



N° 19, 2025

RILUNE – Revue des littératures européennes
“Littérature classique et littérature européenne :
influence, réception, métamorphose”

Aphrodite Sivetidou
(Université Aristote de Thessalonique)

Mythe, adaptation et théâtre du réel

Pour citer cet article

Aphrodite Sivetidou, « Mythe, adaptation et théâtre du réel », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 31-40 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Suivant la vieille pratique « Faire du neuf avec du vieux », deux auteurs français, Michel Vinaver et Michel Azama, puisent leur inspiration dans le même mythe, à plus de trente ans de distance : *Iphigénie Hôtel* (1958) de Vinaver et *Iphigénie ou Le Pêché des dieux* (1991) d’Azama. Point commun aux auteurs des deux textes, leur attachement à l’actualité. Opération politique, en prise directe avec son époque, la question pour le théâtre « est de savoir comment [il] s’y est pris pour en rendre compte », l’intention de l’auteur étant régie par l’acte de la réception ; c’est donc dans cette voie que mon analyse est orientée, focalisant le mythe revisité modifié dans sa nouvelle forme. Or, c’est à partir de ces deux auteurs français bien connus du XX^e siècle, qui, sans pouvoir « se passer d’un travail de remise en question formelle », questionnent chacun à sa manière sur l’inhumanité et la violence, que j’ai étudié la nouvelle proposition du « déjà connu » afin de repérer la pratique moderne et le fonctionnement du mythe grec antique dans la mesure du public d’aujourd’hui.

Mots-clés : mythe, réécriture, forme, réception, réel.

EN Following the old saying « I create the new through the study of the old », two well-known French writers, Michel Vinaver and Michel Azama, are inspired by the same myth, with a distance of more than thirty years between them : *Iphigénie Hôtel* by Vinaver (1958), *Iphigénie ou Le Pêché des dieux* d’Azama (1991). The common element of both authors is their concern with current issues. The theatrical rewriting, as a political act directly related to contemporary affairs, is raising the question of the use of the « old » given that the writer is predominantly concerned with present-day issues. Lead by this question, in the context of the work of the two writers outlining their views on human cruelty and violence in the current manifestation of the « old », I studied these new interpretations of a well-known narrative to identify the application and function of ancient Greek myth with regard to the perceptions of today’s audiences.

Keywords : Myth, Rewriting, Form, Reception, Reality.

Mythe, adaptation et théâtre du réel

Je me dis qu'un poète devait, pour être vraiment poète, prendre pour matière des mythes.

Socrate dans Phédon (61 avant J.-C.)

Faire du neuf avec du vieux » est une très vieille pratique, qui remonte aux origines de la littérature. Notons qu'au concept du « déjà lu » des livres correspond le « déjà vu » du théâtre qui, par sa nature représentative, est fondé sur un fait de communication tout autre que celui de l'acte de lecture, visant fermement à une participation plus active du récepteur du spectacle vivant. Rappelons que dans l'Antiquité les grands poètes grecs s'inspiraient de la source intarissable de la mythologie pour écrire leurs tragédies sur lesquelles, par la suite, sont revenus les auteurs, de la Renaissance à nos jours. C'est ainsi que mythe grec antique et adaptation se rencontrent dans un nombre considérable de pièces, tentant l'inventivité des auteurs qui risquent l'indifférence du nouveau public.

Des titres tels qu'*Iphigénie Hôtel* (Michel Vinaver), *Iphigénie ou Le Péché des dieux*, *Médée black* (Michel Azama), *L'amour de Phèdre* (Sarah Kane), *Elles disent... l'Odyssée*, *Clytemnestre* (Jean-Luc Lagarce), *Hom riade*, *Pha ton* (Dimitris Dimitriadis), révélant de la reprise des thèmes de la mythologie antique, ou tels que *Gibiers du temps* (Didier-Georges Gabily) et *Saint amour* (Michel Azama), qui cachent soigneusement l'inspiration des auteurs, sont nombreux dans la littérature dramatique contemporaine. C'est à partir de deux auteurs français bien connus du XX  siècle que je tenterai d'étudier la r proposition du « déjà connu », afin de saisir la pratique moderne et le fonctionnement du vieux mythe auprès du public d'aujourd'hui.

