrice « par l'esprit » lui semble « contre-nature ». Or, lorsque Shakespeare passe du registre de la création à celui de l'amour, c'est précisément le « décrochage » par rapport au déterminisme naturel qui constitue à ses yeux la grandeur du sentiment amoureux vécu au féminin : « il n'est rien de plus grand que le sacrifice qu'exige l'amour, et qu'il obtient contre notre instinct » (p. 25). Cet auto-dépassement de la nature humaine dans l'amour est ensuite précisé dans le dialogue entre la dramaturge et Shakespeare, qui se déroule dans le « boyau de la mémoire », ce lieu-carrefour qui constitue la dernière étape avant d'arriver au lac des Enfers. Shakespeare commence par une critique du projet brechtien de transformation de l'homme : « Il s'y prend mal, parce qu'il ne croit qu'aux idées. Et l'amour seul peut tout » (p. 87). Devant l'amusement incrédule de la Dramaturge, Shakespeare poursuit ses révélations sur l'amour :

**SHAKESPEARE** — La moindre de nos perceptions ou de nos émotions... et nos idées elles-mêmes et jusqu'à notre sentiment de la réalité sont sans cesse orientés par les deux puissances de la mémoire et de l'imagination, auxquelles il faut ajouter la raison — et l'amour, justement. Qui est la voie d'accès à la connaissance la plus difficile, parce qu'elle exige de nous beaucoup plus que les trois autres. (Dupuis 2004 : 87)

L'amour est donc selon Shakespeare une voie d'accès à la connaissance, car dans sa forme authentique, il est le risque de la rencontre véritable avec l'altérité, le pari du surgissement du radicalement neuf, au présent. En effet, la plupart du temps, l'amour ne parvient pas à échapper à la surdétermination généalogique et, lésé du poids du passé, il s'enferme dans la répétition phantasmatique du Même : « beaucoup d'entre nous ne s'éprennent que de femmes qui ressemblent à leur mère... ou à l'image qu'ils s'en font... et quand cette image se brise, l'amour se brise avec elle » (p. 87). Dans ce cas de figure, c'est l'instinct qui prédomine, et chaque « rencontre » se révèle n'être qu'un leurre : « Chaque fois que notre imagination croit reconnaître quelque chose de ce qu'elle a perdu, ou de ce qui lui a manqué » (p. 88). Ainsi, Shakespeare dénonce l'idéal de l'amour fusionnel où chacun croit trouver en

l'autre ce qui lui manque fondamentalement, tel l'androgynie à la recherche de sa moitié perdue du mythe d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon. Mais force nous est de constater que Shakespeare semble se contenter de cette définition *a contrario* de l'amour. De la forme authentique qui dépasse l'instinct, et qui, comme en art, fait toucher au sublime, il n'en dira pas plus...

Face à cette série de trois personnages « shakespeariens », se dresse la figure antinomique de Don Juan. Soulignons l'impact de sa première apparition placée sous le signe du désir : la didascalie précise en effet que « Don Juan doit dégager une sensualité puissante, animale », ce qui induit chez la Dramaturge une contemplation « fascinée » (p. 27). Les rapports de Don Juan et de la Dramaturge vont ensuite se décliner sur le mode d'une fascination réciproque, basée sur un jeu de séduction narcissique, où chacun contemple au miroir de l'autre une facette de sa propre personnalité. Don Juan est ainsi comme le « Double » négatif de la Dramaturge, celui qui dévoile son côté le plus obscur. Ce jeu de miroirs s'initie par la ressemblance de leur apparence physique. Rappelons que la Dramaturge est aussi caractérisée par sa puissante sensualité et le trouble que son physique suscite chez autrui. Comme Don Juan, la Dramaturge semble accumuler les conquêtes tout en craignant plus que tout de s'attacher à l'une d'entre elles (p. 41). Cette hantise du lien amoureux n'est pourtant pas chez elle signe de superficialité. Tout au contraire, elle trouve sa justification dans un désir d'absolu, qui condamne d'emblée toute « liaison » à l'échec : « Avoir aimé qui nous trahit est pire que de pas aimer. (*un temps*.) Je ne pourrais aimer qu'absolument » (p. 41).

