

Avoir 20 ans en 2015 (appel à leur imagination tout autant qu'à leur esprit critique), la cinquième et dernière « destination » de voyage, ne devrait-elle pas être... la scène ? Dans la fiction de *Cieles*, la voix enregistrée de Cantat (représentant un personnage de fils désespéré) appelle les enfants à détruire les lieux de culture, geste de désespoir ultime, où la poésie devenant vecteur de mort. Dans la réalité, Mouawad a imaginé toutes les étapes d'une véritable réanimation du dispositif politico-rituel de la tragédie. Avec ses mots poétiques et la voix de Cantat comme catalyseurs, c'est bien un véritable chœur tragique de jeunes gens qui se profile à l'horizon. Il me semble en effet que la *paidéia* de ces adolescents devrait passer par la rencontre et la confrontation avec Cantat. Ce dernier se doit de continuer à assumer la place symbolique de son engagement politique auprès des jeunes, *plus que jamais* après la mort de Marie Trintignant. Cantat ne doit certainement pas se faire « discret », ni « invisible ». Il a la responsabilité de consacrer sa vie à œuvrer pour que la violence individuelle et collective puisse être canalisée et élaborée dans des dispositifs symboliques.

Des millions de jeunes connaissent ses chansons. Aujourd'hui, des millions encore plus innombrables de jeunes gens en colère grondent, partout dans le monde, de plus en plus désespérés. Tous sont des fils et des filles *en train d'être sacrifié(s)* par leurs pères, au présent. Dans les pièces de Mouawad, que ces jeunes haïent, la catastrophe a toujours déjà eu lieu (les pères *ont sacrifié* leurs fils, c'est irréversible). Mais dans la réalité, cela se passe au présent. Et donc, cela peut changer. On se prend alors vraiment à espérer : le théâtre peut-il contribuer à un tel changement, en « enseignant » à des jeunes, par le jeu théâtral et le chant, à élaborer symboliquement leur colère pour qu'elle n'explode pas en destruction mais se canalise en création d'une nouvelle manière de faire monde commun ? Cantat peut et doit continuer à composer des chansons pour toucher les jeunes, leur « remuer les tripes » et les faire réfléchir. Mouawad pourrait et devrait écrire une nouvelle trilogie tragique, contemporaine, à partir de ce qu'il aurait vécu avec tous ces jeunes durant cinq années. Réinventer, aujourd'hui, une véritable *paidéia* par et pour le corps, le cœur et l'esprit d'un chœur tragique de jeunes gens en colère : ce serait commencer à poser des pierres qui ne seraient pas celles du tombeau d'Antigone, mais bien de la maison en amitié de Philoctète et de Néoptolème.

Villereal, la scène politique de l'inattendu

Entretien avec Samuel Vitoz*

Florencia Dansilio : Vous affirmez qu'il s'agit pour vous de « mettre les créateurs au centre d'un dispositif organisé et pensé pour permettre l'apparition de l'inattendu ». Vous touchez ici une question centrale de la sociologie de l'art : quelles sont les conditions nécessaires pour faire émerger la nouveauté, ce qu'on n'attend pas ? Quelles conditions votre dispositif adopte-t-il pour stimuler l'émergence de l'inattendu ?

Samuel Vitoz : Saisir ce dispositif est notre objectif à long terme. Nous n'avons pas encore de réponse à cette question, mais chaque édition du festival est une tentative de réponse. Je ne sais pas en revanche si les éléments de réponse qu'on est susceptible de trouver à travers notre action sont exportables. Car un des principes de notre travail est de créer une connexion intime avec le territoire et les gens qui habitent ce territoire. De faire prendre conscience de l'importance de cette connexion à ceux qui viennent. Je suis convaincu qu'aujourd'hui on ne s'occupe que de l'artistique, particulièrement quand il s'agit du théâtre, et que dès lors on manque quelque chose de très important : le fait théâtral est indissociable d'une conscience politique et économique.

Découvrant « la pensée complexe » d'Edgar Morin, je me suis mis à réfléchir à ce que pouvait être « le complexe théâtral ». Pour moi, la pratique théâtrale est un complexe qui regroupe le social, le politique, l'économique. Dans le système classique, institutionnel, quand on s'adresse à un théâtre en tant qu'artiste, le théâtre prend en

* Comédien et metteur en scène, fondateur et directeur de « Un festival à Villereal » qui se tient dans cette cité du Lot-et-Garonne depuis 2009.

la Perse et la Grèce étaient comme deux sœurs attachées à un même joug : celui de la finitude humaine. Énormité ? Le poète dit à la cité : Grecs et Barbares ont cela, essentiellement, en commun : la mort comme seul horizon. Dès lors, la vie s'en trouve bouleversée : la victoire est chose fragile et éphémère, les vainqueurs d'aujourd'hui seront les vaincus de demain. Il est possible de se mettre « imaginairement » à la place de l'autre, et même de ce « tout autre » qu'est l'ennemi barbare. Alors, au final, *quid* ? Concrètement, est-ce qu'après avoir vu *Les Perses* d'Eschyle, les spectateurs, une fois revenus dans leur « réalité » de citoyens/soldats, ont modifié leur action politique ? Est-ce qu'ils ont été émus par le sort d'une vieille reine mère perse à conduit certains d'entre eux à ne plus vouloir faire la guerre ? Ou, à tout le moins, à être plus cléments envers les vaincus, lors de la bataille suivante ? On peut légitimement se poser de telles questions. Je pense profondément que l'art véritable *se doit* de nous faire la violence symbolique de nous confronter à de telles questions.

