

**ENTRE-DEUX, IDENTITÉ EXILIQUE ET TRAGÉDIE DE L'HISTOIRE:
FIGURES LITTÉRAIRES ET STRATÉGIES DE REPRÉSENTATION
SCÉNIQUE²**

In Between. Exilic Identity and Tragedy of History: Literary Characters and Performative Representation Strategies

In this paper, I focus on some aspects and strategies of literary and theatrical representation which are involved in the highlighting of cultural differences, especially “in-between” spaces and identities, and their consequences in the life of communities. I base my study on several literary works and performances that range in time from Greek Antiquity up to our days. They develop topics like exile, migration, war, women rights, the right of asylum, gender discrimination, religious and ethnic persecution. Among them I would especially mention Aeschylus' *Suppliants* staged by director Silviu Purcărete and *Exile in the Land of Forgetfulness*, dance-theatre performance realized by Andreea Tănăsescu, based on Benjamin Fondane's life and writings. My main purpose here is to provide a minimum corpus and, more precisely, an annotated corpus of literary and theatrical works and productions on topics relevant to the experience of exile. This approach is not however exhaustive, it's a work in progress. I am now going on to explore such an area within a research project.

Key-words: *myth, exile, migration, women rights, the right of asylum, gender, religious and ethnic discrimination*

1. Du mythe à l'histoire comme champ du tragique

Dans les sociétés prémodernes, le mythe fondateur peut expliquer toute une série de particularités de la mentalité collective et légitimer ainsi les pratiques sociales qui en dérivent³. Il a donc essentiellement une valeur explicative et paradigmatische et va de pair avec les croyances religieuses et les rituels sacrés. Particulièrement, le mythe reflète les mécanismes du psychisme et la structure de certains rapports familiaux ou sociaux. Coextensif au premier, mais fonctionnellement différent, le mythe littéraire a plutôt une fonction esthétique. Il se présente comme une narration

¹ Université « Vasile Alecsandri », Bacău.

² La recherche afférente à cet article s'est développée dans le cadre de deux projets : « *Extra-muros : pour un projet de théâtre rituel sur l'exode, entre mythe et actualité* » (2018-2020), projet de recherche – création financé par le *Fonds stratégique de développement de la recherche* de l'Université Laval, Québec, Canada; et « *La représentation des catastrophes humaines au début du XXIe siècle comme rite de passage: drame social ou retour à la tragédie?* », projet de recherche CRSH – Savoir (2021-2026), financé par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines, Gouvernement du Canada. Les projets sont dirigés par Liviu Dospinescu, professeur titulaire au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval.

³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

« symbolique », bâtie autour d'un héros doté d'une grande force de « fascination », à même d'entraîner des effets soit « idéalisants », soit « répulsifs⁴ ». D'où la récurrence du même schéma mythique, au fil des siècles. Cela présuppose une nécessaire remise en contexte du noyau mythique, avec d'inévitables adaptations et changements de son sémantisme. Grâce à ces particularités, le mythe littéraire, à son tour, est à même de faire passer une explication d'un certain état de choses et, parfois, « un appel à l'action⁵ ». Par exemple, Antigone était vue en France, pendant l'Occupation, comme un symbole de la Résistance.

L'ancienne tragédie est faite de la matière des mythes. Plus généralement parlant, la mythologie, avec son échafaudage archétypique, nous restitue la manière dont une collectivité voit le monde. La mythologie nous apporte une vision unitaire et cohérente où toute composante de l'univers (êtres, choses, comportements et pratiques sociales, institutions, etc.) trouve sa place et sa raison d'être par rapport à l'ensemble. Cette cohérence de la représentation mythologique fait en sorte que tout élément particulier puisse avoir un sens dans l'image de la totalité du monde, même ce qui peut nous paraître « absurde ». Les anciens Grecs se défendaient contre l'angoisse de l'absurde en la remplaçant par la doctrine de la fatalité, non moins inquiétante : quelqu'hostile qu'il soit, le destin s'inscrit dans une logique infaillible qui règne dans l'univers. C'est la logique du conflit entre la volonté subjective de l'individu et les lois implacables (*Ἄνακτη*, « Ananke ») auxquelles il doit se soumettre et auxquelles même les dieux ne peuvent se soustraire. Cette logique affreuse de la fatalité garantit l'ordre du cosmos et empêche sa dissolution dans le chaos⁶. Le mythe de la fatalité – qui est au cœur de la tragédie – intègre ainsi la souffrance humaine dans une vision raisonnée du monde. Raisonnée, mais imprégnée de la croyance en la force fascinante et affreuse – *fascinans et tremendum*⁷ – du sacré. D'ailleurs, à l'avis de Rudolf Otto, le sacré n'est autre que l'apothéose de l'Irrationnel, ou plutôt la manifestation des forces supérieures que la raison des humains n'est pas en mesure d'élucider.

Aujourd'hui, la tragédie est considérée périmée comme genre littéraire, mais le tragique s'avère inlassablement actuel comme catégorie *existentielle*, comme expérience humaine réellement vécue. Vécue en dehors de (et remémorée à travers) la fiction.

Dans quelle mesure le mythe, comme notion théorique, s'avère-t-il pertinent et utile par rapport à la société contemporaine? Dans cette perspective, la portée et la pertinence du mythe reposent, à mon avis, sur la relation qu'il entretient avec l'histoire. Tel que déjà remarqué par Aristote dans sa *Poétique*, l'histoire est le domaine du fait particulier. Narration exemplaire, avec une validité générique, le mythe s'efforce, en revanche, de saisir le noyau archétypique des représentations qu'on se fait des événements particuliers que l'on vit.

⁴ André Dabuzies, « Des Mythes primitifs aux mythes littéraires », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, du Rocher, 1988, pp. 1176–1186. Voir aussi André Dabuzies, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1999.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Guy Rachet, *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973.

⁷ Rudolf Otto, *Le sacré*, traduction par André Jundt, Paris, Payot, 2015.

2. L'exil, « mythe » ou « thème » littéraire?

Le thème de l'exil, tout particulièrement, met son empreinte sur l'histoire de la tragédie comme vie et littérature à la fois, depuis les Grecs jusqu'à nos jours. En apportent la preuve, pour ne donner que quelques exemples, *Les Supplantes* d'Eschyle et le cycle troyen d'Euripide, notamment quelques pièces-maîtresse – *Hécube*, *Les Troyennes*, *Andromaque* – tout comme l'*Énéide* de Virgile ou les transformations successives de l'histoire d'Ulysse, d'Homère jusqu'aux auteurs du XX-ième siècle (dont Joyce et Benjamin Fondane).

Peut-on vraiment parler d'un mythe de l'exil ou plutôt d'un thème littéraire, voire d'un « thème mythique » ? À cet égard, Pierre Brunel constate un « flou terminologique » : dans l'œuvre, « le mythe se dégage difficilement du thème⁸ ». Il y a donc des « thèmes mythiques⁹ », conclut-il. Dans ce cas, la plupart des mythes littéraires (Don Juan, Faust, Oedipe, le Graal, etc.) sont-ils plutôt des thèmes mythiques ? Pour répondre à cette question, on s'appuie toujours sur André Dabuzies, selon qui les concepts de mythe et de thème littéraire sont interchangeables, dépendamment du contexte de la réception. Un thème littéraire devient mythe lorsqu'il exprime la mentalité collective d'un certain groupe, à une certaine époque. Ainsi, l'histoire de *Tristan et Isolde* est un vrai mythe pour la société courtoise du XIIe siècle, dont il incarne les valeurs emblématiques – tout particulièrement, la doctrine de la *fin'amors*, « l'amour courtois ». Mais cette histoire n'est plus qu'un simple thème littéraire lorsque sa force de « fascination » collective s'affaiblit, et qu'elle ne répond plus aux nouvelles valeurs dominantes du public. Ainsi, aux XVe et XVIe siècles, pour le goût plus réaliste de la Renaissance, *Tristan et Isolde* n'est autre qu'un thème littéraire, dépourvu de son auréole mythique.