Bien que Don Juan mette en garde la Dramaturge contre de telles pensées en constatant que « l'absolu ne mène qu'à la mort » (p. 41), c'est bien le même désir mortifère de l'Absolu qui le tenaille : « à chacun son destin. Le mien est de ne pouvoir me satisfaire de rien. [...] Je veux tout, tu entends : TOUT ! Quelles qu'en puissent être les conséquences » (p. 30). Sur le plan érotique, l'absolu visé par Don Juan est le don total de chaque femme, l'immolation de soi sur l'autel de l'autre thématisée par Badiou comme « conception oblatrice de l'amour ». La femme est ainsi pour Don Juan l'instrument phantasmé de sa propre rédemption. Voilà pourquoi il désire que chaque femme lui cède non seulement son corps, mais surtout « son âme, pour se perdre en elle » (p. 39). Tant qu'elle lui apparaît comme porteuse de cet espoir illimité, la femme est pour Don Juan sacrée. En témoigne l'épisode où Don Juan contemple Vera endormie :

DON JUAN — (*penché sur elle*) - Pourquoi l'instant de la jouissance est-il si bref ? Il me semble à chaque fois que j'aime pour toujours... Et chaque fois, le désir me quitte avec la possession... // *s'est rapproché de la DRAMATURGE et la caresse avec une infinie douceur, comme un objet sacré* (Dupuis 2004 : 39)

Or, cette conception « oblatrice » de l'amour, n'est elle-même que le dérivé d'un désir d'Absolu encore plus fondamental, qui est celui de la Complétude parfaite. C'est bien la conception « fusionnelle » de l'amour, la nostalgie de l'Unité androgynique, qui obsède Don Juan. Décrypté à l'aune de la réalité, ce phantasme fusionnel se transforme en envie (au sens fort et kleinien du terme) de la complétude symbiotique que toute femme peut vivre dans son corps au travers de l'expérience de la maternité :

DON JUAN — La femme détient le secret de la vie, et ce savoir la rend l'égale de la nature. Mais nous, qui n'engendrons pas, pourquoi croyez-vous que nous fassions la guerre ? Et que nous nous combattons en duel jusqu'à y perdre la vie ? Pourquoi aucune conquête ne suffit-elle jamais à nous satisfaire ? Ni aucun succès à nous combler ? Parce que la nature nous a voués à l'incomplétude et au vide ! Mais je suis le seul à le savoir, et à mener ma vie en conséquence. (Dupuis 2004 : 101)

L'impossibilité pour « l'homme » Don Juan de réaliser cet Absolu le conduit à vouloir transformer en « vide » toute plénitude potentielle chez la femme, bref, au désir de la dominer et à l'assouvissement de ce désir de domination, pouvant aller jusqu'au désir de destruction. Cet aspect du rapport de Don Juan aux femmes se dévoile dans son obsession de posséder Ophélie. Plus précisément : de lui ravir sa virginité, de poser sur elle sa marque. Son désir est de « l'avoir ». Or, cet « avoir » équivaut à la négation de la dimension « d'être » de la jeune fille, réduite au statut de seul objet du désir de l'homme, et par là dépossédée de toute dimension d'identité personnelle. Mais la toute-puissance du désir - entendu comme désir de possession et donc ultimement de domination -, se constate dans tous les rapports que Don Juan noue avec autrui, et donc pas seulement avec les femmes. Dans la version que Molière donne de Don Juan, on songera aux gages de Sganarelle, à jamais laissés impayés ou encore à la dette contractée par Don Juan auprès de Monsieur Dimanche. Analysant ce refus obsessionnel de toute dette, la philosophe Sarah Kofman relie ainsi le comportement séducteur de Don Juan envers les femmes à un désir fondamental de n'entretenir aucun lien avec autrui (Kofman 1991 : 70). Sylviane Dupuis reprend ce motif de la duperie générale concomitante du désir de domination de l'autre, en faisant de Don Juan un trafiquant en tous genres, de par le fait qu'il est le seul personnage à circuler librement à travers tous les cercles des Enfers, s'en étant à lui-même octroyé le droit. C'est pourquoi Shakespeare met en garde la Dramaturge : Don Juan est le plus dangereux de tous les habitants des Enfers, car il n'est personne (Dupuis 2004 : 31). L'absolu chez Don Juan, se révèle donc en réalité bien réel : c'est l'Absolu du *Vide* qui le caractérise et qui lui fait désirer se remplir de tout autre, indéfiniment, car le *Vide* qui tient lieu de cœur à Don Juan est un abîme sans fond. Voilà pourquoi la figure de l'Autre présente en filigrane derrière chaque