Au-delà de la polémique, le malaise bien vivace suscité par la trilogie *Des femmes* réside dans l'irréductibilité des apories auxquelles elle confronte le spectateur, irréductibilité qui, pour aujourd'hui, *fait tragédie* : Bertrand Cantat est-il un poète supplantant transfigurant sa vie par l'art ou bien un cynique sans foi ni loi ? Le dispositif théâtral créé par Mouawad a-t-il permis de ramener son ami dans le monde commun ? Ou bien, au contraire, a-t-il contribué à « enfermer » Bertrand Cantat dans la position intenable de l'atopique, de celui qui ne peut plus trouver de place nulle part, ni dans la société réelle, ni dans l'espace imaginaire de la fiction, étant désigné par elle comme « l'impossible réalisé » ?

Toutes ces questions qui font du *Projet Sophocle* une tragédie, doivent de surcroît se poser en interaction avec un autre projet de Mouawad : *Avoir 20 ans en 2015*. En même temps que le *Projet Sophocle*, Mouawad a imaginé de lancer un appel à des jeunes de toute la francophonie pour « vivre avec Sophocle au quotidien » durant toute leur adolescence, soit jusqu'à leurs « vingt ans en 2015 ». Concrètement, après sélection sur la base d'une lettre de motivation, cinquante jeunes de quinze ans, répartis en cinq groupes de dix jeunes originaires d'une même ville — Mons et Namur (Belgique), Montréal (Canada), Nantes (France) et Saint-Denis (La Réunion) —, se sont engagés dans ce projet. Pour Mouawad, il s'agit de faire de la création théâtrale un « chemin de vie, qui replace Sophocle au cœur du politique ». Sa rencontre, décisive, avec l'œuvre de Sophocle remontant à sa propre adolescence, Mouawad a choisi de faire partager sa passion à ces jeunes. Chaque année, il a imaginé de faire avec eux un voyage « initiatique » placé sous le signe d'une « injonction » inspirée de celles qu'il a fait énoncer à la grand-mère de « la femme qui chante » dans *Incendies* : « apprends à lire » à

Athènes ; « apprends à écrire » à Lyon ; « apprends à compter » à Auschwitz ; « apprends à parler » dans un pays arabe ou africain ; « apprends à penser » dans un lieu laissé inconnu.

Chacune de ces destinations a été réfléchie en fonction de l'âge des participants. Ainsi par exemple, de la visite à Auschwitz : « Les jeunes auront dix-huit ans au moment de ce voyage incontournable si on veut comprendre notre monde aujourd'hui, l'humanité ne pouvant jamais se départir de ce qui s'est passé là. Les chiffres y ont une signification toute particulière. Au passage à leur majorité, ils appréhenderont le rapport à la responsabilité. » Outre ces voyages, les jeunes ont à poser chaque mois une question, inspirée de l'œuvre de Sophocle, à quelques habitants de leur ville. Ce processus se répètera chaque année, qui doit leur faire prendre conscience de la manière dont ces questions et leurs réponses se seront modulées au cours du temps. Ils devront aussi accueillir toute l'équipe du *Projet Sophocle* à chaque tournée, et leur faire découvrir leur ville. Afin de « fédérer » chaque groupe, des visites culturelles sont organisées mensuellement. Enfin, une plateforme internet a été créée pour mettre en lien les différents groupes et maintenir le contact avec Mouawad.

Il me semble qu'au travers de ce projet, Wajdi Mouawad réinvente à sa manière un autre aspect fondamental de la tragédie athénienne : le fait qu'elle constituait pour les citoyens une forme « d'éducation » (*paideia*). L'appellation première du poète tragique était en effet celle de *didaskalos* : « maître », « professeur », et plus précisément de *chorodidaskalos*, « maître du chœur ». Par là, il faut entendre que le poète était son propre metteur en scène, responsable de l'apprentissage des chants et des danses du chœur. Mais par ce travail sur les corps et les voix, c'est à un véritable « écolage » des passions et de la raison, du *thumos* (le cœur) et de la *phronêsis* (sagesse pratique), que le poète tragique contribuait. L'éducation tragique visait donc à développer une pensée critique sur fond de forte mobilisation des affects, aux antipodes de tout embrigadement idéologique. Dès lors, il faut pour terminer revenir à la question du chœur, qui est selon moi ce qui lie ces deux projets, bien que Mouawad ne le thématise jamais. On commencera par rappeler que, dans la quadrilogie contemporaine écrite par Mouawad, *Le sang des promesses*, le chœur faisait défaut. Dans la trilogie *Des femmes*, le « chœur » fait son apparition, mais sous une forme pour ainsi dire dédoublée : d'une part, il y a dans chaque pièce un(e) coryphée devenu un personnage/protagoniste à part entière et qui n'a donc plus rien à voir avec le « chœur » antique. D'autre part, il y a Cantat et ses musiciens, dont la « place » par rapport à l'intrigue varie selon chaque pièce, comme on l'a vu. Mais s'agit-il vraiment d'un chœur tragique ?

On se prend alors à rêver : faisant suite au travail de *paideia* et de développement de la créativité des jeunes engagés dans le projet

temps de sa gloire, une sorte de héros : le « champion » et le chanteur d'un certain engagement politique, notamment alter-mondialiste. Puis, la mort de Marie Trinitignant signa sa chute, et le héros devint paria.

