Agôn

HS 1 | 2011

Mettre en scène l'événement

Les Troyennes, tragédie new-yorkaise ?

Sylvain Diaz et Anne-Sophie Noel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/1782>

DOI : 10.4000/agon.1782

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sylvain Diaz et Anne-Sophie Noel, « Les Troyennes, tragédie new-yorkaise ? », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, mis en ligne le 05 septembre 2011, consulté le 14 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1782> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1782>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2022.

Tous droits réservés

Les Troyennes, tragédie new-yorkaise ?

Sylvain Diaz et Anne-Sophie Noel

- 1 *L'Odyssée* d'Homère, *La Divine Comédie* de Dante, les *Passions* de Schütz et Bach, les *Oratorios* de Haydn, les toiles de Tàpies, etc. : les références culturelles convoquées par Michel Vinaver dans les notes prises lors de la rédaction de sa dernière pièce, *11 septembre 2001* (2002), sont diverses et nombreuses¹. Parmi elles, il convient de relever celle, récurrente, à la tragédie grecque – *Les Perses* d'Eschyle², *Antigone* de Sophocle³ –, répertoire dont l'auteur est familier pour l'avoir fréquenté dès ses débuts au théâtre dans les années 1950 lorsqu'il assistait Gabriel Monnet à Annecy⁴. Cette référence se détache néanmoins des autres, Michel Vinaver travaillant en 2002, au moment de l'achèvement et de la publication de *11 septembre 2001*, à la rédaction d'une adaptation des *Troyennes* (- 415), tragédie d'Euripide donnant à entendre la plainte des femmes de Troie après la chute de leur cité.
- 2 *11 septembre 2001* et *Les Troyennes* apparaissent ainsi comme deux pièces jumelles – comme on le dit des deux tours du World Trade Center. Écrites, selon les mots de l'auteur, « d'une seule et même coulée⁵ », elles ont été créées ensemble à Barcelone en octobre 2002 par le metteur en scène espagnol Ramon Simó, à qui Michel Vinaver attribue l'idée originelle de leur jonction⁶. Ce projet de diptyque sera ensuite repris par Robert Cantarella en 2005 lorsqu'il travaillera à sa mise en scène américaine de *11 septembre 2001*, avant d'y renoncer⁷.
- 3 Parce que ces deux pièces apparaissent liées l'une à l'autre quoiqu'elles développent des projets esthétiques différents – l'adaptation d'une tragédie antique, la création d'une œuvre autour d'un événement contemporain –, il convient de revenir sur *Les Troyennes*, autorisant sans doute une approche inédite de la dernière pièce de Michel Vinaver.

Les Troyennes d'après Euripide : traduction, adaptation, création

- 4 Le titre de la pièce que Michel Vinaver a écrite en même temps qu'*11 Septembre 2001* n'est pas seulement *Les Troyennes* : mais *Les Troyennes d'après Euripide*. Cet ajout suggère une double réserve : Michel Vinaver ne cherche pas à substituer son nom à celui d'Euripide ; il indique également qu'il ne s'agit pas d'un projet de traduction littérale. En somme, *Les Troyennes d'après Euripide*, ce ne sont ni *Les Troyennes* de Michel Vinaver ni celles d'Euripide.
- 5 Les termes que le dramaturge emploie pour désigner ce texte révèlent eux-mêmes un certain flottement : dans un entretien avec Jean-Loup Rivière, il parle dans un premier temps d'une « traduction » des *Troyennes*⁸. Il distingue pourtant ensuite la méthode adoptée pour cette pièce, de celle qu'il choisit pour deux autres traductions réalisées dans la même période : « Pour *Le Temps et la Chambre*, je dirais que c'est comme pour *Jules César*. Je n'ai pas voulu adapter, au contraire : j'ai voulu qu'il y ait une distance tendant à zéro entre les deux objets⁹ ». Cette distinction semble impliquer *a contrario* qu'il fait une adaptation des *Troyennes*, en ayant recours à « une part d'écriture n'ayant pas racine dans la pièce elle-même¹⁰ ».
- 6 Cette indécision des termes choisis pour définir le geste qui préside à l'écriture des *Troyennes* peut être éclairée par des précédents instructifs. Michel Vinaver s'est en effet consacré au travail de traduction et d'adaptation à plusieurs reprises tout au long de sa carrière, et ses textes critiques rendent compte de cette démarche ; il y met en avant la dimension créatrice de la traduction la plus littérale, de l'adaptation la plus fidèle : « J'ai fait comme si ce brouillon – la traduction littérale – était un premier jet de ma main, une matière première dont il s'agissait maintenant de “dégager” le sens, à laquelle il s'agissait de “donner forme”¹¹ ». Dans un article qui développe le même paradoxe, l'adaptation est définie comme déplacement de l'efficacité d'une œuvre, que l'artiste-relais incorpore au monde des significations actuelles : « Nous actualisons les œuvres du passé, nous les approprions à notre présent ; ce faisant, nous abolissons partiellement leurs intentions originelles et nous leur substituons les nôtres. Continuellement, nous “adaptions”¹² ».
- 7 L'adaptation des chœurs de l'*Antigone* de Sophocle, une des premières confrontations de Michel Vinaver à la tragédie grecque, est un autre antécédent précieux. Gabriel Monnet, qui se voit interdire la présentation des *Coréens* au festival d'été d'Annecy, demande en 1957 à Michel Vinaver une nouvelle version d'*Antigone*¹³. Celui-ci décide alors de conserver la traduction établie par Paul Mazon¹⁴, tout en substituant à la lyrique chorale du drame de Sophocle des « interludes parlés, visant à ouvrir un accès direct et en même temps “critique” à la pièce, pour le spectateur contemporain¹⁵ ». Le projet des *Troyennes d'après Euripide* semble relever d'une démarche comparable : des thématiques communes affleurent dans les interludes des anonymes des chœurs de l'*Antigone* et les dialogues des *Troyennes*, nommées par les quatre premières lettres de l'alphabet grec ; le dramaturge va jusqu'à reprendre un passage de ses chœurs de l'*Antigone* dans l'adaptation qu'il fait en 2001 de la pièce d'Euripide¹⁶. Toutefois, les remaniements opérés pour *Les Troyennes* affectent cette fois-ci l'économie de la pièce tout entière ; la démarche d'« appropriation » de la tragédie antique n'est pas la même :

tout en respectant fidèlement la trame de la tragédie d'Euripide, le texte est retravaillé en profondeur, à de multiples niveaux.

Traduction ou adaptation ?

8 L'ÉLOIGNEMENT DE LA LANGUE SOURCE

9 L'adaptation que Michel Vinaver élabore des *Troyennes* témoigne bien d'un paradoxe : si la langue en est resserrée et modernisée, l'intrigue et la construction dramatique de la tragédie sont très proches de celles du texte originel d'Euripide. Cette proximité passe pourtant par un éloignement : ne lisant pas le grec ancien, l'auteur ne s'est pas imprégné du texte tragique dans sa langue originale. Il traduit « sans connaître la langue de départ¹⁷ » :

10 Pour *Les Troyennes*, je n'ai pas non plus consulté les traductions françaises existantes. J'ai travaillé à partir de deux traductions anglaises. [...]

11 Dès lors qu'on aurait trois textes, cela deviendrait un travail de tâcheron... Tandis que le deux permet la godille, le va-et-vient. Alors, pour Euripide, j'ai travaillé par soustractions successives, ayant commencé par faire un « mot à mot » à partir de deux traductions anglaises.¹⁸

12 Entre le grec et le français, le relais d'une troisième langue s'interpose, ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont les lettrés ont lu les textes grecs pendant des siècles, n'y accédant que par l'intermédiaire du latin. En ne lisant pas les traductions françaises de la pièce, Michel Vinaver préserve sans doute une forme de spontanéité et de fraîcheur dans son rapport à la langue, se protégeant de l'influence parfois irrésistible du traducteur qui nous précède. L'appropriation de la pièce va plus loin que pour les chœurs de l'*Antigone* : il « traduit » l'intégralité du texte d'Euripide, et intervient ensuite « par soustractions successives », au niveau des répliques des personnages comme du chœur.

13 DÉCOUPAGE ET DÉPLACEMENT

14 J'ai soustrait du texte une partie de ce qui était de l'ordre de la déploration car elle ne pouvait aboutir, en français, qu'à un effet de ressassement, de surplace. Tout ce qui, en grec ancien, vient nourrir la déploration et le chagrin, a des racines dans le sacré, et s'aplatit dès lors qu'on le traduit dans une langue d'aujourd'hui¹⁹.

15 La déploration des *Troyennes* se fonde en effet chez Euripide sur une interprétation dramatique de pratiques rituelles de lamentation très précisément définies : au niveau microscopique comme macroscopique, chacune des scènes est construite en ce sens²⁰. Michel Vinaver ne supprime pas cette déploration mais la réduit, au niveau des répliques des personnages comme des interventions du chœur. En témoigne la réécriture du thrène final. Au moment de la sortie du chœur nommée dans la tragédie grecque *exodos*, Hécube et les *Troyennes* entonnent en effet un chant de lamentation entrecoupé de cris et accompagnés de gestes rituels – lacération de la peau et des vêtements – interpellant les morts séjournant dans le monde souterrain d'Hadès²¹. Face à ce mouvement dramatique enraciné dans la pratique culturelle, Michel Vinaver procède par soustraction ; les références aux rites grecs disparaissent et le rythme du texte s'accélère : la transe des femmes est condensée dans un seul geste, dont la force transcende les différences culturelles – elles tombent à terre pour frapper le sol de

leurs mains – mais surtout par une parole appelée à circuler à un rythme effréné, dans des répliques qui ne contiennent souvent pas plus de trois mots :

16 HÉCUBE. Je frappe la terre

17 De la paume de mes deux mains.

18 Ahi ! Aho !

19 ALPHA. Ahi ! Aho !

20 Ma lamentation...

21 BÊTA. Rejoint...

22 GAMMA. La tienne !

23 DELTA. J'appelle mon mari...

24 ALPHA. Qui gît...

25 BÊTA. Par là en dessous...

26 GAMMA. Adieu...

27 DELTA. Mon pays !²²

28 De façon notable, Michel Vinaver préfère aux longs épanchements des héroïnes d'Euripide, les cris rituels de la tragédie grecque (« Ahi ! Aho ! »), interjections brèves, inarticulées et perçantes, qui résument à elles seules la lamentation²³.