femme séduite, chaque homme trompé ou escroqué par lui, est celle de Dieu, auquel Don Juan s'affronte indéfiniment (Kofman 1991 : 96).

Ecrire pour oublier l'impossibilité du retour à « l'eau-mère » primordiale

ULYSSE — Elle parlait, mais moi, à force de méditer dans mon cœur, je voulais prendre l'âme de ma mère morte dans mes bras. Trois fois je m'élançai ; mon cœur me poussait à la toucher. Trois fois entre mes mains, elle fut semblable à une ombre ou à un songe envolé. La douleur devenait plus vive dans mon cœur. Je lui dis, élevant la voix, ces mots ailés : ma mère, pourquoi ne demeures-tu pas à la même place alors que je désire ardemment t'étreindre ? Qu'au moins aussi longtemps que nous sommes dans l'Hadès, nous tenant embrassés, nous goûtions, à nous deux, le frisson des larmes ! La noble Perséphone, en suscitant ton fantôme, n'a-t-elle donc voulu que redoubler ma peine et mes gémisséments ? Je dis et cette auguste mère me répond : hélas mon fils, le plus infortuné parmi les mortels ! Non, la fille de Zeus Perséphone n'a pas voulu te décevoir ! Mais voici la loi pour tous les mortels, lorsqu'ils meurent : les nerfs ne tiennent plus ni la chair, ni les os ; mais le feu brûlant soumet le principe de vie vigoureux, dès que le thumos a quitté les os blanchis. L'âme prend sa volée et s'enfuit comme un songe.

Homère, *Odyssée*, XI, v. 204-222

Si la pièce de Sylviane Dupuis peut se lire comme une création en forme d'hommage à tous les auteurs de théâtre qui l'ont précédée et inspirée, une figure centrale manque à l'appel. Elle est pourtant omniprésente, mais dans l'ombre : Homère, l'aède aveugle, le premier et le plus grand de tous les poètes, « l'éducateur de la Grèce », aux dires du Socrate platonicien de la *République*. Homère n'est ici jamais nommé, et pourtant le schème de la descente aux Enfers, en amont du paradigme dantesque, ne renvoie-t-il pas à l'*Odyssée* ? Et plus précisément à l'épisode de la descente aux Enfers d'Ulysse, soudain confronté au fantôme de sa mère alors qu'il la croyait toujours en vie à Ithaque ? Car toute la pièce de Sylviane Dupuis est hantée par la présence/absence de « l'ombre maternelle », qui accompagne pas à pas, silencieuse, attentive et soucieuse, la progression initiatique de la Dramaturge, sa fille. Qui plus est, le texte de Sylviane Dupuis tourne, comme le poème homérique, autour de l'impossible entre-toucher des morts et des vivants : c'est Antonin qui révèle à la Dramaturge que lorsqu'un habitant des Enfers est touché par un vivant, il devient la proie des flammes. Mais pas pour

bien longtemps : les habitants des Enfers sont des phénix, en éternelle recréation de soi ! Et puis, tout ceci n'est finalement qu'illusion : les habitants des Enfers n'ont plus de corps de chair, comme le déplore Shakespeare. « S'enflammer », pour eux, n'est donc qu'une métaphore. Bref, une façon de parler.