Plus généralement, toute une série de figures mythiques d'origine antique, assimilées par la culture européenne en tant que thèmes littéraires, récupèrent, à un moment donné, leur fonction de modèles fascinants¹⁰ qui, par définition, est spécifique aux mythes. On a déjà dit, pendant la Deuxième Guerre mondiale, Antigone est redécouverte et symboliquement réinvestie par les Français comme figure tutélaire de la Résistance. Au carrefour de la littérature, de la psychologie et de la sociologie, le mythe (son héros, y compris) véhicule donc une « idée-force », redoublée par une « image-force » capable d'influencer la vie sociale et le comportement collectif, la manière de penser et d'agir de tout un groupe¹¹.

Dans le contexte de la société globale contemporaine et en tenant compte des précisions terminologiques ci-dessus, j'avance l'hypothèse que les figures de l'étranger et de l'exil convergent vers un vrai *mythe emblématique de nos jours*¹². Les

⁸ Pierre Brunel, « Préface », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, du Rocher, 1988, pp. 7–15.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cf. Dabuzies, « Des Mythes primitifs aux mythes littéraires », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., pp. 1176–1186.

¹¹ Cf. Claude Rivière, *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin, 2008.

¹² J'ai formulé aussi quelques arguments à cet égard, à l'occasion de la conférence « *L'exode et la figure de l'étranger dans la littérature de l'Antiquité gréco-latine* », lors de l'événement « *L'exode syrien, des mythes littéraires aux théâtres du réel* », dans le cadre du projet « *L'exode syrien dans le théâtre du réel : vers une forme de ritualité sociale* » du professeur Liviu

programmes de *Breaking news* ne font qu'en témoigner. D'où l'actualité (et le sentiment de déjà-vu que nous inspirent) des histoires anciennes, telles celles du cycle de Troade¹³.

3. L'exil à l'ancienne: figures d'étrangers dans l'Antiquité greco-latine

3. 1. *Les Suppliantes* d'Eschyle

« Fait notable, les premiers étrangers » – les premiers migrants et réfugiés en masse – qui « viennent de l'aube de notre civilisation sont des étrangères¹⁴ », remarquait Julia Kristeva, elle-même native de Bulgarie, naturalisée en France. Plus exactement, ce sont les Danaïdes ou les *Suppliantes* d'Eschyle, protagonistes d'une très ancienne légende dont le dramaturge s'inspire lui-même. De plus, tel qu'observé par Kristeva, les *Suppliantes* sont « doublement étrangères: venant d'Égypte et rétives au mariage¹⁵ ».

Des tragédies grecques, les *Suppliantes* d'Eschyle semble être la plus ancienne qui nous soit parvenue. En dépit de sa beauté et de sa profondeur de pensée, on ne lui a remis aucun prix aux concours de création dramatique de l'époque, à cause de l'attitude critique de son auteur¹⁶. Plus exactement, dans cette pièce, Eschyle s'attaque aux préjugés concernant la condition des femmes et aux violences commises par les Grecs pendant les guerres¹⁷. Quelques vers de la pièce renvoient aux horreurs commises par les guerriers de Sparte en 493 av. J.-C., contre la cité d'Argos qu'ils ont voulu dépeupler par génocide et déportation¹⁸. D'ailleurs, selon certains avis, cette pièce semble avoir été écrite entre 493 et 490 ou, plus exactement, entre « le désastre d'Argos qui l'a inspirée et la bataille de Marathon¹⁹ ». (Il convient de se souvenir qu'Eschyle était l'un des combattants dans les batailles de Marathon, en 490, et de Salamine, en 480.)

Rappelons aussi que la légende des Danaïdes raconte l'histoire des cinquante filles du roi Danaos qui vivent au bord du Nil et qui refusent d'épouser leurs cousins, les cinquante fils d'Égyptos. Elles demandent asile à la cité d'Argos qui accepte de les accueillir. Le mariage est pourtant officié contre leur gré. Pendant la nuit des noces, les époux sont tués dans leur sommeil, excepté l'un d'entre eux, Lynceus, dont la vie est épargnée par sa femme, Hypermnestre. À l'*hybris* – la démesure – des Égyptiens répond donc l'*hybris* des Danaïdes elles-mêmes. Suivant une ancienne mentalité, dont le miroir fidèle est la tragédie grecque, les deux excès seront sévèrement punis: celui des Danaïdes, tout comme celui des Égyptiens.

Dospinescu à l'IPAC – Institut du patrimoine culturel de l'Université Laval, Québec, Canada, le 8 avril 2019.

¹³ Je reviens à ce sujet dans le chapitre « L'exil et la guerre, un noyau archétypique du mythe tragique : traces de l'histoire récente ».

¹⁴ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

¹⁶ Alice Voinescu, *Eschil*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, 1946.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Voinescu, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ *Ibidem*. Il faut noter qu'il y a aussi une chronologie alternative, « la datation actuellement tenue pour vraisemblable » étant 464/ 463 av. J.-C. Cf. Dominique Buisset, « Étranges humains que les femmes... », dans Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, n° 73, 1995 (jouée en 1993), p. 3.

D'une part, l'histoire des Danaïdes se fait donc l'écho d'une époque archaïque où la société humaine passait de l'endogamie à l'exogamie²⁰. D'autre part, cette histoire reflète également la conception politique, juridique et religieuse des Grecs Anciens sur les étrangers, sur le régime des immigrants et sur le droit d'asile qui leur était accordé. Au milieu des événements, Pélasgos, le roi d'Argos, a la meilleure occasion d'affirmer avec fierté la supériorité des Grecs sur les Barbares. Assumant la fonction de *proxène*, Pélasgos se porte garant de la liberté des Danaïdes qu'il accepte d'accueillir et de protéger dans sa cité, contre la menace des Égyptiens. Partagé entre la « prudence politique²¹ » qui s'impose devant le danger égyptien et le « risque d'ordre spirituel²² » auquel il s'expose s'il ignore la demande des Danaïdes, Pélasgos finit par offrir un abri aux fugitives.

3. 2. *Les Suppliantes*, une identité entre-deux

La discussion initiale de Pélasgos avec le groupe des Suppliantes met en évidence un paradoxe: elles sont des étrangères et pourtant des Grecques, venues d'ailleurs, mais « Argiennes de race²³ ». Elles descendent de Iô, bannie d'Argos par la jalouse d'Héra, l'épouse de Zeus. Pélasgos remarque tout d'abord les différences physiques (couleur de la peau) et culturelles (vêtements, parure, comportement) entre les nouvelles venues et les femmes d'Argos :

« De quel pays vient cette troupe ? *Sa mise n'est pas grecque*, elle se pavane dans *ses robes barbares et ses voiles* ! A qui donc suis-je en train de m'adresser ? Ce n'est pas un costume de femmes d'Argolide ni daucun pays grec. Et la façon dont vous osez arriver tranquillement dans le pays, sans hérauts, sans répondants et sans guides, est une chose inouïe !²⁴ » [c'est moi qui souligne].

« Vous ressemblez plutôt aux *femmes africaines*, et pas du tout à celles de ce pays-ci : c'est le Nil, peut-être, qui pourrait nourrir une plante pareille ! Ou bien... Le type chypriote est à votre image (...). J'entends dire aussi qu'il y a des Indiennes nomades qui montent des chameaux de selle comme des chevaux dans les parages de la terre d'Éthiopie ; ou alors, les femmes sans hommes, les mangeuses de chair, les Amazones... si vous aviez des arcs, je croirais que c'est vous !²⁵ » [moi qui souligne].

En même temps, Pélasgos ne peut ignorer une pratique que les inconnues partagent étrangement avec les Argiens : elles affichent les signes consacrés de leur condition de Suppliantes, en se présentant devant le roi avec des rameaux dans leurs mains : « Il est vrai qu'il y a là, auprès de vous, suivant l'usage, les rameaux des suppliants, tendus aux dieux de la cité : c'est la seule chose qui puisse évoquer à l'esprit la Grèce²⁶ » (moi qui souligne). Les affinités des Danaïdes avec l'Argos se font ainsi (entre)voir.

L'identité des Danaïdes se précise donc dans un point de rencontre des

²⁰ Kristeva, *op. cit.*, p. 67.

²¹ Voinescu, *op. cit.*, pp. 49–56.

²² *Ibidem*.