29 Les ciseaux interviennent d'ailleurs pour scinder les tirades des femmes en deux : c'est le cas pour la première intervention d'Hécube, que Michel Vinaver divise en deux moments séparés par l'entrée en scène du chœur²⁴. Le plaidoyer d'Hélène subit le même traitement dans la scène d'*agôn* qui l'oppose à Hécube, sous le regard de Ménélas. Michel Vinaver semble avoir voulu casser les codes stricts d'alternance des répliques de l'*agôn*²⁵, en anticipant sur l'intervention du chœur qui devrait advenir comme ponctuation, à la fin de la tirade d'Hélène. Le procédé crée une rupture qui dynamise la scène ; mais il semble également contribuer à miner la force argumentative du plaidoyer d'Hélène : avant même que cette dernière ne referme son monologue, le chœur s'immisce dans son discours pour mettre en garde les auditeurs contre « le pouvoir des mots²⁶ ».

30 Les autres coupes de Michel Vinaver touchent essentiellement les interventions du chœur, déplacées, transformées, pour rompre le rythme cyclique de l'alternance des parties parlées et chantées de la tragédie grecque : puisque le chœur ne chante plus – bien qu'il évoque à plusieurs reprises le chant et les danses qui définissent sa fonction, comme nous le verrons – ses prises de paroles sont plus aléatoires et n'adviennent pas seulement à la fin d'une séquence dramatique : l'effet obtenu est, là encore, une forme d'accélération de l'action. La première entrée en scène de Talhybios et celle de Ménélas interviennent sans être précédées des *stasima* qui faisaient office de transition chez Euripide²⁷. Le drame court à sa fin avec une plus grande urgence : l'action est tendue vers le moment décisif du départ sur les bateaux. Michel Vinaver recrée de cette façon une situation de crise, que beaucoup d'hellénistes regrettent de ne pas trouver dans la pièce d'Euripide, perçue comme une succession de tableaux s'enchaînant de façon assez lâche²⁸. L'adaptation à laquelle le dramaturge contemporain procède répond, peut-être davantage que la tragédie d'Euripide, à la définition que Jacqueline de Romilly donne de la conception tragique du temps : « Une crise brève et continue,

dont les origines et les répercussions couvrent un grand espace de temps et des événements multiples²⁹ ».

31 SE DÉFAIRE DE L'EXOTISME

32 L'adaptation de Michel Vinaver est animée par une autre préoccupation majeure : défaire la pièce de son exotisme, c'est-à-dire de tous les éléments culturels qui ne peuvent être rattachés « à l'expérience courante, commune aux hommes de maintenant³⁰ » ; actions ou thématiques donc, qui nous sont devenues étrangères, et qui risquent de maintenir les spectateurs dans une distance gênante. Michel Vinaver fait clairement état de cette visée dans « *Antigone à Serre-Ponçon* » (1957), insistant sur l'inscription historique de toute œuvre d'art, y compris de ces tragédies grecques dont on vante souvent la dimension universelle³¹. Sans jamais chercher à transposer les intrigues tragiques dans une époque plus proche de la nôtre, Michel Vinaver veut « acclimater ce texte aux possibilités d'absorption d'une audience d'aujourd'hui³² ».

33 Il supprime ainsi une prière d'Hécube restée célèbre pour son modernisme³³ ; témoignant des débats philosophiques de son temps, le passage est typiquement représentatif de ce que Michel Vinaver ne peut conserver. Il dégage également son adaptation d'un enjeu important de la tragédie d'Euripide : la réinterprétation de l'opposition dramatique traditionnelle entre Grecs et barbares, par l'assimilation paradoxale des Grecs aux barbares. Les *Perses* d'Eschyle constituent un modèle pour tous les drames du V^e siècle, en ce qui concerne la complexité du rapport des Grecs à l'altérité barbare, à la fois miroir et repoussoir de leur identité. Dans les *Troyennes*, Euripide brouille toutes les catégories pré-établies : les hommes libres sont asservis, et les riches ruinés ; les vainqueurs de la guerre apparaîtront en réalité comme les vaincus, et les Grecs comme des barbares, pillant les temples des dieux et fracassant du haut des remparts de Troie le corps d'un enfant³⁴. Le texte d'Euripide suggère ce renversement des valeurs en nommant explicitement les Grecs comme barbares à plusieurs reprises : il est intéressant de constater que Michel Vinaver a affaibli la signification de ces passages ou les a purement et simplement supprimés, les considérant trop ancrés dans la culture et la tradition littéraire de la Grèce antique³⁵.

34 C'est le même souci qui le conduit enfin à faire plus discrets les récits mythiques intégrés dans l'intrigue tragique : « Il a aussi fallu élaguer du côté des références aux mythes, très détaillées dans *Les Troyennes*, et que les spectateurs d'aujourd'hui ne sauraient s'approprier³⁶ ». À cette fin, Michel Vinaver abrège les prophéties de Cassandre sur les épreuves qu'Ulysse connaîtra à son retour de Troie ; il passe également sous silence la première expédition des Grecs contre Ilion, guerre mythique menée par Héraclès³⁷.

Réécrire les chœurs

35 RATTACHER LES TROYENNES À « L'EXPÉRIENCE COURANTE »

36

37 La « part d'écriture³⁸ » exogène qui justifie la définition du projet d'écriture comme adaptation plutôt que comme traduction, se concentre dans les parties du chœur :

38 Quand j'ai repris le travail, j'ai pensé que je pouvais tenter de substituer à l'accompagnement par les captives des lamentations de leur reine une conversation de femmes entre elles. Dans l'attente de la déportation, que peuvent-elles faire ? Elles ne

peuvent faire qu'une chose : parler, dire ce qui les attend, ce qu'a été leur vie. Survivre par cette parole.³⁹

39 Ces conversations sont introduites dans le texte par des didascalies du type : « *elles devisent entre elles* » « *trois captives troyennes devisent entre elles*⁴⁰ », ou indiquant encore que leurs répliques s'adressent les unes aux autres, et non pas directement aux personnages ou à l'audience (« à Bêta », « à Alpha », « aux autres captives⁴¹ »). Ces causeries de femmes ajoutent au texte d'Euripide deux dimensions déjà présentes, nous semble-t-il, dans l'adaptation de 1957 de l'*Antigone* : elles permettent d'abord d'« inscrire l'action dans l'épaisseur même d'une vie quotidienne » pour susciter chez le spectateur « un sentiment irrésistible de familiarité⁴² ». Mais elles contribuent également à « faire la jonction » entre l'Athènes du V^e siècle et l'actualité du monde contemporain⁴³. Michel Vinaver introduit une matière inappropriée et anachronique dans son adaptation, afin d'y rétablir une constante dramaturgique dans son théâtre : le mélange du banal et du mythique, de l'individuel et du collectif.

40 L'entrée en scène du chœur est entièrement réécrite à cette fin : la *parodos* d'Euripide laisse la place à un dialogue commençant *in medias res* et interrompant la tirade d'Hécube. Les quatre femmes qui remplacent les quinze choreutes de la tragédie grecque, nous jettent d'emblée dans les réalités les plus insoutenables de la guerre, une guerre qui n'est plus seulement celle de Troie :

41 ALPHA. J'ai dévalé la rue

42 Jusqu'au pied du rempart, mon idée était de me jeter de là-haut,

43 J'ai commencé à gravir l'escalier, ils étaient deux là qui m'ont empoignée...

44 BÊTA. Ni surtout qu'elle s'arrêterait

45 Si soudainement...

46 GAMMA. Au bout de dix ans

47 Quelques minutes ont suffi...

48 ALPHA. Ils m'ont plaquée sur une marche

49 Le reste est impossible à dire.

50 DELTA. Toi aussi ?

51 BÊTA. Chasser de cela tout souvenir.⁴⁴

52 Les femmes violées par les soldats ennemis, « enfermées dans la halle au blé », « triées » après avoir passé « cinq jours sans boire ni manger ni bouger⁴⁵ » ; plus loin, le mari égorgé et traîné par les pieds sous les yeux de son épouse⁴⁶ ; le bébé que les soldats tuent « d'un petit coup de madrier⁴⁷ » : à travers ces évocations, le cadre de Troie s'efface au profit des images des conflits sanglants et des génocides du XX^e siècle, que la télévision et le cinéma nous ont montrées. Dénonçant les erreurs de « ceux qui [les] gouvernent », les femmes attendent la déportation⁴⁸, et le terme trahit là aussi un choix du dramaturge privilégiant un mot chargé de sens pour ses contemporains.