La trilogie *Des femmes* confronte donc le spectateur à un véritable malaise face aux incessantes « interférences » entre le réel et la fiction, cela de façon récurrente et pourtant distincte pour chaque tragédie. Dans *Les Trachiniennes*, on peut dire que le chant de Cantat résonne comme une sorte de prière. Cantat y apparaît comme un suppliant en lien incessant avec l'Absente. Si l'on considère l'intrigue des *Trachiniennes*, cette Absente omniprésente, ce n'est pas Marie Trinitignant, mais Kristina Rady. La grandeur d'âme de Déjanire, qui dit plaindre de tout son cœur sa rivale Iole parce que sa beauté a causé la ruine des siens, ne peut que faire songer à l'attitude de Kristina Rady qui, durant le procès de Cantat, ne s'est pas départie de son soutien et de sa solidarité à l'égard de celui qui l'avait abandonnée pour une autre. Dans *Les Trachiniennes*, Bertrand Cantat n'est pas « un parmi d'autres ». Il est, à lui seul, la voix lyrique qui accompagne Déjanire, comme l'ombre son soleil. Il est aussi le « témoin » du drame de Déjanire, le poète qui recueille et conserve la mémoire de son agir et de son pâtir. La mise en fiction transforme Cantat en maître de sagesse connaissant tout des vicissitudes de l'humain, capable de les exprimer par toute la gamme des modulations, cassures, rayonnements de sa voix, et pourtant, comme étrangement « abstrait » de ces maux. *Au-delà* d'eux. Il est le poète voyant qui raconte l'histoire, et non pas le héros tragique.

Dans *Antigone*, Cantat quitte cette position de poète *daïmon* (intermédiaire), et il vient prendre sa place dans le collectif : un parmi d'autres corps, mais toujours, une voix singulière puisse seule à se faire entendre dans le chant. Lorsque les musiciens et Cantat sont assis face au public, on ne peut qu'être frappé par la manière dont sont visibles les *maïns* du chœur. Or, dans une lettre adressée à sa fille — mais rendue publique et qui constitue la seule « explication » du metteur en scène —, Mounawad écrit : « Je me tiens aux côtés de celui qui ôta la vie à la femme qu'il aimait. Cette mort, bien qu'il n'ait pas eu l'intention de la donner, il la donna violemment *en se servant de ses mains*. » Dès lors, comment ne pas supposer/imaginer que tout, dans la trilogie *Des femmes*, a été minutieusement orchestré autour de Cantat ? Toujours, des interférences se créent entre la fiction et la « réalité », elle-même déjà en partie fictionnalisée, car qui, des spectateurs, a lu autre chose que les déformations des médias sur « l'affaire » ?

La recherche d'Absolu qui caractérise Antigone, son intransigence, sa fascination pour la mort, appellent en creux l'image que le public a pu se faire de Marie Trinitignant. Or, il n'y a aucune « connexion » entre la voix de Cantat ou même sa présence physique,

et celles de l'actrice qui joue Antigone (la différence par rapport à l'intimité tissée avec Déjanire est évidente). Ici, Bertrand Cantat est dans les « entours ». Sa présence est beaucoup plus flottante, dans les chœurs-obscurs des lieux de transition entre le centre du plateau et sa périphérie, voire la pénombre du hors-scène. Pendant un temps très long, Bertrand Cantat est assis face au public — dans le fond de la scène, et sans être mis en évidence par l'éclairage —, gardant la tête baissée. C'est comme s'il signifiait au public qu'il n'a rien d'autre à dire que ceci : « Oui, je l'ai fait. C'est irrévocable, irréversible, inscrit en moi à jamais. » La pure facticité du crime, dans toute la cruauté de sa lumière blanche.

Dans *Électre* est donné à ressentir qu'avec la rarefaction, voire la disparition du chant, Cantat quitte la dimension « amplifiée » (poétisée) qui était auparavant la sienne. Désormais silencieux, il devient un homme parmi d'autres qui marche, maraude, glisse aux entours du plateau. *Un homme parmi d'autres*, un anonyme, qui ne serait plus « Bertrand Cantat ». Cet anonyme « banalisé » est-il le summum de l'auto-création fictionnelle, ou bien la monstration de ce que Cantat est « réellement » : ni monstre, ni héros, mais quelqu'un qui respire le même air que toutes les autres personnes présentes dans la salle de spectacle ? La distinction entre fiction et réalité s'embrouille encore un peu plus... Jusqu'à l'absence de Cantat au moment où le meurtre de Clytemnestre est représenté sur le plateau (ce qui va à l'encontre de la convention tragique). Rien n'est fait pour le mettre en évidence : les musiciens sont quasi invisibles. Et pourtant, c'est à peine si on les remarque. Le public est donc amené à constater que *seul* Cantat n'est pas là. Comme si lui, le criminel dans la « vraie vie », devenait l'*analogon* du crime de fiction qui pour les Grecs ne pouvait pas être montré sur scène, mais seulement imaginé par les spectateurs.