Michel Vinaver et Michel Azama puisent leur inspiration dans le même mythe, à plus de trente ans de distance. *Iphigénie Hôtel* de Vinaver, écrite en 1958, est publiée en 1960, *Iphigénie ou Le Péché des dieux* d'Azama date de 1991. Point commun aux auteurs des deux textes, qui partagent le nom de la célèbre victime, leur attachement à l'actualité.

Sous quelle forme chacun des auteurs élabore l'ancien pour parler de son temps ? C'est la question posée impérativement quand la littérature revient ouvertement sur ses pas.

Signalons de plus le flou théorique autour des termes : réécriture, intertextualité et adaptation. Si la réécriture au théâtre est employée pour indiquer la reprise d'une pièce entière, à savoir une nouvelle version d'un texte existant, et que l'intertextualité réside en principe dans l'emploi de citations ou d'allusions, la définition commune de l'adaptation repose sur la transposition d'une œuvre dans un genre différent¹. Néanmoins, Michel Azama, qui a écrit une nouvelle version de la tragédie d'Iphigénie, vient brouiller les pistes, quand il note dans l'introduction de son œuvre calquée sur le modèle antique : « Je n'ai pas écrit une énième adaptation d'Euripide mais un texte pour la jeunesse d'aujourd'hui »². Et voulant mettre l'accent sur l'actualité de sa pièce, il nous informe : « Les répétitions de cette Iphigénie ont commencé fin janvier 1991, juste après l'expiration de l'ultimatum des alliés dans le Golfe... »³. En tant qu'opération politique, en prise directe avec son époque, la question pour le théâtre « est de savoir comment [il] s'y est pris pour en rendre compte »⁴. En fait, l'adaptation – utilisée dans le sens large du terme et en vogue de nos jours – jaillit de l'intention de l'auteur et est fortement régie par le régime de la réception ; c'est donc dans la voie du renouvellement du « déjà connu » que mon analyse sera orientée, se focalisant sur le mythe revisité, modifié dans sa nouvelle forme.

Romancier autour des années 1940, Vinaver vient au théâtre avec *Les Coréens* en 1955, pièce suivie par *Iphigénie Hôtel* en 1958. Entretemps, il entreprend une adaptation de *l'Antigone* de Sophocle (1957) et met l'accent sur la contemporanéité de l'œuvre. Notons par ailleurs que son œuvre est solidement ancrée dans l'actualité. La guerre de Corée, l'Algérie, le 11 septembre, la catastrophe aérienne dans les Cordillères des Andes (1972) :

Toute mon activité d'écriture [...] est une tentative de pénétrer ce territoire, le quotidien, qui ne m'a jamais été *donné*, dont l'accès est toujours

¹ Voir Marie-Claude Hubert (dir.), *Les Formes de la réécriture au théâtre. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 9, 10, et 11 juin 2004*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006 ; Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2002 ; Anne-Françoise Benhamou, « Adaptation », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 14.

² Michel Azama, « Introduction », dans *Id.*, *Iphigénie ou Le Pêché des dieux*, Paris, Éditions Théâtrales, 1991, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ Christian Biet, « L'après apocalypse », dans Michel Azama (dir.), *De Godot à Zucco : anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, t. III, 1950-2000, Paris, Éditions Théâtrales, 2004, p. 83.

à découvrir, à forcer. Autant dire que pour l'écrivain que je suis rien n'existe avant d'écrire, et qu'écrire c'est essayer de donner consistance au monde, et à moi dedans. Le monde ça ne peut se créer qu'à partir de l'informé, de l'indistinct, du tout-venant⁵,

disait l'auteur dans son intervention lors des rencontres *Écritures au présent*, en 1978, voulant non pas théoriser sa pratique de travail, mais en donner des éléments de description. Et son adaptation des chœurs de l'*Antigone* manifeste son fort attachement à l'actualité, comme déclaré par lui-même.