53 Le rapprochement recherché avec l'actualité du spectateur ne réside cependant pas seulement dans l'introduction de ces passages saisissants sur les violences de la guerre. Dans un registre plus léger, les femmes du chœur évoquent la routine de la vie quotidienne : les courses au marché, les défauts des hommes, les danses et la liesse, le jour où la victoire semble acquise⁴⁹. La langue s'adapte à ce resserrement sur le quotidien ; les femmes disent crûment leurs pensées (« moi le lit je préfère⁵⁰ ») et

manient la sagesse populaire à bon marché : « Dire ce qu'on pense soulage⁵¹ ». C'est à ce registre discursif qu'appartiennent les répliques calquées sur celles de l'*Antigone* :

54 BÊTA, à Alpha. Si j'étais affligée, seulement ! Mais j'ai peur.

55 ALPHA. De quoi ?

56 BÊTA. Pas toi ? Que la vie ne puisse pas continuer.

57 ALPHA. La vie, ne vois-tu pas que déjà elle continue ? Nous parlons, la vie ne perd jamais son temps.

58 BÊTA. Je parle de notre vie de tous les jours. Celle-là est bien finie.⁵²

59 Parler, c'est continuer à vivre. La parole de ces femmes n'apparaît néanmoins jamais comme tout à fait stable ni monocorde : si Michel Vinaver dit avoir tenté de « substituer » cette conversation aux lamentations du chœur, il demeure que la déploration, même réduite, reste une des modalités importantes du discours choral des *Troyennes*. En outre, il procède somme toute assez rarement à la suppression totale des parties du chœur d'Euripide : la matière de la lyrique chorale des *Troyennes* se trouve en fait souvent réinvestie dans les paroles d'Alpha, de Bêta, Gamma et Delta, de manière beaucoup plus systématique que dans les chœurs de l'*Antigone*⁵³. Michel Vinaver attribue en réalité une parole versatile à ces femmes « qui n'ont pas d'individualité marquée, et peuvent d'une scène à l'autre, représenter des femmes différentes⁵⁴ ». Dans les « monodies croisées », il va jusqu'à mêler étroitement les chants du chœur antique repris fidèlement, mais sous une forme condensée, et cette « part d'écriture⁵⁵ » qui relève de son invention.

60 LA MATIÈRE DE LA LYRIQUE CHORALE RÉINVESTIE : LES « MONODIES CROISÉES »

61 La musique des mètres poétiques grecs, entonnés par un groupe de choreutes dansant et accompagnés au son de l'*aulos*, devait être un des plaisirs les plus vifs procurés par la tragédie grecque, plaisir qu'il nous est possible d'imaginer, mais non de reconstituer fidèlement. Michel Vinaver relègue d'emblée dans le passé cette forme théâtrale musicale : les chœurs de son adaptation sont parlés, et en tant que tels, ils ne se différencient plus du régime de paroles des personnages. Chaque femme du chœur parle en son nom et les didascalies n'indiquent jamais que les répliques doivent être entonnées en chœur ou à plusieurs voix. Néanmoins, la musique n'est pas absente du texte : si les chants disparaissent en tant que tels, les mots qui disent le chant et la danse du chœur, actuels ou passés, sont soigneusement conservés⁵⁶.

62 De manière comparable, la matière des chants lyriques du texte-source ne disparaît pas : elle est disséminée dans les conversations des femmes. Une didascalie semble pouvoir être interprétée en ce sens : « *Les captives troyennes se dispersent, puis deux d'entre elles apparaissent, croisant leurs monodies*⁵⁷ ». Le terme « monodie » rayonne vers de multiples directions : il renvoie spécifiquement à la tragédie grecque, où il désigne un chant entonné par un personnage en proie à une vive émotion (désigné également par le nom de *kommós*) ; dans son acception plus moderne, la monodie est un chant à une seule voix, sans accompagnement, ou encore par extension un chant sur une seule note ou un seul ton. La dimension musicale du drame est pointée du doigt, même si le texte n'invite pas pour autant à une actualisation scénique au moyen du chant. Ces « monodies croisées » se présentent alors comme un tissage habile de deux partitions inspirées du texte d'Euripide. Gamma déplore la mort de son mari et le sort qui l'attend, butin de guerre à la merci des hommes qui s'en saisiront : cette sombre lamentation est une variation libre à partir de motifs présents dans le quatrième *stasimon* d'Euripide⁵⁸.

Bêta reprend pour sa part un autre chant du drame d'Euripide : le premier *stasimon*, qui évoque avec entrain les danses et les chants qui ont accueilli le cheval de Troie dans la cité ; la langue et le ton sont modernisés, évoquant la joie d'un jour de libération :

63 BÊTA . Oui j'y suis allée danser !

64 Comme toi, comme toi, comme nous toutes autour du Cheval hissé

65 sur l'acropole nous avons dansé, chanté...⁵⁹

66 Le fil du *stasimon* d'Euripide est toutefois suivi de très près : l'évocation heureuse de la célébration de la victoire laisse place à l'horreur quand la clameur guerrière des Grecs retentit : c'est le moment où les « monodies » des deux femmes se confondent, dans le regret d'avoir laissé entrer dans la cité le cheval de bois⁶⁰. Michel Vinaver crée donc un interlude choral nouveau en rapprochant deux chants distincts du texte d'Euripide, qu'il adapte librement tout en laissant toujours subsister des traces, des inflexions et parfois des mouvements, du texte-source.

67 Si la didascalie que nous avons citée n'apparaît qu'une seule fois, elle nous semble pouvoir éclairer d'autres parties chorales de l'adaptation de Michel Vinaver. À plusieurs reprises en effet, les conversations des captives croisent des paroles de nature distincte ; d'abord éloignées, elles finissent par se rejoindre autour d'une thématique fédératrice. Les « monodies » qui s'entrelacent ne sont plus seulement des vestiges rendus vivants du texte d'Euripide : c'est « la part d'écriture » étrangère et la voix de la tragédie qui dialoguent entre elles.

68 Les propos qui constituaient la *parodos*, autrement dit le chant d'entrée de la pièce d'Euripide, se retrouvent ainsi dans un dialogue d'Alpha, Bêta et Gamma, placé après la scène de Cassandre⁶¹. Dans cet interlude, les femmes s'interrogent sur le sort qui les attend en Grèce, aux mains d'un homme qu'elles ne choisiront pas. Michel Vinaver procède à un travail d'entrelacement précis : c'est Alpha qui reprend à son compte le chant du chœur antique, quand Bêta et Gamma discutent de leur vie quotidienne d'avant la guerre. Les repères temporels y sont brouillés : la « place du Marché » et les rumeurs de quartier résonnent comme celles d'ici et d'aujourd'hui, mais les « esclaves » qui font « les courses » sont bien troyennes⁶². Les répliques d'Alpha et la conversation de Bêta et Gamma se croisent sans s'influencer, chacune suivant le fil de ses préoccupations ; à un moment toutefois, leurs sujets respectifs se contaminent. Alors qu'Alpha évoque les tâches domestiques qui l'attendent en Grèce, Bêta et Gamma se saisissent de ce qui fait écho à leur propre conversation. Elles se mettent alors elles aussi à imaginer leur avenir en terre grecque, et le portrait élogieux qu'elles font de Corinthe et d'Athènes vient tout droit de la pièce d'Euripide⁶³ ; elles détournent alors la tonalité inquiète des questions d'Alpha, en y introduisant la légèreté et le détachement qui étaient ceux de leur conversation féminine. Michel Vinaver met donc très finement en dialogue la parole tragique du chœur ancien et les causeries aux résonances plus modernes : elles se confrontent, dans leur étrangeté et leurs points de contact, créant un dialogue où, selon les termes dans lesquels Michel Vinaver décrit le paradoxe de l'adaptation, Euripide « est là tout entier, et je suis moi, là aussi, tout entier⁶⁴ ».

69 RÉINTERPRÉTER LA PLACE DU MYTHE ?

70 La fonction du chœur conserve également chez Michel Vinaver un aspect essentiel du *choros* tragique : il reste la mémoire des mythes et des faits du passé qui pèsent d'un poids irrésistible sur le présent ; il est la voix qui élargit les perspectives, en plaçant l'événement présent sur une vaste échelle temporelle qui le dépasse, et qui en accroît la

compréhension, en le reliant à des enjeux plus universels de la vie humaine. Cette dimension apparaît de façon assez évidente dans un passage de la pièce que Michel Vinaver substitue à un *stasimon* d'Euripide entièrement élagué, même si certaines de ses thématiques sont reprises ailleurs de façon éparse⁶⁵. Michel Vinaver insère un dialogue du chœur, que nulle didascalie ne vient définir comme « conversation des femmes entre elles » ou comme monodies croisées⁶⁶. Les quatre femmes y prennent la parole tour à tour en suivant l'ordre alphabétique, dans une alternance régulière. À première vue, ce passage semble très proche du texte-source : les quatre voix rappellent l'épisode de la pomme de discorde jetée par Éris sur la table du banquet des noces de Thétis et de Pelée ; puis le jugement de Pâris qui s'ensuivit et précipita le siège de Troie. Le récit est suivi d'une méditation sur les causes dérisoires des plus grands désastres, sous la forme d'une ritournelle où le mot « cause » est lancé et repris comme une balle que l'on attrape au vol :

71 GAMMA. Les plus grands effets...

72 DELTA. Ont les plus petites causes...

73 ALPHA. Quelle est la cause ?

74 BÊTA. De la cause ?

75 GAMMA. De cause en cause...

76 DELTA. La boucle...

77 ALPHA. Se referme...⁶⁷

78 L'évocation mythique de la pomme de discorde paraît tout à fait à sa place dans l'adaptation d'une tragédie : il rappelle d'ailleurs des parties chorales d'autres tragédies d'Euripide traitant du même sujet⁶⁸. Pourtant, il est le fruit de l'imagination de Michel Vinaver, car le texte des *Troyennes* ne comporte rien qui y ressemble. Il réintroduit ici un mythe, qui a pourtant été rejeté plus tôt par Hécube : « Pour commencer, cette histoire de concours de beauté, qui peut y croire ? / Quelle raison pouvaient avoir ces trois déesses à rivaliser dans une telle manifestation de sottise et de frivolité ? »⁶⁹. Chez Euripide, les personnages n'hésitent pas à remettre ainsi en cause les mythes racontés par les poètes, exprimant parfois un doute platonicien envers le folklore de la religion polythéiste. Une forme de tension s'instaure alors avec les discours plus traditionalistes maintenus dans les parties du chœur. En réinjectant des références au mythe étiologique de la chute de Troie, Michel Vinaver agit à des fins personnelles, qui « abolissent partiellement l[es] intentions originelles⁷⁰ » du poète tragique. Il réanime un mythe sans doute mieux connu et plus accessible que ceux qu'il a soustraits par ailleurs. Il en interprète la leçon en un sens qui lui est propre : une méditation sur les micro-événements qui mettent en branle la machine tragique. Les propos du chœur font écho aux récriminations d'Andromaque contre Athéna : « Engrenage fatal mis en place par elle / À partir du moment où ton nouveau-né Pâris a échappé à une mort / pourtant sagement programmée⁷¹ ». Michel Vinaver semble faire de cet « engrenage fatal » des petites causes aux grands effets, un des éléments clefs de la dramaturgie tragique, qu'il fait affleurer également dans un des chœurs de l'*Antigone* : « La voie est ouverte aux grands et aux petits désastres, ils ne peuvent que s'accrocher les uns aux autres⁷² ».