Le rôle de la tragédie à Athènes était de confronter les spectateurs et les membres du chœur à un tel « inconfort », à de telles « interférences » entre fiction et réalité, jusqu'à brouiller la frontière en apparence évidente entre les deux. Ainsi, par exemple, après avoir vu/performé *Les Perses* d'Eschyle, quelle a bien pu être l'attitude des spectateurs et des choréutes athéniens ? Cette pièce a été jouée quelques années à peine après la bataille de Salamine, à laquelle Eschyle avait lui-même participé. Il en allait de même pour les spectateurs/membres du chœur, dont beaucoup y avaient de surcroît perdu un frère, un père, un ami, un fils, etc. Et voilà que le poète demandait aux citoyens choréutes, censés représenter un chœur de vieillards perses, de se mettre dans la peau de l'ennemi et de pleurer la perte de tous les guerriers perses ; qu'il créait un personnage de Reine perse très digne, qui ne pouvait que susciter la pitié, et qui, de plus, racontait un rêve où elle disait à toute la cité assemblée au théâtre, que

on pouvait attendre une déraison, une déchirure de la voix¹². De surcroît, Cantat est un ami de Mouawad, avec qui il avait collaboré dans un précédent spectacle (*Ciels*).

Qu'en serait-il de toute cette affaire vue depuis Athènes ? Tout d'abord, il faudrait souligner qu'éthique et politique ne peuvent pas être dissociées dans le contexte démocratique des Anciens. En effet, toutes deux sont affaires de délibération, de choix et de responsabilité (à la fois individuelle et collective). Au niveau politique, l'institution de la démocratie repose en effet sur la reconnaissance du fait que la loi est instituée par les hommes. *Demos autonomos* : le peuple athénien est auto-nome en tant qu'il se donne à lui-même ses propres lois et qu'il assume collectivement la pleine responsabilité de cette invention, et donc potentiellement aussi la faillibilité de ces lois, conçues comme opinions (*doxai*). S'ouvre alors la possibilité de les amender, de les transformer, voire de purement et simplement les supprimer. Dans son *Éthique à Nicomaque*, Aristote se fait l'écho philosophique de cette conception communément partagée. La politique est la science « architectonique » en ce qui concerne le domaine des « affaires humaines », et c'est sous son égide que le questionnement éthique est mené. Car la finalité de la politique est pour Aristote le bonheur de la cité, entendez : le « bien vivre » de citoyens « éthiques » car adonnés à l'action vertueuse, qui ne peut être que politique ou philosophique. On ne peut donc être ni « éthique » ni heureux seul, selon Aristote, mais seulement si toute la cité l'est aussi. Le choix de Mouawad apparaît alors essentiellement comme étant le choix *éthico-politique d'un ami*.

Or, l'amitié joue un rôle fondamental dans la constitution de la cité. Dans l'imaginaire grec, l'amitié (*philia*) semble en effet être à la fois le fondement et la finalité du lien politique. Une fois encore, Aristote est un bon témoin : « Il semble que l'amitié cimente aussi les cités, et les législateurs la prennent plus au sérieux que la justice (...) entre amis, pas besoin de justice, mais les justes aspirent encore à l'amitié ». (*Eth. Nic.*, 1155a 22-24 et 26-27). Aristote semble donc bien nous dire que, si l'amitié régnait parmi tous les citoyens, nul besoin de la justice. Cette affirmation est énorme : l'invention de la justice est un pis-aller pour remédier au fait que les citoyens ne peuvent pas être tous des amis les uns pour les autres. L'amitié est donc constituée en « idéal » de la communauté politique. Mais si la cité est possible, c'est aussi parce que « l'amitié fait partie des nécessités vitales, car sans amis, personne ne voudrait vivre » (1155a 4-5) et que, plus fondamentalement encore, il existe pour l'homme comme pour tout vivant animal, une amitié/affinité fondamentale pour

le semblable, qui pousse les humains à se rassembler et à se reproduire (1155a 18-21).

À la lumière de ces analyses, la trilogie *Des femmes* de Mouawad apparaît donc *vraiment* comme une tragédie parce qu'elle réactive cette fonction « d'idéal régulateur » de l'amitié pour le politique. Mouawad y a inventé un rituel cathartique pour son ami Cantat, pour le réintégrer *réellement* dans la communauté, en reissant du lien social et vivant par l'intermédiaire *symbolique* du chant. C'est donc l'ami — cet autre soi-même — qu'il s'agit pour Mouawad de ré-enchanter, de réanimer par/dans le chant, alors qu'il a été exclu de la communauté des « parlants ».

En effet, le jugement de justice interdit à Cantat de *parler* de « l'affaire Trintignant ». Encore une fois, vu depuis Athènes, ce jugement s'avère profondément injuste, car en imposant le silence, il interdit le processus du « demander et rendre raison de tout » (*logon didonai*), au fondement du politique dans la conception grecque. Parler, ce n'est pas forcément chercher à se disculper. C'est assumer en face de tous son acte et ses conséquences. Dès lors, tout se passe comme si Mouawad avait constitué la scène du théâtre comme un palliatif à la scène du tribunal. L'homme qui ne peut pas parler, eh bien, au moins, il peut chanter. Et par là, il peut dire beaucoup : « Écoutez sa voix, et vous comprendrez l'homme qui chante », dit un personnage d'une pièce de Mouawad. Dans *Incendies*, celle que ses geôliers ont surnommée « la femme qui chante » chante envers et contre tout pour résister, *pour rester humaine* alors qu'elle subit les pires tortures, battue et violée quotidiennement par celui qui s'avèrera être son propre fils. Arme de survie, le chant lui a été appris par une amie d'enfance à laquelle l'héroïne a elle-même appris à écrire. Tout se passe donc comme si cette scène imaginaire se redoublait dans la réalité du rapport d'amitié entre Cantat et Mouawad : entre l'homme qui chante, et l'homme qui écrit. Le second propose au premier de chanter pour rester humain envers et contre tout, après avoir commis le crime : « Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours » (promesse de l'ami).