Lors de la journée de travail consacrée à sa pièce encore en cours d'écriture, nous sommes plusieurs à avoir posé notre « question homérique » à Sylviane Dupuis. Elle nous a avoué son propre étonnement, au sens fort et aristotélicien du terme (*thaumazein*) : ce lien à Homère, si évident, surtout compte tenu de sa formation d'helléniste, elle ne l'avait pas vu. *Thaumazein* en retour, face à cette très belle mise en abîme du processus de la création poétique : Sylviane Dupuis, l'auteure, a « oublié » Homère, tant de fois lu et relu par l'helléniste, et elle l'a transformé en l'« inventant » (le créant pour le retrouver) dans le personnage de l'ombre maternelle. Déjà dans cette seule nomination, la mémoire active de la poétesse me semble avoir réussi à cristalliser l'essentiel de l'exégèse du texte d'Homère : le fantôme n'est pas la personne, seulement son image, un simulacre (*eidolon*). Pourtant, l'illusion est trompeuse, puisqu'elle rend l'absente présente aux deux sens fondamentaux que sont la vue et l'ouïe. Le personnage de la Dramaturge pourra ainsi voir et entrer en dialogue avec l'ombre maternelle à deux reprises, dans le cadre du Lac des Enfers. Dans le premier dialogue, très bref, c'est la reconnaissance de la voix de sa mère qui fait pousser un cri à la Dramaturge. L'ombre maternelle se manifeste en effet pour la première fois par cet ordre : « ne va pas plus loin ! » (p. 89). Comme Ulysse, la Dramaturge veut s'élançer dans les bras de sa mère, ce qui se manifeste par le seul cri/appel : « maman ! ». La didascalie, par la simple évocation du fait que l'ombre « la repousse doucement », fait sentir tout le tragique de cette scène : l'ombre maternelle veut protéger sa fille, et pourtant, elle ne peut pas la prendre dans ses bras. Le geste universel de l'enlacement pour signifier le souci aimant ne peut pas s'initier d'une morte vers une vivante. C'est que, l'iconographie nous en a donné maints exemples, lorsque le mort saisit le vif, cela ne peut être que pour l'entraîner dans sa danse macabre. Or, ici, c'est la Dramaturge qui a voulu, vivante, saisir la morte, et partir avec elle :

DRAMATURGE — c'est juste après ta mort que j'ai eu ce désir fou de te rejoindre...comme si quelqu'un m'appelait quelque part et cherchait...à m'aspirer...

OMBRE MATERNELLE — Tais-toi ! Oublie cela (elle regarde intensément la DRAMATURGE, comme si elle voulait se remplir d'elle.) Maintenant, rebrousse chemin, tu n'en as déjà que trop vu et trop entendu. (Dupuis 2004 : 90)

J'aimerais souligner l'importance de l'entrelacement des motifs de l'aspiration, du remplissement et du vide pour signifier l'ambiguïté de la déliaison des morts et des vivants. Lorsqu'une vie aimée s'en va, le vide créé

par son absence menace de s'étendre, béance, chaos, matrice de mort qui aspire toute la vie alentour. Lorsque la mère meurt, elle qui s'était ouverte pour nous laisser venir à l'existence, notre vie peut se rétrécir pour prendre le chemin d'une régression *in utero*. Face au caractère insupportable de l'absence, le désir de mort peut apparaître comme le phantasme d'un retour à l'état original d'indistinction entre la mère et l'enfant, plénitude fusionnelle vue comme le sommet du bonheur en regard du désert affectif creusé par la perte. Retour à l'eau-mère primordiale. Victoire de la pulsion de mort. Mais tout ceci nous est ici raconté : dès lors, retour à Homère, par un cheminement d'écriture qui sublime la perte et pense les plaies. Victoire de la pulsion de vie.