79 Ce thème pourrait bien résonner à une autre échelle, une fois les *Troyennes* mises en relation avec *11 septembre 2001*. En effet, par rapport à plusieurs autres adaptations modernes de la pièce d'Euripide⁷³, l'originalité du projet de Michel Vinaver réside dans

le fait d'avoir élaboré la sienne en vis-à-vis d'une autre. Les procédés de l'adaptation que nous avons examinés sont aussi à évaluer à l'aune de ce double projet, d'autant que comme nous l'avons vu, le dramaturge ne fait pas de différence entre une pièce qu'il adapte et une pièce qu'il crée :

- 80 Les œuvres du passé, nous les réintégrons à notre présent par un acte de création au deuxième degré ; toute œuvre, aussitôt créée, retombe au niveau d'une matière première dont l'utilisation est ouverte aux hommes qui lui succèdent. Le degré de perpétuité d'une œuvre se mesure à la richesse de réutilisation qu'elle offre à tous les présents qui lui font suite.⁷⁴
- 81 « Réutiliser » la matière des *Troyennes* et lui donner sens dans le présent des années 2000 revient-il alors à rapprocher la tragédie grecque du XXI^e siècle, la cité de Troie de celle de New-York ?

Les Troyennes et 11 septembre 2001, pièces jumelles

- 82 Les deux pièces écrites par Michel Vinaver au même moment sont liées dans leur genèse même, mais quel type de relations entretiennent-elles dans leur forme et leur contenu ? En dépit de l'éloignement de leur sujet, le dramaturge semble nous inviter à les penser comme des pièces « jumelles ». Dans l'entretien qu'il donne à Jean-Loup Rivière à leur sujet, il évoque à plusieurs reprises la notion de dualité : l'attaque des tours jumelles du World Trade Center est interprétée comme une attaque contre la dualité originelle des éléments naturels, des dieux, etc.⁷⁵ ; deux est aussi selon lui « le chiffre idéal », qui est « beaucoup plus “qu'un plus un” », et le choix de travailler à partir de deux traductions anglaises des *Troyennes* est subrepticement associé à la gémellité des tours de New York⁷⁶.
- 83 À l'intérieur des pièces elles-mêmes, la multiplication par deux des mots, des faits, des choses et des personnes est récurrente. *11 septembre 2001* existe en deux langues différentes, la version française naissant de la traduction par l'auteur d'une première version en américain ; dans la pièce française, deux langues se font néanmoins entendre, le chœur s'exprimant dans la langue originale de la première version. Passant sous silence le sort des deux autres avions détournés lors des attentats, Michel Vinaver se concentre sur les « deux avions qui se sont fichus dans le World Trade Center⁷⁷ ». À plusieurs reprises les personnages sont dédoublés, à l'image de ces deux traders de quarante-cinq ans au parcours identiques, dont l'un meurt et l'autre survit aux attentats⁷⁸. Ces jeux spéculaires ne sont pas absents de l'adaptation des *Troyennes*, où ils paraissent de surcroît orchestrés de la main de Michel Vinaver⁷⁹.
- 84 Cette gémellité décelable à de multiples niveaux semble induire une forme de réflexivité : devons-nous penser les deux pièces de Michel Vinaver comme des drames en miroir ? Dans *11 septembre 2011*, Michel Vinaver dit avoir voulu « réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir⁸⁰ ». Or, dans ses *Écrits sur le théâtre*, les nombreuses références faites aux œuvres théâtrales du passé sont justifiées par le fait qu'elles « invite[nt] notre actualité, après d'autres, à se réfléchir en [elles]⁸¹ ».
- 85 Dans cette perspective, fait-il des *Troyennes* un instrument de réflexion, grâce auquel l'événement contemporain peut être saisi autrement ? Ces considérations nous invitent à envisager pour *11 septembre 2001* et *Les Troyennes* un dispositif en diptyque : c'est-à-dire une œuvre en miroir, formée de deux volets indissociables, destinés à se rabattre

l'un sur l'autre⁸². Comme les deux panneaux d'un diptyque peint, les deux pièces semblent liées par des jeux d'échos et de correspondances.

Les Troyennes et 11 septembre 2001 : un diptyque ?

86 DÉCOUVRIR NEW YORK DERRIÈRE TROIE

87 Le diptyque s'ébauche en premier lieu dans la mise en rapport de l'effondrement de deux cités : les *Twin Towers* de New York trouvent dans les tours de Troie des figures en miroir. Palliant le manque du texte original, l'adaptation des *Troyennes* par Michel Vinaver s'ouvre sur une didascalie donnant pour décor à la pièce « *la ruine fumante de la ville de Troie saccagée* »⁸³. Celle-ci trouve un prolongement dans le monologue inaugural de Poséidon qui déplore la chute des « murailles de Troie », « tours majestueuses » qu'il avait lui-même bâties avec Apollon selon « les règles de l'art de la maçonnerie »⁸⁴. Désormais, la cité de Priam « se consume, mise à sac et détruite par la puissance grecque »⁸⁵. La description de ce paysage d'après la catastrophe, qui se poursuit tout au long de la pièce – ainsi les personnages évoquent-ils de manière récurrente les « ruines fumantes » de Troie⁸⁶ – favorise une articulation entre *Les Troyennes* et *11 septembre 2001* : le spectateur est invité à découvrir New York derrière Troie. Dans la scène finale des *Troyennes*, il nous est donné à entendre et non à voir, comme dans *11 septembre 2001* « l'effondrement des tours » de Troie « dans une immense explosion » :

88 ALPHA. Au sol...

89 BÊTA. Un tas de cendres...

90 GAMMA. Quelques débris...

91 DELTA. Et plus de nom. [...]

92 ALPHA. Ici il y eut.

93 BÊTA. Maintenant il n'y a plus.

94 HÉCUBE. Oh ! Qu'est-ce ? Avez-vous entendu ?

95 GAMMA. Oui, l'effondrement des tours !

96 DELTA. Dans une immense explosion...

97 ALPHA. Déchiquetant

98 BÊTA. Les derniers lambeaux

99 GAMMA. De ce qui fut

100 DELTA. Notre ville !⁸⁷

101 L'écho aux attentats de New York devient explicite. Les deux pièces semblent dès lors mettre en parallèle la guerre de Troie et la « guerre contre le terrorisme », conflit aux formes nouvelles et difficiles à saisir dont George W. Bush se fait le chantre dès 2001.

102 POINTS DE CONTACT ET DE FROTTEMENT

103 De fait, des thématiques communes traversent les deux pièces et rapprochent leurs personnages, de façon parfois fugitive, parfois plus explicitement développée. Ces axes thématiques sont situés à l'arrière-plan de l'action⁸⁸ et peuvent passer inaperçus : ils n'en sont pas moins présents et la confrontation des deux pièces les met en relief.

104 Nous distinguons d'abord parmi ces thématiques filées d'une pièce à l'autre, des motifs « en pointillés » ; les rites funèbres en constituent un exemple : le testament de

Mohammed Atta leur fait une place non négligeable dans *11 septembre 2001* ; son corps devra être lavé et enveloppé d'étoffes précisément définies⁸⁹. Dans *Les Troyennes*, ces rites funèbres, derniers honneurs rendus aux morts, sont évoqués de façon lancinante⁹⁰ ; à la fin du drame, ils trouvent une représentation sur la scène, Hécube enveloppant le corps d'Astyanax dans le peu d'étoffes qu'il reste aux femmes de Troie. Les deux pièces entrent en dialogue : répond à la dernière volonté d'Atta, exigeant d'être enveloppé « Dans trois morceaux d'étoffe blanche / Ni de soie ni d'un tissu coûteux », la réflexion d'Hécube qui juge que « les morts se soucient fort peu de la richesse de leurs atours, elle n'intéresse que la vanité des vivants⁹¹ ». En contraste toutefois la misogynie du terroriste⁹², opposée à la présence massive et constante des femmes sur la scène tragique.