²³ Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, n° 73, 1995 (jouée en 1993), pp. 14–18.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

peuples et des cultures. J'emprunte à Homi K. Bhabha le concept d'« espace interstiel » (ou « entre-deux », *in-between*)²⁷ et désigner ainsi le contexte bivalent de la construction et de la (re)présentation identitaire des Danaïdes. « Comment les sujets sont-ils formés "entre-deux" », se demande Bhabha, chacun d'entre nous étant une « somme de parties de la différence » (des « parties » telles que « race, classe, genre, etc. ») ? À la recherche d'une manière d'appréhender la pièce d'Eschyle et sa mise en scène par Silviu Purcărete (qui constituera l'objet d'une section à part), on peut se laisser inspirer par la réponse que se donne Bhabha : « L'articulation sociale de la différence (...) est une négociation complexe, continue, qui cherche à autoriser les hybridations culturelles qui émergent lors des transformations historiques²⁸ ». L'histoire des Suppliantes est faite d'un jeu de différences et affinités, d'identité et d'altérité, que l'expérience de l'exil met en valeur d'autant plus. On peut en extraire un modèle des interactions et hybridations ethniques, raciales et culturelles. Pour moi, les Suppliantes sont essentiellement la figure du mélange, de l'entre-deux. C'est une image emblématique qui remonte à la plus haute Antiquité, et son ancienneté la rend d'autant plus significative. Il en dérive d'ailleurs l'étrangeté de l'étranger incarné par les filles de Danaos. Je dirais que les Suppliantes se confondent avec *un archéotype du métabolisme interculturel de l'histoire humaine*, dès l'aube de la civilisation jusqu'à nos jours.

« Passage » entre des « identités figées », « l'espace interstiel » ou « entre-deux » s'avère en mesure d'ouvrir la possibilité d'une « hybridation culturelle » qui accepte « la différence sans pourtant assumer ou imposer une hiérarchie²⁹ ». « Physiquement ou métaphoriquement », dans cet « espace liminal » se joue un « processus d'interaction symbolique » et se développe « un tissu connectif apte à construire la différence³⁰ ». À mon avis, dans la pièce d'Eschyle et dans le spectacle de Silviu Purcărete, l'*eau* est l'image (ou, pour mieux dire, le miroir et le médium) d'un tel « espace liminal » où se construit (la représentation de) l'identité des Danaïdes. Dans ce milieu spéculaire, d'interface, se rejoignent les eaux du Nil dont les Suppliantes se séparent explicitement, et les eaux d'Argos auxquelles les Suppliantes se dévouent en tant que demandeuses d'asile. La section suivante est d'ailleurs dédiée à cet aspect rituel de l'intégration des Danaïdes dans un nouveau pays, devenu pour elles une terre d'asile. Ce processus d'intégration est basé sur le passage entre deux identités: d'une identité figée dans le passé égyptien vers une autre, nouvelle, à même de relier le présent (un moment critique) avec la vie future (supposée être meilleure) en Argos, la patrie perdue et finalement retrouvée des ancêtres.

3.3. Auto-exil et rituel d'intégration dans *Les Suppliantes*: autochtone vs. étranger

Tel que déjà mentionné, dès leur arrivée dans le pays d'accueil, les Danaïdes d'Eschyle renoncent explicitement aux eaux du Nil et adoptent celles de la Grèce. Elles bénissent les dieux et les eaux de l'Argolide, en les reconnaissant finalement comme leurs propres dieux et leurs propres eaux. Pour le lecteur ou le spectateur

²⁷ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York and London, Routledge, 1994, pp. 2–4.

²⁸ Bhabha, *op. cit.*, p. 2.

²⁹ *Ibidem*, p. 4.

³⁰ *Ibidem*, p. 3.

contemporain, la scène peut paraître un peu bizarre. En fait, c'est un geste qui marque l'intégration des Danaïdes dans leur nouvelle patrie et qu'elles performent comme un *rite de passage*³¹. Mon hypothèse est qu'un tel rituel repose sur un très archaïque mythe de l'*autochtonie* et sur la vénération de la Terre – Mère. Je dirais que les mêmes croyances et le même imaginaire mythique inspirent aussi la carte de visite du roi Pélasgos qui règne sur l'Argos. Plus exactement, dès sa première rencontre avec les fugitives, ces Danaïdes venues d'ailleurs, Pélasgos se présente à elles en tant que fils d'un roi « *né de la Terre*³² », c'est-à-dire « fils du lieu », de la terre natale, à proprement parler, donc étymologiquement autochtone, avec des droits inaliénables³³.

Tel que je l'ai déjà dit, mon hypothèse est que cela dérive d'une très ancienne mentalité liée à la vénération de la Terre – Mère, largement répandue en Grèce et ailleurs. Selon de telles croyances, l'homme appartient à (naît et participe physiquement de) sa terre natale. Il en fait partie, à proprement parler. Ce scénario anthropogonique nourrit l'idée qu'avant la naissance, les âmes des humains résident dans le milieu naturel environnant: dans les eaux, dans les arbres, parmi les fleurs et les plantes, dans les grottes, sur les rochers, etc.³⁴ La terre natale est donc réellement impliquée dans l'ontogenèse³⁵. Cela explique également une coutume elle aussi très répandue chez les anciens peuples: lorsque le père lève son enfant de la terre (*de terra tollere*), en signe de reconnaissance, il le prend des bras de sa vraie mère, la Terre³⁶. Cette Mère tellurique, primordiale et universelle, berceau et tombeau de la vie à la fois, embrasse, dans une grande et indivisible « unité³⁷ », tout ce qu'il y a sur le sol, tout ce qu'il fait germer et pousser.

Pour conclure sur ce point, je suis d'avis que le rituel d'intégration performé par les Danaïdes d'Eschyle au début de leur exil auto-imposé, lors de leur arrivée à Argos, est étroitement lié aux mythes de l'*autochtonie*³⁸ et à l'adoration de la Terre – Mère, déesse des anciens cultes païens, particulièrement ceux des Grecs. Dans une prochaine section, on va voir de quelle manière le metteur en scène Silviu Purcărete exploite cet imaginaire ancestral dans le spectacle *Les Danaïdes* (1995), qui repose essentiellement sur la tradition du théâtre grec, notamment celui d'Eschyle. Sans trahir l'esprit de l'ancienne tragédie, ce spectacle rejoint pourtant une problématique sociale et culturelle très contemporaine. Il nous reste à découvrir, dans une section à part, les moyens scéniques dont s'y sert le metteur en scène.

³¹ Pour le concept, voir Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Librairie Stock, 1924.

³² « *La Terre a donné naissance à Palaichtôn, et moi/ je suis son fils Pélasgos, le prince du pays./ La race des Pélasges a très logiquement pris mon nom,/ puisque je suis son seigneur : elle fait fructifier ce sol* ». Cf. Eschyle, *Les Suppliantes*, op. cit., pp. 3–46.

³³ J'ai abordé le sujet aussi dans Popa Blanariu, « Mentalitate și structură lingvistică. Reminiscențe ale imaginariului cosmo și antropogenic », in Luminița Botoșineanu, Elena Dănilă, Cecilia Holban, Ofelia Ichim (dir.), *Distorsionări în comunicarea lingvistică, literară și etnofolclorică românească și contextul european*, Iași, Institutul de Filologie Română « A. Philippide », Editura Alfa, 2009, pp. 297–304. Vers. révisée dans Popa Blanariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, I, București, Eikon, 2016, pp. 88–100.

³⁴ Cf. Dietterich, *Mutter Erde*, 1905, apud Gennep, op. cit., p. 57.

³⁵ Ibid.

³⁶ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, préf. de Georges Dumézil, traduction par Mariana Noica, București, Humanitas, 1992, p. 237.

³⁷ Eliade, *Tratat ...*, op. cit., p. 237.

³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

3. 4. La menace de l'étranger chez Euripide: Médée, Andromaque, « le Dieu étranger » des *Bacchantes*

J'ai déjà parlé de l'*hybris* des étranges filles de Danaos, demandeuses d'asile en Argos. Dans l'ancienne tragédie, elles ne sont évidemment pas les seules à commettre une telle forme d'*hybris*. Pour ne donner qu'un autre exemple, Médée d'Euripide semble les surclasser. Une (auto)exilée³⁹, elle aussi, Médée trahit et quitte sa Colchide natale par amour pour Jason. Par jalouse, elle n'hésite pas à tuer sa rivale et ses propres enfants, afin de faire souffrir ainsi leur père infidèle. À Iolcos et à Corinthe, ses cités d'adoption, Médée fait figure de magicienne « barbare », prête à tous les maléfices. Son image est peinte en couleurs plutôt négatives: elle défie les coutumes de la cité grecque et, par son art magique, échappe à la justice.

Dans une certaine mesure, le conflit de Médée avec la *polis* grecque ressemble à celui qu'esquisse Euripide dans une autre pièce, *Les Bacchantes*. Dieu « étranger », venu d'ailleurs et issu d'une autre lignée que les divinités de l'Olympe, maître de l'*enthousiasmos* (le « transport divin ») et de la folie sacrée, Dionysos des *Bacchantes* fait un pari trompeur avec le roi de Thèbes, Penthée. Trop confiant dans la force de la raison, le roi imprudent perd le pari et sa vie, à la fois. C'est un conflit récurrent chez les anciens Grecs. À mon avis, cela est aussi le symptôme d'une culture de l'équilibre et de la mesure (*πᾶν μέτρον*⁴⁰) qui sent s'affaiblir ses fondements rationnels, à cause de la nature imprévisible de l'âme, avec ses passions et ses faiblesses. Je dirais que c'est ici qu'on trouve le noyau dystopique d'une bonne partie des utopies occidentales, dans le sillage de la république idéale de Platon : il faut éradiquer les émotions (et bannir le Poète qui les nourrit, comme propose l'auteur de *L'État/Περὶ πολιτείας*) ou, du moins, tenir les affects sous contrôle pour éviter qu'ils ne mettent en danger l'ordre social. C'est un lieu commun de l'utopie européenne, dont on ne peut ignorer le côté dystopique, à partir de la Renaissance et jusqu'à nos jours.

Particulièrement, chez Euripide, bien des siècles auparavant, Médée et Dionysos sont à même de démentir l'orgueil rationaliste de la cité grecque, son respect de l'ordre et de la structure logique et sociale. Dans l'*Iliade* d'Homère, Hélène de Troie n'en est pas loin. Elle aussi est une fugitive et une étrangère funeste. Effrayée et révoltée contre sa destinée, elle se reproche les conséquences néfastes de sa beauté et de ses penchants du cœur dans les vies de tant de gens, emportées par le fléau de la guerre⁴¹. Mariée à Ménélas, roi de Sparte, Hélène quitte son foyer sous l'emprise de sa passion pour Pâris, le prince troyen, fils cadet du roi Priam et d'Hécube. La fuite d'Hélène va coûter cher aux deux camps pendant la guerre de Troie.

Dans sa pièce *Andromaque*, Euripide nous rappelle d'autres clichés associés à l'étrangère – la barbare – vue comme une icône de l'altérité négative. Le portrait d'Andromaque, brossé par Hermione, l'épouse de son maître, ressemble plutôt à celui de la terrible Médée. Hermione réprimande à tort la princesse troyenne Andromaque. Veuve d'Hector, celle-ci est devenue, après la chute de Troie, l'esclave de Néoptolème. Comme on le sait, Néoptolème est l'époux d'Hermione et fils d'Achille, le héros emblématique des vainqueurs. Hermione fait à Andromaque le reproche de s'adonner à des maléfices comme, en général, les « femmes d'Asie », dont « l'esprit »

³⁹ J'en parle aussi dans *Când literatura comparată..., op. cit.*, I, pp. 113–142.

⁴⁰ Cela signifie littéralement « de la mesure en tout », « jamais trop » et « toujours assez ».

⁴¹ Voir André Bonnard, *Civilisation grecque*, Lausanne, La Guilde du livre, 3 vol., 1954–1959.

est « si habile dans ces arts funestes⁴² »: « tu voudrais me chasser de ce palais, pour y être maîtresse », « tu me rend par tes maléfices odieuse à mon époux⁴³ », comme dit Hermione en se déchaînant. Elle se fait donc ardemment l'écho d'une ancienne mentalité grecque. En dehors de l'image de l'altérité négative incarnée par les étrangères venues d'Asie, dangereuses par leur commerce de l'art magique, Euripide brosse pourtant un tableau émouvant des Troyennes captives, frappées par le fléau de la guerre et par le malheur d'être envoyées en exil. J'en parle dans la section suivante.

3. 5. L'exil consenti des Danaïdes, l'exil imposé aux Troyennes : Euripide, *Hécube*, *Les Troyennes*, *Andromaque*

Dans *Les Suppliants*, Eschyle nous fait voir et apprécier la noblesse des Argiens et l'accueil bienveillant qu'ils réservent aux Danaïdes, les fugitives de Lybie. Elles s'exposent à un exode *consenti*, censé les sauver. À l'opposée, Euripide (*Les Troyennes*, *Hécube*, *Andromaque*) va dénoncer la brutalité des Grecs en Asie Mineure, contre la population civile de la cité vaincue. Trophées de guerre, les captives troyennes et leurs enfants sont soumis à des violences atroces, condamnés à la mort ou à l'exil et à l'esclavage. Leur ville, si splendide autrefois, est en proie aux flammes, réduite en poussière et en cendres. C'est l'image de la fin d'un monde, du crépuscule d'une civilisation. C'est le dernier, désastreux souvenir d'un pays à jamais perdu, que les captives emportent avec elles sur les vaisseaux des vainqueurs, en route vers la Grèce.

Les Danaïdes d'Eschyle dénoncent implicitement ce que subissent les Troyennes d'Euripide. Les Danaïdes réclament une condition de liberté et dignité, de libre choix, que les Troyennes perdent avec la chute de leur cité. La tragédie des *Troyennes* est tout un « éloge aux vaincus⁴⁴ ». Ils sont nobles, dotés d'une grande force de caractère, tandis que les vainqueurs, emportés par leur fureur paradoxalement « barbare », se livrent à des représailles sauvages et se déchaînent contre les femmes et les enfants sans défense. La guerre délivre la bête féroce cachée au cœur de la civilisation. Comme Eschyle auparavant, pour ses *Suppliants*, Euripide a lui aussi payé à cause de son attitude critique. Il s'attaque, à son tour, à la barbarie des Grecs que l'ivresse de la victoire ramène aux instincts les plus bas. En revanche, les vaincues d'Euripide – ses Troyennes inoubliables – affrontent leur sort avec une dignité exemplaire. Il suffit de mentionner Hécube, Polyxène, Cassandre, Andromaque.

Dans la tragédie des *Troyennes*, Hécube « est la figure centrale, elle reste sur la scène du début jusqu'à la fin⁴⁵ ». Sa présence relie les moments d'intense dramatisme qui constituent la pièce. L'amour pour ses enfants est la clé de voûte de son fort caractère. La perte de sa fille Polyxène, de son fils Polydor, de son petit-fils Astyanax lui porte le coup de grâce. Elle est la vieille mère et la reine à qui la guerre a tout pris : sa famille, sa patrie, sa couronne, son espoir. Elle est le cœur de ce monde agonisant, il ne lui reste qu'à s'éteindre elle-même, après avoir puni Polymestor, l'infâme assassin de son trop jeune fils Polydor.

⁴² Euripide, « *Andromaque* », dans *Tragédies*, traduction par Nicolas Louis Marie Artaud. Paris, Charpentier, 1842, pp. 39 –442.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Aram Frenkian, *Curs de istoria literaturii grecești*, București, EDP, 1962, p. 75.

⁴⁵ Frenkian, *op. cit.*, pp. 75–76.

3. 6. L'exil fondateur d'Énée : de la chute de Troie au rêve de l'*aeterna Pergama*

Le tableau de la chute de Troie que brosse Euripide dans ses pièces trouve un écho dans l'*Énéide* de Virgile, l'épopée latine. À l'invitation de Didon, reine de Carthage, Énée évoque le sac de Troie. Son récit nous ramène à la mémoire la dernière nuit de la cité, de fête et d'aveuglement tragique. Les Troyens tombent dans le piège tendu par Ulysse, l'inventeur du funeste cheval troyen, et en s'en servant, les Achéens réussissent, enfin, à entrer dans la cité, au bout de dix ans de siège. Peu de temps après, Énée s'exile, partant à la recherche d'une terre promise à son peuple, une nouvelle Troie qui remplace le pays perdu. Cette nouvelle patrie à laquelle aspirent les survivants du massacre, réunis autour d'Énée et errant à la longue, est désignée de différentes manières dans l'épopée du Virgile: *serva altera Troiae Pergama* (III, 87-88), *recidiva Pergama* (IV, 344; VII, 322; X, 58), *aeterna Pergama* (VIII, 37). La tradition grecque, notamment Hellanicos de Mytilène (Ve siècle), attribue la fondation de Rome aux Troyens qui, conduits par Énée, prennent le chemin de l'exil vers la Péninsule Italienne. (D'ailleurs, Homère, à son tour, mentionne Énée.) Dans cette perspective qui n'est pourtant pas généralement acceptée, Rome, « la cité éternelle », serait une « nouvelle Troie », *recidiva Pergama*. Léon Lacroix résume ainsi la situation des rescapés:

Énée est un exilé. Forcé d'abandonner sa patrie, il s'est donné pour mission d'aller fonder ailleurs une "seconde Pergame", en se mettant à l'abri des terribles Achéens qui ont causé la ruine d'Ilion. D'autres Troyens ont pu échapper au massacre et ils ont pris le chemin de l'exil. La tradition a fait de l'un d'eux, Anténor, le fondateur de Padoue (*En.*, I, 242-249). Un autre, Hélénos, qu'Énée rencontrera sur son chemin, s'est installé à Bouthròtos en Épire (*En.*, III, 295). Ni Anténor ni Hélénos ne jouissent d'une célébrité comparable à celle d'Énée. La légende a fait de ce Troyen émigré et de ses compagnons les lointains ancêtres des Romains. Elle a en outre établi des liens généalogiques entre Énée et l'illustre famille des Iulii, c'est-à-dire Jules César et d'Auguste⁴⁶.

On retrouve donc des traces du cycle troyen dans l'épopée latine de Virgile. Selon la légende, Rome, « la cité éternelle », est érigée sur un terrain culturellement imprégné de l'héritage oriental qu'ont laissé, à long terme, les rescapés de la guerre de Troie.

3. 7. L'exil expiatoire. Ulysse, un héros particulièrement versatile

Dans les tragédies d'Eurypide, Ulysse, le héros de l'intelligence des épopées homériques, devient la figure la plus répugnante de l'envahisseur. Il fait son esclave de la vieille reine de Troie, Hécube. C'est toujours lui celui qui convainc les chefs grecs de faire tuer Astyanax, le très jeune fils d'Hector et d'Andromaque, le petit-fils d'Hécube et le dernier rejeton de la famille royale troyenne.

Après son retour chez soi, en Ithaque, et après avoir puni les prétendants à sa fortune et à la main de Pénélope, son épouse, Ulysse d'*Odyssée* doit partir à nouveau en exil. Le prophète Tirésias tient à l'avertir de ce fait lors de la descente d'Ulysse dans le royaume des morts. C'est un exil à fonction *expiatoire*, censé racheter l'acte de justice ensanglantée – le meurtre des usurpateurs – commis par Ulysse, en légitime

⁴⁶ Léon Lacroix, « Le périple d'Énée de La Troade à La Sicile : Thèmes légendaires et réalités géographiques », *L'antiquité classique*, 62 (1993), pp. 131–155.

défense de sa vie, de sa famille, de son trône. En fin de compte, le marin d'antan doit à nouveau quitter son foyer et avancer, cette fois-ci, vers l'intérieur du continent, portant une rame sur son épaule. Tel qu'annoncé par Tirésias, il faut que le pénitent Ulysse ne s'arrête qu'une fois arrivé là où les gens ne connaissent ni la mer, ni le sel, ni les vaisseaux, ni les rames qui les mettent en marche. (Selon Homère, la rame est « l'aile du navire »). C'est à cet endroit-là précisément qu'Ulysse aura la permission de mettre fin à son errance et de faire le sacrifice traditionnel en l'honneur des dieux de l'Olympe, avant de retourner chez soi.

Oreste, le héros éponyme de la trilogie d'Eschyle, commet le meurtre selon la coutume de la vendetta, d'après l'ordre du dieu Apollon et avec l'intention de faire justice. À son tour, il doit partir en exil, malgré les circonstances atténuantes pour son comportement. Après avoir commis le parricide et l'inceste, en proie à sa mauvaise destinée, le départ en exil d'Œdipe de Sophocle a la même fonction expiatoire (*Œdipe Roi, Œdipe à Colone*). Pourtant, dès qu'elles mettent le pied en terre argienne, les Suppliantes d'Eschyle, par la voix de Danaos, font une précision qui est implicitement une dissociation entre deux types d'exil (et, à la fois, entre deux situations qui l'exigent) : le leur n'est pas censé expier un crime, mais les sauver d'un mariage forcé. « *Notre exil n'est pas souillé de sang*⁴⁷ [moi qui souligne] », rappelle haut et fort Danaos, le conseiller des fugitives dans la négociation avec les citoyens d'Argos.

Plus de deux millénaires et demi après, peu avant que la Seconde Guerre mondiale n'éclate, la figure d'Ulysse, le héros homérique, le navigateur à la recherche de sa patrie, Ithaque, va assimiler un autre symbole de l'errance, le Juif Ahavérus. Ainsi, les traditions de Grèce et de Jérusalem⁴⁸ se croisent. Cela arrivera dans l'ample poème *Ulysse* de Benjamin Fondane, victime lui aussi de la guerre et, finalement, du camp de concentration d'Auschwitz où il va perdre sa vie quelques mois avant que la paix ne soit signée. L'analyse du poème fondanien ne fait pourtant pas l'objet de cet article. J'aurai peut-être l'occasion d'y revenir une autre fois. Dans une section à part, on va voir ce que devient la figure de l'Errant, avec, en toile de fond, la catastrophe collective de la Seconde Guerre et de l'Holocauste, dans un spectacle de danse-théâtre inspiré par la vie et l'œuvre de Benjamin Fondane.

4. L'exil et la guerre, un noyau archétypique du mythe tragique : traces de l'histoire récente. Souvenirs de l'Est

Par son écriture intertextuelle, qui remet les figures mythologiques et littéraires d'un passé lointain dans le contexte du monde contemporain, Lilia Bitar⁴⁹ relève l'aspect universel de certaines expériences de vie. Parmi les plus douloureuses,

⁴⁷ Pour une meilleure mise en contexte, « Vos rameaux suppliant,/ tout couronnés de blanc, symboles du respect de Zeus,/ tenez-les gravement dans votre main de bon augure,/ et, à ces étrangers, répondez comme il faut pour des immigrantes,/ par des paroles de respect, de lamentation, de prière,/ en disant nettement que *notre exil n'est pas souillé de sang* ». Cf. Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, n° 73, 1995, jouée en 1993, pp. 12–13.

⁴⁸ Voir Monique Jutrin (textes réunis par), *Benjamin Fondane à la recherche du judaïsme : entre Jérusalem et Athènes*, Paris, Lethielleux, 2009.

⁴⁹ Journaliste et poète montréalaise, Lilia Bitar se présente elle-même comme un mélange entre plusieurs cultures. Dans son œuvre, particulièrement dans la pièce *Les Syriennes des mers*, elle se questionne au sujet de l'identité et des rapports que nous entretenons avec nos origines.

la guerre, l'exil, le déracinement, la perte des proches. Dans sa pièce (ou, pour mieux dire, poème dramatique) *Les Syriennes des mers*, Lilia Bitar valide implicitement la compréhension du mythe comme narration exemplaire, censée saisir le noyau archétypique des représentations qu'on se fait des événements particuliers de notre existence historique. Dans *Les Syriennes des mers*, l'écriture intertextuelle, si chère d'ailleurs aux auteurs post-modernes, témoigne d'une manière de vivre le présent, solidaire d'une longue histoire répétitive des pertes et des souffrances causées par la guerre. *Les Syriennes des mers* est un palimpseste qui laisse apparaître les traces du modèle, *Les Troyennes* d'Euripide. La tragédie syrienne y est évoquée à travers des monologues de femmes. Les personnages d'Euripide inspirent Lilia Bitar dans la création de ses propres personnages. Parmi eux, Kinda est une version contemporaine d'Hécube, la reine de Troie au destin tragique. On a déjà remarqué, dans une section précédente, l'importance et la signification spéciale du motif de l'eau dans *Les Suppliantes* d'Eschyle. Lilia Bitar emprunte ce motif à l'imaginaire ancestral et lui confère une valeur particulière. Celle-ci se précise dans le tandem île – mer, tel que nous a laissé entendre l'auteure-même, lors d'une table ronde qui avait lieu à l'Université Laval, en avril 2019 : « l'île devient la métaphore d'un psychisme envahi d'eau, où la mémoire fuit et se mêle, la mer s'introduit dans les villes et la marée haute entraîne les protagonistes vers des temps archaïques qui induisent des contingences inattendues ».

Plus généralement parlant, la fiction (d'inspiration) mythique, soutenue par l'échafaudage des archétypes, est une archive des traces du vécu, stockées dans la mémoire collective. Des souvenirs douloureux de l'Europe de l'Est, y compris les déportations pendant et après la Seconde Guerre mondiale, ont marqué de nombreuses œuvres de différents domaines de l'art. Pour ne donner qu'un exemple, sans en approfondir pourtant l'analyse⁵⁰, *Une histoire d'amour*, *Lindenfeld*, un film réalisé par le cinéaste Radu Gabrea, évoque la déportation de la population d'origine allemande de Banat, région du Sud-ouest de la Roumanie, après la Seconde Guerre mondiale. (La communauté s'y est établie il y a plusieurs siècles). Le film nous présente le retour du héros (interprété par Victor Rebengiuc), après soixante ans d'exil, dans son village natal, maintenant dépeuplé, et la rencontre émouvante des protagonistes, dont l'histoire d'amour a été brusquement arrêtée par la déportation. Quoique discrètement imprégnée d'un sentiment de fatalité et de l'amertume des pertes irrémédiabes, l'évocation d'un passé douloureux ne passe toutefois pas sous silence les traces, voire les traumas, du traitement subi dans le camp de travail forcé. Encore à l'âge de l'adolescence, l'héroïne (interprétée, dans ses années de maturité, par Victoria Cocias) y est brutalement envoyée. Comme les Troyennes d'Euripide, elle est l'une des vaincues auxquelles on a infligé les mêmes violences, privations et humiliation. Par un caprice de l'histoire, son parcours a été à jamais détourné, et sa vie volée.

⁵⁰ Dans une certaine mesure, j'ai essayé de le faire à l'occasion de la projection du film *Une histoire d'amour*, *Lindenfeld*, à l'Université « Vasile Alecsandri » de Bacău (le 27 avril 2015), en présence du metteur en scène, le cinéaste Radu Gabrea, et de l'actrice Victoria Cocias, l'interprète de la protagoniste du film, en tandem avec l'acteur Victor Rebengiuc.

5. La mise en scène des *Suppliantes d'Eschyle*⁵¹ : Silviu Purcărete, *Les Danaïdes*⁵²

Silviu Purcărete emprunte à Eschyle une expérience humaine universelle et la met en scène d'une façon inédite, tout en faisant allusion aux problèmes du monde contemporain: l'exil, le déracinement, la peur de l'autre, l'identité et les différences culturelles, tel qu'il précise lui-même. Silviu Purcărete se permet une certaine liberté envers le texte d'Eschyle, sans pourtant en trahir l'esprit. Je vais rappeler quelques-unes de ses astuces dramaturgiques très efficaces dans le spectacle.

Dès le début, le metteur en scène construit en marge de la pièce d'Eschyle, en lui ajoutant un épisode dont les protagonistes sont les Olympiens. La souffrance humaine se consomme sous l'œil tout puissant des dieux. Tout en buvant sereinement leur nectar, les immortels regardent, préparent et commentent les événements humains. La scène se partage entre les hommes et les locataires de l'Olympe. C'est une manière de rendre visible, dans l'espace de jeu, un trait fondamental de l'ancienne tragédie : son conflit dérive d'une relation critique de l'humain avec la transcendance. Dans le spectacle de Silviu Purcărete, un tel voisinage fait descendre, dans l'horizontalité de la scène, la verticalité d'une hiérarchie ontologique dont dépend l'ordre du Cosmos.

Sous le haut patronage de Zeus, le souverain de l'Olympe, le public reçoit, au début du spectacle, une sommaire initiation dans la théorie du théâtre. C'est une petite incursion dans la problématique de la tragédie, un collage annoté des fragments de la *Poétique* d'Aristote. Il ne manque pas les renvois à la *mimesis*, à la *catharsis* et à la tragédie comme forme esthétique, comme espèce dramatique et expérience de vie, à la fois. Silviu Purcărete ajoute ainsi un cadre *métathéâtral* à l'histoire des personnages telle qu'on les connaît d'Eschyle. Tout cela, afin de préparer le public pour la suite.

La même relation ambiguë de l'humain avec le divin, constitutive de la tragédie, s'insinue dès la première image du spectacle: de l'ombre de la scène sort une silhouette blanche, fantomatique, un peu penchée vers le sol, qui traîne avec difficulté un lourd bagage vers le milieu de la scène. On se rend compte, un peu plus tard, que c'est le dieu Hermès, le protecteur des marins et des voyageurs – y compris les fugitives Danaïdes. Dans le contexte du spectacle, la figure du dieu emprunte (et manifeste allusivement), quelque chose de la *condition générique de l'exilé*, du réfugié, des « *Suppliantes* ».

Les Danaïdes entrent en scène ensuite, comme un seul corps souffrant: un groupe compact de silhouettes sans visage, impossible à différencier l'une de l'autre – habillées de vêtements longs, bleu foncés, comme des uniformes d'errantes. Blotties sur leurs bagages, les femmes du chœur annoncent leur présence par un cri aigu, prolongé, qui casse le rythme auguste du conseil des dieux et insinue, dans l'ouïe du spectateur, le frisson de l'angoisse humaine. Bien cachées de la tête aux pieds, elles ne laissent voir que leurs yeux: cinquante paires d'yeux multipliant la même crainte,

⁵¹ Cette section est une version révisée et augmentée d'un article paru en roumain: Nicoleta Popa Blanariu, « Patos, haos și Danaos » (Silviu Purcărete, *Danaidele*), *Ateneu*, no. 647–648 (2023), p. 21.

⁵² Mise en scène: Silviu Purcărete. Une coproduction: Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, Holland Festival, Wiener Festwochen, Festival d'Avignon, Grande Halle de la Villette, 1995. Filmé pour la TVR, 1997. Coproducteur associé : Fundația pentru Teatru și Film TOFAN.

la même impuissance, la même prière. Avant de souffler mot, le chœur des Danaïdes renvoie hypnotiquement vers le public, le laser des cinquante regards qui s'apparentent silencieusement de la salle. Comme un commando d'*aliens*.

À l'abri des masques, se fait ensuite entendre la lamentation des Danaïdes. Elles parlent français, une langue autre que celle des autochtones. Toute leur allure respire un air d'étrangeté. Elles portent leurs bagages de réfugiées comme une enseigne, ensuite comme un bouclier et finalement comme partie d'un mur qu'elles édifient ensemble, pour les protéger contre le reste du monde. C'est seulement après le refus du roi Pélasgos de les donner dans les mains des Égyptiens que les Danaïdes vont dévoiler leurs visages et vont renoncer à leurs habits de couleur sombre. Elles les remplaceront alors par des vêtements blancs, mieux assortis à leurs cris de joie.

Guide et mentor des Suppliantes, Danaos⁵³ affiche une apparence androgyne. Il associe ainsi les attributs masculins du père et les signes de la féminité du groupe qu'il protège. La posture repliée, blottie, plutôt humble de Danaos – la mise en vedette des signes de la vulnérabilité – souligne une stratégie de *captatio benevolentiae*, explicitement reconnue comme telle dès le commencement de la pièce d'Eschyle. Le but en est de se faire accepter et soutenir par les citoyens d'Argos. Présence surprenante, Danaos se cache plusieurs fois dans sa valise. Il crée ainsi son absence et l'investit d'une signification clé dans l'économie du spectacle. Objet scénique essentielle chez Silviu Purcărete, la valise de Danaos est son emblème d'errant en quête d'un refuge. D'ailleurs, chaque Danaïde et même le dieu Hermès en portent une, comme accessoire d'identification. En tant que porte-voix des Suppliantes, Danaos est réduit à son rôle social de demandeur d'asile. Disparaître de temps en temps dans sa valise, ne fait que le souligner. C'est plus qu'un geste, c'est presqu'un *gestus* à la Brecht.

Le roi des Argiens, Pélasgos⁵⁴, retient également l'attention. Soutenu par ses béquilles, il parcourt la scène en long et en large, d'une mine inquiète, sinon effrayée, comme un grand oiseau qui bat des ailes sur le sol. Son allure trahit l'angoisse de la responsabilité, la difficulté de choisir entre le calcul politique – éviter un conflit armé avec les Égyptiens – et le devoir sacré de venir en aide aux Suppliantes : « agir... ne pas agir... et choisir un destin... »⁵⁵. Largement écartées dans l'air, ses béquilles esquisSENT, à un moment donné, le mouvement protecteur des ailes développées pour réunir et consoler le groupe des cinquante Danaïdes. C'est un geste-emblème, voire un *gestus*, un marqueur de la fonction de *proxène* (protecteur des étrangers) qu'assume le roi Pélasgos. Il signale ainsi qu'il se porte garant de la sécurité des Danaïdes qu'il accepte d'accueillir dans sa cité. Les béquilles de Pélasgos ne sont pourtant pas analogues au sceptre de l'autorité laïque ou sacerdotale. Les béquilles sont ici le signe plutôt d'un pouvoir non autocratique, fondé sur (et amputé par) la volonté de la collectivité: « Vous n'êtes pas assises à côté de l'autel dans ma propre maison : si c'est, dans son ensemble, l'état qui subit la souillure, que tout le peuple – ensemble –

⁵³ Interprété par l'actrice Coca Bloos.

⁵⁴ Interprété par l'acteur Victor Rebengiuc.

⁵⁵ Pour une meilleure mise en contexte : « La souillure, qu'elle retombe sur ceux qui m'en veulent ! Vous venir en aide, je ne peux pas le faire sans dommage; et, de l'autre côté, il serait insensé de mépriser vos prières. Me voilà désesparé, l'angoisse m'étreint le cœur: agir... ne pas agir... et choisir un destin... » Cf. Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, no. 73, 1995, jouée en 1993, p. 20.

s'occupe à chercher des remèdes ! Car, moi, je ne serais pas maître d'accomplir une promesse avant d'avoir fait connaître les faits à tous mes compatriotes⁵⁶ » [c'est moi qui souligne]. Pélasgos accepte sagement et reconnaît ainsi les limites imposées par la démocratie⁵⁷ à ses prérogatives royales. Il exclut absolument toute conduite autoritaire⁵⁸ à laquelle l'invite le chœur, cherchant à le convaincre ou, si non, à le séduire par des flatteries.

J'ai déjà parlé, dans une section précédante, du rite de passage exécuté par les Danaïdes, en vue de l'intégration (« l'agrégation⁵⁹ ») dans leur pays d'accueil. Plus exactement, elles renoncent explicitement aux eaux du Nil et adoptent celles de la Grèce. Probablement, c'est d'ici qu'il dérive un élément récurrent dans le spectacle de Silviu Purcărete: l'omniprésence de l'eau. C'est l'eau d'Argos dont s'entourent et à laquelle s'assimilent les Suppliantes. L'eau devient ainsi un marqueur d'identité à l'ancienne, à même de garder les traces des mythes archaïques de l'autochtone et de la vénération de la Terre – Mère, déesse primordiale. L'eau que Silviu Purcărete choisit de répandre sur la scène devient le signe d'un rite de passage et d'une identité de l'entre-deux des Suppliantes, tel que déjà mentionné. Ainsi, la forme esthétique de son spectacle repose sur une très ancienne couche anthropologique de croyances, pratiques et représentations.

6. Exil au pays de l'oubli. À partir de Benjamin Fondane

*Exil au pays de l'oubli*⁶⁰ est un spectacle intermédiaire, qui organise toute la conception scénique autour de quelques idées inspirées par l'œuvre et la biographie de Benjamin Fondane. Celui-ci a été une personnalité tout à fait à part, dont l'ascension sur la scène intellectuelle française n'a été freinée que par sa déportation et sa mort dans le camp d'Auschwitz en 1944, peu avant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Une sorte d'*amor fati* semble l'avoir poussé vers un tel dénouement. Ne pouvant plus sauver sa sœur de la déportation, il a renoncé à se sauver soi-même. Il semble avoir cultivé une relation spéciale avec le champ du drame, comme catégorie fictionnelle et existentielle à la fois. Dans un certain sens, Fondane assume sa vie

⁵⁶ Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, n° 73, 1995 (jouée en 1993), p. 20.

⁵⁷ « (E)n roi étrangement démocrate, celui d'Argos affirme hautement qu'il ne peut rien sans l'aval du peuple, et le v. 604 offre, pour nous, la première trace écrite du mot *démocratie*. Il faut noter que, selon la datation actuellement tenue pour vraisemblable (464/ 463 av. J.-C.), Eschyle présenta *Les Suppliantes*, dans le temps même où son ami Périclès inaugurerait à Athènes sa fameuse "royauté démocratique". Dans la tragédie, l'asile est accordé aux Danaïdes non par un vote majoritaire, mais à l'unanimité, et Danaos souligne, outre l'habileté du roi à mener le débat, les raisons religieuses qui forcent la décision ». Cf. Dominique Buisset, « Étranges humains que les femmes... », dans Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, n° 73, 1995 (jouée en 1993), p. 3.

⁵⁸ « C'est toi la cité, c'est toi l'État : tu es le chef incontesté, tu es le maître de l'autel, et c'est le foyer du pays ; il n'y a qu'un seul vote : un signe de ta tête ; il n'y a qu'un seul sceptre, tu le tiens, sur ton trône, et tu décides en toutes choses : garde-toi de la souillure ! » (Eschyle, *Les Suppliantes*, *op. cit.*, p. 20).

⁵⁹ Cf. Gennep, *op. cit.*

⁶⁰ Chorégraphie et mise en scène: Andreea Tănăsescut. Spectacle présenté au Théâtre Municipal « Bacovia », au mois d'octobre 2009, dans le cadre du programme *Dans contemporan*, Bacău, organisé par Centrul de Cultură « George Apostu ».

comme une tragédie à vif. D'ailleurs, j'en ai déjà parlé dans un autre article⁶¹. J'en reprends quelques idées dans l'alinéa suivant, eu égard à leur affinité avec le thème abordé cette fois, notamment avec une tragédie de l'échec de la raison, qui n'a cessé d'obséder Fondane.

Le conflit tragique offre particulièrement à Fondane une clef de lecture de quelques biographies de l'histoire de la pensée occidentale, Nietzsche et Kierkegaard y compris. Dans *La conscience malheureuse* (1936), Fondane lit ces biographies presque comme des drames oedpiens, non pas dans le sens freudien, mais sophocléen, comme des drames de la connaissance : drames de la fatalité, de l'aveuglement et d'une chasse à la vérité poussée jusqu'à ses fatales conséquences. « Comme dans toutes les tragédies », Kierkegaard « doit mourir⁶² ». Sa pensée n'est que « l'expression mythique » d'une terrible « lutte intérieure », d'un « drame » affreux qui le déchire⁶³. Cela me semble être une tragédie multipliée, toujours la même, chez Œdipe, Nietzsche, Kierkegaard : tragédie inévitable de l'échec de la raison devant le mystère irrationnel, *tremendum et fascinans*, comme vérité ultime. Car certes, il y a une chose qui sera à jamais impossible : « être rationnel », tel que « parlait Zarathustra⁶⁴ ». La pensée est fatalement « vouée à l'échec », car « le rôle de l'existence » est de s'affirmer comme « impensable » et « d'offrir seulement du paradoxe et du scandale à la raison⁶⁵ ». De la même tragédie « sombre, intolérable » témoignent également les biographies de Baudelaire et de Rimbaud⁶⁶.

L'angoisse d'un désastre apocalyptique domine dans le spectacle *Exil au pays de l'oubli*. Déclamés ou écrits sur les panneaux de projection, des morceaux de textes de Fondane y sont insérés. Pourtant, le spectacle ne nous restitue pas l'individualité de Fondane, mais une situation générique: l'errant Ahasverus – effigie d'une destinée collective – ou la fragilité universelle de l'Homme devant l'Histoire, devant la Fatalité, voire devant l'Absurde.

Dès le début du spectacle, s'insinue la suggestion d'*agon*, de jeu de compétition: la scène ressemble à un terrain de sport, divisé en deux. Des simulacres de crânes sont lancés d'un côté à l'autre. La tragédie semble avoir outrepassé ses limites, mais le mal n'inspire plus pitié et horreur, comme disait le Stagirite. La sensibilité est usée, inerte, incapable à réagir. Bref, « Dieu est mort », emprunte à Nietzsche ses mots l'un des acteurs. Dans ce jeu cruel, la vie et la mort tombent dans l'anonymat et le dérisoire. La tragédie n'est plus qu'un modèle (esthétique et existentiel) impersonnel. C'est, en tout cas, ce que nous suggèrent les numéros inscrits sur les T-shirts des joueurs. La Mort s'insinue parmi les combattants – elle est l'adversaire par excellence, l'ennemie et la jumelle de la vie. La Vie rampe sur le sol, tandis que la Mort, orgueilleusement verticale, la domine froidement. Les silhouettes

⁶¹ Nicoleta Popa Blanariu, « Repenser le théâtre: Benjamin Fondane, pour une poétique existentielle », *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 24, no.1 (janeiro/ abril-2022) : 19 – 40.

⁶² Benjamin Fondane, *La conscience malheureuse*, Paris, Denoël et Steele, 1936. B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, traduction par Andreea Vlădescu, București, Humanitas, 1993, p. 230.

⁶³ *Ibidem*, p. 228.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 224.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 217.

⁶⁶ B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, anthologie réalisée par Vasile Teodorescu, préface de Mircea Martin, București, Minerva, 1980, p. 642.

des dans(act)eurs s'adonnent fatallement à cette confrontation chorégraphiée.

L'une des figures les plus efficaces dans le spectacle est celle du Marionnettiste, une figure de la Mort omniprésente et toute-puissante. Tout vêtu de noir, en tirant les ficelles à la vue du public, le Marionnettiste semble être un messager du Néant ouvert par le départ de Dieu. Par rapport à d'autres personnages, plus animés et bruyants, le Marionnettiste fait entrer en scène la force expressive du silence sombre et du mouvement austère. Il est la source d'une sourde angoisse sans fin. Il insinue le sentiment d'un Mistère irréductible, terrifiant et fascinant à la fois. Le Marionnettiste imprègne l'espace de la scène d'une peur profonde, qu'éprouve une « âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà⁶⁷ ». Enfin, le Marionnettiste me semble être un avatar de cet être-là qui – comme disait Antonin Artaud⁶⁸ – fait entrer dans la scène le souffle de la grande peur d'où surgit l'ancien théâtre.

*

Narration exemplaire, le mythe est à même de saisir le noyau archétypique des représentations qu'on se fait des situations particulières de l'existence historique. Dans la littérature et dans les arts de la scène, le palimpseste mythique, notamment l'écriture et la dramaturgie intertextuelles, chères aux créateurs post-modernes (et, pour dire vrai, non seulement à eux) témoignent d'une certaine manière d'assumer le présent, tout en étant conscients d'une longue histoire répétitive où les catastrophes provoquées par les humains ne cessent de s'enchaîner. Au fil des siècles et presque partout dans le monde, on retrouve les mêmes expériences de malheur liées à la violence, la guerre, l'exil, la perte des proches, aux discriminations et persécutions de toute sorte. Nourrie par les archétypes sous-jacents et, en même temps, par l'expérience historique, la fiction d'inspiration mythique repose sur les traces du vécu, voire les plus traumatiques, emmagasinées dans le grand réservoir d'images, de symboles, d'émotions de la mémoire collective. Tout particulièrement, l'exil et la guerre constituent, à mon avis, l'un des noyaux essentiels du mythe tragique et d'une histoire des catastrophes humaines à n'en pas finir. D'où la récurrence et l'importance de la figure de l'étranger dans tant de créations littéraires et théâtrales, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, y compris celles qu'on a déjà discutées dans cet article. Le corpus d'œuvres annotées ici reste évidemment à approfondir et à enrichir.

BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, New York and London, Routledge, 1994.
- Bonnard, André, *Civilisation grecque*, Lausanne, La Guilde du livre, 3 vol., 1954–1959.
- Brunel, Pierre, « Préface », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, du Rocher, 1988, pp. 7–15.
- Buisset, Dominique, « Étranges humains que les femmes... », dans Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, n° 73, 1995 (jouée en 1993), p. 3.

⁶⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964. p. 86.

⁶⁸ *Ibidem*.

- Coste, Didier, « Les universaux face à la mondialisation : une aporie comparatiste ? », *Bibliothèque comparatiste*, 4 (2008): <https://sflgc.org/bibliotheque/coste-didier-les-universaux-face-a-la-mondialisation-une-aporie-comparatiste/> (consulté le 15 juillet 2023).
- Dabiezies, André, André Dabiezies, « Des Mythes primitifs aux mythes littéraires », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, du Rocher, 1988, pp. 1176–1186.
- Dabiezies, André, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1999.
- De Grève, Claude, *Éléments de littérature comparée*, II, Paris, Hachette, 1995.
- Eschyle, *Les Suppliantes*, traduction intégrale par Dominique Buisset, *Po&sie*, no. 73, 1995 (jouée en 1993), pp. 3–46.
- Euripide, « Andromaque », dans *Tragédies*, traduction par Nicolas Louis Marie Artaud, Paris, Charpentier, 1842, pp. 391–442.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, préf. de Georges Dumézil, traduction par Mariana Noica, București, Humanitas, 1992.
- Fondane, Benjamin, *La conscience malheureuse*, Paris, Denoël et Steele, 1936.
- Frenkian, Aram, *Curs de istoria literaturii grecești*, București, EDP, 1962.
- Fundoianu, B., *Imagini și cărți*, anthologie réalisée par Vasile Teodorescu, préf. de Mircea Martin, București, Minerva, 1980.
- Fundoianu, B., *Conștiința nefericită*, traduction par Andreea Vlădescu, București, Humanitas, 1993.
- Gély, Véronique, « Mythes et littérature: perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, 3 (2004), pp. 329–347.
- Jutrin, Monique (textes réunis par), *Benjamin Fondane à la recherche du judaïsme: entre Jérusalem et Athènes*, Paris, Lethielleux, 2009.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Lacroix, Léon, « Le périple d'Énée de la Troade à la Sicile : thèmes légendaires et réalités géographiques », *L'Antiquité classique* 62 (1993), pp. 131–155.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Otto, Rudolf, *Le sacré*, traduction par André Jundt, Paris, Payot, 2015.
- Popa Blanariu, Nicoleta, « Mentalitate și structură lingvistică. Reminiscențe ale imaginariului cosmo și antropogonic », dans Luminița Botoșineanu, Elena Dănilă, Cecilia Holban, Ofelia Ichim (dir.), *Distorsionări în comunicarea lingvistică, literară și etnofolclorică românească și contextul european*, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Editura Alfa, 2009, pp. 297–304.
- Popa Blanariu, Nicoleta, « Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing Ekphrasis and Transmedial Narrative », dans Asunción López Varela, Ananta Sukla (dirs.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign, Common Ground Publishing, 2015, pp. 130–167.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, I - II, București, Eikon, 2016.
- Popa Blanariu, Nicoleta, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », dans *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, 2017, pp. 493–509.
- Popa Blanariu, Nicoleta, « Repenser le théâtre: Benjamin Fondane, pour une poétique existentielle », in *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 24, n.1 (janeiro/ abril-2022),

pp. 19–40.

- Popa Blanariu, Nicoleta, « Patos, haos și Danaos », *Ateneu*, no. 647–648 (2023), p. 21.
- Rachet, Guy, *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973.
- Rivière, Claude, *Socio-anthropologie des religions*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Librairie Stock, 1924.
- Voinescu, Alice, *Eschil*, București, Fundația Regală pentru literatură și artă, 1946.
- Ziolkowski, Jan M., « Virgil », dans Rita Copeland (dir.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, vol. 1: 800 – 1558, 2016, pp. 165-186.