Mourir pour renaître au miroir de Dionysos

*Mais comment aurais-je pu écrire, puisque cette nuit n'était que le début, l'un des premiers pas, sans doute pas le premier, sur la route de la vraie lucidité, c'est-à-dire la route-longue et qui pourrait en connaître la durée de mon auto-liquidation consciente, cette nuit n'était que le premier coup de pelle à la tombe que je me creuse. C'est désormais indubitable-dans les nuages. Cette question - ma vie considérée comme possibilité de ton existence - s'avère être un bon guide, oui, c'est comme si tu me conduisais en me donnant ta main fragile, me tirais derrière toi sur cette route qui, en fin de compte, ne mène nulle part ou, tout au plus, à une connaissance de soi parfaitement vaine et irrévocable. [...]*

*Non ! - cria, hurla en moi quelque chose, immédiatement, tout de suite, et mon cri a mis de longues années à s'apaiser, devenant une sorte de douleur sourde mais tenace, jusqu'à ce que, lentement, et malicieusement, comme une maladie latente, la question se dessine en moi de savoir si tu aurais été une fillette aux yeux bruns, le nez couvert de pâles taches de rousseur, ou bien un garçon tétu avec des yeux joyeux et durs comme des cailloux gris-bleu-oui, si l'on considère ma vie comme la possibilité de ton existence. [...]*

*Oui, c'était comme ça, et aujourd'hui tous les sons, les événements et les sentiments de notre vie se sont estompés, je les vois comme un seul écheveau ou, aussi bizarre que cela paraîsse, je les entends plutôt comme une sorte de tissu musical sous lequel petit à petit mûrit et épaissit, pour ensuite exploser, tout assourdir et devenir maître absolu, le grand, le seul thème qui balait tout le reste : mon existence considérée comme la possibilité de ton être, puis : ton inexistence considérée comme la liquidation radicale et nécessaire de mon existence.*

Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p. 22-23 et p. 93-94

Le second dialogue entre la Dramaturge et l'ombre maternelle porte à son paroxysme la tension entre créer/enfanter, vivre et mourir. L'ombre maternelle fait en effet deux révélations capitales à sa fille, qu'elle avait dans un premier temps tenu à lui cacher à tout prix. D'abord, Elle, la mère, donneuse de vie, « a toujours été attirée par la mort » (p. 112). Elle n'est pas seule dans ce cas : le père, tout comme la Dramaturge sont travaillés « par ce même désir inassouvissable » (qu'on pourrait aussi décrypter comme désir de mort de sa mère et désir impossible pour son père chez la dramaturge) : « en lisant tes pièces, j'ai vu que c'était là. Chez toi aussi » (p. 112). Ainsi, ce qui fait la ressemblance des membres de cette famille et l'unit paradoxalement, est une commune fascination pour la mort. Ensuite, Elle, la mère, donneuse de vie, a failli donner la mort : « à ta naissance, tu as failli mourir. Le cordon était trop court... Tu ne sortais pas... » (p. 113). Et la recevoir en retour : « à un moment, j'ai cessé de respirer... » (p. 113).

Ici se dénoue le nœud jusqu'alors indicible de la mort imbriquée dans la vie. Ici se résout l'aporie d'une vie hantée sans le savoir par le souvenir de cette double mort. Qui n'a pas eu lieu. Mère et fille furent sauvées, elles ont traversé, ensemble, l'épreuve du passage à la vie en frôlant l'abîme de la mort, mais sans y sombrer. Ainsi, la mise en mots d'un mal irreprésentable constitue une renaissance, par laquelle la mère redonne symboliquement vie à sa fille. Sarah K., le double, vient, comme une voix lyrique, rendre témoignage de cette seconde naissance. Sa complainte de mort « regardez-moi disparaître » s'est changée en hymne à la vie : « regardez-moi apparaître, regardez-moi apparaître ... » (p. 113). La première étape de la renaissance initiatique de la Dramaturge consiste ainsi dans la révélation de ce secret de femmes, transmis de mère à fille : « naître, c'est comme mourir » (p. 114). Mais pour ne pas en mourir, justement, il faut ensuite passer par une seconde étape : celle de la réconciliation, scellée par le pardon. De l'enfant à sa génitrice, il s'agit de pardonner d'avoir été mise au monde et par-là même, vouée à la mort :

OMBRE MATERNELLE — Et toi ? Tu regrettes ?