- 105 De la même manière, la métaphore de la tempête en mer nourrit en commun l'imaginaire des deux pièces. Dans *11 Septembre 2001*, la chute des tours est décrite comme un « coup de roulis comme sur un bateau en pleine mer⁹³ ». L'image semble inspirée du texte d'Euripide : le désastre des protagonistes de la tragédie est figuré à de multiples reprises sous les traits d'une tempête animant une mer démontée. L'image est à prendre en un sens littéral, puisque les Grecs sont condamnés à subir le déchaînement des vagues et des vents à leur retour de Troie⁹⁴. Mais elle fonctionne aussi comme symbole du retournement de fortune : Hécube ne peut résister à « la vague déferlante » du malheur ; son chant de lamentation mime les remous de la mer⁹⁵. Le destin est une « mer démontée », un « flot furieux⁹⁶ » auquel il est vain d'opposer une résistance.
- 106 L'investissement des objets peut être un autre fil tendu entre les deux pièces, écrites « d'une seule et même coulée⁹⁷ » : dans *11 Septembre 2001*, le seau et le racloir de Jan Demzcur sont décrits comme des « petites choses » autour desquelles « la mémoire se met en orbite⁹⁸ ». Objets dérisoires et insignifiants, ils deviennent les instruments inattendus d'un sauvetage héroïque. Ils sont hissés au rang d'objets magiques, et transforment leur propriétaire, un laveur de vitres, en « ange gardien⁹⁹ ». Leur présence répond-elle à celle d'un autre objet de métal, le bouclier d'Hector, qui paraît sur la scène des *Troyennes* comme un objet encore chargé de la présence de son propriétaire ? On ne saurait l'affirmer ; le seau comme le bouclier, apparaissent toutefois comme des objets détournés de leur fonction initiale et accédant par là-même à un statut héroïque. Ils disent tous deux la manière dont la vie et la mort des hommes ne tiennent parfois qu'à un objet qui se trouve là par hasard.
- 107 Au-delà de ces motifs ponctuels, la gémellité des deux pièces semble suggérée par un entrelacement de thématiques plus essentielles : le statut des corps dans la guerre ainsi que la dimension musicale de la dramaturgie qu'elles mettent en œuvre.
- 108 Dans son article intitulé « *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? »¹⁰⁰, Julie Sermon note que l'image des deux tours comme martyrs s'est très vite substituée dans les médias à celles des corps humains déchiquetés, broyés, précipités dans l'attentat du World Trade Center. En réaction à ce silence, Michel Vinaver semble pour sa part s'être attaché à dire les corps pris dans la violence et le chaos de l'explosion : Katherine Ilachinski raconte la manière dont elle a « été éjectée de [son] siège » par le « souffle de l'explosion¹⁰¹ ». Les corps sont attaqués par le feu, à l'image de cette femme brûlée, qui dégage une « odeur de laine grillée¹⁰² ». Ils s'effondrent, chutent, ou cherchent à fuir dans l'urgence, tel Nat Alamo qui a « déboulé les escaliers », « parmi les pans de murs et de plafonds qui tombaient¹⁰³ ». Ce mélange indistinct des corps

humains et des débris des tours, le journaliste l'évoque en mentionnant ceux qui parviennent à fuir en « enjambant les corps et les gravats amoncelés¹⁰⁴ ».

- 109 Si Michel Vinaver porte dans ces passages une attention particulière à la destruction physique des corps, la mise en parallèle avec *Les Troyennes* permet de l'accentuer encore davantage. Le dramaturge semble jouer des effets du diptyque pour faire ressortir des éléments qui passeraient peut-être plus inaperçus autrement. Fidèle à Euripide, Michel Vinaver fait apparaître Hécube dans une posture de prostration, allongée sur le sol, abattue par son malheur¹⁰⁵. Elle est « effondrée au sol¹⁰⁶ », et le terme semble anticiper sur l'effondrement des tours à venir : « Effondrée est le mot. Effondrée est la réponse qui convient aux souffrances que j'ai endurées, que j'endure, que j'endurerai¹⁰⁷ ».
- 110 La femme jetée à bas par la guerre n'est plus qu'un « débris¹⁰⁸ », à l'instar d'Astyanax, qualifié de « triste reste de Troie¹⁰⁹ ». L'« amas de malheurs » charriés par la guerre réduit les individus à l'indistinction de « corps amoncelés, empilés », de « chair humaine pourrissante¹¹⁰ » : le tableau pourrait être celui de Twin Towers qui n'auraient pas été immédiatement enlevées au regard et nettoyées de leurs cadavres, après le désastre. Les survivantes de la guerre sont atteintes dans leur chair par un destin brutal : elles « échoueront » sur la terre grecque¹¹¹ ; avec une violence de même nature, mais toutefois moins radicale que celle qu'ils exercent contre Astyanax, les Grecs jetteront les corps des femmes au fond des navires¹¹². Cassandre prédit qu'elle ne sera plus qu'un « corps nu jeté dehors / Offerte / Aux bêtes sauvages¹¹³ ». Les paroles comme les corps sont travaillées par la chute et l'effondrement : Hécube est « dans le gouffre précipitée¹¹⁴ », quand elle apprend qu'elle a été donnée à Ulysse comme esclave. À plusieurs reprises enfin, les Troyennes sont menacées de subir le sort de cette femme en feu de *11 Septembre 2001* : un incendie semble se déclarer dans leur baraque¹¹⁵, fausse alerte qui présage toutefois de l'incendie final qui embrase la cité toute entière ; Hécube tente alors de se jeter dans les flammes, pour disparaître en fumée, avec la cité qui avait vu sa splendeur¹¹⁶.
- 111 Les échos entre les deux pièces se multiplient, pour dire les corps brisés par l'engrenage de la guerre ; le dramaturge semble ainsi s'appuyer sur la violence inscrite dans le texte d'Euripide pour redonner à la mort des victimes des attentats du 11 septembre, une dimension physique et charnelle, que tendent précisément à nier les récits aseptisés des médias.
- 112
- 113 Les deux pièces semblent s'éclairer et se renforcer mutuellement de la même manière dans leur musicalité. Le texte de *11 Septembre 2001* comporte dans son sous-titre la dénomination de « livret », suggérant qu'il s'agit d'une œuvre destinée à l'opéra ; la « Note liminaire » fait référence aux cantates et aux oratorios, ainsi qu'aux *Passions* de J.-S. Bach, invitant à retrouver dans le texte des « airs (à une, deux ou trois voix) », des « parties chorales » et des « récitatifs¹¹⁷ ». La pièce est donc placée sous le patronage de formes mêlant la musique et la théâtralité, bien que cette « Note liminaire » n'invite pas pour autant à une représentation chantée ou musicale, en un sens littéral.
- 114 Or, c'est un fait connu que l'opéra moderne est né du désir de faire revivre sur la scène l'art total de la tragédie antique. Dans les *Troyennes* d'Euripide, la dimension musicale de l'œuvre est explicitement mise en exergue, la pièce se présentant comme un montage de divers « chant[s] de lamentation », à l'image de celui qu'Hécube entonne

dès le premier épisode. Elle désigne la musique comme inextricablement liée à l'expression du deuil et de la souffrance :

- 115 Combien je voudrais que mon dos roule et tangué, se déportant tantôt d'un côté tantôt de l'autre tandis que j'entonne mon chant de lamentation.
- 116 Une musique émane de ceux que le sort abat, quand de vive voix ils rapportent les coups qui sur eux pleuvent.¹¹⁸
- 117 Ce passage, littéralement traduit d'Euripide, semble commenter la nature même de l'art tragique, où les événements cinglants représentés sont entrecoupés de chants choraux et où les héros entonnent un chant (le *kommos*), quand se trouve atteint le paroxysme de l'émotion. Dans l'adaptation de Michel Vinaver, comme nous l'avons vu, le chœur ne chante plus mais ne cesse de se référer aux chants et aux danses qui le définissent dans la tragédie grecque. Le chant est encore décrit comme l'honneur le plus grand qui puisse être rendu aux vivants comme aux morts, dans une affirmation paradoxale d'Hécube :
- 118 Mais s'il n'avait pas pris aux dieux de mettre le monde sens dessus dessous,
- 119 Nous serions restées ignorées.
- 120 Qui nous aurait chantées
- 121 Pour plaire aux oreilles des hommes à venir ?¹¹⁹
- 122 Troie, ses hommes et ses femmes périssent, mais ce sujet fournit une matière à chanter aux poètes, qui maintiendront vivante la mémoire de la grandeur de la cité et de son peuple. Le chant, non seulement honore et célèbre, mais garantit l'immortalité. Or, le besoin de mémoire et le refus de l'oubli font partie des préoccupations centrales de Michel Vinaver, quand il fixe la catastrophe historique du 11 septembre 2001 sur le papier¹²⁰. Les deux pièces semblent donc entrer en écho dans la manière dont elles associent le chant, la choralité et le travail de la mémoire : la dimension musicale de *11 septembre 2001* pourrait trouver une justification possible dans les réflexions sur le chant qui émanent du texte d'Euripide. Le rapprochement entre les deux pièces suggère que pour rendre compte d'événements aussi traumatiques, le modèle musical s'impose comme forme par excellence de la déploration et de l'hommage.
- 123 **LIMITES D'UNE INTERPRÉTATION COUPLÉE : L'EXEMPLE DU CAS ASTYANAX**
- 124 Jusqu'où aller dans cette interprétation articulée des *Troyennes* et de *11 septembre 2001* ? Est-il pertinent de vouloir voir New York derrière Troie, ou Troie derrière New York ? Ce sont ces questions que pose l'adaptation de la pièce d'Euripide par Michel Vinaver. Le traitement de ce que l'on pourrait appeler le « cas Astyanax » est, de ce point de vue, exemplaire. Dans la deuxième partie de la pièce, les personnages déplorent en effet le sort du fils d'Hector et d'Andromaque qui, parce que les Grecs craignent qu'il ne refonde un jour la cité de Priam, est destiné à être « précipité dans le vide du haut des remparts de Troie¹²¹ ». Et la mère serrant son fils dans ses bras de se représenter la scène, dans une sorte d'hypotypose anticipée : « Pourquoi te blottis-tu si fort dans mes bras ? / Attends-tu qu'Hector remonte des profondeurs de la terre / Pour te tirer d'affaire ? Mais non, il te faudra / Tomber de haut, faire / Ce saut terrible¹²² ». Bientôt le fils est enlevé à la mère et il faut attendre la fin de la pièce pour que son cadavre déchiqueté soit rendu à sa grand-mère :
- 125 Mon enfant, avec quelle cruauté

- 126 La muraille de tes ancêtres a scalpé cette tête, arraché ces boucles, que j'ai si souvent couvertes de baisers !
- 127 C'est ici qu'avec tes os brisés le sang forme maintenant comme un sourire.
- 128 Ô mains, combien douce est leur ressemblance aux mains de ton père, mais voici que tu gis
- 129 Tout démantibulé dans tes articulations¹²³
- 130 L'image de cette chute vertigineuse depuis les tours de Troie et de ce corps fracassé pourrait évoquer, chez le spectateur contemporain, celle des victimes des attentats de New York s'étant jetés du haut des tours du World Trade Center pour s'écraser bruyamment au sol. Michel Vinaver se garde néanmoins de plaquer sur la pièce grecque des références au 11 septembre 2001, laissant le soin au spectateur de construire cette éventuelle interprétation. C'est au spectateur de nouer des liens entre New York et Troie – s'il le veut, s'il le peut.
- 131 Le constat qu'il existe des points de contact entre les pièces peut être fait, mais il ne semble pas devoir conduire à quelque conclusion que ce soit : les personnages et le sens historique des événements mis en scène dans les deux pièces demeurent éloignés, et l'on ne saurait voir dans leur rapprochement une quelconque mise en parallèle des guerriers grecs mettant à sac la cité de Troie, et des terroristes islamistes. Il n'y a aucune leçon historique, morale, politique à tirer de l'association de ces deux pièces, dont les visées et les significations se rabattent difficilement l'une sur l'autre. Le diptyque qu'elles pourraient dès lors former serait d'un type assez lâche et ouvert, fait que semble confirmer la courte histoire de leur représentation : si les pièces sont nées d'une commande double et d'une écriture simultanée, *11 septembre 2001* a été jouée seule, dégagée de sa pièce jumelle, sans que cela ait nui ni à sa compréhension, ni au déploiement de ses significations. Nous proposerons donc de redéfinir l'association de ces deux pièces en termes de « conjointure », plutôt que de diptyque, empruntant à Michel Vinaver un concept qu'il a lui-même théorisé.