La grande nouveauté, par rapport au contexte antique, tient à cette focalisation du rituel sur une seule personne. Dans la tragédie athénienne, c'est en tant que « particuliers » que les citoyens étaient invités à participer au chœur. En logique, le registre du particulier fait référence à l'appartenance à une classe, à un groupe. C'est donc en tant que membre du collectif citoyen, anonyme et masqué, que chaque chœur était impliqué dans le chœur, même si cette participation devait bien évidemment aussi avoir des répercussions pour lui, en tant qu'individu singulier. Or, ce n'est ni en tant que particulier anonyme, ni même en tant qu'individu singulier que Cantat est ici convoqué, mais en tant que *symbole*. Pour toute une jeunesse, ce dernier a été, au

12. Note d'intention de Wajdi Mouawad, cité par Bruno Icher, *Libération*, 8 avril 2011.

cela ne change pas grand-chose à l'affaire. Il peut y avoir de très émouvantes et de très « réussies » mises en scène de textes tragiques. Mais si elles ne cherchent pas à inventer pour aujourd'hui l'intrication du politique et du rituel au sein du chœur, elles manquent la tragédie.

En contrepoint à cette réduction quasi systématique de la tragédie à la mise en scène de son texte, il importe de mettre en évidence les quelques tentatives faites pour réactiver sa portée rituelle et/ou politique. On pensera par exemple au *Théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouchkine, au *Teatro Oficina* de José Celso Martínez Correa au Brésil, au *Projet Sophocle* de Wajdi Mouawad ou encore au projet *Tragédienneproduzenten*, « Producteurs de tragédies », mené par Claudia Bosse au Theatercombinat de Vienne. On aura remarqué que, dans cette énumération, la focale n'a pas été placée sur les *Atrides* de Mnouchkine, *As Bacantes* de Martínez, ni sur l'*Antigone* de Mouawad ou les *Perses* de Bosse. Si les textes des tragiques grecs sont mobilisés dans chacun de ces projets, leurs manières de faire la tragédie dépassent largement ces productions ponctuelles, pour s'inscrire dans le processus de création d'un collectif sur un temps long de plusieurs années. Faute de pouvoir les présenter tous, je me concentrerai ici sur le *Projet Sophocle* de Wajdi Mouawad, particulièrement intéressant pour ce qui concerne l'exploration de la frontière tenue entre une théâtralisation à visée critique du politique et sa « spectacularisation ».

II. *Des femmes (Les Trachiniennes, Antigone, Électre)* est la première trilogie d'un cycle consacré par Wajdi Mouawad à l'intégralité de l'œuvre de Sophocle. Dans plusieurs interviews, Mouawad parle de son désir de « vivre avec Sophocle, au quotidien ». Ce retour aux « sources », après de nombreuses années passées à mettre en scène ses propres textes, Mouawad l'associe à un moment de son parcours où il se dit « désenchanté¹⁰ ». Cependant, Mouawad dit « vouloir » encore croire à la puissance pansante et performative des mots, sans toutefois la « ressentir » ancrée au plus profond de lui-même. En venant nourrir son inspiration à la « racine » originaire qu'est Sophocle, Mouawad chercherait-il à se « réenchanter » ? Et ce terme doit-il s'entendre au sens fort de « réanimer dans et par le chant le sens du collectif » ? Il me semble qu'on peut répondre par l'affirmative à cette question, et que cette visée de « réenchantement »

10. La plupart des citations de Wajdi Mouawad qui suivent sont tirées de ses interventions lors d'une rencontre-débat qui a eu lieu à la Comédie de Genève le 2 octobre 2011 et des discussions que j'ai pu avoir avec lui à cette occasion. Pour un enregistrement de cette rencontre-débat à laquelle ont aussi participé Mathieu Menghini (modérateur), Danielle Chaperon (université de Lausanne) et Éric Eigenmann (université de Genève), voir <http://www.comedie.ch/evnement/debat-le-choeur-a-ses-raisons/audios>

est précisément ce qui fait du *Projet Sophocle* une tentative de faire de la tragédie. Cela se laisse décrypter dans l'intrication entre le choix très particulier du « chœur » fait par Mouawad et son lancement, en parallèle, d'un autre projet intitulé *Avoir vingt ans en 2015*.