DRAMATURGE — Quoi ?

OMBRE MATERNELLE — D'être née.

DRAMATURGE — Non. Non !

Elle veut la serrer dans ses bras.

OMBRE MATERNELLE — J'avais besoin de te l'entendre dire. La pire chose qu'on pourrait entendre de son enfant, ce serait qu'il regrette. (Dupuis 2004 : 114)

Enfin, la troisième étape de la renaissance initiatique de la Dramaturge réside dans la reconnaissance par la mère de l'altérité de sa fille, c'est-à-dire du fait qu'elle aussi, à son tour, pourra créer/enfanter autrement qu'elle, par ses œuvres :

OMBRE MATERNELLE — Je t'ai tellement aimée.  
 DRAMATURGE — Moi aussi.  
 Mais nous ne sommes pas les mêmes.  
 OMBRE MATERNELLE — Non.  
 Un temps.  
 DRAMATURGE — Alors je suis vraiment née.  
 Comme si elle se dissolvait brusquement,  
 MATERNELLE disparaît. Geste impuissant de la DRAMATURGE  
 pour la reténir.  
 (Dupuis 2004 : 115)

Au terme de l'initiation maternelle, la Dramaturge pourrait prendre le surnom rituel de « Celle qui est née deux fois » : biologiquement, du ventre de sa mère dont on l'a arrachée. Spirituellement, de la bouche de sa mère qui a accepté d'aimer dans sa différence, celle qui fut la chair de sa chair. Mais la Dramaturge est en réalité appelée à une troisième renaissance. Celle où elle s'enfantera à elle-même au travers de son corps d'écriture. Ainsi, au terme de cette traversée des *Enfers Ventriologiques*, nous voici reconduits à notre point de départ : Ventriologie, « qui parle du ventre ». Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les Muses apostrophent le narrateur en ces termes : « Bergers couche-dehors, viles hontes vivantes qui n'êtes rien que pense, si nous savons dire bien des mensonges qui ont tout l'air d'être réelles, nous savons aussi, quand nous le voulons, faire entendre des vérités ! » (*Théogonie* : v. 26-29). La pense était homme, donc, ventre stérile. Le transfert d'organe s'avéra nécessaire pour parvenir à accoucher de quelque chose de vivant : transformer la pense en bouche à chanter le divin, tel fut le pari des Muses. Et Hésiode, de berger, devint poète. Qu'en est-il du ventre féminin ? Si toute création s'origine dans la corporéité vécue, comment le ventre-utérus et la bouche interagissent-ils pour générer le rythme propre d'une écriture de femme ?

La « Grande Matrice de l'illusion » est le motif que nous offre Sylviane Dupuis en guise de réponse littéraire à ces questions. Clin d'œil au *deus ex machina*, le premier voile qui masque la vérité de la Grande Matrice apparente à un simple artifice de théâtre. La Grande Matrice est dissimulée par un gigantesque rideau rouge (p.116), et le souffle qu'elle libère est issu d'une gigantesque soufflerie, visible à l'arrière-plan (p. 133). Lorsque la porte de la Grande Matrice s'ouvre pour laisser apparaître « le saint des saints », la Dramaturge, dépitée, ne peut que constater : « mais...y a rien ! » (p. 133). Il ne faut pourtant pas se laisser abuser par cette apparence factice. Le second voile de l'illusion qui recouvre la Grande Matrice est celui de la connaissance : Vera va devoir passer un « examen » devant l'ensemble des habitants des Enfers, regroupés en un Tribunal dont le Juge est Shakespeare. Chacun va lui poser des questions pour évaluer ce qu'elle a

appris et retenu de son parcours concernant l'art théâtral, sa nature et ses effets. Mais auparavant, le Juge Shakespeare dresse un premier bilan :