11 septembre 2001 et Les Troyennes « en conjointure »

- 132 Revenant en 1964 sur l'« Itinéraire de Roger Planchon » à l'occasion de la création de *Troïlus et Cressida*, pièce shakespearienne dont l'action se situe durant le conflit troyen faisant de ce fait écho pour les spectateurs à la récente guerre d'Algérie, Michel Vinaver refuse néanmoins de recourir à la notion de « parallèle » pour désigner la mise en relation de « notre temps » et de « celui des Atrides » à travers la tragédie élisabéthaine :
- 133 Il ne s'agissait pas [pour Roger Planchon] de suggérer un parallèle entre notre temps et celui des Atrides mais, en projetant l'image de celui-ci dans sa monstrueuse et admirable discontinuité, de nous donner des points de départ inattendus et provocants pour l'exploration du nôtre. Il ne s'agissait pas de faire surgir une ressemblance entre la façon dont la guerre de Troie et celle d'Algérie ont été menées, mais, par la mise sous projecteur de l'une, de jeter un éclairage indirect sur l'autre.¹²⁴
- 134 Pour définir le rapport entre *Les Troyennes* et *11 septembre 2001*, on préférera dès lors à la notion de « parallèle » celle, forgée tardivement par Michel Vinaver, de « conjointure », terme qu'il emprunte à Chrétien de Troyes en tant qu'il désigne « ce qui réunit,

rassemble ou organise des éléments divers et même dissemblables, ou, si l'on veut, ce qui les transforme en un tout organisé¹²⁵ ».

- 135 Cette formule se trouve pour la première fois théorisée dans un ouvrage collectif dirigé par l'auteur, *Écritures dramatiques* (1993), qui propose l'analyse de vingt-huit fragments de pièces classiques et contemporaines à partir d'une méthode ayant « un usage double, qui correspond à la double nature du texte de théâtre : objet de lecture, objet de spectacle. Elle vise à ouvrir ou à élargir les voies d'accès aux textes de façon à augmenter le simple plaisir du tête-à-tête entre la pièce et son lecteur ; elle se propose aussi comme un outil dramaturgique, à manier par le metteur en scène, l'acteur, le scénographe au moment où ils abordent une œuvre en vue de la représenter¹²⁶ ». Il ne s'agissait toutefois pas pour les rédacteurs de cet ouvrage d'isoler des œuvres convoquées dans un « désordre¹²⁷ » chronologique qu'ils assument mais de les « mettre en relation [...] du point de vue de leur mode de fonctionnement dramaturgique » dans une « démarche de *conjointure* » :
- 136 Au fur et à mesure de l'expérimentation de la méthode, il est apparu fructueux [...] de mesurer la « position » de chacun de ces textes dans l'univers de la littérature dramatique, au regard d'un certain nombre d'axes qui sont apparus significatifs. Cette démarche de *conjointure* n'aboutit ni à une classification ni à une typologie mais, au contraire, permet de faire ressortir ce en quoi chaque œuvre se singularise, par la combinatoire de traits faisant d'elle un objet unique.¹²⁸
- 137 Adoptant cette « démarche de *conjointure* » pour l'étude de *11 septembre 2001* et *Les Troyennes*, nous nous proposons de « pointer tant les écarts que les accords¹²⁹ » entre ces deux pièces jumelles, du moins dans leur conception, afin de faire ressortir la singularité de chacune à partir d'un enjeu tant thématique qu'esthétique qui leur est commun, la tragédie.
- 138 Tragédie de l'inaction contredisant de ce fait la poétique aristotélicienne fondée, on le sait, sur l'action, *Les Troyennes* est « plainte », « chant de lamentation¹³⁰ » des filles d'Ilion réduites, à l'instar d'Hécube confrontée au meurtre annoncé d'Astyanax, à l'impuissance :
- 139 Fils de mon fils,
 140 Ta vie nous est dérobée
 141 À ta mère et à moi
 142 Combien injustement !
 143 Qu'y puis-je ?
 144 Les cadeaux que nous pouvons te faire
 145 C'est de nous frapper la poitrine
 146 Et la tête
 147 Cela, oui encore
 148 Est en notre pouvoir.¹³¹
- 149 Cette impuissance des personnages est encore renforcée par la présence dès la scène inaugurale des dieux Poséidon et Athéna qui revendiquent leur implication dans la destruction de Troie et dans les déboires que connaîtra la flotte grecque sur le chemin du retour¹³².

150 Or, ces figures divines ne sont pas absentes de *11 septembre 2001*, Michel Vinaver décrivant de manière assez inattendue George W. Bush et Ousama Ben Laden comme des « dieux », dès les notes manuscrites prises lors de la rédaction de sa pièce¹³³. Encore la détermination divine de ces deux personnages se trouve-t-elle renforcée par la forte religiosité de leurs propos croisés à la fin de la pièce, leur action ne semblant motivée que par leur foi¹³⁴. Leur présence tutélaire laisse dès lors supposer l'impuissance de personnages engagés malgré eux dans l'événement, *11 septembre 2001* prenant la forme, si ce n'est d'une « plainte » comme c'est le cas des *Troyennes*, du moins d'une « cantate », d'un « oratorio »¹³⁵, qui fait office de tombeau pour les victimes des attentats. Outre la collection de témoignages de rescapés rassemblée par l'auteur, pourrait témoigner de cet impuissance le monologue, purement fictif, sur lequel se referme la pièce, une jeune femme ayant échappé aux attentats apparaissant hantée par l'éventualité de ce qui aurait pu arriver :

151 Bien sûr oui bien sûr il aurait fallu que j'y sois au bureau

152 Dieu merci Tommy a eu son indigestion il a vomi toute la nuit

153 J'étais vraiment inquiète Paul me dit tu pourrais pour une fois rester à la maison prendre un peu de repos [...]

154 Il y aura toujours un meeting par-ci un meeting par-là chérie Paul me dit M. Gainsborough comprendra regarde-toi dans la glace t'as une mine de déterrée je te jure

155 Bon je dis

156 Et maintenant et maintenant et maintenant¹³⁶

157 La conjointure des deux pièces peut également faire ressortir un autre motif tragique. Dans le prolongement d'Euripide, Michel Vinaver a en effet prêté aux personnages des *Troyennes* une déploration de leur triste sort. Il s'agit alors pour Hécube et les femmes – de haute comme de basse naissance – qui l'entourent de regretter le retournement de fortune qui les affecte : « La fortune / Comme une folle saute d'un côté et de l'autre, on ne sait jamais / Où elle sera l'instant d'après »¹³⁷. L'ancienne reine de Troie rappelle toutefois dès l'origine que l'on ne peut rien y faire, qu'il revient à l'homme d'accepter son sort : « Quand la fortune change, ne te cabre pas contre le changement. / Vogue dans le sens du courant, ne va pas pointer la proue de ta vie / Face à la vague déferlante »¹³⁸. Si cette thématique du revers de fortune est absente de *11 septembre 2001*, les personnages se refusant à attribuer l'événement à un sort désincarné quand il est au contraire incarné par des terroristes dont on entend les propos tout au long de la pièce, on relèvera à l'inverse une longue déploration du sort de l'homme ordinaire confronté à un événement exceptionnel, thématique tragique de l'instant décisif¹³⁹ notamment initiée dans la pièce par le Journaliste, ce double de « l'Évangéliste dans les *Passions* de J.-S. Bach »¹⁴⁰. En écho aux témoignages des rescapés, il s'agit notamment pour lui de commenter les « décisions prises au cours de ces soixante minutes fatidiques [qui] / Auront fait la différence entre la vie et la mort / Pour toute sorte de gens de toute sorte » :