Ce n'est pas un paradoxe la reprise de l'œuvre sophocléenne par un écrivain qui avoue avoir l'obsession du quotidien. Essayant d'expliquer la permanence de la tragédie, « aujourd'hui son actualité paraît plus immédiate que celle de la plupart des pièces contemporaines »⁶, disait-il, se référant au thème de l'*Antigone* applicable aux différents cadres historiques. Son adaptation « mettrait l'accent sur la contemporanéité de l'œuvre. Vinaver choisit de ne rien changer au texte original [...] mais de substituer aux chœurs de Sophocle des chœurs qui feraient la jonction entre l'actualité du V^e siècle avant J.-C. et celle de 1957 »⁷, écrit Michelle Henry. Or, c'est en retravaillant les parties chorales que l'auteur s'attache à jeter le pont sur les 2400 ans qui séparent les deux textes – l'*Antigone* antique ayant été écrite en 441 avant J.-C. Des extraits tirés des *Chœurs pour Antigone* illustrent l'obsession de « l'art du présent, le seul », selon Vinaver, « qui touche, le seul qui répond à la situation vécue »⁸. L'auteur pénètre dans l'espace du chœur pour s'exprimer sur le pouvoir, la guerre inévitable et catastrophique, le vieux mythe installé fermement au sein de l'écriture :

– Pourquoi Étéocle, à la fin de la première année, a-t-il refusé de laisser venir Polynice ? – On le comprend. Il suffit de tâter du pouvoir pour y prendre goût. Les racines poussent vite. – Mais il y avait un accord entre les deux frères. – Il ne sortira rien de cette victoire. – Sort-il jamais rien de la guerre ? Qui perd veut prendre sa revanche⁹.

C'est dans les six interventions du chœur que l'auteur fait entendre sa voix sur de grandes questions, à savoir la guerre, le pouvoir, l'amour, la mort. Sous la forme dialoguée, les représentants du peuple développent leurs pensées par rapport aux faits du mythe connu. Dans sa forme

⁵ Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, t. I, Paris, L'Arche, 1998, p. 123-124. Les rencontres *Écritures au Présent* avaient été organisées par le Théâtre de Bourgogne à Dijon.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 41.

traditionnelle, la conception et le rôle du chœur antique sont régis par le statut de l'entre-deux ; le groupe choral est en principe placé entre les personnages et le public, considéré le porte-parole de ceux qui sont assis sur les gradins. À l'encontre du lyrisme du chœur antique, qui se charge généralement du discours de la *vita contemplativa*, la version moderne répond par une parole pragmatique, marquée par la présence de l'auteur :

– Mais le peuple de Thèbes n'a pas de voix. Le roi parle et le peuple baisse la tête et suit dans le silence. – C'est notre silence qui fait les mauvais rois. La vérité est que nous n'avions rien dit, parce que nous n'avions rien à dire¹⁰.

En modernisant le rôle du groupe choral, notre contemporain semble rejoindre Schiller en sens inverse. Car si le chœur, selon le philosophe allemand, est un « mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler du monde réel et par là préserver son espace idéal et sa liberté poétique »¹¹, Vinaver lui confie une parole critique qui dit l'état de notre monde et joue dans le dispositif théâtral, substituant « aux chœurs chantés des "interludes" parlés, visant à ouvrir un accès direct et en même temps "critique" à la pièce, pour le spectateur contemporain »¹². Avec admiration pour « l'intelligence politique » du thème traité dans *Antigone*, l'auteur vise « à faire bouger le public »¹³. Par le biais de la parole inventée du chœur, Vinaver réussit le métissage de l'ancien et du moderne, du mythe éloigné dans le passé et de notre présent, agit sur le rapport entre scène et salle, réintègre le spectateur dans la représentation, et fait du théâtre une « communauté vivante »¹⁴. Accusant ainsi sa présence, l'auteur exploite le régime de la réception et invite le public du XX^e siècle à une attitude critique. Notons, par ailleurs, que dénoncer la convention théâtrale est une pratique commune dans les écritures contemporaines, imposée régulièrement dans les reprises de textes existants.

Écrite juste au moment de la crise de mai 1958, *Iphigénie Hôtel* vient à première vue interroger sur son titre énigmatique. Si le mythe d'Iphigénie apparaît comme matière de l'œuvre, sa relation avec la tragédie d'Euripide n'est repérable que dans la dimension allégorique du sacrifice de la jeune fille. Rappelons qu'en 1958 des manifestations éclatent en Algérie française. Le quatrième de couverture nous informe :

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ Voir à propos Friedrich Schiller, cité par Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1986, p. 54.