SHAKESPEARE — Elle a osé se montrer à nous sans masque, et dénouer le secret qui paralysait ses forces : désormais son imagination pourra se déployer sans entraves. Mais voulons-nous qu'elle accède au mystère suprême ? Voulons-nous que le souffle transcendant de l'inspiration, celui qui traverse les œuvres et les siècles, s'empare de ce corps frêle et le soulève de sa puissance irrésistible ? (Dupuis 2004 : p. 118)

Comme toujours, c'est Shakespeare qui indique la voie : l'art est autant affaire de transport extatique du corps par une force transcendante, que de connaissance et de maîtrise rationnelle par l'esprit. Dès lors, les tours et détours de l'interrogatoire par chacun des auteurs n'ont pas pour seule fonction de dresser un bilan cumulatif des acquis « théoriques » de Vera. Il faut plutôt les entendre dans la tonalité des méandres caractéristiques de l'entretien dialectique avec Socrate, qui égarait pour mieux dissoudre la fiction du raisonnement rectiligne, et ainsi retrouver la sinuosité du véritable penser. Ces multiples interrogatoires nous révèlent donc que « l'apprentissage » de la Dramaturge ne réside pas dans une accumulation de contenus de connaissance, mais au contraire dans l'allègement de son esprit : elle qui était si pleine de certitudes se découvre au final « n'avoir que des questions » (p. 122). Elle, qui se voulait d'une radicale nouveauté, apprend l'importance d'être située dans une généalogie de création. En reconnaissant sa dette envers tous les auteurs du passé, la Dramaturge se réinscrit dans le cours du temps. Or, c'est précisément en se réconciliant avec sa propre finitude que la Dramaturge pourra elle-même accéder à une forme d'éternité : celle qui est gagnée de haute lutte par la communauté des poètes qui font barrage à l'oubli, par le seul pouvoir de leur parole, souffle fragile réanimé de siècle en siècle, de bouche en bouche. La démarche de la Dramaturge ne peut donc pas être solitaire, et c'est pourquoi elle doit demander à Shakespeare « d'accepter de passer la main », pour que le souffle de la création continue d'être vivant. Par là, elle exige du Roi des Enfers qu'il l'accompagne dans sa démarche de dépouillement. Le maître incontesté et universel de l'art théâtral acceptera-t-il cette invitation à renoncer à son orgueil pour transmettre la puissance mystérieuse dont il est le gardien ? Les résistances de Shakespeare, pleines d'une violence contenue, font songer à celles de Créon, intraitable face à Antigone. Mais là où la tragédie échouait à faire se réconcilier ces deux figures de l'*hubris*, enfermées chacune dans le « penser seul » (*monos phronein*), Sylviane Dupuis choisit de leur faire dépasser le blocage dans l'aporie tragique (Klimis 2009) :

SHAKESPEARE — Je m'égarais, petite fille. Je ne songeais qu'à moi. Cela est sans grandeur. J'ai désiré que tout meure — parce que je dois céder moi-même devant ce qui m'abat. (Se relevant). Tu as raison : vous avez besoin de moi, en haut, mais d'une autre manière que jusqu'ici. Il me faut accepter de lâcher prise pour laisser s'inventer peut-être d'autres choses... (Dupuis 2004 : 132)

Il est donc important que la contemplation de la Grande Matrice soit le résultat d'un accord harmonieux réalisé entre Shakespeare et la Dramaturge, entre l'Ancien et la Jeune, entre un homme et une femme, sous les yeux de l'ensemble de la communauté des habitants des Enfers. Mariage symbolique ? Plutôt réconciliation de tous les contraires, placée sous le patronage de Dionysos, et réunification des cinq sens, autour du visage du dieu/démon, qui fait sentir le rythme du corps propre accordé à la pulsation vitale qui unit tous les êtres :

*Un instant on voit se dessiner (comme une hallucination), au fond de la Grande Matrice, un gigantesque masque de Dionysos. Le dieu du théâtre. La pulsation se fait de plus en plus assourdissante. Soudain, on voit briller une lumière, comme une source d'énergie concentrée. La Grande Matrice libère alors le souffle de l'inspiration. (Dupuis 2004 : 133)*

Tel est le terme ultime de l'initiation : l'harmonisation du corps et de l'esprit, de l'individu et du collectif, du masculin et du féminin. La « mort » initiatique du personnage de la Dramaturge aboutit donc à une renaissance qui est celle du corps pensant, corps glorieux de l'écriture par laquelle s'est découverte, construite et résolue l'énigme du Soi.

Une dernière image, avant le retour au silence : celle de la Dramaturge aux seins nus, dévoilée dans sa fragilité de femme, mais forte de ses faiblesses, telle une déesse aux serpents du palais de Cnossos...

## BIBLIOGRAPHIE ŒUVRES

- ARISTOPHANE [405 av. J.C.] : *Les Grenouilles*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres (1942).
- DARAKI M. (1985) : *Dionysos*, Paris, Arthaud.
- DUPUIS S. (2004) : *Les Enfers ventriloques*, Chambéry, Comp'Act.
- ESCHYLE [entre 493 et 490 av. J.C.] : *Les Suppliantes*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- HESIODE [VII<sup>ème</sup> siècle av. J.C.] : *Théogonie*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- KANE S. (1998) : *Crave*, Great-Britain, Methuen Drama.
- KANE S. (2000) : *4.48 Psychosis*, Great-Britain, Methuen Drama.
- KERTESZ I. [1990] : *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Trad. N. Zarembo-Huzsvai et C. Zarembo, Paris, Actes Sud, 1990.
- LUCA G. [1973] : « Passionnément », in *Le chant de la carpe*, Paris, Gallimard, p. 169-176, 2001.
- NIETZSCHE F. [1886] : *Par-delà bien et mal [Jeunets von Gut un Bose]*, trad. P. Wolling, Paris, GF Flammanon, 2000.
- RIMBAUD A. [1870] : « Ophélie », in *Les Cahiers de Douai (lettre à Banville du 24 mai 1870)*, Paris, Folio Classiques, p. 56-57, 1999.
- SADE D. A. F. [1795] : *La philosophie dans le boudoir*, Paris, GF Flammarion, 2007.
- SOPHOCLE [441 av. J.C.] : *Antigone*, Texte établi et traduit par P. Masqueray, Paris, Les Belles Lettres, 1922.
- WOOLF V. [1928] : *Orlando*, Great-Britain, Wordsworth Classics, 2003.

## ETUDES

- BADIOU A. (1992) : « Qu'est-ce que l'amour ? », *Conditions*, Paris, Seuil, p. 253-273.
- BADIOU A. (2009) : *Eloge de l'amour*, Paris, Flammarion.
- CASTORIADIS C. (1975) : *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- CASTORIADIS C. (1999) : « Anthropogonie chez Eschyle et autocréation de l'homme chez Sophocle », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, Seuil, p. 13-34.
- CASTORIADIS C. (2004) : *Ce qui fait la Grèce. 1. D'Homère à Héraclite. Séminaires 1982-1983. La création humaine II*, Paris, Seuil.
- KLIMIS S. (2003) : *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé.
- KLIMIS S. (2005) : « Antigone et Créon à la lumière du « terrifiant/extraordinaire » de l'humanité tragique », in *Antigone et la résistance civile*, éd. L. Couloubaritis et F. Ost, Bruxelles, Ousia, p. 63-102.
- KLIMIS S. (2009) : « Le lyrique dans la tragédie grecque. Chants d'une pensée aporétique », in *Le chant et l'écrit lyrique : poétiques et performances*, éd. A. Rodriguez et A. Wyss, Paris, Peter Lang, p. 197-215.
- KOFMAN S. (1991) : *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Gallilée, coll. *Débats*.
- LORAU N. (1986) : « La main d'Antigone », *Métis* 1, 2, p. 165-196.
- BRUIT AÏMAN L. (1991) : « Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités », in *Histoire des femmes en Occident*, t. 1 *L'Antiquité*, éd. P. Schmitt-Pantel, Paris, Plon, p. 363-403.