158 Dans l'incertitude sur ce qu'il y avait de mieux à faire

159 Certains partirent d'autres restèrent

160 Certains s'engagèrent dans la descente et quand ils entendirent l'annonce [selon laquelle tout allait bien]

161 Remontèrent

- 162 Les décisions prises en ces instants se sont révélées capitales
- 163 Parce que beaucoup de ceux qui résolurent de rejoindre leur poste de travail
- 164 Périrent lorsque le deuxième jet s'abattit sur la tour sud¹⁴¹
- 165 Conviendrait-il dès lors de penser *11 septembre 2001* comme une tragédie – l'événement ayant lui-même été interprété comme tel dès l'origine – ou de penser *Les Troyennes* comme une tragédie new-yorkaise, actualisée ? Ni l'un ni l'autre en vérité : la conjointure n'a vocation qu'à faire ressortir écarts et accords entre les deux pièces afin de rendre perceptible la singularité de chacune.
- 166 ENTRELACS ET CLIGNOTEMENTS
- 167 Deux autres termes issus du lexique par lequel Michel Vinaver cherche à définir son théâtre peuvent nous aider à saisir les effets de cette conjointure : la « densité » et l'« entrelacs », dont il développe les significations dans « Une écriture du quotidien » (1980)¹⁴². Si ces concepts sont au départ destinés à décrire l'esthétique du dramaturge à un niveau moléculaire – celui de l'agencement des sons, des mots, des phrases, des répliques –, on fera le pari qu'ils peuvent être éclairants à une plus grande échelle, au niveau de l'assemblage des pièces elles-mêmes.
- 168 La conjointure nous semble être une réponse parmi d'autres à l'exigence vinavérienne de « densité », seul « critère de qualité » qu'il reconnaît comme pouvant fonder un jugement de valeur sur un texte théâtral¹⁴³ : « La densité, ou degré de tension poétique, dépend de la richesse des connexions qui se sont faites. Le texte étoile, pourrait-on dire ». Les « connexions » que nous avons relevées entre les deux textes éclairent sans s'imposer de manière impérieuse : elles contribuent toutefois à densifier et « étoiler » leurs significations, ainsi qu'à accroître les possibilités de questionnement pour les spectateurs.
- 169 En outre, de la même manière qu'il juxtapose dans l'écriture de *11 Septembre 2001*, des citations et des témoignages bruts, prélevés dans les journaux, et qu'il entremêle dans *Les Troyennes*, la traduction du texte d'Euripide et des morceaux tirés de son propre fond, les deux pièces en conjointure apparaissent en situation d'« entrelacs », terme qu'il ne définit pas comme un état de mélange et de fusion, mais au contraire comme un dispositif permettant la rencontre tout autant que l'écart :
- 170 ENTRELACS : l'acte d'écriture ne consiste pas à y mettre de l'ordre, mais à les combiner, tels, bruts, par le moyen de croisements qui eux-mêmes se chevauchent. C'est l'entrelacs, qui permet aux matériaux de se séparer pour se rencontrer, qui introduit des intervalles, des espacements. Peu à peu, tout se met à clignoter.¹⁴⁴
- 171 L'entrelacement des deux pièces, consiste tout autant en des rapprochements qu'en des « intervalles, des espacements ». Les connexions que nous pouvons repérer ne les relient que de manière fugace, éphémère, ne « clignent » à un moment donné que pour s'éteindre la minute d'après, dans un scintillement¹⁴⁵ qui intrigue et charme le spectateur, tout en le laissant dans un état d'incertitude et de liberté, quant aux choix d'interprétation qui lui sont laissés.
- 172 *
- 173 **
- 174 On posera alors en conclusion la question de la représentation des deux pièces : il n'y a pas de la part de Michel Vinaver d'injonction à les jouer ensemble, et c'est bien dans les termes d'une liaison possible mais non imposée, que nous avons nous-mêmes tenté de

définir la nature de leurs liens. Pour qui veut les représenter ensemble, comme cela a déjà été fait en Europe et aux États-Unis, le dramaturge pointe-t-il une configuration spectaculaire idéale ?

- 175 Les textes sont dénués d'indications de ce genre, ouvrant encore une fois sur une multiplicité de possibles. Michel Vinaver évoque toutefois dans l'entretien avec Jean-Loup Rivière des réalisations dont il apprécie la pertinence ; au sujet des représentations de Barcelone, sous la direction de Ramon Simó, il émet des réserves quant à la « composition du spectacle » :
- 176 La mise en scène a été ce que je pouvais en espérer. Mais la composition du spectacle n'a pas été la bonne. Le spectacle commençait par *11 septembre 2001*, œuvre courte, et sans transition, on débouchait dans *Les Troyennes*. En quelque sorte, *11 septembre 2001* était perçu comme le prologue des *Troyennes*.¹⁴⁶
- 177 Le propos est assez peu explicite, mais il semble mettre en cause un déséquilibre dans la représentation conjointe des deux pièces : cette articulation les hiérarchise dans un sens qui n'est peut-être pas le plus heureux. Sans proposer de meilleur assemblage, Michel Vinaver mentionne le projet de Robert Cantarella à Los Angeles, qui consistait initialement à jouer *11 septembre 2001* et *Les Troyennes* en alternance. Si le projet ne se réalise pas finalement, Michel Vinaver s'est personnellement impliqué pour faire résonner les deux pièces l'une avec l'autre : le 23 avril 2005, il donne une lecture de son adaptation des *Troyennes* au CalArts, au milieu d'une série de représentations de *11 septembre 2001*. La lecture remplace le spectacle avorté, mais n'est peut-être pas pour autant un pis-aller : elle réalise le compagnonnage des deux pièces, d'une manière allusive, discrète, indirecte, en accord avec la nature oblique de leurs liens. Le procédé donne en outre la première place à *11 septembre 2001*, qui se distingue de sa jumelle en tant qu'elle peut être (et a été) représentée de façon autonome : on pourra douter que cela soit vrai des *Troyennes d'après Euripide*, mais l'avenir nous prouvera peut-être le contraire.

NOTES

1. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », in *Lexi / textes 9 - Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2005, pp. 283-287.
2. Michel Vinaver, « *Mimèsis* », in Dossier de presse de *September 11, 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006.
3. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 283.
4. Sur ce point, cf. Michelle Henry, « Vinaver à Annecy », in Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, pp. 27-29.
5. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal » (2004), entretien avec Jean-Loup Rivière, in *Michel Vinaver*, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, *Europe*, n° 924, 2006, p. 130.
6. *Id.*
7. Sur ce projet, cf. « Un cas exemplaire de joint-venture culturel franco-américain - Chronologie de l'affaire *September 11, 2001* de Michel Vinaver production CalArts à Los Angeles, avril 2005 », in

Lexi / textes 9 – Inédits et commentaires, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2005, p. 289.

8. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 127.

9. *Id.* Non publiée dans le *Théâtre complet*, la traduction par Michel Vinaver de la pièce de Botho Strauss, *Le Temps et la chambre* (1988) a néanmoins fait l'objet d'une édition par L'Arche. Botho Strauss, *Le Temps et la chambre* (1988), texte français de Michel Vinaver, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 1989.

10. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 127.

11. Michel Vinaver, « De l'adaptation » (1959), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 82.

12. *Ibid.*, p. 84.

13. Michelle Henry, « Vinaver à Annecy », *op. cit.*, pp. 27-29.

14. *Id.*

15. Michelle Henry, « Antigone à Serre-Ponçon », in Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 39.

16. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide* (2002) in *Théâtre complet*, volume 8, Paris, L'Arche Éditeur, 2003, p. 221-222 ; « Chœurs pour Antigone », in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 46.

17. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 128.

18. *Ibid.*, p. 129.

19. *Ibid.*, p. 129-130.

20. Voir Ann Suter, « Lament in Euripides' Trojan Women », *Mnemosyne*, vol. 56, fasc. 1, 2003, p. 1-28.

21. Euripide, *Les Troyennes*, v. 1286-1332. Voir Margaret Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, p. 102-103.

22. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, *op. cit.*, p. 246.

23. *Ibid.*, p. 192, 201, 203, 217, 242, 243, 245, 246.

24. *Ibid.*, p. 192 et 197.

25. Cf. Jacqueline Duchemin, *L'Agôn dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres 1945, p. 39-41.

26. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, *op. cit.*, p. 230.

27. Euripide, *Les Troyennes*, v. 235 et 860 ; Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, *op. cit.*, p. 200 et 227.

28. Voir par exemple Jacqueline de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971, p. 26 ; Ann Suter, « Lament in Euripides' Trojan Women », *art. cit.*, p. 1-2.

29. Jacqueline de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, *op. cit.*, p. 16.

30. Michel Vinaver, « Antigone à Serre-Ponçon », *art. cit.*, p. 37.

31. *Ibid.*, p. 36 : « toute œuvre d'art répond à une situation historique ». Sa position semble proche de celle de Roland Barthes, dans « Comment représenter l'Antique ? » (1955) in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 2002, p. 154 (ensemble de l'article p. 147-155) : « Que d'autres s'exercent, s'ils veulent, à y découvrir une problématique éternelle du Mal et du Jugement ; cela n'empêchera pas que l'*Orestie* soit avant tout l'œuvre d'une époque précise, d'un état social défini et d'un débat moral contingent ». Cette convergence semble d'autant plus notable qu'à l'époque, Michel Vinaver et Roland Barthes étaient proches : ce dernier consacre plusieurs articles en 1956-1957 à la première pièce de Michel Vinaver, *Aujourd'hui*, qui allait prendre le titre des *Coréens* (cf. Roland Barthes, « Note sur *Aujourd'hui* », « *Aujourd'hui* ou *Les Coréens* », « À propos des *Coréens* », in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 189-192, p. 199-201, p. 224-225). Par ailleurs, Michel Vinaver suivait les cours de Roland Barthes au Collège de France.

32. Michel Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon » (1964), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1 *op. cit.*, p. 98.