¹² Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 35, 38.

¹⁴ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006, p. 852.

Habituellement on ne s'arrête qu'une demi-journée à Mycènes, le temps d'une visite guidée des ruines de l'acropole où régna Agamemnon. Mais nous sommes quelques jours après le 13 mai 1958, et des touristes français, inquiets de ce qui leur parvient des nouvelles du séisme politique en cours à Alger et à Paris, prolongent leur séjour à l'*Iphigénie Hôtel*.

L'ancien et le nouveau, le passé glorieux et le présent menaçant constituent le cadre de l'action dramatique qui est censée se dérouler dans un hôtel de Mycènes. Patrocle, Oreste, Aphrodite, à côté d'Émilie et de Théodora, figurent dans la longue liste de personnages¹⁵ ; à côté d'eux, des noms français soit du personnel de l'hôtel, soit des clients venus y passer quelques jours. Il est clair que Vinaver s'engage dans une dialectique permanente entre l'autrefois de la légende et l'actualité de l'époque, entre les figures mythiques et les personnages ordinaires, voire entre le faux et le vrai, pour s'interroger sur les rapports du théâtre avec la réalité. Découpée en trois journées, l'action se déroule uniquement dans le lieu clos de l'hôtel, en contact avec deux espaces dramatiques : les ruines où vécurent les personnages légendaires et tragiques, et le territoire français où sont en train de se déployer les événements politiques de l'époque – l'Histoire installée au noyau de l'écriture. Et Antoine Vitez de remarquer en 1976 : « Mais cette pièce est tout le contraire d'une tragédie. Elle montre l'ascension de Monsieur Alain, qui profitant de la mort de Monsieur Oreste, ancien propriétaire légitime de l'hôtel, étend progressivement le domaine de son autorité sur tout le personnel »¹⁶. Dans ce drame, image inversée d'une tragédie, avec des serviteurs à la place des rois et des princes, on est tenté de discerner une choralité moderne, produite par les conversations de nombreux personnages autour des faits. C'est ainsi que par la déconstruction critique du chœur antique, remplacé par une choralité éparpillée parmi les personnages, voire par un « chœur éclaté » et sans héros, l'auteur retravaille la forme théâtrale pour rendre compte de l'Histoire¹⁷.

Préoccupé par la crise politique et inquiet du danger d'une guerre civile, Michel Vinaver s'éloigne des événements et choisit le cycle des Atrides pour parler de la menace d'un conflit et de ses conséquences sanglantes. Agamemnon, Clytemnestre, Égisthe, Cassandre reviennent constamment dans les paroles des personnages, à côté de de Gaulle, des politiciens français, du célèbre armateur grec Onassis, tandis que Goering, Himmler, Goebbels rappellent le grand massacre de la Seconde Guerre

¹⁵ Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 497.

¹⁷ À propos de la déconstruction du chœur et du chœur éclaté, voir le chapitre « Aspirations chorales », dans Christian Biet et Christophe Triaud, *op. cit.*, p. 852-853.

mondiale. Trois temporalités se croisent au *hic et nunc* de l'action dramatique afin de susciter le regard critique du spectateur. Si dans la mythologie grecque le nom du guerrier de Troie est littéralement « la gloire du père », dans *Iphigénie Hôtel* le Patrocle moderne est le premier personnage par ordre d'entrée en scène ; dans le rôle de muletier, il est constamment assis par terre dans un coin, plongé dans le mutisme. Représentant du mythe, héros célèbre, ami intime d'Achille tué par Hector, mal mis, mal propre, en état de sommeil dans sa version moderne, fantôme d'une guerre controversée, il sert de symbole négatif rappelant les ambitions des gouvernants menant à des catastrophes. Oreste, héritier d'Agamemnon, réceptionnaire-concierge de l'hôtel, ex-propriétaire de la maison, meurt au début de la pièce, seul dans sa chambre, tandis qu'Alain, valet de chambre, se prépare à le remplacer. Descendue du socle divin, Aphrodite, la plus belle des déesses jouant un rôle décisif dans le déclenchement de la guerre de Troie, apparaît ici comme « serveuse » de gens ordinaires. Les trois personnages mythiques abaissés ne sont donc que des allégories de la décadence d'un passé qui se voulait glorieux – car après tout imprégné de sang – leur résurrection scénique jouant contre la force de l'oubli et en faveur des rapports du théâtre à la réalité. L'Iphigénie du titre, fantôme qui hante les consciences de part et d'autre du plateau¹⁸, reste apparemment sous silence. Néanmoins, Vitez reconnaît au personnage de Mademoiselle L'hospitallier « si pure et si ardente à vivre, vierge encore c'est sûr », la célèbre victime qui « sera sacrifiée à la nécessité du départ, comme une autre vierge le fut, jadis, en ce pays même »¹⁹. Le symbolisme des personnages et des faits mythiques révèle éloquemment la relation du présent avec la matière antique et traverse résolument le texte moderne, l'usage du théâtre selon l'auteur étant d'émouvoir son public.

À la vision purement contemporaine de Vinaver s'oppose la conception de Michel Azama. Puisant dans le même mythe et voulant parler des péripéties de notre monde, il choisit de rester près de la tragédie d'Euripide. Signalons que le titre *Iphigénie ou Le Péché des dieux* est révélateur de l'intention de l'auteur de parler de « l'effondrement des mythologies », de dire « [le] déshonneur de notre temps », car comme il l'écrit lui-même : « Ce n'est pas que rien n'a changé, c'est que tout est

¹⁸ Seulement trois pages avant la fin, M. Veluze, l'archéologue, nous rappelle que la jeune fille a été « froidement égorgée devant les yeux et sur l'ordre du père », son sacrifice ayant permis le départ de la flotte de l'armée grecque, voire du déclenchement de la guerre de Troie. Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁹ Antoine Vitez, *op. cit.*, p. 497.

devenu pire ». Et l’auteur d’expliquer : « [c]haque jour dans un lieu du monde s’accomplit le sacrifice de milliers d’Iphigénie »²⁰.

En conservant la structure tragique d’un seul acte, il installe lui aussi l’action à Aulis et introduit sur scène les personnages connus sans oublier le chœur des adolescentes, amies d’Iphigénie. Écrite en vers, par le biais d’un langage lyrique et avec de courts passages de l’original repris deux fois en grec ancien, l’*Iphigénie* d’Azama rappelle au public d’aujourd’hui le tragique toujours présent. Sans modifier les faits principaux, l’auteur élargit la liste des personnages avec des héros mythiques absents chez Euripide et mise résolument sur les dieux, ne figurant pas dans la tragédie. Dionysos, Kronos, d’autres dieux, plus Artémis et Athéna représentent une sorte de contre-chœur ; à l’exception d’Apollon, ils décident d’offrir la mort pour s’amuser du mal des humains, leur rôle néfaste et leur responsabilité catastrophique se manifestant déjà au sous-titre de l’œuvre « le péché des dieux ».

Si l’histoire d’Iphigénie sert de toile de fond dans la pièce essentiellement moderne de Vinaver et que les événements politiques sont répercutés par les échos du mythe, la parodie de l’*Iphigénie à Aulis* réussit la diachronie de la pensée antimilitariste d’Azama. Avec ironie aigüe l’auteur raille la sagesse des dieux qui « ne sont pas absents de nos guerres des étoiles », écrit-il ; au contraire, « les dieux sont toujours là pour nous persuader de la fameuse “nécessité historique” »²¹. Michel Azama transgresse franchement les normes. Dans l’entre-deux – l’ancien et le moderne – il se situe au-delà de la convention théâtrale et accuse sa présence. En guise de rapsode antique, il découpe la pièce en dix-huit tableaux-épisodes titrés et invite le spectateur à un jeu permanent d’identification/distanciation. Les chants du chœur, le rêve d’Achille qui voit le fantôme de Patrocle lui annoncer sa mort prochaine à Troie, le cri de désespoir de Clytemnestre à Agamemnon, « je te frapperai à mort dans ton bain »²², ajoutés aux vers de l’écriture, renforcent l’irréel de la vieille légende et par le mélange des temps mythiques affirment le théâtre, assignant à l’œuvre moderne une force purement poétique. Dans le langage lyrique du chœur, le procédé répétitif assure le rythme et accélère l’action tragique : « Dans le ciel plombé immobile / Les mouettes tracent des signes fous : / Ils vont tuer Iphigénie ! »²³. Repris huit fois le vers « Ils vont tuer Iphigénie » n’est que le rappel obsédant de la mort prochaine de la jeune fille, la mort inhérente à toute guerre. De même, le *Leitmotiv* du chœur, « Assez / Assez de paroles », qui vient interrompre l’adieu à la

²⁰ Michel Azama, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

²¹ *Ibid.*

²² Michel Azama, *Iphigénie ou Le Péché des dieux*, *op. cit.*, p. 49.

²³ *Ibid.*, p. 56.

vie de l'héroïne, annonce la fin inéluctable et l'inutilité des paroles ; les jeux sont faits, parce que les dieux ont voulu ainsi. « Morte pour la guerre pour le plaisir des dieux / morte pour rien / [...] / Mourir alors que la lumière est si douce »²⁴ sont les derniers mots de l'héroïne – avant que son « sang [ne] coule le long de l'autel »²⁵, sous le coup de Kalkhas. Ils expriment la futilité des entreprises guerrières et contredisent l'idée dominante, « Un héros n'a pas le droit d'aimer la vie »²⁶.

En 1991, Azama reconstruit le mythe dans une forme libre, où l'épique et le lyrique, le narratif et le poétique, se fondent au profit de mots. « Je suis pleine de mots »²⁷, avoue Iphigénie à Artémis, ignorant le sort qui l'attend ; peu après, nous écoutons Agamemnon, en proie au trouble intérieur, dire dans son face à face avec sa fille aînée : « les mots les mots / ne me laissent pas faire »²⁸. Ces allusions à la parole, suscitées par des raisons différentes, afin d'exprimer la joie d'aimer et d'être aimée de l'héroïne et le besoin du roi de retarder l'action, ajoutées au commentaire du chœur – « Assez / Assez de paroles » – feraient retentir la réponse d'Hamlet à Polonius qui lui demande ce qu'il lit : « Words ... words ... words ... »²⁹. Dans la réplique, à première vue anodine, se cache la pensée profonde du prince : « Seulement des mots, accumulés, comme dans le babillage étourdissant qui fait le comique et la vacuité tragique de Polonius, ou comme dans les livres bavards, sans relation avec l'action »³⁰. À l'encontre de l'esprit railleur du héros shakespearien, Azama fait du théâtre fondé uniquement sur les paroles – futils et mensongères lors des décisions désastreuses des chefs –, et reconnaît à l'art du spectacle vivant le pouvoir d'« interroger quelques consciences »³¹. L'auteur se focalise sur l'ignorance de la future victime et invente des scènes à deux – Iphigénie / Électre, Iphigénie / Agamemnon, Iphigénie / Clytemnestre, Iphigénie / Achille – pour accentuer les rêves d'une vie heureuse et l'insouciance des jeunes, condamnés à mort parce que « Les dieux décident »³² ainsi, selon l'héroïne. L'amour de la vie inhérent à la jeunesse et la mort au cours des guerres sont les deux pôles autour desquels s'organise le texte, qui montre une jeunesse impuissante à la

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, dans *The Oxford Shakespeare. The Complete Works of William Shakespeare*, ed. with a glossary by William James Craig, Oxford-London, The Clarendon Press-Frawde, 2012, p. 666 (II, II).

³⁰ Jeanne Bovet, Jean-Marc Larrue, Marise-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », *Théâtre/Public*, vol. 201, *Voix / Words Words Words*, 2011, p. 19.

³¹ Michel Azama, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

³² Michel Azama, *Iphigénie ou Le Pêché des dieux*, *op. cit.*, p. 30.

merci des dirigeants qui se divertissent en la sacrifiant. « Sacrifions sacrifions. Du sang ! »³³ : c'est la décision des dieux plongés dans l'ennui. « Les Achéens seront-ils capables de vaincre Troie ? »³⁴, c'est la question des « immortels de tous les horizons ». Ironie et sarcasme régissent la conception des dieux parodiés cruellement pour dénoncer la légèreté de ceux qui décident de la vie des jeunes. Azama termine sa pièce avec le dix-huitième épisode intitulé « La folie d'Achille », et range son héros dans la liste des personnages célèbres qui par amour ou par remords ont perdu la raison. Son Achille rencontre ainsi Oreste, persécuté par les Érinyes et, en proie à des crises de folie, rejoint Tristan de la légende médiévale et se range aux côtés du prince shakespearien. Renonçant à son rôle légendaire du meilleur des Grecs, l'*aristos achaïon* refuse la gloire du héros et perd la tête : il s'insurge contre les dieux et se livre à une lamentation sur la mort des jeunes, pour être finalement saisi par une manie guerrière :

Vous les dieux insatiables
soyez contents
[...]
Allons donner boire aux dieux.
Allons.
Pas de descendance pour nous jeunes gens
pas d'immortalité plantée dans nos enfants.
Pas de pitié. L'ivresse. Le carnage. L'hécatombe.
Tuons.
Tuons³⁵.

Achille finit son discours en glorifiant la guerre ; il passe de la rage de l'amant désespéré à la furie du combattant assoiffé de sang, et son évolution opère sur le régime de la réception. Par l'ironie cruelle des paroles « Vive la guerre camarades ! / Vive la mort ! / Laissons ici un deuil dans chaque maisonnée »³⁶, sur lesquelles le rideau tombe, en présence d'Agamemnon, de Tirésias et du chœur, l'auteur obtient avec certitude le consentement du spectateur moderne, le laissant plus que sceptique, ennemi avoué de toute guerre.

À partir du même mythe, deux auteurs du XX^e siècle questionnent chacun à sa manière l'inhumanité et la violence, ne pouvant « se passer d'un travail de remise en question formelle »³⁷. Au-delà de la thématique commune de l'actuel, l'un installe le *hic et nunc* de son écriture moderne dans le cadre du vieux mythe, l'autre reste proche de la tragédie antique

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 70.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 84.

qu'il modifie librement selon son idéologie. Là où Michel Vinaver et Michel Azama se rencontrent également, c'est sur le principe formel de la convention théâtrale. Des touristes français et des figures légendaires habitent *Iphigénie Hôtel*, pièce qui traduit la cruauté de l'auteur. Entre la vie et l'art, le réel et l'irréel, le vieux et le nouveau, cette œuvre agit discrètement sur la lucidité du spectateur. C'est notamment l'usage de l'histoire légendaire qui révèle la présence de l'auteur dramatique qui, pareil à une force créatrice, compose les parties de l'œuvre. Le réel, apparent chez Vinaver, est soigneusement caché chez Azama ; l'irréel affiché assure au texte de celui-ci une diachronie permanente et universelle. Son *Iphigénie ou Le Péché des dieux* s'attaque directement au pouvoir, et sa tragédie moderne fait retentir un cri de colère en faveur des jeunes. Reprenant ostensiblement le rôle du rapsode antique³⁸, l'auteur coud ensemble les parties de son *Iphigénie*, construite sur son modèle, au-delà de toute vraisemblance. Citoyens inquiets, très attentifs aux malheurs des hommes, les deux auteurs revisitent avec respect et savoir profond la matière du mythe dans l'ambition d'éveiller le regard critique du public. Et nous lecteurs et spectateurs de nous interroger : le Théâtre peut-il changer le monde ? Question suspendue pour de bon, il n'y a aucun doute que, « superbe charognard et perpétuel naufrageur, le théâtre dira *quelque chose* des naufrages et du monde »³⁹, son pouvoir avéré étant de rendre compte de l'Homme dans l'Histoire. Et Michel Azama d'avouer : « le théâtre ne change rien au monde. Puisse-t-il continuer longtemps d'interroger quelques consciences »⁴⁰.

Aphrodite Sivetidou
(Université Aristote de Thessalonique)

³⁸ Voir à propos Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, chap. VI « La pulsion rhapsodique », p. 293-340.

³⁹ Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ Michel Azama, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.