Wajdi Mouawad a suscité une vive polémique en demandant à Bertrand Cantat de composer la musique de son *Projet Sophocle* et d'y assumer le rôle du chœur avec ses musiciens. Exacerbée par la prise de position de Jean-Louis Trintignant, qui avait dit refuser de jouer en Avignon si le meurtrier de sa fille y était présent sur scène, la polémique a divisé l'opinion publique en deux camps¹¹. Pour les uns, il fallait absolument refuser à un criminel le droit d'aller se faire applaudir sur scène, comme si rien ne s'était passé. On a souvent qualifié de « manque de pudeur » et d'« acte honteux » la présence de Cantat dans une trilogie consacrée aux femmes. Pour les autres, Cantat, ayant purgé sa peine, aurait payé son crime au regard de la justice. Il se trouverait donc libre de participer à toute action, quelle qu'elle soit. Mouawad a quant à lui justifié son choix en se fondant sur une distinction forte entre l'ordre de la justice et celui de l'éthique. Du point de vue de la justice, il y a des lois qui s'imposent à tous, qu'on ne peut pas discuter et qu'il faut respecter. Vis-à-vis d'elles, Cantat devrait payer son crime, ce qu'il a fait. Dans l'ordre éthique, en revanche, tout serait question de choix personnel et de responsabilité individuelle. Ainsi, Mouawad dit comprendre que d'autres désapprouvent son choix. Néanmoins, à titre personnel, il se justifie en invoquant une raison d'ordre essentiellement artistique. Après avoir longtemps cherché la musique qui pourrait, aujourd'hui, correspondre à celle d'un chœur tragique, Mouawad l'a trouvée dans le rock. Selon lui, seule cette forme de musique peut répondre à l'appel du chœur dans la *parodos* d'*Antigone* : « toute la nuit, chantons, dansons / et que Dionysos, notre guide / ébranle sous ses pas le sol thébain » (v. 152-154, trad. Davreux). Mouawad a accordé une force paradigmatique à ces vers, en considérant que le chœur devait devenir le vecteur de la transe, capable de faire vaciller le « sol » des évidences raisonnables. Selon lui, Cantat s'est avéré être la personne la plus adéquate pour composer et chanter ce rock tragique, compte tenu à la fois de sa propre histoire et de la particularité de sa voix, « capable de faire vibrer un texte, dans sa poésie, dans sa beauté, dans son abstraction ; mais en le portant à un degré de folie à un endroit où, par la musique,

11. C'est ainsi que le spectacle a été créé à la carrière Boulbon lors du festival d'Avignon 2011, sans la présence physique de Cantat, mais avec l'enregistrement de sa voix. Le Canada ayant refusé à Cantat le droit d'entrée sur son territoire, il y a été remplacé par Igor Quezada. La trilogie a en revanche été représentée avec Cantat en France, en Belgique et en Suisse.

« *The chorus's religious and ritual dimension and its complex political relation to its original community cannot be recreated for an eclectic modern audience that does not have the shared historical and cultural experience of the Attic polis*³. »

Se nouent ainsi au niveau de la scène deux apories de nature politique : la difficulté d'envisager une communauté politique démocratique dont la choralité pourrait être le paradigme ; la difficulté de renouer avec le caractère politico-rituel de la tragédie dans nos sociétés désacralisées et dépolitisées. Rappelons en effet que la « tragédie grecque » n'existe pas⁴. Il n'y a de tragédie qu'athénienne, car fondamentalement liée au cadre de la cité démocratique. Les tragédies, tout comme les comédies, étaient performées une fois l'an, dans le cadre de concours, à l'occasion des fêtes religieuses des Grandes Dionysies⁵. Ces performances étaient donc, en elles-mêmes, des actes de culte en l'honneur du dieu Dionysos. Par ailleurs, la cité jouait un rôle important dans l'organisation générale et l'ensemble du déroulement de ces performances. Ces concours étaient placés sous le patronage de l'archonte éponyme, l'un des plus hauts magistrats de la cité, auquel incombait notamment le choix des trois poètes qui allaient concourir. Trois riches citoyens s'acquittaient d'une sorte d'impôt indirect sur la fortune (la chorégie) en prenant entièrement à leur charge l'entretien d'un chœur. Le jury décernant la victoire était composé de citoyens tirés au sort. Mais surtout, il faut souligner un élément « d'organisation » qui n'a pas retenu toute l'attention qu'il méritait : si les protagonistes étaient joués par des acteurs professionnels, il semble que les chœurs aient été composés de simples citoyens, du moins au cinquième siècle, durant la grande époque de la tragédie. Ces citoyens étaient exemptés de toutes leurs charges politiques et militaires jusqu'à leur unique performance, soit durant une période de presque une année⁶. Qu'est-ce à dire, sinon que chanter et danser dans un chœur, à Athènes, était aussi considéré comme une *praxis* politique, au sens fort du terme ?

Nous avons aujourd'hui beaucoup de mal à concevoir cette intrication du politique et de l'artistique, tout autant que celle du rituel et du politique, qui n'avait par ailleurs rien à voir avec du « théologico-politique » au sens moderne du terme. Qu'un groupe s'exprime en « je », et c'est aussitôt le fantasme de la fusion indifférenciée qui surgit. Ce « stade » peut être magnifié : Nietzsche, par exemple, voyait le chœur tragique comme un « immense être

unique doté de pouvoirs surnaturels⁷, qui aurait permis de revivifier, le temps de sa performance, l'état dionysiaque bienheureux d'avant la « chute » dans l'individuation apollinienne. Mais on est alors bien dans une communauté chorale qui dissout l'individu dans le collectif et qui nie la politique. La parole fusionnée/fusionnelle du chœur peut tout autant être diabolisée, tant le discours unique scandé par une multiplicité de voix est pour nous associé à la terreur des régimes totalitaires. On n'efface pas le cours de l'histoire. Pourtant, le contexte à la fois politique et rituel des performances tragiques à Athènes peut nous aider à retrouver l'esprit fondamentalement démocratique du chœur et la fonction critique d'une parole unifiée qui ne serait pas uniformisante. Placée sous le patronage de Dionysos, dieu de l'ambivalence et de l'inspiration, la performance tragique faisait expérimenter à ses choristes la coexistence des contraires : dissolvant de façon transitoire tous les clivages constitutifs des « positions » hiérarchiques au sein de la société athénienne, voici qu'en l'honneur du dieu, des citoyens masqués et déguisés *faisaient* les femmes, les esclaves, les barbares, les vieillards. Ils endossaient parfois toutes en même temps ces identités antinomiques, si éloignées de la leur⁸. Faire forme d'initiation collective à Dionysos ? Cette initiation dionysiaque aurait consisté à confronter les choristes à « l'épreuve de l'étranger », leur faisant prendre conscience, en l'incarnant, voire plus précisément en l'*incorporant*, de la part d'altérité constitutive de leur identité citoyenne⁹.

Comment les metteurs en scène contemporains affrontent-ils ces questions ? Concrètement, la plupart du temps, ils les contournent, en montant une tragédie athénienne comme s'il s'agissait d'une pièce de répertoire « classique ». Le plus souvent, on assiste à une mise en scène d'un texte tragique, d'où le chœur a (plus ou moins) complètement disparu. Or, on ne le répètera jamais assez : mettre en scène un texte tragique, ce n'est pas faire de la tragédie. Car la tragédie athénienne n'était pas un genre littéraire. La tragédie, à Athènes, était une institution politico-rituelle, compte tenu, essentiellement, du statut de son chœur de citoyens. De nombreux metteurs en scène ne souscrivent pas à cet oxymore du chœur-individu, et font même chanter et danser leur chœur repeuplé. Mais

3. *Ibid.*, p. 358.

4. C. Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce. I. D'Homère à Héraclite*, Paris, Seuil, pp. 36-37.

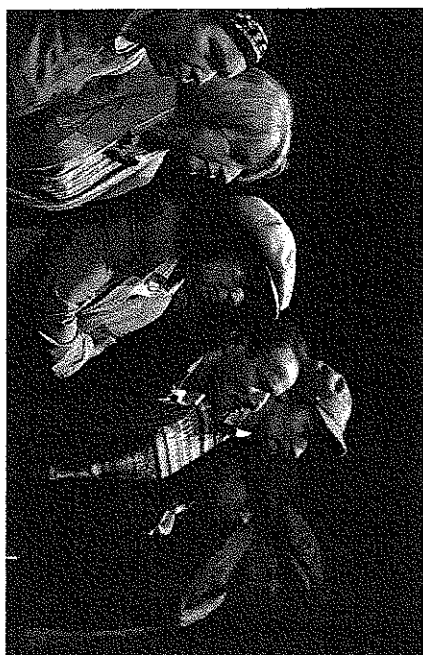
5. Voir E. Caspary et W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1994.

6. *Ibid.*, pp. 349-368.

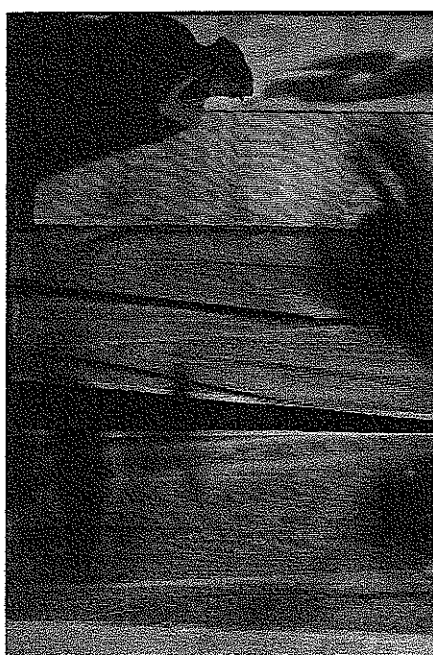
7. F. Nietzsche, « Das griechische Musikdrama », in *Sämtliche Werke : kritische Studienausgabe*, G. Colli et M. Montinari (éd.), Bd I, Berlin-New York, De Gruyter, 1980, pp. 15-16.

8. Dans les *Choéphores* d'Eschyle ou encore *Les Troyennes*, *Hécube* et *Les Suppléantes* d'Euripide, le chœur est composé de femmes barbares et esclaves.

9. Cf. F. I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, 1996, et S. Klimis, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Éditions Kimé, 2003, pp. 333-372 et pp. 408-427.



©aabalde



©aabalde

TUMULTES, numéro 42, 2014

L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène

Le *Projet Sophocle* de Wajdi Mouawad :
réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse

Sophie Klimis

Faculté universitaire Saint-Louis de Bruxelles

1. Dans un article révélateur, Helene P. Foley fait remarquer que la plupart des mises en scène contemporaines de tragédies réduisent fortement l'importance du chœur, en donnant la prééminence aux protagonistes¹. Considéré comme démodé, incongru, artificiel, le chœur tragique est le plus souvent limité à un petit nombre d'acteurs. Qui plus est, on le prive de ses deux moyens d'expression principaux : le chant et la danse. Ainsi donc, de nos jours, le chœur se contente le plus souvent de parler. Il peut aussi se réduire à un seul porte-parole — c'est-à-dire à son coryphée —, voire être purement et simplement supprimé. Parmi les multiples raisons de cet effacement du chœur que relève Foley, deux doivent plus précisément retenir l'attention :

« *Creating any undifferentiated collectivity on stage runs counter to modern ideas about the individual's complex and ambivalent relation to social groups and the representation of this relation in performance*². »

1. H. P. Foley, « Envisioning the Tragic Chorus on the Modern Stage », in C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley and J. Elsner (éd.), *Visualizing the Tragic. Essays in Honor of Froma Zeitlin*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 353-378.
2. *Ibid.*, p. 354.

« C'est pas pour nous normalement ». La médiation culturelle et les non-publics	
Cosmina Ghebaur	101
<i>Et puis, nous passions le pontalon français.</i>	
Une création artistique et politique	
Marina Da Silva	113
L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène.	
<i>Le Projet Sophocle</i> de Wajdi Mouawad :	
réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse	
Sophie Klimis	123
Villerréal, la scène politique de l'inattendu	
Entretien avec Samuel Vittoz	135
La scène théâtrale de la politique	
Le théâtre de 1830. Faire un peuple par le spectacle ou moraliser le patterre populaire ?	
Federico Tarragoni	147
Éroder les limites de la représentation.	
Scènes du politique dans le théâtre argentin de l'après-dictature	
Florencia Dansilio	165
Corps en acte	
Entretiens avec M. Morena,	
R. J. Galindo, P. Bennaton et N. Dinesh	181
Difficultés de l'émancipation.	
Remarques sur la théorie du « Théâtre de l'opprimé »	
Olivier Neveux	191

Présentation

Il est d'usage au théâtre depuis 1835 d'appeler praticable un élément du décor qui permet sur la scène le passage d'un lieu à un autre ou qui offre une voie d'accès ou d'exit à cette scène. L'emploi s'est conservé bien que le terme ait fini par désigner une construction supportant l'équipement nécessaire au spectacle et les personnes qui s'en occupent. Le passage — entrées, sorties, circulation — est devenu support — échafaudage, édifice, structure ; le mouvement institution. Mais ce mot vient au théâtre chargé d'un sens essayé dans le monde. Le 25 juin 1677, Madame de Sévigné écrit à Madame de Grignan que Madame de Ludes n'a pu, à la campagne, « soutenir [tel] personnage simple, qui n'était pas praticable » (Gallimard, La Pléiade, vol. II, p. 475). On dirait aujourd'hui qu'elle n'avait pu supporter ce personnage qui n'était pas fréquentable. Fréquenter signifie aussi bien se rendre souvent en un certain lieu qu'avoir des relations habituelles avec quelqu'un. Quelqu'un de fréquentable est quelqu'un avec qui on fait société : en disant qu'il n'était pas praticable, Madame de Sévigné voulait dire que ce personnage n'était pas sociable. On notera qu'elle ne dit pas « cette personne » mais « ce personnage ». On est déjà au théâtre. Il faudra donc, sur la scène du spectacle, des praticables pour délimiter un espace public, y accéder et fréquenter en des lieux communs des personnages plus ou moins praticables ; et d'autres praticables encore pour installer les décors sans lesquels ces commerces ne feraient pas sociétés. Praticable est ainsi ce qui noue une composition de lieux communs à la mobilité dans l'espace par des voies de circulation et d'échanges, aux fréquentations que celles-ci rendent possibles, aux sociétés qui en résultent et aux mondes qui en naissent et qui les accueillent.

Il y a donc un art des praticables qui est un art politique ; et une politique des praticables qui est un art de faire (ou défaire) société.

Les praticables sont à la scène : ils ordonnent l'espace, scénographies et chorégraphies ; ils configurent un monde en miniature et une société en épure. La scène et sa scénographie déploient une politique des relations en dessinant des espaces de

Tumultes

Cahiers du Centre de Sociologie des Pratiques
et des Représentations Politiques
Université Paris Diderot — Paris 7

Directrice de publication

Sonia Dayan-Herzbrun

Secrétariat de rédaction

Valérie Löwit

Comité de rédaction

Patrick Cingolani, Christophe David, Annie Dequeker Nicole
Gabriel, Anne Kupiec, Isabelle Lacoue-Labarthe, Martine Leibovici,
Denis Merklen, Louis Moreau de Bellaing
Géraldine Muhlmann, Numa Murard,
Raphaëlle Nollé-Goldbach, Fatou Sow
Étienne Tassin, Eleni Varikas

Comité de lecture

Mohamed Berrada (Rabat), Luc Boltanski (EHESS)
Emilio De Ipola (Buenos Aires)
Souleymane Bachir Diagne (Université de Columbia, N Y)
Roberto Esposito (Naples), Didier Fassin (Paris 13)
Maurice Goldring (Paris 8)
Jacqueline Heinen (Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines) Maria
Jarosz (Varsovie), Robert Legros (Bruxelles)
Hans Nicklas (Frankfort), Daniel A. Reis (Rio de Janeiro), Benjamin
Stora (INALCO)

Périodicité semestrielle

Rédaction

Université Paris Diderot — Paris 7
C.S.P.R.P. — Tumultes
case courrier 7101
75205 Paris cedex 13
Tél/fax : 01 57 27 66 86
valerie.lowit@univ-paris-diderot.fr

Diffusion

Editions Kimé
2, impasse des Peintres
75002 Paris
Tél : 01 42 21 30 72
Fax : 01 42 21 30 84
kime.editions@wanadoo.fr

Les politiques du praticable Scénographies publiques et chorégraphies politiques

Sommaire

Présentation

5

D'une scène à l'autre : théâtre et politique

D'une figure de l'inauthentique vers une figure
du possible. Aspects d'une histoire de la métaphore
théâtrale, de Lyotard à Rancière

Rieke Trimev

11

La *Theatralität*, modèle de l'action sociale et culturelle

Hanna Klimpe

31

Ce que l'action fait à l'acteur. Notes sur la théâtralité
de l'action politique

Étienne Tassin

41

Scène, plateaux, places. De la représentation
à l'occupation

Camille Louis

55

Articulations et petites déviations entre gestes
et regards

Marie Bardet

71

La scène politique du théâtre

Rendre « praticable » le théâtre. Pour l'institution
politique de la société

Laurent Fleury

87