33. Euripide, *Les Troyennes*, v. 884-889 : il attribue à la vieille femme des convictions religieuses inspirées des théories philosophiques les plus modernes de son temps sur la nature de Zeus et du cosmos.
34. Voir l'analyse de Ruth Scodel dans *The Trojan Trilogy of Euripides*, *Hypomnemata*, Heft 60, Göttingen 1980, p. 113-121.
35. Euripide, *Les Troyennes*, v. 764 : Andromaque fait des Grecs les « inventeurs de maux barbares », appellation que ne reprend pas Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 225 ; v. 991-992 : Hécube qualifie les vêtements de Pâris de « parures barbares », expression affaiblie chez Michel Vinaver (« drapés dans de magnifiques tissus d'Orient », *Ibid.*, p. 231) ; v. 1021 : Hécube fait allusion à la prosternation, coutume perçue par les Grecs comme exclusivement barbare ; ce passage est supprimé dans le texte correspondant chez Michel Vinaver (*Ibid.*, p. 231).
36. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », art. cit., p. 130.
37. Euripide, *Les Troyennes*, v. 431-444 ; 799-858.
38. Voir supra n. 3.
39. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », art. cit., p. 130.
40. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 192.
41. *Ibid.*, p. 221, 238, 240.
42. Michel Vinaver, « Chœurs pour Antigone », op. cit., p. 40.
43. Michelle Henry, « Vinaver à Annecy », op. cit., p. 29.
44. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 193.
45. *Ibid.*, p. 194.
46. *Ibid.*, p. 241.
47. *Ibid.*, p. 239.
48. *Ibid.*, p. 200, 217, 245.
49. *Ibid.*, p. 211, 212, 214, 215.
50. *Ibid.*, p. 212.
51. *Ibid.*, p. 236.
52. *Ibid.*, p. 221-222 ; « Chœurs pour Antigone », op. cit., p. 46.
53. *Ibid.*, p. 40-49 : les chœurs pour Antigone se présentent de manière beaucoup plus directe comme des commentaires sur l'action en cours. Seul le stasimon IV de la pièce de Sophocle, qui a pour sujet le pouvoir irrésistible de l'amour, fournit le sujet d'un « chœur » à Michel Vinaver (chœur IV, p. 44).
54. Michel Vinaver, « Personnages », in *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 185.
55. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », art. cit., p. 127.
56. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 214, 216, 243 ; « chant de lamentation » d'Hécube, p. 197-198 ; danse et « chant nuptial » de Cassandre, p. 205-207.
57. *Ibid.*, p. 214.
58. Euripide, *Les Troyennes*, v. 1083-1088 : « Toi qui m'étais si cher, ô mon époux, ton âme erre dans la détresse du mort resté sans tombe et sans ablutions. Et moi, sur les vagues, de l'élan de ses ailes, un navire va m'emmener vers la plaine d'Argos... » (édition et traduction L. Parmentier, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 1964).
59. Voir Euripide, *Les Troyennes*, v. 544-547 : « Alors, au son des flûtes libyennes, retentirent les chants troyens. Les jeunes filles, / dans l'air vibrant au son de leurs pas cadencés, lançaient des chants d'allégresse » (édition et traduction L. Parmentier, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 1964).
60. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 215-216.
61. *Ibid.*, p. 213.
62. *Ibid.*, p. 211.
63. Euripide, *Les Troyennes*, v. 207-229.
64. Michel Vinaver, « De l'adaptation », op. cit., p. 82.

65. Euripide, *Les Troyennes*, v. 1060-1115.
66. Michel Vinaver, *Les Troyennes d'après Euripide*, op. cit., p. 234-236.
67. *Ibid.*, p. 236.
68. Il s'agit d'autres tragédies « troyennes » d'Euripide : l'*Hécube* (v. 630-650) et l'*Andromaque* (v. 274-308).
69. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 231.
70. Michel Vinaver, « De l'adaptation », op. cit., p. 84.
71. Michel Vinaver, *Les Troyennes d'après Euripide*, op. cit., p. 218.
72. Michel Vinaver, « Chœurs pour Antigone », op. cit., p. 46.
73. Voir par exemple Jean-Paul Sartre, *Les Troyennes*, (1965) dans *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 1047-1112; Hanokh Levin, *Les Femmes de Troie*, (1984) traduit de l'hébreu par Laurence Sendrowicz et Jacqueline Carnaud) Paris, Éditions théâtrales, 2004.
74. Michel Vinaver, « Antigone à Serre-Ponçon », art. cit., p. 38.
75. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », art. cit., p. 129-131.
76. *Id.*
77. Michel Vinaver, *11 septembre 2001* (2002), in *Théâtre complet*, volume 8, op. cit., p. 141.
78. *Ibid.*, p. 162 ; voir aussi p. 141-142 : Lisa porte le même nom que la femme de Todd, et celui-ci lui confie ses ultimes paroles : « S'il te plaît Lisa transmets un message à Lisa ma femme dis-lui / que je l'aime et les gamins [...] les deux gamins David qui a trois ans et Drew un an ».
79. Au bouclier d'Hector, Michel Vinaver adjoint le bouclier bordé d'argent de l'époux de Delta (*Les Troyennes*, op.cit., p. 237-238 et 241) ; à la mort de l'enfant Astyanax précipité du haut des tours, répond la mort du bébé de Gamma (p. 239).
80. Michel Vinaver, « *Mimèsis* », op. cit.
81. Michel Vinaver, « La fin et les moyens de l'acteur » (1959), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, op. cit., p. 77. Michel Vinaver parle dans ce passage du théâtre de Marivaux.
82. Le diptyque désigne à l'origine « une sorte de registre formé de deux tablettes jointes par une charnière qui permettait de les rabattre l'une sur l'autre sans endommager la face intérieure enduite d'une couche de cire, et sur laquelle on écrivait au moyen d'un stylet » (définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté en ligne le 11/08/2011 : <http://www.cnrtl.fr/definition/diptyque>).
83. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 187.
84. *Ibid.*, p. 187-188.
85. *Ibid.*, p. 187.
86. *Ibid.*, p. 218.
87. *Ibid.*, p. 247-248.
88. Cf. Michel Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral » in *Écritures dramatiques – Essais d'analyse de textes de théâtre*, sous la direction de Michel Vinaver, Arles, Actes Sud, 1993, p. 900 : « Les thèmes ne sont pas, par eux-mêmes actifs, mais constituent le soubassement sur lequel l'action s'engendre et trouve sa tension. »
89. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 165.
90. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 208, 220, 237, 238, 240-243.
91. *Ibid.*, p. 243.
92. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 167.
93. *Ibid.*, p. 161.
94. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 191.
95. *Ibid.*, p. 197 : « que mon dos roule et tangué, se déportant tantôt d'un côté tantôt de l'autre ».
96. *Ibid.*, p. 222.
97. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », art. cit., p. 130.
98. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 169.
99. *Ibid.*, p. 173.

100. Julie Sermon, « 11 septembre 2001, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », in *Mettre en scène l'événement : 11 septembre 2001*, sous la direction de Marion Boudier, Simon Chemama, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *Agôn* [revue électronique], Hors-Série n° 1, <https://journals.openedition.org/agon/1750>.
101. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 151.
102. *Ibid.*, p. 159.
103. *Ibid.*, p. 151.
104. *Ibid.*, p. 155.
105. La posture est également celles des femmes du chœur. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 199 : « Décollez du sol où vous gisez prostrées ! ».
106. *Ibid.*, p. 213.
107. *Id.*
108. *Ibid.*, p. 214.
109. *Ibid.*, p. 224.
110. *Ibid.*, p. 218.
111. *Ibid.*, p. 201 : « où échouerons-nous ? ».
112. *Ibid.*, p. 225.
113. *Ibid.*, p. 210 (le verbe employé par Michel Vinaver n'est pas dans le texte grec d'Euripide).
114. *Ibid.*, p. 213.
115. *Ibid.*, p. 204.
116. *Ibid.*, p. 245.
117. Michel Vinaver, « Note liminaire », in *11 septembre 2001*, op. cit., p. 133.
118. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 197.
119. *Ibid.*, p. 243.
120. Cf. Michel Vinaver, « *Mimèsis* », op. cit. Voir Sylvain Diaz, « Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir » : l'imitation du 11 septembre 2001 dans la pièce de Michel Vinaver », in *Mettre en scène l'événement : 11 septembre 2001*, sous la direction de Marion Boudier, Simon Chemama, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *Agôn* [revue électronique], Hors-Série n° 1, <https://journals.openedition.org/agon/1803>.
121. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 224.
122. *Ibid.*, p. 225.
123. *Ibid.*, p. 239.
124. Michel Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon » (1964), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, op. cit., p. 102.
125. Michel Vinaver, « Préface », in *Écritures dramatiques*, op. cit., p. 10.
126. *Ibid.*, p. 9. Cette « Méthode d'approche du texte théâtral » se trouve développée au terme de l'ouvrage : Michel Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral », in *Écritures dramatiques*, op. cit., pp. 891-911.
127. Michel Vinaver, « Préface », op. cit., pp. 12-13.
128. *Ibid.*, pp. 10-11.
129. *Id.*
130. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., pp. 197-198.
131. *Ibid.*, p. 226-227.
132. *Ibid.*, p. 187-191.
133. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour 11 septembre 2001 », op. cit., p. 286. Cf. également Michel Vinaver, « *Mimèsis* », op. cit.
134. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 179-181.
135. Michel Vinaver, « Note liminaire à 11 septembre 2001 », op. cit., p. 133.
136. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 181.
137. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide*, op. cit., p. 240.

138. *Ibid.*, p. 192.

139. Sur le motif de l'instant décisif dans la tragédie grecque, voir par exemple Sophocle, *Ajax*, v. 752, 801 : en un jour son sort sera scellé, et sa survie dépend de l'endroit où il se trouve ; cf. *Trachiniennes*, v. 1169-1171. Voir les analyses de J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, *op.cit.*, p. 9-33.

140. Michel Vinaver, « Note liminaire à 11 septembre 2001 », *op. cit.*, p. 133.

141. Michel Vinaver, 11 septembre 2001, *op. cit.*, p. 153.

142. Michel Vinaver, « Une écriture du quotidien » (1980), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 131-133.

143. *Id.*

144. *Id.*

145. Cf. la célèbre analyse de R. Barthes sur le pouvoir de séduction du scintillement dans *Le plaisir du Texte*, collection "Tel Quel", Seuil, 1973, p. 19.

146. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 130.

AUTEUR

SYLVAIN DIAZ ET ANNE-SOPHIE NOEL

Docteur en études théâtrales, Prix Jeune Chercheur de la ville de Lyon, Sylvain Diaz est actuellement chargé de cours à l'E.N.S. de Lyon. Il est l'auteur d'une thèse consacrée aux « Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XXe et XXIe siècles » (2009). Anne-Sophie Noel est doctorante en lettres classiques (membre de l'UMR HISOMA-CEROR), et ATER à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Son doctorat est consacré à la dramaturgie de l'objet dans les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide.