

INSTITUT FRANÇAIS DE GRÈCE
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES THÉÂTRALES
UNIVERSITÉ NATIONALE ET KAPODISTRIENNE
D'ATHÈNES

ΓΑΛΛΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΘΗΝΩΝ

ACTES DU COLLOQUE

Relations France - Grèce :
Le théâtre des années 1960 à nos jours
Athènes 8-10 mai 2014

Textes édités par
PLATON MAVROMOUSTAKOS – SOPHIA FELOPOULOU

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Σχέσεις Ελλάδας - Γαλλίας:
Το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα
Αθήνα 8-10 Μαΐου 2014

Επιμέλεια
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ – ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

ATHÈNES / ΑΘΗΝΑ 2017

Copyright © 2017

UNIVERSITÉ NATIONALE ET KAPODISTRIENNE D'ATHÈNES
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES THÉÂTRALES

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ISBN 978-618-82918-4-3

RELATIONS FRANCE - GRÈCE :
LE THÉÂTRE DES ANNÉES 1960 À NOS JOURS

ΣΧΕΣΕΙΣ ΕΛΛΑΔΑΣ - ΓΑΛΛΙΑΣ:
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟ ΤΟ 1960 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

INSTITUT FRANÇAIS DE GRÈCE
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES THÉÂTRALES
UNIVERSITÉ NATIONALE ET KAPODISTRIENNE D'ATHÈNES

ACTES DU COLLOQUE

RELATIONS FRANCE - GRÈCE :
LE THÉÂTRE DES ANNÉES 1960 À NOS JOURS

Athènes 8-10 mai 2014

Textes édités par

PLATON MAVROMOUSTAKOS – SOPHIA FELOPOULOU

ATHÈNES 2017

ΓΑΛΛΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΣΧΕΣΕΙΣ ΕΛΛΑΔΑΣ - ΓΑΛΛΙΑΣ:
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟ ΤΟ 1960 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ
Αθήνα 8-10 Μαΐου 2014

Επιμέλεια

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ – ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΘΗΝΑ 2017

TABLES DES MATIÈRES

Programme du Colloque	13
Ouverture	
Olivier Descotes.....	22
Platon Mavromoustakos.....	28
Le théâtre : lieu d'échanges entre la France et la Grèce (les années 1960-1980)	
VICTOR ARDITTI	
Une course de relais	35
GEORGES BANU	
La Grèce, pays proche et amis intimes : affinités électives.....	39
PLATON MAVROMOUSTAKOS	
Le théâtre en Grèce dans les années 1960 et 1970 : un printemps court, une nuit longue et la promesse de la liberté	45
NICÉPHORE PAPANDREOU	
Relations théâtrales franco-grecques pendant la dictature grecque	51
ALKI ZEI	
Un témoignage	55
CHRYSA PROKOPAKI	
Une heureuse rencontre.....	57
Les aspects historiques des relations en matière de théâtre entre les deux pays <i>Échanges I : Les Classiques</i>	
CHARA BAKONIKOLA	
Fidélité et infidélité du chœur chez Anouilh	63
SYLVIE HUMBERT-MOUGIN	
D'Orange à Delphes : ressusciter la tragédie grecque antique.....	69
FLORENCE DUPONT	
Quels sont, en France aux XXe et XXIe siècles, les enjeux de la publication d'une traduction de l' <i>Orestie</i> d'Eschyle, destinée ou non à la scène ?.....	83
ROMAIN PIANA	
De Karantinos à Koun, la réception du Théâtre National et du Théâtre d'Art en France.....	91

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόγραμμα Συνεδρίου.....	13
Χαιρετισμοί	
Olivier Descotes.....	23
Πλάτων Μαυρομούστακος	29
Το θέατρο: τόπος ανταλλαγής μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας (δεκαετίες 1960-1980)	
ΒΙΚΤΩΡ ΑΡΔΙΤΤΗΣ	
Μια σκυταλοδρομία	35
GEORGES BANU	
Η Ελλάδα, οικεία χώρα και στενοί φίλοι: εκλεκτικές συγγένειες.....	39
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ	
Το θέατρο στην Ελλάδα τις δεκαετίες 1960 και 1970: η σύντομη άνοιξη, η μακρά νύχτα και η υπόσχεση της ελευθερίας	45
ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ	
Ελληνογαλλικές θεατρικές σχέσεις στα χρόνια της δικτατορίας.....	51
ΑΛΚΗ ΖΕΗ	
Μια μαρτυρία	55
ΧΡΥΣΑ ΠΡΟΚΟΠΑΚΗ	
Μια ευτυχής συνάντηση.....	57
Η ιστορική πλευρά των σχέσεων στο θέατρο ανάμεσα στις δύο χώρες <i>Ανταλλαγές I: Κλασικοί</i>	
ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ	
Προσεγγίσεις και αποκλίσεις του χορού στον Απουilh`	63
SYLVIE HUMBERT-MOUGIN	
Από την Οράγγη στους Δελφούς: αναβιώνοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία ...	69
FLORENCE DUPONT	
Τι διακυβεύεται στη Γαλλία του 20ού και 21ου αιώνα με τη δημοσίευση μιας μετάφρασης της <i>Ορέστειας</i> του Αισχύλου, είτε προορίζεται για τη σκηνή είτε όχι;.....	83
ROMAIN PIANA	
Από τον Καραντινό στον Κουν, η υποδοχή του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης στη Γαλλία	91

DAMIANOS KONSTANTINIDIS

Mises en scène de Sophocle en France de 1960 à 1986..... 99

EVELYNE ERTEL

Électre de Sophocle / Ritsos mise en scène en 1971 par Antoine Vitez..... 107*Échanges II : Textes et acteurs, XIXe-XXe siècles*

ANGÉLIQUE GIANNOULI

La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français
de la Restauration (1821-1830)..... 115

LYDIA SAPOUNAKI-DRACAKI, MARIA LOUISA TZOGIA-MOATSOU

Jules Truffier à Athènes : une mission glorieuse..... 125

DIMITRIS TSATSOULIS

La réception de Racine en Grèce (XIXe-XXIe siècles) 131

KONSTANTZA GEORGAKAKI

La présence de Roger Planchon au Festival International
du Spectacle à Athènes..... 139

MANOS STEFANIDIS

Pierre Restany - Vlassis Caniaris, 1970, un « drame » politique
au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris..... 147

ANNA STAVRAKOPOULOU

Anouilh par Koun..... 151

PLATON MAVROMOUSTAKOS

Koun, Skalioras, Molière : une rencontre qui n'a pas eu lieu 159

Table Ronde : Traduction(s)

ANNA TABAKI

Introduction - Traduction(s)..... 165

EFI YANNOPOULOU

L'épreuve de l'intime : traduire du théâtre français contemporain 167

MYRTO GONDICAS

Comment présenter en France, aujourd'hui, les écritures grecques de théâtre ? 175

MARIA EFSTATHIADI

La présence constante de l'autre et le mauvais traitement du texte
à la traduction théâtrale 181

ΔΑΜΙΑΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

Σκηνοθεσίες του Σοφοκλή στη Γαλλία από το 1960 ως το 1986 99

EVELYNE ERTEL

Η *Ηλέκτρα* των Σοφοκλή/Ρίτσου σε σκηνοθεσία του Antoine Vitez το 1971... 107

Ανταλλαγές II: Κείμενα και ηθοποιοί, 19ος-20ός αιώνας

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ

Η ελληνική Επανάσταση στο γαλλικό ρεπερτόριο
της Παλινόρθωσης (1821-1830) 115

ΛΥΔΙΑ ΣΑΠΟΥΝΑΚΗ-ΔΡΑΚΑΚΗ, ΜΑΡΙΑ ΛΟΥΙΖΑ ΤΖΟΓΙΑ-ΜΟΑΤΣΟΥ

Ο Jules Truffier στην Αθήνα: μια φιλόδοξη αποστολή 125

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Η πρόσληψη του Ρακίνα στην Ελλάδα (19ος-21ος αιώνας)..... 131

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Η παρουσία του Roger Planchon στο Διεθνές Φεστιβάλ
Θεάματος στην Αθήνα..... 139

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

Pierre Restany - Βλάσης Κανιάρης ένα πολιτικό «δράμα»
στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Πόλης του Παρισιού..... 147

ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ο Apouilh του Κουν..... 151

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Κουν, Σκαλιόρας, Μολιέρος: μια συνάντηση που ματαιώθηκε..... 159

Στρογγυλή Τράπεζα: Μετάφραση (Μεταφράσεις)

ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ

Εισαγωγή - Μετάφραση (Μεταφράσεις) 165

ΕΦΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Η δοκιμασία του οικείου: μεταφράζοντας σύγχρονο γαλλικό θέατρο..... 167

ΜΥΡΤΩ ΓΟΝΤΙΚΑ

Πώς παρουσιάζεις σήμερα στη Γαλλία την ελληνική θεατρική γραφή;..... 175

ΜΑΡΙΑ ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΗ

Η συνεχής παρουσία του άλλου και η κακοποίηση του κειμένου
στη θεατρική μετάφραση 181

CONSTANTIN BOBAS

- Variations traductives communes des œuvres dramatiques grecques en français.... 187

ANDREAS STAÏKOS

- Mes relations avec la France et la traduction 197

Échanges III : Textes et acteurs, XXIe siècle

DIO KANGELARI

- Du Molière fait main : une broderie scénique de Lefteris Voyatzis 201

SOPHIA FELOPOULOU

- Les nouvelles écritures françaises sur la scène grecque 211

LINA ROSI

- Dimitris Dimitriadis, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès :
« affinités électives ». Échanges créatrices entre le théâtre français
et le théâtre grec à travers l'œuvre de Dimitris Dimitriadis 219

DIMITRA KONDYLAKI

- Comment relier le poétique au politique à nouveau ?
Une approche à partir des dramaturges grecs contemporains
émergés sur la scène française après la crise grecque 237

GEORGES VELTSOS

- Le théâtre sans maître 249

Table Ronde : La scène contemporaine

ALEXANDROS EFKLEIDIS

- Voyage dans l'ex centre du monde 257

EFI THEODOROU

- La scène grecque 261

MARIANNA CALBARI

- La phrase *J'ai étudié à Paris* ne suffit pas 265

CHRISTOS PASSALIS

- Deux ou trois choses que j'ignore du théâtre français 267

- Liste des participants 269

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΟΜΠΑΣ

Κοινές μεταφραστικές παραλλαγές θεατρικών έργων στα γαλλικά 187

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ

Η σχέση μου με τη Γαλλία και τη μετάφραση 197

Ανταλλαγές ΙΙΙ: Κείμενα και ηθοποιοί, 21ος αιώνας

ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

Ο χειροποίητος Μολιέρος του Λευτέρη Βογιατζή 201

ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Η νέα γαλλική γραφή στην ελληνική σκηνή 211

ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès:
«εκλεκτικές συγγένειες». Δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό
και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη..... 219

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ

Μπορούν το ποιητικό και το πολιτικό να συνδεθούν εκ νέου;
Μια προσέγγιση με αφορμή σύγχρονους έλληνες δραματογράφους
που αναδείχτηκαν στη γαλλική σκηνή μετά την κρίση..... 237

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΤΣΟΣ

Ένα αδέσποτο θέατρο 249

Στρογγυλή Τράπεζα: Η σύγχρονη σκηνή

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΥΚΛΕΙΔΗΣ

Ταξίδι στο πρώην κέντρο του κόσμου..... 257

ΕΦΗ ΘΕΟΔΩΡΟΥ

Η ελληνική σκηνή 261

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΛΜΠΑΡΗ

Η φράση *Σπούδασα στο Παρίσι* δεν είναι αρκετή 265

ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΣΣΑΛΗΣ

Δυο-τρία πράγματα που αγνώω για το γαλλικό θέατρο..... 267

Κατάλογος συμμετεχόντων..... 269

COLLOQUE
RELATIONS FRANCE - GRÈCE :
LE THÉÂTRE DES ANNÉES 1960 À NOS JOURS

Institut Français de Grèce
Département d'Études Théâtrales
Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes

8-10 mai 2014

Comité d'organisation

Olivier Descotes, Platon Mavromoustakos, Anna Tabaki, Anna Karakatsouli,
Konstantza Georgakaki

Lieu

Institut Français de Grèce, 31 rue Sina

ΣΥΝΕΔΡΙΟ
ΣΧΕΣΕΙΣ ΕΛΛΑΔΑΣ - ΓΑΛΛΙΑΣ:
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟ ΤΟ 1960 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

8-10 Μαΐου 2014

Οργανωτική Επιτροπή

Olivier Descotes, Πλάτων Μαυρομούστακος, Άννα Ταμπάκη, Άννα Καρακατσούλη,
Κωνσταντζα Γεωργακάκη

Χώρος

Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος, Σίνα 31

Jeudi 8 mai 2014 (18:00-20:00)

Ouverture

Olivier Descotes, Platon Mavromoustakos

Le théâtre : lieu d'échange entre la France et la Grèce
(les années 1960-1980)

Georges Banu. Les années 1970 : du déclin de Brecht à l'ascension de Tchekhov et Koltès

Platon Mavromoustakos. Le théâtre en Grèce dans les années 1960 et 1970 : un printemps court, une nuit longue et la promesse de la liberté

Interventions : Nicéphore Papandreou, Alki Zei, Chrysa Prokopaki

Modération : Victor Arditti

Vendredi 9 mai 2014 (9:00-17:00)

Les aspects historiques des relations en matière de théâtre entre les deux pays

Échanges I : Les Classiques

Séance A

Présidence : Anna Karakatsouli

9:30-9:50 Georges Forestier. Corneille-Sophocle et Racine-Euripide : comment la tragédie française classique s'est définie par rapport à la tragédie grecque

9:50-10:10 Chara Bakonikola. Fidélité et infidélité du chœur chez Anouilh

10:10-10:30 Sylvie Humbert-Mougin. D'Orange à Delphes : ressusciter la tragédie grecque antique

10:30-10:50 Florence Dupont. Quels sont, en France aux XXe et XXIe siècles, les enjeux de la publication d'une traduction de l'*Orestie* d'Eschyle, destinée ou non à la scène ?

10:50-11:10 Discussion

11:10-11:30 Pause

Séance B

Présidence : Georges Forestier

11:30-11:50 Romain Piana. De Karantinos à Koun, la réception du Théâtre National et du Théâtre d'Art en France

11:50-12:10 Damianos Konstantinidis. Mises en scène de Sophocle en France de 1960 à 1986

Πέμπτη 8 Μαΐου 2014 (18:00-20:00)

Χαιρετισμοί

Olivier Descotes, Πλάτων Μαυρομούστακος

Το θέατρο: τόπος ανταλλαγής μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας
(δεκαετίες 1960-1980)

Georges Banu. Η δεκαετία του 1970: από την πτώση του Μπρεχτ στην άνοδο του Τσέχωφ και του Κολτές

Πλάτων Μαυρομούστακος. Το θέατρο στην Ελλάδα κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970: η σύντομη άνοιξη, η μακρά νύχτα και η υπόσχεση της ελευθερίας

Παρεμβάσεις: Νικηφόρος Παπανδρέου, Άλκη Ζέη, Χρύσα Προκοπάκη
Συντονισμός: Βίκτωρ Αρδίττης

Παρασκευή 9 Μαΐου 2014 (9:00-17:00)

Η ιστορική πλευρά των σχέσεων στο θέατρο ανάμεσα στις δύο χώρες
Ανταλλαγές I: Κλασσικοί

Α΄ Συνεδρία

Πρόεδρος: Άννα Καρακατσούλη

9:30-9:50 Georges Forestier. Κορνέιγ-Σοφοκλής και Ρακίνας-Ευριπίδης: πώς η γαλλική κλασική τραγωδία ορίστηκε σε σχέση με την ελληνική

9:50-10:10 Χαρά Μπακονικόλα. Προσεγγίσεις και αποκλίσεις του χορού στον Αποϊιλη

10:10-10:30 Sylvie Humbert-Mougin. Από την Οράγγη στους Δελφούς: αναβιώνοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία

10:30-10:50 Florence Dupont. Τι διακυβεύεται στη Γαλλία του 20ού και 21ου αιώνα με τη δημοσίευση μιας μετάφρασης της *Ορέστειας* του Αισχύλου, είτε προορίζεται για τη σκηνή είτε όχι;

10:50-11:10 Συζήτηση

11:10-11:30 Διάλειμμα

Β΄ Συνεδρία

Πρόεδρος: Georges Forestier

11:30-11:50 Romain Piana. Από τον Καραντινό στον Κουν, η υποδοχή του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης στη Γαλλία

11:50-12:10 Δαμιανός Κωνσταντινίδης. Σκηνοθεσίες του Σοφοκλή στη Γαλλία από το 1960 έως το 1986

12:10-12:30 Evelyne Ertel. *Électre* de Sophocle/Ritsos mise en scène en 1971 par Antoine Vitez

12:30-12:50 Discussion

12:50-14:00 Pause

Échanges II : Textes et acteurs, XIXe-XXe siècles

Séance C

Présidence : Kaiti Diamantakou-Agathou

14:00-14:20 Angélique Giannouli. La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français de la Restauration (1821-1830)

14:20-14:40 Lydia Sapounaki-Dracaki, Maria Louisa Tzogia-Moatsou. Jules Truffier à Athènes : une mission glorieuse

14:40-15:00 Dimitris Tsatsoulis. La réception de Racine en Grèce (XIXe-XXIe siècle)

15:00-15:20 Discussion

15:20-15:50 Pause

Séance D

Présidence : Evelyne Ertel

15:50-16:10 Konstantza Georgakaki. La présence de Roger Planchon au Festival International du Spectacle à Athènes

16:10-16:30 Manos Stefanidis. Pierre Restany - Vlassis Caniaris, 1970, un « drame » politique au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

16:30-16:50 Anna Stavropoulou. Anouilh par Koun

16:50-17:00 Platon Mavromoustakos. Koun, Skalioras, Molière : une rencontre qui n'a pas eu lieu

17:00-17:10 Discussion

18:00 *Table Ronde : Traduction(s)*

Efi Yannopoulou, Myrto Gondicas, Maria Efstathiadi, Constantin Bobas, Andreas Staïkos

Modération : Anna Tabaki

12:10-12:30 Evelyne Ertel. Η *Ηλέκτρα* των Σοφοκλή/Ρίτσου σε σκηνοθεσία του Antoine Vitez το 1971

12:30-12:50 Συζήτηση

12:50-14:00 Διάλειμμα

Ανταλλαγές II: Κείμενα και ηθοποιοί, 19ος-20ός αιώνας

Γ' Συνεδρία

Πρόεδρος: Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου

14:00-14:20 Αγγελική Γιαννούλη. Η ελληνική Επανάσταση στο γαλλικό ρεπερτόριο της Παλινόρθωσης (1821-1830)

14:20-14:40 Λυδία Σαπουνάκη-Δρακάκη, Μαρία Λουίζα Τζόγια-Μοάτσου. Ο Jules Truffier στην Αθήνα: μια φιλόδοξη αποστολή

14:40-15:00 Δημήτρης Τσατσούλης. Η πρόσληψη του Ρακίνα στην Ελλάδα (19ος-21ος αι)

15:00-15:20 Συζήτηση

15:20-15:50 Διάλειμμα

Δ' Συνεδρία

Πρόεδρος: Evelyne Ertel

15:50-16:10 Κωνσταντζα Γεωργακάκη. Η παρουσία του Roger Planchon στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάματος στην Αθήνα

16:10-16:30 Μάνος Στεφανίδης. Pierre Restany - Βλάσης Κανιάρης, ένα πολιτικό «δράμα» στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού

16:30-16:50 Άννα Σταυρακοπούλου. Ο Ανούιγ του Κουν

16:50-17:00 Πλάτων Μαυρομούστακος. Κουν, Σκαλιόρας, Μολιέρος: μια συνάντηση που ματαιώθηκε

17:00-17:10 Συζήτηση

18:00 *Στρογγυλή Τράπεζα: Μετάφραση (Μεταφράσεις)*

Έφη Γιαννοπούλου, Μυρτώ Γόντικα, Μαρία Ευσταθιάδη, Κωνσταντίνος Μπόμπας, Ανδρέας Στάικος

Συντονισμός: Άννα Ταμπάκη

Samedi 10 mai 2014 (9:30-14:30)

Échanges III : Textes et acteurs, XXI^e siècle

Séance E

Présidence : Romain Piana, Anna Stavrakopoulou

9:30-9:50 Dio Kangelari. Molière : Une broderie scénique de Lefteris Voyatzis

9:50-10:10 Sophia Felopoulou. Les nouvelles *écritures* françaises sur la scène grecque

10:10-10:30 Lina Rosi. Dimitris Dimitriadis, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès : « affinités électives ». Échanges créatrices entre le théâtre français et le théâtre grec à travers l'œuvre de Dimitris Dimitriadis

10:30-10:50 Dimitra Kondylaki. Comment relier le poétique au politique à nouveau ? Une approche à partir des dramaturges grecs contemporains émergés sur la scène française après la crise grecque

10:50-11:10 Giorgos Veltsos. Le théâtre sans maître

11:10-11:30 Discussion

11:30-12:30 Pause café

12:30 *Table Ronde : La scène contemporaine*

Alexandros Efkleidis, Marianna Calbari, Ludovic Lagarde, Christos Passalis, Efi Theodorou

Modération : Platon Mavromoustakos

Σάββατο 10 Μαΐου 2014 (9:30-14:30)

Ανταλλαγές III: Κείμενα και συγγραφείς, 21ος αιώνας

Ε΄ Συνεδρία

Πρόεδροι: Romain Riama, Άννα Σταυρακοπούλου

9:30-9:50 Δηώ Καγγελάρη. Ο χειροποίητος Μολιέρος του Λευτέρη Βογιατζή

9:50-10:10 Σοφία Φελοπούλου. Η νέα γαλλική *γραφή* στην ελληνική σκηνή

10:10-10:30 Λίνα Ρόζη. Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: «εκλεκτικές συγγένειες». Δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη

10:30-10:50 Δήμητρα Κονδυλάκη. Μπορούν το ποιητικό και το πολιτικό να συνδεθούν εκ νέου; Μια προσέγγιση με αφορμή σύγχρονους έλληνες δραματουργούς που αναδείχθηκαν στη γαλλική σκηνή μετά την κρίση

10:50-11:10 Γιώργος Βέλτσος. Ένα αδέσποτο θέατρο

11:10-11:30 Συζήτηση

11:30-12:30 Διάλειμμα

12:30 *Στρογγυλή Τράπεζα: Η σύγχρονη σκηνή*

Αλέξανδρος Ευκλείδης, Έφη Θεοδώρου, Μαριάννα Κάλμπαρη, Ludovic Lagarde, Χρήστος Πασσαλής

Συντονισμός: Πλάτων Μαυρομούστακος

Ouverture

Χαιρετισμοί

Olivier Descotes
Conseiller de coopération et d'action culturelle
de l'Ambassade de France
et Directeur de l'Institut Français de Grèce

Mesdames et Messieurs, chers amis,

Le printemps 2014 à l'Institut français est délibérément placé sous le signe du théâtre et la manifestation que nous ouvrons ce soir en est l'un des moments privilégiés, dans le cadre du programme culturel « Grèce France Alliance 2014 » réalisé pour la présidence grecque du Conseil de l'Union européenne. Avec ce colloque, nous ferons le point aussi bien sur des étapes du passé récent que sur des axes actuellement suivis par la création dramatique, comme « lieu d'échanges entre la France et la Grèce depuis les années 1960 ».

Je tiens à remercier vivement chacun des participants d'avoir répondu favorablement à notre invitation. Quant aux absents, que des ennuis de santé ont soudainement ravus à nos échanges, ils nous adressent des messages de sympathie et d'encouragement pour le succès de nos travaux.

Surgi en Grèce de façon quasi concomitante de l'établissement de la démocratie, comme il est de coutume de le rappeler, placé ainsi dès l'origine sous le signe d'une expression libératrice du corps social, le théâtre, de la fin des années 1960 à aujourd'hui encore, demeure pour les Grecs un lieu *politique* par excellence. Dans le contexte précis de la dictature militaire en Grèce, c'est principalement en France que les exilés ont trouvé l'aide nécessaire à leur survie dramaturgique et le lieu propice à leur protestation.

Antoine Vitez joua, nous le savons, un rôle prépondérant qui sera précisé notamment dans le texte signé par Nicéphore Papandréou. Je voudrais signaler au passage que, en écho à ce colloque, nous avons préparé avec la maison qui porte son nom – la Maison Antoine Vitez – un cahier spécial entièrement dévolu aux dramaturges grecs, préparé par Myrto Gondicas, que nous présenterons ici même le 19 juin prochain, avec Laurent Muhleisen, son directeur, dans le cadre du Festival d'Athènes et d'Épidaure.

Vitez d'un côté. Mais Patrice Chéreau aussi, qui en 1968 déjà, créait au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers la première pièce de Dimitris Dimitriadis, *Le Prix de la révolte au marché noir*. Les prémisses étaient lancées. Il est facile de rebondir jusqu'à aujourd'hui où ce même auteur poursuit une invention considérable à laquelle Olivier Py donnera un bel écho lors du prochain festival d'Avignon dans la reprise de *La Ronde du carré*, mis en scène par le metteur de vingt-six ans Dimitris Karantzas.

Du côté grec, il faudrait mentionner entre autres le rôle si actif de Yannis Kokkos, celui de Yorgos Sevastikoglou, qui sera également précisé : je salue la présence parmi nous de la compagne de ce dernier, Alki Zei. Comment ne pas évoquer aussi Melina Mercouri ou encore Karolos Koun ? Certains de nos orateurs reviendront sur les traces

Olivier Descotes

Σύμβουλος Συνεργασίας και Μορφωτικής Δράσης
της Πρεσβείας της Γαλλίας στην Ελλάδα
και Διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου Ελλάδος

Κυρίες, Κύριοι, αγαπητοί φίλοι,

Η άνοιξη του 2014 στο Γαλλικό Ινστιτούτο ανήκει στο θέατρο και η σημερινή εναρκτηρία εκδήλωση, που εντάσσεται στο πλαίσιο του πολιτιστικού προγράμματος «Ελλάς Γαλλία Συμμαχία 2014» για την ελληνική προεδρία του Συμβουλίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης, αποτελεί μια ξεχωριστή στιγμή. Αυτό το συνέδριο θα εστιάσει εξίσου στη θεατρική δημιουργία του πρόσφατου παρελθόντος όσο και στη σημερινή, ως «τόπου ανταλλαγής ανάμεσα στη Γαλλία και την Ελλάδα από το 1960».

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους συμμετέχοντες, καθένα ξεχωριστά, για την ανταπόκρισή τους στην πρόσκλησή μας. Όσο για τους απόντες, που λόγοι υγείας μας τους στέρησαν ξαφνικά, τους απευθύνουμε τις ευχές μας για ταχεία ανάρρωση και επιτυχία στις εργασίες τους.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, και ιδίως μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, το θέατρο στην Ελλάδα, μέσο έκφρασης της ελευθερίας, παραμένει για τους Έλληνες ένας κατεξοχήν πολιτικός χώρος. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας στην Ελλάδα, οι εξόριστοι θα βρουν στη Γαλλία τον κατάλληλο τόπο για τη διαμαρτυρία τους και την απαραίτητη βοήθεια για τη δραματουργική τους επιβίωση.

Ο Antoine Vitez, όπως ξέρουμε και όπως θα μας επιβεβαιώσει ο Νικηφόρος Παπανδρέου στο κείμενό του, έπαιξε σε αυτό κυρίαρχο ρόλο. Θα ήθελα να επισημάνω με την ευκαιρία πως ετοιμάζουμε με τον οίκο που φέρει το όνομά του – Οίκος Antoine Vitez – ένα τεύχος αφιερωμένο αποκλειστικά στους έλληνες δραματουργούς, που επιμελείται η Μυρτώ Γόντικα, και που θα παρουσιάσουμε εδώ στις 19 Ιουνίου, με τον διευθυντή του, Laurent Muhleisen, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.

Από τη μια ο Antoine Vitez. Από την άλλη ο Patrice Chéreau που, ήδη από το 1968, ανέβασε το πρώτο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη στο Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*. Οι βάσεις είχαν τεθεί. Και σήμερα ο Δημητριάδης γνωρίζει μια καταπληκτική «επιστροφή», στην οποία ο Olivier Py θα συμβάλει με την πρόσκληση του *Κυκλισμού του τετραγώνου* στο φεστιβάλ της Ανιγνον, σε σκηνοθεσία του εικοσιεξάχρονου Δημήτρη Καραντζά.

Από ελληνικής πλευράς, θα έπρεπε να αναφέρω τον ιδιαίτερα δραστήριο ρόλο του Γιάννη Κόκκου και του Γιώργου Σεβαστίκογλου, για τους οποίους θα ακούσουμε στη συνέχεια· στο σημείο όμως αυτό να χαιρετίσω την σύντροφο του Γιώργου Σεβαστίκογλου, την Άλκη Ζέη. Πώς όμως να μην αναφερθώ και στην Μελίνα Μερκούρη ή τον Κάρλο Κουν; Κάποιες ανακοινώσεις θα μας θυμίσουν το έντονο αποτύπωμά τους. Θα

de leur passage. Je vais laisser le soin aux intervenants de développer toutes les étapes historiques et conceptuelles qui ont jalonné les décennies suivantes, tous les va-et-vient entre la France et la Grèce qui demeurent particulièrement liées.

Mais je voudrais souligner aussi à quel point la vitalité de la création hellénique actuelle, miroir de l'effervescence théâtrale française, nous a conduits à concevoir ce programme que nous déployons depuis plusieurs semaines, dans un contexte particulièrement difficile. Comme signe de cette Alliance (*symmachia*), nous avons lancé et soutenons toutes sortes de projets :

- La présence de la Comédie-Française au Megaron qui vient de jouer à guichets fermés *Antigone* de Jean Anouilh, elle n'était pas venue en Grèce depuis 1962.

- Deux résidences de metteurs en scène français venus travailler avec des équipes artistiques grecques : Jean-René Lemoine avec son *Iphigénie* à l'Apo Michanis Theatro et Ludovic Lagarde dans une nouvelle création de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès au Théâtre National, spectacle qui sera ensuite présenté en France, à la Comédie de Reims en novembre prochain.

- Un programme d'écritures croisées qui se développe en ce moment même avec le Panta Théâtre de Caen : trois dramaturges et metteurs en scène grecs à Caen (Manolis Tsipos avec Vassilis Noulas, Elena Penga avec Elli Papakonstantinou, Konstantinos Tzikas avec Guy Delamotte) puis Simon Grangeat mis en scène par Guy Delamotte à Athènes à la « Tannerie » (Vyrsopepsio).

- Deux textes d'Alexandra Badéa et de Matei Vişniec présentés ici au début de cette semaine même, dans le cadre du Forum des dramaturgies, organisé par le Centre Hellénique de l'Institut International du Théâtre, où les Balkans sont à l'honneur cette année.

- Une importante participation française au Festival d'Athènes et d'Épidaure avec notamment : *Les Fausses confidences* de Marivaux, dans une mise en scène de Luc Bondy de l'Odéon-Théâtre de l'Europe ; *Ionesco suite* par Emmanuel Demarcy-Motta, du Théâtre de la Ville. *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, dont les dernières représentations avaient eu lieu au Théâtre National il y a cinquante ans, est mis en scène par Efi Theodorou, dans une nouvelle traduction de Stratis Paschalis et publié aux éditions Agra.

- Un Focus grec en Avignon avec : *Vitrioli* de Yannis Mavritsakis, mis en scène par Olivier Py, production du Théâtre National de Grèce, *La Ronde du carré* de Dimitris Dimitriadis, mis en scène par Dimitris Karantzas, *Nature morte* de Manolis Tsipos, dans une mise en scène de Michel Raskine, production de l'École de la Comédie de Saint-Étienne et des lectures de textes grecs traduits et édités par les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, en collaboration avec France Culture.

- En partenariat avec la Fondation Cacoyannis, l'organisation du festival « Le théâtre français à la grecque », avec cette année, cinq metteurs en scène, Yannis Skourletis, Themelis Glinatsis, Thanassis Sarandos, Vassilis Mavrogeorgiou et Lefteris Giovanidis, pour présenter en grec de nouveaux textes de la dramaturgie française contemporaine : *Elle* de Jean Genet, *Au bord* de Claudine Galéa, *La demande d'emploi* de Michel Vinaver, *Hilda* de Marie Ndiaye et *Médée, poème enragé* de Jean-René Lemoine.

αφήσω όμως στους ομιλητές να αναπτύξουν την ιστορική και θεωρητική διαδρομή που σημάδεψε τις επόμενες δεκαετίες καθώς και τις εποικοδομητικές ανταλλαγές ανάμεσα στη Γαλλία και την Ελλάδα που παραμένουν ακόμη έντονες.

Θα ήθελα επίσης να επισημάνω πώς η ζωντάνια της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας, καθρέφτης της γαλλικής θεατρικής δυναμικής, μας οδήγησε στη σύλληψη ενός δύσκολου προγράμματος. Η *Συμμαχία* λοιπόν απεικονίζεται σε μια σειρά εκδηλώσεων και δράσεων που έλαβαν ή θα λάβουν χώρα:

- Την άφιξη της Comédie-Française στο Μέγαρο Μουσικής – είχε να έρθει στην Ελλάδα από το 1962 –, με την *Αντιγόνη* του Απουίη και όλα τα εισιτήρια εξαντλημένα.

- Δύο διαμονές γάλλων σκηνοθετών, οι οποίοι ήρθαν στην Αθήνα για να συνεργαστούν με ελληνικές καλλιτεχνικές ομάδες: ο Jean-René Lemoine που θα ανεβάσει την *Ιφιγένεια* στο Από Μηχανής Θέατρο και ο Ludovic Lagarde σε μια νέα δημιουργία της *Δυτικής Αποβάθρας* του Bernard-Marie Koltès στο Εθνικό Θέατρο, η οποία θα παρουσιαστεί τον επόμενο Νοέμβριο στην Comédie de Reims.

- Ένα πρόγραμμα γραφής, αυτήν την εβδομάδα, με το θέατρο *Panta* της Caen: τρεις έλληνες θεατρικοί συγγραφείς και σκηνοθέτες στην Caen, ο Μανώλης Τσίπος με τον Βασίλη Νούλα, η Έλενα Πέγκα με την Έλλη Παπακωνσταντίνου, ο Κωνσταντίνος Τζίκας με τον Guy Delamotte, και στη συνέχεια, στο Βυρσοδεψείο στην Αθήνα, ο Simon Grangeat σε σκηνοθεσία Guy Delamotte.

- Δύο κείμενα, της Alexandra Badéa και του Matei Vișniec, που παρουσιάστηκαν στην αρχή αυτής της εβδομάδας, στο πλαίσιο του Φόρουμ δραματουργίας που διοργανώνει το ελληνικό τμήμα του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, με τα Βαλκάνια να τιμούνται τη φετινή χρονιά.

- Μια σημαντική γαλλική συμμετοχή στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου με τις *Ψευδοεξομολογήσεις* του Marinaux, σε σκηνοθεσία Luc Bondy και παραγωγή του Odéon-Théâtre de l'Europe και το *Ionesco suite* του Emmanuel Demarcy-Mota, παραγωγή του Théâtre de la Ville. Το *ατλαζένιο γοβάκι* του Paul Claudel, που πριν πενήντα χρόνια είχε παρασταθεί στο Εθνικό Θέατρο, σκηνοθετείται από την Έφη Θεοδώρου, σε νέα μετάφραση του Στρατή Πασχάλη που θα κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Άγρα.

- Ένα αφιέρωμα στην Ελλάδα από το Φεστιβάλ της Avignon με: το *Vitrioli* του Γιάννη Μαυριτσάκη, σε σκηνοθεσία Olivier Py και παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου, τον *Κυκλισμό του τετραγώνου* του Δημήτρη Δημητριάδη, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καραντζά, τη *Νεκρή φύση* του Μανώλη Τσίπου, σε σκηνοθεσία του Michel Raskine και παραγωγή της École de la Comédie de Saint-Étienne, και αναγνώσεις ελληνικών κειμένων που μεταφράστηκαν και εκδόθηκαν από τα *Τετράδια* του Οίκου Antoine Vitez, σε συνεργασία με το France Culture.

- Τη διοργάνωση του φεστιβάλ «Το γαλλικό θέατρο à la grecque» σε συνεργασία με το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, όπου φέτος πέντε σκηνοθέτες – οι Γιάννης Σκουρλέτης, Θέμελης Γλυνάτσης, Θανάσης Σαράντος, Βασίλης Μαυρογεωργίου και Λευτέρης Γιοβανίδης – θα παρουσιάσουν στα ελληνικά νέα κείμενα της σύγχρονης γαλλικής δραματουργίας: *Εκείνη* του Jean Genet, *Στο χείλος* της Claudine Galéa, *Αναζή-*

- Un programme éditorial pour trois de ces textes publiés dans le troisième volume du *Théâtre français contemporain* aux éditions Agra.

Ces projets ont reçu un soutien marqué de la Fondation Stavros Niarchos, et notamment le colloque que nous ouvrons aujourd'hui ; je tiens à l'en remercier. Il me reste à dire toute ma gratitude à Platon Mavromoustakos et au comité d'organisation, qui ont beaucoup œuvré à la mise en place de ce rendez-vous que nous préparons ensemble depuis des mois. Merci à tous.

τηση εργασίας του Michel Vinaver, *Χίλντα* της Marie Ndiaye και *Μήδεια*, ένα μανιασμένο ποίημα του Jean-René Lemoine.

- Τρία από αυτά τα κείμενα θα κυκλοφορήσουν από τις εκδόσεις Άγρα, στον τρίτο τόμο της σειράς «Σύγχρονο γαλλικό θέατρο».

Αυτές οι δράσεις, καθώς και το συνέδριο που ξεκινάει σήμερα, υλοποιούνται χάρη στην υποστήριξη του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος, που ευχαριστούμε θερμά. Θέλω επίσης να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον Πλάτωνα Μαυρομούστακο και στην οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου, που δούλεψαν σκληρά για την πραγματοποίηση αυτής της συνάντησης που ετοιμάζουμε από κοινού εδώ και μήνες. Ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους.

Platon Mavromoustakos
Professeur et Président
du Département d'Études Théâtrales
de l'Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes

Chers amis,

Le débat concernant les liens entre le théâtre français et le théâtre grec a autant occupé les créateurs du monde du théâtre que les études théâtrales. Les formes variées qu'a prises ce long échange à l'époque moderne sont intéressantes, et si elles n'ont pas fait l'objet d'un examen global, elles n'ont pas cessé, et ne cesseront pas à l'avenir, de préoccuper notre communauté. En effet, il est certain qu'elles peuvent non seulement fournir le matériau de nombreuses rencontres scientifiques futures, mais aussi alimenter de nombreux travaux de recherche avec des thématiques intéressantes.

Au cours des trois journées qui débutent maintenant, nous tenterons d'aborder principalement les évolutions les plus récentes en organisant trois tables rondes. La première, qui va bientôt commencer, avec la participation d'interventions éminentes venant de la salle et de points de vue et de textes écrits qui ont été déposés, essaiera de présenter les relations entre les créateurs grecs et français en procédant à une brève rétrospective des années entre 1960 et 1980, deux décennies déterminantes pour le développement du théâtre grec, et en observant leurs retombées aujourd'hui. Comme vous le savez déjà, Vassilis Papavassileiou n'a pas pu être avec nous à cause des problèmes de santé imprévus, il se porte bien maintenant et je peux vous transmettre ses salutations. Sa place est prise par Madame Alki Zei qui a très vite répondu à notre invitation (une grande chance de la trouver à Athènes puisqu'elle est presque toujours en voyage), je la remercie de tout mon cœur. Je remercie aussi Victor Arditti et Marie-Christine Vandoorne pour la lecture des textes de Nicéphore Papandreou et de Chrysa Prokopaki. La deuxième table ronde (celle de vendredi) traitera des problèmes de traduction des pièces de théâtre, avec le concours de traducteurs qui ont endossé ces dernières années le fardeau de transposer dans l'un de nos deux pays la production dramatique de l'autre. La troisième table ronde (celle de samedi), qui clôturera notre rencontre, évoquera la phase actuelle des échanges entre la France et la Grèce, essentiellement avec la participation de la jeune génération de créateurs. À partir de vendredi matin et jusqu'à samedi matin, le colloque accueillera des intervenants distingués des deux pays qui parleront des différents aspects de ce long et passionnant échange entre les pratiques théâtrales et les textes dramatiques du XIXe au XXIe siècle.

À l'occasion de ce colloque, je voudrais exprimer ma grande joie de pouvoir discuter à nouveau des questions du théâtre dans l'amphithéâtre hospitalier de l'Institut français à Athènes. Pour nombre d'entre nous ici, la langue et la culture françaises ont toujours été une seconde patrie, et la rencontre qui débute aujourd'hui est

Πλάτων Μαυρομούστακος
Καθηγητής και Πρόεδρος
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Αγαπητοί φίλοι,

Η συζήτηση για τις σχέσεις του ελληνικού με το γαλλικό θέατρο έχει απασχολήσει πολύ τόσο τους δημιουργούς του θεάτρου όσο και τις θεατρικές σπουδές. Οι ποικίλες μορφές που παίρνει αυτή η μακρά ανταλλαγή στους νεότερους χρόνους είναι ενδιαφέρουσες και δεν έχουν εξεταστεί στο σύνολό τους. Ασφαλώς δεν έχουν πάψει να απασχολούν και είναι βέβαιο ότι και στο μέλλον πάντα θα απασχολούν τη θεατρική μας κοινότητα, αφού είναι δεδομένο ότι όχι μόνο παρέχουν υλικό για πολλές επιστημονικές συναντήσεις του μέλλοντος, αλλά μπορούν να τροφοδοτήσουν με ενδιαφέροντα θέματα πολλές επιστημονικές θεατρολογικές εργασίες.

Στην τριήμερη συνάντηση που αρχίζει σήμερα θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε κυρίως τις πιο πρόσφατες εξελίξεις με τη διοργάνωση τριών συζητήσεων. Η πρώτη που θα αρχίσει σε λίγο με τη συμμετοχή σημαντικών παρεμβάσεων, τόσο από την αίθουσα όσο και με γραπτές καταθέσεις απόψεων και κειμένων, θα προσπαθήσει να παρουσιάσει τις σχέσεις ανάμεσα στους γάλλους και τους έλληνες δημιουργούς, επιχειρώντας μία σύνοψη ανασκόπηση των είκοσι ετών ανάμεσα στο 1960 και το 1980. Πρόκειται για δύο καθοριστικές δεκαετίες για την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου, οι επιδράσεις των οποίων προεκτείνονται ως σήμερα. Όπως ήδη ξέρετε, ο Βασίλης Παπαβασιλείου δεν θα είναι μαζί μας λόγω ξαφνικού προβλήματος υγείας, ευτυχώς τώρα είναι καλά και σας μεταφέρω τους χαιρετισμούς του. Στη θέση του βρίσκεται η κυρία Άλκη Ζέη (είναι μεγάλη τύχη που την πετύχαμε στην Αθήνα, καθώς συνεχώς ταξιδεύει), η οποία απάντησε αμέσως θετικά στην πρόσκλησή μας και την ευχαριστώ θερμά. Ευχαριστώ επίσης τον Βίκτωρα Αρδίττη και την Marie-Cristhine Vandooorne για την ανάγνωση των κειμένων του Νικηφόρου Παπανδρέου και της Χρύσας Προκοπάκη. Η δεύτερη συζήτηση (της Παρασκευής) θα αναφερθεί στα ζητήματα της μετάφρασης των θεατρικών έργων των δύο χωρών, με τη συμβολή μεταφραστών που τα τελευταία χρόνια ανέλαβαν το μόχθο να μεταφέρουν σε κάθε μία από τις δύο χώρες μας τη δραματική παραγωγή της άλλης, ενώ η τρίτη (του Σαββάτου) που θα κλείσει και την εκδήλωσή μας θα αναφερθεί στη σημερινή φάση των ανταλλαγών ανάμεσα στη Γαλλία και την Ελλάδα, με τη συμμετοχή κυρίως της νεότερης γενιάς των δημιουργών. Από το πρωί της Παρασκευής μέχρι το πρωινό του Σαββάτου θα ολοκληρωθεί το συνέδριο με εκλεκτούς ομιλητές από την Ελλάδα και τη Γαλλία που θα προσεγγίσουν τις διάφορες πτυχές αυτής της μακρόχρονης και ενδιαφέρουσας ανταλλαγής ανάμεσα σε θεατρικές πρακτικές και δραματικά κείμενα από τον 19ο ως τον 21ο αιώνα.

Με την ευκαιρία του συνεδρίου αυτού θα ήθελα να εκφράσω τη μεγάλη χαρά μου που και πάλι συζητούμε για ζητήματα του θεάτρου στο φιλόξενο αμφιθέατρο του Γαλ-

une merveilleuse occasion de renouer avec la continuité d'une relation qui a beaucoup offert à nos deux pays, une relation dont, je pense, en cette époque de mondialisation, nous avons peut-être encore davantage besoin. Je voudrais remercier de tout cœur Olivier Descotes de toutes les initiatives qu'il a prises et qui ont redonné aux liens entre le théâtre de la Grèce et de la France un nouvel élan, en faisant ressurgir des temps où le dialogue et l'échange étaient intenses : par ses initiatives, il a remis d'actualité l'importance des rapports entre la Grèce et la France. Je dois signaler que le colloque de ce jour est le résultat de son encouragement. Je voudrais remercier Isabelle Auriault de la diligence et de la sollicitude dont elle entoure depuis de longues années tous les événements organisés à l'Institut, assurant ainsi un canal de communication stable, solide et permanent, et aussi mes collègues du Département d'Études Théâtrales à l'Université d'Athènes qui ont apporté leur concours à l'organisation du colloque, Konstantza Georgakaki, Anna Karakatsouli et Anna Tabaki. Je remercie aussi tous les collègues, Français et Grecs, qui ont répondu à notre invitation de participer à notre rencontre.

λικού Ινστιτούτου στην Αθήνα. Η γαλλική γλώσσα και η γαλλική κουλτούρα, για πολλούς από εμάς που συμμετέχουμε, ήταν πάντοτε η άλλη μας πατρίδα, και η συνάντηση που αρχίζει σήμερα αποτελεί μία θαυμάσια ευκαιρία να ξαναβρούμε τη συνέχεια μιας σχέσης η οποία προσέφερε πολλά στις δύο χώρες μας, μια σχέση που πιστεύω ότι σ' αυτήν την εποχή της παγκοσμιοποίησης έχουμε ίσως περισσότερο ανάγκη. Θα ήθελα όμως από καρδιάς να ευχαριστήσω τον Olivier Descotes για όλες τις πρωτοβουλίες του, οι οποίες έβαλαν τις θεατρικές σχέσεις της Ελλάδος με τη Γαλλία σε μια νέα δυναμική τροχιά, ανακαλώντας εποχές στις οποίες η ανταλλαγή και ο διάλογος ήταν έντονος και πυκνός, γιατί με τις πρωτοβουλίες του έφερε ξανά στην άμεση επικαιρότητα τη σημασία αυτής της ανταλλαγής. Οφείλω άλλωστε να πω ότι προϊόν δικής του παρακίνησης είναι και το σημερινό συνέδριο. Θέλω να ευχαριστήσω την Isabelle Auriault για τις φροντίδες και την έγνοια με την οποία περιβάλλει όλες τις εκδηλώσεις του Ινστιτούτου εδώ και πολλά χρόνια, εξασφαλίζοντας ένα στέρεο, σταθερό και μόνιμο κανάλι επικοινωνίας, καθώς και τις συναδέλφους από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών που ανέλαβαν το μόχθο να συνδράμουν στην οργάνωση αυτού του συνεδρίου, την Κωνσταντζα Γεωργακάκη, την Άννα Καρακατσούλη και την Άννα Ταμπάκη. Ευχαριστώ επίσης όλους τους συναδέλφους, Γάλλους και Έλληνες, που αποδέχθηκαν την πρόσκλησή μας.

Le théâtre : lieu d'échange entre la France et la Grèce
(les années 1960-1980)

Το θέατρο: τόπος ανταλλαγής μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας
(δεκαετίες 1960-1980)

Βίκτωρ Αρδίττης

Μια σκυταλοδρομία Une course de relais

Mesdames et messieurs, chers amis,

Αγαπητοί φίλοι, Κυρίες και Κύριοι,

Θέλω να ευχαριστήσω τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο και την οργανωτική επιτροπή του ελληνο-γαλλικού συνεδρίου για το θέατρο, που μου ανέθεσαν να διευθύνω αυτή την εναρκτήρια συνεδρία.

Επιτρέψτε μου, ακόμη, να συγχαρώ τον Olivier Descotes για την εξαιρετικά πλούσια και πολυσχιδή δραστηριότητα που εμπνέει στο Γαλλικό Ινστιτούτο τα τελευταία χρόνια. Μια δραστηριότητα που, βέβαια, ξεπερνά κατά πολύ τις διπλωματικές σχέσεις των δύο χωρών, τις σχέσεις συμφερόντων, αλλά φιλοδοξεί να προκαλέσει ουσιαστικές ανταλλαγές, σχέσεις αμφίδρομες. Όπως τον καιρό του Octave Merlier, όπως τον καιρό που η γαλλική κουλτούρα συνιστούσε τη βασική πολιτιστική αναφορά των διανοουμένων της ανατολικής Μεσογείου...

Η σημερινή πρώτη συνεδρία διαρθρώνεται γύρω από δύο «αντικριστές» εισηγήσεις του Georges Banu και του Πλάτωνα Μαυρομούστακου. Θα ακολουθήσουν παρεμβάσεις του Νικηφόρου Παπανδρέου και της Χρύσας Προκοπάκη, που βρέθηκαν στο Παρίσι στα μέσα της δεκαετίας του '60, πριν από τη δικτατορία, και της Άλκης Ζέη, που έφτασε τελικά στο Παρίσι με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, όχι με το θρυλικό πλοίο *Mataroa* του 1945, αλλά αμέσως μετά το πραξικόπημα του 1967. Στην πραγματικότητα, θέλουμε να σας διηγηθούμε την ιστορία μιας σκυταλοδρομίας με σταθερά σταυροδρόμια και εντυπωσιακά κοινές *étapes*. Θα μπορούσαν και πολλοί άλλοι να είναι παρόντες στο σημερινό στρογγυλό τραπέζι κι είναι κρίμα που οι ασχολίες τους δεν τους το επέτρεψαν. Σε αυτήν την αλυσίδα ανήκω κι εγώ, μετά βέβαια από την πτώση της χούντας, κι είναι πραγματικά τιμή μου που βρίσκομαι εδώ πλάι σε ανθρώπους που η διαδρομή τους οδήγησε και τα δικά μου βήματα.

Για τα χρόνια που συζητάμε απόψε (1960-1980) – τα χρόνια πριν και αμέσως μετά από την εφτάχρονη δικτατορία στην Ελλάδα, τα χρόνια ιδιαίτερα μετά από τον Μάη του 1968 – το Παρίσι, το γαλλικό θέατρο κι η γαλλική κουλτούρα, είναι το σημείο αναφοράς για τους ανθρώπους του θεάτρου στην Ελλάδα. Αν το «καλό» εμπορικό θέατρο βρίσκει αυτήν την περίοδο το υλικό του – την «ενημέρωσή» του, όπως λέγαμε τότε – στο Λονδίνο, για το θέατρο τέχνης και έρευνας σημείο αναφοράς είναι το Παρίσι.

Δεν εννοώ εδώ μόνο το γαλλικό θέατρο, αλλά την πανσπερμία θεάτρου που μπορούσε – κι ίσως μπορεί ακόμη – να δει κανείς στο Παρίσι, το Παρίσι ως οικουμενική

πρωτεύουσα του θεάτρου, το Παρίσι απ' όπου περνούν, συναντώνται και καταξιώνονται όλα τα ρεύματα, το Παρίσι που υποδέχεται ό, τι πιο ενδιαφέρον συμβαίνει σε όλη την Ευρώπη πέρα από τον πολιτικό διχασμό της (από τα Ουράλια μέχρι τον Ατλαντικό, λέγαμε τότε), τη Γαλλία ως *terre d'asile* όχι μόνο των πολιτικά διωκομένων αλλά και της θεατρικής πρωτοπορίας (εγώ είχα καθηγητή στο Censier τον βραζιλιάνο πολιτικό εξόριστο Augusto Boal που συνδυάζει και τα δύο). Οι εκπρόσωποι της νεο υορκέζικης πρωτοπορίας (ο Bob Wilson, ο Richard Foreman, η Meredith Monk κ.ά.) το είπαν καθαρά στα τέλη της δεκαετίας του 1970: δίχως την καταξίωση στο Παρίσι θα έμεναν κλεισμένοι στην πολυτελή απομόνωση των θεατρικών εργαστηρίων της Νέας Υόρκης. Κάποιοι μεγάλοι θεσμοί, το Théâtre des Nations και αργότερα το Festival d'Automne, συνέβαλαν σε αυτόν τον κοσμοπολιτισμό. Ωστόσο, το γαλλικό θέατρο αυτά τα χρόνια δεν ήταν μόνο οι παραστάσεις, αλλά και μια σύλληψη για το ρόλο του στην κοινωνία: το δίκτυο δημοσίων επιχορηγούμενων θεάτρων που στηρίχτηκε στην ελπίδα συνάντησης της καλλιτεχνικής αναζήτησης με ένα ευρύ κοινό. Στη Γαλλία – και στη γαλλική θεωρία για το θέατρο – διαμορφώθηκε ένας «ευρωπαϊκός τύπος θεάτρου», το θέατρο των σκηνοθετών που θέλει ισόρροπα να πατάει σε δύο πόδια: τη διαρκή επανεμφάνιση του ρεπερτορίου και το σύγχρονο έργο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Giorgio Strehler διάλεξε το Οdéon της αριστερής όχθης για έδρα του Théâtre de l'Europe στα 1984. Μιλώντας πολύ αργότερα, για αυτήν ακριβώς την περίοδο, ο Bernard Dort αναρωτήθηκε μήπως ζήσαμε έναν Χρυσό Αιώνα του Θεάτρου, δίχως μάλιστα να το αντιληφθούμε (η παρατήρηση γίνεται για τον Peter Stein και τη Schaubühne του Βερολίνου στα μέσα της δεκαετίας του 1980!).

Τι ξέραμε εμείς στην Ελλάδα από όλη αυτή τη γόνιμη αναταραχή; ελάχιστα πράγματα. Κάποια – λίγα – άρθρα στο περιοδικό *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου μας σύστησαν τον Jean-Louis Barrault, τον Jean Vilar, τον Roger Planchon, τον Peter Brook μετά από την Αγγλία, την Ariane Mnouchkine και τις πρώτες παραστάσεις του Théâtre du Soleil. Ζούσαμε σε μια ιδιότυπη απομόνωση, σε έναν αποκλεισμό από τις θεατρικές αναζητήσεις της Ευρώπης που η χούντα όξυνε. Και ονειρευόμασταν το Παρίσι, όπως οι τρεις αδελφές τη Μόσχα. Η φήμη των παραστάσεων ταξίδευε, όπως μόνο στο θέατρο συμβαίνει. Εγώ άκουσα για πρώτη φορά τον Brook, τον Vitez, τον Chéreau, το Théâtre du Soleil από τις αναλυτικές περιγραφές των παραστάσεων στα γράμματα των φίλων που ήσαν ήδη εκεί. Μάθαμε το ευρωπαϊκό θέατρο από τη φήμη του *par oui-dire*, όπως λέει μια θαυμάσια γαλλική έκφραση. Κάποιοι λίγοι – ορισμένοι με υποτροφίες του Γαλλικού Ινστιτούτου – έφευγαν για το Παρίσι και διηγούνταν τι είδαν και τι έμαθαν. Για τους Έλληνες ανθρώπους του θεάτρου το Παρίσι ήταν κάτι σαν Ελντοράντο: λίγοι το έχουν δει, αλλά πολλοί διηγούνται τις μυθικές ιστορίες του.

Ίσως ο Νικηφόρος Παπανδρέου (μαζί με τη Χρύσα Προκοπάκη) – στο Παρίσι ήδη από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960 – να αποτελεί τον πρώτο κρίκο αυτής της αλυσίδας. Η μια γενιά μετά την άλλη, η μια φουρνιά μετά την άλλη, ανθρώπων του θεάτρου, φεύγει για το Παρίσι. Σπουδάζει, ασκείται και επιστρέφει. Και ό, τι είδε το διηγείται. Πρόκειται για μια αληθινή σκυταλοδρομία με σταθερούς, σχεδόν προδιαγεγραμ-

μένους, σταθμούς και σταυροδρόμια κοινά σε όλους. Τα απαριθμώ δίχως αξιολογική σειρά κι είμαι σίγουρος πως θα αναφερθούν διεξοδικότερα απόψε :

- Το Institut d'Études Théâtrales στο Censier (Paris III) όπου ο Bernard Dort άλλαξε τις θεατρικές σπουδές μεταθέτοντας το βάρος από το κείμενο στην παράσταση. Στο Censier βρέθηκε και ο Georges Banu καταπλέοντας από το Βουκουρέστι στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ως φοιτητής – υποψήφιος διδάκτωρ στην αρχή – και γρήγορα ως καθηγητής.

- Ο Antoine Vitez και η ειδική σχέση του με την Ελλάδα, την τραγωδία και την ποίηση.

- Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και τα πολυεθνικά εργαστήρια του στο Ivry, στη Cité Universitaire, αλλά και στο Paris III.

- Οι παραστάσεις που είδαμε, όλοι φανατικά τις ίδιες, η εξοικείωση με την όπερα, οι ταινίες – *deux films par jour*, τα σταθερά καφέ...

Κάποιοι θάνατοι σημάδεψαν το τέλος της αλυσίδας: του Vitez το 1990 (και λίγο αργότερα του Γιώργου Σεβαστίκογλου, αλλά αυτός είχε αρκετά χρόνια πριν ήδη επιστρέψει στην Ελλάδα), του Dort το 1994. Ερώτημα : το Παρίσι μετά από το 1989, μετά από την πτώση του Τείχους, παρέμενε ακόμη η ευρωπαϊκή πρωτεύουσα του θεάτρου; Αυτό όμως είναι ίσως θέμα για ένα άλλο συνέδριο και, προφανώς, όχι στην Ελλάδα.

Georges Banu

La Grèce, pays proche et amis intimes : affinités électives*

Pour les amis il est courant d'adopter des épithètes puissants qui qualifient la relation qui les lie, par contre, à l'accoutumée, les pays suscitent moins de telles évaluations affectives, surtout aujourd'hui quand on circule sans répit au point que les pays visités se succèdent presque indistinctement au nom d'une irrépissible pulsion de voyage, d'expérimentation et de découvertes. L'explication provient de la séduction touristique qui a fini par s'imposer – il faut sans cesse découvrir de l'inconnu, territoires, cultures – tandis qu'auparavant les passionnés d'altérité fréquentaient un seul pays de préférence sur fond de constance. Ils se sentaient attirés par un pays, mais tout aussi bien par ses habitants avec lesquels le commerce humain se distinguait de celui exercé dans le contexte d'origine. Par-delà la culture et la nature, un pays choisi devient pays proche en raison de son aptitude à satisfaire des attentes particulières de communication, accomplies dans ce territoire seulement. Aimer les habitants d'un pays autre se trouve à l'origine de ces fidélités à long terme propre aux inconditionnels d'un pays de leur choix. En s'y rendant on cherche d'abord les gens et tout ce qu'ils comportent comme socialité, mode d'être et de penser. Voilà la différence avec tous ces déçus qui dissocient bêtement un pays de ses bâtisseurs – « j'aime l'Italie, mais je n'aime pas les Italiens ! », phrase courante, couramment reprise – non, la persistance s'explique par l'attraction double qui relie le pays et ses habitants, au profit, progressivement, de ces derniers : on y revient sans cesse non pas en tant que visiteur, mais en tant que familier d'une communauté et séduit par le cercle d'amis qu'elle a engendré. Pour des amis qui ont choisi la Grèce, les Heuzé, comme second foyer ainsi s'explique leur décision amoureuse.

Une pareille relation peut avoir une source bien précise : révélation d'un lieu, l'île de Thassos pour eux, ou, encore plus, une rencontre humaine. C'est de *l'éros - événement*. Mais, la relation peut se constituer dans le temps, mûrir et s'affermir progressivement : *l'éros - processus*. Lui, il mûrit la durée, et la pérennité en est la conséquence. Relation accidentelle et explosive ou relation construite et enracinée. Voilà l'alternative pour qu'un pays devienne proche et ses habitants, intimes.

* M. Banu a préféré donner ce texte pour les *Actes*.

De la France, moi, au fin fond de la Roumanie, j'ai ressenti le pouvoir de saisissement en raison de l'éducation maternelle qui s'est consacrée à me faire découvrir un pays, une langue, de la Grèce, l'attrait qu'elle exerça ne fut nullement lié à culture, peu fréquentée alors dans un pays communiste, mais le hasard des rencontres avec des « Grecs » de Roumanie. J'ai approché des êtres devenus ensuite des amis et dont l'identité m'apportait ce grain de différence qui les rendait familiers et tout à la fois légèrement différents. Aucune dissociation claire, aucun gué, mais un tremblement identitaire, à peine décelable qui, pourtant, ne laissait pas indifférent l'enfant que j'étais. Les premières vacances estivales à la mer nous les passâmes, mes parents et moi, dans la location de Mme Parussi qui me préparait des sucreries et en même temps parlait « du bout des lèvres » avec un accent grec ludique, ironique même. Et, parfois, les après-midis, des amies se réunissaient sur la terrasse et, pendant que je lisais à l'autre bout, leur dialogue discret et inaccessible m'attirait : rien ne les désignait comme des étrangères, je les percevais comme des êtres qui n'avaient pas oublié leur Grèce et auxquels la langue fournissait le plaisir rassurant de l'origine préservée. Elles appartenaient à ce pays, le mien, où se trouvait leurs parents, leur logis, mais également je les percevais comme étant d'ailleurs... cette double identité me captivait. J'ai commencé à aimer la Grèce en aimant ces Grecs installés sur les bords de la Mer Noire. Ils cultivaient ma propre nostalgie de départ, sans savoir encore ni où, ni pourquoi partir. Un appel du lointain commençait à m'habiter en écoutant les échanges des vieilles dames sur la terrasse de Mme Parussi.

Plus tard, au lycée, aujourd'hui la coïncidence me frappe, mon ami privilégié fut un collègue que l'on appelait « le Grec » sans que cela comporte ni injure ni ostracisme, simplement la désignation d'une appartenance. À l'université se noua l'amitié avec Andrei Serban dont la mère grecque renvoyait aux dames de jadis à Constantza et à cette attirance pour un pays proche, mais différent : la Grèce dont l'attrait fut constant, comme s'il s'agissait d'une culture voisine, familière et pourtant autre. Elle marquait la fêlure subtile qui se creusait dans l'univers de l'adolescent que j'étais ayant les yeux rivés vers la France.

La France où, d'emblée, j'ai retrouvée la Grèce ! Ici, une sorte de reconnaissance opéra et je me suis vite senti en rapport de partage avec des collègues grecs venus eux aussi de ces marges de l'Europe auxquelles nous appartenions également. Le sérieux pour aucun d'entre nous ne s'associait à la pose, souvent adoptée ; bien au contraire, teinté d'humour notre sérieux s'érigait en conduite responsable consciente de ses limites, prête à admettre sa relativité. « Ici, c'est sérieux, nous sommes dans les Balkans » allait me citer, plus tard, Yannis Kokkos le vers de Nikos Engonopoulos. Oui, en effet, les discussions avec Yorgos Sevastikoglou, metteur en scène émigré, se prolongeaient souvent et poursuivaient les débats déjà engagés à Bucarest avec deux autres artistes grecs, émigrants eux aussi, Mme et M. Veakis, perçus par moi comme les délégués raffinés d'une culture qu'ils savaient partager avec un art consommé, toujours sur fond de distance ludique. Ils m'aimaient, moi aussi : j'aurais pu les choisir comme

parents adoptifs pour mes vingt ans. Une complicité intellectuelle nous réunissait de même qu'avec ma professeure d'anglais, Grecque elle aussi, recommandée par Andrei Serban. Dans ce pays francophone qu'était alors la Roumanie se dessinait le contour d'un cercle grec personnel. Je l'ai reconstitué, sans effort, à Paris où la collègue qui fréquentait, comme moi, les cours de Bernard Dort était Hélène Varopoulou. Nous nous sommes vite « reconnus » et l'amitié qui se scella alors dure encore. Comment ne pas succomber à cette relation quand nos mots et nos gestes s'apparentaient : en Allemagne, nous mangions des cerises en jetant les noyaux par terre avec une même désinvolture. « *Gestus* culturel » commun, aurait diagnostiqué Brecht. Et, à peine arrivé à Paris, une affection particulière s'empara de moi : l'affection pour Nikos et Maria, communistes grecs ayant fui les colonels et sauvé leur foi utopique. Ils ne l'érigeaient pas agressivement en conduite explicite, mais je reconnaissais en eux le fond d'une espérance politique pas encore éteinte. Eux constituaient ce noyau auquel appartenait Sevastikoglou qui baisa la terre russe lorsqu'il parvint en Crimée tel un Ulysse des temps modernes, les Veakis qui animaient l'univers immuable d'un pays satellite placé sous la chape soviétique, Hélène qui préservait ses espoirs... oui, Nikos et Maria me rappelaient les dames de Constantza et par ailleurs ce sont eux qui me firent vivre la fièvre d'un concert de Theodorakis. Termes de liaison entre l'enfance en attente de mondes différents et la jeunesse en quête de communauté effervescentes – voilà ce que furent, brièvement, Nikos et Maria Cara.

Convité par Antoine Vitez au début des années 1980 pour m'associer à son équipe de Chaillot je n'ai éprouvé aucune difficulté d'intégration car les étrangers qui constituaient ses piliers étaient des Grecs : Georges Aperghis et Yannis Kokkos. Nos affinités s'imposèrent vite et Yannis, quelques semaines plus tard, me confirma ironiquement : « nous t'avons reçu dans les Balkans », moi, le roumain voisin des Balkans. Et les assises de notre amitié furent bâties sur cette « parenté » d'esprit que nous partagions. De Yannis j'admirais le travail, ses décors essentiels et légers qui m'éloignaient des machines efficaces d'un Matthias Langhoff ou me fournissaient des plaisirs émotifs plus complexes que les espaces vides alors à la mode. Nous parlions du théâtre qui suscitait des enthousiasmes et des doutes... Ces débats sans cesse relancés nous ont conduits à l'élaboration d'un livre qui a scellé notre liaison à la vie et à la scène. Yannis a proposé deux titres et nous choisîmes *Le Scénographe et le héron*, formule qui désigne l'inaccomplissement que tout concepteur d'espaces théâtraux éprouve. Il y avait eu un second titre avancé mais finalement non retenu, *l'Esprit de l'air*. Il qualifiait, lui, l'art de Yannis et son art. À Chaillot, à côté de Vitez, nous avons respiré ensemble un brin d'air grec.

Vitez lui-même cultivait l'attrait pour la Grèce. Avec lui je parlais du poète qui avait éclairé ma jeunesse, Yannis Ritsos, c'est lui qui me racontait la portée de l'affection qu'il éprouvait pour Chrysa Prokopaki, et c'est lui aussi que j'ai entendu refuser un rendez-vous officiel avec cette excuse qui attestait l'importance du motif invoqué :

«Mercredi, je traduis du grec ! » Comme s'il avait dit « mercredi je prie » ou « je médite » du temps bloqué pour une pratique spirituelle.

Ensuite arriva « la troisième génération », selon le titre d'un spectacle de Yael Ronen, avec laquelle les rapports d'âge s'inversèrent : devenu professeur, mes étudiants privilégiés furent les étudiants grecs. Tout débuta avec Victor Arditti qui assura le lien triangulaire entre Vitez, moi-même et lui, car il consacra son admirable travail de maîtrise aux répétitions de *Bérénice*, maîtrise qui constitue une borne frontalière dans ma carrière universitaire : elle fut la première que j'ai dirigée. Ce commencement me reconforta et me rassura. La lignée « grecque » se trouva ainsi poursuivie sans interruption, sans chaînon manquant, en modifiant seulement le positionnement des partenaires en présence.

Ensuite les liens ont connu une égale continuité car des étudiantes grecques m'ont approché et avec satisfaction j'ai accompagné leurs travaux. Et cela sans la moindre crispation, toujours en faisant preuve d'une implication réelle sans simulacre dérisoire ni excès abusif. Les noms résonnent encore dans ma mémoire, le nom de ces étudiantes que j'ai aimées et accompagnées. Mais, comment ne pas faire le constat effrayé de leur disparition précoce, de ces deuils successifs pas encore cicatrisés, de cette griffe de la mort posée sur ces candidates brillantes à la scène de la vie. Mirka, Antigone... mes grecques !

La seule survivante : Dio Kangelari ! Et, presque pour conjurer le sort, je la retrouve souvent. C'est elle qui a traduit mon seul texte publié en grec par ses soins : *l'Oubli* ! Comment l'oublier ?

Un jour, en début d'année universitaire, une jeune fille brune se distinguait dans la salle de cours par la perspicacité de ses interventions de même que par sa beauté méditerranéenne. Elle avait tout d'une grecque, mais lorsque j'ai osé l'interroger sur son origine elle me répondit en souriant : « Je suis roumaine. » Cette méprise m'enchantait.

Jeune, j'ai subi une véritable déflagration théâtrale en voyant *Électre* avec Aspasia Papathanassiou Mavromati dans le rôle titre dirigée par Dimitri Rondiris. Le pouvoir du théâtre se mesure à l'aune de son pouvoir d'investir une biographie par le souvenir de ses manifestations extrêmes. Et, parmi elles, se retrouve le geste d'Aspasia d'une simplicité pathétique, le geste de l'actrice qui arrachait l'urne avec les supposées cendres d'Oreste comme s'il s'agissait d'un enfant mort. Urne blottie contre son corps avec la fureur d'une mère spoliée de sa maternité. Par sa fulgurance et son appétit de protection le mouvement d'Électre se constituait en tragique constat d'échec, dernière chance perdue ! Des années plus tard Victor Arditti me conduisit au théâtre des Cyclades pour voir *Antigone* dans la mise en scène de Lefteris Voyatzis et dans la scénographie du grand peintre Levidis. Vision, cette fois intime de la tragédie comme ressurgie de fouilles soigneusement effectuées, mélange de culture antique et de résidus byzantins, concentration d'une douleur pudique, à peine manifestée par les jeunes êtres sacrifiés aux rites traditionnels et aux exigences politiques. Poids qui abîme ces adolescents voués à la vie, mais qui échouent dans la mort, comme mes étudiantes grecques.

Mes disparues tragiques. Et, au cœur de cette ronde de vie qui s'achève dans la mort se trouve Irène Levidis, l'amie qui relie les artistes respectés et réunit des souvenirs grecs aussi bien que roumains.

Victor Arditti a eu, dans ma vie, un plus « jeune frère », comme dirait Barba, séduit par les systèmes de parenté propres à chaque société, Alexandros Efkleidis. Ce qui a commencé avec Victor s'est terminé avec lui, avec une égale satisfaction car au discours de l'un sur Vitez répondait la réflexion de l'autre sur Craig, les deux animés par une même aptitude à penser le théâtre avec une ironie affectueuse, le théâtre ou leur relation avec lui ?

Comment achever ces aveux sans évoquer le symptôme grec suscité par Antoine Vitez dont les deux actrices emblématiques, Jany Gastaldi et Valérie Dréville, choisissent chaque été les Cyclades pour s'éloigner de Paris et retrouver des amis. Legs vitézien !

Au colloque d'Athènes j'ai retrouvé des anciens étudiants devenus enseignants, j'ai revécu cette affection qui me lie aux amis grecs que j'assimile – est-ce une illusion ? – à des amis roumains « améliorés ». Ils sont d'ici et d'ailleurs, éloignés et proches. Amis rencontrés en France comme terre d'accueil ouverte aux émigrés des Balkans que nous étions. Et alors, dans la cour de l'Institut Français, j'ai revécu la relation amoureuse que j'ai eue non pas tant avec la Grèce qu'avec les Grecs. Nous étions là-bas formant une *chohortia* franco-grecque teintée pour moi de la nostalgie roumaine. Triangle identitaire ! Cela explique sans doute pourquoi j'admire le Parthénon, « là où tout a commencé » pour citer Victor, mais je plonge séduit dans la sensualité du musée Benaki dont le catalogue offert dans la nuit du départ prit le sens d'un cadeau emblématique où je reconnaissais l'esprit de la Grèce, certes, mais, encore plus vaste, l'esprit des Balkans auxquels Yannis m'avait généreusement associé.

Quelques mois plus tard je recevais le titre de *doctor honoris causa* de l'université de Thessalonique... « *doctor* de l'amour grec », me dis-je, enchanté !

Platon Mavromoustakos

Le théâtre en Grèce dans les années 1960 et 1970 : un printemps court, une nuit longue et la promesse de la liberté

Le théâtre grec a entretenu avec le théâtre français des relations stables et suivies dès les premiers pas de l'activité théâtrale professionnelle en Grèce. Ce sont des pièces choisies dans le répertoire joué en France qui composent celui des troupes professionnelles, et l'observation de ce qui se passe dans les théâtres parisiens est un phénomène permanent de la vie théâtrale grecque, et cela jusqu'à nos jours. Différentes scènes ont familiarisé le public grec avec la quasi-totalité des auteurs français : au-delà des classiques (Molière, au premier chef, a donné forme à la comédie grecque du XIXe siècle) et des dizaines de pièces de boulevard jouées à satiété entre la fin du XIXe siècle et l'après-guerre, des auteurs comme Anouilh, Giraudoux, Gide, Cocteau, Claudel et bien d'autres ont trouvé leur place sur les scènes grecques à partir de l'entre-deux-guerres, en s'imposant peu à peu, de manière inégale peut-être, mais en tout cas continue, à partir des années trente jusqu'au milieu des années soixante. Parallèlement à cette présence des auteurs français, il convient de reconnaître l'influence exercée par les différentes tendances et orientations de la pratique théâtrale française sur l'élaboration des répertoires grecs : ce sont souvent les choix de répertoire des troupes françaises qui décident de ceux des troupes grecques, concernant les auteurs et les œuvres du répertoire mondial. Pour la période qui nous occupe aujourd'hui, l'un des exemples les plus clairs de ce lien de la scène grecque avec la scène française est sans doute celui de Brecht, adopté après son accueil triomphal en France, au Festival des Nations en 1956. À ce propos, il convient de noter qu'au début des années soixante, le Festival des Nations est l'endroit par excellence où sont présentés les grands succès de la scène grecque. L'accueil triomphal et la récompense réservés aux *Oiseaux* de Koun contribuèrent à installer solidement le Théâtre d'Art (Theatro Technis) en Grèce ; et cette mise en scène, ajoutée au succès de *l'Électre* de Dimitris Rondiris, fit découvrir au public européen un aspect essentiel de l'activité théâtrale grecque : la scène grecque fut désormais associée aux approches contemporaines du théâtre ancien, et la création des festivals en Grèce permit de diffuser cette image auprès d'une part importante du public français. Dans le même temps, au début des années soixante, la vie théâtrale grecque se trouve en plein essor.

Le début des années soixante se distingue par la volonté de créer de nouvelles institutions théâtrales et par les apparitions de plus en plus fréquentes de la nouvelle génération d'auteurs. Après la *Cour des Miracles* (*Η αυλή των θαυμάτων*) de Iakovos Kambanellis, œuvre emblématique de la génération de l'après-guerre, après Dimitris Kehaidis et Loula Anagnostaki, un grand nombre d'auteurs apparaissent. Ce sont eux qui vont façonner les caractéristiques de l'écriture dramatique d'après-guerre. Les nouveaux auteurs dramatiques s'attacheront à présenter des aspects différents des mêmes phénomènes, ils traiteront de questions similaires, se référeront à des valeurs semblables et constitueront un corpus intéressant d'œuvres consacrées aux problèmes de la société grecque, en s'inspirant principalement de phénomènes immédiatement perceptibles, en formant un « théâtre de la vie quotidienne ». Regroupés essentiellement autour de troupes qui adoptent une attitude critique envers les théâtres traditionnels, ils approfondiront la recherche de la pratique théâtrale grecque en direction d'une problématique qui caractérise les théâtres d'art. Avant la dictature, plusieurs troupes nouvelles ont été créées, souvent qualifiées d'expérimentales (par exemple, la Dodekati Avlaia, le Kykliko Theatro de Léonidas Trivizas, le Theatro Poreia d'Alexis Damianos, le théâtre de Nea Ionia de Georgios Michailidis, le Peiramatiko Theatro de Marietta Rialdi, etc.). Elles créent un vaste espace de questionnement autour du rôle de l'acte théâtral, qui rassemble les jeunes créateurs, tout en offrant, avec le Théâtre d'Art de Karolos Koun, une tribune où s'exprime la nouvelle génération d'auteurs.

En même temps, des troupes créées avec la participation d'acteurs connus et de vedettes, établis comme tels dans la conscience du grand public par leurs apparitions au cinéma ou dans des représentations marquantes du Théâtre National, renforcent la diversité du paysage théâtral, de même que les entreprises notables de Rallou Manou et de son Chorodrame, ainsi que des deux compositeurs, de Manos Chatzidakis et de Mikis Theodorakis qui, exploitant la diffusion et la bonne réception de la musique populaire artistique dans des spectacles (*Οδός Ονειρών*, *Όμορφη Πόλη*, *Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού*) enrichissent l'image de la vie théâtrale athénienne, ils font valoir de nouveaux modèles d'activité théâtrale et visent à séduire le grand public.

Les années soixante se caractérisent aussi par un intérêt marqué pour les publications théâtrales. Un intérêt alimenté principalement par les revues spécialisées. La revue trimestrielle *Theatro* (éditée par K. Nitsos) contribue à faire mieux connaître dans le public grec et parmi les gens du théâtre les approches théoriques des phénomènes théâtraux et les informe de manière systématique des activités théâtrales dans le monde, en insistant particulièrement sur les correspondances avec les problématiques du théâtre en France à cette époque.

La dictature trouve le théâtre au début d'un nouveau processus, et elle le freine : le renversement brutal de la démocratie, l'établissement d'une censure aussi sévère qu'absurde, les menaces et les arrestations de gens du théâtre instaurent un contexte asphyxiant.

Au bout des deux premières années de la dictature, malgré les difficultés, les risques et les tentatives qui sont faites pour les empêcher de fonctionner, les théâtres inventent

des manières de contourner les interdictions et deviennent des foyers de résistance. Les représentations prennent souvent le caractère d'un acte politique, tant pour le public que pour les créateurs. Le détournement de phrases anodines en messages de protestation à travers l'interprétation, le comportement sur scène, le geste ou l'image scénique, finit par rallier le public qui désapprouve vigoureusement le régime dictatorial. Cette attitude des acteurs sur scène, adoptée aussi bien au théâtre de prose que dans la revue (qui connaît toutefois alors sa première contestation sérieuse), a défini dans une large mesure l'image de la pratique scénique grecque sous la dictature.

Indépendamment du genre de théâtre qu'ils jouent, les acteurs grecs font souvent l'objet de persécutions de la part de la police. Surveillance, pressions et interrogatoires menaçants sont monnaie courante. Beaucoup sont arrêtés et exilés. Le public leur exprime son soutien et approuve leur attitude en réagissant chaleureusement et en venant nombreux les voir jouer.

La composition dramatique grecque change d'orientation et s'éloigne des phénomènes immédiatement perceptibles de la vie quotidienne. Parler de la réalité devient dangereux. Cette tendance s'élabore aussi en relation directe avec l'observation de la production dramatique française. Le théâtre que nous avons pris l'habitude de classer en vrac sous l'étiquette de « théâtre de l'Absurde » permet cette alternative : les pièces de Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal, Adamov sont énormément jouées, non seulement par le Théâtre d'Art, qui à ce moment-là met, plus systématiquement que tout autre, le public grec en contact avec les œuvres les plus intéressantes de la production théâtrale internationale, mais aussi par de nombreuses autres compagnies. La lecture politique de ces pièces accroît la fréquence de leur présentation et contribue à susciter un climat tout à fait spécial de résistance intellectuelle qui reste particulièrement fort jusqu'à la fin de la dictature. L'influence de cette tendance est manifeste aussi dans la production dramatique grecque, qui trouve dans les éléments morphologiques du « théâtre de l'Absurde » le véhicule idéal pour exprimer, de manière indirecte mais claire, la résistance au régime des colonels. Les auteurs ont recours à une écriture allusive qui, bien qu'elle n'enregistre pas des phénomènes grecs, propose une vive critique qui, tout en se référant à l'angoisse existentielle que génère le fait de vivre dans la société contemporaine, renvoie concrètement à la sombre réalité grecque de la période de la dictature.

Les conditions imposées par la dictature conduiront le théâtre grec à prendre une tournure plus claire : l'exploration du rôle politique du théâtre sera un facteur essentiel dans la formation des noyaux théâtraux qui apparaîtront au début des années soixante-dix.

Après 1970, profitant de la conjoncture de libéralisation provisoire du régime dictatorial et de la levée de la censure préventive, de nouveaux noyaux font leur apparition et un certain nombre d'auteurs grecs sont présentés pour la première fois. Les troupes créées peu avant ou peu après 1970 (le *Theatro Stoa* de Lida Protopsalti et de Thanassis Papageorgiou, le *Synchrono Elliniko Theatro* de Stephanos Linaios, le *Anoikto Theatro* de Georgios Michailidis et le *Elefthero Theatro*) ont contribué par leur pratique à la

poursuite du processus freiné par la dictature et ont approfondi la problématique concernant le rôle social et politique du théâtre. Les revendications de décentralisation et de promotion des œuvres grecques contemporaines définissent en large part la physionomie des nouvelles troupes.

Le rétablissement de la démocratie en 1974 eut pour effet de libérer définitivement les forces neuves du théâtre qui s'étaient manifestées au début des années soixante-dix. La situation politique nouvelle, marquée par la suppression de toute forme de loi et de structure oppressive qui caractérise aussi bien cette période que le fonctionnement de la démocratie au cours des années qui suivent, n'avait jamais eu jusqu'alors son pareil dans l'histoire du théâtre grec. Le fonctionnement de nouveaux noyaux dans la vie théâtrale, qui mène à l'élaboration d'une activité théâtrale au caractère plus structuré, va évoluer de plus en plus sur le plan quantitatif et qualitatif et tend à se fixer et se stabiliser aux cours de la dernière décennie du siècle.

La politisation intense du théâtre des dernières années de la dictature se poursuit de 1974 à 1980, avec la création de nombreuses troupes d'amateurs qui diversifient l'image que donne la vie théâtrale et contribuent à diffuser la création dramatique grecque. Bien qu'elles soient souvent enfermées dans la reprise d'un répertoire similaire tiré de la production grecque et étrangère et tentent essentiellement d'en faire une lecture politique, elles contribuent aussi à élargir sensiblement le public du théâtre.

Dans les premières années suivant le changement de régime, apparaissent pour la première fois des auteurs aux orientations diverses qui aboutissent finalement à donner une image complexe et intéressante de l'écriture théâtrale grecque contemporaine. Cependant, l'élément essentiel de la composition dramatique grecque de cette période est qu'elle se préoccupe de questions liées au développement de la société grecque et à l'élaboration de la physionomie et du comportement du Grec moderne à partir des phénomènes visibles et identifiables du quotidien. Tendance qui retrouve un nouveau souffle avec la représentation des pièces en un acte *L'Alliance* et *Le Backgammon* (*H Bépa* et *To Táβλι*) de Dimitris Kehaidis, jouées en 1972 au Theatro Technis, et domine définitivement jusqu'au milieu des années quatre-vingt. La composition dramatique grecque contemporaine représente un pourcentage de plus en plus élevé des productions théâtrales, pour atteindre, dans certaines saisons, le 33% des représentations.

Dans ces conditions, on assiste à une diminution relative de la présence de la production dramatique française sur les scènes grecques. La présence quantitativement importante des pièces grecques contemporaines, combinée à la politisation intense, restreint, certes, la présence des œuvres françaises, mais elle relie de manière différente les pratiques scéniques grecques au théâtre français. La recherche de nouveaux modèles de financement du théâtre, l'adoption des pratiques des nouvelles troupes qui tentent d'aborder de nouvelles formes, reflétant les modes de fonctionnement et les choix de compagnies importantes en France, enrichit les orientations du théâtre grec de nouvelles problématiques. Au cours de cette période, les liens étroits développés par de nombreux créateurs grecs avec la scène française vont jouer un rôle important dans l'évolution du

théâtre grec. Des relations qui font l'objet de la première séance, qui essaiera de repérer et présenter les principaux individus et événements qui ont contribué de manière décisive à l'élaboration d'une part importante de la vie théâtrale grecque après la chute de la dictature. Les tentatives d'adopter des formes de subventionnement de l'activité théâtrale sur le modèle de la politique théâtrale en France participent à élaborer un système qui, en dépit de ses contradictions internes, soutient le développement de l'activité théâtrale grecque au cours des années qui suivent et créera les conditions d'un essor qui façonneront la physionomie de la vie théâtrale grecque jusqu'à la fin du XXe siècle et le début du XXIe.

Pourtant, à partir des années quatre-vingt, le paysage change. La vie quotidienne avec ses peines et ses petites joies laisse place à une introspection plus profonde et moins évidente. Il reste moins d'espace pour le collectif, les rêves communs et l'espoir d'un changement de mode de vie ne font pas le poids face à la difficulté des êtres. Les phénomènes visibles s'effacent devant la nécessité de se concentrer sur l'examen des individus, de leurs passions à eux seuls, de leur cas particulier. Les lieux de la vie quotidienne cèdent la place à l'isolement et à la confrontation avec soi-même : un itinéraire vers l'intériorisation permet aux nouvelles écritures de dévier les règles de la production dramatique de l'après-guerre, de tenter parfois une véritable rupture. Le passage de l'esprit collectif à la solitude individuelle devient l'un des éléments les plus persistants dans la production récente : même si le point de départ se situe dans des situations ou des mentalités qui proviennent de la société grecque, les réponses ne peuvent plus se contenter à la reproduction des images connues ou stéréotypées.

Jusqu'à la fin des années 1980, un grand nombre de troupes subventionnées va prendre la place du Théâtre d'Art de Koun, le Théâtre National changera d'attitude envers les auteurs contemporains, et les changements sociaux des deux dernières décennies du siècle influencent aussi la politique culturelle : les gens de théâtre dominants cèdent la place à des troupes de jeunes, l'éclatement des espaces où l'on peut faire du théâtre modifie l'image que les spectateurs se faisaient de ce qu'est le théâtre. La perception des dramaturgies étrangères se produit à travers plusieurs réseaux, les rapports avec la pensée contemporaine et la réflexion sur le théâtre changent de rythme autant que les conditions matérielles de la production du fait théâtral. Il n'est plus possible de classer les conditions de la création dans des catégories distinctes. L'écriture dramatique est impressionnante en quantité, ses caractéristiques n'obéissent à aucune règle et les formes de sa représentation sur scène subissent des influences d'une grande diversité d'origines. Vers la fin du siècle, tout est remis en question : la diversité des pratiques théâtrales est suivie d'une production exubérante, les tendances sont moins durables qu'auparavant, l'activité théâtrale du XXIe siècle submerge le savoir du théâtre.

Dans la deuxième décennie du XXIe siècle, le théâtre français ressurgit sur les scènes de manière plus dynamique : les apparitions de troupes françaises au Festival d'Athènes, l'intérêt renouvelé pour les approches des classiques français, les nouvelles traductions et quelques tentatives éditoriales systématiques relancent un désir de découverte qui va

remettre en contact le public grec avec les auteurs français contemporains. Les efforts déployés pour créer des pôles de communication, les invitations et collaborations des théâtres grecs avec les scènes françaises et les invitations mutuelles d'artistes entre les deux pays renouvellent les liens du théâtre grec avec le théâtre français, ouvrant de nouvelles perspectives d'échanges.

Νικηφόρος Παπανδρέου

Ελληνογαλλικές θεατρικές σχέσεις στα χρόνια της δικτατορίας

Ηαφύπνιση του ενδιαφέροντος των ανθρώπων του γαλλικού θεάτρου για το σύγχρονο ελληνικό θέατρο διαπιστώνεται στο τέλος της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, και έχει πολιτική εξήγηση: οφείλεται στο γεγονός της επιβολής στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα και στα συνακόλουθα αισθήματα αλληλεγγύης που αυτή η νέα κατάσταση εμπνέει.

Ανατρέχοντας σ' εκείνα τα χρόνια, θα βρούμε στο ξεκίνημα των γαλλοελληνικών θεατρικών σχέσεων τέσσερις σημαντικούς ανθρώπους, που δεν βρίσκονται πια κοντά μας.

Antoine Vitez

Για την περίοδο που εξετάζουμε, η αφετηρία του θεατρικού «Ελλάς-Γαλλία-Συμμαχία» έχει ως βασικό παράγοντα, ως κομβικό συντελεστή, τον Antoine Vitez, τον πολύτιμο φίλο που χάσαμε πρόωρα και νοσταλγούμε πάντα.

Η συνάντησή του με τη σύγχρονη Ελλάδα και τους αυτοεξόριστους Έλληνες έγινε εντελώς τυχαία. Τους πρώτους μήνες της δικτατορίας, το φθινόπωρο του 1967, ο Vitez παρουσιάζει στο Théâtre de l'Est Parisien ένα αναγνωστικό «ρεσιτάλ», ένα αναλόγιο θα λέγαμε σήμερα, αφιερωμένο στον ποιητή Robert Desnos : *Robert Desnos à livre ouvert*. Βρίσκομαι, μαζί με τη Χρύσα Προκοπάκη, ανάμεσα στους θεατές. Και σκεφτόμαστε αμέσως το ενδεχόμενο να αφιερώσει ο Vitez ένα αντίστοιχο θεατρο-ποιητικό ρεσιτάλ στον Γιάννη Ρίτσο, που είναι τότε έγκλειστος στο στρατόπεδο πολιτικών κρατουμένων στο Παρθένι της Λέρου. Μια παράσταση δηλαδή που θα βοηθούσε τις κινητοποιήσεις για την απελευθέρωση του ποιητή και των άλλων πολιτικών κρατουμένων, μια εκδήλωση πολιτικής συμπαράστασης.

Πράγματι, λίγο καιρό μετά έχουμε την ευκαιρία να συναντήσουμε τον γάλλο ηθοποιό και σκηνοθέτη στο Θέατρο της Caen, σε ένα συμπόσιο για το σύγχρονο θέατρο. Ο Vitez δέχεται αμέσως την πρόταση, αλλά παίρνει το πράγμα πολύ στα σοβαρά. Θέλει να γνωρίσει σε βάθος του έργο του ποιητή και μετά να επιλέξει τα κείμενα του αναλογίου. Αρχίζει έτσι η μεταφραστική συνεργασία του Vitez με τη Χρύσα Προκοπάκη πάνω στην ποίηση του Ρίτσου, με πρώτο λαμπρό δείγμα το *Όταν έρχεται ο Ξένος*. Το αναλόγιο θα παρουσιαστεί στο Théâtre de l'Ouest Parisien και αλλού, μέσα στο 1968, αλλά η μεταφραστική περιπέτεια θα συνεχιστεί για πολλά χρόνια. Ο Vitez λατρεύει τη μεταφραστική διαδικασία και της αφιερώνει ένα σημαντικό μέρος του χρόνου του, σε

πολύωρες τακτικές συναντήσεις με τη Χρύσα Προκοπάκη, που θα συνεχιστούν ως την πτώση της δικτατορίας και τον επαναπατρισμό της τελευταίας.

Λίγο μετά, την άνοιξη του 1969, ο Vitez ανακαλύπτει χάρη στους ίδιους Έλληνες φίλους του μια σύγχρονη ελληνίδα δραματουργό, τη Λούλα Αναγνωστάκη, της οποίας ανεβάζει την *Παρέλαση*, σε δική μου μετάφραση, με την Brigitte Jaques και τον Colin Harris στους δύο ρόλους, για πρώτη φορά στο διεθνές φεστιβάλ του Nancy. Η επιλογή του συγκεκριμένου μονόπρακτου, με τη στρατιωτική παρέλαση που εξελίσσεται σε σφαγή, δεν είναι βέβαια άσχετη από την πολιτική συγκυρία. Η παράσταση παρουσιάστηκε κατόπιν στο Παρίσι και σε πολλά μέρη σε περιοδεία, καθώς και στην Ιταλία, συνήθως σε μη θεατρικούς χώρους, χωρίς κανένα σκηνικό. Ο Vitez, σε επιστολή που μου έστειλε πολλά χρόνια αργότερα και που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Θεατρικά Τετράδια*, μιλάει με νοσταλγία για το εγχείρημα: «Αυτή η μάχη του θεάτρου ενάντια στις αντιξοότητες, στη σκληρότητα των καιρών, πήγαινε μαζί με τη μάχη μας ενάντια στην πολιτική απελπισία. Ο ουρανός ήταν τότε μαύρος πάνω από την Ελλάδα, αλλά, το θυμάσαι, δεν απελπίστηκα ποτέ, προσπαθούσα να σας εγκαρδιώνω (ήταν ίσως εύκολο για μένα, πάντως το έκανα ειλικρινά). Το να παίζουμε την *Παρέλαση* έτσι, εδώ κι εκεί, στα πιο περιεργα μέρη, ήταν σαν να καταθέτουμε μια μαρτυρία, να ζούμε, να επιμένουμε!»¹. Στην ίδια επιστολή ο σκηνοθέτης τονίζει τον προφητικό χαρακτήρα του έργου, γραμμένο δύο χρόνια πριν από την εγκαθίδρυση της στρατιωτικής δικτατορίας: «Ωστόσο όλα ήταν αληθινά, προαναγγέλναν τη συμφορά, έλεγαν τον τρόπο, και η Λούλα, πίσω από τα μαύρα της γυαλιά, έβλεπε περισσότερο από τους δημοσιογράφους, αυτή τα είχε καταλάβει όλα. Η ζωή είναι όνειρο, πράγματι»². Δυο χρόνια αργότερα, τον Οκτώβριο του 1971, ο Vitez συναντιέται ξανά με το ελληνικό θέατρο. Ανεβάζει στο Παρίσι, στο Théâtre des Amandiers της Nanterre, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, ενσωματώνοντας όμως στο κείμενο αποσπάσματα από ποιητικές συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου, μεταφρασμένα πάντα σε συνεργασία με τη Χρύσα Προκοπάκη. Έτσι, η παράσταση έχει τον υπότιτλο « avec des parenthèses de Yannis Ritsos » και περιλαμβάνει κυρίως αποσπάσματα από τρεις ατρείδικούς μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης*: τον Ορέστη, το Κάτω από τον ίσκιο του βουνού και το Νεκρό σπίτι. Επρόκειτο για ένα ιδιοφυές collage, όπου οι ηθοποιοί γλιστρούσαν από το κείμενο του Σοφοκλή στους στίχους του Ρίτσου χωρίς κάποια ιδιαίτερη σήμανση, απλώς η διαφορά του ύφους επέτρεπε στους θεατές να αντιληφθούν τη μετάβαση. Επιπλέον, μερικά από τα αποσπάσματα αυτά ακούγονταν και στην ελληνική γλώσσα, μαγνητοφωνημένα, με τη φωνή της Χρύσας Προκοπάκη. Έτσι, ακούστηκαν π.χ. πολλές φορές στην παράσταση, στα ελληνικά, οι παρακάτω στίχοι από τη συλλογή *Επαναλήψεις*:

Μόνες

περγαμηνές μας, τρεις λέξεις: Μακρόνησος, Γυάρος και Λέρος. Κι αν αδέξιοι
 μια μέρα σας φανούν οι στίχοι μας, θυμηθείτε μονάχα πως γραφτήκαν
 κάτω απ' τη μύτη των φρουρών, και με τη λόγχη πάντα στο πλευρό μας.

1. *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 3, Μάρτιος 1980, σ. 8.

2. *Ο.π.*

Σε συνομιλία του μαζί μου, που δημοσιεύτηκε στο γαλλόφωνο αντιδιδασκτορικό περιοδικό *L'Autre Grèce*, ο Vitez εξηγούσε: «Πρόκειται για ένα φόρο τιμής όχι μόνο στην ποίηση αλλά και στη ζωή του Ρίτσου, στο σκοπό για τον οποίον αγωνίζεται. [...] Οι λέξεις προφέρονται ελληνικά, αλλά θα τις αναγνωρίσουν κάποιοι θεατές που ενδιαφέρονται για τα ελληνικά πράγματα, πρόκειται για τρία νησιά στα οποία εξορίστηκαν χιλιάδες άνθρωποι. Οι άλλοι θα καταλάβουν σιγά-σιγά. [...] Η ελληνική φωνή επαναλαμβάνει οχτώ φορές τη φράση μ' αυτές τις τρεις λέξεις [...] και να που τις επαναλαμβάνει η Ηλέκτρα, στη μέση της παράστασης, σε γαλλική μετάφραση, αλλά δεν τις εξηγεί. Μόνο που γίνεται λόγος για λόγους και φρουρούς. Δε θα καταλάβουμε για τι πρόκειται, αλλά αυτό που έχει σημασία είναι να ξέρουμε ότι κάτι συμβαίνει, κάτι σοβαρό και επώδυνο³.»

Στο ίδιο κείμενο, ο Vitez εξηγεί γιατί θεωρούσε πολιτική κατάθεση το γεγονός ότι ακούγεται στην παράσταση αυτή η ελληνική φωνή, που προφέρει στίχους του Ρίτσου, αλλά και στίχους του Σοφοκλή στα αρχαία ελληνικά: «Αυτή η θαυμάσια γυναικεία φωνή χρησιμοποιείται σαν μουσική. Στους Έλληνες μόνο θεατές κάτι θα πει αυτή η φωνή (ελάχιστους σε σχέση με το σύνολο των θεατών), ενώ για τη μεγάλη πλειοψηφία του κοινού δεν θα πρόκειται παρά για ένα μουσικό στοιχείο. [...] Αλλά υπάρχει κάτι άλλο. Αυτή η ελληνική φωνή είναι μια μαρτυρία της ζωής στην Ελλάδα. Μπορεί να σου φανεί παράξενο, όμως δεν είναι άχρηστο να δείξουμε στους Γάλλους πως η Ελλάδα υπάρχει πάντοτε, ότι δεν είναι μόνο η χώρα των ερειπίων του Παρθενώνα και το λίκνο της δημοκρατίας, που κι αυτή είναι τώρα ερείπια, ή της αρχαίας τραγωδίας. Η τραγωδία μπορεί να διαβάζεται ακόμη ελληνικά, και να μιλιέται μάλιστα, απόδειξη αυτή η φωνή που τη μιλά⁴.»

Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι γι' αυτήν την παράσταση της επίκαιρης *Ηλέκτρας* ο Vitez επιδίωξε τη συνεργασία ενός έλληνα σκηνογράφου και συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον νεαρό τότε Γιάννη Κόκκο. Ήταν η αρχή μιας ισόβιας φιλίας.

Patrice Chéreau

Ο δεύτερος γάλλος σκηνοθέτης που συναντήθηκε με το ελληνικό θέατρο εκείνα τα κρίσιμα χρόνια, είναι ο Patrice Chéreau, νεότερος τότε. Βρήκε εξαιρετικά ενδιαφέρον το πρωτόλειο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, μια αντιβασιλική σάτιρα εμπνευσμένη από την υπόθεση Λαμπράκη, και το ανέβασε με το θίασο Théâtre de Sartrouville, στο Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, τον Οκτώβριο του 1968, στον απόηχο της εξέγερσης του Μάη.

Γιώργος Σεβαστίκογλου

Το τρίτο πρόσωπο που συμβάλλει στις ελληνογαλλικές θεατρικές σχέσεις, κατά τα χρόνια της δικτατορίας πάντα, είναι ένας δικός μας άνθρωπος, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου.

3. « De Sophocle à Ritsos », *L'Autre Grèce*, τχ. 3, Οκτώβριος 1971, σ.12-13.

4. Ο.π.

Αυτοεξόριστος στο Παρίσι, αναπτύσσει, από το 1968, έντονη παιδαγωγική δραστηριότητα, συνεργάζεται με τον Antoine Vitez και διδάσκει, έπειτα από πρόσκλησή του, υποκριτική στο Θεατρικό Εργαστήρι του Théâtre des Quartiers d'Inry, που διηύθυνε ο Vitez, καθώς και σε διάφορα άλλα *ateliers*, στο Πανεπιστήμιο και αλλού, με μαθητές νεαρούς γάλλους αλλά και ξένους. Τελικά, ως εξέλιξη των εργαστηριακών μαθημάτων, ιδρύει τη θεατρική ομάδα Πράξις, θίασο-στούντιο με πολυεθνική σύνθεση, που εγκαθίσταται στο Théâtre de la Cité Universitaire. Με την Πράξι ο Σεβαστικόγλου ανεβάζει, πριν επαναπατριστεί στην Ελλάδα, τρία έργα: τον *Ορέστη* του Ευριπίδη, το *Ημέρωμα της στρίγκλας* του Σαίξπηρ, την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη.

Bernard Dort

Θα κλείσω αυτή τη σύντομη αναδρομή με ένα τέταρτο πρόσωπο, που είναι ο δάσκαλός μου (και όχι μόνο δικός μου), Bernard Dort. Δεν ανέπτυξε κάποια ιδιαίτερη σχέση με το ελληνικό θέατρο, ωστόσο αισθάνομαι ότι δεν μπορούσε να λείπει από τον κατάλογο, επειδή είχε πολλούς έλληνες μαθητές στις δεκαετίες του 1960, του 1970 αλλά και μετά, συμβάλλοντας αποφασιστικά στη θεατρική τους παιδεία – θα έλεγα και στη θεατρική τους «ιδεολογία». Θεατρικές κινήσεις στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, όπως το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο στην Αθήνα και η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη, συνδέονται πιστεύω με το «μάθημα» του Dort, το οποίο επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τις αντιλήψεις μας για μια παραστασιοκεντρική θεατρολογία, συμβάλλοντας έτσι, εμμέσως και υπογείως, στη διαμόρφωση των θεατρικών σπουδών στη σύγχρονη Ελλάδα.

Συνοψίζοντας, μπορώ να πω ότι οι σημερινή άνθιση πολυποίκιλων και αμφίδρομων σχέσεων ανάμεσα στη γαλλική και την ελληνική σκηνή, της οποίας μια έκφραση είναι και η σημερινή εκδήλωση, η ακόμα ισχνή αλλά διαρκώς αυξανόμενη παρουσία σύγχρονων ελλήνων συγγραφέων στη γαλλική σκηνή και γάλλων στην ελληνική, έχει την αφετηρία της στον σπόρο που έπεσε στις δεκαετίες 1960-1970, στα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας, σ' αυτή τη δύσκολη, τραυματική και ωστόσο συναρπαστική επταετία, τότε που είχαμε την τύχη να διαθέτουμε και καθαρούς στόχους, και σαφείς αντιπάλους, και σίγουρους συντρόφους.

Άλκη Ζέη

Μια μαρτυρία

Δεν πήγαμε με τον Σεβαστίκογλου και το «Ματαρόα» στο Παρίσι στο τέλος της Κατοχής, αλλά είκοσι χρόνια αργότερα, στη δικτατορία. Τη θέση του Γιώργου [Σεβαστίκογλου] πήρε ο Γιάννης Βεάκης, γιατί το κόμμα είχε δώσει τότε [1945] εντολή στον Γιώργο να μείνει στην Ελλάδα να κάνει θέατρο. Εν τω μεταξύ όμως οι Millieux μας είχαν πει, επειδή ο Γιώργος ήταν στον κατάλογο για να φύγει, «κοιτάξτε να παντρευτείτε γιατί, αν θέλει η Άλκη να τον ακολουθήσει μετά, θα είναι πολύ δύσκολο, ούτε να μείνει μαζί του στη Cité, κοιτάξτε λοιπόν να παντρευτείτε», και μέσα σε λίγες μέρες, δανειστήκαμε βέρες, λαμπάδες και κάναμε έναν πρόχειρο γάμο, αλλά ... τζάμπα γάμο, γιατί δεν φύγαμε με το «Ματαρόα». Βέβαια, όπως και ο Μάνος Ζαχαρίας που έφυγε, συναντήθηκαν με τον Γιώργο στην Τασκένδη και εκεί θα ήταν η κατάληξη του Γιώργου.

Ήταν δύο χρόνια που είχαμε γυρίσει από τη Σοβιετική Ένωση και έγινε δικτατορία και με χίλια δυο καταφέραμε και φύγαμε στο Παρίσι. Εκεί από τις πρώτες συναντήσεις του Γιώργου ήταν με τον Antoine Vitez, που αμέσως πρόσφερε τη βοήθειά του. Τον πήρε στο *Atelier* του στο Ivry και τα βρήκανε μεταξύ τους πάρα πολύ, μιλούσαν ώρες ατελείωτες για την τέχνη, και δεν ξέρω πως έγινε να κάνει το θέατρο στη Cité Universitaire. Θυμάμαι, απ' ό, τι μου 'λεγε ο Γιώργος, δεν έκανε ακροάσεις για να δούνε πως παίζουν, ρώταγε κάθε έναν γιατί θέλει να κάνει θέατρο, γιατί κανείς δεν ήταν ηθοποιός, κανείς δεν ήθελε να γίνει ηθοποιός. Μάλιστα ένας ήτανε πλασιέ και του είπε «θέλω να κάνω θέατρο για να μπορώ να έχω έναν αέρα, να μιλώ στους πελάτες και να τους πείθω να αγοράζουν τα πράγματα που πουλώ». Άλλος ήταν δάσκαλος, άλλος δούλευε σε εργοστάσιο, διάφοροι. Δεν ξέρω πως τους ξεδιάλεξε έναν-έναν, και μάλιστα όταν μου είπε ποιος θα παίξει τον Πετρούκιο έμεινα άναυδη, γιατί ήταν ο πιο δειλός, που δεν τολμούσε να μιλήσει, λέει «μα, αυτός πρέπει, αφού εδώ κάνουμε θέατρο για να βγάλει καθένας αυτό που έχει μέσα του», και πραγματικά ήταν ένας καταπληκτικός Πετρούκιος. Τα σκηνικά τα έκανε ο Γιάννης Κόκκος, που ήμασταν εξ αγχιστείας συγγενείς και τον ξέραμε από παιδάκι. Πολύ απλά σκηνικά. Σχεδίασε τα κοστούμια και οι κοπέλες ανοίξανε τα μπαούλα της γιαγιάς και βγάζανε διάφορα ρούχα τα οποία προσάρμοζαν στο σχέδιο του Κόκκου και έγινε μια πάρα πολύ ωραία παράσταση, το σύνολό της ήταν εξαιρετικό. Νομίζω ότι ήταν οι πιο ευτυχισμένες θεατρικές στιγμές του Γιώργου σ' όλη του την καριέρα, αυτό το θέατρο στη Cité, κι ακόμα κι όταν γυρίσαμε στην Ελλάδα. Και τώρα, όταν εγώ πηγαίνω στο Παρίσι καμιά φορά, πάντα βρίσκω κάποιους μαθητές του Γιώργου που δεν τον ξεχνούν ποτέ, και ιδίως η πρωταγωνίστριά του, με την οποία συνδεθήκαμε πάρα πολύ. Ο Vitez είχε πει για τον Γιώργο: «στον Σεβαστίκογλου

είναι να θαυμάζει κανείς, όχι αυτά που κάνει αλλά αυτά που θα μπορούσε να έχει κάνει, και γιατί δεν τα έκανε οφείλεται στην Ιστορία της Ελλάδας.»

Ανέβασε τρία έργα στη Cité Universitaire, το *Ημέρωμα της στρίγγλας*, τον *Ορέστη* του Ευριπίδη και την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, που πράγματι ήταν πολύ αξιόλογες παραστάσεις. Όλοι τους έπαιζαν με την καρδιά τους. Τον λάτρευαν τον Γιώργο. Μια φορά ήρθε στο σπίτι με 6 αυγά. Του λέω: «τι είναι αυτά;» Μια κοπέλα είχε πάει στο χωριό της και πήρε φρέσκα αυγά, αυτά βρήκε και του 'φερε δώρο. Παρόλο που ήμασταν πολιτικοί εξόριστοι σε ξένο τόπο, με τα παιδιά αυτά, το θέατρο και τον Vitez, δεν μας φαινόταν τόσο βαριά η εξορία. Την περάσαμε έτσι μέσα σε μια ζεστασιά. Αυτά είχα να πω. Ό, τι θυμάμαι. Αν θέλετε να με ρωτήσετε τίποτε άλλο, γιατί δεν είχα προετοιμαστεί καθόλου. Αλλά είναι βέβαια πράγματα που δεν ξεχνάω.

Chrysa Prokopaki

Une heureuse rencontre*

En 1967, la dictature venait de s'installer en Grèce. Nous étions, Nicéphore Papandreou et moi-même, étudiants en France et nous nous sommes rendus à Caen pour une rencontre avec le Living Theatre. Préoccupés par la situation en Grèce, nous suivions à peine les participants sur l'estrade. Beaucoup d'intellectuels de gauche étaient déportés dans les îles et, parmi eux, notre grand ami, le poète Yannis Ritsos. « Regarde, m'a dit Nicéphore, celui qui est assis à côté de Bernard Dort, il s'appelle Vitez, Antoine Vitez, il me semble. Il a réalisé des montages intéressants sur Aragon, Desnos et d'autres. Si on lui demandait de faire quelque chose pour présenter la poésie de Ritsos ? »

Quelques jours après, à Paris, Antoine Vitez est venu nous voir à la Cité Universitaire. Nous avons senti tout de suite chez lui la réserve et l'enthousiasme. Il connaissait vaguement Ritsos, par *Les Lettres Françaises*. Le poète faisait partie de ceux qu'Antoine appelait « la famille » : Néruda, Hikmet, Aragon...

J'avais préparé tout un dossier avec des poèmes déjà traduits mais, pour attiser son intérêt, je me suis mise à traduire au pied levé des passages entiers d'un long poème, *Oreste* (il venait de nous dire qu'il avait monté *Électre* de Sophocle). Il m'a écoutée attentivement pendant un long moment, et soudain : « Et si on se mettait à traduire ensemble... » a-t-il dit.

C'est ainsi que commença l'aventure.

Ayant partagé avec lui en partie cette aventure, je voudrais témoigner de son itinéraire dans le monde hellénique et de la particularité de l'expérience enrichissante que fut ce travail à deux.

Cet homme pressé et angoissé toujours à la reconquête d'un temps perdu, lorsqu'il travaillait avec ses acteurs ou quand il traduisait, s'accordait le loisir de s'attarder, de rêver – il aimait ce mot, rêver. Il rêvait sur le texte. Il faisait des rapprochements inattendus avec d'autres écrivains, parlait par exemple de la parenté de Ritsos avec Milosz ou avec Gide, citant des vers et des extraits. Il ne proposait jamais une version sans l'étayer d'une référence. Il procédait cherchant des mots ailleurs, se référant à d'autres écrivains, faisant des parallélismes avec les langues qu'il connaissait. Par exemple, le mot grec *τάχα* a plusieurs significations suivant le contexte. Est-ce qu'il correspond ici

* Chrysa Prokopaki, « Une heureuse rencontre », *Antoine Vitez. Le devoir de traduire*, Editions Climats & Maison Antoine Vitez, 1996, p. 58-57.

au russe *radzve* ? Dans ce cas, il faudrait le traduire par « est-ce que par hasard » ou « serait-ce », et non par « soi-disant », comme ailleurs.

Tout ce travail se faisait avec humour, dans un climat de plaisir. Il nous arrivait d'écrire un autre texte à côté, une parodie fantaisiste. Mais ceux qui ont connu Vitez savent que, selon lui, « il n'y a pas de plaisanterie qui ne cache une vérité ». À la fin, il lisait la traduction à tous ceux, Français ou Grecs, qui étaient dans la maison, afin de la tester. Et sans attendre le jugement des autres, il s'écriait : « C'est exquis, non ? C'est quand même extraordinaire ! »

Personne n'a oublié, lors de ses lectures publiques, sa diction, le timbre de sa voix, qui donnait une chair, une sensualité à chaque syllabe. Sa façon de présenter le texte sans insister, sans réciter, les brusques changements de rythme, souvent arbitraires, qui créaient de petits événements, soutenant l'attention de l'auditoire, faisant vibrer le poème – une mise en scène chaque fois improvisée. Mais lorsqu'on avait élaboré avec lui la traduction qu'il lisait, on pouvait sentir aussi que cette lecture était en quelque sorte le prolongement et l'achèvement de la traduction, restée fatalement en deçà de l'original. La lecture donnait plus d'ampleur aux parties sous-traduites, mettait en valeur la « faute » sur-traduite, incitait à lire l'ambiguïté, disait sur un ton familier ce qui était opaque, lui donnant l'air d'aller de soi, rapprochait ou éloignait le texte, le rendait évident et en même temps polyvalent.

Quel plaisir Vitez trouvait-il à traduire Ritsos ? Il a parlé de l'influence que le poète a exercée sur lui. La poésie de Ritsos n'avait pas été une révélation soudaine mais plutôt, de poème à poème, une succession de petites découvertes qui fécondaient son imagination, lui offraient imperceptiblement une autre vision de la Grèce d'aujourd'hui et d'autrefois, et modifiaient le regard qu'il a porté sur la tragédie antique.

On pourrait dire que pour Vitez, les trois *Électre* (1966, 1971, 1986) représentent trois étapes de l'approche, non seulement de la tragédie, mais de la Grèce même. En 1985, lors d'une conversation avec Peter Stein à Athènes, il disait : « j'ai monté *Électre* deux fois. La première fois, je n'étais pas très expérimenté, c'était ma première mise en scène, une esthétique un peu à la Wieland Wagner, une esthétique d'éternité, une image géométrique noyée de nuit. [...] La deuxième fois, c'était un cadre minuscule, une vue rapprochée, par opposition à ma première mise en scène large et lointaine. [...] Et pour la troisième fois, je voudrais essayer de me rapprocher de la Grèce contemporaine, cette histoire aurait lieu dans la cuisine. » Il faut pourtant ajouter que la voix contemporaine de Ritsos donnait au deuxième spectacle un autre éclairage, que la Grèce moderne était déjà là : sa réalité culturelle, mais aussi, grâce aux allusions politiques, une société entière, véhiculée par le discours poétique.

La troisième *Électre* est le fruit du contact étroit de Vitez avec le pays, avec les amis grecs qu'il s'était fait entre-temps et surtout ses brillants collaborateurs Yannis Kokkos et Georges Aperghis. Les décors de Yannis, hommage au grand peintre Tsarouchis, les costumes des acteurs et leur comportement corporel évoquaient la Grèce moderne et la rendaient familière sans écraser le texte ancien.

Nous n'avons pas traduit ensemble la Trilogie de Sratís Tsirkas, *Cités à la dérive*, mais Vitez a cherché à se lier au roman de ce Grec d'Égypte, pourvu d'une vaste culture générale aussi bien littéraire que politique, avec qui il se sentait des affinités. Tsirkas portait lui aussi la mémoire du monde.

Antoine Vitez a créé un solide pont culturel entre la France et la Grèce. Il y a eu Ritsos, puis Loula Anagnostaki dont il a monté *La Parade* dans des conditions très difficiles, avec l'inoubliable Collin Harris et Brigitte Jaques. Il y a eu Tsirkas et Georges Sevastikoglou, écrivain de théâtre et metteur en scène, dont il a apprécié le travail de pédagogue et avec lequel il a collaboré. Il y a eu Spiros Sakkas et Georges Kouroupos, et tant d'autres. Ses collaborateurs et ses élèves jouent en ce moment un rôle important dans la vie culturelle grecque.

Une véritable école qui s'attache à transmettre son message : se battre contre les stéréotypes et la démagogie : comprendre, se faire comprendre et faire comprendre. La « traduction généralisée » comme disent Danielle Sallenave et Georges Banu.

À sa mort, tous ces gens ont envoyé un message qui finissait ainsi : « Il fut le prince de l'éthique artistique dans sa dimension internationaliste, sans démagogie aucune, sans mensonge autre que l'art qui dévoile la vérité. »

Les aspects historiques des relations en matière de théâtre
entre les deux pays

Échanges I : Les Classiques

Η ιστορική πλευρά των σχέσεων στο θέατρο
ανάμεσα στις δύο χώρες

Ανταλλαγές I: Κλασσικοί

Chara Bakonikola

Fidélité et infidélité du chœur chez Anouilh

Dans le théâtre du XXe siècle, le chœur de la tragédie attique a servi maintes fois d'élément dramaturgique, tout en acquérant des formes variées, selon l'atmosphère dramatique de la pièce conçue à chaque fois et selon l'esthétique de chaque auteur. Le chœur, par exemple, que T.S. Eliot insère dans son *Meurtre dans la cathédrale* n'a rien de commun avec les *duendes* de Federico García Lorca dans *Les Amours de don Perlimplin et de Belisa*. Cependant, nous devons signaler qu'on trouverait rarement la présence d'un chœur dans une pièce qui ne fût pas inspirée par la tragédie attique. En France, Jean Cocteau (*La Machine infernale*), Jean Giraudoux (*Électre*), Jean-Paul Sartre (*Les Mouches*) et surtout Jean Anouilh, ayant puisé à certains mythes tragiques, nous ont présenté de riches variantes du rôle du chœur antique dans leurs pièces respectives. Parmi ces auteurs, le plus téméraire est sans doute Jean Anouilh.

Chez Anouilh, la mythologie tragique renaît dans quatre drames: *Médée* (1953), *Antigone* (1944), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972) et *Œdipe ou le Roi boiteux* (pièce posthume). De ces drames, seul *Médée* ne dispose pas de chœur. Par contre, dans les trois autres, qui suivent le mythe des Labdacides (*Antigone*, *Œdipe*) et celui des Atrides (*Tu étais si gentil quand tu étais petit*), l'auteur, loin de supprimer le chœur, semble l'élargir audacieusement et d'une façon assez originale.

Dans son *Antigone*, Anouilh attribue au chœur trois rôles différents. Tout d'abord, nous voyons le Prologue se détacher du groupe des personnages présents dès le début de la pièce, et avancer vers l'avant-scène. Il est chargé de nous faire connaître les figures tragiques, leurs traits personnels, leur passé et leur situation présente. Pourtant, ce présentateur utile pour les spectateurs qui, éventuellement, ne connaissent pas le mythe, et intéressant pour ceux qui ne soupçonnent pas les intentions dramaturgiques de l'auteur, ne figure point sur la liste des personnages. On peut, donc, à bon droit, en déduire qu'il appartient au chœur, voire qu'il en est le Coryphée¹.

Par la suite, un groupe de citoyens de Thèbes, entrent en scène, pour formuler leur propre définition de la Tragédie en tant que telle. Pour ces gens, la tragédie est un processus, ou plutôt un mécanisme commode et reposant, parce qu'il supprime

1. Pierre Bourgeade a fait de ce Prologue-Coryphée un Journaliste. « Histoire d'Antigone », dans *Cahiers Renaud-Barrault*, no 103 (1982), p. 23.

d'avance l'espoir et qu'il est irréversible, une fois mis en branle. Ici, tout est en ordre puisque, « c'est une question de distribution » des rôles². Après ce long et assez intriguant discours métadramatique qui suit l'arrestation d'Antigone, le chœur se retire discrètement. Il va sans dire que le chœur antique ne fait jamais allusion à aucun genre dramatique et ne fait nulle part étalage d'érudition ou de science esthétique. Le chœur d'Anouilh, en l'occurrence, se tient au même niveau culturel que son créateur, enrichi probablement de l'expérience du film noir.

Un peu plus tard, le chœur apparaît de nouveau en intervenant plutôt dynamiquement à un moment crucial : il tient à dissuader Créon de massacrer Antigone. Ce qui distingue ce chœur de celui de l'*Antigone* sophocléenne, c'est son insistance – quoique brève – sur le tort de Créon, alors que, dans la tragédie antique – en général – les membres du chœur reconnaissent alternativement le droit ou le tort des deux rivaux, car le chœur peut tout comprendre, puisque le mal et le bien sont toujours ambivalents dans l'œuvre tragique.

Vers la fin de la pièce, le chœur devient apparemment plus reconnaissable, vu que ses commentaires ressemblent assez aux conclusions auxquelles les chœurs antiques aboutissent après l'événement tragique. Néanmoins, Anouilh marque ces commentaires de sa propre vision du monde, qui contient des cadavres putréfiés et inutiles – ce qui n'est jamais le cas dans la tragédie grecque.

Dans son *Antigone*, Anouilh a multiplié les fonctions du chœur : chœur-prologue, chœur-compassant, chœur-philosophe, chœur-porte-parole de l'auteur. Il s'agit d'un mélange astucieux de l'élément ancien et de l'élément moderne – trop lourd, peut-être, pour les épaules d'un groupe de vieillards.

Œdipe ou le Roi boiteux traite le sujet de l'*Œdipe Roi* sophocléen, et cette fois-ci Anouilh suit son modèle antique de plus près. Chez Sophocle, un chœur composé par de jeunes hommes et de vieillards est représenté, au début, par le Prêtre de Zeus, qui entame un dialogue douloureux avec le roi, à propos de l'épidémie qui ravage le pays entier. Chez Anouilh, le chœur, au début, s'adresse au public, en racontant le passé d'Œdipe, ainsi que le concours des circonstances qui l'ont amené au trône de Thèbes et au lit de Jocaste.

Anouilh répète ici ce qu'il avait fait dans son *Antigone*, à la différence que les membres du chœur remplacent la figure unique du Prologue : en d'autres termes, il s'agit encore d'un Prologue à plusieurs voix. Dans les deux cas, leur introduction aux drames respectifs dispose d'un caractère informatif et, par conséquent, dénué d'affectivité. Quand les vieillards s'adresseront bientôt à Œdipe, en réclamant le salut de leur ville, ils se comporteront comme le chœur antique. Mais peu après, en l'absence de leur roi, leurs commentaires portent surtout sur l'anatomie psychique du couple royal.

2. Hubert Gignoux souligne le caractère imprécis que l'auteur attribue à cette pièce, et finit par suggérer que son œuvre se situe aussi loin du tragique religieux que du tragique athée, « Dissolution du tragique », dans Bernard Beugnot (prés.) *Anouilh*, Garnier, «Les critiques de notre temps », Paris 1977, p. 35-36.

Bien loin du chœur d'*Œdipe Roi*, ceux-ci ne tremblent pas d'angoisse, ne partagent point les anciennes terreurs de la dynastie thébaine, bien qu'ils soupçonnent le malheur imminent.

Dans son *Œdipe*, Anouilh revient à nouveau, quoique momentanément, au jeu méta-dramatique, que le chœur se charge de nous rappeler, en sortant de son propre rôle. Seuls sur la scène, les citoyens se disent :

Voilà. Œdipe est prêt à jouer maintenant la pièce pour laquelle de toute éternité, sans doute, il avait été créé. Il va aller jusqu'au bout. [...] En tout cas, maintenant, le compte de celui-là est bon. Il va se mettre à fuir devant lui-même. Les furies infaillibles se sont éveillées de leur lourd sommeil et le traquent. Le mot d'ordre est lancé³.

L'auteur a l'air de vouloir anticiper la fin du drame et, en même temps, de dévoiler l'état d'âme de son héros, ainsi que sa situation dans son monde. L'histoire, le destin externe (si l'on peut dire) étant déjà connus, l'*Œdipe* moderne se trouve à cheval sur la psyché cosmique ou la nécessité inexorable et sa propre âme vouée au malheur – puisque, chez Anouilh, il n'y a pas de bonheur durable ni innocent.

La pièce intitulée *Tu étais si gentil quand tu étais petit* traite du matricide commis par Oreste. Ici, le chœur se compose de jeunes suivantes d'Électre, qui l'accompagnent au tombeau d'Agamemnon. À un certain moment, deux filles se détachent du groupe, en guise de coryphées, pour une brève stichomythie avec leur maîtresse, et, un peu avant la fin, elles reviendront pour échanger quelques mots avec la Nourrice. À part ces deux moments isolés, le chœur demeure compact et intervient rarement aux dialogues des héros (ce qui n'est pas le cas dans *l'Électre* de Sophocle). D'autre part, il insiste constamment sur la valeur de la justice et de la vengeance.

Cependant, l'originalité de la pièce en question consiste en une invention métathéâtrale, en vertu de laquelle le drame qui se déroule devant le public est le mythe tragique et, en même temps, un processus de démythification motivée par la répétition plutôt routinière de cette vieille histoire. À cette fin, Anouilh ne dérange pas ses personnages antiques, mais il ajoute à côté d'eux un groupe de musiciens⁴, qui se chargent de l'ouverture, de certains interludes et qui accompagnent en sourdine quelques mouvements des acteurs. Le pianiste, la violoniste, la violoncelliste et la contrebassiste forment, en quelque sorte, un deuxième chœur, mais cette fois-ci hors de la pièce, aux confins du théâtre et de la réalité, aux confins de la légende antique et de la fonction scénique. Pourtant, leur statut ambigu ne coïncide pas avec celui du théâtre dans le théâtre, que l'auteur a souvent introduit dans d'autres pièces (telles *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* et *La Répétition ou l'Amour puni*).

3. Jean Anouilh, *Œdipe ou le Roi boiteux*, La Table Ronde, Paris 1986, p. 37.

4. Paul Ginestier remarque le goût obsessionnel de l'auteur pour les groupes miteux de musiciens ambulants, Anouilh, Seghers, Paris 1974, p. 168-169.

On peut, à bon droit, considérer ces quatre musiciens comme membres d'un deuxième chœur du drame puisque, d'une part, ils apparaissent au début de la pièce, à la place du Prologue et, d'autre part, ils expriment leurs pensées sur les personnages et leurs actes. Jusqu'ici, on dirait que l'auteur n'a fait que diviser le rôle du chœur en deux parties, voire d'un côté les jeunes suivantes d'Électre et, de l'autre, le groupe d'adultes qui se tiennent à l'écart. Néanmoins, le comportement et le langage, que les musiciens tiennent à propos des événements qui ont lieu dans le drame, sont bien loin du chœur antique et même de celui que l'auteur français intègre dans son histoire. Nous allons signaler les traits les plus frappants de ce second chœur qui encadre, en quelque sorte, les personnages du mythe.

- Premièrement, les musiciens n'appartiennent pas à la communauté civile du drame, donc ils se tiennent à l'écart du mécanisme tragique. Apparemment, ils sont engagés, en tant que professionnels, par la troupe qui joue la pièce, afin d'accompagner musicalement le spectacle.

- Ils critiquent d'une façon froide et dure les personnages du mythe et ils ne s'attendrissent jamais devant le malheur des héros.

- Ils ne se mettent pas toujours d'accord sur les qualités des personnages ou les valeurs morales. Souvent même, ils se disputent et lancent, l'un contre l'autre, des sous-entendus humiliants. En général, ils évoquent la façon de penser et de juger bourgeoise.

- Ils mêlent leurs commentaires sur les personnages tragiques à leurs souvenirs personnels de leur propre vie. Inspirés même par le drame des Atrides, ils racontent des événements de leur vie privée qui les ont profondément marqués. De cette façon, ils diminuent le prestige emblématique et la forme archétypale de l'événement tragique.

- Ils font usage d'anachronismes qui servent d'allusions à l'actualité, souvent d'un goût douteux, comme le dit Ginestier⁵.

- Enfin, ils commentent la tragédie en tant que genre dramatique (élément métathéâtral), comme le font les membres du chœur dans *Antigone*. Écoutons la Contrebassiste formulant une équation plutôt frivole entre la vie des petites gens et celle des héros mythiques :

La vie, c'est un bastringue ! Et la tragédie grecque, pareil ! C'est parce qu'ils ont des péplums : le cul dessous, le même ! [...] Et les sentiments, comme tout le monde : ras de terre ! Seulement ils ont la manière de dire et nous on l'a pas. Et puis, ils sont tous un peu rois, alors ils vous font ça à l'esbrouffe... Comme leurs dieux, qu'ils ont toujours à la bouche... Je suis persuadée qu'ils n'y croyaient pas plus que nous autres à saint Joseph⁶ !

Un peu plus tard, le Pianiste dira soulagé :

5. *Op. cit.*, p. 170.

6. Jean Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, dans *Pièces secrètes*, La Table Ronde, Paris 1977, p. 42.

Et voilà! Fin de la première partie... La machine est en place. C'est bien huilé depuis toujours, il y a plus de deux mille ans que ça marche, cela va se dérouler tout seul. Ce qu'il y a de réconfortant dans la tragédie, c'est qu'il n'y a pas de ratés. C'est de la bonne mécanique. Ils vont se tuer tous et nous, nous irons nous coucher. Vous avez remarqué ? Ce n'est pas triste la tragédie, malgré toutes ces horreurs... C'est apaisant. C'est au cinéma qu'on pleure⁷.

Cette « expérience de rupture » – pour emprunter un mot de la critique⁸ – a été facilitée par l'introduction de ces musiciens médiocres qui, en fin de compte, deviennent un anti-choeur de deuxième classe. On dirait que par leur intervention, Anouilh a voulu communiquer à son public sa tendance iconoclaste à l'égard de la tragédie grecque.

Finalement, par l'alternance de l'être et du paraître, de la gravité et de la desinvolture, du monde des héros et de celui des musiciens, Anouilh joue sur un contraste de tonalités existentielles aussi incompatibles que l'univers antique et l'univers bourgeois⁹. S'agit-il d'une dévalorisation délibérée de la dramaturgie antique ou d'une intention de convaincre ses contemporains que la misère humaine est toujours la même ? Anouilh se tient peut-être, indécis, entre ces deux effets dramatiques qui, en l'occurrence, ne seraient point antithétiques, mais complémentaires.

7. *Op. cit.*, p. 48.

8. Ginestier, p. 173.

9. Thérèse Malachy remarque, à bon droit, que le héros du théâtre contemporain « n'a aucune stature », *J. Anouilh. Le problème de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, A.-G. Nizet, Paris 1978, p. 120.

Sylvie Humbert-Mougin

D'Orange à Delphes : ressusciter la tragédie grecque antique

Au lendemain de la création d'*Antigone* sur la scène de l'Odéon le 21 mai 1844, considérée par les historiens du théâtre comme la première représentation en France d'une tragédie grecque antique donnée dans son intégralité, avec chœur et musique, l'érudit Charles Magnin, rendant compte de l'événement dans la *Revue des Deux mondes*, se plaisait à imaginer un prolongement possible à cette première :

En Allemagne, en Angleterre, partout où le climat s'oppose à l'établissement des théâtres de forme grecque, on conçoit que l'érudition essaie de les parodier de son mieux. Mais en France, en Italie, c'est dans les belles ruines théâtrales, sur la scène restaurée des théâtres d'Orange, de Pompéi, de Sagonte et de Taormine qu'il conviendrait de donner au spectacle cette grandiose restauration¹.

Une cinquantaine d'années plus tard, à la fin des années 1890, ce vœu est devenu réalité grâce aux progrès de l'archéologie. Partout en Europe, les sites des grands théâtres antiques sont progressivement exhumés et restaurés². Dans le même temps, les spécialistes publient les premières études de fond sur les différentes composantes de la mise en scène antique (le masque, la danse, la musique) qui révolutionnent l'approche des textes³. Cette nouvelle donnée suscite des tentatives convergentes qui visent non seulement à ressusciter le répertoire antique en le produisant *in situ*, dans ses conditions originelles de représentation, mais aussi à recréer l'esprit des fêtes de l'Antiquité.

C'est ainsi que le 11 août 1888 est donnée au théâtre antique d'Orange, à l'initiative des deux mouvements littéraires provençalistes, le Félibre et la Cigale, une représentation d'*Œdipe Roi* dans la traduction française de Jules Lacroix, avec Mounet-Sully, vedette adulée de la Comédie-Française, dans le rôle-titre. La représentation remporte

1. Charles Magnin, *Revue des Deux mondes*, 1er juin 1844, p. 896.

2. Le théâtre d'Épidaure est fouillé à partir de 1881, celui d'Athènes à partir de 1886, le théâtre de Delphes est exhumé en 1892 et restauré en 1893, celui de Délos l'année suivante.

3. Citons notamment, pour le domaine français, l'étude de Paul Girard sur l'utilisation du masque dans la tragédie d'Eschyle (« De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle », *Revue des Études grecques*, VII, 1894, p. 1-36, 337-371 et VIII, 1895, p. 88-131), celle de Maurice Emmanuel sur l'orchestrique (*Essai sur l'orchestrique grecque ; étude de ses mouvements d'après les monuments figurés*, Hachette, Paris 1895, p. XV-348), et la synthèse d'Octave Navarre (*Dionysos. Étude sur l'organisation du théâtre athénien*, Klincksieck, Paris 1895, p. VII-320).

un succès triomphal qui encourage les organisateurs à renouveler l'expérience : c'est l'acte de naissance des Chorégies d'Orange, qui seront fondées officiellement en 1894 avec la représentation de deux tragédies grecques, *Œdipe Roi* à nouveau, et *Antigone* (traduction de Paul Meurice et Auguste Vacquerie) où « la divine » Julia Bartet (*Antigone*) triomphe aux côtés de Mounet-Sully (Créon). À partir de cette date, les Chorégies d'Orange seront et resteront jusqu'au début des années vingt un festival dramatique annuel, placé sous le patronage des antiques Dionysies (sa dénomination réfère à la prestigieuse tradition de la chorégie athénienne) et voué principalement, dans ses premières éditions tout au moins, à la représentation du répertoire grec antique, avant de s'ouvrir progressivement à d'autres traditions théâtrales, puis d'évoluer à partir de 1924 vers le festival lyrique que nous connaissons encore aujourd'hui⁴.

L'exemple des Chorégies et l'extraordinaire succès qu'elles rencontrent, bien au-delà des frontières de l'Hexagone, suscitent bientôt un peu partout des expériences analogues en France et dans le reste de l'Europe. En Sicile, grâce aux subsides du Comte Gargallo, le théâtre grec de Syracuse est rendu à sa vocation originelle en 1914 avec une représentation d'*Agamemnon* d'Eschyle traduit et mis en scène par l'helléniste Ettore Romagnoli. Là encore, le succès international permet de pérenniser l'entreprise : en 1926 est fondé l'*Istituto nazionale del Damma antico* (INDA) doté de subventions publiques et chargé d'organiser chaque été un festival dramatique dédié à la représentation du répertoire antique, festival toujours vivant et actif. En Grèce, ce sont les Fêtes delphiques créées en 1927 par Angelos Sikelianos, qui marquent, deux dizaines d'années avant la création du Festival d'Épidaure, les premières expériences en Grèce de théâtre antique en plein air : en 1927 est donné dans les ruines du théâtre de Delphes le *Prométhée* d'Eschyle dans une mise en scène réalisée par Eva Palmer, l'épouse américaine de Sikelianos ; la pièce est reprise et complétée par les *Suppliantes* d'Eschyle, lors de la seconde et dernière édition de ces Fêtes delphiques en 1930.

Dans le cadre de ce volume centré sur les relations entre la Grèce et la France en matière de théâtre, on se propose ici d'esquisser un parallèle entre les Chorégies des années 1890-1920 et les Fêtes delphiques. Au-delà des convergences indéniables entre ces deux expériences se font jour de profondes différences qui font ressortir l'originalité du projet élaboré par Eva Palmer et Angelos Sikelianos. Ces différences tiennent en partie aux conditions matérielles, qui ont largement déterminé l'histoire respective de ces deux aventures théâtrales. Les Chorégies ont très vite bénéficié d'un soutien public important grâce aux appuis que comptait leur fondateur, l'écrivain provençaliste Paul Mariéton (1862-1911), dans les milieux politiques et artistiques parisiens. Dès 1895 est créée par le président Poincaré une commission composée d'hommes politiques locaux, de journalistes, d'artistes (Frédéric Mistral, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Auguste Rodin, Gabriel Boissy), choréges des temps modernes chargés de préparer

4. Sur les débuts des Chorégies d'Orange, voir Paul Mariéton, *Le Théâtre antique d'Orange et ses chorégies, suivi d'une chronologie complète des spectacles depuis l'origine*, La Province, Paris 1908, p. 23.

annuellement les festivités. Ce soutien public, soigneusement mis en scène à grand renfort de cérémonies officielles, a permis la longévité de l'entreprise provençale. Rien de tel en ce qui concerne les Fêtes delphiques, portées à bout de bras par le couple Sikelianos-Palmer, qui ont tourné court après les deux éditions de 1927 et de 1930 en grande partie pour des raisons financières, malgré la création d'un éphémère Comité international des Fêtes delphiques, et en dépit d'un rayonnement international bien attesté par le nombre considérable d'articles et de comptes rendus consacrés à l'événement par l'ensemble de la presse européenne⁵.

Par delà la diversité de ces trajectoires, ce qui nous retiendra ici surtout sont les différences concernant l'interprétation de la tragédie grecque, et l'appréciation de sa portée possible dans le monde et dans l'art modernes. La comparaison permettra de mesurer l'évolution qui s'est creusée dans ce domaine, de part et d'autre de la fracture que représente la Grande Guerre.

Des enjeux esthétiques et identitaires

L'un des dénominateurs communs à ces différentes tentatives de théâtre antique en plein air du début du vingtième siècle est que la dimension théâtrale y est inséparable d'un projet plus vaste, dont les enjeux sont à la fois d'ordre esthétique et d'ordre identitaire. À Orange, comme à Syracuse puis à Delphes, tenter de ressusciter la tragédie grecque antique relève d'abord d'une forme d'utopie théâtrale, mais pas seulement : l'expérience participe d'une interrogation plus large sur le rapport de l'homme moderne à ses racines ; elle postule une continuité entre antiquité et monde contemporain, qui rend possible la restitution de l'œuvre antique à l'identique – ou en tout cas fantasmée telle.

C'est particulièrement net dans le cas des Chorégies qui paraissent avoir cristallisé un ensemble d'aspirations diffuses de tous ordres. Rêve nostalgique d'un retour aux origines festives et populaires du théâtre occidental, promesse d'une réconciliation du « gros public » – comme on dit alors – avec les grands textes, tentation rousseauiste d'un théâtre « sous le ciel », libéré du cadre étrié de la salle à l'italienne : ce sont tous ces espoirs qu'a incarnés le Théâtre antique d'Orange, plus qu'aucune des innombrables scènes de plein air qui fleuriront à sa suite un peu partout. À l'image d'un « Bayreuth méditerranéen » – la comparaison est fréquente à l'époque – le Mur d'Orange devient lui aussi l'objet d'une forme de culte, la destination d'un pèlerinage entrepris avec dévotion par toute une génération qui, de Charles Péguy à Adolphe Appia, espère des Chorégies rien moins qu'un renouveau théâtral et une renaissance de la tragédie.

Car telle est bien la haute mission dont se sentent investis les chorèges d'Orange. En témoignent les déclarations du journaliste et critique dramatique Gabriel Boissy (1879-1949), membre de la commission fondée par Poincaré en 1895, fervent prosélyte de la

5. On peut s'en faire une idée en consultant le volumineux dossier Rondel conservé à la Bibliothèque nationale de France (Département Arts du spectacle, dossier Rondel, cote Rf 81716) qui contient les programmes et les plaquettes de présentation des Fêtes delphiques ainsi que de très nombreuses coupures de presse.

cause d'Orange, auteur de très nombreux articles, comptes rendus et essais consacrés aux Chorégies – et qui jouera également un rôle de premier plan dans le rayonnement en France des Fêtes delphiques, en tant que membre de la délégation d'écrivains français conviés par le couple Sikelianos-Palmer. Ce que Boissy attend d'abord des Chorégies, c'est qu'elles opèrent une « renaissance tragique », un retour à la conception tout à la fois sacrée et civique du théâtre qui était celle des Dionysies antiques mais que l'époque moderne, où le théâtre n'est plus qu'un loisir rentable compromis dans la médiocrité du vaudeville et du drame bourgeois, semble avoir définitivement perdue. Le succès triomphal remporté par la représentation d'*Œdipe Roi* dès 1888, puis en 1894, administrent avec éclat la preuve qu'il n'en est rien et qu'un retour au grand théâtre est possible, grâce aux vertus spécifiques du théâtre en extérieur.

Paul Mariéton, l'initiateur des Chorégies, déclare dans le bilan qu'il a publié à la fin de son mandat de directeur en 1908, que la représentation des chefs-d'œuvre du théâtre antique était censée stimuler la production d'« œuvres nouvelles, conformes aux traditions gréco-latines, à cet esprit classique, méditerranéen, dont tant de courants barbares écartent la romanité depuis un siècle. L'incomparable terre rhodanienne de Provence [...] où Mistral et ses disciples ont érigé un idéal littéraire et social du plus pur atticisme, semblait prédestinée à porter le temple du renouveau classique⁶ ». Cette déclaration, aux relents maurassiens bien reconnaissables (l'opposition entre « Barbares » et « Romans » renvoie au titre du manifeste publié par Maurras en 1891), éclaire rétrospectivement les missions tout autant politiques que littéraires dont les Chorégies sont investies par leur fondateur : il s'agit de défendre les valeurs du classicisme, d'asseoir la culture provençaliste, de promouvoir l'esprit « roman ». Le répertoire antique s'inscrit dans un dispositif éminemment polémique, dont il constitue la pièce maîtresse. La tragédie grecque par « son intrigue simple et son action rapide touche plus sûrement l'âme de la foule que les complications psychologiques de la dramaturgie moderne⁷ ». Et le succès qu'elle a remporté dès l'origine sur la scène d'Orange a administré « la preuve vivante qu'au milieu de ce cosmopolitisme grandissant l'âme de notre race vit encore dans ces lieux où elle a conservé la tradition de sa pureté et de sa beauté nationales⁸ ». C'est parce qu'elles sont considérées comme la source du patrimoine national et comme les avatars d'un classicisme transhistorique que les tragédies grecques sont, aux origines du festival, les œuvres de prédilection d'une scène conçue comme un pôle de résistance active à la modernité théâtrale venue de l'étranger.

L'« Idée delphique » quant à elle remonte aux événements traumatiques de la Grande guerre et de la catastrophe des Grecs d'Asie Mineure. Dès 1924, Angelos Sikelianos ambitionne de reconstituer les Jeux delphiques et de faire de Delphes « un lieu de réunion internationale où se rencontreraient des hommes de bonne volonté, qui

6. Mariéton, *Le Théâtre antique d'Orange*, p. 9.

7. *Op. cit.*, p. 10.

8. *Op. cit.*

approfondiraient l'étude des relations entre les religions, les cultures et les religions⁹ ». Les représentations théâtrales de *Prométhée* en 1927, puis des *Suppliants* en 1930 s'inscrivent dans un ensemble plus vaste de festivités incluant d'autres manifestations (athlétisme, danse, concert, expositions de folklore et d'artisanat destinées à célébrer la beauté des traditions helléniques pré-industrielles) qui, à elles toutes, visent à matérialiser la « grande idée » du couple Sikelianos-Palmer : restaurer les anciennes Amphictionies, faire de Delphes un nouveau berceau d'humanisme, refonder les valeurs spirituelles ébranlées par la guerre¹⁰. Tout à la fois portées par l'idée de progrès et animées par la nostalgie d'un monde perdu, les Fêtes delphiques combinent, selon l'expression de Maria Tsoutsoura, « la technologie du nouveau monde et l'esthétique du monde ancien » dans un « idéalisme typique du post-romantisme totalitaire¹¹ ».

D'Orange à Delphes, on le voit, les préoccupations qui sous-tendent le projet d'une résurrection de la tragédie grecque antique sont loin d'être superposables. On mesure aussi la distance qui sépare les Fêtes delphiques, aventure éphémère mais relevant d'un projet d'ensemble cohérent et concerté, et les Chorégies, à la longévité bien supérieure, mais aux ambitions plus disparates. Un point commun cependant rapproche les deux projets : la manifestation littéraire et théâtrale dans les deux cas est inséparable de forts enjeux politiques et nationaux.

Quelle tragédie grecque ?

À Orange, dès l'origine, Sophocle est à l'honneur et restera l'auteur antique de prédilection des chorèges jusqu'au début des années vingt. *Œdipe Roi* et *Antigone*, les deux pièces inaugurales de 1888 et de 1894, seront régulièrement reprises lors des éditions ultérieures – respectivement sept et quatre fois entre 1894 et 1924 –, et resteront dans toutes les mémoires le symbole même des Chorégies. En 1924, année de la dernière édition des Chorégies dans leur forme originelle avant qu'elles ne se tournent définitivement du côté de l'opéra, le programme annonce « la plus sublime trilogie tragique que le théâtre grec nous ait laissée¹² » c'est-à-dire non pas l'*Orestie* d'Eschyle mais le cycle thébain de Sophocle, composé des trois tragédies *Œdipe Roi*, *Antigone* et *Œdipe à Colone* : manière pour le nouveau directeur du Théâtre antique d'Orange, Victor Magnat, de rendre un dernier hommage, particulièrement appuyé, à Sophocle ainsi qu'aux origines du festival, au moment où celui-ci prend une nouvelle orientation. Au contraire, le répertoire d'Eschyle est quasiment absent pendant ces années, représenté

9. « Sikelianos », dans Jean-Claude Polet (dir.), *Auteurs européens du premier XXe siècle, (1) De la drôle de paix à la drôle de guerre (1923-1939)*, De Boeck Université, Bruxelles 2002, p. 558.

10. Sur l'idée delphique, voir Renée Jacquin, *L'Esprit de Delphes : Angelos Sikelianos*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1988.

11. Maria Tsoutsoura, « Les Fêtes delphiques (1927-1930) : enjeux culturels d'un phénomène international », *Labyrinthe*, 24 (2006) (2), p. 115.

12. Programme des Chorégies de 1924 (conservé à la Bnf, Département Arts du spectacle, fonds Rondel, cote Rf 81544).

uniquement par l'adaptation très altérante et déjà ancienne de Leconte de Lisle, *Les Érynnies*, créées à l'Odéon en 1873 et données dans le cadre des Chorégies en 1897, en 1907 et en 1922. Entre les deux auteurs, Euripide occupe une place moyenne et honorable, à travers des adaptations elles aussi assez lointaines d'*Alceste*, des *Phéniennes* (données l'une et l'autre quatre fois entre 1893 et 1923), d'*Iphigénie* (en 1903) et d'*Hécube* (en 1906).

Une telle programmation reflète bien les intentions initiales des chorèges rappelées plus haut. Sont sélectionnés les auteurs et les titres les plus à même de favoriser dans l'esprit du public l'idée de ce « principe gréco-latin », de cette continuité entre la tragédie grecque antique et la tradition du classicisme français qui est au cœur du projet. C'est ce qui explique à la fois l'évacuation d'Eschyle, la prépondérance de Sophocle et le choix de donner les œuvres antiques dans des adaptations plutôt que dans des traductions fidèles, adaptations qui – à l'exception des *Érynnies* de Leconte de Lisle – sont composées spécialement pour la scène d'Orange par des poètes provençaux ou proches du Félibre : Georges Rivollet (1852-1928), Lionel Des Rieux (1870-1915), Jean Moréas (1856-1910). Ce dernier se livrera d'ailleurs dans son *Iphigénie* à un curieux exercice de style qui consiste en une sorte d'hybridation des deux traditions théâtrales, le texte antique d'Euripide étant conservé fidèlement, scène par scène (y compris les *stasima*), mais coulé dans un moule et dans une langue qui sont celles du Grand Siècle et appellent inévitablement la comparaison avec l'*Iphigénie* de Racine. Si la pièce ne connut pas un grand succès, elle reflète pourtant parfaitement l'esprit « roman » à l'œuvre dans les premières éditions du festival.

On notera aussi que par de tels choix de programmation, les Chorèges contribuent à matérialiser sur la scène d'Orange la lecture de la tragédie grecque que relaie, au même moment, l'institution scolaire : c'est un canon identique que façonnent les programmes et les manuels scolaires de l'époque, où Sophocle, considéré comme le point de perfection de la tragédie grecque définie, à l'image de la tragédie française, en termes d'équilibre, de clarté et d'harmonie, occupe également la place d'honneur. Une telle lecture restera longtemps et profondément prégnante en France ; la virulence avec laquelle Paul Claudel s'insurge contre ces stéréotypes dans un entretien qui date de 1925 fournit une preuve *a contrario* qu'ils ont eu la vie dure :

On nous a gavés, jusqu'à la nausée, à la suite d'Anatole France, de la beauté grecque, de la joie grecque, de l'harmonie grecque. On dirait que ces gens-là n'ont jamais lu les tragiques et, en général, toute la littérature antique, qui suinte la tristesse et le désespoir, et qui est pleine des passions les plus violentes et les plus monstrueuses. Je ne trouve nullement chez eux ce goût de la raison, ce sentiment de la mesure, cet amour du général qu'on leur attribue¹³.

13. Paul Claudel, entretien du 18 avril 1925 avec E. Lefèvre, cité par Michel Autrand, *Protée de Paul Claudel*, Les Belles Lettres, Paris 1977, p. 65.

À l'inverse, la démarche d'Eva Palmer révèle une volonté très nette de s'émanciper de la lecture académique et scolaire des textes anciens. Lorsqu'elle s'explique dans son autobiographie sur les sources qui l'ont influencée dans ses deux mises en scène d'Eschyle, l'Américaine balaie d'un revers de main les travaux érudits des hellénistes, « rarement en accord les uns avec les autres, et jamais avec les propres impressions [qu'elle avait] retirées des pièces elles-mêmes¹⁴ ». Ce rejet des autorités savantes inscrit Palmer dans un mouvement caractéristique de la modernité qui tend à soustraire les œuvres anciennes à « l'emprise philologique » pour réinstaurer avec elles un rapport neuf et personnel¹⁵. Dans ce geste de réappropriation, l'ouvrage fondateur de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872) a joué pour Palmer – comme pour nombre de ses contemporains – le rôle d'un relais essentiel ; elle en revendique explicitement l'influence, signalant que l'ouvrage de Nietzsche est, de toutes ses lectures consacrées à la tragédie grecque, celui « qui [l'] a le plus intéressée », même si elle reconnaît « n'être que partiellement d'accord¹⁶ » avec ses analyses, sans autre précision.

Sans doute Eva Palmer n'est-elle que peu sensible à l'opposition nietzschéenne entre apollinien et dionysiaque – qui a surtout retenu l'attention de ses contemporains –, ainsi qu'à l'interprétation radicalement neuve de l'hellénisme qui en découle, qui bat en brèche « cette vision séculaire et quasi indéracinable d'une Antiquité grecque dans les rose pâle d'on ne sait quelle sérénité¹⁷ » pour mettre en évidence ce que Nietzsche appelle « la demande de laideur caractéristique de l'Hellène, sa manière franche et vigoureuse de vouloir le pessimisme, le mythe tragique, l'image de tout ce qu'il y a de terrible, de cruel, d'énigmatique, de destructeur, de fatal au fond de l'existence¹⁸ », contraignant par là l'homme occidental à repenser en profondeur ses origines. Les choix scéniques d'Eva Palmer, nous le verrons, montrent qu'elle demeure au contraire profondément attachée à une interprétation strictement « apollinienne » de l'Antiquité grecque, et que la recherche d'une quelconque transe dionysiaque est aux antipodes de son projet. Ce qu'elle retient du philosophe allemand, ce sont d'abord et surtout ses considérations

14. Eva Palmer-Sikelianos, *Upward Panic. The autobiography of Eva Palmer-Sikelianos* (edited, with an introduction and notes by John P. Anton), Harwood Academic Publishers, 1993, p. 106 (je traduis) : “These last [the critical studies of scholars concerning the Greek Theatre] seemed rarely to be in agreement with each others, and never with the impression I got from the actual plays themselves”.

15. Nous empruntons l'expression de « emprise philologique » à Antoine Berman dans son étude consacrée à la traduction de l'Énéide par Pierre Klossowski (1964), reprise dans *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », Paris 1999, p. 115-142. Parmi beaucoup d'autres exemples convergents, on pourrait rapprocher le témoignage d'Eva Palmer de celui de Paul Claudel, lui-même traducteur et metteur en scène de l'*Orestie*, qui dans ses *Mémoires improvisés* met en avant une même volonté de se libérer – et de libérer Eschyle – du carcan scolaire, mais dans des termes beaucoup plus polémiques que ceux d'Eva Palmer.

16. Palmer-Sikélianos, *Upward Panic*, p. 106.

17. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872), texte, fragments et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Gallimard, « Folio », Paris 1977, p. 75.

18. Nietzsche, « Essai d'autocritique », *La Naissance de la tragédie*, p. 15.

sur le rôle primitif et essentiel du chœur dans l'économie de la tragédie grecque, comme synthèse de la poésie, de la musique et du mouvement ; cette conception est au fondement même du projet scénique de Palmer :

Nous avons voulu rendre au drame antique, habituellement défiguré par l'amputation qu'on lui fait subir de la musique et de l'orchestrique, son caractère essentiel, en rétablissant l'union intime de la poésie, de la musique et de la danse¹⁹.

L'influence de Nietzsche explique aussi le choix même d'Eschyle, qui reste l'unique auteur représenté lors des deux éditions des Fêtes delphiques, avec une mise en scène de *Prométhée enchaîné* en 1927, reprise en 1930 et complétée par les *Suppliantes*. Le premier des trois tragiques est aussi le plus proche des origines chorales du genre ; son œuvre caractérisée par l'ampleur et la richesse de ses *stasima* était tout indiquée pour le projet scénique de Palmer – les *Suppliantes* plus encore que le *Prométhée* puisque c'est ici le chœur des cinquante Danaïdes qui est le protagoniste principal de la tragédie. Les nombreux archaïsmes qui rapprochent ces deux pièces sur le plan formel – elles sont l'une et l'autre la première d'une trilogie liée sur un même sujet – et thématique – le châtiment de Prométhée comme celui des Danaïdes illustrent le mystère de la volonté divine – ont valu à chacune d'avoir été considérée tour à tour comme la plus ancienne d'Eschyle. Nulle tentation archaïsante cependant dans l'interprétation d'Eva Palmer : loin des clichés romantiques qui exaltent en Eschyle un « Shakespeare l'ancien²⁰ », pionnier d'un théâtre du monstrueux et de l'irrégularité, elle voit au contraire dans la dramaturgie comme dans les symboliques eschyléennes une forme de synthèse achevée et de réconciliation harmonieuse des contraires : paganisme et christianisme fusionnent dans la figure du Prométhée crucifié – la mise en scène d'Eva Palmer réactive cette lecture séculaire de la pièce – cependant que la fuite éperdue des Danaïdes opère un rapprochement entre Orient et Occident. Cette dimension syncrétique est au cœur de la mise en scène d'Eva Palmer, et recèle plus largement la signification même des Fêtes delphiques, véritable utopie de la synthèse²¹.

L'évolution d'une édition à l'autre des Fêtes delphiques est également révélatrice : avec *Prométhée* en 1927, Eva Palmer s'attaque à une œuvre particulièrement chargée d'exégèse, fantasmée comme le point de commencement absolu du théâtre occidental

19. Eva Palmer-Sikélianos, *Comoedia*, 10 mars 1927.

20. C'est le titre du chapitre que Victor Hugo consacre à Eschyle dans son *William Shakespeare* (1864).

21. On peut aussi voir dans la mise en scène d'Eva Palmer comme dans l'ensemble des manifestations delphiques une tentative pour opérer une synthèse entre le masculin et le féminin, comme l'a montré David Wiles : *“The festival ended with a ritual performance, based on Delphic tradition, in which Apollo killed the sacred python with his bow. An American woman and her Greek husband played the roles of serpent and Apollo. Eva interpreted the python as Dionysos, and, having recently collaborated with a female musicologist from India, she wanted the performer to find a style drawn from oriental dancing. The tension between these two principles – the woman, the foreigner and the Dionysos versus the male, the Greek and the Apolline – is a key to Eva's understanding of Greek tragedy, and indeed a key to her own role as a female director in patriarchal Greece.”* (*Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 183-184).

(elle est alors tenue communément pour la plus ancienne pièce d'Eschyle) et déjà riche d'une tradition de mise en scène longue et diversifiée. Tout au contraire la tragédie des *Suppliantes*, très peu commentée et quasiment inexplorée sur la scène moderne, laisse davantage de liberté à Eva Palmer et lui donne l'occasion de pousser encore plus loin le travail d'expérimentation et de refondation scénique entrepris sur *Prométhée*.

Restaurer, reconstituer, restituer la tragédie grecque

C'est sans doute du point de vue de la mise en scène que les Fêtes delphiques s'éloignent le plus nettement des Chorégies.

Une première différence tient à l'exploitation des propriétés particulières du site antique. À Orange, les représentations des tragédies grecques sont, tout au moins au début du festival, la transposition « hors les murs » de spectacles conçus et produits par la Comédie-Française, qui décentralise – le mot n'existe pas encore, mais la réalité est bien là – sur la scène d'Orange les grands succès de son répertoire antique, donnés dans la même distribution (Mounet-Sully dans le rôle d'Œdipe, Julia Bartet dans celui d'Antigone) et dans une mise en scène identique, seulement allégée de ses décors et d'une bonne partie de la machinerie. Conçus pour une salle de théâtre à l'italienne, les spectacles donnés à Orange n'ont finalement pas particulièrement tiré parti des possibilités nouvelles qu'offraient l'édifice antique et le jeu en plein air. La rampe et l'éclairage artificiels sont maintenus, les représentations ayant lieu à la nuit tombée, et ce contre l'avis de Mounet-Sully qui rêvait de jouer *Œdipe Roi* en fin d'après-midi pour faire coïncider le dénouement de la pièce avec le crépuscule. Ce n'est qu'au début des années vingt, au moment où précisément le festival abandonne progressivement le répertoire antique, que seront tentées quelques expériences innovantes : lors de la représentation des Érynies en 1922, la colline sur laquelle est adossée le théâtre s'illumina des feux annonciateurs de la victoire évoqués par le Veilleur au prologue du drame ; au dénouement d'*Œdipe Roi*, lors de la dernière reprise de la pièce en 1924, l'acteur qui interprétait le roi aveugle quitta la scène pour s'enfoncer dans la nuit.

À Delphes tout au contraire, la mise en scène est d'emblée pensée en fonction du lieu, qu'il s'agisse de l'édifice antique lui-même ou du site naturel. Les photographies conservées montrent une exploitation très concertée de la piste de l'*orchestra*, avec une évolution sensible d'un spectacle à l'autre. La mise en scène du *Prométhée* est caractérisée par une relative frontalité et par des lignes droites structurant nettement l'espace scénique ; l'action se déploie sur une plate-forme en forme de trapèze, à laquelle conduisent deux volées d'escaliers ; les choreutes se déploient en lignes, tantôt face à la scène surélevée, tantôt en diagonales obliques. La scénographie des *Suppliantes* est davantage marquée par la circularité et épouse plus étroitement encore la forme de l'*orchestra* – un cercle presque parfait –, où le chœur se déploie en ronde²². Dans les deux

22. Voir Gonda Van Steen, " 'The World's a Circular Stage' : Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou", *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 8, n°3 (Winter 2002), p. 375-393.

cas, l'image scénique est volontairement très dépouillée et conçue en fonction du décor naturel qui vient la rehausser, le gris délicat de la plate-forme entrant « en communion avec les gris et les mauves infiniment doux des massifs du Pleistos²³ ». Le public semble avoir été particulièrement sensible à cette remarquable inclusion du spectacle antique dans le cadre naturel, à en juger par les commentaires enthousiastes et émus que suscitèrent dans la presse certaines coïncidences survenues lors des représentations du *Prométhée* – un grondement de tonnerre entendu juste après l'invocation du Titan à l'Ether, un vol d'aigles tournoyant au-dessus de Prométhée crucifié – interprétées comme autant de « signes divins²⁴ » d'une communion miraculeuse de l'art et de la nature.

Le recours à l'archéologie représente une autre différence essentielle entre les Chorégies et les Fêtes delphiques. Orange hérite de la Comédie-Française le principe de la « reconstitution archéologique », qui en réalité fait fi de l'exactitude pour pratiquer un amalgame hétéroclite de styles et de périodes divers. Sur la scène d'Orange, la reconstitution est allégée des toiles de décor ; les costumes quant à eux s'inspirent davantage du drapé romain que du vêtement grec ; le scrupule archéologique reste en tout état de cause subordonné à la recherche de l'effet et du spectaculaire, qui se traduit notamment dans les grands tableaux vivants de début et de fin d'acte.

Eva Palmer quant à elle fait un usage bien différent de l'archéologie. À la fois très renseignée et très documentée (la chorégraphie du chœur s'appuie en particulier, selon son témoignage, sur une étude longue et minutieuse des vases grecs), elle revendique aussi le droit à des écarts ou à des anachronismes pleinement assumés, tel le recours à la soie, un matériau inconnu du temps d'Eschyle qu'elle choisit d'utiliser pour les costumes des Océanides :

Je savais bien que les anciens Grecs n'ont pas connu la soie, mais cela n'avait pas d'importance pour moi. Je n'ai pas essayé d'être rigoureusement exacte. Je sentais que si Eschyle, de fait, n'avait pas eu la soie, il aurait aimé l'avoir pour cette pièce tout particulièrement²⁵.

Moins qu'une reconstitution, c'est plutôt une forme de restitution qu'Eva Palmer tente d'opérer, l'essentiel étant de donner à éprouver au public la ritualité du spectacle antique. C'est ce principe qui guide tous ses choix : le décor, dépouillé, qui évoluera dans le sens d'une abstraction croissante entre les deux créations de *Prométhée*, décor non pas identique mais analogue au fonctionnement de la scène antique par sa stylisation ; les masques réalisés par Hélène Sardeau, qui ne cherchent nullement à imiter les masques antiques mais visent à restituer l'éloignement mythique du personnage et à empêcher le jeu naturaliste ou psychologisant de l'interprète ; les costumes, amples

23. Gabriel Boissy, « Du Prométhée antique au Prométhée contemporain », *Comoedia*, 12 mai 1930.

24. *Op. cit.*

25. Palmer-Sikelianos, *Upward Panic*, p. 108 : « I knew that the ancient Greeks were supposed not to have silk, but I did not really care. I was not trying to be strictly correct, and I felt that if Aeschyleus did not have silk he would have liked to have it for this particular play. »

robes aux couleurs chatoyantes tissées à la main ; la musique enfin, composée par K. Psachos et inspirée des chants traditionnels orthodoxes. La démarche d'Eva Palmer annonce à bien des égards celle du Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne dans la mise en scène des *Perses* créée à Paris en 1936 (et représentée dès l'année suivante au théâtre d'Epidaure), même si les moyens diffèrent ; et la formule de l'helléniste Paul Mazon résumant la méthode du GTA s'applique parfaitement aux représentations théâtrales des Fêtes delphiques : « c'est l'esprit de la tragédie ancienne qu'il faut restituer et non sa forme extérieure²⁶. »

Ce respect de « l'esprit » de la tragédie grecque amène Eva Palmer à repenser totalement l'économie du spectacle antique et la part respective qu'y occupent les acteurs et le chœur. À Orange, l'acteur reste le point focal ; il ne saurait en être autrement étant donné les conditions de production des spectacles rappelées plus haut, c'est-à-dire la collaboration étroite avec la Comédie-Française et la présence des « monstres sacrés » de l'époque, Mounet-Sully, Julia Bartet, Paul Mounet, Silvain, Segond-Weber. Dans une telle conception scénique où l'ensemble du spectacle est satellisé autour de l'acteur roi, le chœur quant à lui n'est conçu que comme une figuration décorative, qui devient souvent encombrante, d'autant plus à Orange qu'il est interprété généralement par des non professionnels, encore moins bien préparés qu'à Paris ; la médiocrité de l'interprétation des choreutes est d'ailleurs une critique récurrente dans les comptes rendus consacrés aux représentations des Chorégies.

Les mises en scène de Delphes reposent sur un postulat rigoureusement inverse. Guidée par la lecture de Nietzsche, sans doute également influencée par la mise en scène du *Prométhée* réalisée par Appia à Bâle en 1925 et sa restitution moderne de l'orchestrique antique²⁷, Eva Palmer déplace le centre de gravité du spectacle, et fait du chœur l'élément premier, synthèse de la poésie, de la danse et de la musique. Ce faisant, elle rompt non seulement avec la tradition de l'acteur roi mais aussi avec une approche textocentrique de la tragédie grecque, pour restituer le spectacle antique dans sa dimension plastique et corporelle. La primauté du chœur, déjà perceptible dans la mise en scène du *Prométhée*, est encore plus évidente dans celle des *Suppliantes*. Le témoignage de Mario Meunier, helléniste membre de la délégation des écrivains français conviés par le couple Palmer-Sikélianos, est explicite autant qu'enthousiaste :

Pour faire chanter à ce chœur, qui se comporte comme un vrai personnage, toute sa poésie collective, pour alléger la monotonie de ces longues strophes qui, tour à tour, implorent les dieux d'Argos, racontent au roi Pélasgos l'origine argienne de Danaos, la persécution que subissent ses filles, Mme Eva Sikelianos, la géniale animatrice de ces représentations, avait divisé en cinq demi-chœurs le chœur des

26. Sur le Groupe de Théâtre antique et ses mises en scène, voir Evelyne Ertel, « La tragédie grecque "réhabilitée". Le Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne, 1936-1974 », *Théâtre/public*, n° 70-71, juillet-octobre 1986, p. 43-52.

27. Sur cette mise en scène de *Prométhée enchaîné*, voir Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, t. IV, L'âge d'Homme, Lausanne 1991, p. 365-374.

Suppliantes. Cinquante choreutes vêtues de blanc, coiffées et parées à l'égyptienne, évoluaient dans l'orchestre. Vingt-cinq suivantes, au mantelet jaune d'or, et porteuses, comme leurs maîtresses, de rameaux d'olivier décorés de bandellettes de laines, les accompagnaient. À tour de rôle, les cinq coryphées, les cinq demi-chœurs et les cinquante filles de Danaos parlaient, déclamaient, chantaient et suppliaient. Dans cet ensemble d'une incomparable harmonie, la grâce de la diversité s'alliait à la vigueur concrète d'une merveilleuse unité. Chaque choreute avait appris à garder l'indépendance spontanée de ses gestes et de son naturel. Dans les moments secondaires où les péripéties du drame laissent une liberté relative à l'expression de la pensée particulière, chaque suppliante ne semblait jouer que pour soi et réagir à sa façon. Mais toutes se retrouvaient d'instinct dans une même attitude, quand le sublime de la prière ou le tragique de l'effroi les unifiait dans une pensée commune. Durant toute la durée de l'action, ce chœur angoissé de vierges fugitives ne cessa pas de nous montrer, par la vertu de la danse, du chant et des paroles, le visage divers de leurs âmes communes et le drame intérieur qui les préoccupait. Ailées par une musique imprégnée du sentiment qui convenait, les strophes du chœur se déroulaient avec la majesté d'une cantate sacrée et se répandaient comme se répandent et s'alternent les versets des psaumes²⁸.

Ce traitement original du chœur, qui évite aussi bien les pièges de l'académisme que la tentation de l'emphase, fut pour Gabriel Boissy comme pour nombre de témoins la clé de la réussite des Fêtes delphiques :

Si la représentation de Delphes atteignit si haut, si elle galvanisa les spectateurs accourus de tous les points du monde par milliers, ce fut parce qu'enfin le chœur, selon un art orchestrique neuf inspiré par un esprit antique, redevint le centre attractif, émotionnel, religieux du spectacle²⁹.

L'enthousiasme du critique est aussi, d'une certaine manière, à la mesure de la déception que lui ont procurée les Chorégies, où une telle conversion audacieuse des ingrédients du spectacle antique était restée impensable.

Dans le grand mouvement de retour aux tragiques grecs qu'a connu l'Europe des années 1890-1930, les expériences méditerranéennes pour redonner à voir et à entendre ces œuvres dans les sites des théâtres antiques ont représenté à coup sûr un phénomène spécifique, mais finalement moins homogène qu'il n'y paraît. D'Orange à Delphes, le rêve est, semble-t-il, le même : ressusciter la tragédie, et plus largement l'esprit des fêtes de l'Antiquité, les enjeux excédant largement, dans les deux cas, la simple question artistique et théâtrale. Mais des Chorégies aux Fêtes delphiques, l'interprétation du texte antique et la manière de l'incarner ne sont plus les mêmes. Apparues dans les années 1890, les Chorégies d'Orange restent, paradoxalement, totalement étrangères au profond renouvellement qui intervient au même moment dans la lecture des tragiques

28. Mario Meunier, « Delphes et son avenir », *Mercur de France*, n 769, 1er juillet 1930, p. 74-75.

29. Gabriel Boissy, « La résurrection du Théâtre et du Stade de Delphes », *L'illustration*, 28 mai 1927.

grecs sous l'impulsion de Nietzsche, Wagner, Péladan, Schuré, et que matérialiseront au contraire avec éclat, une trentaine d'années plus tard, les Fêtes delphiques. Les réalisations d'Eva Palmer, conçues en fonction d'une interprétation cohérente et unifiée de l'œuvre théâtrale, s'affranchissent du modèle archéologique, tout en opérant un retour à l'essence du spectacle antique qui entraîne une remise en cause audacieuse des composantes de la dramaturgie grecque. C'est sans doute pour cette raison qu'elles apparaîtront aux contemporains qui auront connu les deux tentatives et auront été en mesure de les comparer, comme « la suite logique des tâtonnements³⁰ » d'Orange, et comme une sorte de couronnement, certes éphémère, mais particulièrement brillant, des différentes expériences de théâtre antique en plein air.

Bibliographie

consultée mais non mentionnée dans le texte

1. Documents et témoignages d'époque (choix sélectif)

- BOISSY Gabriel, « Plein air antique et moderne », *L'Intransigeant*, 22 juillet 1923.
 BOISSY Gabriel, « La Grèce, de nouveau, parle au monde », *Comoedia*, 10 mai 1930.
 BOISSY Gabriel, « Les fêtes du sanctuaire de Delphes », *L'Illustration*, 17 mai 1930.
 LACOUR Léopold, « La tragédie grecque au théâtre d'Orange », *La Revue de Paris*, 1er septembre 1902, p. 213-224.
 MEUNIER Mario, « Les fêtes de Delphes », *Journal des Débats*, 25 mai 1927.
 MEUNIER Mario, « La leçon de Delphes », *Journal des Débats*, 5 juillet 1927.

2. Études critiques

- BREUILLOT Martine, « La naissance du festival d'Epidaure : au-delà du modèle delphique », dans *Mélanges Asterios Argyriou*, sous la direction d'Irini Tsamadou-Jacobberger, L'Harmattan, Paris 2000, p. 57-65.
 EASTERLING Pat E., *The Cambridge Companion to Greek tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. XVII-392.
 FLASHAR Hellmut, *Inszenierung der Antike : Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit* [1991], C. H. Beck, München 2009, 407 p.
 HUMBERT-MOUGIN Sylvie, « Rêveries sur le théâtre en plein air », dans *Lieux littéraires / La Revue*, 4/décembre 2001, « Théâtres virtuels », p. 329-334.
 HUMBERT-MOUGIN Sylvie, *Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Belin, « L'Antiquité au présent », Paris 2003, 301 p.
 WALTON J. Michael, *Living Greek Theatre : A Handbook of classical Performance and Modern Produktion*, Greenwood Press, New York / London 1987, p. IX-430 (en particulier Alikí Bakapoulou-Halls, "Revival Greece", p. 261-297, et R. Beacham, « Revival Europe », p. 296-327).

30. Gabriel Boissy, « Dans le sanctuaire de Delphes. La sublime représentation du *Prométhée enchaîné* », *Comoedia*, 22 mai 1927.

Florence Dupont

Quels sont, en France aux XXe et XXIe siècles, les enjeux de la publication d'une traduction de l'*Orestie* d'Eschyle, destinée ou non à la scène ?

Traduire suppose de savoir dans quel but l'on traduit, ce que l'on traduit, pour qui l'on traduit. Trois questions auxquelles les traducteurs sont rarement libres de répondre selon leurs vœux car traduire, et en particulier traduire des tragédies grecques, est une activité socialement déterminée par les contraintes éditoriales selon les lieux et les époques. Aujourd'hui traduire une tragédie grecque n'a que deux publics potentiels, l'un est universitaire ou scolaire et l'autre est celui des professionnels du théâtre. Il n'en a pas toujours été ainsi.

Les éditions et les traductions imprimées de l'*Orestie*, comme celles de toutes les tragédies d'Eschyle, ont une histoire¹. En effet, c'est seulement à partir d'une époque récente, la fin du XIXe siècle, que ce que nous appelons aujourd'hui « le théâtre grec », a été édité et traduit en vue de mises en scène. Il a fallu plusieurs étapes pour en arriver là. À la Renaissance les premiers manuscrits apportés d'Orient sont édités en Italie. La plus fameuse de ces éditions est celle des Estienne qui publient les sept tragédies d'Eschyle, en 1557 sur le modèle des tragédies néo-latines. Ces tragédies néo-latines étaient écrites et jouées dans des collèges à des fins pédagogiques. C'est donc une pratique contemporaine, la tragédie néo-latine qui sert de cadre à l'accueil des tragédies grecques, inconnues auparavant dans l'Europe latine. Elles sont alors traduites en latin et accompagnées de scolies. Il n'y a pas eu une « résurgence » d'Eschyle mais la création d'une tradition textuelle qui est encore la nôtre. Les tragédies grecques sont alors appréhendées comme de la poésie, plus ou moins dialoguée, mal différenciées de l'épopée, elles sont destinées seulement à être lues, commentées, et citées par fragment.

Il a fallu les tragédies de Sénèque, elles-mêmes lues comme du théâtre à partir de ces mêmes tragédies néo-latines, pour que les tragédies écrites en grec soient à leur tour

1. Marie Delcourt, *Étude sur les Traductions des Tragiques grecs et latins en France depuis, la Renaissance*, Hayez, Bruxelles 1925.

considérées elles aussi comme du théâtre et soient imitées par des poètes tragiques, en France, Corneille, Voltaire ou Racine. Cette identification a été particulièrement tardive en ce qui concerne Eschyle, qui ne correspondait pas à l'idée que le classicisme européen se faisait du genre tragique. Si l'âge classique, en effet, imite plutôt qu'il ne traduit les théâtres anciens, c'est que ceux-ci restent imparfaits, choquants par la violence et l'immoralité des personnages. Eschyle semble particulièrement barbare.

Seule la reconnaissance du théâtre élisabéthain au XVIII^e siècle, puis le romantisme ont permis qu'Eschyle qualifié de « Shakespeare de l'Antiquité » soit admiré comme tel. Eschyle même réhabilité reste souvent considéré comme un auteur d'opéras. Il faudra une dernière étape pour qu'au XX^e siècle, ceux qu'on appelle désormais des metteurs en scène envisagent de jouer des traductions d'Eschyle². Depuis traduire ne signifie plus comme aux siècles précédents imiter en corrigeant, mais prétend au contraire restituer le texte dans sa perfection et sa beauté originelles qui ne sont plus mises en question. La violence et la rugosité du texte traduit deviennent des critères d'authenticité, l'obscurité est la marque de sa poésie primitive.

Si l'on excepte les éditions bilingues où la traduction ne sert qu'à aider à la lecture du texte grec, le traducteur est pris aujourd'hui entre deux traditions éditoriales. Dans l'une, l'*Orestie* se lit comme un récit dialogué, un texte littéraire et poétique, destiné à éduquer et cultiver ses lecteurs. Le statut patrimonial de l'*Orestie*, trésor commun de l'humanité, fait que l'*Orestie* est régulièrement retraduite dans de très nombreuses langues pour que chaque génération de lecteurs ait accès à son héritage dans sa propre langue et dans un style contemporain³.

L'autre tradition s'adresse aux metteurs en scène, mais obéit à la même idéologie patrimoniale. Là aussi, chaque metteur en scène veut une traduction qui corresponde à l'esthétique du théâtre de son époque et à son propre style, pour monter un « chef d'œuvre de l'humanité ».

Ces deux traditions ne sont pas profondément différentes, car l'une et l'autre n'offrent qu'un texte à lire comme un récit, sans faire référence aux concours musicaux d'Athènes ni aux performances antiques. Il s'agit pour le traducteur d'écrire un texte littéraire où il va inscrire l'idée qu'il se fait de l'esthétique d'Eschyle par rapport au théâtre contemporain.

Le paradoxe de ces traductions modernes est qu'elles prétendent toutes à une plus grande fidélité au texte bien qu'elles soient différentes. Les traducteurs, en fait, sous le couvert de la fidélité, ont des approches différentes du texte grec qu'ils traduisent sans s'interroger le plus souvent sur son statut lors de sa composition, mais tous traduisent a

2. Claire Lechevalier, *L'Invention d'une origine, traduire Eschyle en France de Lefranc de Pompignan à Mazon : Le Prométhée enchaîné*, Honoré Champion, Paris 2007 ; Maria Paola Funaioli, « Les Lumières et le théâtre grec ancien », dans *Annali Online di Ferrara - Lettere* Vol. 2 (2009) 181/190.

3. André Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Les Belles Lettres, Paris 1978. L'auteur donne la liste des langues du monde dans lesquelles Eschyle a été traduit, il y en a des dizaines.

priori un monument de la littérature mondiale. Il conviendrait de se demander comment a été établi ce texte grec qu'il traduit, quelle était sa place dans le spectacle, la performance, à laquelle ce texte a survécu et dont il est la trace.

Aujourd'hui traduire l'*Orestie* en France, c'est donner un texte français à un éditeur qui va en faire un livre sur le modèle des éditions théâtrales contemporaines. Son but est de vendre ce livre pour qu'il soit lu par des lecteurs et des metteurs en scène. C'est une question de rentabilité. Il exige donc une traduction d'abord lisible et, secondairement, jouable. La traduction sera un texte uniquement verbal, cohérent, découpé en scènes, sinon en actes, avec l'indication des personnages. Il faut enfin qu'il ait du sens, soit porteur d'un message antique aux générations futures.

Plus rarement la traduction est destinée directement à un metteur en scène, mais la lecture précédera toujours la mise en scène, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre contemporaine pour laquelle la mise en scène est seconde et varie selon le metteur en scène.

Le traducteur – si c'est un vrai traducteur, ce qui n'est pas toujours le cas – utilise une édition savante, contemporaine, c'est-à-dire un texte grec, verbal intelligible sans musique, sans chorégraphie, qui se suffirait à lui-même. Cette édition en grec ancien est déjà un livre contemporain, un texte suivi avec un nom d'auteur ; toute tragédie grecque aujourd'hui, avant même sa traduction, est travestie en une œuvre théâtrale, contemporaine. On y trouve une table des personnages, un résumé du scénario (*hypothésis*), la distribution des répliques, des séparations entre des séquences de vers, des numéros de vers. Le texte grec est édité sur le modèle de ce que sera la traduction. Cette traduction se modèle elle-même, sur l'édition théâtrale de l'époque où elle est publiée et s'inscrit dans la sociologie de cette édition. Ce dispositif donc dès l'édition en grec, crée une fiction, ou plutôt des fictions, un « théâtre grec » inventé sur le modèle du théâtre européen contemporain de l'éditeur⁴.

Il faut parler de fiction, et même de faux. En effet, une tragédie athénienne n'était pas un texte mais un type de performance soumise à des contraintes esthétiques et rituelles. Les codes de jeu étaient toujours les mêmes dans les différentes parties de la performance. Pour « réaliser une performance tragique », en grec *ποιεῖν τραγῳδίαν*, le poète composait une partition verbale et une partition musicale, inséparables. Il faisait lui-même répéter les chœurs, musiques et paroles, distribuant oralement et accessoirement en utilisant des tablettes, leurs rôles – verbaux et musicaux – aux trois acteurs professionnels. L'action du poète tragique était une mise en mots et en musique, d'un « texte scénique » préexistant. L'inverse donc des pratiques contemporaines, où le texte est premier, et indépendant de la mise en scène et de la musique.

4. Sur les éditions du théâtre antique voir Véronique Lochert, Zoé Schweitzer (dir.), *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe – XVIIIe siècles)*, Rodopi, Amsterdam/ New York 2012. En particulier voir Pierre Letessier « La Division en actes et son commentaire dans les comédies de Plaute traduites par Mme Dacier ».

La situation actuelle est la conséquence du statut spécifique qui est attribué à Eschyle. La tragédie grecque serait à l'origine de « notre » théâtre textuel, et Eschyle, « premier » tragique grec, serait l'origine de l'origine. Eschyle, réduit au livret est abstrait de toute réalité de jeu, de musique, de chants, de masques, de public et de la fonction rituelle des performances tragiques, s'adapte à toutes les époques. L'illusion textuelle suggère que le théâtre serait une institution de tous les lieux, de tous les temps, et dont l'origine, du moins une origine, remonterait à l'Athènes des VI^e et Ve siècle avant J.C.⁵.

Dans ce dispositif fallacieux et fantasmatique l'*Orestie* d'Eschyle tient une place de choix. Puisque la Grèce serait à l'origine de la civilisation, l'*Orestie* témoignerait d'une révolution historique dans l'histoire de l'humanité qui serait passée « de la vengeance à la justice ». Révolution qui n'a jamais existé et qu'une lecture honnête des mots grecs détruit en quelques mots. Ne serait-ce que parce que *dikè* signifie en grec ancien la vengeance et la justice. Cependant le traducteur français en général prend soin de rétablir cette distinction dans son texte.

Comment sortir de cette double tradition textuelle ? Voici mon expérience. Traduire l'*Orestie* aujourd'hui pour l'Arche⁶ supposait pour moi, soit éditer un texte conforme à l'attente des lecteurs et des metteurs en scène d'aujourd'hui, soit innover en publiant un matériau verbal, insuffisant en soi, ce à quoi répugne à juste titre tout éditeur, ce que j'ai cependant essayé de faire, certes de façon partielle. Aucun traducteur ne peut ignorer la tradition textuelle et patrimoniale, puisque c'est cette tradition qui justifie la présence aujourd'hui d'Eschyle dans la culture contemporaine. Eschyle est un mythe occidental. Mais le traducteur peut tenter de démystifier l'*Orestie*, en créant une nouvelle tradition qui renoue avec un théâtre populaire, sentimental et musical, où le texte ne structure pas la tragédie, mais se présente comme une partition verbale au service de la musique et des sentiments, où le texte n'exprime rien mais fait fonctionner un spectacle que le metteur en scène moderne devra inventer.

Quelles sont les possibilités concrètes ? Rester le plus près possible de ce qu'a été le manuscrit grec, ce qui suppose : ne pas introduire une division en scènes ou en actes, ne pas créer une table des personnages, ne pas ajouter de didascalies indiquant une entrée, une sortie, ou la gestuelle des acteurs ; ne pas inventer un personnage de coryphée, absent de tous les manuscrits ; ne pas inventer non plus une forme sonore inconnue avant la tragédie lyrique, le récitatif.

Le texte publié n'est donc organisé que par l'alternance des parties chantées et des parties non chantées. Les parties chantées sont signalées par une convention typographique, par exemple l'italique, en distinguant les chants strophiques des chants

5. Sur Eschyle et l'imaginaire qui lui est associé voir Florence Dupont, *Le théâtre d'Eschyle*, Editions Ides et Calendes, Lausanne 2015.

6. *L'Orestie*, vol. 2, *Les Choéphores et Les Euménides*, traduit du grec ancien par Florence Dupont, L'Arche éditeur, Paris 2013. Je n'ai pas cherché à imposer à l'éditeur une traduction totalement illisible, telle que je la présente ici.

versifiés par une autre convention typographique. Les onomatopées sont conservées telles quelles, sans être traduites. Il est utile aussi de reprendre les termes techniques utilisés par les grammairiens afin d'indiquer les parties constitutives de la performance : le prologue (*πρόλογος*), l'entrée du chœur (*πάροδος*), la sortie du chœur (*ἔξοδος*), les chants du chœur (*στάσιμα*), le chant de deuil qui réunit le chœur et un ou deux acteurs (*κομμός*).

Peut-on aller plus loin ? L'idéal serait de rendre le texte publié totalement « illisible » et incompréhensible sans une musique et sans le jeu oral d'un acteur. Ce qui peut être esquissé en supprimant la ponctuation, en brisant la syntaxe et en ne séparant pas les mots. L'acteur ne peut plus faire appel à sa mémoire visuelle de lecteur, il est contraint de créer son texte oralement pour le mémoriser, ainsi que le faisaient les acteurs anciens.

Le texte n'était pas composé pour un lecteur mais un acteur. Comme le jeu de cet acteur ne consistait pas à incarner un personnage mais à performer des séquences codifiées, la traduction fera apparaître ces séquences comme des unités séparées. En outre les paroles attribuées à un rôle n'expriment pas l'état d'esprit du personnage, mais sont un montage de séquences qui ont une pragmatique différente et sont composées à partir de schémas préexistants aisément repérables⁷. L'acteur choisira ainsi une posture énonciative pour chacune de ses mini-performances orales, à partir d'une séquence qui n'est qu'une suite de lettres sans espace entre les mots.

Par exemple, le prologue de l'*Agamemnon*, prononcé par un veilleur, placé sur le toit de la *skènè*, dont voici le début :

[Le Veilleur]

Assez les dieux assez je vous en supplie pitié délivrez moi de ces supplices je suis là veillant à longueurd'année sans jamais dormir je passe mes nuits sur le toit des Atrides une vie de chien de garde⁸.

Cette première séquence est une prière aux dieux, prononcée avec une voix aboyante et plaintive de chien enchaîné.

La séquence qui suit est totalement différente, c'est une variation poétique, distante, sur le ciel nocturne. Elle illustre la position symbolique du veilleur placé sur le toit de la *skènè*, près du ciel qui est décrit comme un hors-scène. Rappelons que l'espace de jeu – l'*orchestra* et la *skènè* – ne constitue pas un espace narratif matérialisé par un décor. Tous les indicateurs d'espace sont situés dans les hors-scène, invisibles et décrits par la parole des acteurs et du chœur.

À force de scruter la nuit j'ai appris à reconnaître les étoiles celles qui apportent aux hommes les hivers glacés celles qui apportent les étés torrides je connais les princes flamboyants de l'éther je sais quand ils se couchent je sais quand ils se lèvent.

7. Dupont, *Eschyle*, ch. 2 « Eschyle retrouvé », p. 33-62.

8. *L'Orestie*, vol. 1 *Agamemnon*, v. 1-19.

Ensuite une troisième séquence introduit le scénario qui va être celui de l'*Agamemnon*, en faisant référence à une collection de récits épiques, les Retours (*Nόστοι*), des héros achéens après la prise de Troie.

Maissijesuislàc'estpourguetterunsignalquiviendradeTroielalumière d'unflambe
quiannonceralavictoireTroieestpriseTroieesttombée.

Toute la suite du prologue puis toute la tragédie sont susceptibles d'un découpage du même ordre.

Ma proposition de traduction cherchant à provoquer une oralisation forcée d'Eschyle n'est pas isolée, car elle s'inscrit dans une tradition qui remonte aux premières mises en scène des tragédies grecques en Europe, depuis que les tragiques grecs sont « redécouverts » et joués en traduction⁹. Les metteurs en scène au lieu d'adapter les tragiques grecs au goût classique, cherchent au contraire à retrouver la puissance des spectacles antiques qui aurait déserté les scènes européennes avec le clacissisme puis le néoclassicisme. Eschyle passe pour un poète archaïque, encore plus éloignée de la modernité que Sophocle ou Euripide. Il faut donc donner à son théâtre les signes de cet archaïsme. La traduction va de pair avec l'éloignement, à la différence de l'adaptation. La traduction de Leconte de Lisle est ainsi hérissée de K et de termes grecs non-traduits¹⁰.

Le goût romantique pour le dépaysement historique caractérise l'*Antigone* de Sophocle jouée au théâtre de l'Odéon en 1844. Le grandiose et le grandiloquent s'illustrent dans un style pompier archéologique. La première mise en scène textuelle (quoique adaptée) d'Eschyle date de 1856, puis viennent *Les Erynnies* de Leconte de Lisle et les *Perses* en matinée classique à l'Odéon (1896), enfin *Prométhée enchaîné* aux arènes de Béziers (1900). Rien de plus daté que ces reconstitutions de l'archaïsme, car chaque époque a une idée de l'archaïque qui lui ressemble¹¹.

Il en sera de même au siècle suivant où le hiératisme dépouillé remplace la grandiloquence grimaçante. Ainsi dans la seconde moitié du XXe siècle, le « Théâtre antique de la Sorbonne » s'insurge contre la sclérose et l'académisme pompier de la Comédie-Française¹². Il prône, à son tour le retour à l'authentique. L'*Agamemnon* d'Eschyle est joué comme une « liturgie solennelle » selon les mots du metteur en scène Maurice Jacquemont en 1947 qui utilise la traduction de Paul Mazon, professeur à la Sorbonne. La science philologique fait désormais autorité dans les théâtres, amorçant un retour à la lecture littéraire du texte d'Eschyle, indépendamment de sa dimension rituelle. La traduction de Paul Mazon prétend à respect absolu du texte, dans sa littéralité et son

9. Dupont, *Eschyle*, « Comment l'œuvre d'Eschyle est (re)devenue du théâtre depuis la Renaissance », p. 103, 109.

10. Sylvie Humbert-Mougin, *Dionysos revisité*, Belin, Paris 2003.

11. André Segond, *Les Chorégies d'Orange de 1869 à nos jours*, Éditions Autres Temps, Aubagne 2012.

12. Sylvie Patron, « Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne », dans *Les Cahiers de la Comédie-Française*, 1997, p. 48-53 <hal-00698639> (en ligne).

intégralité mais aussi dans sa lisibilité et son autonomie, qui est une façon d'essentialiser le texte grec.

L'adaptation télévisée des *Perses* par Jean Prat montre l'échec de ce mouvement qui ne réussit pas à atteindre le grand public¹³. Son spectacle est un oratorio diffusé le 31 octobre 1961 à 20h30 à la fois sur RTF Télévision et sur France 4. Même si le metteur en scène s'en défend, sa réalisation est évidemment inspirée par celle de Maurice Jacquemont, en 1936, pour ce qui deviendra le Théâtre antique de la Sorbonne. Cependant la traduction qu'il utilise, et revendique comme sienne, est très inspirée de celle de Leconte de Lisle. Les critiques de l'époque divergent en fonction de leur lectorat. Une revue de télévision populaire, *Télé Magazine* écrit : « Excellent texte, images léchées, grand décor, beaux costumes, musique et décors grandioses : une expérience ambitieuse, une réussite. Et pourtant, *Les Perses* ont ennuyé le téléspectateur. Avec cette œuvre, *Les Perses*, la télévision a visé trop haut. Un spectacle d'intellectuel sec comme un coup de trique. » En revanche une publication plus intellectuelle, *Les Nouvelles littéraires* écrit lors de la rediffusion de 1966 : « Ces décors dépouillés et majestueux, ces figures hiératiques, ces gestes sculptés sont autant d'éléments d'un univers barbare, démesuré, et qui réussit à donner un incontestable sentiment de grandeur. »

Jean Prat n'a pas plus réussi à faire de la tragédie grecque « une grande fête sauvage » que Jean-Louis Barrault quand il présente *L'Orestie*, dans un esprit assez proche, avec masques et musique en 1962 à l'Odéon. Une musique écrite par Pierre Boulez en 1955, juste avant de quitter la Compagnie Renaud-Barrault. La partition – conservée au Département des Arts du spectacle de la BnF – est composée pour chœur et ensemble instrumental : flûte, piccolo, hautbois, cor anglais, clarinette, trompette, harpe, vibraphone, xylophone, deux timbales, glockenspiel, cloches tubes et petites percussions. Une part importante est accordée au rythme en correspondance directe avec la scansion des mots, une étude importante ayant été consacrée à la prosodie grecque. Là aussi, malgré sa beauté, le spectacle reste une célébration patrimoniale pour un public cultivé.

La distance construite par ces mises en scène est un leurre, car c'est une distance généalogique. Il s'agit toujours de faire voir le théâtre des origines, de placer le théâtre grec aux origines du théâtre. Il s'agit toujours d'offrir un spectacle conforme au statut de la tragédie grecque, genre sérieux et profond, avec l'autorité d'une reconstitution savante. La solution serait d'oublier le genre tragique et le respect dû à un chef d'œuvre originel, d'en finir avec l'archaïsme qui est une fiction moderne, pour créer un spectacle à partir de formes populaires contemporaines et un texte totalement malléable parce qu'illisible. Mais c'est l'affaire des metteurs en scène.

13. Accessible sur You tube ou en DVD Jean Prat (réalisateur) - DVD Zone 2. Paru le 2 juin 2009.

Romain Piana

De Karantinos à Koun, la réception du Théâtre National et du Théâtre d'Art en France

Le 27 mars 1962, la sixième saison du Théâtre des Nations – ce festival international qui fit, une décennie durant, de Paris, quelque chose comme la « capitale mondiale du théâtre¹ » –, s'ouvrait par une grande soirée d'inauguration au Théâtre des Champs-Élysées, une prestigieuse cérémonie intitulée « Journée mondiale du théâtre », retransmise en direct à la télévision dans de nombreux pays ; des témoignages d'artistes, puis un « Impromptu des Nations » signé Gaston Baty, faisaient ensuite place au spectacle d'ouverture, *Les Phéniciennes* d'Euripide, dans la mise en scène d'Alexis Minotis qui y jouait Œdipe, accompagné de Katina Paxinou (Jocaste) et d'Anna Synodinou (Antigone) avec le Théâtre National grec. Dans la foulée, furent présentés *Antigone* et *Œdipe à Colone*, toujours de Minotis. Début juillet 1962, avec *Les Oiseaux* d'Aristophane, le Théâtre d'Art de Karolos Koun terminait en apothéose la programmation. Le théâtre grec, antique et moderne, à la fois hellénique et néo-hellénique, inauguraient et clôturaient ainsi un Festival des Nations qui devait cette année tourner à sa gloire, puisque la Grèce remportait le prix de la meilleure participation nationale dans le palmarès officiel du Syndicat Professionnel de la critique et dramatique musicale française. Si cette saison 1962 représente sans doute un sommet de l'exposition de la création théâtrale hellénique en France, elle n'est qu'un des moments d'une présence intermittente à Paris du Théâtre National, et dans une moindre mesure du Théâtre d'Art et du Théâtre du Pirée, entre 1952 et 1980 ; mais c'est avant tout l'aventure du Théâtre des Nations, entre 1955 et 1965, qui assure sa visibilité. Systématiquement programmées dans le répertoire antique (dans la tragédie surtout), les trois troupes reçoivent généralement un accueil public et critique favorable, souvent même très enthousiaste. Cet enthousiasme est lié à l'expérience d'une résurrection : les troupes grecques offrent au public parisien la performance vivante d'une forme fondamentalement inscrite dans sa culture, qui s'anime devant lui de façon inouïe. Les spectacles du Théâtre National paraissent ainsi incarner par excellence, comme en un retour à la source, l'essence vécue d'une lecture humaniste du théâtre grec antique. Leur fortune critique est

1. Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre : le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS, 2009.

précisément à la mesure de la persistance de cette lecture – c’est là d’ailleurs leur limite, qui paraîtra évidente lors de la dernière venue de Minotis à Paris, en 1981 – : la nouvelle génération de critiques brechtiens ou plus avant-gardistes n’est pas sans formuler des réserves, auxquelles échappe le travail de Karolos Koun. Mais ce dernier, faute de programmation suffisante peut-être, est loin de rencontrer le même écho.

Ces relations tissées autour du théâtre grec antique entre le théâtre français et le théâtre néo-hellénique commencent par un rendez-vous manqué. En mai 1952, la Comédie-Française donnait, en seconde partie d’un *Œdipe Roi* monté par Julien Bertheau, des fragments des *Nuées* d’Aristophane par Socrates Karantinos, adaptés en français par Mario Meunier. Invité par l’administrateur sur la suggestion du directeur de l’Institut français d’Athènes, à la suite de la visite en Grèce du ministre de l’Education Nationale qui appuie fortement le projet², Karantinos y transpose, en reprenant les décors et les costumes du Théâtre National, sa mise en scène athénienne de l’année précédente³. C’est un mauvais départ : le texte de Meunier est à deux doigts d’être rejeté par le comité de lecture de la Comédie-Française, Karantinos fait face à la résistance d’une partie de la troupe, le spectacle est réduit à la portion congrue et reçoit un accueil critique très défavorable⁴. Trois ans plus tard, le Théâtre National proprement dit revient à Paris, et, à l’inverse, c’est un « coup de poing⁵ » (comme le dit le critique de *Libération*). Le deuxième Festival d’art dramatique de Paris (qui deviendra « Théâtre des Nations » l’année suivante) s’achève sur les représentations d’*Œdipe Roi* et d’*Hécube* : la découverte du travail du Théâtre National, du talent d’acteur et de metteur en scène de Minotis, de la puissance du jeu de Katina Paxinou est retentissante ; c’est, pour reprendre les mots de Jacques Lemarchand, le pertinent critique du *Figaro littéraire*, une « révélation⁶ » pour de nombreux spectateurs, qui confirme ce que certains critiques, invités aux représentations d’*Hécube* par le gouvernement grec, ont pu découvrir à Epidaure deux mois plus tôt. La réussite de cette tournée est assez grande pour qu’A. M. Julien, le directeur du festival parisien, invite à nouveau le Théâtre National trois ans plus tard. La troupe présente, en ouverture, la *Médée* de Minotis et trois autres spectacles : outre la reprise d’*Œdipe Roi*, le théâtre Sarah-Bernhardt accueille l’*Iphigénie à Aulis* mise en scène par Michailidis et *L’Assemblée des femmes* d’Alexis Solomos. En 1960, ce sont trois mises en scènes de Rondiris (*Électre* de Sophocle,

2. Les correspondances (1951-1952) contenues dans le dossier Aristophane de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, permettent de reconstituer les nombreuses péripéties liées à ce spectacle.

3. Le directeur du Théâtre National autorisait en effet l’utilisation par la Comédie-Française de la mise en scène, de la musique, et des maquettes de costumes et de décors (lettre le Georges Théotokas, Directeur général du Théâtre National de Grèce à Pierre-Aimé Touchard, 24 avril 1952, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, dossier Aristophane).

4. Voir par exemple les comptes rendus de Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 19 mai 1952 ou Marcelle Capron, *Combat*, 20 mai 1952.

5. Paul Morelle, *Libération*, cité dans *Les « Oscars » décernés par la presse au Théâtre des Nations, 1954-1959*, manuscrit dactylographié, Société d’Histoire du Spectacle, Fonds du Théâtre des Nations, p. 6.

6. Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 20 juillet 1955.

les *Choéphores* et *Les Euménides*) qui referment le festival, à l'issue duquel Aspasia Papathanassiou se voit décerner le diplôme de la meilleure actrice pour son interprétation d'Électre. *Les Perses* de Karolos Koun font la clôture de celui de 1965. Il faudra attendre 1976 pour revoir à Paris des mises en scène de Koun, invité au théâtre d'Orsay par Jean-Louis Barrault pour quelques représentations des *Acharniens* d'Aristophane et des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle ; enfin, en 1980, la Comédie-Française, dans le cadre des célébrations de son tricentenaire, invite le Théâtre National à l'Odéon ; Alexis Minotis y présente *Prométhée* et *Les Phéniciennes*. Le véritable « moment » grec parisien, ce sont donc bien les dix années du Festival des Nations : entre 1955 et 1965, Julien aura accueilli, sur cinq saisons, neuf spectacles du Théâtre National, trois du Pirée et deux du Théâtre d'Art, soit quatorze tragédies et comédies grecques.

L'exclusivité du répertoire de ces tournées, totalement consacré à l'antiquité, masque sans doute d'autres aspects de la vitalité théâtrale néo-hellénique : de rares critiques le regrettent⁷, et, à l'occasion de la venue du Théâtre d'Art en 1962, le journal du Théâtre des Nations ou le toujours bien informé Jacques Lemarchand évoquent l'étendue et l'importance expérimentale des créations de Karolos Koun⁸. Mais la programmation du Théâtre des Nations rencontre également les préoccupations de rayonnement culturel du Théâtre National à l'étranger. Dans un festival à la visibilité mondiale, dont la dimension diplomatique est importante, et où les frais de tournée sont assumés par les États participants, la forte présence des troupes grecques et de leur répertoire antique participe très clairement d'une politique culturelle internationale très ciblée, amplifiant la résonance internationale donnée au Festival d'Épidaure. La présence grecque au Théâtre des Nations permet de diffuser largement son approche de la tragédie et de la comédie grecques et son appropriation de ce patrimoine hellénique. Les conférences organisées autour du Festival sont ainsi l'occasion pour le directeur du Théâtre National, Hourmouzios, pour Rondiris, pour Koun et son équipe artistique de développer les principes de leur interprétation du répertoire antique⁹ ; les programmes des soirées ou la presse permettent également au Théâtre National de présenter les grandes lignes de son esthétique de la tragédie, notamment son travail choral¹⁰, et de la lier à une continuité culturelle. Alexis Minotis publie ainsi dans *Combat*, en 1955, un long article sur

7. Edith Nora, *Les Nouvelles littéraires*, 10 avril 1958.

8. Izabella Romanowska, « À la découverte du Théâtre d'Art d'Athènes », *Théâtre, drame, musique, danse*, n° 33 (juillet 1962) ; Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 14 juillet 1962.

9. Hourmouzios est l'invité d'une conférence-débat intitulée « La tragédie et la comédie grecque. Mise en scène et adaptation moderne » le 24 mars 1958 ; le 26 mars 1962, il revient évoquer « L'interprétation de la tragédie grecque antique ». Le 1^{er} juillet 1960, Rondiris était intervenu sur « Le chœur dans la tragédie antique ». Koun, pour sa part, débat avec son équipe (Tsarouchis, Christou) le 26 avril 1965 de « la mise en scène d'Eschyle ». La retranscription dactylographiée de ces conférences est conservée dans le Fonds du Théâtre des Nations de la SHT.

10. Le Programme de la soirée d'inauguration de la deuxième année du Théâtre des Nations, consacré aux quatre spectacles du Théâtre National de Grèce, comporte ainsi un texte illustré de photographies, signé Minotis, sur « L'interprétation du chœur » (Fonds du Théâtre des Nations de la SHT).

l'interprétation de la tragédie, affirmant la continuité entre la culture hellénique et la culture néo-hellénique¹¹. La presse française en retrouve fréquemment les arguments principaux : ainsi le critique de *L'Aurore* affirme-t-il :

Il est bien évident que les Grecs modernes, pour des raisons historiques, culturelles, linguistiques et climatiques, sont vraiment les véritables héritiers naturels de ce patrimoine dramatique universel, et que par conséquent c'est à eux, avant tous les autres peuples, qu'il appartient de procéder à cette « résurrection » des œuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide¹².

« Résurrection » : tel est le mot qui résume sans doute le mieux l'accueil critique fait aux réalisations du Théâtre National. Accueil critique probablement au diapason de la réception du public parisien, dont les recensions rapportent très souvent l'attention fervente malgré la barrière de la langue, les applaudissements enthousiastes et les longs rappels.

L'esthétique « médiane¹³ » des spectacles de Minotis, ainsi que les qualifera en 1981 le grand helléniste et critique Jacques Lacarrière, à mi-chemin entre reconstitution et interprétation « vivante », entre la stylisation, le ritualisme, et un jeu plus « naturel » et humanisé que celui que la tradition française a hérité des monstres sacrés, rencontre une adhésion très forte, liée à une impression d'immédiateté : ainsi le critique de *L'Express* distingue, en 1955, le jeu des comédiens du National du « mouvement noble et pompeux des acteurs du Français », et du « mouvement restitué » du groupe de théâtre antique de la Sorbonne : « Les acteurs d'Athènes ne se guident jamais, ils n'ont pas l'air de savoir à l'avance qu'ils vont jouer la tragédie¹⁴. » Cette simplicité, cette variété, cette humanité n'empêchent pas pour autant le surgissement de la « grandeur » tragique. On apprécie ainsi, à l'instar de Lemarchand¹⁵, le « silence » de Minotis sortant de son palais à la fin d'*Œdipe Roi*, là où Mounet-Sully gémissait et hurlait ; la sensibilité et la tendresse d'Anna Synodinou dans Iphigénie¹⁶ ; la puissance et la variété de registres de Paxinou dont Roland Barthes salue dans *Théâtre Populaire* « la plastique bien plus signifiante que réaliste¹⁷ » dans Jocaste et Bernard Dort la précision dans la gradation psychologique dans Hécube¹⁸. Cette proximité dans la grandeur, associée à l'intensité émotive des comédiens, donne à la grande majorité des critiques la sensation que la tragédie est « retrouvée », et que les réalisations athéniennes dépassent leurs expériences antérieures en la matière. Lemarchand en témoigne : la

11. Alexis Minotis, « Essai d'introduction à l'interprétation de la tragédie », *Combat*, 19 juillet 1955.

12. André Ransan, *L'Aurore*, 22 juillet 1955.

13. Jacques Lacarrière, *Le Figaro*, 21 janvier 1981 : « pas d'archéologie rebutante ni de reconstitution périmée, mais pas, non plus, d'innovation majeure, de réflexions sur ce qu'est aujourd'hui, le tragique. »

14. *L'Express*, 4 juillet 1955.

15. Cité par Aslan, *Paris capitale mondiale*, p. 48.

16. Jean Laurent, « Une vue du monde », *C'est-à-dire*, mai 1959, p. 71.

17. Roland Barthes, *Théâtre populaire*, n° 14, juillet-août 1955, p. 99.

18. Bernard Dort, *Théâtre populaire*, n° 14, juillet-août 1955, p. 100.

« connaissance théorique » de la tragédie est devenue pour lui expérience concrète grâce à « cette troupe qui, pour la première fois », « plaçait la tragédie dans son juste éclairage¹⁹. »

Bien évidemment, c'est le traitement du chœur qui est la grande révélation et le fondement de cette résurrection. Le choc est quasi unanime et les recensions rivalisent de précision et de lyrisme pour en décrire, au gré des spectacles, les évolutions géométriques et les arabesques, l'interaction des choreutes avec les acteurs, leur interprétation vivante, la force, la musicalité et la variété de leur vocalité, de la parole au chant. Au delà de sa plasticité, deux idées dominent les recensions : tout d'abord, celle d'une interprétation dramatique du chœur comme personnage. Le critique du *Figaro*, Jean-Jacques Gautier admire : « Le chœur participe à plein, le chœur mime, le chœur suit, le chœur voit, le chœur vit²⁰ » ; Lemarchand précise : « le chœur ne commente pas l'action : il est mêlé à l'action de toute sa chair. Il participe²¹. » C'est là un écho direct aux propos d'Hourmouzios, qui, dans sa conférence, le définit comme « un interprète collectif²² » qui a les mêmes obligations que les protagonistes du drame. Deuxième idée, l'évidence de la présence spectaculaire du chœur : sa force musicale, parfois religieuse, et sa prééminence dans la tragédie, où il est « aussi indispensable que l'orchestre dans un concerto²³ », comme le dit un critique de la *Tribune de Genève* ; mais aussi la beauté d'une orchestrique claire, pas trop appuyée, libérée de tout systématisme géométrique et cependant (c'est ici l'avis de Barthes²⁴) assez stylisée pour ne pas trop sombrer dans le réalisme.

Or, pour nombre de critiques, cette redécouverte de la tragédie s'apparente à la révélation vivante d'une culture humaniste livresque qui s'incarnerait pour la première fois. L'émotion rapportée au fil des colonnes est sans conteste liée à la reconnaissance, dans la performance de la troupe, des signes de la « Grèce éternelle » que les spectacles, quel que soit leur refus de l'archéologie, réussissent à incarner de manière sensible. Des plissés des costumes aux évocations des vases, les recherches plastiques et chorégraphiques du Théâtre National suscitent à l'envi les comparaisons topiques avec l'art grec antique : Anna Synodinou est « belle comme un marbre de Phidias²⁵ », le chœur d'*Œdipe* est, « multiplié, arraché au bronze, l'Aurige de Delphes lui-même²⁶ », il « fait penser à un bas-relief mouvant²⁷ », comme autant de « fresques au fronton de je ne sais quel temple²⁸ », et l'on multiplierait facilement les exemples. La rhétorique chrétienne de la célébration de l'Antiquité classique n'est pas loin : le chroniqueur radio

19. Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 9 avril 1958.

20. Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 22 juillet 1955.

21. Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 12 avril 1958.

22. Hourmouzios, « La tragédie et la comédie grecque. Mise en scène et adaptation moderne », conférence citée.

23. Pierre Cordey, *La Tribune de Genève*, 11 avril 1958.

24. Roland Barthes, *loc. cit.*

25. Marcelle Capron, *Combat*, 3 avril 1962.

26. Edith Mora, *Les Nouvelles Littéraires*, 3 avril 1958.

27. Capron, *Combat*, 3 avril 1958.

28. Claude Sarraute, *Le Monde*, 3 avril 1962.

André Camp salue la « résurrection des textes sacrés de nos humanités²⁹ », tandis que la journaliste de *Combat*, Marcelle Capron, admiratrice inconditionnelle de ce travail, le qualifie dans les termes mêmes qui définissent, pour la culture scolaire, l'art grec classique : mesure, harmonie, équilibre, beauté, perfection³⁰. Le Théâtre National rejoint ainsi, on l'aura compris, ce que la culture humaniste nomme depuis le XIXe siècle le « miracle grec ». Le critique de *Témoignage chrétien* annonce ainsi en titre, en 1955, « un nouveau miracle grec à Paris³¹ ». Et Jean-Jacques Gautier, pas avare d'anaphores, lui fait longuement écho, en 1962, à propos des *Phéniciennes* :

Toujours le même miracle de danses, de chants et de parlers ou de psalmodies alternés, imbriqués, liés. Toujours le même miracle des évolutions chorégraphiques, des phases merveilleusement choisies et indiquées, des phases respectées, des attitudes d'une dignité rare et d'un ensemble de visages, de corps, de drapés d'un modelé et d'une présence exceptionnels. Toujours le miracle de ces pas cadencés, balancés, de ces voix, presque d'église, chantant des chœurs aussi déchirants que les chants juifs et aussi doux, aussi suaves que les motifs de la liturgie catholique. Toujours le miracle des invocations rythmées, et des modulations tragiques. Miracle de ces petits groupes qui se reforment incessamment, se décomposent, se recomposent en blocs, en masses, en légions. Miracle des volumes, des couleurs, des éclairages. Miracle de musicalité, de pureté et de fusion³².

Et il conclut : « c'est à chaque fois, l'équilibre de la beauté. [...] Elles ont la mesure de la grandeur. Tout est noble dans leur impeccable partition³³. »

Mais cette homologie que réussit à créer le Théâtre National grec, et le premier chef Minotis, avec la vision humaniste du théâtre grec antique, en phrase avec l'idée du « miracle grec », est aussi la limite de la réception des spectacles néo-helléniques présentés à Paris. Elle repose en effet sur une sorte de norme esthétique qui tolère modérément les écarts, tout en suscitant des réserves ou des oppositions dans la critique d'avant-garde. Ainsi l'interprétation de *Médée* par Katina Paxinou est-elle généralement reçue comme trop mélodramatique³⁴ (Kanters Bougeureau) ; quant aux *Perses* de Karolos Koun, bien moins harmonieux que les productions du Théâtre National, ils reçoivent un accueil critique mitigé. Claude Baignères dans le *Figaro*, loue la puissance de ce « chef d'œuvre symphonique³⁵ » méditerranéen et sauvage ; mais la majo-

29. André Camp, « Soirées de Paris », Bulletins de la « Rédaction centrale des émissions vers l'étranger », 2 avril 1958 [BNF, Département Arts du Spectacle, Fol SW 47 (5)].

30. Capron, *Combat*, 3 avril 1958.

31. André Alter, *Témoignage chrétien*, 5 août 1955.

32. Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 29 mars 1962.

33. *Op. cit.*

34. Notamment par Claude Baignères, *Le Figaro*, 27 mars 1958.

35. Claude Baignères, *Le Figaro*, 20 avril 1965. Le critique, qui a saisi l'importance du Théâtre d'Art, « révélation du Théâtre des Nations » avec *Les Oiseaux* et *Les Perses*, s'en souvient ainsi en 1976, quand Barrault invite Koun à « la Fête » au Théâtre d'Orsay, pour *Les Acharniens* : « La musique des mots, le mouve-

rité ironise sur un « spectacle de derviches tourneurs³⁶ », constamment tumultueux et « convulsionnaire³⁷ ». Lemarchand même, pourtant admirateur de Koun qu'il a rencontré à Athènes, a du mal avec l'esthétique de l'excès et de l'étrangeté du spectacle, dont le style agité fait étalage « d'une violence [...] barbare », qui paraît, dit-il, « africaine³⁸ » au spectateur moderne.

À l'opposé, ce sont les principes mêmes de cette interprétation humaniste que les critiques engagés de la revue *Théâtre populaire* remettent en cause, non sans saluer tel ou tel aspect des spectacles qui leur paraissent fréquemment supérieurs aux autres réalisations, françaises ou étrangères, dans le domaine du répertoire grec classique. Roland Barthes et Bernard Dort, qui chroniquent tous deux les spectacles de 1955, sont plutôt critiques à l'égard du compromis entre distance stylisée et réalisme psychologique sur lequel se fonde le travail de Minotis, dont ils apprécient cependant la distance par rapport à l'académisme bourgeois, distance qui permet de conserver au spectacle la dimension de « représentation rituelle d'un mythe³⁹ ». Ce qui n'empêche pas Françoise Gahide de regretter la parenté des esthétiques des trois tragédies de 1958, victimes à son avis du « mythe de la grande tragédie » qui interdirait d'accentuer les différences de réalisme entre Sophocle et Euripide et aboutirait à un « compromis odéonien⁴⁰ ». Mais c'est Lacarrière qui exprime le plus nettement une position brechtienne anti-idéaliste. Il admet qu'on puisse être sensible aux réussites d'*Antigone* et *Cedipe à Colone*, un « chœur parfaitement placé et mené », « des évolutions et chants impeccables », une progression rythmique très équilibrée, bref, « une beauté architecturale impeccable » ; mais le modèle statuaire, tant admiré par la critique, dont ces qualités relèvent, est pour lui un « fantôme inerte⁴¹ ». La prééminence d'un style tragique défini *a priori* relève ainsi pour lui d'une erreur traditionnelle : « croire qu'on peut dissocier la beauté tragique d'une œuvre de la réalité qu'elle représentait en son temps, qu'on peut séparer le langage tragique des conflits qu'il exprime. » La tâche de la mise en scène consiste, au contraire, de « restituer exactement la tragédie dans son contexte historique et social ; ce qui signifie aussi « prendre parti dans les problèmes et les options

ment des parfums flottant au rythme des vers et des émotions restaient de précieux souvenirs. » (*Le Figaro*, 3 juillet 1976).

36. André Rivollet, *Aux écoutes*, 10 mai 1965.

37. Gabriel Marcel (reprenant à son compte l'épithète de la chronique du *Monde*), *Les Nouvelles Littéraires*, mai 1965.

38. Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, n° 994, mai 1965.

39. Barthes, *Théâtre populaire*, n° 14, juillet-août 1955, p. 99.

40. Françoise Gahide, *Théâtre populaire*, n° 30, mai 1958, p. 84. La référence aux productions de l'époque de Mounet-Sully n'est du reste pas absente, chez certains critiques, pour caractériser l'esthétique des spectacles du Théâtre National ; Robert Kanters parle ainsi, à propos de *Médée*, de « tableaux vivants » qui ne seraient que des « Bouguereau », de chœurs scandés « par une musique à la Massenet » : « c'est la tragédie jouée sans masques, dans un ton violemment pathétique, mise au goût du jour, mais d'un jour qui remonte pour nous vers le début du siècle » (*L'Express*, 10 avril 1958).

41. Jacques Lacarrière, *Théâtre populaire*, n° 47, 3^e trimestre 1962, p. 136

d'aujourd'hui⁴² ». C'est ainsi l'universalisme des productions du Théâtre National qui se voit remis en question. Sans doute est-ce du reste cette implication contemporaine que Lacarrière saluera dans *Les Oiseaux* de Koun – la plus satisfaisante mise en scène aristophanienne qu'il ait pu voir, capable de faire saisir, dans une transposition contemporaine, et dans l'atmosphère de kermesse populaire adéquate, la façon dont Aristophane, « a su montrer les tares et les faiblesses de la cité⁴³ ».

Ainsi, les tournées françaises du Théâtre National et du Théâtre d'Art, si elles s'étalent sur une trentaine d'années, se cristallisent dans l'événement central du Théâtre des Nations, où la Grèce connaît une présence continue et un accueil public enthousiaste, largement relayé par la critique. Centré sur cette vitrine nationale qu'est son art de la tragédie, avec ses réalisations et ses artistes-phares (Minotis, Paxinou, Synodinou, Papathanassiou, Koun), l'épisode du « Théâtre des Nations » constitue un véritable moment de reconnaissance, dans lequel le théâtre néo-hellénique apparaît comme le véritable continuateur et restaurateur de cet art premier que fut le théâtre grec antique. Ce « nouveau miracle », adossé à une esthétique et à une réception humaniste de ce répertoire, impose en France, pour quelques temps, un nouvel horizon « classique » de la représentation de la tragédie, qui se substitue au vieux modèle « odéonien » de Mounet-Sully et des monstres sacrés : celle des représentations grecques d'Epidaure.

42. *Op. cit.*, p. 136, 137.

43. *Op. cit.*, p. 139.

Damianos Konstantinidis

Mises en scène de Sophocle en France de 1960 à 1986

Ce bref exposé reprend, en les résumant, certains points de ma thèse, ayant pour titre *Mises en scène de Sophocle en France de 1960 à 1986*, thèse soutenue il y a déjà 25 ans¹. La recherche que j'ai menée alors, a montré qu'en France, entre 1960 et 1986, il y a eu cent trente (130) représentations de tragédies ; Sophocle en vient en tête avec cinquante sept (57), dont: vingt six (26) d'*Antigone*, seize (16) d'*Œdipe Roi*, huit (8) d'*Électre*, cinq (5) d'*Ajax*, une (1) de *Philoctète* et une (1) des *Trachiniennes*, alors qu'*Œdipe à Colone* n'est monté que deux fois, mais jamais séparément d'*Œdipe Roi*.

Évidemment, il n'est pas question d'examiner ici tous ces spectacles, mais de dégager les grandes tendances de cette période. D'abord deux mots, expliquant pourquoi les dates 1960 et 1986 comme dates-limites de ma recherche.

1960, c'est l'année où Jean Vilar met en scène *Antigone*, au Festival d'Avignon et puis au Théâtre de Chaillot, alors qu'en 1986, Antoine Vitez monte sa troisième *Électre* au Théâtre de Chaillot, également.

D'autres faits marquants ont lieu entre ces deux dates-là : sur le plan politique, la fin de la guerre d'Algérie et mai 1968 ; sur le plan purement théâtral, 1960, c'est une date importante car elle inaugure une nouvelle ère marquée à la fois par les théories d'Artaud et celles de Brecht².

Les années soixante voient la décadence et la dissolution du Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne fondé en 1936, dont les spectacles sont considérés comme les plus importants du théâtre français dans le domaine qui nous intéresse. C'est aussi en 1960 que Jacques Lacarrière publie son essai : *Sophocle*, où il tente de démontrer la modernité du poète tragique et dont le retentissement est considérable. Mais ce sont surtout deux articles de Roland Barthes, qui influenceront de manière décisive les metteurs en scène de cette période : « Comment représenter l'antique ? », article écrit initialement

1. Damianos Konstantinidis, *Mises en scène des tragédies de Sophocle en France de 1960 à 1986 (Antigone, Œdipe Roi, Électre)*, doctorat de 3^e cycle, sous la direction de Mme Jacqueline Jomaron, Paris X – Nanterre 1989.

2. « Le nouveau théâtre des années soixante, note Bernard Dort, fut hanté par le désir de réaliser ou ce théâtre épique et politique dont Brecht, mort en 1956, avait échafaudé la théorie, construit la méthode et laissé des modèles, [...] ou le "théâtre de cruauté" qu'Artaud, mort en 1948, avait rêvé, voire les deux simultanément », *op. cit.*, p.16.

en 1955, à propos de l'*Orestie* de Jean-Louis Barrault, et republié, en 1964³ ; et « Le théâtre grec », paru en 1965⁴. Ces deux textes déplacent le problème de la représentation tragique du dehors au dedans, ils en font, d'un problème de forme qu'il était, un problème de fond : « Le problème, y lit-on, n'est [...] pas plus de l'assimiler [le théâtre antique] que de le dépayser : c'est de le faire comprendre⁵. »

En effet, dans cette période, la plupart des metteurs en scène écartent sans discussion le dilemme qui pèse jusqu'alors sur les tentatives de représenter l'antique, et qui consiste à choisir entre deux formes de représentation : la reconstitution archéologique et l'actualisation. À la suite de Barthes, ces formes sont fort contestées, chacune d'entre elles incluant des incohérences, des dangers, scéniques et idéologiques, considérables.

Dans « Pourquoi l'*Antigone* de Sophocle », Vilar dit qu'il aurait sans doute pu « plaquer sur le visage de tel ou tel personnage un masque moderne, donner au visage de Créon, par exemple, les traits du dictateur moderne, remplacer paganisme par catholicisme ou telle autre religion d'État. Outre que cette option eût été celle d'un auteur, voire d'un poète, et non le fait du régisseur, elle aurait porté atteinte à un chef-d'œuvre sans rendre la leçon plus accessible⁶. » L'actualisation rejetée, il n'est pas non plus question d'essayer de reconstituer la mise en scène antique. Car, pareille démarche serait non seulement impossible et vaine, l'original étant introuvable, mais aussi peu compatible avec la nature même du théâtre. « En définitive, écrit Vilar, reconstitution et théâtre me paraissent frères ennemis⁷ ».

Lors de sa première mise en scène d'*Électre*, en 1966, Vitez qualifie l'actualisation de « démagogie ingénue », parce qu'elle fait abstraction de l'Histoire, de la perspective historique de l'auteur⁸. Il refuse aussi la reconstitution archéologique, surtout parce qu'elle éloigne le public du texte, « le séduit, comme il dit, non par la fable ou le langage, mais par l'exotisme de la représentation⁹ ».

Le rejet de ces deux approches entraîne du coup le rejet de l'idée d'une tradition théâtrale valable, à laquelle les futurs spectacles de tragédies seraient obligés de se conformer. Cependant, le désir de rompre avec une certaine tradition dite « odéonienne », d'éviter la reconstitution et l'actualisation, et de « trouver autre chose », selon l'expression de Vitez, ne reflète pas forcément la réalité scénique.

Au début des années soixante, et malgré les intentions contraires des metteurs en scène, la rupture avec les modes jugés conventionnels et fautifs est encore assez timide ;

3. Dans Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, «Points», Paris 1964.

4. Dans Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Gallimard-NRF, Paris 1965.

5. Konstantinidis, *Mises en scène des tragédies*, p. 30.

6. *Op. cit.*, p.131.

7. *Op. cit.*

8. *Op. cit.*, p. 223 : « On veut, dit Vitez, être compris par le peuple et faire un théâtre "de notre temps", mais on ne voit pas qu'on nie ainsi l'Histoire, qu'on voulait affirmer, puisqu'on postule en fait qu'un Shakespeare ou un Eschyle peut illustrer l'histoire moderne au prix de quelques remaniements ».

9. *Op. cit.*

en tout cas, elle ne se fait pas sentir de manière claire et radicale. Ni Vilar avec *Antigone* ni Vitez avec sa première *Électre* n'échappent à la règle et n'innovent réellement. Tous les deux proposent des spectacles austères qui, par leur côté hiératique et statique, rappellent les représentations du Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne¹⁰.

L'*Antigone* de Vilar est jouée sur une plateforme nue, surélevée devant le mur du Palais des Papes. Les costumes des personnages principaux comportant de longues robes plissées et de longues capes accrochées aux épaules, ou à la poitrine, évoquent l'antiquité grecque mais à travers la vision que pouvait en avoir le *Quattrocento*. Les choreutes sont revêtus de longues robes à capuchon, rappelant l'habit monastique. Après leur entrée lente et grave, ils occupent la partie gauche du plateau où ils restent jusqu'à la fin de la représentation. Leurs uniques mouvements consistent à se lever et à s'asseoir suivant les commandements muets du Coryphée, joué par J. Vilar. Lui seul a la possibilité de se déplacer sur scène et de se joindre aux protagonistes. Les parties lyriques du chœur, qui d'ailleurs est constitué de douze choristes professionnels, sont chantées, et l'effet obtenu est celui d'un oratorio, d'une cérémonie liturgique.

De longues robes aussi, mais beaucoup plus simples, dans la première *Électre* de Vitez. L'espace scénique est divisé en deux : un proscenium où un cercle lumineux, dans lequel se meut *Électre*, désigne une sorte d'orchestre. Quelques marches mènent à la deuxième partie, surélevée, du décor, une estrade rappelant la *skènè* antique, sur laquelle est placé un paravent blanc, qui cachera le meurtre de la reine. Le chœur, constitué de trois femmes immobiles et les autres comédiens sont présents tout au long de l'action, debout sur les marches, et profèrent quasi impassiblement, sans émotion et sans trop de mouvements, leur texte face au public. Vitez veut obtenir un effet de distanciation à la Brecht, alors à la mode, mais il ne réussit qu'à faire somme toute un spectacle assez classique et conservateur, pompeux, « plein de grandeur tragique », comme le remarque, non sans quelque virulence, Bernard Dort, et quelque peu scolaire, selon Evelyne Istria, la comédienne qui a joué le rôle-titre dans les trois mises en scène d'*Électre* par Vitez¹¹.

Dans cette première décennie, il n'y a, à ma connaissance, qu'un seul spectacle tragique qui essaie vraiment d'innover : l'*Œdipe Roi* monté par la compagnie Attoun-Rodríguez, en 1960, et sur lequel je n'ai pas pu trouver d'informations suffisantes. Ce spectacle préfigure déjà, ai-je l'impression, les recherches de la fin des années soixante. Il s'agit, nous rapporte un critique, d'une « liturgie abrupte et barbare, toute pénétrée des rites tauromachiques, inscrivant l'architecture de ses gestes violents dans l'enceinte d'un petit espace circonscrit comme pour une opération magique¹² ».

10. Voir aussi, Pierre Voelke, « Comment représenter l'antique », <http://edl.revues.org/404> [page visitée le 05/05/2014].

11. Héléne Papazoglou, *La Personne du deuil, Électre de Sophocle entre texte et spectacle (Το πρόσωπο του πένθους, Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση)*, Polis, Athènes 2014, p. 34-35.

12. Konstantinidis, *Mises en scène des tragédies*, p. 333.

Les spectacles qui rompent avec les modes de représentation conventionnels procèdent d'une adaptation plus ou moins lointaine des théories d'Artaud et de la pratique de Grotowski ou de Living Theater, qui ont cours alors. Je cite, à titre d'exemple, *Œdipe Roi* et *Antigone*, mis en scène par Guy Kayat à Malakoff, en 1969 et 1972 respectivement, *Œdipe Roi* par Rafael Rodriguez, au Théâtre de la Ville, en 1970, la deuxième *Électre* d'Antoine Vitez, en 1971, spectacle dont vous parlerez de manière exhaustive madame Evelyne Ertel, *Œdipe Roi* et *Oedipe à Colone* par la Comédie-Française dans une mise en scène de Jean-Paul Roussillon, en 1972.

La plupart de ces entreprises s'intéressent davantage au matériau mythique contenu dans la tragédie, qu'à la tragédie elle-même (à des degrés, bien entendu, différents, selon le spectacle). Le mythe devient le support indispensable « à l'acte de dévoilement » auquel se livrent les acteurs pour atteindre un état supposé naturel de l'homme. En quête des origines du théâtre et de la civilisation humaine, elles se proclament intemporelles, et donnent de la tragédie une version « rituelle », peu ou prou sauvage. En fait, cette vision favorise des lectures qui insistent sur la permanence des structures psychiques, et aboutit souvent à des représentations qui veulent « parler » au subconscient du spectateur¹³.

Les spectacles de cette tendance proposent le plus souvent des chœurs massifs et mixtes, sans tenir compte du sexe et de l'âge qu'a le chœur dans le texte original, et ils accordent une importance capitale au travail vocal et corporel : reptations, démarches saccadées, corps en transe, ahanements, cris, vocalismes, marquent le traitement du chœur surtout, et témoignent d'une « cruauté » digne des rituels primitifs. Il s'agit, comme le remarque Ionesco à propos de *l'Elektra* par la Mama de New York, en 1974, de « retrouver des rites archaïques, des gestes, des tons, des modulations, des modèles que nous avons depuis toujours au profond de nous-mêmes, au-delà de la culture, par-delà notre civilisation¹⁴ ».

Ces mises en scène ont en commun une autre option, porteuse d'un certain effet de distanciation : le héros tragique fait le plus souvent partie du chœur, il en sort pour jouer et le réintègre une fois son rôle terminé; il emploie les mêmes modes d'expression que lui : jeu forcé, peu naturel, ou plutôt manifestement antiréaliste, qui donne souvent l'impression d'une *gymnastique arbitraire*¹⁵. Dans ce type de spectacles, il est rare que les protagonistes correspondent à l'image que l'on se fait habituellement d'un personnage

13. *Op. cit.*, p. 36 : « J'ai tenu, dit R. Rodriguez à propos de son *Œdipe*, à éliminer toute référence, temps, lieu, costumes, pour faire de la pièce une chose uniquement vécue et non pas par rapport à un conditionnement extérieur. Tout se passe là, sur un plateau nu, en dehors de toute référence. C'est une histoire qui dépasse le temps, tout se passe à l'intérieur. On dit souvent que les gens ne sont pas encore prêts de recevoir certaines choses ; c'est parce que depuis trois siècles nous avons l'habitude d'aborder les choses par l'intelligence, comme si l'intelligence était le seul facteur créateur. C'est faux, car il y a l'instinct, l'intuition, l'inspiration. Le problème se pose de communiquer, non pas en expliquant les choses, mais en replongeant dans cet univers que l'on pourrait appeler subconscient, hors de tout raisonnement, de toute logique. »

14. *Op. cit.*, p. 82.

15. *Op. cit.*, p. 69.

héroïque ou mythique. Les metteurs en scène cherchent à bouleverser les idées préconçues du public. Ainsi, dans *Œdipe Roi* de Guy Kayat, le comédien qui joue le rôle-titre ressemble-t-il, selon Jean-Pierre Léonardini, à un « Michel Polnareff crispé » et Jocaste, la peau sous cellophane, donne l'impression d'être « plus la flâneuse martienne, telle qu'on l'imagine dans les dessins humoristiques, que la reine incestueuse¹⁶ ».

Enfin, il y a une dernière tendance, qui se fait déjà sentir dans la deuxième *Électre* de Vitez, mais se manifeste pleinement dans la troisième, en 1986 : la possibilité d'installer une contradiction entre l'apparat scénique, moderne, et le texte antique fidèlement traduit. Cette tendance ressemble à l'actualisation, mais il s'agit de bien autre chose. Car, loin d'actualiser la tragédie grecque, de la rendre banale, ou de nier son historicité, elle vise en réalité à un jeu dialectique entre passé et présent, à une confrontation de deux temps et de deux civilisations différents, mais non dépourvus de points communs. « Transposition », « récupération », « réappropriation »¹⁷, ce sont les termes employés pour la désigner.

L'*Œdipe Roi* de Farid Paya, au Lierre Théâtre, en 1981, transpose la tragédie dans un milieu de marginaux. Œdipe est un chef de bande, un zonard qui aurait passé la trentaine, Tirésias un vieux vagabond qui niche dans un arbre mort, Jocaste une rouleuse banlieusarde, jupe courte et rose rouge à l'oreille. L'action se déroule dans un terrain vague qui, selon le metteur en scène, est la « seule terre archaïque de nos villes » et aussi un « lieu d'exil »¹⁸. Des palissades à hauteur d'homme entourent l'espace scénique. À l'arrière-plan, dans la pénombre, on distingue les immeubles d'une ville moderne, en réalité des « architectures » faites de vieux casiers à bouteilles entassés. Sur scène, un fauteuil usagé ayant autrefois servi dans un bureau, une table ronde et basse en bois, une palette de chantier faisant office de banc. Les comédiens agissent collectivement dans les moments de déploration ou de joie excessive, alors que le texte choral est confié à un seul d'entre eux qui ne joue que le Coryphée.

L'*Électre* de Vitez, en 1986, renvoie à la Grèce des colonels. Yannis Kokkos, inspiré de projets scénographiques de Yannis Tsarouchis et citant le mur de la *skènè* antique, plante sur la scène du Théâtre de Chaillot une façade de maison dite « néoclassique », munie de trois hautes portes-fenêtres avec des volets bleu gris, sans vitres ; au faîte, une balustrade où se dressent des statues de dieux antiques regardant vers les spectateurs. A travers les portes, on aperçoit le port du Pirée avec ses grues et ses cargos dont on entend parfois les sirènes. Au devant de cette façade, s'étend une vaste salle au sol carrelé d'ocre sanguine, qui réunit de vieux meubles appartenant à différentes pièces de la maison mais étant aussi liés à certains personnages dont ils finissent par devenir la métaphore : de gauche à droite, sensiblement écartés, il y a : une coiffeuse en bois

16. *Op. cit.*, p. 70.

17. *Op. cit.*, p. 30. Vitez parle de « réappropriation », Stein de « récupération », Claude Yersin et Farid Paya emploient le terme de Barthes : « transposition ».

18. *Op. cit.*, p. 66.

avec un miroir à trois battants et un petit tabouret (espace réservé à Clytemnestre, une belle femme blonde vêtue d'une robe rouge, et apparaissant beaucoup plus jeune que sa fille), un lit à armature de fer, couvert de draps blancs (l'espace d'Électre, vieille fille rancunière, vêtue de noir), une table de cuisine et autour d'elle 4 chaises (l'espace de Chrysothémis, une fille assez volumineuse qui n'arrête pas de boire de l'ouzo, du Coryphée, vieil aveugle visionnaire, et de trois femmes qui constituent le chœur, les voisines d'Électre qui viennent là pour boire leur café et écouter les nouvelles à la radio...).

Cependant, si réalisme il y a, il n'est que détourné. Vitez parle de « réalisme magique ». Le décor de Kokkos dit qu'il est décor, il ne se prend pas pour le réel, et instaure un jeu fort intéressant entre le dedans et le dehors, mélangeant leurs limites. Il en est de même pour les autres spectacles de cette catégorie : leur théâtralité, exhibée, ou simplement suggérée, est évidente. Dans tous, il y a une réduction certaine du monde mythique. Le tragique n'est plus le privilège des figures extraordinaires, qui ont un destin exceptionnel. Vitez, pour déplacer la tragédie dans un cadre quotidien, « à la cuisine », comme il dit, part de la conviction que même dans nos actions les plus triviales nous portons en nous-mêmes les héros légendaires, et que les histoires individuelles, de « petites gens » peuvent refléter l'histoire générale. Pour Farid Paya, « le héros contemporain est anonyme, multiple, [...] noyé dans la foule. Ce n'est plus la figure royale, centrale qu'était Œdipe. [...] Toutes les tragédies de l'histoire du XXe siècle concernent les peuples marginalisés, rendus illégaux¹⁹ ». Le spectateur entretient avec ces représentations un double rapport : à la fois, de rapprochement, puisque le monde qui y est montré, lui est connu et contemporain, et d'éloignement, puisque ce monde n'est pas tout à fait le sien : on reconnaît les zonards de Paya, mais on n'est pas eux, comme on reconnaît la Grèce d'aujourd'hui dans la troisième *Électre* de Vitez, mais le spectacle est destiné à un public français.

Permettez-moi, en guise de conclusion, de mentionner les raisons qui poussent les gens de théâtre à monter les pièces de Sophocle, la tragédie antique, en général, dans la période examinée. Vilar et Vitez insistent sur la qualité formelle, la clarté et la simplicité des œuvres sophocléennes, leur force poétique ; Claire-Lise Charbonnier, traductrice et dramaturge de Guy Kayat, remarque la maîtrise du poète, sa capacité d'organiser magistralement son matériau, le style incisif de ses dialogues, la concision du langage. Par ailleurs, comme le soutient Vilar, le désir de retourner aux sources du théâtre existe dans l'esprit de chaque metteur en scène²⁰. Ce désir est, presque toujours, inhérent au rêve d'un théâtre total, capable de figurer l'univers entier (les dieux, les héros, la cité), et de combiner tous les moyens d'expression (parole, chant, danse...). Les difficultés scéniques propres à la tragédie peuvent aussi constituer un défi séduisant pour les metteurs

19. *Op. cit.*, p. 38.

20. Voir *op. cit.*, p. 97 : « Loin de trouver dans cet auteur grec notre contemporain, note Alain Milianti qui monte *Œdipe Roi* en 1985, nous affrontons à travers lui bien plus que l'ancien : l'archaïque, le tuf de notre société, ce socle de terre morte qui soutient la terre arable, la vie. »

en scène et les comédiens, et fournir la matière à des spectacles modernes, fort expérimentaux, (ou, évidemment, à des spectacles complètement confus et déroutants). Or, outre ces raisons liées, somme toute, à l'esthétique, il y a bien entendu celles concernant la signification, le « message », disons pour faire vite, des pièces tragiques. Selon Vercors, traducteur d'*Œdipe* monté par Rodriguez, en 1970, les questions ontologiques qui s'y posent, « qu'est-ce que l'être, qu'est-ce que la vie, qu'est-ce que l'homme », inaltérables depuis l'antiquité, « englobent (et déterminent) toutes les autres », sans jamais trouver de réponse, malgré le progrès de nos connaissances dans beaucoup de domaines²¹. Cette permanence d'un nombre de problèmes essentiels, pas encore résolus, permet d'établir des correspondances entre notre époque et l'antiquité, même si les réponses qui y sont provisoirement données ne sont pas identiques, et de découvrir dans la tragédie des schémas généraux qu'on peut relier à notre réalité quotidienne, psychologique, familiale, sociale, ou politique. En 1960, Vilar veut parler, à travers *Antigone*, de la guerre d'Algérie, condamner l'intransigeance des parties impliquées, et adresser aux spectateurs, par la bouche du Coryphée qu'il interprète lui-même, un appel à la clairvoyance et à la modération. En 1966, lors de sa première *Électre*, Vitez, préoccupé par le thème de la légitimité, de l'usurpation du pouvoir et du crime à expier, pense lui aussi à la guerre d'Algérie mais également au stalinisme. Il pense au stalinisme même quand il monte ses deux autres *Électre*, qui renvoient à la Grèce des colonels, implicitement celle de 1971, à travers les poèmes de Ritsos qui lui sont insérés, explicitement celle de 1986, par son aspect scénique. Michel Miramont, qui met bout à bout *Œdipe Roi* et *Antigone*, en 1984, compare les histoires des deux tragédies à celles de Nixon, de la guerre du Viêt-Nam et du Watergate. Alain Milianti parle de Treblinka, de Bergen-Belsen et des « charniers fratricides de Beyrouth²² » ; Claude Yersin et son dramaturge Daniel Besnehard d'Auschwitz, du Cambodge, ou de l'action terroriste contemporaine.

Le point commun de toutes ces comparaisons, de ces références, est la violence qui règne sur le monde d'aujourd'hui, le devoir aussi de résistance à cette violence, la volonté de la dénoncer, quitte à remplacer le Destin et l'*Anankè* grecs par l'Histoire. Pour Jacques Lacarrière, l'œuvre de Sophocle « est avant tout une méditation sur la violence et sur le sacrilège. Sophocle a montré que toute violence (étatique, individuelle...) est sacrilège, qu'il y a en chaque être une part divine qu'on ne peut humilier sans s'humilier soi-même. Car la force est une arme à double tranchant : qu'on la manie ou qu'on la subisse, elle porte l'homme en deçà de lui-même, elle altère ou détruit en lui l'être humain²³ ». Cependant, pour plusieurs metteurs en scène, le tragique, chez Sophocle, n'est pas désespérant ; puisque l'homme est ici « responsable de ses actes », il a droit à la résistance, à la révolte, à la contestation, il est digne d'admiration et de confiance, comme dit Vilar, citant les vers du chœur : « Beaucoup de choses sont admirables, mais

21. *Op. cit.*, p. 100-101.

22. *Op. cit.*, p. 103.

23. *Op. cit.*, p. 104.

rien n'est plus admirable que l'homme²⁴. » Il s'agit d'un « pessimisme actif », selon Daniel Besnehard, « pessimiste à ce qu'il affirme que l'homme n'est pas la mesure de toute chose, que beaucoup de choses lui échappent, actif en ce que la part de ce qui lui échappe peut être progressivement pensée, contrôlée et transformée²⁵ ».

Enfin, beaucoup de metteurs en scène (Vilar, Vitez, Paya, Milianti...) voient dans le fait même de représenter l'antique un acte politique, une forme de résistance contre la perte de mémoire, contre l'oubli de l'Histoire qui menace notre civilisation, contre la « déculturation du quotidien²⁶ » et l'uniformisation des cultures.

24. *Op. cit.*, p. 103.

25. *Op. cit.*, p. 104.

26. *Op. cit.*, p. 109.

Evelyne Ertel

Électre de Sophocle / Ritsos mise en scène en 1971 par Antoine Vitez

Comme on le sait, Antoine Vitez – il fut successivement fondateur et directeur du Théâtre des Quartiers d’Ivry, directeur du Théâtre National de Chaillot, enfin administrateur de la Comédie-Française – a monté trois fois *l’Électre* de Sophocle. Ce fut l’objet de sa toute première mise en scène en 1966 au Théâtre de la Maison de la Culture de Caen, sur la proposition de son directeur Jo Tréhard : Evelyne Istria, alors âgée d’une vingtaine d’années, tenait le rôle d’Électre. C’est toujours elle qui interprétait le personnage, vingt ans après, en 1986, au Théâtre National de Chaillot, désormais plus âgée que sa mère Clytemnestre, jouée par la jeune Valérie Dréville. Entre-temps, elle avait déjà repris ce rôle dans la mise en scène de 1971, qui marqua la naissance du Théâtre des Quartiers d’Ivry. Vitez l’a souvent affirmé, il n’aurait pas fait ce choix de reprendre ainsi cette pièce dans trois mises en scène extrêmement différentes s’il n’avait pas eu la collaboration d’Evelyne Istria pour partager cette singulière expérience théâtrale et l’accompagner dans ce qui était aussi un chemin de vie.

Si j’ai choisi de concentrer mon intervention sur la mise en scène de 1971, c’est pour plusieurs raisons : la première est tout simplement qu’elle est moins connue que celle de 1986, qui a donné lieu au très beau film d’Hugo Santiago, dont on peut dire que c’est du cinéma à part entière et non une simple captation de la représentation, diffusé à la télévision et accessible en DVD (mais on en a aujourd’hui, grâce à une publication de l’INA quelques fragments filmés)¹ ; la seconde m’est plus personnelle : j’avais vu en son temps ce spectacle deux fois et j’en ai gardé un fort souvenir (appuyé sur un certain nombre de notes prises sur le coup, puisque je travaillais à ce moment-là sur la réception des pièces antiques en France) ; la troisième est plus essentielle dans la mesure où elle est intrinsèque à la représentation : elle témoigne d’une part, du fort intérêt de Vitez pour la Grèce non seulement ancienne, mais aussi contemporaine et d’autre part d’un trait caractéristique du théâtre de Vitez, comme le soulignait Bernard Dort à la fin du parcours du metteur en scène à Chaillot : « Vitez a toujours aimé *croiser* les œuvres. Son théâtre est un métissage permanent². » Ce croisement et ce métissage qui, selon Dort, s’opéraient à travers les différentes pièces choisies au cours d’une même saison,

1. Coffret « Antoine Vitez, Trois fois *Électre* », contenant un Livre, un CD, un DVD, La Côté/IMEC/INA Éditions, 2011.

2. Bernard Dort, « Une pratique », dans *L’Art du théâtre*, n°10 (hiver-printemps 1989), Actes Sud, Arles, p. 18.

sont au cœur même de l'*Électre* de 1971. Le texte joué est un entrelacement du texte de Sophocle avec des « parenthèses » empruntées à différents poèmes de Yannis Ritsos. Très tôt, après que, par l'intermédiaire d'Aragon, il a découvert l'œuvre du poète grec contemporain en 1967, Vitez songe à en intégrer des fragments à la pièce antique, inaugurant ainsi, avec beaucoup d'avance, ce qui est devenu une pratique courante de la scène actuelle : le montage, autour d'un noyau formé par la tragédie antique, de textes d'origines et d'époques diverses. Ce projet apparaît dans son *Journal de travail* dès avril 1968 : « Un spectacle Sophocle - Ritsos. Il y a le texte de Sophocle. Et les digressions contemporaines de Ritsos. Ritsos, je ne dis pas qu'il comprend le mythe tragique, mais qu'il lit la tragédie. Et moi, je joue à la fois le mythe tel que je le lis et, par démarche expressionniste, tel qu'un autre le lit³. » Dans le programme du spectacle en 1971, Vitez en définira le sujet comme étant « maintenant *Ritsos lisant Sophocle* ». L'unité stylistique de l'ensemble viendra, selon lui, du fait qu'il est lui-même le traducteur des deux textes, celui de Ritsos en collaboration avec Chrysa Prokopaki.

Il convient ici de s'arrêter un peu sur la question de la traduction, question tout à fait essentielle pour Vitez. Il faut rappeler que celui-ci, qui avait un don indéniable pour les langues, a d'abord été traducteur bien avant d'être metteur en scène. Il a principalement traduit du russe, notamment pendant six ans entre 1954 et 1968 l'œuvre colossale en huit volumes de Choukhov *Le Don paisible*. Il s'était sans doute déjà un peu frotté au grec ancien qu'il avait étudié au lycée (il fut, de son propre aveu, un excellent élève) quand il écrivit, à la demande de Michel Fontayne qui la monta au Théâtre Quotidien de Marseille en 1962, une « imitation » de *La Paix* d'Aristophane. Vitez tenait à ce terme d'« imitation », rejetant comme inadéquate en ce qui concerne le théâtre antique l'idée habituelle d'« adaptation ». A son sens, en face d'un texte ancien, il n'y a que deux attitudes justes : ou bien chercher à le traduire avec la plus grande exactitude possible, ou bien écrire une nouvelle pièce à l'« imitation » de l'ancienne, comme Racine, Brecht ou même Anouilh l'ont fait. Adapter le texte, en l'« actualisant », comme cela est très souvent fait (Vitez cite l'exemple de l'adaptation par Sartre des *Troyennes* d'Euripide) est « finalement une chose futile, faiblement pensé ». En voulant rapprocher le public actuel de l'œuvre ancienne pour faire un « théâtre de notre temps », attitude de « démagogie ingénue », on « nie l'Histoire⁴ », la distance historique qui nous en sépare.

S'agissant d'*Électre*, Vitez est revenu trois fois sur sa traduction, non seulement pour la préciser, mais aussi pour mieux coller au rythme de la phrase grecque, parfois même à sa phonétique. Il écrit, par exemple, dans ses notes de travail en 1965 : « C'est un autre plan de la traduction, le plan de la communication phonétique et non pas seulement conceptuelle. Il y a de la *signification* dans le mouvement même de la phrase, sa prosodie⁵. » A ce point de vue, il explique combien son expérience du doublage, de la

3. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre 2*, P.O.L., Paris 1995. Repris dans le livre *Coffret « Antoine Vitez, Trois fois Électre »*, p. 81.

4. *Trois fois Électre*, p. 88.

5. Vitez, *Écrits sur le théâtre 2*, p. 134 et sq.

post-synchronisation dans le cinéma lui a été utile, puisque cet exercice demande à ce qu'on traduise non seulement le contenu de la parole originale, mais aussi son « contenant », c'est-à-dire la forme de l'expression, le mouvement de la pensée, la mimique faciale et gestuelle qui l'accompagnent. Un seul exemple de correction opérée par Vitez entre la deuxième et la troisième version fera comprendre ce que je veux dire : la première manifestation d'Électre qu'on entend de l'intérieur du palais est une exclamation, courante dans la tragédie ancienne, qui exprime la douleur : « *Ἴω μοι μοι.* » Mazon traduit avec un lyrisme tout littéraire : « Hélas ! Hélas sur moi, malheureuse ! » ; dans sa version de 1971, Vitez suit la traduction de Robert Pignarre, qu'il préfère de beaucoup à celle de Mazon, pour être plus concise et plus concrète à la fois : « Ah ! Malheur ! Malheur à moi ! » ; pour la représentation de 1986, il colle davantage au texte grec : « Oh ! moi, moi je suis malheureuse ! » Un autre principe le guide dans sa traduction, c'est que, dans la tragédie grecque, rien ne doit faire penser à la tragédie française du XVII^e siècle : en particulier, il faut s'abstenir de toute tentation de l'alexandrin et l'exclure, même s'il arrive qu'il vienne de lui-même sous la plume. Il ne s'agit pas de faciliter l'écoute du public, par exemple, en banalisant le vocabulaire, ou en simplifiant la syntaxe. La poésie demande une attention soutenue, elle ne doit pas être écoutée « d'un esprit distrait ». Le fait qu'il y ait des obscurités dans un texte (il devait y en avoir même pour l'Athénien du Ve siècle avant J.C., notamment dans les chants du chœur, et il y en a pour nous aujourd'hui dans Molière ou dans Shakespeare aussi) ne lui paraît pas faire problème si la vérité et la force de la situation sont assez puissantes.

Traduire, jouer, mettre en scène, pour Vitez, ne sont pas des actes de nature différente, c'est une seule et même activité : « c'est toujours chercher à *donner de quelque chose idée à quelqu'un*⁶. » Si donc, traduire, c'est déjà commencer à mettre en scène, *a fortiori* c'est encore plus vrai de l'opération de montage/collage qu'il opère avec Sophocle et Ritsos. Au total, Vitez insère vingt morceaux, de longueur très inégale, extraits de différents poèmes de Ritsos (la liste en est fournie dans l'édition de 1971 – Les Éditeurs Français Réunis), poèmes eux-mêmes inspirés par les mythes grecs et la lecture des tragédies. L'originalité vient de la manière dont ces morceaux, ces « parenthèses » sont insérées. Ils auraient pu l'être aux césures naturelles de la tragédie, à la fin ou au début des différents épisodes. Or, ils surviennent le plus souvent au cours d'un dialogue, entre deux répliques, ou bien au sein d'une tirade d'un personnage, quelquefois même à l'intérieur d'une phrase interrompue et laissée en suspens par la « parenthèse », comme dans la première tirade du Pédagogue (cf. p.12-13). Évidemment, l'acteur qui joue le Pédagogue (en l'occurrence, Vitez) enchaîne les deux textes sans interruption comme s'il s'agissait de la suite logique d'un seul texte. Si les parenthèses ou les digressions se sont imposées à tel ou tel endroit par association d'idées, celles-ci ont pu se faire de deux façons différentes, soit « dans le prolongement du texte de Sophocle, et on ne s'aperçoit pas tout de suite du changement d'auteur, sinon par des

6. *Op.cit.*, p. 134.

anachronismes : ce type d'intervention provoque une vibration du texte de Sophocle. Une autre manière : interrompre la fable et coller brutalement un texte apparemment étranger au propos de Sophocle. Montage par opposition⁷ ». Alors le spectateur sera surpris, alerté et comme réveillé par de fréquents anachronismes : ainsi, l'évocation du téléphone, des autocars de touristes, des drapeaux rouges remontant la rue du Stade ou des trois îles au nom sinistre : « Makronissos, Yaros et Léros. » On entendra par moments pendant la représentation, comme une musique en off se superposant aux paroles des acteurs une douce voix féminine (celle de Chrysa Prokopaki) récitant en grec moderne ou ancien des bribes de textes (de Ritsos, mais aussi de Sophocle). Ainsi le vers qui énonce les noms des trois îles revient huit fois dans la voix off avant qu'on l'entende en français.

Selon Vitez, la structure de la tragédie grecque s'apparente au montage cinématographique par enchaînement de plans séparés (on ne sait pas combien de temps s'écoule entre deux épisodes séparés par un chant du chœur). Les « parenthèses » de Ritsos fonctionnent comme des plans renvoyant à d'autres réalités, qui peuvent apparaître comme antérieures, comme des flash-back, des souvenirs propres à tel personnage, ou postérieures, comme des anticipations hallucinatoires, « des fragments de l'histoire à venir » (un poème de Ritsos décrit la mort de Clytemnestre avant que celle-ci ne soit montrée sur le plateau) ou de celle, concomitante qui se passerait ailleurs (le couple Clytemnestre - Égisthe enlacés au sol pendant le dialogue entre les deux sœurs). Il ne s'agit pas pour Vitez de rendre le mythe « universel », comme on dit, mais d'épaissir le récit en lui donnant des prolongements dans la durée et dans l'espace et de le rendre ainsi « plus utilisable pour la compréhension de l'histoire contemporaine et de notre histoire personnelle ». Mais cela ne veut pas dire une approche plus « facile » : Vitez refuse « toute explication réductrice », comme serait, par exemple, une lecture uniquement politique, lecture politique qu'il ne récuse pas bien sûr : ici la question posée est : peut-on restaurer un pouvoir légitime qui a été usurpé par le crime autrement que par un nouveau crime ? Précisément, l'œuvre de Ritsos offre « le modèle d'un art plein de secrets qui, pour s'adresser au public populaire, ne renonce à aucun de ses secrets, n'en livre aucun d'avance. Et si, comme nous le croyons, la mise en scène est poésie, c'est alors cette idée de la poésie, dans notre travail de théâtre, que nous faisons nôtre⁸ ».

Ce spectacle Sophocle/Ritsos peut être considéré comme le parangon de ce « théâtre élitaire pour tous », que Vitez va revendiquer à partir de lui. C'est pour mettre en œuvre ce concept qu'il invente le « théâtre de quartier », inauguré précisément avec ce spectacle donné pour la première fois le 16 octobre 1971 dans le préau de l'école Voltaire, à Nanterre. Il s'agit d'aller au-devant d'un public qui ne se rend pas dans les théâtres existants en jouant dans des lieux non-théâtraux, comme des halls d'immeubles, des

7. *Op.cit.*, p. 290-291.

8. Conclusion de l' « Avant-propos » dans Antoine Vitez, *Électre. Sophocle. Ritsos*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris 1971.

gymnases, des salles municipales, etc. Pour ce faire, avec son scénographe, Yannis Kokkos (encore un Grec), Vitez construit un espace qui est un théâtre entier, qu'on peut monter dans n'importe quel espace vide assez grand pour le contenir : ainsi, sur la scène de l'ancien théâtre de la Cité Universitaire, qui n'existe plus tel quel aujourd'hui. L'espace de jeu est constitué de deux planchers assez étroits formant une croix (nullement symbole religieux, mais plutôt allusion métaphorique au croisement textuel), planchers peints en laque rouge sombre, et des gradins se faisant face sont disposés entre les bras de cette croix pouvant accueillir un peu plus d'une centaine de spectateurs. Quelques projecteurs suspendus aux extrémités éclaireront assez faiblement les acteurs, de façon constante, sans aucun effet de lumière pendant la durée du spectacle. Les interprètes sont au nombre de sept, puisque la pièce comporte sept personnages, mais outre leur rôle propre ils ont à charge d'assumer celui du chœur, dès lors qu'ils ne sont pas protagonistes, les répliques étant réparties plus ou moins arbitrairement entre eux. Ce choix s'explique d'une part par des raisons économiques : Vitez dispose de peu de moyens financiers à cette époque et il est d'avis que le théâtre doit assumer sa pauvreté ; mais, d'autre part, ce choix répond à sa conception de ce qu'il appelle le « théâtre en chambre » ; dans les chambrées collectives, par exemple, à l'armée, les occupants sont tour à tour protagonistes d'un récit et les autres écoutent formant le chœur, puis c'est un autre qui raconte et le chœur se reforme autrement. Lorsqu'ils ne sont pas mobilisés par le jeu, les acteurs s'assoient sur des bancs aux bouts de la grande allée, restant constamment à vue des spectateurs. Ainsi les acteurs passent sans cesse du jeu au non-jeu, établissant une distance entre eux et leur personnage. Les styles de jeu sont très diversifiés, allant d'un quasi réalisme psychologique (la scène de reconnaissance entre le frère et la sœur, très émouvante) à un jeu expressionniste, très accentué (Clytemnestre titubant à travers tout le plateau en hurlant sous les insultes de sa fille comme un animal blessé) ou bien encore un jeu cérémoniel avec des gestes amples et répétés, ce dernier style s'accordant avec les maquillages dorés qui transforment les visages en des sortes de masques sacrés (on pense évidemment au masque d'or funéraire trouvé à Mycènes).

Pour Vitez, le théâtre, même et surtout le plus démuné, doit toujours être luxueux en quelque manière. Ici, il l'est dans le jeu des acteurs, que le spectateur voit de très près, et qui se doit d'être emphatique et violent justement à cause de cette proximité. Il l'est aussi par l'utilisation des deux bouquets de fleurs fraîches (seuls accessoires avec la boîte en fer représentant l'urne), des fleurs de chrysanthèmes, en elles-mêmes peu chères et très modestes, qui, à chaque représentation, seront déchiquetées et piétinées sous nos yeux : c'est pour Vitez une des rares façons de pouvoir représenter en public ainsi la violence, la torture et la mort car il est pénible et choquant pour le spectateur de voir de vraies fleurs abîmées avec cette brutalité. Cette revendication d'un théâtre luxueux, d'un théâtre de recherche, pour un public populaire est, selon Vitez, une revendication politique. Et c'est précisément ce que lui aura enseigné la poésie de Ritsos : créer le luxe avec la pauvreté, avec des objets humbles, usés, usuels (ainsi, les costumes, ni anciens, ni modernes, ont été fabriqués par Yannis Kokkos à partir de

vieux vêtements, d'étoffes usagées trouvés dans de malles). Il y a dans les poèmes de Ritsos beaucoup de vieilles malles, de vieilles armoires dans des maisons décrépies qui, si on les ouvre, recèlent des trésors oubliés.

Les aspects historiques des relations en matière de théâtre
entre les deux pays

Échanges II : Textes et acteurs, XIXe-XXe siècles

Η ιστορική πλευρά των σχέσεων στο θέατρο
ανάμεσα στις δύο χώρες

Ανταλλαγές II: Κείμενα και ηθοποιοί, 19ος-20ός αιώνας

Angeliki Giannouli

La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français de la Restauration (1821-1830)

Pendant près de dix ans, la guerre d'Indépendance grecque, amorcée par l'insurrection de 1821, achevée par le traité de Londres en 1830, a soulevé en France et en Europe, dans toutes les couches sociales, une vive émotion alimentée, essentiellement dans la presse, par les récits de témoins oculaires qui rendirent compte des atrocités, des massacres, de l'héroïsme des insurgés. La scène française participa de ce mouvement de soutien à la cause grecque dans des pièces qui évoquaient les principales péripéties de cette guerre d'Indépendance, les malheurs des Hellènes et leur rêve de liberté. Stendhal, dans un article du *New Monthly Magazine* disait qu'il était impossible de parler de la littérature de la Restauration sans tomber dans la politique¹. La riche production de pièces de tous les genres, écrites en solitaire ou en collaboration, atteste ce constat. Nous observerons tout d'abord, des pièces portant sur le philhellénisme français et l'enthousiasme né des premiers succès ; ensuite les pièces mettant en scène des événements tragiques très marquants ; enfin, des pièces célébrant le dénouement heureux de cette guerre d'Indépendance.

En 1821, dès le commencement de l'insurrection et les premières victoires des insurgés, l'enthousiasme se manifesta aussitôt dans les représentations théâtrales. Les pièces, dont l'action se déroule en France, mettent l'accent sur la mobilisation des philhellènes mondains qui, fascinés par l'Antiquité grecque et l'idée de liberté, s'habillent à l'antique, assistent aux expositions organisées² et collectent de l'argent et des vivres en faveur des Grecs révoltés. *Le Panorama d'Athènes* de Mazères³, montre ainsi un voyageur gai et plaisant qui revient d'Athènes et qui raconte ses récents souvenirs à un partisan enthousiaste des Grecs. L'action se déroule sous le vestibule du *Panorama*

1. *New Monthly Magazine*, 16 juin 1826, p. 602.

2. Voir à ce sujet *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français (1815-1848)*, exposition Bordeaux, Musée des beaux-arts, Paris, Musée national Eugène-Delacroix, Réunion des musées nationaux, Seuil, Paris 1996.

3. Édouard-Joseph-Ennemond Mazères, *Le Panorama d'Athènes*, tableau en couplets, représenté sur le théâtre du Vaudeville, le 19 novembre 1821, Mme Huet, Paris 1822.

d'Athènes⁴ avec en arrière-plan le Parthénon. Un spectacle amusant, qui sur des airs de chansons connus, cherche à éveiller la sensibilité des spectateurs et à les mobiliser pour des actions à entreprendre pour répondre aux besoins de la cause grecque.

[...]
 Sous les vieux portiques d'Athènes,
 On l'on chantait la liberté,
 De tout un peuple dans les chaînes
 Le noble essor est arrêté.
 [...]
 La jeunesse succombe
 Sous le fer des sultans,
 Et meurt en hécatombe !
 Marchons...il en est temps ! (sc.11)

Au théâtre des Variétés, une comédie-vaudeville en un acte intitulée *Athènes à Paris, ou le Nouvel Anacharsis*⁵ de Rougemont, Lurieu et Sauvage, évoque la situation de la Grèce en révolte et surtout la confusion des informations répandues dans la presse. Au début de la pièce, par exemple, un maître d'hôtel cherche à trouver la vérité en lisant une presse divisée sur la question.

DENIS (seul)
 (Il est assis devant la table, sur laquelle sont une carte géographique, des journaux et une pelote couverte de petits drapeaux.)
 Tandis que personne ne me demande dans l'hôtel, voyons nos journaux, notre carte de la Grèce, et orientons-nous. (Il prend un journal.) D'après ce journal, les Grecs sont à Hydra... (Il pose un petit drapeau noir.) Bien. (Il prend un autre journal.) D'après celui-ci ... les Turcs sont à Hydra ! ... Diable ! comment arranger cela ? ces deux drapeaux-là ne pourront jamais tenir ensemble... J'en étais sûr...voilà le Turc par terre. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais les Turcs ne tiennent pas du tout : il faut pourtant que j'en mette encore à Salonique, à Laodicée, et puis ensuite des Grecs partout... Bien ! allons, voilà les Turcs et les Grecs piqués comme il faut... (Il se lève.) J'aime à suivre les opérations militaires, les marches des troupes. Il y a quelques années, j'ai diablement usé d'épingles... (sc.1)

Ce personnage décontenancé par l'abondance des informations souligne l'antagonisme entre les journaux libéraux en faveur de la Grèce et les journaux royalistes peu favorables à l'esprit de la révolution. Difficile alors de se faire une opinion lorsque les journaux, instruments politiques dont on commence à mesurer le pouvoir, sont partagés de la sorte. Les uns : *Le Constitutionnel*, le *Courrier Français*, le *Journal des Débats*

4. *Le Panorama d'Athènes* est une œuvre de Pierre Prévost, le premier panoramiste français, fait au boulevard des Capucines en 1821.

5. Thomas Sauvage, Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, Gabriel de Lurieu, *Athènes à Paris, ou le Nouvel Anacharsis*, comédie vaudeville en 1 acte, représentée pour la première fois sur le théâtre des Variétés le 1^{er} décembre 1821, Pollet, Paris 1821.

célèbrent avec force les exploits des soldats grecs, ouvrent leurs colonnes à des articles philhellènes ; d'autres dressent un portrait peu honorables des insurgés en les accusant de piratage de bateaux ou des comportements haineux à l'encontre des catholiques latins des îles grecques de Syra, Naxos, Tinos et Santorin⁶. C'est pour cette raison que certains auteurs sensibles à l'infiltration d'informations erronées et inexacts dans les journaux se préoccupent de rechercher des « renseignements certains », comme explique Auguste Fabre dans la préface de son ouvrage *l'Histoire du siège de Missolonghi*, en 1826 :

J'ai entendu de sincères amis de la Grèce, qui ne savaient comment séparer le vrai du faux, et qui se voyaient forcés de renoncer aux plus brillantes nouvelles accueillies avec les plus vifs transports répéter douloureusement : Au fond, nous ne savons rien ; et peut-être tous ces traits d'héroïsme sont-ils aussi mensongers les uns que les autres⁷.

Avec les premiers revers grecs après la mort d'Ali-Pacha en juillet 1822, les dramaturges français commencent à traiter la question grecque de manière plus sérieuse. Les événements dramatiques, comme le massacre de l'île de Chio⁸ (1822) ou le suicide collectif des femmes épirotes de Souli (1823) horrifient le monde littéraire et artistique. De nombreuses tragédies éveillent la sympathie créant l'image d'une Grèce martyre et révoltée contre ses oppresseurs après quatre siècles de domination ottomane.

C'est le cas des *Martyrs de Souli, ou l'Épire moderne*, tragédie en cinq actes de Népomucène Lemercier (l'auteur d'*Agamemnon* écrit en 1797) avec une préface consacrée principalement à des questions théâtrales et politiques, qui suivent les événements d'assez près en exaltant la lutte des Grecs et en dénonçant la « tortueuse diplomatie » qui milite encore contre leur délivrance⁹. Mais dans un temps où Villèle, le Premier ministre, envoie des généraux au pacha d'Égypte pour dresser les troupes qui espèrent exterminer les Grecs, la pièce est finalement interdite par la censure. Stendhal dans *Le Courrier anglais* exprime son regret et ajoute : « Je pense qu'elle aurait eu un grand succès¹⁰. »

Malgré la censure qui veille et une forte présence de la police secrète lors des représentations, d'autres pièces philhellènes sont composées sur ce sujet. C'est le cas, d'*Irène ou l'Héroïne de Souli* (1825) d'Auguste Fabre, tragédie en trois actes et avec chœurs, dans le goût de l'ancien théâtre grec. La pièce reçue à l'unanimité par le comité de l'Odéon le 25 novembre 1825, est aussi arrêtée par la censure. L'image d'un peuple, des guerriers, des citoyens, des femmes, des enfants, courant tout entier à la mort plutôt que de rester esclaves était certainement aux yeux du gouvernement un dangereux exemple.

6. Jean Dimakis, *La Presse française face à la chute de Missolonghi et à la bataille navale de Navarin, recherches sur les sources du philhellénisme français*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki 1976 ; Frédérique Tabaki-Iona, *Poésie philhelléniste et périodiques de la Restauration*, Société des archives helléniques, littéraires et historiques, Athènes.

7. Auguste Fabre, *Histoire du siège de Missolonghi*, suivie de pièces justificatives, Moutardier, Paris 1827, p. 3.

8. Voir le célèbre tableau de Delacroix, musée du Louvre.

9. Népomucène-Louis Lemercier, *Les Martyrs de Souli, ou l'Épire moderne*, tragédie en 5 actes, Canel, Paris 1825.

10. *Courrier anglais*, London Magazine, V, p. 229.

Souli, ou les Souliotes, mélodrame en deux actes et cinq tableaux d'Henri Franconi et Théodore Nézel, traite du même sujet. La pièce est cette fois-ci présentée, mais la première n'a eu lieu que le 17 mars 1830 au Cirque-Olympique. Cette représentation tardive montre toutefois que l'intérêt du public est resté très vif. Dès le lendemain de la première *La Semaine* atteste :

On est bien sûr d'inspirer de l'intérêt et d'attirer la foule en présentant au public un sujet tiré des fastes des Hellènes, de ce peuple courageux auquel, pour prix de ses exploits et de sa confiance, on vient d'imposer un roi étranger. [...] Il s'agit dans celle-ci des Grecs qui se délivrent du joug des Albanais en assiégeant le pacha Capelan. On a joint à ce fait principal une intrigue d'amour entre Zélidé, la sœur du pacha, et un jeune souliote nommé Zabello. Les auteurs ont tiré parti de ces deux actions très dramatiques, et la pièce a complètement réussi¹¹.

Parmi les personnes qui ont joué un rôle clé dans cette révolution grecque, Ali Pacha donne son nom au titre de deux pièces : un mélodrame en trois actes d'Hyacinthe et Alfred (pseudonyme de Michel Pichat), intitulé *Ali Pacha*¹², qui se termine avec l'image forte d'un Souliote, Xénoclès, qui proclame la liberté de la Grèce sur les ruines d'une citadelle et une tragédie en trois actes intitulée *La Mort d'Ali-Tébélen, pacha de Janina* de Pradel¹³.

Tandis que les luttes sanglantes se poursuivent en Grèce, les noms des guerriers grecs deviennent de plus en plus familiers aux Français. Ils deviennent le symbole du courage, de la bravoure, de la résistance désespérée face aux puissants occupants turcs. Ils excitent la pitié et l'enthousiasme, l'admiration et la terreur. Ils sont glorifiés et salués comme des « héros modernes », immortalisés par un Victor Hugo, un Lamartine, un Casimir Delavigne et nombre d'autres poètes de l'école romantique et de l'école classique. Accompagnant la montée en puissance des combats, le philhellénisme se renforce. Les peintres exposent de nombreux tableaux sur le sujet : Ary Scheffer *Les Femmes souliotes*¹⁴ et Delacroix le *Massacre de Chio*¹⁵. Selon René Canat « la Grèce moderne faisait concurrence à la Grèce antique et en effaçait la vision au lieu de la prolonger. Comment songer à l'époque homérique, se demande-t-il, à la lutte contre les Perses, à Léonidas et à Philopœmen quand on avait Souli, Parga, Chio, Missolonghi et les Canaris et Botzaris ? En 1824, la régénération de la Grèce est la question du jour. Il est entendu que son avenir offre plus d'intérêt que son passé¹⁶ ».

Au Théâtre-Français, Pichat fait représenter sa tragédie *Léonidas* en 1825, avec Talma dans le rôle-titre. La pièce connaît un succès éclatant. Elle ne cesse de faire allusion

11. *La Semaine*, 18 mars 1830, p. 3.

12. Hyacinthe François Isaac Decomberousse, Alfred (Michel Pichat), Baudouin d'Aubigny, *Ali-Pacha*, mélodrame en trois actes représenté au théâtre du Panorama dramatique le 9 juillet 1822, J. Esneaux, Paris 1822.

13. Eugène de Pradel, *La Mort d'Ali-Tébélen, pacha de Janina*, tragédie en trois actes représenté au théâtre de Rochefort le 31 juillet 1827, Faye père et fils, Rochefort.

14. Musée du Louvre.

15. Musée du Louvre.

16. René Canat, *La renaissance de la Grèce antique*, Hachette, Paris 1911, p. 11.

à la vaillance des Grecs modernes. La presse de l'époque mentionne la présence des enfants de capitaines grecs, placés dans la loge du duc d'Orléans, et souligne l'émotion soulevée lorsque dans l'histoire antique, on applaudissait l'histoire présente¹⁷.

LÉONIDAS

Écoutez ! leur gloire vengeresse

Dans l'avenir encor ressuscite la Grèce.

Oui, vaincus, opprimés dans les siècles lointains,

Les Grecs ne seront pas déçus de leurs destins,

Tant que, de notre gloire entretenant leurs villes,

Vous resterez debout, rochers des Thermopyles ! (III, 6)

De 1823 à 1826, la lutte se poursuit et l'opinion publique stimulée par des philhellènes comme Chateaubriand ou Byron s'impatiente. La diplomatie européenne sembla cette fois prête à trouver un accord, lorsqu'un autre événement meurtrier marqua profondément les esprits, il s'agit de l'annonce de la chute de Missolonghi qui tomba après des années de bombardements, le 22 avril 1826. Ville située à l'entrée du golfe de Corinthe, déjà immortalisée en 1822 par la résistance de Markos Botzaris (360 Grecs face à 11000 soldats ottomans), où lord Byron mourut en 1824 venu soutenir la guerre d'Indépendance des Grecs, fut cette fois anéantie sous l'ordre du Sultan. Une élite de combattants grecs, avec femmes et enfants épuisés, repoussèrent toutes les sommations et préférèrent mourir plutôt que de se rendre. Quand les Turcs et les Égyptiens entrèrent dans la ville, les Grecs firent sauter leurs poudrières.

Les réactions et les manifestations de soutien furent nombreuses : une exposition au succès retentissant se tint à la galerie Lebrun en mai 1826. Elle abrita entre autres le célèbre tableau de Delacroix : *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi*¹⁸. Au théâtre, cinq pièces au moins traduisirent le sort peu enviable des combattants grecs ; ce fut l'occasion d'exalter l'idée de patrie qui trouve ses racines dans la Révolution de 1789, de rappeler les devoirs qu'elle impose et les sacrifices qu'elle exige.

À Bruxelles, d'abord, une scène lyrique intitulée *Les malheurs de la Grèce* (1826) de Ph. L. Bruxelles est vivement applaudie¹⁹. Le climat émotionnel rendu par le langage poétique participe de l'élégie tragique et insiste sur l'urgence de la situation et la nécessité de réagir.

O mes concitoyens ! si de la gloire antique

Vous gardez en vos cœurs le noble souvenir,

Que vos pieuses mains arrachent la Belgique

Aux reproches de l'avenir.

17. Voir à ce sujet, mon ouvrage *La Grèce antique sur la scène française 1797-1873*, Honoré Champion, Paris 2013, p. 98-112. Voir aussi les rapports de censure aux Archives nationales, cotes : F¹⁸ 618^A et 1²¹ 966.

18. Voir *Canaris*, dithyrambe, d'Alexandre Dumas, qui raconte l'attaque héroïque de cet amiral grec contre la flotte des Turcs (Sanson, Paris 1826), ainsi qu'un petit ouvrage de René Trédos, intitulé *Les Parisiennes, ou le sacrifice aux Grecs*, Vve Silbermann, Strasbourg, 1826.

19. Voir Philippe Lesbroussart, *Poèmes épitres, fables et poésies diverses*, Langlet, Bruxelles 1837, p.165-169.

Un peu d'or sauverait ces peuples magnanimes
 Que le besoin poursuit au milieu des combats ;
 Un peu d'or donnerait du fer à leurs soldats,
 Du pain aux enfants des victimes.
 Prêtres, pour eux ainsi mourut le Rédempteur ;
 Fils d'Egmont, aidez-les à briser leurs entraves.
 Vous, femmes, donnez au malheur ;
 Soldats belges, donnez aux braves.

En France, *Le Siège de Missolonghi*, chant funèbre d'Émile Souvestre, annonce la fin de la « ville sainte » comme ils surnomment Missolonghi. On voit un plaidoyer fervent en faveur des Grecs, qui accuse l'Europe d'abandonner les fils de Léonidas et les chrétiens, souffrant pour la liberté, aux affreux tyrans. De quoi attirer la colère et la censure, qui voyait une irrévérence au Sultan et interdit la pièce déjà reçue par les acteurs du Théâtre-Français²⁰.

Le 9 octobre de la même année, à l'Opéra *Le siège de Corinthe* avec musique de Rossini et texte traduit par Alexandre Soumet met aussi en scène la lutte de Missolonghi assiégée par les Turcs au quinzième siècle²¹. La pièce offre de continuelles allusions à la cause de l'insurrection grecque, elle se termine par un tableau particulièrement poignant où les Turcs égorgent les Grecs mais la prophétie du chœur laisse entrevoir le réveil de la Grèce après des siècles d'esclavage. La pièce suscite un succès d'enthousiasme, mais ce genre de scènes n'est pas au goût de tous, ainsi *Le Courier des théâtres* du 26 juin 1826 écrivait : « Si la pièce nouvelle est un bulletin de la Grèce, qu'on l'imprime au *Moniteur*. Si c'est un opéra, qu'on le joue ; mais choisissez, car il serait aussi ridicule de publier une tragédie officielle, que de chanter une note diplomatique. »

La même année, dans un à-propos intitulé *La pêche de Vulcain, ou l'Île des Fleuves*²², de Rochefort, Lassagne et Brisset, représentée au théâtre du Vaudeville, on aperçut parmi les fleuves personnifiés l'Eurotas dans un costume à la grecque qui reçut tous les éloges :

AIR de Téniers.
 De vos vertus chacun fut tributaire,
 Le vieux guerrier pensait à Marathon,
 Le poète parlait d'Homère,
 Le sage songeait à Platon :
 Oui, du passé rappelant la mémoire,
 Tous vous donnaient avec la même ardeur !

20. Voir Odile Krakovitch, *La censure théâtrale de 1830 à 1850*, thèse Aix-en-Provence 1979 ; Tabaki-Iona, *Poésie philhelléniste*, p. 149.

21. Giuseppe Luigi Balloco, *Le Siège de Corinthe*, tragédie lyrique en 3 actes, trad. d'Alex. Soumet, représentée à l'Académie royale de musique, le 9 octobre 1826, Roullet, Paris 1826.

22. Edmond Rochefort, Espérance Hippolyte Lassagne, Mathurin-Joseph Brisset, *La pêche de Vulcain, ou L'île des fleuves*, à-propos mêlé de vaudevilles, à l'occasion du ballet de *Mars et Vénus*, A.-G. Brunet, Paris 1826.

Les hommes au nom de la gloire,
Les femmes au nom du malheur. (I, 9)

En 1827, un autre vaudeville, *La Girafe, ou Une journée au jardin du roi* de Théaulon ne manque pas d'adresser quelques couplets à Léonidas et aux Grecs²³. En juillet 1827, le théâtre de Rochefort donna une tragédie en trois actes d'Eugène de Pradel intitulée *La Prise de Missolonghi* [sic]. La pièce met l'accent sur la participation des Français. On y entend Botzaris :

[...] O ciel, dans le lointain j'entends ce cri : *la France* !
Ah ! l'on peut espérer encore des succès,
Si pour nous secourir il est des cœurs français. (II, 2)

Enfin, *Le Dernier jour de Missolonghi*²⁴, drame historique en trois actes et en vers de G. Ozaneaux, reconstruit cette terrible journée. La dimension spectaculaire est placée au premier plan ; le décor, différent pour chaque acte, montre toujours Missolonghi en ruine. L'action avec des discours aux accents patriotiques, met en scène de nombreux personnages connus : Botzaris, Capsali, Thémélis et des étrangers venus soutenir la cause grecque : l'officier Gérard personnifie le philhellénisme français, le colonel Felton rappelle le caractère britannique de lord Byron, le Suisse Meyer, rédacteur des *Chroniques de Missolonghi* est le délégué de la presse européenne. Parmi les scènes frappantes, on peut citer celle où Tahir, personnage de la pièce, lit la lettre du Sultan qui ordonne la destruction de la ville :

Missolonghi trop longtemps a vécu ;
Du roi des rois la clémence est lassée ;
Plus de pitié pour la ville insensée,
Plus de pitié pour le peuple vaincu.
Que ses remparts, écrasés par la bombe,
Que ses guerriers par le fer déchirés,
Dans l'incendie à la fois dévorés,
Soient engloutis dans une même tombe !
Exterminez les femmes, les enfants ;
Dans les enfers précipitez leurs âmes ;
Livrez au feu le corps de ces infâmes,
Et jetez leurs cendres aux vents.
Que leur supplice épouvante le monde ;
Et si les Francs, sur nos bords descendus,
Cherchent la place où fut la ville immonde,
Que le rivage en frémissant réponde :
Missolonghi ! je ne la connais plus ! (II, 9)

23. Emmanuel Théaulon, Jean-Baptiste Gondelier, Théodore Anne, *La Girafe, ou Une journée au jardin du roi*, tableau-à-propos, en vaudevilles, représenté au théâtre du Vaudeville le 7 juillet 1827, Barba, Paris 1827.

24. Jean Georges Ozaneaux, *Le Dernier jour de Missolonghi*, drame héroïque en 3 actes, avec des chants, musique de Hérold, Théâtre royal de l'Odéon, 10 avril 1828, J.-N. Barba, Paris 1828.

La pièce achevée pourtant l'été de 1827, mais la censure suscita plusieurs difficultés d'ordre politique et religieux : la présence d'un évêque sur la scène, un colonel anglais dont le rôle pouvait blesser la susceptibilité de la Grande-Bretagne, un juif faisant commerce d'esclaves, la liberté appelée par son nom, dans le décor, une cathédrale en ruines, dans l'hymne de la délivrance, l'invocation d'une sainte ; tout paraît dangereux²⁵. La pièce, après bien des corrections, fut finalement jouée un an plus tard, le 10 avril 1828. Le succès fut immense, surtout pour la représentation du 22 avril 1828, le second anniversaire de la fin de Missolonghi. Parmi les spectateurs, il y avait aux premiers rangs le duc d'Orléans – le futur Louis-Philippe – avec la duchesse de Berry.

La chute de Missolonghi alimenta longtemps un vif intérêt, mais d'autres événements furent aussi représentés sur la scène française rappellent encore le souvenir du sacrifice des Grecs. *Athènes, ou les Grecs aujourd'hui*, tragédie en trois parties d'Émile Cottenet, représentée à Londres le 4 juillet 1827²⁶, décrit de manière poétique l'état d'Athènes en ruine après les bombardements : « La Grèce n'offre, hélas ! que d'immenses tombeaux ! » (I, 1). La troisième scène évoque la foi chrétienne et se termine avec l'image forte d'un Turc qui relève l'étendard du Christ et l'appel d'une femme mourant qui dit :

Aux siècles à venir... faites dire à l'histoire...
Ici... gisent les Grecs... ; sur eux... plane... la gloire...
Les peuples... de l'Europe... ont pleuré... sur leurs maux,
Et les rois d'un œil sec... ont creusé leurs tombeaux. (III, 9)

Enfin, de 1828 à 1830 le changement de la politique française en faveur de l'affaire grecque fut accueilli avec enthousiasme par l'opinion publique et célébré au théâtre du Vaudeville. La Grèce sauvée, est le message passé par : *Le Départ pour la Grèce, ou l'Expédition de la Morée*, vaudeville en un acte d'Eugène et Kauffmann, représenté sur le théâtre des Célestins à Lyon le 12 septembre 1828 et *Le Pacha et la vivandière*, folie vaudeville en trois tableaux d'Alphonse Signol représenté en 1829. Ces deux pièces chantent la libération du peuple grec, saluent la participation des Français à l'expédition en Morée et dénoncent par le biais de la comédie la politique turque²⁷.

La révolution grecque a suscité un engouement dans la scène théâtrale française aussi bien dans les scènes officielles qu'aux scènes du boulevard. Toutes les pièces évoquées, imprégnés d'un esprit philhellène, témoignent de la relation forte que les dramaturges françaises renouvellent avec la Grèce du XIX^e siècle. Que ce soit par le biais de la tragédie ou de la comédie, les dramaturges s'engagent à transmettre les

25. Sur la censure théâtrale, voir F²¹ 966 à 998 et F²¹ 1330 à 1339 aux Archives nationales. Voir aussi Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830)* : inventaire des manuscrits des pièces (F¹⁸ 581 à 668) et des procès-verbaux des censeurs (F²¹ 966 à 995).

26. Émile Cottenet, *Athènes, ou les Grecs d'aujourd'hui*, tragédie en 3 parties et en vers, précédée d'une dédicace aux Amis des Grecs, Londres et Paris, chez les marchands de nouveautés, 1827.

27. En août 1828, un corps expéditionnaire français débarqua à Coron au sud du Péloponnèse.

principaux événements de cette lutte inégale des Grecs contre la domination turque de manière très spectaculaire et sentimentale. Malgré l'attitude négative de la politique française et les innombrables interdictions de la censure, ils continuent durant plus de dix ans à montrer que les Grecs modernes étaient aussi dignes que leurs ancêtres. Ils contribuent ainsi à leur manière à affûter en France la prise d'une conscience politique qui finalement a créé un consensus national sur la nécessité d'intervenir en Grèce. C'est dans ces pièces surtout que se trouve la colère et l'esprit de révolte qui pourrait conduire à la révolution par le goût retrouvé de la liberté.

Lydia Sapounaki-Dracaki
Maria Louisa Tzogia-Moatsou

Jules Truffier à Athènes : une mission glorieuse

La présente intervention vise à mettre en évidence le rôle des acteurs qui ont contribué à l'organisation de l'éducation théâtrale, institutionnalisée en Grèce au début du XXe siècle.

Par la lecture approfondie des sources de l'époque on souligne le rôle moteur du théâtre français à l'établissement des études théâtrales en Grèce et en même temps on remarque la pénétration organisée de la culture française dans la vie du pays. En termes modernes on pourrait parler d'une diplomatie culturelle du gouvernement français par l'intermédiaire du théâtre et de son enseignement et en même temps du renforcement de l'amitié franco-hellénique.

Il faut noter aussi que pendant cette époque les Parisiens organisaient des spectacles à Paris pour aider le peuple hellénique. Par exemple en 1897, un spectacle s'est tenu au Théâtre de la République, sur l'initiative de deux journaux quotidiens parisiens, *La Presse* et *La Patrie*, pour aider les blessés de la révolte crétoise.

Durant cet événement les spectateurs avaient l'occasion de jouir des films de cinéma, des pièces de théâtre, de la musique et des poèmes, comme le fameux « Pour la Grèce » qu'Edmond Rostand, écrivain, dramaturge, poète et essayiste, avait écrit à cette occasion, et le poème « Hymne à la Grèce » du poète, romancier et homme politique Huges Clovis. Il faut aussi noter la participation, à cette matinée d'une durée de cinq heures, des acteurs renommés de la Comédie-Française, du Conservatoire, du Théâtre du Châtelet, de l'Odéon, etc. Parmi eux, Jean Mounet-Sully et Jules Truffier qui – ensuite – viendra en Grèce pour organiser la formation des futurs acteurs au Conservatoire d'Athènes (Ωδείον Αθηνών).

Les acteurs du théâtre néo-hellénique, après la guère de l'Indépendance et jusqu'à la fin du XIXe siècle, étaient surtout autodidactes ou bien ils suivaient la tradition et le style des érudits de la diaspora. Selon la presse de l'époque, le théâtre grec était très malsain, en raison du manque de formation des ses acteurs. Ainsi on le comparait avec le théâtre français du XVIIIe siècle ou même d'avant. Après quelques tentatives sporadiques d'enseignement de l'art dramatique en Grèce, la première tentative réussie était celle du Conservatoire d'Athènes à l'aube de la décennie 1870¹.

1. Lydia Sapounaki-Dracaki et Maria Louisa Tzogia-Moatsou, *L'École d'art dramatique du Théâtre National (Η δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου)*, MIET, Athènes 2011, p. 50.

Le 10 janvier 1873 a eu lieu l'inauguration du Conservatoire d'Athènes en présence du couple royal qui a joué un rôle majeur dans la mise en place de l'éducation théâtrale à la française en Grèce. Au cours de la première année scolaire, le Conservatoire n'avait que quatre enseignants de musique et un enseignant d'art dramatique. Il faut noter que cette première année, parmi les 188 demandes, seulement 14 concernaient la section dramatique².

Au début le Conservatoire fonctionnait sans directeur, vu qu'une personne appropriée pour ce poste ne pouvait pas être trouvée. En 1879, le Conseil d'administration a invité de Paris un certain M. Stevens pour occuper la place du Directeur, poste bientôt supprimé comme un « luxe entièrement inutile³ ». Ainsi jusqu'à l'année 1890, l'Ὠδεῖον continuait à fonctionner avec une grande difficulté et offrait uniquement des cours élémentaires de musique. Les efforts du Conseil d'administration visaient principalement à renforcer l'enseignement de musique, à former une bande et à organiser des concerts.

Le Conservatoire continuait à avoir des difficultés, le nombre d'étudiants déclinait et l'éducation théâtrale restait quasi inexistante. Les professeurs qui donnaient des leçons de théâtre étaient souvent des amateurs qui exerçaient en même temps d'autres professions, avec quelques petites exceptions prometteuses, telles que Lekatsas en 1881⁴.

Les préjugés concernant la profession discréditée de l'acteur et surtout de l'actrice, difficiles à être surmontés, ont finalement entraîné une annulation des projets théâtraux de Lekatsas. La véritable renaissance du Conservatoire a commencé en 1891 avec le nouveau Directeur, Georges Nazos, qui est resté dans ce poste jusqu'en 1924⁵. Au cours de la même année le poète célèbre, Georges Viziinos, est devenu directeur et enseignant de l'École d'art dramatique de l'Ὠδεῖον⁶. En 1899, le fonctionnement de l'école a été interrompu pour un an, en raison de manque d'étudiants, bien que le rapport d'activité du Conservatoire (1898-1899) considère l'école comme la seule supérieure d'art dramatique et musical de l'Orient⁷. Sa réouverture a été prévue pour l'année 1900 mais sur de nouvelles bases, en embauchant de nouveaux enseignants⁸.

À l'aube du XXe siècle, précurseur de la régénération du théâtre grec était la genèse du Théâtre Royal, qui entre autres aurait sa propre école dramatique. Suivant l'exemple de son pays de naissance, le Danemark, le roi grec Georges 1^{er}, grand ami des gens et des choses en France, estimait que l'éducation appropriée des acteurs conduirait à briser les préjugés, tout en élevant le métier de l'acteur. La nécessité d'organiser

2. Theodoros Hatzipantazis, *Du Nil au Danube (Από του Νείλου μέχρι του Δουναβέως)*, Presses Universitaires de Crète, Iraklion 2006, vol. AI, p. 283.

3. Georgios Drossinis, *Georgios Nazos et le Conservatoire d'Athènes (Γεώργιος Νάζος και τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν)*, s.n., Athènes 1938, p.79.

4. Dimitris Spathis, « Le théâtre néohellénique » («Το νεοελληνικό θέατρο»), dans *Grèce: Histoire et Civilisation (Ελλάδα Ιστορία και Πολιτισμός)*, vol. X, éditions Malliaris, Thessaloniki 1983, p. 28. Tiré à part.

5. Drossinis, *Georgios Nazos*, p. 86.

6. *Op. cit.*, p. 83-85.

7. *Op. cit.*, p. 107.

8. *Skipip*, 8-8-1900.

l'enseignement des études théâtrales en Grèce pour la formation de jeunes acteurs était impérative et considérée comme un signe de civilisation⁹.

Le Secrétaire du Théâtre Royal et Directeur de sa nouvelle école dramatique, Stéphane Stephanou, rédigea le premier règlement, suivant les normes de l'École d'Art dramatique de Paris et non pas celle de Copenhague, puisque la Comédie-Française était considérée supérieure au Théâtre Royal danois¹⁰. Dans le cas de la Comédie-Française les premiers Associés ont été « recrutés » parmi les acteurs les plus compétents et pas d'une façon clientéliste parmi les personnes des salons bourgeois¹¹.

Le fonctionnement de l'École Dramatique du Théâtre Royal grec était de très courte durée. L'école n'a même pas pu accomplir le deuxième semestre de son programme d'études et ajouter à son personnel un professeur français pour enseigner le « Maintien » comme prévu. Selon la presse quotidienne athénienne, Paul Mounet¹², frère du célèbre tragédien de l'époque, Mounet-Sully, sociétaire à la Comédie-Française et professeur au Conservatoire de Paris¹³ a offert son aide pour le choix du professeur français.

Après l'échec de l'École Dramatique Royale de former les acteurs du Théâtre Royal (fondée en 1901), ce rôle a été confié au Conservatoire d'Athènes. Son conseil d'administration a alors demandé l'aide de la Comédie-Française pour réorganiser l'école.

Ainsi en février 1903, le Ministère Français des Beaux-arts en collaboration avec l'Ambassade française à Athènes ont décidé d'envoyer en Grèce l'acteur distingué Jules Truffier pour accomplir ce but¹⁴. Jules Truffier, né en 1856 à Paris (mort en 1943), était comédien et poète. Selon les journaux parisiens le choix de Truffier était très réussi et assurait la diffusion des chefs-d'œuvre français en Grèce. En même temps, Truffier était sociétaire à la Comédie-Française, selon le désir des Athéniens, mais pas professeur au Conservatoire, dont il a été ancien élève. Il en connaissait donc le fort et le faible, pouvait retenir l'excellent de l'enseignement dramatique et éviter les pratiques désuètes.

Au début, Truffier a reçu par le roi grec Georges l'offre de participer à la fondation et direction d'un théâtre à Athènes, qui donnerait l'occasion de présenter les pièces du répertoire français, classique et moderne, comme le faisait le théâtre Michel à Saint-Pétersbourg. Sur cette scène une troupe parisienne aurait d'abord joué et elle serait remplacée par des acteurs grecs, lorsque l'art de l'interprétation aurait progressé en Grèce. Ce projet n'a pas été réalisé, et la collaboration entre la Comédie-Française et l'état grec s'est limité à l'organisation de l'école dramatique du Conservatoire d'Athènes, de l'Ἰδρυμα¹⁵.

9. Embros, 25-11-1901.

10. Embros, 26-6-1900.

11. *Op. cit.*

12. Archives de la Comédie-Française, dossier *Sociétaires, Mounet Paul* ; Paul Mounet articles (1903-1951).

13. *Skrip*, 9-9-1900.

14. *L'Éclair*, 3-3-1903.

15. Sapounaki et Tzogia, *L'école d'art*, p. 57.

Deux jours après son arrivée à Athènes, Jules Truffier a exposé le plan et le programme d'études de son cours de déclamation au Conseil d'administration du Conservatoire athénien et le lendemain il a commencé son cours dans une ambiance enthousiaste. Truffier déclarait avoir organisé l'école dramatique selon le plan de la première école dramatique, fondée au XVIII^e siècle par Molé¹⁶ et se proposait d'enseigner aux comédiens grecs la méthode de travail qui leur manquait. L'enseignement devait être gratuit, de deux ou trois ans, divisé en deux classes. La classe préparatoire, où l'on apprendrait à articuler (cours de lecture et de prononciation grecque) et une classe supérieure où on ne serait admis qu'après examen, comme en France¹⁷. La classe supérieure comporterait les trois cours suivants :

- Un cours de lecture, de prononciation, de bonne articulation et d'expression que Truffier considérait comme le plus important – comme « la clef de voûte de son édifice ».
- Un cours de jeu mimique et de mise en scène, que Truffier considérait comme secondaire, car « on est ou on n'est pas comédien » !
- Un cours complémentaire de danse, d'escrime et de maintien¹⁸.

Truffier était enthousiasmé par l'accueil des Athéniens et a beaucoup travaillé pendant les deux mois de son séjour en Grèce en organisant quatre classes d'enseignement théâtral à l'Odéon. Il a indiqué, lui-même, comme titulaire de la classe de lecture expressive et de l'histoire de la littérature dramatique, l'écrivain et diplomate Angelos Vlachos dont l'« allure élégante » impressionnait ses élèves. La classe de technique théâtrale et d'étude des rôles a été assignée à Anna Frangopoulou, comédienne du Théâtre Royal grec, qui avait suivi, à titre de pensionnaire du roi Georges, les cours du Conservatoire de Paris en qualité d'auditrice. Frangopoulou, après son mariage avec l'industriel français Dupont et son installation à Paris, a abandonné le théâtre. Le régisseur général du Théâtre Royal grec, Thomas Economou, a été embauché à enseigner la mise en scène et le professeur français Lucien Roger, l'escrime, la danse et le maintien. Truffier a personnellement assisté pendant deux mois à l'organisation du Conservatoire et la presse française suivait avec satisfaction son œuvre : la formation de l'école dramatique mais aussi le développement de l'influence française¹⁹.

La veille du départ de Truffier d'Athènes, le roi Georges l'a invité au palais et lui a exprimé sa satisfaction, parce qu'il a enfin vu établir les bases d'un véritable enseignement de l'art théâtral. Le lendemain, le jour de son départ en France, les élèves de Truffier sont allés l'accompagner au port et le comédien a composé une ballade, qu'il a communiquée aux journaux français, dédiée à ses amis de la Comédie-Française.

16. *Le Figaro*, 19-5-1903 ; Charles Guillaume Étienne et P. Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé, comédien français et membre de l'Institut national de France*, Desenne [et] Martinet, Paris 1803, p.149-151.

17. Sapounaki et Tzogia, *L'école d'art*, p. 60-61.

18. *Le Figaro*, 20-3-1903.

19. *Orient du Caire*, 22-5-1903.

À son retour à Paris, en mai 1903, Truffier a écrit un livre intitulé *Athènes et la Comédie-Française* dans lequel il y a des commentaires sur les qualités des professeurs et des 14 élèves grecs et où il donne des conseils aux gens de théâtre mais aussi aux amateurs, membres, ces derniers, de l'élite athénienne. Selon Truffier, le personnel du Théâtre Royal grec ne manquait que de méthode et surtout de bons rôles originaux ; c'est surtout la production dramatique nationale qu'il fallait galvaniser²⁰.

Le comédien français conseillait aux jeunes acteurs de bien prononcer leur belle langue grecque, puisque « Dire c'est la probité de l'Art Dramatique ». En plus il conseillait aux dirigeants de garder l'enseignement du Conservatoire dans l'idéalisme et d'abandonner le réalisme, puisque l'Art Grec ne sera jamais réaliste, le but sublime étant l'apothéose de la beauté humaine²¹.

La presse française exprima des commentaires favorables sur la réussite du projet de Truffier en Grèce, pour deux raisons. La première était qu'il a lancé avec sa connaissance et son travail, l'organisation de l'enseignement des arts du théâtre au Conservatoire d'Athènes et la deuxième était qu'il a contribué de façon décisive, à travers la culture, au développement de l'influence française en Grèce. En faisant le rapport de son séjour à Athènes, Truffier signala qu'il avait travaillé dur pour organiser à partir de zéro l'école d'art dramatique au Conservatoire d'Athènes. Selon lui, les quatre classes de l'École avaient fonctionné parfaitement pendant sa présence en Grèce²².

Le second voyage officiel de Jules Truffier à Athènes se réalisa en 1905, à l'occasion du Premier Congrès international d'archéologie avec la participation de toutes les missions étrangères qui avaient fait des fouilles en Grèce, y compris l'École française d'Athènes sous Théophile Homolle²³. La Comédie-Française, invitée aux fêtes helléniques, par l'entremise du comte d'Ormesson, ministre de France, et de Pasmazoglou, président de la Commission des fêtes du Congrès, fut représentée par deux de ses plus anciens sociétaires, Eugène Silvain et Jules Truffier, accompagné par son épouse, la soprano Molé Truffier. La presse française racontait que les fêtes étaient superbes et que le concours des comédiens français fut chaleureusement accueilli, sous l'azur de l'Attique.

Au nom de la Comédie-Française, Truffier adressa au président du Congrès Archéologique, le prince royal des Hellènes, un salut. Il s'agit d'un poème écrit par lui-même, inspiré par la glorieuse renaissance de la Grèce et intitulé « Les deux printemps d'Hellas ».

La presse française parlait d'un « voyage d'art et de pure poésie » mais il s'agissait aussi de la conclusion d'une très longue manœuvre diplomatique. Le gouvernement

20. Jules Truffier, *Athènes et la Comédie-Française : l'École dramatique(1903), les fêtes du Congrès (1905)*, P.V.Stock, Paris 1905, p. 25.

21. *Op. cit.*, p. 7.

22. *Le Figaro*, 19-5-1903.

23. Théodore Homolle, « Le cinquantenaire de l'École Française d'Athènes », dans *Bulletin de correspondance hellénique*, n° 2 (1898), p. 1-108.

grec en ordre de renforcer les relations franco-grecques avait assigné depuis longtemps les fouilles de Delphes à l'École française d'Athènes, en équilibrant l'assignement de l'Olympia aux archéologues Allemands. Le moment était alors approprié parce que la France n'avait pas encore réglé le support diplomatique que la Grèce voulait pour obtenir dans l'imminent congrès de Berlin (1878) l'annexion de la Thessalie.

Après la conclusion du Congrès Archéologique, Jules Truffier visita pendant deux mois, avec les autres illustres invités, grande part des antiquités dans toute la Grèce. Ensuite, Truffier rentra en France pour continuer son œuvre d'enseignement théâtral au Conservatoire parisien où il devint professeur en 1905.

Dans notre présentation nous arrivons donc à la conclusion que l'enseignement de l'art théâtral a été utilisé pas seulement comme outil de diffusion de la culture française en Grèce mais aussi comme outil de développement de son influence. Cet effet est illustré dans les règlements et les programmes d'études des premières écoles dramatiques. La langue française était une des leçons enseignées à l'École Professionnelle de Théâtre, fondée en 1924 et à celle du Théâtre National, fondée en 1930.

Les artistes de la Comédie-Française, philhellènes, en collaboration avec le ministère français des Affaires étrangères et les membres L'École française d'Athènes ont joué un rôle prépondérant. Les premiers boursiers grecs qui ont continué leurs études à la Comédie-Française sont devenus de vrais ambassadeurs de l'esprit français.

Δημήτρης Τσατσούλης

Η πρόσληψη του Ρακίνα στην Ελλάδα (19ος - 21ος αιώνας)

Σκόπευα αρχικά να μιλήσω για δύο παραστάσεις τραγωδιών του Ρακίνα του 21ου αιώνα ως καθοριστικά παραδείγματα αλλαγής της υποδοχής του από την ελληνική σκηνή και, κατ' επέκταση, το ελληνικό κοινό. Διαπίστωσα ωστόσο σύντομα ότι αυτή που χαρακτηρίζω αλλαγή θα έμενε ατεκμηρίωτη χωρίς προηγούμενη αναφορά στην παραστασιακή ιστορία της πρόσληψης του γάλλου τραγικού στην Ελλάδα τους δύο προηγούμενους αιώνες. Γεγονός που με ανάγκασε σε αλλαγή προσέγγισης του θέματός μου.

Ο Ρακίνας δεν φαίνεται να υπήρξε ο αγαπημένος της ελληνικής σκηνής. Η έως πρόσφατα υποδοχή του αντανακλάται στην άποψη που εξέφραζε στα τέλη, μόλις, του 20ου αιώνα ένας έγκριτος κριτικός, ο Γιάννης Βαρβέρης, όταν έγραφε: «Ο εν γένει προς τον Ρακίνα δύσθυμος, όπως έδειξαν ιστορικά τα πράγματα, Έλληνας θεατής ποτέ δεν ενστερνίστηκε αυτό το “αποπιτανωμένο”, ελεγειακό θέατρο, ίσως επειδή για τα περί ατομικής και συλλογικής ευθύνης διέθετε τα ανώτερα πρότυπα της ελληνικής τραγωδίας.» Διατύπωση που εμπεριέχει εν μέρει τα στοιχεία προκατάληψης τα οποία αιτιολογούν την κακοδαιμονία του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή. Ας σημειωθεί, άλλωστε, ότι έργο του Ρακίνα, έως τον 21ο αιώνα, δεν είχε ποτέ ανεβεί στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας αλλά ούτε σε άλλο κρατικό ή δημοτικό της θέατρο. Ας σημειωθεί ακόμα ότι, στο μεγαλύτερο μέρος του, το έργο του Ρακίνα παραμένει αμετάφραστο ή ανέκδοτο στα ελληνικά.

Ας μου επιτραπεί, λοιπόν, η αναδρομή στο παρελθόν, σε μια προσπάθεια εντοπισμού των λόγων της «ιστορικής» πασίδηλης «δυσθυμίας» του Έλληνα θεατή απέναντί της.

Τον 19ο αιώνα, στα ελληνόφωνα κέντρα των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου, ο γαλλικός κλασικισμός του 17ου αιώνα αποτελεί δραματουργικό πρότυπο και διάυλο προσέγγισης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η επαφή του ελληνικού κοινού μαζί της θα γίνει, επί μακρόν, μέσω των αρχαιόθεμων και αρχαιόμυθων έργων και διασκευών της ευρωπαϊκής δραματουργίας έως ότου ελληνικοί θίασοι και Έλληνες σκηνοθέτες αναμετρηθούν με τα πρωτότυπα αρχαιοελληνικά δράματα. Ο Ρακίνας, περισσότερο και από τον Corneille, εμφανίζεται ως σχετική σταθερά στις προτιμήσεις ερασιτεχνικών θιάσων και κυρίως μεταφραστών στο Βουκουρέστι, τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη, την Αλεξάνδρεια αλλά και στην Ερμούπολη, τη Λαμία, την Κέρκυρα και, τέλος, την Αθήνα. Ας σημειωθεί εδώ ότι, ενώ *Φαίδρα* και *Ανδρομάχη* προηγούνται παραστασιακά, σε μετάφραση του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή, στη

συνέχεια εμφανίζεται μια πληθώρα μεταφράσεων της *Ιφιγένειας στην Αυλίδα* που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί παρά μόνο χάρη στα ευγενικά συναισθήματα και την υπέρ πατρίδος θυσία της ηρωίδας, έστω και αν στην εκδοχή του Ρακίνα επικρατεί το αίσιο τέλος για το γνωστό μας πρόσωπο, αφού στη θέση της Ιφιγένειας θυσιάζεται η εξαδέλφη της – και κόρη της Ελένης – Εριφύλη.

Παρόλο που η μεταφραστική παραγωγή του 19ου αιώνα δεν είναι εξαντλητική των ρακινικών τραγωδιών, αποδεικνύεται απείρως πλουσιότερη αυτής του επόμενου.

Καθοριστικός παράγων της υποτίμησης της ρακινικής τραγωδίας κατά τον 20ο αιώνα φαίνεται να είναι η σταδιακή παραστασιακή έξαρση των αρχαιοελληνικών τραγωδιών και η συνακόλουθη εθνικιστική άμιλλα των σκηνοθετών ως προς το ποιος ερμηνεύει πιστότερα τη σκηνική τους αναβίωση. Ο Ρακίνας, ως ο πλησιέστερος, ως προς τη μορφή και το ήθος, στο αρχαίο δράμα Ευρωπαϊός κλασικός συγγραφέας, μοιάζει μάλλον απειλητικός για τη μοναδικότητα της εθνικής κληρονομιάς που προτίθενται να υπηρετήσουν, κατ' αποκλειστικότητα, οι έλληνες σκηνοθέτες ως οι φυσικοί απόγονοι και αρμοδιότεροι συνεχιστές της λαμπρής δραματοουργικής παράδοσης των Αρχαίων Ελλήνων, αντίληψη που επικρατεί έως σήμερα¹. Διότι, από πλευράς ελληνικής παραγωγής, μία μόνο παράσταση φαίνεται να καταγράφεται στην παραστασιογραφία έως και τα μεταπολεμικά χρόνια: εκείνη της, μάλλον ατυχούς παραστασιακά, *Ανδρομάχης* που ανεβαίνει στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού το 1928 σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου και η οποία προκαλεί την μίην θεατρανθρώπων για ποικίλους λόγους που θα φανούν στη συνέχεια.

Η επόμενη παράσταση έργου του Ρακίνα που μπόρεσα μέχρι στιγμής να εντοπίσω ανέβηκε σαράντα χρόνια μετά, το 1968, από τον Θίασο Μυράτ-Ζουμπούλακη και πρόκειται όχι για αρχαιόθεμο αλλά για τη βιβλικής καταγωγής *Εσθήρ* σε μετάφραση Κώστα Βάρναλη και χορικά (;) Νίκου Γκάτσου. Ακολουθεί το 1980 μια ραδιοσκηνοθεσία του Γρηγόρη Γρηγορίου του, πρωτοεμφανιζόμενου στα ελληνικά, *Βρετανικού* για να φτάσουμε στην τελευταία δεκαετία του 20ου αιώνα, όπου αρχίζει να εκδηλώνεται ένα ουσιαστικό πλέον ενδιαφέρον για τον Ρακίνα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Καθοριστικής σημασίας, ωστόσο, για τη διαμόρφωση της πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα φαίνεται να είναι το 1928. Καθ' όλη τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα οι επισκέψεις περιοδεούντων γαλλικών θιάσων είναι φαινόμενο σύνηθες. Η γαλλική δραματοουργία γίνεται ευχάριστα αποδεκτή από το ενήμερο κοινό και οι θίασοι φέρουν στις αποσκευές τους γνωστές επιτυχίες, ακόμη και έργα που ανεβάζουν σχεδόν ταυτόχρονα αθηναϊκοί θίασοι. Στο ρεπερτόριό τους ο Ρακίνας δεν φαίνεται να χαίρει προνομιακής θέσης. Έτσι, οι πρώτες μαρτυρίες για παρουσίαση ρακινικών τραγωδιών ανάγονται στο 1928 με την επίσκεψη θιάσων, διαπρεπών μελών της Comédie-Française.

1. Η παραφθαρμένη αναδιατύπωση του μύθου, η αντι-ηρωικότητα των κομψευόμενων αυλικών προσώπων, η αντι-θεατρικότητα και η απουσία δράσης είναι μερικά από τα μειονεκτήματα που επισημαίνουν οι έλληνες κριτικοί όταν θα τους δοθεί η ευκαιρία, κυρίως με την επίσκεψη γαλλικών θιάσων στην Αθήνα.

συνέχεια εμφανίζεται μια πληθώρα μεταφράσεων της *Ιφιγένειας στην Αυλίδα* που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί παρά μόνο χάρη στα ευγενικά συναισθήματα και την υπέρ πατρίδος θυσία της ηρώιδας, έστω και αν στην εκδοχή του Ρακίνα επικρατεί το αίσιο τέλος για το γνωστό μας πρόσωπο, αφού στη θέση της Ιφιγένειας θυσιάζεται η εξαδέλφη της – και κόρη της Ελένης – Εριφύλη.

Παρόλο που η μεταφραστική παραγωγή του 19ου αιώνα δεν είναι εξαντλητική των ρακινικών τραγωδιών, αποδεικνύεται απείρως πλουσιότερη αυτής του επόμενου.

Καθοριστικός παράγων της υποτίμησης της ρακινικής τραγωδίας κατά τον 20ο αιώνα φαίνεται να είναι η σταδιακή παραστασιακή έξαρση των αρχαιοελληνικών τραγωδιών και η συνακόλουθη εθνικιστική άμιλλα των σκηνοθετών ως προς το ποιος ερμηνεύει πιστότερα τη σκηνική τους αναβίωση. Ο Ρακίνας, ως ο πλησιέστερος, ως προς τη μορφή και το ήθος, στο αρχαίο δράμα Ευρωπαϊός κλασικός συγγραφέας, μοιάζει μάλλον απειλητικός για τη μοναδικότητα της εθνικής κληρονομιάς που προτίθενται να υπηρετήσουν, κατ' αποκλειστικότητα, οι έλληνες σκηνοθέτες ως οι φυσικοί απόγονοι και αρμοδιότεροι συνεχιστές της λαμπρής δραματοουργικής παράδοσης των Αρχαίων Ελλήνων, αντίληψη που επικρατεί έως σήμερα¹. Διότι, από πλευράς ελληνικής παραγωγής, μία μόνο παράσταση φαίνεται να καταγράφεται στην παραστασιογραφία έως και τα μεταπολεμικά χρόνια: εκείνη της, μάλλον ατυχούς παραστασιακά, *Ανδρομάχης* που ανεβαίνει στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού το 1928 σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου και η οποία προκαλεί την μίην θεατρανθρώπων για ποικίλους λόγους που θα φανούν στη συνέχεια.

Η επόμενη παράσταση έργου του Ρακίνα που μπόρεσα μέχρι στιγμής να εντοπίσω ανέβηκε σαράντα χρόνια μετά, το 1968, από τον Θίασο Μυράτ-Ζουμπούλακη και πρόκειται όχι για αρχαιόθεμο αλλά για τη βιβλικής καταγωγής *Εσθήρ* σε μετάφραση Κώστα Βάρναλη και χορικά (;) Νίκου Γκάτσου. Ακολουθεί το 1980 μια ραδιοσκηνοθεσία του Γρηγόρη Γρηγορίου του, πρωτοεμφανιζόμενου στα ελληνικά, *Βρετανικού* για να φτάσουμε στην τελευταία δεκαετία του 20ου αιώνα, όπου αρχίζει να εκδηλώνεται ένα ουσιαστικό πλέον ενδιαφέρον για τον Ρακίνα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Καθοριστικής σημασίας, ωστόσο, για τη διαμόρφωση της πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα φαίνεται να είναι το 1928. Καθ' όλη τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα οι επισκέψεις περιοδευόντων γαλλικών θιάσων είναι φαινόμενο σύνηθες. Η γαλλική δραματοουργία γίνεται ευχάριστα αποδεκτή από το ενήμερο κοινό και οι θίασοι φέρουν στις αποσκευές τους γνωστές επιτυχίες, ακόμη και έργα που ανεβάζουν σχεδόν ταυτόχρονα αθηναϊκοί θίασοι. Στο ρεπερτόριό τους ο Ρακίνας δεν φαίνεται να χαίρει προνομιακής θέσης. Έτσι, οι πρώτες μαρτυρίες για παρουσίαση ρακινικών τραγωδιών ανάγονται στο 1928 με την επίσκεψη θιάσων, διαπρεπών μελών της Comédie-Française.

1. Η παραφθαρμένη αναδιατύπωση του μύθου, η αντι-ηρωικότητα των κομψευόμενων αυλικών προσώπων, η αντι-θεατρικότητα και η απουσία δράσης είναι μερικά από τα μειονεκτήματα που επισημαίνουν οι έλληνες κριτικοί όταν θα τους δοθεί η ευκαιρία, κυρίως με την επίσκεψη γαλλικών θιάσων στην Αθήνα.

Τον Μάρτιο του 1928 επισκέπτεται την Αθήνα με τον θίασό της η Marie-Thérèse Piérat, Εταίρος και βασική πρωταγωνίστρια της Comédie-Française, συνοδευόμενη από τον προσφάτως ονομασθέντα Εταίρο του ίδιου θεάτρου André Luguet, ο οποίος θα θριαμβεύσει αργότερα σε έργα μπουλβάρ, ενώ θα γίνει κινηματογραφικός αστέρας στη Γαλλία αλλά και στο Χόλλυγουντ. Η κ. Piérat θα ανεβάσει στο Θέατρον Κεντρικόν, μεταξύ άλλων, και *Φαίδρα* του Ρακίνα. Οι κριτικοί είναι υμνητικοί για την πρωταγωνίστρια αλλά και επαινετικοί για τον Luguet. Δικαιολογημένα, αφού η Piérat έχει ήδη παίξει το έργο και στην Comédie-Française, γεγονός που δεν φαίνεται να γνωρίζουν, αλλά ούτε ενδιαφέρει τους έλληνες κριτικούς οι οποίοι, όπως και στους επόμενους γαλλικούς θιάσους, δεν δίνουν στοιχεία της έως τότε πορείας των καλλιτεχνών, προτιμώντας να τους κρίνουν επί του εδώ πρακτέου.

Ένα μήνα αργότερα, τον Απρίλιο του 1928, ένας δεύτερος θίασος με Εταίρους της Comédie-Française επικεφαλής, αυτός των Alexandre-Robinne – που σύμφωνα με αναφορές είχε επισκεφτεί την Αθήνα και προ δύο ετών με άλλο ρεπερτόριο – παρουσιάζει μεταξύ άλλων τον *Βρετανικό*. Ο René Alexandre, επιφανές μέλος της Comédie και μετέπειτα επίτιμος Εταίρος της, θριαμβεύει υποκριτικά παρότι στο μητρικό θεατρικό οργανισμό δεν εμφανίζεται παραστασιογραφικά να έχει παίξει στη συγκεκριμένη τραγωδία. Οι κριτικές είναι πιο επιφυλακτικές για τη συνθιασάρχη και σύντροφό του στη ζωή, Gabrielle Robinne, που στη Γαλλία έχαιρε, ωστόσο, ιδιαίτερης εκτίμησης, ενώ θεωρείται η πρώτη Γαλλίδα σταρ του βωβού κινηματογράφου.

Η σχεδόν ταυτόχρονη άφιξη των δύο γαλλικών θιάσων με, ουσιαστικά άγνωστα στο ελληνικό κοινό, έργα του Ρακίνα σε συνδυασμό με το ανέβασμα της *Ανδρομάχης* από τον Καλογερίκο, λίγους μήνες αργότερα, δίνει την ευκαιρία να αναπτυχθούν εκτεταμένες απόψεις, όχι μόνο όσον αφορά στην υποκριτική των γάλλων κομεντιέν – που είναι θετικές έως επαινετικές –, αλλά και όσον αφορά – γεγονός που μας ενδιαφέρει εδώ – στην πρόσληψη του Ρακίνα. Και φαίνεται ότι οι απόψεις που θα διατυπωθούν τότε θα προσδιορίσουν επί σειρά δεκαετιών την πρόσληψη του γάλλου τραγικού στην Ελλάδα.

Και αυτό γίνεται ορατό και αργότερα, όταν τον Μάρτιο του 1940 η Comédie-Française θα επισκεφτεί την Αθήνα ως οργανισμός, στο πλαίσιο ευρύτερης περιοδείας της στα Βαλκάνια και Μέση Ανατολή και θα ανεβάσει πέντε παραστάσεις με έργα, μεταξύ άλλων, Μολιέρου – τον *Μισάνθρωπο* – και Ρακίνα – την *Ανδρομάχη* –, με μεγάλα ονόματα της γαλλικής σκηνής, τα οποία δεν αναφέρονται καν στις κριτικές της εποχής, πλην του Aimé Clariond ως μολιερικού *Alceste*, του Jean Yonnel, της Germaine Rouer, του Pierre de Rigoult και της Marie Bell, στο ρόλο της Ερμιόνης που έχει σημαδευτεί έκτοτε από την ερμηνεία της. Εξάλλου, το έργο ανεβαίνει στην περιοδεία με την ίδια ακριβώς διανομή που είχε ανεβεί στις αρχές Μαρτίου στην έδρα της Comédie-Française, γεγονός που δείχνει τη σοβαρότητα του εγχειρήματος. Ένα μήνα αργότερα, ο Jacques Coreau², ο οποίος συνεργάζεται ως σκηνοθέτης από το 1936 με την Comédie, υπό τη διεύθυνση του

2. Σκηνοθέτης του *Μισάνθρωπου* και του *La Carosse du Saint-Sacrément* που παίχτηκαν στην περιοδεία, ο ιδρυτής του Vieux Colombier.

Edouard Bourdet, και είχε σκηνοθετήσει δύο από τις παραστάσεις της που ανέβηκαν στην περιοδεία, θα βρίσκεται στην Αθήνα στο πλαίσιο σειράς διαλέξεων ανά τα Βαλκάνια και θα απαγγείλει απόσπασμα από τη *Βερενίκη*. Η υποδοχή είναι θερμή. Ο λόγος, άλλωστε, που η κριτική της εποχής, ενώ εξήρε τη γιγάντια τεχνική της υποκριτικής των κομεντιέν, υπήρξε εγκρατής ήταν διότι περίμενε να αντικρύσει ανανεωτικό σκηνοθετικό άνεμο στις παραστάσεις, οφειλόμενο στους νέους σκηνοθέτες - συνεργάτες του οργανισμού όπως, πλην του Coreau, των Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet³.

Με την ίδια λογική θα αντιμετωπιστεί ο θίασος της Véra Korène, Εταίρου επίσης της Comédie που, ως Εβραία, είχε εκδιωχθεί από τον οργανισμό το 1940 και στερηθεί της γαλλικής της υπηκοότητας για να επανέλθει το 1945. Η Korène έρχεται στην Αθήνα το Δεκέμβριο του 1950 και ανεβάζει *Φαίδρα* και *Ανδρομάχη*, συνοδευόμενη από άλλους Εταίρους της Comédie, όπως οι Maurice Escande και Maurice Donneaud, για την υποκριτική αξία των οποίων γράφονται θετικότερα σχόλια, ουδένα όμως απασχολεί η πρόσφατη ναζιστική θηριωδία με θύμα της την πρωταγωνίστρια. Τέλος, τον Αύγουστο του 1960, έρχεται στο Ηρώδειο με δικό της θίασο η Marie Bell και ανεβάζει Ρακίνα, που ο Καραγάτσης, μεταφέροντας την βαθύτατη ανία του και τη δυσφορία του για την κραυγαλέα, απαγγελτική υποκριτική των ηθοποιών, απαξιού να αναφέρει όχι μόνο ονόματα συντελεστών αλλά και τις τραγωδίες που ανέβηκαν.

Ήδη με την παραπάνω κριτική του Καραγάτση έχουμε το στίγμα-απόηχο έως τη δεκαετία του 1960 της αντιμετώπισης που γνωρίζει ο Ρακίνας κατά τον 20ο αιώνα και που συνοψίζεται στα εξής:

1. Απαρχαιωμένο κλασικιστικό ύφος-στόμφος-ρητορικότητα-μεγαλορρημοσύνη.
2. Ακινησία-απουσία δράσης-αντι-θεατρικότητα-ποιητικό θέατρο για ανάγνωση.
3. Γερασμένες τραγωδίες.
4. Θέατρο «κοινωνικό» και όχι «λαϊκό», αλλά ούτε διεπόμενο από υποκειμενικά ιδανικά των συγγραφέων, όπως το γερμανικό.
5. Η τραγικότητα προϋποθέτει σύγκρουση ελεύθερων και όχι υποταγμένων σε κοινωνικές επιταγές ατόμων, ανθρώπους μοναχούς και ολοκληρωμένους που συγκρούονται με ισότιμους τους, που δεν διαθέτει η ρακινική τραγωδία.
6. Είδος κατώτερο συγκρινόμενο με το αρχαιοελληνικό πρότυπο, αφού τον Ρακίνα χωρίζει άβυσσος από τους αρχαίους τραγικούς.
7. Οι ήρωες του Ρακίνα είναι πλάσματα θλιβερά και αποκρουστικά, γνήσιοι πρόγονοι κάθε οικτρού *amoureux* των κομεντιών των βουλευμάτων.
8. Η πεζή μετάφραση στερεί τη μουσικότητα της ρακινικής λέξης αλλά και η έμμετρη ενοχλεί. Στην ουσία θέατρο αμετάφραστο.
9. Στηλίτευση παραχώρησης αρχαίων θεάτρων - μνημείων για τον υποδεέστερο Ρακίνα.

3. Σε αυτήν του την περιοδεία άλλωστε, ο Coreau θα προσκληθεί, με τηλεγράφημα, να αναλάβει τη διεύθυνση της Comédie-Française, μετά από ατύχημα του Bourdet. Γεγονός που θα έχει συνέπειες, αφού κατά τη σύντομη αυτή περίοδο θητείας του, έως ότου παραιτηθεί στο τέλος του χρόνου, θα αναγκαστεί, κατόπιν απαίτησης των αρχών κατοχής, να απολύσει τους Εβραίους ηθοποιούς της Comédie, μεταξύ των οποίων περίφημους Εταίρους - βασικούς πρωταγωνιστές, όπως ο Alexandre ή ο Yonnel.

Edouard Bourdet, και είχε σκηνοθετήσει δύο από τις παραστάσεις της που ανέβηκαν στην περιοδεία, θα βρίσκεται στην Αθήνα στο πλαίσιο σειράς διαλέξεων ανά τα Βαλκάνια και θα απαγγείλει απόσπασμα από τη *Βερενίκη*. Η υποδοχή είναι θερμή. Ο λόγος, άλλωστε, που η κριτική της εποχής, ενώ εξήρε τη γιγάντια τεχνική της υποκριτικής των κομεντιέν, υπήρξε εγκρατής ήταν διότι περίμενε να αντικρύσει ανανεωτικό σκηνοθετικό άνεμο στις παραστάσεις, οφειλόμενο στους νέους σκηνοθέτες - συνεργάτες του οργανισμού όπως, πλην του Coreau, των Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet³.

Με την ίδια λογική θα αντιμετωπιστεί ο θίασος της Véra Korène, Εταίρου επίσης της Comédie που, ως Εβραία, είχε εκδιωχθεί από τον οργανισμό το 1940 και στερηθεί της γαλλικής της υπηκοότητας για να επανέλθει το 1945. Η Korène έρχεται στην Αθήνα το Δεκέμβριο του 1950 και ανεβάζει *Φαίδρα* και *Ανδρομάχη*, συνοδευόμενη από άλλους Εταίρους της Comédie, όπως οι Maurice Escande και Maurice Donneaud, για την υποκριτική αξία των οποίων γράφονται θετικότερα σχόλια, ουδένα όμως απασχολεί η πρόσφατη ναζιστική θηριωδία με θύμα της την πρωταγωνίστρια. Τέλος, τον Αύγουστο του 1960, έρχεται στο Ηρώδειο με δικό της θίασο η Marie Bell και ανεβάζει *Ρακίνα*, που ο Καραγάτσης, μεταφέροντας την βαθύτατη ανία του και τη δυσφορία του για την κραυγαλέα, απαγγελτική υποκριτική των ηθοποιών, απαξιού να αναφέρει όχι μόνο ονόματα συντελεστών αλλά και τις τραγωδίες που ανέβηκαν.

Ήδη με την παραπάνω κριτική του Καραγάτση έχουμε το στίγμα-απόηχο έως τη δεκαετία του 1960 της αντιμετώπισης που γνωρίζει ο Ρακίνας κατά τον 20ο αιώνα και που συνοψίζεται στα εξής:

1. Απαρχαιωμένο κλασικιστικό ύφος-στόμφος-ρητορικότητα-μεγαλορρημοσύνη.
2. Ακινησία-απουσία δράσης-αντι-θεατρικότητα-ποιητικό θέατρο για ανάγνωση.
3. Γερασμένες τραγωδίες.
4. Θέατρο «κοινωνικό» και όχι «λαϊκό», αλλά ούτε διεπόμενο από υποκειμενικά ιδανικά των συγγραφέων, όπως το γερμανικό.
5. Η τραγικότητα προϋποθέτει σύγκρουση ελεύθερων και όχι υποταγμένων σε κοινωνικές επιταγές ατόμων, ανθρώπους μοναχούς και ολοκληρωμένους που συγκρούονται με ισότιμους τους, που δεν διαθέτει η ρακινική τραγωδία.
6. Είδος κατώτερο συγκρινόμενο με το αρχαιοελληνικό πρότυπο, αφού τον Ρακίνα χωρίζει άβυσσος από τους αρχαίους τραγικούς.
7. Οι ήρωες του Ρακίνα είναι πλάσματα θλιβερά και αποκρουστικά, γνήσιοι πρόγονοι κάθε οικτρού *amoureux* των κομεντιών των βουλευβάρτων.
8. Η πεζή μετάφραση στερεί τη μουσικότητα της ρακινικής λέξης αλλά και η έμμετρη ενοχλεί. Στην ουσία θέατρο αμετάφραστο.
9. Στηλίτευση παραχώρησης αρχαίων θεάτρων - μνημείων για τον υποδεέστερο Ρακίνα.

3. Σε αυτήν του την περιοδεία άλλωστε, ο Coreau θα προσκληθεί, με τηλεγράφημα, να αναλάβει τη διεύθυνση της Comédie-Française, μετά από ατύχημα του Bourdet. Γεγονός που θα έχει συνέπειες, αφού κατά τη σύντομη αυτή περίοδο θητείας του, έως ότου παραιτηθεί στο τέλος του χρόνου, θα αναγκαστεί, κατόπιν απαίτησης των αρχών κατοχής, να απολύσει τους Εβραίους ηθοποιούς της Comédie, μεταξύ των οποίων περίφημους Εταίρους - βασικούς πρωταγωνιστές, όπως ο Alexandre ή ο Yonnel.

Στην πραγματικότητα, οι παραπάνω απορριπτικές κρίσεις δεν εμφανίζονται με συνέπεια, αλλά με μια διαρκή αμφιθυμία. Συχνά απαλούνται από τις θετικότερες απόψεις για τους γάλλους ηθοποιούς και την ερμηνεία τους.

Πρωτεργάτης των μομφών και κύριος αμφισβητίας της τραγικότητας του Ρακίνα εμφανίζεται, με σειρά κριτικών άρθρων του, ο γερμανοθραφής σκηνοθέτης και κριτικός Φώτος Πολίτης. Γι' αυτόν, «ο Ρακίνας εχρειάσθηκε τριακόσια [χρόνια] για να γεράσει. Αλλά εγέρασε πια οριστικά και τελειωτικά». Συνοδοιπόρος του εμφανίζεται ένας άλλος μετέπειτα σημαντικός σκηνοθέτης και διάδοχός του, ο νεαρός ακόμη Δημήτρης Ροντήρης που σε άρθρο του υπερθεματίζει υπέρ της κατώτερότητας του γάλλου τραγικού έναντι του αρχαίου Έλληνα ομοτέχνου του. Απόηχο αποτελεί ο Καραγάτσης, άλλοτε διαπιστώνοντας ότι ο Ρακίνας είναι «αναιμικώτατος διασκευαστής των υπερόχων τραγωδιών» του Ευριπίδη και άλλοτε ότι «ανιαρώτερος θεατρικός συγγραφέας από τον Ρακίνα δεν υπάρχει» όπως θα διαπιστώνουν και οι Γάλλοι στο σχολείο.

Ωστόσο, ο Πολίτης ουδέποτε θα είναι απόλυτα ξεκάθαρος στις απόψεις του ως προς την έννοια του τραγικού, αποδεικνύοντας εν πολλοίς ότι ελάχιστα είχε εντυφώσει στην ουσία της ρακινικής τραγωδίας⁴, ενώ συχνά παλινδρομεί όταν αυτό τον εξυπηρετεί. Οι παρανοήσεις του Πολίτη και των συν αυτώ, ως προς το έργο του Ρακίνα, θα το προσδιορίσουν καθ' όλο τον 20ο αιώνα.

Θα πρέπει να φτάσουμε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 για να ακουστεί η οργισμένη φωνή του Κώστα Νίτσου που ψέγει την ολιγωρία του Εθνικού Θεάτρου απέναντι στους γάλλους κλασικούς, τονίζοντας ότι «θεατρική παιδεία χωρίς Κορνήλιο και Ρακίνα [...] αναγκαστικά είναι λειψή».

Φωνή βοώντος εν τη ερήμω. Μόλις το 1990 δύο σημαντικές παραστάσεις με σύγχρονες ρυθμικές, αλλά όχι έμμετρες μεταφράσεις, σπάζουν τη σιωπή του ρακινικού λόγου, χωρίς ωστόσο να ανατρέψουν καθοριστικά τα δεδομένα. Το 1993 αναβαίνει στο Θέατρο Αμόρε η Φαίδρα του Ρακίνα σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά και μετάφραση του Στρατή Πασχάλη, που ωστόσο παρέβλεψε νοηματικά, χάριν ποιητικότητας και πολυμορφίας, λειτουργικές για τη δραματοουργία και ενδεικτικές για τη σκηνοθεσία, λέξεις-πυρήνες. Ο Χουβαρδάς, χωρίς να αποφύγει κλασικίζουσες ενδυματολογικές αναφορές, κίνησε τους ηθοποιούς στο μεταβαλλόμενο δαιδαλοειδές σκηνικό ενώ πρόβαλε ενδυματολογικά και κινησιολογικά την κεφαλαιώδη δραματοουργική σχέση σκηνικών ειδώλων που διέπει Φαίδρα και Οινώνη.

4. Αλλά και οι απαιτήσεις του ως προς την τραγικότητα που παραθέτει, με αφορμή την ανάλυση δημοτικών τραγουδιών και μανιάτικων μοιρολογιών, που θεωρεί ότι δεν διαθέτουν τον «τραγικόν άνθρωπο», όπως τον αντιλαμβάνεται ο ίδιος, συνάδουν απόλυτα με την εσωτερική σύγκρουση, για παράδειγμα, της Ανδρομάχης του Ρακίνα που κατακεραυνώνει στη σκηνοθεσία του Καλογερίκου, αποδεικνύοντας εν πολλοίς ότι ελάχιστα είχε ασχοληθεί με μια βαθύτερη προσέγγιση της ρακινικής τραγωδίας που χαρακτηρίζεται όχι μόνο από την απουσία θεών που επεμβαίνουν στην ελεύθερη βούληση των ανθρώπων, αλλά και από την εσωτερική διαμάχη που προκαλεί ο διχασμένος εαυτός, με αποτέλεσμα την αποδοχή της αντιφατικής φύσης και την υπέρβασή της με τον πλέον ριζοσπαστικό και διόλου συμβατικό τρόπο.

Το 1998 ο Βίκτωρ Αρδίττης ανεβάζει με το Θέατρο του Λόγου *Βερενίκη*, και πάλι σε ρυθμική μετάφραση Στρατή Πασχάλη που, αν και εκφέρεται με καθαρότητα από τους ηθοποιούς, πεζοποιείται σε μεγάλο βαθμό. Σε σκηνικό που παραπέμπει σε διαδρόμους ανακτόρων με λευκούς φωτισμούς, η παράσταση εξασφάλισε μια ιερατική διάσταση, ενισχύοντας ωστόσο την αντίληψη της ακινησίας και απουσίας σκηνικής δράσης του Ρακίνα.

Αν εξαιρέσουμε κάποιες παραστάσεις που χρησιμοποιούν αποσπάσματα, κυρίως από τη ρακινική *Φαίδρα*, τον 21ο αιώνα τέσσερις παραστάσεις δίνουν το παρόν στην ελληνική σκηνή. Το 2002 ανεβάζει η *Φαίδρα*, σε σκηνοθεσία Κώστα Αρζόγλου, από το Διάχρονο Θέατρο της Μαίρης Βιδάλη σε πεζή μετάφραση δική της, παράσταση που συνεχίζεται τουλάχιστον ως το 2010 να παίζεται σε περιοδείες σε όλη την Ελλάδα. Ο θίασος βλέπει το έργο μάλλον ως υποκατάστατο αρχαιοελληνικής τραγωδίας, εξ ου και δεν διστάζει, με την ίδια αρχαιο-βυζαντινή ενδυματολογία, να ανεβάσει αργότερα και *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, μπολιασμένο με ρακινική *Φαίδρα*. Ο Ρακίνας μεταμφιέζεται σε αρχαιοελληνικό δράμα και καθαίρεται.

Το 2006 ανεβάζει στο Θέατρο Altera Pars, σε σκηνοθεσία Πέτρου Νάκου, ο *Βρετανικός*. Ήδη, εδώ, για πρώτη φορά έχουμε ένα μεγάλο επίτευγμα που καθορίζει εν πολλοίς και τη σκηνοθετική γραμμή: μια εξαιρετη έμμετρη μετάφραση του Ανδρέα Στάικου. Στη, δυστυχώς, ανέκδοτη αυτή μετάφραση, ο Στάικος αποδεικνύεται βαθύς γνώστης των απαιτήσεων και ιδιαιτεροτήτων του τραγικού κειμένου, ώστε ο λόγος να καταστεί ταυτόχρονα σκηνικά ενεργός και δραστικός, όσο και καθοδηγητικός του σκηνοθέτη. Η άνιση υποκριτικά παράσταση, χάρη στο πολυτοπικό σκηνικό της, δημιουργεί ρωγμές στο δραματουργικά μονοτοπικό θέατρο σαλονιού του Ρακίνα, ενώ οι σύγχρονες μουσικές επιλογές αντιμάχονται αρχικά για να ταυτιστούν σταδιακά με τη σκληρότητα των βίαιων δραματικών καταστάσεων.

Η ρήξη με την «ρακινική» παράδοση της ελληνικής σκηνής έχει ήδη επέλθει. Κίνηση, εναλλακτικοί χώροι, εμπόλιμη μουσική και, κυρίως, έμμετρη με ομοιοκαταληξία μετάφραση που αποδίδει την ουσία του ρακινικού έργου. Ο Ρακίνας δεν είναι αμετάφραστος. Αυτά τα κεκτημένα έχει ήδη αναδείξει την ίδια χρονιά, το χειμώνα 2005-2006, η παράσταση της *Βερενίκης* του Γιάννη Χουβαρδά στο Θέατρο Αμόρε. Παράσταση που από κάθε άποψη ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στην πρόσληψη του Ρακίνα στην Ελλάδα, ενώ τυγχάνει γενικής αποδοχής, τόσο από το κοινό όσο και την κριτική. Ο Ρακίνας επιτέλους ανακαλύπτεται και θριαμβεύει με τη βοήθεια ενός συνόλου εκλεκτών ηθοποιών. Σε αυτό συντελούν: η εκ νέου επεξεργασία της μετάφρασης του έργου από τον Πασχάλη, που τώρα δίνει μια έμμετρη εκδοχή, υποκαθιστώντας τον αλεξανδρινό από τον οικείο στον έλληνα θεατή δεκαπεντασύλλαβο ομοιοκατάληκτο στίχο, του οποίου η μουσικότητα ανάγεται σε θεατρικό εργαλείο. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου σε μπαρ της Ρώμης, όπου συχνάζουν όλα τα πρόσωπα και δικαιολογεί την ύπαρξη ζωτανής μουσικής με τραγούδια της δεκαετίας του 1960 που, στις παύσεις, σχολιάζουν με υπαινικτική ειρωνεία τα συναισθήματα των προσώπων καθόσον αυτά εκφέρουν τον έμμετρο λόγο με λιτότητα και φυσικότητα αλλά και απόλυτη σοβαρότητα. Η διασφάλιση κωδικοποιημένης κίνησης που αντανακλά συναισθηματικές διαβαθμίσεις και ανα-

λογεί σε δραματουργικές επιταγές, ενώ σωματικές εκρήξεις συνδηλώνουν ψυχικά αδιέξοδα σε μια καθόλα αποστασιοποιημένη σκηνική γραφή. Η σύγχρονη ενδυματολογία, τέλος, καθιστά πρόσθετα οικείο το οπτικό μέρος. Η παράσταση έτσι ακυρώνει όλες τις έως τότε διατυπωμένες ενστάσεις και αναδεικνύει έναν Ρακίνα σύγχρονα τραγικό που αφορά το κοινό, σε ένα από τα πλέον δύσκολα και με ελάχιστη δράση έργα του.

Η τελευταία εναπομένουσα ένσταση, αυτή που θέλει τον Ρακίνα εκτός αρχαίων ανοικτών θεάτρων που φυλάσσονται πεισματικά για αρχαιοελληνικές τραγωδίες, καταρρίπτεται το καλοκαίρι του 2007, όταν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, το Εθνικό Θέατρο ανεβάζει την *Ανδρομάχη* σε σκηνοθεσία και μετάφραση Δημήτρη Μαυρίκιου. Οι αντιρρήσεις δεν θα λείψουν. Ούτε μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι δεν υπήρξαν ατυχείς στιγμές στην παράσταση ή στη διανομή της: η μουσικότητα της γλώσσας και η δραστική λειτουργία του στίχου ακυρώθηκαν κατά βούληση ενός εκάστου ηθοποιού, η επιλογή λέξεων του μεταφραστή παρέπεμπε συχνά σε φθαρμένες εκφράσεις, ενώ η ουσιαστική σκηνή επίσκεψης του κενοταφίου του Έκτορα από την Ανδρομάχη, πριν την οριστική της απόφαση, απαλείφθηκε, αφήνοντας μετέωρη τη μεταστροφή της. Όπως δεν αναδείχθηκε σκηνικά η λύση της τραγωδίας, της οποίας ο τελικός θριαμβευτής δεν είναι η ψηλά ιστάμενη Ανδρομάχη αλλά η Τροία που προσωποποιείται στον επιζήσαντα Αστυάνακτα, τοποθετημένο όμως στην παράσταση χαμηλά.

Ωστόσο, ο Μαυρίκιος, τόσο με τη σκηνογραφία των πολύμορφων χρήσεων κοντινερς, όσο και με την εκμετάλλευση της κινηματογραφικής του παιδείας που του επιτρέπει ευθύβολα οπτικά εφέ, καταφέρνει να αποδείξει ότι ο Ρακίνας μπορεί να παρασταθεί σε ανοικτό θέατρο, όπως αυτό της Επιδαύρου. Μεγάλο στοίχημα, η ένταξη χορού που προκύπτει δραματουργικά από τους έλληνες στρατιώτες που συνοδεύουν τον Ορέστη, και στους οποίους ο σκηνοθέτης παραχωρεί λόγο-απόηχο, κυρίως των λόγων του Ορέστη αλλά και μια εντυπωσιακή κινησιολογία που δίνει νέα δυναμική στην τραγωδία, σωματοποιώντας την υποβόσκουσα για τον Αστυάνακτα απειλή.

Ο Ρακίνας αλλοιώθηκε από τη δάνεια δομή της αρχαιοελληνικής τραγωδίας; Ουδόλως, αφού ο Χορός προκύπτει από τον ίδιο το λόγο του κειμένου του. Απλά, από ανενεργός καθίσταται δραστικός. Εξάλλου, ο Ρακίνας διασκευάζεται πολύ πιο τολμηρά πλέον και η εμπνευσμένη από τη *Φαίδρα* του παράσταση του Wooster Group, *Phèdre. To you, the Birdie!*, που επισκέφθηκε το Φεστιβάλ Αθηνών το 2006, το αποδεικνύει. Όπως και η ανατρεπτική, αν πιστέψουμε τις κριτικές, διαπαραστασιακών αναφορών σκηνοθεσία του Μιχαήλ Μαρμαρινού της *Φαίδρας*, στην ίδια την Comédie-Française την άνοιξη του 2013. Και σε τελευταία ανάλυση, η μορφική αναφορά στην ελληνική τραγωδία μοιάζει αποτελεσματικότερη για τον Ρακίνα απ' ότι η ανέμπνευστα διεκπεραιωτική, ψευτο-ρεαλιστικών αποχρώσεων, μικτών υποκριτικών αναφορών και άρρυθμη στην εκφορά του λόγου της παράσταση της *Φαίδρας* του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας που επισκέφτηκε την Επίδαυρο το 2009, με ατού της την Helen Mirren⁵.

5. Η αναζήτηση οικείων στοιχείων από την παραδοσιακή υποκριτική της αρχαιοελληνικής τραγωδίας

Το συμπέρασμα είναι ένα: την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, ο Ρακίνας φαίνεται να ανακαλύπτεται από το ελληνικό κοινό αφού η «δυσθυμία» των ελλήνων σκηνοθετών, μεταφραστών και κριτικών – και μόνον αυτών – μοιάζει να υποχωρεί. Δεν θα λείψουν φυσικά οι άκριτες φωνές στο διαδίκτυο και τον Τύπο που συγκρίνουν ειρωνικά τον Ρακίνα με τους αρχαίους. Παρ' όλα αυτά, ας ελπίσουμε ότι την τρέχουσα δεκαετία τραγωδίες όπως η *Θηβαΐδα* ή η *Ιφιγένεια* θα είναι η αφορμή να συνεχιστούν οι επισκέψεις του Ρακίνα στην Ελλάδα του 21ου αιώνα.

φαίνεται πως είναι το ζητούμενο των ελλήνων κριτικών, καθώς επαινούν τους άγγλους ηθοποιούς που παίζουν Ρακίνα, όταν τους θυμίζουν έλληνες παλαιούς ηθοποιούς που έπαιζαν Ευριπίδη.

Konstantza Georgakaki

La présence de Roger Planchon au Festival International du Spectacle à Athènes

Dans les années 1950, le gouvernement grec exprime sa volonté de revaloriser les monuments du patrimoine archéologique, au caractère éminemment touristique, en leur attribuant la qualité des foyers de création culturelle. Ce projet essaie de faire sortir la communauté artistique de son introversion et de mettre en dialogue les créateurs avec leurs collègues du monde occidental. Les hommes politiques de l'après-guerre se lancent alors dans l'organisation des Festivals d'Epidaure et d'Athènes, ayant comme objectif, pour paraphraser l'affirmation de Bernard Dort, de « déprovincialiser¹ » Athènes. Le retentissement de cette institution au public leur donne l'idée de la programmation d'une manifestation supplémentaire, le Festival International du Spectacle, en été 1962, à l'Odéon d'Hérode Atticus.

Dans le cadre de ce festival, l'Office National Hellénique du Tourisme organise, en collaboration avec l'UNESCO, un colloque international² sur le spectacle pour le grand public. Des activités dramatiques et musicales ainsi qu'une exposition pour l'architecture et la scénographie complètent le programme. Le jeune Français, Roger Planchon, connu pour ses propositions de théâtre vivant, adressées à un public populaire dans une banlieue ouvrière de la région lyonnaise, y assiste avec sa double qualité de congressiste et de metteur en scène. C'est la personne qui correspond le mieux au sujet du colloque, pour y transmettre son expérience et présenter son travail avec la compagnie du théâtre de la Cité de Villeurbanne. Les spectateurs auront, donc, l'occasion d'apprécier sa méthode, ses outils et sa puissance créatrice dans sa mise en scène de la pièce en trois actes de Molière, *Georges Dandin ou le mari confondu* (23, 24 et 26 juin), montée pour la première fois à Villeurbanne, le 23 octobre 1958, avec Jean Bouise dans le rôle-titre.

1. Le Théâtre des Nations est « un Festival qui eut pour objectif de déprovincialiser Paris et d'en faire un carrefour de l'actualité lyrique et dramatique internationale ». Introduction de Bernard Dort, « Quinze ans...et après ? », dans *Théâtre des Nations*, Société d'impression de publicité et d'édition, Paris 1969, p. 5.

2. La présidente de l'ITI aux Etats-Unis Rosamond Gilder présente la synthèse des travaux du colloque et les conclusions dans son rapport "The colloquy of Athens", http://old.usitt.org/documents/sightlines/1962_11.pdf (page consultée le 4 janvier 2015). Parmi les intervenants se trouvent le Chef de la Division des Arts et Lettres de l'UNESCO, Michel Dard, l'historien du théâtre Allardyce Nicoll, le sociologue Joffre Dumazedier, le réalisateur, acteur et scénariste Tyrone Guthrie, les auteurs dramatiques François Billeudoux et Paul Green.

La réussite des spectacles produits et joués par son équipe ainsi que son caractère de militant font de Planchon l'intervenant le plus éclatant du colloque. Il défend l'aventure du théâtre régional au service public et se réfère à la réception positive des représentations audacieuses en ce qui concerne la forme et le contenu. Il insiste sur les difficultés financières pour cette décentralisation artistique et estime qu'on « a besoin de l'État et des mécènes pour faire construire de nouveaux théâtres à 1000 places pour le grand public³ ». Il impressionne l'auditoire avec ses arguments raisonnés sur les subventions et « gêne » certains participants, tout aussi brillants, comme l'enfant terrible de l'Angleterre, le critique de l'*Observer* Kenneth Tynan⁴, qui écrit un article caustique pour un « jeune cardinal-inquisiteur très intelligent » qui dirige le théâtre de la Cité.

La presse accueille un grand nombre d'articles, flashant sur l'expérience de Villeurbanne, la démarche pour la sensibilisation des spectateurs défavorisés et le langage scénique de Planchon. Sa présence à la capitale grecque⁵ donne l'occasion aux journalistes d'organiser des entretiens avec lui sur son trajet, sa relecture de la dramaturgie classique et ses intentions pour un théâtre populaire et politique. Le traducteur et critique, Kostis Skalioras, souligne sa mobilisation pour gagner un large public et place le Théâtre de la Cité de Villeurbanne au même rang que Berliner Ensemble de Brecht, Piccolo Teatro de Steller et Theatre Workshop de Joan Littlewood.⁶ Il considère même que son concept de décentralisation se trouve parmi les propositions les plus importantes, révolutionnaires et éducatives de l'après-guerre.

Les questions des journalistes ne se limitent pas aux initiatives théâtrales de Planchon avec des matériaux brechtiens et des effets filmiques. Elles reviennent, aussi, sur le drame antique et la possibilité d'un travail scénique sur les tragédies ou les comédies grecques anciennes. Le metteur en scène estime que le drame est lourd pour le public et il ne doit pas le percevoir seulement à travers sa mission éducative⁷. Il explique que son séjour limité en Grèce ne lui a pas permis de visiter Epidaure, ni de voir à Athènes les

3. Vaggelis Psyrrakis, « Le théâtre de demain » (« Το αυριανό θέατρο »), *Tachydromos* 429, 30 juin 1962, p. 16, 22.

4. Le texte de l'article « Voyage au berceau » (« Ταξίδι στο λίκνο ») a été publié à *Tachydromos* 430, 7 juillet 1962, p. 16. Pour le point de vue de Tynan, voir Savvas Kyriakidis, « Un critique anglais à Epidaure. Kenneth Tynan et notre sensibilité nationale », (« Ένας άγγλος κριτικός στην Επίδαυρο. Ο Κέννεθ Τάυναν και η εθνική μας ευαισθησία ») dans G. Varzelioti (dir.), Από την χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης, Actes du colloque, Athènes 2014, p. 307-311, http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf (page consultée le 12 janvier 2015).

5. Aux Fonds Roger Planchon, à la Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Arts du Spectacle, en ligne, sous la rubrique Tournées on classe les documents qui se réfèrent aux tournées, en juin 1962, en Autriche, Allemagne, Belgique mais pas à Athènes. URL: http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=eadbam:EADC:a7708825 (page consultée le 12 janvier 2015).

6. Kostis Skalioras, « Qui est Planchon ? » (« Ποιος είναι ο Πλανσόν; »), *Tachydromos* 16 juin 1962, p. 16.

7. Ps., « Rencontre avec Roger Planchon » (« Συνάντηση με τον Ροζέ Πλανσόν »), *To Vima*, 19 juin 1962.

Oiseaux, dans la mise en scène de Karolos Koun⁸. Serait-ce probablement une manière d'éviter de répondre, puisque à cette époque son idéologie est plus proche à celle de Roland Barthes qui met en avant Brecht : «Extasions-nous un peu moins sur Eschyle et occupons-nous davantage de Brecht [...] qui arrive à renouer la chaîne des temps, et fait repartir une aventure en panne⁹. » Le défi d'une production dramatique par la reconstitution actualisante du jeune Français donnerait l'occasion d'approcher le théâtre antique avec un autre modèle interprétatif. Mais Planchon ne semble pas avoir des ambitions pareilles.

Des articles parus dans la presse abordent les raisons sur le choix de la pièce. Pourquoi *George Dandin* et pas *Les âmes mortes* de Nicolas Gogol dans l'adaptation d'Arthur Adamov ou *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale* de Bertolt Brecht ? Des raisons socio-politiques orientent-elles le goût du public vers des spectacles conservateurs ? Le metteur en scène se réfère à une décision du gouvernement français et de l'ambassade de France sur leur préférence pour les classiques¹⁰. Même si le pouvoir politique se guide vers un répertoire plutôt « dépassé » à la place des textes novateurs, une représentation peut réinscrire un texte classique et mettre en relief des signes avant-gardistes ou des idées subversives. Le regard herméneutique de Planchon tente de donner cette dimension à tous ses projets théâtraux.

Néanmoins, l'intérêt des journalistes et la publicité se sont épuisés avant le colloque ; les remarques après sa clôture sont très modestes. Le silence des autorités compétentes n'étonne pas, car le budget faible de la culture ainsi que leurs attitudes réservées à l'égard des productions dramatiques ne permettent pas de démarches audacieuses dans le domaine du théâtre pour le grand public. L'indifférence totale et l'absence du monde théâtral grec est vraiment inexplicable. La réputation des intervenants, les confrontations ouvertes, le bonheur de trouver des chemins qui ne sont pas toujours balisés et l'occasion de connaître et de discuter avec leurs collègues n'attirent pas l'attention des gens du métier. Les créateurs n'en profitent pas, n'ont pas vraiment envie de produire d'interactions artistiques ni de s'éloigner de leur isolement culturel¹¹.

Le sort de la représentation n'est pas meilleur. Les organisateurs ignorent qu'une compagnie étrangère ne peut pas attirer l'intérêt de 12000 spectateurs en jouant la même pièce trois jours. L'absence d'un comédien vedette, un metteur en scène connu, seulement, aux intellectuels, une troupe provinciale, un spectacle sur l'infidélité dans une langue étrangère ne peuvent pas satisfaire les exigences du public. Outre ses

8. Car personne ne l'a informé du spectacle, N.B. « L'interprétation originale de George Dandin » (Η πρωτότυπη ερμηνεία του Ζωρζ Νταντέν », *Mesimvrini*, 23 juin 1962.

9. Philippe Roger, « Barthes dans les années Marx », *Communications* 93 (1996), p. 56.

10. Kosmas Linardatos, « Planchon est venu hier à Athènes » (« Ηλθε χθες στην Αθήνα ο Πλανσόν »), *Ta Nea*, 18 juin 1962 et K., « L'inauguration du Colloque International du spectacle » (« Η έναρξη του Διεθνούς Συνεδρίου θεάματος »), *Avgi*, 20 juin 1962.

11. Eleni Vacalo, poète et critique d'art, se demande sur ce manque d'intérêt du monde théâtral grec pour le colloque et l'exposition sans trouver de réponse raisonnable, « Architecture et décor » (« Αρχιτεκτονική και σκηνικό »), *Ta Nea*, 29 juin 1962.

inconvenients, les spectacles proposés par plusieurs troupes de l'Occident à la capitale grecque étant, souvent, une étape à leur itinéraire vers l'orient, ont déçu la conception esthétique et l'idée que le public se fait du théâtre. Désolés, donc, les spectateurs gardent une certaine distance envers certains projets théâtraux de l'Europe. La compagnie du Théâtre de la Cité de Villeurbanne¹² est victime de cette pratique du passé « bon pour l'orient ».

George Dandin est une pièce rarement montée sur la scène athénienne¹³. Sa thématique, le mariage du riche paysan Dandin avec Angélique, une jeune aristocrate fauchée, pour acquérir un titre, ne semble pas impressionner les troupes pour l'insérer dans leur répertoire. Dandin est donné, dans le cadre des fêtes du Grand Divertissement du Roi, pour la première fois à Versailles, en juillet 1668, mêlée dans les entractes d'une autre comédie en musique de Lully et ballets. La troupe reprend la pièce au Palais-Royal en novembre de la même année. Roger Chartier en 1994 souligne que « contre une tradition critique, indifférente à la manière dont les textes sont mis en imprimé ou en représentation, la double inscription de *Dandin* dans la fête de cour et le théâtre urbain rappelle qu'il n'est pas de sens d'une œuvre hors les formes variables qui la proposent au déchiffrement. Tout comme les significations de textes fixes dans leur lettre peuvent être radicalement modifiées par les diverses présentations typographiques [...], celles de la comédie de Molière varient à l'évidence selon les dispositifs de représentation qui la soumettent à leur forme propre. De là, une première raison pour reconsidérer *George Dandin*¹⁴ ».

Planchon réévalue la pièce, cherche son contexte idéologique et met en valeur les indications sociales et spatiales insérées dans les dialogues, estimant que son sujet fondamental n'est pas l'infidélité de la femme de Dandin. Il ne suit pas la tradition du moliéresque et aboutit à une interprétation politique : Dandin trahit sa classe d'origine et il est trahi par sa femme, rejeté par la noblesse. Bernard Dort observe que le metteur en scène choisit *Dandin* à cause de sa ressemblance avec une pièce didactique de Brecht. Son personnage « ni cocu, ni Hamlet, un peu des deux peut-être, mais bel et bien un homme partagé, divisé, écartelé, portant témoignage de son erreur, de l'erreur de toute une classe qui s'est trahie elle-même¹⁵ ». Son système de travail renvoie à ce qu'Anne

12. La distribution à l'Odéon Hérode Atticus fut la suivante : GEORGES DANDIN : Jean Bouise, ANGÉLIQUE : Clotilde Joano, M. DE SOTTENVILLE : Claude Lochy, MME DE SOTTENVILLE : Isabelle Sadoyan, CLITANDRE : José Quaglio, CLAUDINE : Julia Dancourt, LUBIN : Pierre Meyrand, COLIN : Michel Robin, SERVANTE DE DANDIN : Ferna - Claude, VALETS DE DANDIN : Julien Mallier - René Morard. Musique : Claude Lochy, Décor et Costumes : René Allio.

13. La dernière fois que *Dandin* a été joué était en 1939 par la troupe de Katérina Andreadi (18 août 1939) dans une mise en scène de Yannoulis Sarantidis.

14. Roger Chartier, « *George Dandin*, ou le social en représentation », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49e année, no 2, 1994. p. 277-309, ici 279-280. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1994_num_49_2_279262# (page consultée le 6 mai 2014).

15. Bernard Dort, dans *Itinéraire de Roger Planchon* (recueil d'articles de la revue *Théâtre populaire*), L'Arche, Paris 1970, p. 63.

Ubersfeld appelle l'historicisation des classiques, « qui consiste à reconstituer à la représentation un cadre mimétique non de la représentation classique mais de son référent historique [...]. Ce travail s'accompagne presque nécessairement d'une inflation des signes référentiels, débordant le texte¹⁶ ». Mais la majorité des critiques à Athènes ne semble pas se préoccuper de ces procédés empruntés au Berliner Ensemble.

Sa proposition reste fidèle au lieu, que choisit Molière, la campagne. Une imposante propriété, la ferme qui la fait vivre, le jardin-cour où on mange les soirs d'été. Des personnages qui ne figurent pas dans le texte, comme les paysans et les valets, élément médiateur vers le spectateur, sont proposés et acceptés par la critique. L'idée des témoins muets, mais révélateurs, est intelligente : c'est un « chœur stylisé¹⁷ » autour de *dramatis personae*, un « "ballet" [...] qui sert à l'unité de la pièce et met en avant le labeur champêtre quotidien¹⁸ ». On trouve très intéressant le choix de Planchon de faire répéter au début de chaque acte la toute dernière partie de la précédente. Le décor des draps, qu'on trouve aussi dans le film *Dandin*, réalisé par Planchon, créé pour la scène où Angélique cache son amant à ses parents est d'une conception géniale. Le metteur en scène « rapporte parfaitement cette comédie réaliste, sociale, psychologique et il présente le cadre de la province française du XVII^e siècle où règne la lenteur et la paresse ». L'interprétation des comédiens est très bien travaillée mais les critiques auraient voulu voir Planchon jouer. On a, même, l'impression que le metteur en scène a consciemment choisi l'excellent Pierre Meyrand, leur ressemblance étant frappante¹⁹.

Les premières réserves de la critique commentent une mise en scène moderne mais « le va et vient avec les chaises pour mettre l'accent sur la situation dérisoire n'était pas nécessaire. En plus, la satire fonctionnerait mieux si *Dandin* n'avait pas une allure si débraillée ; une tenue plus décente rendrait sa ridiculisation plus pénible²⁰ ». En plus, le caractère sensuel des scènes entre Clitandre et Angélique ainsi qu'entre Claudine et Lubin trahit l'esprit de l'auteur. « Le premier couple, quand il sort du fenil, ne laisse aucun doute qu'ils baient aux corneilles pendant tout ce temps-là. Chez Molière les allusions sont imprécises et on n'est pas sûr si Angélique a conduit l'accident de *Dandin* jusqu'au bout²¹ ».

L'espace est encore un point de réactions. L'Odéon d'Hérode Atticus, un lieu déconseillé pour ce genre théâtral et le décor de René Allio, créé pour des dimensions plus modestes, ne peut pas fonctionner parfaitement²². Des raisons pratiques, économie du temps et le caractère de la comédie, ont convaincu Planchon de rapporter

16. Anne Ubersfeld, « Le jeu des classiques », dans J. Jaquot (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, v. 6, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1978, p. 185.

17. Irini Kalkani, « *George Dandin* », *Apogevmatini*, 25 juin 1962.

18. Marios Plorititis, « *George Dandin* », *Eleftheria*, 27 juin 1962.

19. Alexis Diamantopoulos, « Échanges Théâtraux greco-français » («Ελληνογαλλικές θεατρικές ανταλλαγές»), *Mesimvrini*, 25 juin 1962.

20. Babis Klaras, « *George Dandin* de Molière », *Vradyni*, 26 juin 1962.

21. Kleon Paraschos, « *George Dandin* », *Kathimerini*, 27 juin 1962.

22. Kalkani, « *George Dandin* ».

sa représentation en plein air. Le metteur en scène est d'ailleurs familiarisé avec l'architecture du théâtre romain puisqu'il a monté, en 1960, *Henri IV d'Angleterre* de Shakespeare et *Edouard II* de Marlowe au théâtre antique d'Orange, qui ressemble au théâtre d'Hérode Atticus. Mais ce n'est pas un spectacle du théâtre élisabéthain, mais de Molière, une salle close, donc, serait plus efficace.

L'écrivain, dramaturge et critique Angelos Terzakis est le seul qui conteste la méthode de Planchon et exprime son scepticisme face à cette nouvelle manipulation des classiques. Il trouve que la mise en scène change « l'éclairage intérieur de la pièce. On était habitué à voir au passé un mari pitoyable peut-être mais ridicule qui nous amusait avec ses épreuves. Maintenant on voit un drame à la surface comique. Dandin devient un rustaud, un brutal mais c'est un paysan honnête et capable qui a fait une erreur et la paie pendant toute sa vie. C'est une pièce à thèse, où des aristocrates sans conscience humilient effrontément la plèbe. Le spectacle a des qualités rares comme sa fantaisie, sa vivacité et son originalité. Mais au lieu d'admirer la pièce de Molière on admire l'inventivité de Planchon²³ ».

Bien que le résultat scénique soit satisfaisant, l'approche reste ambivalente. Planchon cherche à travers sa mise en scène « à aider le public à se débarrasser des *topoi* habituellement véhiculés sur le XVIIe siècle ; à lui montrer que celui-ci ne se limite pas seulement à Versailles, à Louis XIV et à sa cour, mais recouvre aussi des réalités sociopolitiques ; mieux, il le conduit à retrouver derrière la fable ce qui constitue le moteur même de l'histoire, les rapports de classes²⁴ ». Les présupposés idéologiques ne se réconcilient pas facilement avec une interprétation loin de la tradition des classiques. Malgré ces réserves, la critique parle avec enthousiasme pour ce jeune homme qui va jouer un rôle important au théâtre européen mais les praticiens et les spectateurs ne semblent pas suivre ses efforts²⁵.

La courte présence de Roger Planchon à Athènes a peu influencé, malheureusement, la vie théâtrale du pays. Ses procédés de faire actualiser la fiction, son système d'organisation, ainsi que sa vision de décentralisation ne trouvent pas assez de supporteurs. Le metteur en scène partage avec Karolos Koun son intérêt pour Brecht et Ionesco, avec Yorgos Michailidis son idée pour la décentralisation et avec une nouvelle génération d'artistes quelques éléments du théâtre politique. Mais sa proposition scénique reste

23. Angelos Terzakis, « *George Dandin* », *To Vima*, 27 juin 1962.

24. Didier Plassard et Brigitte Prost, « La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène », *L'Annuaire Théâtral*, no 39 (2006), p. 84. URL : <http://www.id.erudit.org/iderudit/041635ar>, (page consultée le 12 novembre 2014).

25. En 2001, dans le cadre d'un mini festival de l'Union des Théâtres de l'Europe, le Théâtre National Populaire revient à Salonique avec *Félicie, la provinciale* de Marivaux dans une mise en scène de Planchon mais le billet coûte cher et le grand public n'a pas profité de l'occasion pour voir sa méthode de travail. Toutes les deux représentations ont un auditoire de 375 spectateurs, nombre assez limité pour la réputation de la troupe. Vassilis Aggelikopoulos, « NTNG, Hausse des revenus et des spectateurs » (« ΚΘΒΕ, Αύξηση εσόδων και θεατών »), *Kathimerini*, 27 juillet 2001 <http://www.kathimerini.gr/97088/article/politismos/arxeio-politismoy/ay3hsh-esodwn-kai-8eatwn> (page consultée le 16 janvier 2015).

éphémère. D'autre part le gouvernement ne montre pas d'empressement excessif pour subventionner des théâtres à grand public ni de créer des scènes en province. Bien que le projet des Festivals en Grèce soit l'échange des idées sur les événements esthétiques, ils n'ont pas réussi à arracher la communauté artistique grecque de son introversion et de l'amener à prendre progressivement conscience des atouts qu'elle aurait à se mettre en dialogue fécond avec l'esprit moderne du monde occidental.

Malgré l'échec commercial de *Dandin*, la compétence théâtrale de Planchon reste inoubliable pendant les années prochaines. En 1964, quand la troupe Lise Delamare et Jacques Dumesnil visite la capitale grecque et joue la *Double Inconstance* de Marivaux, la critique²⁶ se méfie de la pauvreté interprétative et se souvient du discours radical de Planchon qui aurait pu ranimer l'*Inconstance* ternie par le temps. Le regard audacieux, décapant, parfois provoquant du metteur en scène sur les classiques continuait à susciter l'euphorie à la création spectaculaire de l'époque.

26. M. Ploritis, *Eleftheria*, 22 janvier 1964.

Manos Stefanidis

Pierre Restany - Vlassis Caniaris, 1970, un « drame » politique au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

La contribution la plus importante de Vlassis Caniaris, né en 1928 et décédé en 2011, n'est pas qu'il ait sorti la peinture hors de son cadre, ni qu'il ait mis en scène, scénographié des murs avec des slogans dès la fin des années 1950, ni qu'il ait mis en scène l'espace avec ses mannequins, obligeant les théoriciens et les autres à parler suffisamment tôt dans notre pays de la théâtralité, c'est-à-dire de ce lien qui relie le théâtre à la peinture. La contribution la plus importante de Vlassis Caniaris n'est pas non plus qu'il ait dialogué très tôt et sur un pied d'égalité avec le reste de l'avant-garde européenne, ni qu'il ait cheminé avec Pierre Restany et le Nouveau Réalisme, ni qu'il ait réuni symboliquement Athènes avec Paris, Rome, Stockholm ou Berlin.

La contribution historique de Caniaris, sa constante modernité, réside dans le fait qu'il a servi cette modernité avec du matériel local, indigène, qu'il a façonné l'histoire récente, politique et sociale du pays depuis la dictature jusqu'au retour de la démocratie, (metapolitefsi). Elle réside dans le fait qu'il a condamné le populisme et le déclin matérialiste qui a suivi et cela dès 1980.

Dans une interview dans le journal *Messimvrini* du 12 novembre 1980, Caniaris dit : « Je considère que la Grèce est un pays démodé, son art est démodé, sa politique démodée, les slogans sont démodés, tout est démodé. Je veux dire que ce refus de la réalité, en relation avec un racolage stérile à des éléments traditionnels superficiels, conduit à adopter obligatoirement des recettes toutes faites qui, jusqu'à ce qu'elles arrivent ici, sont rassies et périmées. »

Dix ans plus tôt, fuyant la Grèce des Colonels, il rejoint l'émigration de Paris et en février 1970, il transporte presque inchangée au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris l'exposition de la Nouvelle Galerie d'Athènes, rue Tsakaloff à Kolonaki, de mai 1969. C'est une exposition hautement politique et pionnière tout à la fois. Ici des volumes de polystyrène, de plâtre et des fils de fer barbelé, des torsos avec des ceintures, des chemises vides, des œillets et ses premiers mannequins parlent de manière directe d'un « drame » de l'art, d'un « drame » de l'histoire. Ici les symboles ne transmettent pas ni ne personnifient, les symboles sont leurs propres messages, leur propre contenu.

Peu après mai 1968, étant donné l'antiaméricanisme et la critique d'un modèle soviétique fossilisé et toute une chaîne de régimes dictatoriaux démodés dans tout le sud de l'Europe, Portugal, Espagne, Grèce (est-ce par hasard si ce sont les PIGS d'aujourd'hui), Caniaris soutient en parallèle la cause de l'art moderne, la cause d'une esthétique personnelle, la cause de sa patrie. Trois en un !

L'exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris a lieu avec le soutien du directeur du musée Pierre Godibert et c'est un succès. Comme Byron grâce à son *Childe Harold's Pilgrimage* de 1812, Caniaris devient célèbre en une nuit. Ainsi institué artiste politique, Caniaris participe la même année à l'exposition de Karlsruhe « Art et Politique » (*Kunst und Politik*) aux côtés de Vostell et de Beuys, ainsi qu'à la grande exposition collective « Aspect du racisme » qui se tient à Paris en automne avec une préface d'Alfred Pacquement, futur directeur du Musée National d'Art moderne au Centre Pompidou (de 2000 à 2013). En 1971, l'exposition est transférée au *Moderna Museet* de Stockholm. Le « drame » d'une forme esthétique et d'une proposition politique continue son parcours historique. Pour autant, ce petit « miracle » a une prémisse de poids : la collaboration et la relation entre le théoricien-activiste des nouveaux réalistes Pierre Restany et Vlassis Caniaris.

Pierre Restany, né en 1930 et décédé en 2003 est un critique d'art célèbre, fondateur légendaire du « Nouveau Réalisme » – un mouvement qui a joué un rôle radical dans l'avant-garde européenne des années 1960 – et ami de Vlassis Caniaris. Restany était convaincu qu'il existe une osmose entre l'art plastique et le théâtre, la théâtralité. Il croyait qu'une exposition est une action théâtrale qui produit du langage et que l'objet trouvé, de la tradition de Duchamp, contient une force symbolique. Il pensait aussi que l'œuvre de Caniaris a des points communs avec le « théâtre de l'Absurde » de Beckett.

Voilà un texte révélateur que Pierre Restany a écrit à Paris le 13 avril 1963 pour la préface du catalogue de l'exposition de Caniaris à la galerie Le Zodiaque de Bruxelles et dont le titre est « Notes analogiques pour un portrait de Caniaris, artiste grec contemporain » : « J'ai connu ce Grec étrange à Rome, où il vécut de 1956 à 1960. J'avais été frappé à l'époque par ses tableaux, de vastes collages de papier recouverts d'une légère couche de plâtre blanc, déchirés en surface par de multiples griffures, élaboussés par-ci par-là de couleurs tristes. On y décelait la synthèse de multiples réminiscences du tachisme des vieux murs, des graffiti, des gestes de lacérations. Et puis Caniaris est venu à Paris avec sa femme, courageusement, comme beaucoup d'autres, il a tenté l'entreprise de survie. Il a fini par réussir à s'accrocher en donnant mille fois l'impression d'avoir touché le fond du gouffre. [...] J'insiste à dessein sur les objets de Caniaris (qui n'offrent aucune solution de continuité par rapport à ces assemblages muraux) parce qu'ils ont été pour moi particulièrement révélateurs. Indépendamment de leur présence individuelle, ils forment tous ensemble une suite de personnage qui semble sortir d'un « théâtre de l'Absurde ». Ils appartiennent à des héros de Beckett. Voici le gilet d'Estragon, le mouchoir de Vladimir (en admettant que Vladimir se mouche autrement qu'entre ses doigts). L'Absurde, le mot est lâché. Il est tellement

galvaudé que j'ai eu de la peine à l'écrire. Mais enfin il ne s'agit pas là d'un mode mineur de l'angoisse métaphysique (toujours) en vogue, du mal du siècle, du snobisme post ou para-existentialiste. »

Dès le début des années 1960, Restany répond de manière critique à l'agressivité polychrome de la pop américaine avec ce groupe que forment César, Arman, Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Christo, Villeglé, Yves Klein, entre autres. Oui à l'objet utilitaire et à son usage poétique, non à la mystification de son fonctionnement, non à la mystification de l'hystérie consumériste, non à la publicité de la publicité. Restany métamorphose la fantasmagorie de la Pop en une conscience douloureuse. Le vieux continent répond à l'attaque du nouveau par plus de réflexion et une plus grande tradition dans la métonymie des objets tels que l'a décrite Duchamp.

Car c'est là que tout commence, de même que pour Caniaris. La plus grande contribution de Restany pour une théâtralité engagée reste l'exposition de l'été 1964 dans le cadre de la Biennale de Venise. Dans le théâtre historique de la Fenice, il monte l'exposition « Trois propositions pour une nouvelle sculpture grecque » avec Caniaris, Daniel et Kessanlis. Il s'agissait d'un spectacle à la fois humble, profond et sarcastique face à la fantasmagorie de l'œuvre de Robert Rauschenberg et du pop art américain. Détail : Rauschenberg a reçu le Lion d'or de la Biennale en représentant les États-Unis. L'exposition de la Fenice annonce avant l'heure par son minimalisme dramatique *l'arte povera* de Germano Celant et le théâtre pauvre de Grotowsky.

Au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1970 nous n'avons pas affaire à des représentations mais à des présentations-spectacles des choses et d'images qui jouent leur propre rôle et comme tels théâtralisent l'espace, racontent des histoires, supportent des significations et fonctionnent comme un théâtre muet de l'Absurde.

Restany a très bien décrit cette relation entre l'esthétique de Beckett et les œuvres de Caniaris dans un article de 1963 : « L'Absurde de Caniaris, tout comme celui de Beckett, a des fondements ontologiques essentiels : pour les gens qui ont déjà fui il n'y a plus de refuge et à un certain niveau de la conscience, il est aujourd'hui aussi difficile d'être Grec que d'être Irlandais. Ces vieilles terres, il n'est pas dit une fois pour toutes que des siècles d'esclavage, turc ou britannique, leur aient apporté – toute honte bue et bâtardise assumée – le parfait oubli d'elle-même. L'absurde s'y est installé dès avant la pénible indépendance retrouvée. De Camus à Beckett, il est significatif de noter que les écrivains de l'Absurde sont d'abord ceux qui ont fait dès l'enfance l'expérience des antinomies contradictoires, politiques et culturelles, de leur terre natale : la trace indélébile du gâchis humain s'est aussi inscrite très tôt dans la chair et le cœur de Caniaris. Le sens de l'Absurde n'a jamais troublé les hommes politiques. Ils savent bien qu'il est trop paralysant pour inciter à la révolte ouverte. Caniaris n'échappe pas à cette loi : il a d'ailleurs trouvé son domaine, le seul où il puisse projeter efficacement sa conscience de l'inutile. »

Anna Stavrakopoulou

Anouilh par Koun*

Je vais commencer par la fin, l'année 1987, puisqu'Anouilh (né en 1910) et Koun (né en 1908) sont morts tous les deux en 1987. Bertrand Poirot-Delpech dans sa nécrologie (publiée dans *Le Monde*, le 6 octobre 1987) écrivait : « Anouilh est d'abord homme de planche [...] dans la lignée qui va de Molière et de Labiche à Tchekhov et à Pirandello¹. » Quelques mois plus tôt, en février 1987, quand Koun mourut, on a parlé de la fin d'une ère au théâtre grec de la deuxième partie du XXe siècle ; il fut un metteur en scène unique, avec une vision artistique et éducative, laissant toute une armée d'acteurs « sculptés » par lui, ainsi que de metteurs en scène formés à ses côtés. Ma communication couvre plutôt les débuts de ses deux géants du théâtre, leur rencontre étant effectuée par les mises en scène de Koun. Entre 1939 et 1960 Karolos Koun a mis en scène quatre pièces d'Anouilh. Je vais vous présenter les pièces suivant l'ordre de leur représentation en Grèce, en comparant leur réception en France et en Grèce².

En 1939 et 1940 Koun a collaboré avec la troupe de Marika Kotopouli, et ils ont monté *Le voyageur sans bagage* (1937) en 1939 et *Y'avait un prisonnier* (1935) en 1940, quelques semaines avant le début officiel de la deuxième guerre mondiale en Grèce (le 28 octobre 1940). Les pièces étaient traduites par Georges Pappas, un acteur de la troupe, qui jouait les rôles principaux ; malheureusement ces traductions ont été faites pour la scène et n'ont jamais été publiées³. Toutes les informations que nous avons viennent des critiques parues dans la presse de l'époque. *Le voyageur sans*

* Je voudrais remercier l'IFG et les organisateurs pour leur invitation, ainsi que Mme Georgia Sideri, responsable de l'archive du Théâtre d'Art, qui m'a laissée photographier les critiques d'*Antigone* et d'*Eurydice*.

1. Marie-Claude Hubert, « Jean Anouilh et le Nouveau Theatre », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110 (2010/4), p. 789.

2. Pour un ouvrage de base sur Anouilh en Grèce, voir Kalliopi Exarhou-Foutsis, « Les pièces d'Anouilh en Grèce et leur réception par la critique » (« Τα έργα του Ανούιγ στην Ελλάδα και η υποδοχή τους από την κριτική »), Mémoire de D.E.A. non-publié, Thessalonique 1982 ; pour Koun en somme, voir *Karolos Koun : Les représentations (Κάρολος Κουν: οι παραστάσεις)*, édition établie par Platon Mavromoustakos, Musée Benaki, Athènes 2008 et *Karolos Koun (Κάρολος Κουν)*, édition établie par Dio Kangelari, MIET, Athènes 2010.

3. La pièce fut montée le 4 octobre 1939 ; à part la mise en scène de Koun, qui a aussi fait les décors, et la traduction de Georges Pappas, qui jouait le rôle de GASTON, la musique était composée par Kyriazis Charatsaris et la distribution était : GEORGES RENAUD : Th. Aronis, HUSPAR : Aris Vlachopoulos, LE PETIT GARÇON : Rita Myrat, PICWICK : Lykourgos Kallergis, MAÎTRE D'HÔTEL : Mimis Fotopoulos, VALET DE CHAMBRE : Lavrentis Dianellos, CHAUFFEUR : Pantelis Zervos, MME RENAUD : Eleni Chalkoussi, VALENTINE RENAUD : Anna Lori, LA DUCHESSE DUPONT-DUFORT : Smaragda Stefanidou, JULIETTE : Mairi Aroni, LA CUISINIÈRE : Angela Lalaouni, dans *Koun : Les représentations*, p. 62 ; voir aussi, Areti Vasileiou, *Modernisation ou tradition ? Le théâtre*

bagage (dont le dernier mot du titre fut traduit en grec au pluriel – bagages⁴–) était un succès artistique et financier, parallèle au succès de la pièce en France, qui était mise en scène par Georges Pitoëff et qui fut le premier grand succès d’Anouilh. Alkis Thylos, nom de plume d’Eleni Ourani, la seule femme qui écrive des notes critiques en ce moment, est enthousiaste avec la pièce, qui présente l’histoire d’un amnésique à la fin de la première guerre mondiale, qui refuse d’appartenir à la famille dont il était originaire et choisit un autre milieu, moins traumatique et plus soulageant pour son présent et son futur. Apparemment Koun a créé un spectacle unique, d’une qualité « rare » en Grèce, en dessinant aussi les décors, en plus de la mise en scène ; la critique loue particulièrement une espèce de ballet que Koun a inventé pour esthétiser le cancan des domestiques⁵. La même troupe, quelques mois plus tard, a décidé de monter *Y’avait un prisonnier*⁶, une pièce échouée, qu’Anouilh avait retravaillée et présentée sous le titre *Le voyageur sans bagage*. Dans cette pièce, Anouilh s’est inspiré d’un grand scandale politique et financier, de l’affaire Stavisky, qui a fait tomber le gouvernement de Camille Chautemps⁷. Ludovic ayant idéalisé la vie extérieure, doit en sortant de la prison, se réconcilier à une réalité bien moins scintillante. Si la pièce avait échouée en France, en Grèce où le public n’était pas au courant de l’affaire Stavisky (de 1934), le drame a paru bavard, « avec des répétitions des mêmes choses » et comme Michail Rodas écrit dans *Eleftheron Vima* « c’est plutôt un scénario qu’une pièce complète » (le critique connaît qu’Anouilh a retravaillé sa création et il se demande pourquoi la troupe de Kotopouli a décidé de monter *Le prisonnier* après le succès du *Voyageur*)⁸. Le critique remarque qu’il ne voyait pas « la volonté de metteur en scène », vu que les acteurs jouaient « de manière invraisemblable », ou étaient choisis pour des rôles qui ne leur convenaient pas. Quoique Koun ait eu son apogée artistique au Théâtre d’Art, il a

de prose à Athènes de l’entre-deux-guerres (Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου), Metaichmio, Athènes 2004, p. 417-419.

4. Tous les articles de la bibliographie grecque ont suivi l’exemple du premier traducteur et ont même altéré le titre de l’original en le mettant aussi au pluriel.

5. Alkis Thylos, dans *Nea Estia*, 308, 15 octobre 1939, p. 1424. Pour les réactions d’autres critiques, voir aussi Kalliope Exarhou, « Koun met en scène Anouilh et les critiques » («Ο Κουν σκηνοθετεί Ανούιγ και οι κριτικοί»), dans *Kouinta*, supplément de l’issue 10, octobre 1996, p. 2-3. Tous les passages grecs cités ont été traduits par moi-même.

6. Première le 27 septembre 1940. Yiorgos Anemogiannis signait les costumes ; LUDOVIC : Georges Pappas, MARCELLIN : Antonis Giannidis, BARRICAULT : Thodoros Moridis, MONSIEUR PEINE : Lykourgos Kallergis, GASTON : Adamantios Lemos, LA BREBIS : Pantelis Zervos, ROBERT : Dora Volanaki, MAÎTRE D’HÔTEL : Panagiotis Kaknas, ADELIN : Eleni Chalkoussi, ANNE-MARIE : Anna Lori et LUCIENNE : Nora Bastie, dans *Koun : Les représentations*, p. 70-71.

7. Jean Anouilh, *Théâtre*, édition établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2007, vol. I, p. 1285.

8. Michail Rodas, « Le théâtre, “Un prisonnier” » («Το θέατρον, “Ένας φυλακισμένος”»), dans *To Eleftheron Vima*, 29 septembre 1940, p. 2.

créé plus de quarante mises en scène pour les troupes commerciales, de 1939 à 1942, avant la création du Théâtre d'Art⁹.

Quand Koun était embauché par les grandes stars du théâtre grec, elles étaient en charge de tout, elles choisissaient les costumes et les décors, elles imposaient parfois leur jeu d'acteur, et lui, il mettait sa signature artistique (qui était valable et précieuse) au spectacle, en général. Cependant « le pionnier Koun au théâtre de la protagoniste chevronnée [Marika Kotopouli] a l'air de répéter la phrase du jeune Trepliev [dans *La Mouette* de Chekhov] “nous avons besoin de nouvelles formes dans l'art” en annonçant le Théâtre d'Art d'Athènes¹⁰ ». C'est au sein de cette institution que Koun a fleuri comme homme visionnaire du théâtre. On peut facilement comprendre pourquoi il était beaucoup plus efficace dans son art et fidèle à ses visions, quand il pouvait contrôler tous les aspects d'un spectacle.

Le 22 janvier 1947, trois ans après sa réalisation parisienne, Koun monte *Antigone*¹¹. Dans un article précédant la première, on lie la présentation d'*Antigone* à une initiative de Roger Millieux, directeur adjoint de l'Institut français d'Athènes, qui avait vu la pièce en France (en 1945) et a fait une conférence préparatoire pour le public athénien¹². Il leur a parlé de la tendance des auteurs français contemporains (Claudel, Giraudoux, Gide, Sartre, Cocteau) de se référer aux auteurs classiques grecs ; il a même remarqué que le théâtre français en 1944 a souffert d'une certaine « antigonite ». La fixation sur Antigone, qui selon Millieux est « un symbole de révolution contre la tyrannie », est interprétée comme « une résistance contre l'Occupation ». Antigone dit : « non, plutôt à la vie et à l'amour, qu'au décret de Créon [...] ; [qu'elle] veut mourir parce qu'elle sait que la vie et l'amour ne lui rendront pas l'absolu qu'elle aime passionnément [...] à

9. Dimitris Spathis, « Karolos Koun : le chemin jusqu'au Théâtre d'Art » («Κάρολος Κουν: η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης»), dans *Istorika*, no 39 (décembre 2003), p. 451-478 ; Konstantinos Kyriakos, « Le jeune metteur en scène Monsieur Karolos Koun (1939-1942) » («Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν»), dans *Skene*, 4, (2012), p. 16-56.

10. Dio Kangelari, « Karolos Koun : Des approches de sa poétique » («Κάρολος Κουν : Προσεγγίσεις της ποιητικής του») dans *Karolos Koun*, p. 119.

11. La traduction était de Marios Ploritis, les décors de John Stefanelis et la musique de Manos Hadjidakis ; ANTIGONE : Elli Lambeti, LA NOURRICE : Maria Kallergi, ISMÈNE : Anna Emmanouil, HÉMON : Nikos Tzogias, CRÉON : Lykourgos Kallergis, LE CHEUR : Spyros Moussouris, PREMIER GARDE : Mimis Fotopoulos, DEUXIÈME GARDE : Thanos Kedrakas, LE MESSAGER : Klearchos Karageorgiadis, LE PAGE DE CRÉON : M. Mazaraki, dans *Koun : Les représentations*, p. 117.

12. *To Vima*, 22 janvier 1947. Miltos Pehlivanos fait une synthèse des arguments des critiques de l'époque dans son article sur *Antigone* d'Aris Alexandrou, « Jean Anouilh & Aris Alexandrou : Des éléments pour Antigone dans les années de pierre » («Jean Anouilh & Άρης Αλεξάνδρου: Στοιχεία για την Αντιγόνη στα πέτρινα χρόνια»), dans D. I. Iakov et Eleni Papazoglou (éds.), *Thymeli : Des études offertes au Professeur N. Ch. Chourmouziadis* (Θυμέλη: Μελέτες χαρισμένες στον Καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη), Presses Universitaires de Crète, Herakleion 2004, p. 323-368 ; voir aussi Stella Koulandrou, « La présence des pièces de Jean Anouilh inspirées par la tragédie antique sur la scène grecque et la réception critique » («Η παρουσία των έργων του Jean Anouilh που εμπνέονται από την αρχαία τραγωδία στην ελληνική θεατρική σκηνή και η υποδοχή τους από την κριτική») dans les actes du colloque *Médiation et réception dans l'espace culturel franco-hellénique* (à paraître).

chaque pas » ; Milliex disait : « nous rencontrons des esprits pareils, les intransigeants et les réalistes¹³. » Malgré les efforts combinés de l'IFA et de Koun, pour initier le public à l'esprit de cette Antigone contemporaine, les réactions étaient mixtes. Quelques-uns (comme Alkis Thrylos qui avait un penchant pour Anouilh) adorent cette nouveauté qu'est Antigone, aux costumes modernes, où les gardes fument des cigarettes et où tous les participants sont conscients de leurs rôles¹⁴, mais quelques autres, comme le critique de *Rizospastis* croit qu'Antigone « souffre d'autovénération et de narcissisme infantin¹⁵ ». La pièce est condamnée impitoyablement : « l'extérieur est beau et le contenu des cendres. » La motivation de l'héroïne est « un individualisme anarchique qui mène l'héroïne au rébellion [...] contre la vie même ». Le critique du journal de la Gauche est de l'avis que quoiqu'Antigone soit une construction littéraire, « Créon est le vrai personnage dramatique de la pièce ». Markos Avgeris qui signe la critique trouve que « la pièce est caractérisée par ce scepticisme et pessimisme qui se présente aujourd'hui chez les intellectuels de la haute bourgeoisie¹⁶ » (n'étant pas au courant qu'Anouilh n'appartenait point à la haute bourgeoisie, mais qu'il était issu d'un milieu petit-bourgeois bordelais). Le spectacle est jugé comme inachevé, et il n'y a pas trop d'enthousiasme pour le résultat artistique.

Alors que Markos Avgeris insiste sur les « défauts » idéologiques de la pièce, il y en a d'autres, qui, comme en France, sont gênés par l'utilisation de la pièce de Sophocle. L'influence de Sophocle avait déjà préoccupé la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, et plus particulièrement Marcel Pagnol qui était son président à l'époque. Pagnol avait exigé que l'on mette « adaptation de Sophocle » sur l'affiche, mais Anouilh a consenti à la fin d'ajouter « d'après Sophocle¹⁷ ». Michalis Rodas écrivait : « Bien sûr, nous les Grecs nous sommes troublés par l'audace de l'auteur français, car la tragédie de Sophocle apparaît devant nous et nous entendons ses vers comme un écho¹⁸. » Il est très réservé à propos de l'interprétation des acteurs, « Antigone très enfantine, Créon très rigide et implacable. [...] Pour ce qui est des pièces liées à des valeurs morales éternelles, surtout quand on les interprète ici, à la patrie de la tragédie attique, il faut faire plus attention aux moindres détails¹⁹ ». Nous avons assisté à des réactions pareilles, lors de la représentation récente d'*Antigone* par la Comédie-Française à Megaron²⁰. Même George Steiner, dans son ouvrage synthétique sur les adaptations d'Antigone dans la littérature occidentale est sceptique envers (entre autres) la pièce d'Anouilh, qu'il

13. Les extraits ont paru le lendemain de la communication de Milliex dans *Kathimerini*, 23 janvier 1947.

14. Alkis Thrylos, *Elliniko Aima*, 26 janvier 1947.

15. Markos Avgeris, *Rizospastis*, 26 janvier 1947.

16. *Op. cit.*

17. Anouilh, *Théâtre*, vol. I, p. 1214-1215.

18. *To Vima*, 26 janvier 1947.

19. *Op. cit.*

20. Comédie-Française, *Antigone*, mise en scène de Marc Paquien, avec Françoise Gillard dans le rôle d'Antigone ; Megaron, 26 et 27 avril 2014.

considère « dépourvue du centre lyrique et du rythme de Sophocle²¹ ». Mais, comme Anouilh l'avait déjà remarqué dans sa lettre à Pagnol, nous ne pouvons pas raisonner de manière pareille, car tout le théâtre européen après la Renaissance retravaille les pièces d'Euripide et de Sophocle²². Pour retourner au spectacle de 1947, on doit noter que les deux protagonistes, Elli Lambeti et Lykourgos Kallergis, ainsi que Mimis Fotopoulos (qui jouait le Garde) furent loués par la plupart des critiques, ainsi que la mise en scène, les décors (de Stefanelis) et la musique (de Hadjidakis).

Tournons maintenant à *Eurydice* que Koun monta en 1960²³. La pièce, déjà en France, était considérée par André Barsacq (son premier metteur en scène, de 1941) en rétrospective comme « une pièce amère qui, comme toutes les vraies histoires d'amour, était une histoire de mort. violemment combattue par les uns, adorée par les autres, cette pièce, qui renferme d'authentiques beautés, ne fournit alors qu'une brève carrière²⁴ ». Hubert Gignoux en 1946 jugeait la pièce comme « trop symbolique, pour ce qu'elle a de naturaliste, trop naturaliste pour atteindre le symbole²⁵ ». Les réactions en Grèce étaient pareilles. Les critiques furent perturbés par le mélange, fascinant et troublant à la fois, du mythe à la réalité grossière d'un groupe de comédiens décadents²⁶ ; la pièce est caractérisée (en général) comme amère et négative et il y a beaucoup de doutes par rapport à l'utilisation du mythe d'Orphée et d'Eurydice, transformés en artistes errants qui jouent en province, à peine gagnant leur vie, et ayant un entourage minable : lui, son père menteur et indigent, elle, sa mère (éprise d'un homme plus jeune), ainsi que ses deux amants (un vieux cynique et un jeune naïf). Même Alkis Thrylos trouve que malgré la qualité du spectacle, cette pièce d'Anouilh n'est pas parmi ses meilleures,

21. George Steiner, *Antigones*, Yale University Press, New Haven and London 1996, p. 171 ; voir aussi p. 192-194, où Steiner suggère que la fin plutôt positive de la pièce, où Créon sort s'appuyant sur le Page, avait peut-être « déterminé l'approbation allemande du texte et de sa représentation » (p. 194). Plusieurs critiques en Grèce (comme M. Karagatsis dans *Vradyni*, 30 janvier 1947) ont plus ou moins accusé Anouilh pour la tolérance des allemands (envers lui), en la liant au contenu de la pièce.

22. Anouilh écrit au sujet de sa pièce « Mais quand on écrit *Antigone* sur une affiche, il n'est besoin de préciser, je crois, que Sophocle seul a traité ce sujet et pour toujours – et que si, de siècle en siècle, un jeune homme tente parfois, bouleversé par la petite héroïne sombre, de la faire revivre comme elle revit dans son cœur, ça n'est jamais qu'un hommage rendu à la mémoire de celui qui, le premier, l'a tirée d'une légende obscure et l'a jetée, vivante, en proie aux songes des hommes », dans Anouilh, *Théâtre*, p. 1214-1215.

23. Première le 27 janvier 1960. Traduction de Marios Ploritis, décors et costumes de Yiannis Moralis, musique de Manos Hadjidakis ; LE PÈRE D'ORPHÉE : Kostas Bakas, ORPHÉE : Yiannis Fertis, MONSIEUR HENRI : Karolos Koun, EURYDICE : Maya Lyberopoulou, LA MÈRE D'EURYDICE : Maria Marmarinou, LE GARÇON DU BUFFET : Yiorgos Lefentarios, GRÉGOIRE (VINCENT dans l'original) : Yiorgos Konstantinou, MARCEL (MATHIAS dans l'original) : Iakovos Psarras, LOUISE (LA JEUNE FILLE dans l'original) : Eleni Sayiannou, DELAC (DULAC dans l'original) : Yiorgos Lazanis, LE GARÇON D'HÔTEL : Nikos Kouros, LE PETIT RÉGISSEUR : Thodoros Katsadramis, LE CHAUFFEUR DE L'AUTOCAR : Thanos Kanellis, LE SECRÉTAIRE DU COMMISSARIAT : Christos Doxaras, dans Koun : *Les représentations*, p. 228.

24. Anouilh, *Théâtre*, p. 1336.

25. *Op. cit.*, p. 1335, n. 2.

26. Sur l'influence omniprésente du théâtre populaire dans Anouilh voir Thérèse Mallachy, *J. Anouilh, Les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Éditions A.-G. Nizet, Paris 1978.

mais « porte son sceau, son pessimisme », car pour « l'ancien Orphée et Eurydice la mort est un ennemi [...] pour ceux d'Anouilh il est un sauveur, qui apparaît comme M. Henri. C'est lui seul qui peut sauver l'amour des humiliations avec lesquels l'entourage va le polluer, du pourrissement qui l'attend s'il est prolongé²⁷ ». À l'opposé de Thyrylos se trouve M. Karagatsis, qui exprime toujours une méfiance extrême envers la qualité des œuvres d'Anouilh et dédie une grande partie de son morceau critique, à le déconstruire ; il le considère un auteur facile, qui produit des pièces incessamment ne pensant « qu'aux sous²⁸ ».

Leon Koukoulas exprime beaucoup de doutes pour le mélange du monde actuel à un monde métaphysique dans la pièce, et en même temps n'est pas satisfait par le jeu des acteurs, ni des jeunes protagonistes, Yiannis Fertis et Maya Lyberopoulou, ni du jeu de Karolos Koun, qui jouait M. Henri²⁹ ; dans le cas de ce dernier, son accent anglais en grec, était gênant pour le critique. Mais Koukoulas et plusieurs autres critiques sont unanimes pour ce qui est des acteurs qui jouaient le Père (Kostas Bakas) et Dulac (Yiorgos Lazanis). On se demande si les critiques d'*Eurydice* qui ont trouvé le jeu d'acteur des deux jeunes protagonistes déficient, alors qu'ils ont loué l'interprétation des personnages du monde anouilhien, n'ont pas été trop exigeants, vu le statut disproportionnellement plus grand des caractères mythiques. C'est qu'on a à quoi et à qui comparer un père décevant ou une mère égoïste, mais chacun de nous a imaginé Orphée selon nos capacités imaginaires, et le jeune Yiannis Fertis ne pourrait jamais satisfaire tous nos phantasmes avec son jeu (dirigé par Koun). Le fait qu'Eurydice a été rabaissée par Anouilh au niveau charnel, c'est une femme « coquette, sournoise, paresseuse³⁰ », rend le rôle de Maya Lyberopoulou plus réalisable et plus libérateur. Est-ce une coïncidence qu'à Paris aussi, la critique était très élogieuse envers Monelle Valentin, mais beaucoup plus avare envers Alain Cluny.

Par ailleurs, l'approbation est unanime pour le décor de Yiannis Moralis et la musique de Manos Hadjidakis. Pour ce qui est de la troupe des comédiens errants, un motif qui hante le théâtre et le cinéma grec après *Le Voyage des comédiens* (Θίασος) (1975) de Théo Angelopoulos, on est surpris que personne (même pas Koun) ne l'évoque pas du tout en 1960... À l'époque, en Grèce, l'esprit collectif étant encore vivant, on ne pouvait pas s'identifier à l'allégorie funeste qu'est la pièce d'Anouilh ; après la fin de la dictature (1967-1974), la nostalgie pour un passé commun (et défunt) commence à se manifester aux arts performatifs en général (comédiens errants, rembetiko, théâtre d'ombres, etc).

27. Alkis Thyrylos, « Le théâtre » («Το θέατρο»), dans *Nea Estia*, No 783 (15 février 1960), p. 266-267.

28. M. Karagatsis, « *Eurydice* d'Anouilh » («Η Ευρυδική του Ανούιγ»), dans *Vradyni*, 11 février 1960.

29. Leon Koukoulas, « *Eurydice* d'Anouilh » («Η Ευρυδική του Ανούιγ»), dans *Athinaiki*, 5 février 1960 ; « [Fertis et Lyberopoulou] malgré leur indiscutable sensibilité ont souvent succombé sous le poids écrasant de leur rôle ».

30. Comme elle était décrite dans le programme de la création en France, dans Anouilh, *Théâtre*, vol. I, p. 1336, n. 1.

Sur un autre sujet en passant : un critique qui aime tout, au niveau du spectacle, s'arrête un peu plus à la traduction. Il dit dans une parenthèse : « les multiples omissions du texte original ainsi que quelques additions – faites habilement – sont acceptables. Seulement, peut-être, il ne fallait pas couper tout un dialogue poétique, mais assez important pour l'intrigue de la pièce, entre Orphée et Eurydice, au deuxième acte³¹. » Quand on compare l'original d'*Eurydice* à la traduction de Marios Ploritis, on est surpris par la quantité de scènes omises, on dirait que 20% du texte français (plus ou moins) est éliminé, dialogues, monologues, instructions, etc. Par exemple, dans le deuxième acte, il y a plusieurs pages qui n'apparaissent pas dans le texte de la traduction publiée³². Parfois, les omissions sont effectuées pour des raisons pudiques ou culturelles (« il me semblait que nous étions couchés nus sur une grève³³ » ou quand Eurydice s'adresse à Orphée, en l'appelant « Mon Turc », insinuant qu'il est « fort comme un Turc »)³⁴ ; parfois en omettant des passages, le traducteur rend le texte plus court, mais moins poétique et rêveur aussi³⁵. Il y a plusieurs hypothèses qu'on peut faire : soit, le texte publié était le texte de la représentation (où peut-être on a dû supprimer quelques passages plutôt bavards, délirants même, pour raccourcir la durée du spectacle), soit le traducteur l'a traduit par le biais d'une autre traduction (de l'anglais peut-être). La première hypothèse est renforcée par le fait que plusieurs noms de personnages ont été substitués par d'autres noms plus préférables ; Vincent est devenu Grégoire, Mathias fut remplacé par Marcel, Dulac a été modifié en Delac. Dans cette catégorie d'altérations acoustiques, il me semble qu'on devrait classer le fait qu'Orphée joue de l'accordéon (au lieu du violon, à l'original). Les traductions théâtrales en tant que terrain d'étude séparée ont attiré l'attention des chercheurs (en Grèce et ailleurs) récemment. Les textes publiés des traductions utilisées pour les représentations avant l'avènement de la vidéo, peuvent fournir plusieurs informations sur l'approche des metteurs en scène d'antan. De toute façon, Koun appartient aux artisans du théâtre qui s'appuyaient fortement sur le texte, en construisant leur vol vers l'univers de la représentation.

31. Paris Takopoulos, «Eurydice», dans *Eklogi*, sans date.

32. Jean Anouilh, *Eurydice (Ευριδίκη)*, traduction Marios Ploritis, Dodoni, Athènes 1995.

33. Anouilh, *Eurydice*, dans *Théâtre*, vol. I, p. 572 ; le passage qui manque, dont le critique athénien se plaint, est de p. 573 à p. 577.

34. Souvent, les Turcs dans les textes du théâtre français, par exemple le soi-disant fils du grand Turc dans *Le bourgeois gentilhomme*, sont souvent altérés dans les traductions grecques. Voir Anna Stavrakopoulou, « *Le Bourgeois Gentilhomme* et *Monsieur de Pourceaugnac* : La rencontre de Pantelis Soutsas avec Molière (1876) » dans Antonis Glytzouris et Konstantina Georgiadi (éds.), *Tradition et modernisation au théâtre néohellénique – Actes du III colloque théâtral panhellénique (Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή – Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου)*, Presses Universitaires de Crète, Herakleion 2010, p. 43–50.

35. Il est possible qu'Anouilh lui-même aurait approuvé cette approche « raccourcie », vu sa « déclaration » dans *Ne réveillez pas Madame* que « Le texte, au théâtre, c'est encore ce qu'il y a de moins important. Ils n'entendent qu'une phrase sur deux », Jean Anouilh, *Ne réveillez pas Madame*, dans *Théâtre*, vol. II, p. 902.

En somme, les quatre mises en scène de Koun, nous mènent à quelques conclusions. D'abord, au théâtre libre, Koun a servi les choix de ses employeurs³⁶, qui avaient choisi des pièces anouilhennes quasi-boulevardesques, plus contemporaines, avec des possibilités de costumes et décors plus criardes. Au Théâtre d'Art, Koun a choisi des pièces avec un message plus existentiel et philosophique qui s'appuyaient sur des mythes grecs, sans pour autant qu'il ait réalisé d'autres pièces d'Anouilh similaires (comme la *Médée*, 1946). Ensuite, on constate que le succès du metteur en scène ne coïncide pas avec un succès pareil pour l'auteur. Sans doute, il est plus facile de critiquer quelqu'un de lointain, que quelqu'un qu'on risque de voir dans la rue ; comme dans tous les pays et toutes les cultures, les journalistes grecs n'étaient pas équitables.

C'est peut-être à cause de cette défiance que Koun n'a plus monté Anouilh ; alternativement, il est possible qu'il y ait d'autres auteurs qui l'ont ému... Je laisse les derniers mots à M. Henri, que Koun jouait dans *Eurydice* : « cette pitrerie, ce mélo absurde, c'est la vie. Cette lourdeur, ces effets de théâtre, c'est bien elle³⁷. » Anouilh et Koun ont dédié toute leur vie à l'art du théâtre, qui – en paraphrasant M. Henri – rend la vie moins absurde.

36. Les remarques conclusives de Kyriakos dans « Le jeune metteur en scène Monsieur Karolos Koun (1939-1942) » sont aussi dans la même veine, p. 28, 38.

37. Anouilh, *Eurydice*, dans *Théâtre*, p. 623.

Platon Mavromoustakos

Koun, Skalioras, Molière : une rencontre qui n'a pas eu lieu

Bernard Dort, parmi les directives qu'il donnait pendant son cours de méthodologie de la recherche aux étudiants de troisième cycle qui venaient l'écouter les après-midi à Censier, à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III, insistait tout particulièrement sur les notes en bas de page. Il soulignait que l'une des utilités de la note était d'être le lieu approprié pour reconnaître ses dettes et les déclarer, c'est-à-dire rendre à César ce qui appartient à César.

C'est la raison pour laquelle je voudrais ajouter une petite intervention à la séance d'aujourd'hui et avouer certaines dettes dont je ne peux me défaire. Tenter de rendre les hommages que je n'ai pu rendre à des gens qui ont formé ma conscience et ma dévotion au théâtre. C'est peut-être là une note en marge de la rencontre franco-grecque que nous avons organisée avec l'IFG qui, je pense, mérite d'être entendue.

Michalis Bakirtzis, des éditions Epikairoitita, a eu une idée qu'il m'a communiquée : éditer les œuvres complètes de Molière (à savoir tenter de combler une grande lacune dans notre bibliographie). L'entreprise était séduisante, tentante et extrêmement difficile pour moi, qui étais alors, un peu après le milieu des années quatre-vingt-dix, si je ne me trompe, professeur assistant. Je me suis jeté tête baissée dans ce travail et j'ai pris contact avec plusieurs traducteurs, dont certains participent à ce colloque.

Je ne me souviens plus comment le projet a été annoncé, probablement par le catalogue de la maison d'édition. Mais l'annonce a eu un effet inattendu. J'ai reçu un coup de fil d'un intellectuel éminent et respecté, très aimable, qui m'a demandé qu'on se voie. Je l'avais rencontré à de rares occasions jusqu'alors, mais il m'avait chaque fois laissé un excellent souvenir : celui que laisse la rencontre avec des gens remarquables. Kostis Skalioras m'a révélé qu'il avait une traduction à me donner pour la série. C'était celle d'une pièce de Molière qu'il avait faite à la demande de Karolos Koun en 1986-1987.

Kostis Skalioras avait travaillé plusieurs fois dans le passé avec Koun. Leur première collaboration remontait à 1969, quand Karolos Koun avait mis en scène *Fin de partie* de Beckett. Cinq autres traductions avaient suivi, toutes figurant parmi les plus grands succès du Théâtre d'Art : *Opérette* de Gombrowicz en 1972-1973 et *Isabelle, trois caravelles et un charlatan* de Dario Fo en 1974-1975, dans des mises en scènes de Karolos Koun, deux autres pièces en 1977-1978, *La Moscheta* de Ruzzante et *Le Suicidé* de Nikolai Erdman, dans une mise en scène de Yorgos Lazanis, et enfin, en

1985-1986, une autre pièce de Gombrowicz, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, dans une mise en scène de Mimis Kouyoumtzis. Skalioras avait d'ailleurs beaucoup travaillé sur Molière et avait écrit la magnifique introduction à *L'Avare*, traduit par Konstantinos Oikonomou, publiée par « Nea Elliniki Vivliothiki » des éditions Ermis. Polyglotte, il était l'auteur de plusieurs traductions des pièces françaises, représentées sur différentes scènes de théâtres d'Athènes et Salonique (entre autres de Paul Claudel, Jean Giraudoux, Michel de Ghelderode, Yasmina Reza).

Le fait que Karolos Koun a proposé à Skalioras de traduire une pièce de Molière est, disons, surprenant, puisque Koun n'a mis en scène Molière qu'une seule fois dans sa longue carrière : *Le Malade imaginaire*, dans une traduction de Ioannis Polemis, joué par Laïki Skini, la première troupe professionnelle créée par Koun en 1936, c'est-à-dire cinquante ans avant la commande à Skalioras. On peut penser que l'esthétique du Théâtre d'Art et les quêtes de Koun dans le processus d'élaboration de l'art de l'acteur en Grèce, qui ont abouti à son style scénique facilement lisible et identifiable, n'étaient pas aisément compatibles avec Molière. Il est vrai que, si l'on se souvient des succès de Koun avec Aristophane, pleins de vie et de verve populaire grecque et méditerranéenne, on a du mal à imaginer un jeu d'acteur similaire dans les pièces de Molière. Mais il se peut que le choix de l'œuvre par Koun et celui de Skalioras en matière de traduction apportent un éclairage sur les intentions cachées de ce choix.

La pièce en question était *Le Bourgeois gentilhomme*. Skalioras avait renoncé au discours en vers du texte original et, au lieu de traduire les chansons, il avait préféré insérer à leur place les chansons écrites, traduites et adaptées par l'acteur populaire Pantelis Soutsas, qui avait fait une adaptation (populaire, peut-être trop grecque) de la pièce en grec dans les années 1850, et l'avait jouée en 1867. La traduction avait été publiée après sa mort en 1876.

La thématique de la pièce et le fait que la traduction incorpore dans le texte le passé historique de sa destinée en Grèce, nous incitent à nous interroger sur ce qu'aurait été la version du *Bourgeois gentilhomme* par Karolos Koun. Aurait-il imaginé une représentation d'une conception analogue à celle de Strehler dans *Arlequin serviteur de deux maîtres* ou de Spyros A. Evangelatos dans *Iphigénie à Lixourion* (Ιφιγένεια εν Αηξουρίω) la pièce du XVIIIe siècle écrite par l'auteur Petros Katsaitis originaire de l'île de Céphalonie ? Ce faisant, aurait-il pu rapprocher Molière des orientations esthétiques, établies pendant tant d'années au Théâtre d'Art ? Ce qui est sûr, c'est que ce projet de représentation n'était pas une idée qui lui était venue subitement et que c'est pour cela qu'il avait choisi Skalioras pour la traduction : c'était l'un des meilleurs pour proposer au metteur en scène l'ensemble de la connaissance théâtrologique, concernant les représentations grecques de Molière au XIXe siècle et de l'intégrer au discours scénique.

Cette représentation n'a jamais eu lieu parce que Koun est tombé malade l'année suivante et a laissé le Théâtre d'Art essayer de trouver son rythme, privé de son fondateur et initiateur. Et Kostis Skalioras nous a aussi quittés très récemment. Les premiers

livres de la série ont paru au début des années 2000 dans des traductions de Mirka Theodoropoulou, elle-même disparue depuis, et de Sophia Dionysopoulou qui, depuis, sans abandonner la traduction, s'est tournée vers l'écriture et la mise en scène. Une chronologie de la vie de Molière que j'ai rédigée à ce moment-là a été publiée dans un petit volume séparé et, à ma connaissance, elle est assez utile à nos étudiants. Le texte du *Bourgeois gentilhomme* est resté en suspens et, vu la tourmente que traverse actuellement le monde de l'édition, la préparation de sa publication a été remise à une date ultérieure.

Je termine ici, puisqu'il faut reconnaître que, malgré ma confession aujourd'hui, ma dette est toujours pesante.

Les aspects historiques des relations en matière de théâtre
entre les deux pays

Table Ronde : Traduction(s)

Η ιστορική πλευρά των σχέσεων στο θέατρο
ανάμεσα στις δύο χώρες

Στρογγυλή Τράπεζα: Μετάφραση (Μεταφράσεις)

Modération : Anna Tabaki

Interventions : Efi Yannopoulou, Myrto Gondicas, Maria Efstathiadi,
Constantin Bobas, Andreas Staïkos

Συντονισμός: Άννα Ταμπάκη

Συμμετέχοντες: Έφη Γιαννοπούλου, Μυρτώ Γόντικα, Μαρία Ευσταθιάδη,
Κωνσταντίνος Μπόμπας, Ανδρέας Στάικος

Anna Tabaki

Introduction à la Table Ronde : Traduction(s)

« Traduction(s) » (au pluriel) est le sujet de notre Table Ronde, composée de personnes dont la contribution est précieuse dans ce domaine.

Du temps reculé de mes études doctorales (fin de la décennie des années 1970), j'ai commencé à m'intéresser vivement à l'histoire de la traduction et au rôle génétique que celle-ci a joué (traduction) dans la littérature néohellénique, notamment à partir du XVIIIe siècle. Vue et examinée à cette époque surtout comme une branche active de la littérature comparée (tout aussi bien que de la linguistique appliquée), la traduction a été considérée comme un facteur pertinent, bien révélateur vis-à-vis de l'étude de la réception et des échanges littéraires ; elle a poursuivie depuis lors un parcours théorique très dynamique et polyvalent. À la suite de la remise en question d'une série de notions concernant l'interprétation du fait littéraire, à la suite également de l'éclosion des études culturelles et autres, le domaine de la traduction émergea dans les années 1990 comme une discipline autonome (*Translation studies* / études de traduction, *traductologie*).

Néanmoins et en dépit de la ténacité avec laquelle les théoriciens proposèrent désormais de plus en plus le détachement du texte traduit de son original, en essayant de l'observer intégré dans le *corpus* culturel et historique de la littérature d'arrivée, la question éternelle concernant la fidélité ou non d'un texte à son original (tout autant que son degré d'équivalence) demeure toujours présente.

En mars dernier, grâce à un Colloque sur les « Figures de traducteurs », organisé par le Département de Langue et Littérature françaises de notre Faculté, nous avons eu la chance de délibérer dans cet Auditorium avec l'un des théoriciens contemporains emblématiques, Jean-René Ladmiral, dont chacun connaît les termes proposés pour esquisser la bipolarité quasi archétypique de l'attitude du traducteur, repérée à travers les siècles : *sourciers* et *ciblistes* (texte-source vs. texte-cible). Bref, le débat théorique, toujours renouvelé, s'avère très riche. Mais, je m'arrête ici.

Certes, la traduction théâtrale relève d'une spécificité essentielle et soulève bien des questions qui lui sont propres. Outre le respect (et à quel degré ?) au texte de départ, au flair du temps de l'original, au lexique et à la tonalité (ce qui est évidemment valable pour tous les genres traduits), la traduction théâtrale doit sauvegarder son oralité, doit faciliter la diction de l'acteur autant que la compréhension immédiate, spontanée du public.

Je suis très heureuse d'être la modératrice de cette Table Ronde, car nous avons parmi nous des personnes qui ont consacré leur vie à la tâche de la traduction. Certains

d'entre eux, ils ont enseigné et travaillé en collectif au sein du Centre de Traduction Littéraire (CTL), puis au Centre Européen de Traduction Littéraire et des Sciences de l'Homme (EKEMEL).

Je regrette beaucoup l'absence involontaire, due à des raisons personnelles, de deux des interlocuteurs figurant au programme, deux personnes qui me sont chères, fréquentant depuis longtemps mon séminaire à l'Université d'Athènes, portant sur la traduction théâtrale ; il s'agit de M. Dimitris Mavrikios, metteur en scène et traducteur confirmé et M. Stratis Paschalis, poète et traducteur reconnu.

Il y aura un premier tour d'interventions, d'une durée de dix minutes environ, où les participants à la Table Ronde vont aborder un éventail de sujets : Mme Myrto Gondicas, «Πώς να παρουσιάσεις σήμερα στη Γαλλία την ελληνική θεατρική γραφή;» (Comment présenter en France, aujourd'hui, les écritures grecques du théâtre ?) » ; Mme Maria Efstathiadi, «Η συνεχής παρουσία του άλλου και η κακοποίηση του κειμένου στη θεατρική μετάφραση» (La présence constante de l'autre et le mauvais traitement du texte à la traduction théâtrale) ; M. Andreas Staikos, «Η σχέση μου με τη Γαλλία και τη μετάφραση» (Mes relations avec la France et la traduction); Mme Efi Yannopoulou, «Η δοκιμασία του οικείου: μεταφράζοντας σύγχρονο γαλλικό θέατρο» (L'épreuve de l'intime : traduire du théâtre français contemporain) faisant écho au titre de l'ouvrage d'Antoine Berman (*L'épreuve de l'étranger*), et enfin M. Constantin Bobas, «Κοινές μεταφραστικές παραλλαγές νεοελληνικών θεατρικών έργων στα γαλλικά» (Variations traductives communes des œuvres dramatiques grecques en français).

Ensuite, nous aurons le plaisir de discuter avec l'auditoire.

Έφη Γιαννοπούλου

Η δοκιμασία του οικείου: μεταφράζοντας σύγχρονο γαλλικό θέατρο

Ο τίτλος αυτής της σύντομης παρέμβασης έχει μια ευθεία αναφορά στο βιβλίο του Antoine Berman, *Η δοκιμασία του ξένου (L'Épreuve de l'étranger)* (την οποία και θα εξηγήσω παρακάτω), και θα βασιστεί πάνω στην πρόσφατη μεταφραστική εμπειρία τριών γαλλικών έργων. Πρόκειται για δύο ποιητικούς μονολόγους του Jean-René Lemoine, την *Ιφιγένεια* και την *Μήδεια* (που συνοδεύεται από τον υπότιτλο *Μανιασμένο ποίημα - Poème enragé*) και το έργο *TINA* του Simon Grangeat, του οποίου ο τίτλος προέρχεται από την αγγλική φράση, μότο της θατσερικής διακυβέρνησης, «There Is No Alternative», «Δεν υπάρχει εναλλακτική».

Οι δύο συγγραφείς είναι πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους. Ανήκουν ουσιαστικά σε εντελώς διαφορετικά είδη θεάτρου· από τη μια οι δύο μονόλογοι του Lemoine, ένα καθαρά ποιητικό θέατρο, που στα συγκεκριμένα κείμενα εμπνέεται από δύο ηρωίδες της αρχαίας τραγωδίας και διασκευάζει την ιστορία τους με ιδιαιτέρως εμφανή την επιρροή της ψυχανάλυσης αλλά και πολλά σύγχρονα στοιχεία· από την άλλη, το *TINA*, ένα έργο πολιτικό, που επιχειρεί να φέρει στη σκηνή την παγκόσμια οικονομική κρίση και να την εξηγήσει στο κοινό, ταξιδεύοντας στην πηγή της, τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, για να καταγγείλει το ρόλο κυβερνήσεων και χρηματοοικονομικών ιδρυμάτων. Ηθοποιοί που εναλλάσσονται σε πολλούς ρόλους, χρήση οικονομικής και μαθηματικής ορολογίας, πολλές αναφορές σε γεγονότα και κείμενα (το έργο συνοδεύεται από 50 περίπου σημειώσεις - παραπομπές σε βιβλία, άρθρα, διαδικτυακές σελίδες κτλ.).

Επανερχομαι όμως στον τίτλο και στη μεταφρασεολογική θεωρία του Antoine Berman. Τόσο στο βιβλίο του *Η δοκιμασία του ξένου*, όσο και στο *Η μετάφραση και το γράμμα ή Το πανδοχείου του μακρινού (La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain)*, ο Berman προβάλλει μια μεταφραστική ηθική που αναδεικνύει την «ξενότητα» του προς μετάφραση κειμένου μέσα στο ίδιο το μετάφρασμα και τη διατήρηση του ίχνους της μετάφρασης στο τελικό προϊόν της. Λέει λοιπόν ότι μια μετάφραση δεν πρέπει να σβήνει πίσω της κάθε ίχνος όχι μόνο του πρωτοτύπου αλλά και της ίδιας της μεταφραστικής διαδικασίας. Ότι οφείλει να διατηρεί τους απόηχους της άλλης γλώσσας και κυρίως να αποφεύγει αυτή την κανονιστικότητα, που μας κάνει συχνά να αναγνωρίζουμε στο μετάφρασμα ένα κείμενο πολύ πιο συντηρητικό από το πρωτότυπό του, που βιάζεται να εξαλείψει κάθε παρεκτροπή από το γλωσσικά κοινώς αποδεκτό, κάθε

πειραματισμό. Από αυτήν τη σκοπιά, ο Bergman καταγγέλλει αυτό που αποκαλεί εθνοκεντρική μετάφραση, δηλαδή την οικειοποίηση και την πολιτογράφηση του ξένου κειμένου και προκρίνει ως μεταφραστική ηθική το άνοιγμα του ξένου μέσα στο χώρο της γλώσσας.

Παρ' όλα αυτά, τόσο μεταξύ του ευρύτερου αναγνωστικού κοινού όσο και του στενότερου κύκλου των ειδικών, θα λέγαμε ότι ο μεγαλύτερος έπαινος για έναν μεταφραστή συνοψίζεται στη φράση «είναι σαν να έχει γραφτεί απευθείας στα ελληνικά/αγγλικά/γαλλικά κτλ.», και ως έπαινος, τους μεταφραστές μας χαροποιεί ιδιαίτερω. Είναι όμως δυνατό να συνυπάρξουν η μεταφραστική ηθική της δεξίωσης του ξένου για την οποία μιλά ο Bergman, και ο έπαινος που ανέφερα παραπάνω; Νομίζω πως ναι, αν στη στερεοτυπική φράση του επαίνου εστιάσει κανείς στο «είναι σαν», δηλαδή σε μια εντύπωση, σε κάτι που «μοιάζει με». Αν δει κανείς τη γλώσσα της μετάφρασης ως μια ξένη, μικτή γλώσσα που καταφέρνει ωστόσο να περνά ως η δική μας. Που κάνει τον αναγνώστη να πιστεύει πως αυτό είναι σαν να έχει γραφτεί στα ελληνικά, κι ας μην είναι. Όπως πολύ συχνά η πρωτότυπη λογοτεχνία τον κάνει να πιστεύει πως αυτό είναι μια αντιγραφική προφορικού λόγου, όταν στην πραγματικότητα είναι πάντα μια γλωσσική κατασκευή.

Όμως ίσως δεν έχετε καταλάβει ακόμη τι σχέση έχει η παραπάνω αναφορά στον Bergman και η παράφραση του τίτλου του σε αυτήν την εισήγηση. Οπότε, ας την εξηγήσω: ξεκινώντας λοιπόν από το πρόταγμα του Bergman, που θέτει τη δεξίωση του ξένου στη μετάφραση ως μία από τις σημαντικότερες ηθικές επιταγές της, παρατηρούμε ότι τα τρία έργα για τα οποία θέλω να μιλήσω σήμερα, παρά τις μεγάλες διαφορές τους, έχουν ένα κοινό στοιχείο. Δεν μας είναι τόσο ξένα, υπάρχει κάτι το οικείο, που θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ενόσω μεταφράζουμε.

Στους δύο μονολόγους του Lemoine, το «οικείο» κομμάτι είναι η αρχαιοελληνική θεματική τους, η χρήση του μύθου ως πρωτογενούς υλικού της δραματουργίας. Στο βαθμό που τόσο οι ηρωίδες τους όσο και η πραγμάτευση του μύθου συνιστούν ένα υλικό οικείο για τον έλληνα αναγνώστη και θεατή (όσο κι αν γνωρίζουμε ότι η εικόνα μας για τον αρχαίο κόσμο είναι κι αυτή διαμεσολαβημένη και εισηγμένη από την κοιτίδα του ευρωπαϊκού διαφωτισμού), ο μεταφραστής σχεδόν αυτόματα τείνει να δουλέψει πάνω σε μορφές και γλωσσικές επιλογές που με την ήδη εμπειρωμένη εικόνα που έχει για τον αρχαίο μύθο και την τραγωδία, τείνει να δώσει έναν συγκεκριμένο τόνο στη μετάφρασή του.

Στη δεύτερη περίπτωση, στο *TINA* του Grangeat, το στοιχείο της οικειότητας προέρχεται από την παγκοσμιοποιημένη πλέον εμπειρία μας αλλά και από την κοινή, διεθνή πρόσληψη της πρόσφατης οικονομικής κρίσης. Ο ίδιος ο Grangeat μεταφέρει το δράμα του στις ΗΠΑ, εστία μόλυνσης από την οποία ξεκίνησε η κρίση, αρχικά στη στεγαστική πίστη και εν συνεχεία στη χρηματοοικονομία. Κι εδώ όμως, παρά τη διεθνή αφετηρία του, ο μεταφραστής έρχεται αντιμέτωπος με ένα λόγο που για ευνόητους λόγους έχει γίνει πρόσφατα πολύ οικείος στο ελληνικό κοινό. Τα *CDS*, τα *CDO*, τα *primes* και τα *subprimes* έχουν καταλάβει πολλές φορές τα τελευταία χρόνια, και μάλιστα αμετάφραστα, θέση στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων. Πολλοί γίναμε αυτοδίδακτοι

οικονομολόγοι στα χρόνια της κρίσης, και στην ουσία επιχειρήσαμε να εκλαϊκεύσουμε με παρόμοιο τρόπο με τον συγγραφέα αυτό που συνέβαινε. Με έναν τρόπο λοιπόν, αυτόν της παγκοσμιοποίησης, αλλά και της ειδικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται η Ελλάδα σήμερα, και αυτό το κείμενο διατηρεί μια σχέση οικειότητας με το ελληνικό κοινό, μεγαλύτερη ίσως απ' αυτήν του σχετικά πιο προστατευμένου γαλλικού.

Πάνω σ' αυτή τη βάση λοιπόν, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω εν συντομία τα κείμενα αλλά και τον προσανατολισμό της μεταφραστικής δουλειάς ώστε να διατηρηθεί το ίχνος της και η ποιότητα του ξένου μέσα στο οικείο.

Οι δύο μονόλογοι του Jean-René Lemoine θα έλεγε κανείς ότι αποτελούν «μεταφράσεις», και το λέω φυσικά διευρύνοντας την έννοια της μετάφρασης, έτσι ώστε να συμπεριλάβει το ξαναγράψιμο των μύθων μέσα από τα βιώματα και τις μορφικές αναζητήσεις του συγγραφέα τους. Θα βρει κανείς στα κείμενα αυτά όχι μόνο τα στοιχεία της βιογραφίας του Lemoine, ο οποίος γεννήθηκε στην Αϊτή, μεγάλωσε στο Ζαΐρ και στο Βέλγιο, για να εγκατασταθεί αργότερα στη Γαλλία, αλλά και επιρροές όπως αυτή του Heiner Müller (ιδιαίτερα εμφανή στη *Μήδειά* του). Θα δει επίσης ο αναγνώστης / θεατής τον τρόπο με τον οποίο αντιγυρίζει στο μύθο, αυτό που εκείνος δάνεισε στην ψυχανάλυση, και έτσι τον ανατροφοδοτεί. Τόσο η *Μήδεια* όσο και η *Ιφιγένεία* του βρίσκονται υπό τον αστερισμό της σχέσης με τον πατέρα, αλλά και γενικότερα των οικογενειακών σχέσεων. Η πραγμάτευση της επιθυμίας, είτε πρόκειται για την κοριτσίστικη, πλατωνική επιθυμία της Ιφιγένειας, είτε για την εκπληρωμένη και ματαιωμένη επιθυμία της *Μήδειας* γίνεται σε μεγάλο βαθμό επίσης μέσα από την ψυχαναλυτική σκοπιά. Η σεξουαλικότητα είναι άλλο ένα στοιχείο που διαφοροποιεί τη δραματουργία του Lemoine σε σχέση με την αφήγηση του αρχαίου μύθου, κυρίως στη *Μήδεια*, όπου εμφανίζεται με μια ωμότητα που ενίοτε σοκάρει σε συνδυασμό με την ποιητικότητα του κειμένου. Στη *Μήδεια* πάλι, κεντρικό στοιχείο της ανάγνωσης μοιάζει να είναι η αποικιοκρατία, και η μαύρη ηρωίδα, που προσπαθεί να μοιάσει στους λευκούς δυτικούς, που γίνεται εντέλει ένα άθυρμα στα χέρια των κυρίαρχων, διεκδικεί κάποια στιγμή, όταν πια η ματαίωση της επιθυμίας της είναι οριστική, την περηφάνια της φυλής της και μέσα από αυτήν εξαπολύει την εκδίκησή της. Τέλος, ο Lemoine εμπλουτίζει το μύθο του με στοιχεία σύγχρονα, ακόμα και από την поп κουλτούρα. Από το *Nights in white satin* που αποτελεί το μουσικό μοτίβο του μονόλογου της *Μήδειας* μέχρι τις επαναλαμβανόμενες αναφορές σε πιάνες, νεσεσέρ καλλυντικών, ρούχα, τακούνια, ένας σύγχρονος κόσμος εισβάλλει στον αρχαίο και τον ανανοηματοδοτεί.

Σ' αυτά τα στοιχεία, που διαφοροποιούν τη δραματουργία του Lemoine από τον αρχαίο μύθο, στηρίχτηκε η μετάφραση προκειμένου να διατηρήσει το στοιχείο της ξενότητας και να μην υποκύψει στον πειρασμό του οικείου που ελλόχευε στη θεματική. Διατηρώντας ωστόσο κάποιο λόγιο ίχνος στο μετάφρασμα, ακριβώς για να δηλώνεται και η μυθική καταγωγή του κειμένου.

Θα μου επιτρέψετε να διαβάσω εδώ δύο αποσπάσματα από τους δύο μονολόγους του Jean-René Lemoine:

Ιφιγένεια

Εκείνο τον καιρό η μυρωδιά από θειάφι άρχισε να πλανιέται στον ουρανό των Μυκηνών. Οι άνθρωποι περπατούσαν πιο αργά. Η Κλυταιμνήστρα, η μητέρα, κλεινόταν στο παλάτι όλη μέρα. Είχε πια μαθευτεί παντού ο δεσμός της με τον Αίγισθο, αλλά κανένας δεν μιλούσε. Η σχέση της με την Ηλέκτρα γινόταν όλο και πιο δύσκολη. Μια μέρα, για ένα τίποτα, η Κλυταιμνήστρα, η μητέρα, αρχίζει να ουρλιάζει στην Ηλέκτρα. Οι διάδρομοι γεμίζουν από τη φωνή της Κλυταιμνήστρας: «Αχάριστη, εσύ που δεν μιλάς ποτέ, ποια νομίζεις ότι είσαι;» Η Ηλέκτρα σωπαίνει. Η Κλυταιμνήστρα μιλάει, μιλάει. Μια πόρτα χτυπά στο βάθος του διαδρόμου. Η Ηλέκτρα απομακρύνεται. Η Κλυταιμνήστρα την κυνηγάει στο διάδρομο. Ο οξύς θόρυβος των τακουινιών της. Την αρπάζει από τον ώμο: «Δυστυχισμένη ηλίθια, για πόσο ακόμα θα συνεχίσεις να ζεις έτσι, χωρίς να ανοίγεις το στόμα σου, ελέγχοντας κάθε μου πράξη και χειρονομία; Είσαι κακιά, Ηλέκτρα, άσχημη και κακιά!» Η Ηλέκτρα στρέφεται, κοιτάζει την Κλυταιμνήστρα. Βλέμμα λευκό, μάτια που σκοτώνουν. Η Ηλέκτρα λέει: «Σε περιφρονώ». Η Κλυταιμνήστρα σωπαίνει. Η Ηλέκτρα λέει: «Κατάλαβες; Σε περιφρονώ, δεν είμαι κακιά μαζί σου, θα σου έδινα μεγάλη αξία έτσι, εγώ δεν θέλω να σου δώσω τίποτα, σε περιφρονώ. Μαμά». Της Κλυταιμνήστρας τα μάτια είναι γεμάτα δάκρυα. Η Ηλέκτρα την κοιτάζει. Λέει: «Και όχι δάκρυα. Κυρίως όχι δάκρυα. Πρέπει να γελάς, μαμά, να γελάς όπως γελάς τη νύχτα στην κάμαρά σου με τον...» Η Κλυταιμνήστρα χαστουκίζει την Ηλέκτρα. Η Ηλέκτρα μένει ακίνητη. Η Κλυταιμνήστρα λέει: «Συγγνώμη, Ηλέκτρα, δεν το ήθελα!» Απλώνει το χέρι της στο πρόσωπό της, για ένα χάδι. Η Ηλέκτρα πιάνει το χέρι της Κλυταιμνήστρας και το απομακρύνει από το πρόσωπό της. [Και λίγο παρακάτω η Ηλέκτρα λέει:] «Πήγαινε να μαζέψεις τα κομμάτια του Ορέστη. Μαμά. Πήγαινε μια φορά να δεις, μία φορά μόνο, την κόρη σου τη Χρυσόθεμη, που τρέχουν τα σάλια της, που κλαίει, που τα κάνει πάνω της και δεν μπορεί να μιλήσει. Άντε να δεις πώς είναι έξω οι άνθρωποι. Βγες! Σκόψε από το μπαλκόνι σου, με το περιδέραιο και τα σκουλαρίκια σου, πες σε όλο τον κόσμο ποια είσαι, εσύ, η κόρη του Τυνδάρεω, η Ελληνίδα, η αδελφή της άλλης κόρης του Τυνδάρεω, της Ελένης, της πουτάνας με το λεπτό λαμό κύκνου, της κόρης του Δία και της Λήδας, που γι' αυτήν θα πάνε να ψοφήσουν όλοι στην άλλη όχθη της θάλασσας!» Η Ηλέκτρα αφήνει το χέρι της Κλυταιμνήστρας και φεύγει. Η Κλυταιμνήστρα ξαπλώνει πάνω στα μάρμαρα. Με τα χέρια ανοιχτά. Πόρτες μισάνοιχτες. Δεν βλέπεις τίποτα. Δεν ακούς τίποτα.

Iphigénie

C'est vers cette époque que l'odeur de soufre a commencé à flotter dans le ciel de Mycènes. Les gens marchaient moins vite. Clytemnestre la mère se cloîtrait dans le palais toute la journée. Sa liaison avec Égisthe était désormais de notoriété publique mais personne n'en parlait. Ses rapports avec Électre devenaient de plus en plus difficiles. Un jour, pour un rien, Clytemnestre la mère se met à hurler sur Électre. Les couloirs se remplissent de la voix de Clytemnestre : « Ingrate, toi qui ne parles jamais, pour qui te prends-tu ? » Électre se tait. Clytemnestre parle, parle. Une porte claque au fond du couloir. Électre s'éloigne. Clytemnestre la poursuit dans le couloir. Le bruit aigu de ses talons. Elle l'attrape par l'épaule : « Pauvre idiote, tu crois pouvoir continuer à vivre comme ça, sans ouvrir la

bouche, à contrôler mes moindres faits et gestes ? tu es méchante, Électre, laide et méchante ! » Électre se retourne, regarde Clytemnestre. Un regard blanc, des yeux qui tuent. Électre dit : « Je te méprise. » Clytemnestre se tait. Électre dit : « Tu as compris ? je te méprise, je ne suis pas méchante avec toi, ce serait trop te donner, moi je ne veux rien te donner, je te méprise. Maman. » Clytemnestre a les yeux pleins de larmes. Électre la regarde. Elle dit : « Et pas de larmes. Surtout pas de larmes. Il faut rire, maman, rire comme tu ris la nuit dans ta chambre à coucher avec... » Clytemnestre a giflé Électre. Électre est immobile. Clytemnestre dit : « Pardon, Électre, je ne voulais pas ! » Elle tend la main vers son visage, pour une caresse. Électre saisit la main de Clytemnestre et l'éloigne de son visage. [...] « Va ramasser les morceaux d'Oreste. Maman. Va voir une fois, une seule fois, ta fille Chrysothémis qui bave, pleure, fait caca sur elle et n'arrive pas à parler. Va voir dehors comment sont les gens. Sors ! Accoude-toi au balcon, avec ton collier et tes boucles d'oreilles, dis à tout le monde qui tu es, toi, la Tyndaride, la Grecque, la sœur de l'autre Tyndaride, Hélène, la putain au mince cou de cygne, fille de Zeus et de Léda, pour laquelle ils s'en iront tous crever de l'autre côté de la mer ! » Électre lâche la main de Clytemnestre et s'en va. Clytemnestre est étendue sur le marbre. Les bras en croix. Des portes entrouvertes. On ne voit rien. On n'entend rien.

Μήδεια

Ξεμπαρκάραμε μες στην ομίχλη: ένα παιδί με πανοπλία εμφανίστηκε καλπάζοντας. Είπε ότι ο βασιλιάς Πελίας σκότωσε τον πατέρα σου, είπε πως έκαψε το σώμα του σ' ένα βωμό, σκόρπισε τις στάχτες του στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Όλο αυτό το ταξίδι για να φτάσουμε εδώ, οι δοκιμασίες, οι ταύροι, οι δράκοντες. Το άλογο χλιμιντρίζει. Η βουή των κυμάτων. Η βροχή. Η σελήνη. Ο Ιάσοντας κλαίει. Το παιδί με την πανοπλία κάνει μεταβολή με τ' άλογό του, εξαφανίζεται.

—Άσε με εμένα, Ιάσωνα, άσε με εμένα.

Ο Ιάσοντας δίνει στον Πελία το χρυσόμαλλο δέρας. Του ζητά επίσημα να σεβαστεί τον όρκο του και να του δώσει πίσω το βασίλειο της Ιωλκού. Ο γέροντας Πελίας κουνάει το κεφάλι και χαμογελάει. Στο επίσημο δείπνο κάθομαι ανάμεσα στις δυο πριγκίπισσες, με τις λευκές δαντέλες. Έχουν ακούσει ότι είμαι μάγισσα. Είναι μεθυσμένες. Φιλήδονες. Τους λέω πώς ξανάνιωσα ένα κριάρι βράζοντάς το με τα μαγικά βοτάνια μου. Βγάζουν μικρές κραυγές. Τους λέω ότι μπορώ να τους δώσω το μυστικό που θα ξανανιώσει τον πατέρα τους. Λένε — *oh, please, my dear, give us the secret*, όλες αυτές οι ρυτίδες, *give the secret*, πρέπει ο μπαμπάς να ξανανιώσει. *Daddy is too old, daddy is too old, really, give us the secret!* Χαμογελάω. Υπόσχομαι στις κόρες του Πελία τα μαγικά βοτάνια που θα ξαναδώσουν νιάτα και σφρίγος στον μπαμπά τους.

Forward, please. Hurry.

Το αγόρι καλπάζει μες στο δάσος.

Hurry, hurry.

Οι κόρες βάζουνε να βράσουν τον πατέρα τους

Μέσα σ' ένα τσουκάλι

Με τα βοτάνια μου.
 Ο Πελίας ξυπνά, καίγεται και πεθαίνει.
 « Muori dannato, muori, muori ! »
 Ο Πελίας είναι νεκρός
 Ο Πελίας είναι νεκρός

Médée

Nous débarquâmes dans la brume : un enfant en armure apparaît au galop. Il dit que le roi Pélias a massacré ton père, il dit qu'il a brûlé son corps sur un bûcher, dispersé les cendres dans quatre directions... Tout ce voyage pour en arriver là, les épreuves, les taureaux, les dragons. Le cheval piaffe. Le bruit des vagues. La pluie. La lune. Jason pleure. L'enfant à l'armure fait pivoter son cheval et disparaît.

– Laisse-moi faire, Jason, laisse-moi faire.

Jason donne à Pélias la toison d'or. Il lui demande solennellement de respecter son serment et de lui rendre en retour le royaume de Iolcos. Le vieux Pélias hoche la tête et sourit. Au dîner d'apparat, je suis assise entre les deux princesses en dentelle blanche. Elles ont entendu dire que je suis magicienne. Elles sont ivres. Lubriques. Je leur explique comment j'ai rajeuni un bélier en le faisant bouillir avec mes herbes magiques. Elles poussent de petits cris. Je leur dis que je peux leur donner le secret qui rajeunira leur père. Elles disent – Oh, my dear, give us the secret, toutes ces rides, give the secret, il faut que papa rajeunisse. Daddy is too old, daddy is too old, really, give us the secret ! Je souris. Je promets aux filles de Pélias les herbes magiques qui rendront jeunesse et vigueur à leur papa.

Forward, please. Hurry.

L'enfant galope dans la forêt.

Hurry, hurry.

Les filles font bouillir leur père

Dans un chaudron

Avec mes herbes

Pélias se réveille, brûle et meurt.

Muori dannato, muori !

Pélias est mort

Pélias est mort

Ας περάσουμε τώρα στο τρίτο κείμενο, το *TINA* του Simon Grangeat. Όπως είπα και παραπάνω, εδώ το στοιχείο του οικείου εντοπίζεται στην οικονομική κρίση, στα προβλήματα που δημιούργησε, αλλά και στις αιτίες της, στο χρηματοοικονομικό λεξιλόγιο, που έχει σήμερα αφομοιωθεί σχεδόν από όλους. Ο Grangeat προσπαθεί να φτιάξει ένα θέαμα (και το λέω με την καλή έννοια) για την κρίση. Με τρεις ηθοποιούς-αφηγητές που συντονίζουν κατά κάποιον τρόπο τη ροή της αφήγησής του και υπενθυμίζουν κάθε φορά τη θεατρικότητά της, εναλλάσσει μικρά σκετς με διαφορετικούς συνήθως πρωταγωνιστές: χρηματιστές, μεσίτες, συμβούλους, υπαλλήλους οίκους αξιολόγησης, ακόμα και τον πρόεδρο George Bush και τον υπουργό του των Οικονομικών, αλλά και έναν ισπανόφωνο Αμερικανό, που μπαίνει στην περιπέτεια του στεγαστικού

δανείου, για να βρεθεί στο τέλος να χάσει όχι μόνο το σπίτι του, αλλά και τα πολιτικά του δικαιώματα (κάτι που, παρεμπιπτόντως, με κάποιον τρόπο συνέβη στις ΗΠΑ). Ο λόγος του έργου μοιράζεται μεταξύ του εντελώς καθημερινού και του ειδικού *jargon* της οικονομίας. Ένα μεγάλο μέρος αυτού του τελευταίου περνά μέσα από τα αγγλικά, και παραμένει και στα ελληνικά αμετάφραστο, αφού δεν υπάρχει τρέχουσα απόδοση των όρων αυτών. Η μεγαλύτερη ίσως ιδιαιτερότητά του είναι ο λόγος του Πάραμο, του ισπανόφωνου μετανάστη, τα «κακά γαλλικά» του, που παραπέμπουν στα αντίστοιχα «κακά αγγλικά» του. Η μετάφραση επιχειρεί να διατηρήσει ένα ίχνος αυτής της ανοικιότητας, αυτού του περάσματος από δύο γλώσσες στις οποίες μέσα από τη μεταφραστική διαδικασία προστίθεται μια τρίτη, τα ελληνικά. Διατηρώντας ωστόσο την αμεσότητα που είναι απαραίτητη για να μεταδοθεί το μήνυμα του έργου.

Και πάλι ένα απόσπασμα:

TINA

Στο σπίτι του Πάραμο.

Μπαίνει ο σερίφης με το όπλο στο χέρι.

Ο σερίφης: Αν σε πιάσω, θα σου ξεριζώσω την καρδιά και θα τη φάω πριν προλάβεις να ψοφήσεις. Χαλαρώστε, αστειεύομαι. Φοβηθήκατε, λυπάμαι, δεν το ήθελα. Πρέπει να αδειάσετε το σπίτι.

Πάραμο: Είμαι σπίτι μου!

Ο σερίφης: Έχουν κατασχεθεί τα πάντα. Έχετε πάρα πολύ καιρό να πληρώσετε.

Πάραμο: Το αφεντικό μου φαλίρισε, ναι, φαλίρισε. Δεν είχε πια λεφτά για να χρηματοδοτεί τα έργα του. Εξαιτίας του χρηματιστηρίου, επειδή.

Ο σερίφης: Θα έχετε όλο το χρόνο να τα εξηγήσετε όλα αυτά στον δικαστή.

Πάραμο: Είχα μια ασφάλεια ανεργίας, εγώ. Πόνταραν σε κακά προϊόντα. Φαλίρισαν, κι αυτοί. Αλλά εγώ πλήρωνα τις δόσεις μου, σας ορκίζομαι, εγώ.

Ο σερίφης: Αυτό το σπίτι είναι η εγγύηση του δανείου σας, το λέει το συμβόλαιο που έχετε υπογράψει. Η τράπεζα κατέφυγε στη δικαιοσύνη. Δεν έχω άλλη επιλογή, κύριε. Είμαι υποχρεωμένος να σας κάνω έξωση. Σας αφήνω είκοσι λεπτά για να φτιάξετε τις βαλίτσες σας. Σας φτάνουν;

Πάραμο: Για να δούμε τι θα συμβεί στις επόμενες εκλογές!

Σερίφης: Μη μου πείτε πως σκέφτεστε να ψηφίσετε...

Πάραμο: Θα κάνω τον κόπο!

Σερίφης: Δεν θα είναι δυνατόν αυτό, κύριε. Για να ψηφίσετε, πρέπει να είστε κάτοικος. Για να είστε κάτοικος, πρέπει να έχετε διεύθυνση. Δεν έχετε πια διεύθυνση, δεν είστε κάτοικος. Δεν μπορούμε να αποδεχτούμε το εκλογικό σας βιβλιάριο, κύριε. Σας παρακαλώ, αφήστε με να κάνω τη δουλειά μου, ετοιμάστε τα πράγματά σας.

TINA

Chez Paramo.

Le shérif entre, arme au poing.

Le shérif : Si je t'attrape, je t'arrache le cœur et je le bouffe avant que tu crèves. Détendez-vous, je plaisante. Vous avez eu peur, je suis désolé, je ne voulais pas. Il va falloir évacuer la maison.

Paramo : Je suis chez moi !

Le shérif : Tout a été saisi. Vous ne payez plus depuis trop longtemps.

Paramo : Mon patron a fait faillite, il. Il n'avait plus d'argent pour financer les travaux. C'est a cause de la bourse, parce que

Le shérif : Vous aurez le temps d'expliquer tout cela a monsieur le juge.

Paramo : J'avais une assurance chômage, je. Ils ont tout mise sur des mauvais produits. Ils ont fait faillite, ils. Mais j'avais cotisé, je vous jure, je.

Le shérif : Cette maison garantit votre prêt, c'est dans le contrat que vous avez signé. La banque a saisi la justice. Je n'ai pas le choix, monsieur. Je suis obligé de vous expulser. Je vous laisse vingt minutes pour faire vos bagages, ça vous ira ?

Paramo : On verra bien comment ca se passera après les prochaines élections !

Le shérif : Vous ne comptez pas voter ?

Paramo : Je vais me gêner !

Le shérif : Ça ne va pas être possible, monsieur. Pour voter, il faut être résident.

Pour être résident, il faut une adresse. Vous n'avez plus d'adresse, vous n'êtes plus résident. On ne pourra pas accepter votre bulletin, monsieur. S'il vous plaît, laissez-moi faire mon travail, préparez vos affaires.

Paramo sort, emportant avec lui les quelques cartons qu'il a réussi à faire.

Εδώ θα ολοκληρώσω αυτή την πολύ συνοπτική παρουσίαση των τριών έργων που μετέφρασα πρόσφατα και την ακόμη συνοπτικότερη μέθοδο που ακολούθησα για τη μετάφρασή τους.

Myrto Gondicas

Comment présenter en France, aujourd'hui, les écritures grecques de théâtre ?

Je souhaite vous présenter en quelques mots le projet d'une anthologie du théâtre grec contemporain, traduite en français, qui vient d'être mené à bien grâce à une initiative de l'IFG et plus précisément d'Olivier Descotes, son directeur ; initiative relayée en France par la Maison Antoine Vitez, institut international pour la traduction théâtrale¹.

À quel besoin, ou à quel intérêt, chez le public français, une telle initiative peut-elle répondre ? Il me semble que l'intérêt est abondamment attesté, ne serait-ce que par les mises en scène récentes, en France, de pièces grecques d'auteurs contemporains. Citons pour mémoire le cycle consacré par l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Dimitris Dimitriadis ; et remarquons au passage qu'une de ses pièces, la plus célèbre peut-être, *Je meurs comme un pays* (*Πεθαίνω σαν χώρα*), a fait l'objet la même année de deux mises en scène aux partis pris radicalement différents : c'était en 2009, par Anne Dimitriadis à Bobigny, puis Michael Marmarinos à l'Odéon. C'est là le plus visible. Bien entendu, les spectacles sont accompagnés, quelquefois précédés, par des publications. On mentionnera par exemple l'activité éditoriale des Solitaires Intempestifs, des éditions Théâtrales, ou des éditions L'Espace d'un instant, associées à la Maison d'Europe et d'Orient, qui ont donné à lire dans les années récentes des auteurs comme Maniotis, Anagnostaki, Dimitriadis ou Mavritsakis.

Il existe donc bien un public, et des attentes. Mais peut-on dire pour autant qu'il soit vraiment au courant de se qui se joue et s'écrit aujourd'hui en Grèce ? À l'exception de quelques « phares », la partie immergée de l'iceberg reste le plus souvent ignorée. Il s'agissait donc avant tout d'ouvrir le choix, pour donner une idée de la création contemporaine grecque dans toute sa multiplicité.

LA MÉTHODE SUIVIE

Bref rappel : la Maison Antoine Vitez

Vous connaissez presque tous, au moins de nom, la Maison Antoine Vitez. J'aimerais pourtant rappeler que cette institution, qui se voue depuis maintenant plus de vingt ans

1. *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui. Miroirs tragiques, fables modernes*, sous la dir. de M. G., Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, 11, Éditions Théâtrales, Montreuil 2014.

à la traduction de textes de théâtre, a pour particularité – à ma connaissance unique en Europe – de réunir, en plus des traducteurs répartis en vingt-cinq comités par aires linguistiques, des metteurs en scène, des comédiens, des universitaires, des éditeurs tous unis par leur intérêt commun pour la chose théâtrale ; sans compter les liens multiples qu'elle a tissés avec toutes sortes d'institutions : théâtres bien sûr, mais aussi festivals, assises de traduction, librairies, bibliothèques, universités, conservatoires, etc. C'est ce réseau qui fait sa force, et qui la désignait naturellement comme partenaire et cheville ouvrière du projet qui nous occupe.

L'équipe

Au tout début du projet, il y a eu, outre la MAV, un éditeur français, qui a déjà été son partenaire pour d'autres publications : les éditions Théâtrales. (Parmi ces coéditions récentes, on trouve une anthologie du théâtre d'Amérique latine, ou encore une anthologie du théâtre pour la jeunesse.) Cette fois encore, l'expérience de cet éditeur dans le domaine et son savoir-faire ont été des atouts précieux. « En interne », le travail a été lancé par un petit noyau de traducteurs, membres du comité littéraire grec de la MAV : Anne-Laure Brisac, Anne Dimitriadis, Michel Volkovitch et moi-même. Il nous revenait de sélectionner le corpus des auteurs et pièces à retenir pour la publication, puis de répartir la traduction des différents textes entre des traducteurs volontaires, pris soit dans les quatre noms cités, soit à l'extérieur : en tout, quinze traducteurs sont finalement intervenus pour le volume. Je ne puis les mentionner tous, mais je remarque après coup que les membres du noyau étaient suffisamment différents pour se compléter. Michel Volkovitch, que beaucoup ici connaissent bien, était d'abord professeur d'anglais et s'est formé « sur le tas » en découvrant la Grèce et sa littérature, il y a quelques dizaines d'années ; Anne-Laure Brisac, qui traduit également de l'anglais, s'intéresse particulièrement, pour ce qui est du grec, à la littérature la plus contemporaine, de fiction ou de théâtre (on lui doit par exemple l'introduction en France de Christos Chryssopoulos), et est par ailleurs éditrice ; Anne Dimitriadis est avant tout metteur en scène, avec une connaissance ancienne et solide de la Grèce, de ses auteurs et de sa vie théâtrale ; pour ma part, je viens de la philologie, suis entrée à la MAV par une traduction de théâtre grec ancien, et me suis mise dans un second temps à traduire aussi du grec moderne. Certains d'entre nous se connaissaient déjà professionnellement, d'autres non ; nous nous sommes tous très vite bien entendus dans le travail².

Le corpus : provenance

Les pièces retenues avaient, pour une part, été déjà traduites en français, par exemple à l'occasion d'une lecture ; parfois publiées, parfois non. La décision de les inclure

2. Parallèlement à la traduction des extraits, deux spécialistes grecs, grands connaisseurs des réalités et de l'histoire du théâtre, Efi Theodorou et Platon Mavromoustakos, ont conçu pour le volume deux textes de présentation indispensables pour donner au lecteur français les repères essentiels.

dans le volume correspond alors à l'envie de leur donner une audience plus large, un « second souffle ». Les pièces non déjà traduites ont été, souvent, proposées par l'IFG, qui a l'avantage naturel d'être sur place, ce qui lui facilite l'accès aux auteurs et aux textes. Enfin, il y a eu les lectures personnelles des traducteurs du « noyau ». Finalement, sur les trente-trois textes retenus, de vingt-sept auteurs différents, vingt-deux sont des traductions inédites en France.

Principes de sélection

Notre but était d'offrir un échantillon représentatif, à la fois par les thèmes traités et par les types d'écriture, sans nous donner de directives a priori, et bien sûr sans « quotas » d'aucune sorte. Assez vite, un accord s'est fait sur le cadre chronologique : nous allions retenir uniquement des auteurs vivants³. Cela permettait déjà de présenter pratiquement trois générations de créateurs, entre ceux qui ont commencé à écrire dans l'après-guerre, ceux qui se sont lancés après la chute des colonels, et les plus récents, qu'on pourrait appeler les enfants de la crise. Nos critères étaient assez simples : la qualité de l'écriture, bien entendu ; le côté proprement théâtral des textes, conditionnant l'attrait qu'ils pouvaient présenter pour d'éventuels metteurs en scène ou compagnies ; le fait qu'ils traitent de réalités propres au pays, ou généralement ressenties comme importantes par les Grecs d'aujourd'hui. Sur la méthode : tous les textes ont été lus par au moins deux des quatre membres du « noyau », le plus souvent par trois, parfois par tous. Quelquefois l'accord, pour ou contre, a été immédiat. En cas de désaccord, il y avait relecture et un nouveau tour de table avec discussion, jusqu'à ce que se dégage un choix définitif. Nous sommes partis du principe que le volume présenterait un ensemble d'*extraits*, pour permettre d'inclure un assez grand nombre d'auteurs ; deux pièces courtes ont été données en entier ; pour certains auteurs, dont l'œuvre nous a semblé le justifier par son importance et / ou sa diversité, nous avons donné plus d'un extrait, jusqu'à trois.

UN INSTANTANÉ DE LA CRÉATION DRAMATIQUE GRECQUE D'AUJOURD'HUI : QUELLES GRANDES TENDANCES ?

Les thèmes : prégnance de la réalité sociale et politique

On ne sera pas surpris de voir qu'il ressort de notre échantillon un fort intérêt pour les questions politiques et les problèmes de société. On pense naturellement tout de suite à la crise des dernières années ; mais la thématique est aussi présente dans des pièces plus anciennes. Un bref survol de l'index du volume⁴ en donne un aperçu. Parmi beaucoup

3. Il y a une exception : Dimitris Kehaidis ; mais la pièce que nous avons choisie, *Fortes femmes* (*Με δύναμη από την Κηφισιά*), est écrite en collaboration avec Eleni Haviara, qui est toujours en vie.

4. Sur une idée de l'éditeur, chaque pièce a été associée à un petit nombre de mots-clefs qui n'apparaissent pas lorsqu'on la lit, pour ne pas influencer le lecteur, mais sont rassemblés à la fin du livre avec renvoi aux pages concernées.

d'autres termes présents, citons : *alcoolisme ; conformisme ; drogue ; émeutes ; émigration ; extrême droite ; guerre civile ; prostitution ; religion ; riches et pauvres ; ville ; viol...* Point plus intéressant peut-être, la différence dans les façons qu'ont les auteurs d'appréhender ces réalités. Pour prendre un seul exemple, Loula Anagnostaki, dans son monologue *Le Ciel rouge* (*Ο ουρανός κατακόκκινος*), évoque la prostitution de façon indirecte : tout passe par le prisme de son personnage, une vieille femme, professeur retraitée, communiste, alcoolique, dont le fils a (lui semble-t-il) des fréquentations suspectes ; Yannis Tsiros, lui, dans *Olga l'invisible* (*Η άόρατη Όλγα*), met en scène directement une femme contrainte à se prostituer et juxtapose à ces scènes des extraits de documents contemporains – articles de journaux, comptes rendus de procès, etc. Par ailleurs, une pièce qui se situe apparemment sur un tout autre plan, puisqu'elle s'appuie sur une réécriture de mythes antiques et de leur élaboration par les anciens Tragiques, comme *Hennisement* (*Χλιμίντρισμα*) de Marios Pontikas, questionne en fin de compte le monde d'aujourd'hui à travers sa mise en cause véhémement de l'idée de progrès et de ses conséquences sur nos vies. Bien entendu, il ne manque pas de pièces qui se situent d'emblée sur un terrain plus intime, familial, introspectif ou amoureux ; il serait intéressant de se demander dans quelle mesure on y perçoit, ou non, l'écho de la grande Histoire.

Les formes : une diversité maximale

Les textes du recueil présentent des différences stylistiques très fortes, et qu'on ne peut pas ramener à des critères de génération. Je précise à ce propos que les auteurs sont présentés par ordre chronologique, d'après leur année de naissance. Or il me semble évident que, sur le plan de la forme, le premier extrait (*Fortes femmes*, de Dimitris Kehaidis et Eleni Haviara) est bien moins éloigné du tout dernier (*Feuilles mortes*, *Νεκρά φύλλα*, de Konstantinos Tzikas) que ne le sont entre eux, par exemple, l'avant-dernier (*La Cafarde*, *Η κατσαρίδα*, de Vassilis Mavrogeorgiou) et celui qui le précède immédiatement (*Nature morte. À la gloire de la ville*, *Νεκρή φύση. Προς δόξα της πόλης*, de Manolis Tsipos). Et le lecteur attentif du recueil y trouvera aussi bien une pièce « chorale » pour un grand nombre de personnages, mêlant trois types de voix et trois plans de réalités différents (*Privatopia*, de Maria Efstathiadi) qu'un bref monologue aux accents quasi métaphysiques (*Narcisse*, *Νάρκισσος*, d'Elena Penga) ; une comédie musicale avec des personnages d'animaux (*La Cafarde*, déjà cité), qu'un dialogue des morts délicatement allusif entre deux grands poètes grecs éloignés dans le temps par des milliers d'années (*La Mer dans le ciel*, *Αλυμρός ουρανός*, d'Akis Dimou) – et ainsi de suite. Cette diversité m'apparaît comme un signe de vitalité dans la production grecque contemporaine de théâtre.

LES « RETOMBÉES » POSSIBLES ET ATTENDUES DU CAHIER GREC

Les textes de théâtre vivent avant tout d'être joués, ou dits, dans le temps d'une écoute partagée, que ce soit sur la scène ou dans une lecture publique. Il arrive que la chose

se soit déjà produite en amont de la publication de notre anthologie. C'est le cas, par exemple, pour *Vitriol* et pour *Wolfgang* de Yannis Mavritsakis, donnés en lecture respectivement au théâtre de l'Odéon et au théâtre de l'Atalante, ou pour *P.E.T.U.L.A.* (M.A.I.P.O.Y.A.A.) de Lena Kitsopoulou, lu au théâtre de la Ville puis au théâtre de l'Atalante. Certaines des pièces que nous choisissons étaient parallèlement retenues, et donc intégralement traduites, pour être lues en public : c'est le cas de *Feuilles mortes* ou de *Nature morte*, déjà cités, sélectionnés par le festival « Écrire mettre en scène » du Panta théâtre à Caen (Normandie), en même temps qu'une pièce d'Elena Penga, autre auteur représenté dans le Cahier grec : tous trois y font l'objet ce mois-ci⁵ d'une mise en espace après un travail en commun de chaque auteur avec un metteur en scène, son traducteur et les acteurs associés au Panta théâtre. Il convient aussi de mentionner le Festival d'Avignon, dont le nouveau directeur, Olivier Py, travaille depuis plusieurs années avec des auteurs et des théâtres grecs : on y verra à l'affiche, en juillet, Dimitris Dimitriadis (*Le Cercle du carré*, *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*), Yannis Mavritsakis (*Vitriol*, *Vitrioli*) et Manolis Tsipos (*Nature morte*). Mais surtout, une publication comme notre Cahier vise à susciter chez ceux qui en prendront connaissance, metteurs en scène, compagnies, programmeurs de radio, etc., l'envie de s'emparer de ce répertoire pour des créations nouvelles. Ce serait là contribuer de façon décisive à la mission que se propose, depuis sa création, la Maison Antoine Vitez : en faisant circuler les œuvres de théâtre, aider à promouvoir une identité culturelle européenne.

5. Mai 2014. La pièce d'Elena Penga retenue pour le festival était *Femme et loup* (*Γυναίκα και λύκος*).

Μαρία Ευσταθιάδη

Η συνεχής παρουσία του άλλου και η κακοποίηση του κειμένου στη θεατρική μετάφραση

Mon corps est fait du bruit des autres

(το σώμα μου είναι φτιαγμένο από το θόρυβο των άλλων)

Antoine Vitez

Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί απλώς μια κατάθεση σκόρπιων προσωρινών σκέψεων που προκύπτουν από τη μεταφραστική εμπειρία μου. Και είναι αναγκαστικά προσωρινές αυτές οι σκέψεις γιατί όσο μεταφράζεις αλλάζει και ο τρόπος που βλέπεις τα πράγματα. Η μεταφραστική πορεία μεταβάλλει την οπτική, την ποιητική και την ηθική του μεταφραστή.

Ανήκω στην κατηγορία του συγγραφέα-μεταφραστή. Δεν έχω μεταφράσει μόνο θέατρο ούτε και είμαι αποκλειστικά θεατρική συγγραφέας. Σ' ό, τι αφορά το θέατρο, πέρα από τις δυο μεγάλες κατηγορίες των επαγγελματιών-μεταφραστών και των συγγραφέων-μεταφραστών υπάρχει και μια τρίτη διογκούμενη κατηγορία, η των σκηνοθετών-μεταφραστών και μια, ας πούμε υποκατηγορία, εκείνη των δραματουργών-μεταφραστών. Ευθύς εξαρχής θέλω να διευκρινίσω πως όταν μιλώ για θέατρο εννοώ το θέατρο κειμένου.

Σε κάθε περίπτωση το έργο του μεταφραστή είναι ένας υποκαταστατικός λόγος, είναι όμως εξίσου αποτέλεσμα δημιουργίας. Ο μεταφραστής είναι συν-γγραφέας απ' τη μια και δημιουργός ενός ανέκδοτου κειμένου απ' την άλλη.

Η βασική διαφορά ανάμεσα στις δυο πρώτες κατηγορίες που ανέφερα είναι κυρίως πως ο επαγγελματίας-μεταφραστής συχνά μεταφράζει και κείμενα που δεν είναι αναγκαστικά της αρεσκείας του, ενώ ο συγγραφέας-μεταφραστής συνήθως διαλέγει τα κείμενα που θα μεταφράσει ή που θέλει να μεταφράσει. Καταπιάνεται με τη μετάφραση αυθόρμητα, χωρίς προηγούμενες σπουδές, γι' αυτό και οι μέθοδοί του είναι διαφορετικές και δύσκολα κωδικοποιούνται. Κανένας δεν υποχρεώνει ένα συγγραφέα να είναι μεταφραστής αλλά ένας καλός μεταφραστής πρέπει να είναι και λίγο συγγραφέας, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι μεταφράσεις του πρώτου είναι *a priori* καλές.

Η μετάφραση είναι μια δημιουργική ανάγνωση και η γραφή ένα είδος αυτομετάφρασης. Σε μένα σίγουρα η μεταφράστρια έχει επηρεάσει τη συγγραφέα. Έχω την εντύπωση πως ό, τι γράφω και ό, τι μεταφράζω αποτελεί ένα και μόνο κείμενο που τα επεισόδια του διαδέχονται το ένα το άλλο. Διαφορετικές εκφράσεις της ίδιας δουλειάς. Η

ηδονή και η οδύνη είναι ίδιες. Μεταφράζω γιατί ψάχνω διαφυγές στα γραφτά των άλλων. Κυρίως όταν θέλω να γράψω και δεν τα καταφέρνω με πλημμυρίζει μια απίστευτη μοναξιά και τότε η μετάφραση είναι φάρμακο και μαθητεία. Ένα αντίδοτο στον πανικό της δημιουργίας. Έτσι προκύπτουν ευτυχείς συναντήσεις με κείμενα που μου είναι οικεία ή με συγγραφείς που νιώθω να συγγενεύω.

Βέβαια και στις δυο περιπτώσεις είσαι αντιμέτωπος με την ανεπάρκειά σου. Και στις δυο περιπτώσεις διαταράσσεις τη γαλήνη της γλώσσας σου. Και στις δυο περιπτώσεις η γλώσσα σου δεν είναι η ομιλούμενη, παίζεις μαζί της, την ακρωτηριάζεις, την αποδομείς, την κάνεις αγνώριστη. Αλλά ενώ οι λευκές σελίδες προσφέρουν άπειρες δυνατότητες και ελευθερίες, οι γραμμένες σελίδες θέτουν όρια, περιορισμούς και απαγορεύσεις. Η πρόκληση είναι ερεθιστική αλλά και ενίοτε τρομάζει. Μπορείς να πετάξεις στα σκουπίδια αυτά που γράφεις αλλά δεν ισχύει το ίδιο με το κείμενο ενός άλλου. Μπορούμε να βάλουμε τελεία στο κείμενό μας ενώ ποτέ μια μετάφραση δεν είναι τελική. Γι' αυτό άλλωστε βλέπουμε αλλεπάλληλες μεταφράσεις του ίδιου κειμένου. Το πρωτότυπο ξαναχτίζεται κάθε φορά με κάθε νέα μετάφραση.

Η μεγάλη διαφορά είναι η ευθύνη: το πως να πληγώσεις λιγότερο τη γλώσσα του άλλου από την επιθετικότητα της δικής σου. Είναι μεγάλος ο πειρασμός να τακτοποιήσεις, να βάλεις σε τάξη τη γλώσσα του άλλου, ενώ το ιδανικό θα ήταν να μεταφράσεις αυτό που ήθελε να πει ο άλλος όχι αυτό που λέει. Η τουλάχιστον να συνδυάσεις αυτό που εκφράζει το κείμενο και αυτό που θέλει να πει ο συγγραφέας, αν και πολλές φορές το κείμενο μπορεί να υπερβαίνει τις προθέσεις του συγγραφέα του. Να μεταφράσεις δηλαδή την ηχώ του άλλου μέσα σου. Να ντύσεις με τις δικές σου λέξεις τις σκέψεις του άλλου.

Η μετάφραση είναι μια ειδικού τύπου μοναχική δουλειά ακόμα κι όταν είναι συλλογική. Όπως και όταν γράφουμε, ζούμε μόνοι σε μια τρύπα με το ξένο κείμενο και μαζί ένα φάσμα. Φλερτάρουμε. Το ερωτευόμαστε. Γινόμαστε μπίλιες μαζί του. Τέλειες σχέσεις δεν υπάρχουν. Ούτε τέλεια μετάφραση υπάρχει, ούτε βέβαια και αντικειμενικά κριτήρια τελειότητας, ίσως ακριβώς επειδή όπως έλεγε ο Derrida, δεν υπάρχουν δίδυμα κείμενα. Υπάρχει «αποδόμηση - αναδόμηση - μετατροπή». Και συνεχής παρουσία του άλλου, θα πρόσθετα εγώ. Η γοητεία της μετάφρασης είναι ακριβώς το σπάσιμο της αντίστασης του άλλου μέσα από την άνευ όρων παράδοση σ' αυτόν. Η διείσδυση στη γλώσσα του.

Χαιρόμαστε όταν κατορθώνουμε να γδύσουμε το κείμενο, όταν καταφέρουμε να μοιραστούμε μυστικά μαζί του, μαθαίνουμε να μας αρκούν ελάχιστες στιγμές εναγκαλισμών και ηδονής. Για μένα αυτή είναι η δουλειά του μεταφραστή: το βλέμμα του συγγραφέα που είναι ερωτευμένος με ένα κείμενο. Υπάρχουν στιγμές που ξαφνικά έχουμε την εντύπωση πως το κείμενο αποκτά όλο το νόημά του, και όταν αυτό συντελείται έστω και λίγο – η μετάφραση είναι κυρίως μια υπόθεση πένθους, όπως τόσο ωραία το έχει πει ο Ricœur – τότε τα κείμενα με τα οποία έχουμε μοιραστεί μια κοινή ζωή αφήνουν πάνω μας ανεξίτηλα ίχνη και αγαλλίαση.

Να δώσεις στους άλλους να καταλάβουν όχι τι θες να πεις εσύ αλλά ένας τρίτος, εκεί επικεντρώνεται η πρόκληση. Να φέρεις κοντά δυο διαφορετικές πραγματικότητες διατηρώντας τη διαφορετικότητά τους, παίζοντας το ρόλο του ενδιάμεσου.

Η πραγματική μετάφραση πρέπει να είναι διαφανής, ούτε να κρύβει ούτε να εξαφανίζει το πρωτότυπο. Να σε κάνει να ξανα-ανακαλύπτεις τη γλώσσα του μέσα στη δική σου. Η μετάφραση, λέει ο Blanchot, οφείλει να φανερώσει αυτό που κάνει κάθε έργο να είναι «άλλο». Δεν είναι ούτε μίμηση ούτε εξίσωση, αλλά προσπάθεια ισοδυναμίας, απόπειρα προσέγγισης δυο κωδίκων, δυο γλωσσικών πλαισίων. Το ξένο κείμενο είναι ένα αίνιγμα που δεν καλείσαι να το λύσεις αλλά να το αναδιατυπώσεις. Πρέπει να μπορεί κανείς να ανιχνεύει αυτό το άλλο της άλλης κουλτούρας, αυτό που κάνει τη διαφορά. Πρέπει δηλαδή ο μεταφραστής να επιχειρήσει να προκαλέσει αντίστοιχο αποτέλεσμα με εκείνο που το κείμενο ήθελε να προκαλέσει στον αναγνώστη ή το θεατή του πρωτότυπου. Όχι να πει το ίδιο πράγμα αλλά να αναπαραγάγει το ίδιο αποτέλεσμα.

Θα έλεγα πως η μετάφραση είναι το αντίθετο του πολέμου. Ενώ εκεί κάθε δυνατότητα διαλόγου αίρεται, εδώ στήνονται γέφυρες ανάμεσα σε δυο κουλτούρες που η σχέση τους δεν είναι τόσο οι ομοιότητες αλλά οι διαφορές. Η σχέση αυτή δεν είναι ποτέ καθαρή. Το ξένο έργο είναι μια μυστηριώδης πόλη που πρέπει να ανακαλύψεις τις κρυφές γωνιές, την ιστορία της, τους μυστικούς κήπους της.

Πέρα από τη μοναδικότητα κάθε έργου, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος παραποίησης του νοήματος αν δεν πάρει κανείς υπόψη το κοινωνικο-πολιτισμικό του υπόβαθρο. Τα προβλήματα της κατανόησης ενός κειμένου συνήθως συνδέονται περισσότερο με το κοινωνικο-ιστορικό και ιδεολογικό υπόστρωμα, παρά με στενά γλωσσικές ιδιαιτερότητες. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στις θεατρικές μεταφράσεις.

Είναι δύσκολο να βρεις καλούς μεταφραστές θεάτρου. Στο θέατρο, ακούς κάτι μια μόνο φορά. Και πρέπει να καταλάβεις, δεν μπορείς να επανέλθεις, να ξαναδιαβάσεις. Τα θεατρικά κείμενα είναι γραμμένα για να ακούγονται και να βλέπονται. Δεν είναι το ίδιο να μεταφράζεις θέατρο και λογοτεχνία. Ακόμα και η μετάφραση του τίτλου έχει άλλη βαρύτητα στο θέατρο. Η γνώση του θεάτρου είναι απαραίτητη στο θεατρικό μεταφραστή όπως το γήπεδο σε έναν παίκτη. Γι' αυτό και ένας λογοτέχνης που δεν έχει πάει στο θέατρο σπάνια μπορεί να το μεταφράσει. Πρέπει να ξέρει τι είναι ο ηθοποιός, τι είναι η ανάσα. Να αφουγκράζεται το ρυθμό της γλώσσας. Πρωταρχική δουλειά του είναι η διατήρηση της θεατρικότητας του πρωτότυπου. Η θεατρικότητα είναι αυτό που η σκηνή προσθέτει σε ένα κείμενο, αλλά και οτιδήποτε μπορεί να παρουσιαστεί στη σκηνή, να αποκτήσει σκηνική οντότητα είτε προβλέπεται ο σκηνικός προορισμός ενός κειμένου από το συγγραφέα του είτε όχι.

Προσωπικά, όταν μεταφράζω ένα θεατρικό κείμενο αισθάνομαι σαν να είμαι ο πρώτος θεατής αλλά και ο πρώτος ερμηνευτής του, γι' αυτό και η οθόνη του υπολογιστή είναι για μένα σαν σκηνή. Η δική μου αγωνία ήταν πάντα πώς να καταφέρω να μεταφέρω αυτή την οιονεί οικειότητα που έχω αποκτήσει με το κείμενο χωρίς να το προδώσω. Πώς να κρατηθεί ο ρυθμός; Χωρίς το ρυθμό η ακρίβεια αποτελεί μια ακολουθία νεκρών λέξεων.

Τελευταία ακούμε πολύ συχνά στο χώρο του θεάτρου τη φράση «μια μετάφραση που ρέει». Συνήθως σημαίνει μια θεατρική γλώσσα τυποποιημένη που παραπέμπει στον κινηματογράφο ή σε τηλεοπτικές σειρές. Σίγουρα υπάρχει μια ειδική σκηνική γλώσσα,

αλλά δεν είναι μια για πάντα δεδομένη, πρέπει κάθε φορά να την εφευρίσκουμε. Η μετάφραση μάλιστα ατυπικών ή σύγχρονων έργων που σπάνε τη παραδοσιακή γλώσσα και τις δραματικές δομές, άμα τη στρογγυλέψουμε και τη λειάνουμε, είναι χλωμή αντανάκλαση του πρωτότυπου κειμένου. Όταν μια μετάφρασή μου ρέει πολύ μου δημιουργεί την υποψία πως κάτι λείπει και το έχω απορροφήσει: αυτό το άλλο της άλλης κουλτούρας που κάνει τη διαφορά. Γι' αυτό σε κάθε ανάγνωση διαβάζω πάντα φωναχτά και έχω πάντα δίπλα μου το ξένο κείμενο. Και διακόπτω και κρυφοκοιτάζω τι γράφει. Όπως φωναχτά διαβάζω το ξένο κείμενο πριν αρχίσω να το μεταφράζω.

Θέατρο σημαίνει δυο πράγματα: ένα λογοτεχνικό είδος και μια τέχνη του θεάματος. Και το ερώτημα είναι. Μεταφράζουμε θέατρο ή για το θέατρο; Και ποια, τελικά, μετάφραση εκδίδουμε, αυτή που έγινε πριν ή αυτή που προέκυψε μετά τη δουλειά στη σκηνή, για τις ανάγκες της συγκεκριμένης σκηνικής μεταφοράς (το *dramatic text* ή το *performance text*);

Στη θεατρική μετάφραση, όταν ένα έργο πρόκειται να παιχτεί, πρέπει να βγεις από την τρύπα σου, να μάθεις τις προθέσεις του σκηνοθέτη, ν' ακούσεις τις φωνές, τις αναπνοές, τα σώματα, τη μουσική, ακόμα και τα φώτα. Είναι ένα κείμενο που σε προδίδει γιατί πάει σε άλλες αγκαλιές πριν καλά-καλά τελειώσει. Εξαιτίας ακριβώς της ενδιάμεσης θέσης του θεάτρου ανάμεσα σε προφορικό και γραπτό λόγο, ανάμεσα σε κείμενο και εικόνα. Η σχέση μεταφραστή/αναγνώστη έρχεται σε δεύτερο πλάνο: όταν διαβάζουμε βλέπουμε διαφορετικά πράγματα από αυτά που ακούμε. Το αυτί είναι το βαρόμετρο.

Αν όμως ο τελικός προορισμός των θεατρικών κειμένων – και αναφέρομαι κυρίως στη σύγχρονη θεατρική παραγωγή – είναι η σκηνή, τότε η τύχη τους εξαρτάται από τη διάδοση και την κυκλοφορία τους πέρα από τα στενά γλωσσικά όρια της γραφής τους και άρα είναι άμεσα συνδεδεμένη με την προβληματική της μετάφρασης, αλλιώς μπορεί να παρακάμψουμε εξαιρετικά δείγματα γραφής. Γιατί ποιος άλλος θα διαβάσει, ποιος θα πει πως ένα κείμενο αξίζει τον κόπο αν όχι ο μεταφραστής που είναι ικανός να ανασυστήσει μια γλώσσα μέσα σε μιαν άλλη; Ο μόνος τρόπος να προσεγγίσει κανείς αυτά τα κείμενα είναι μέσω της μετάφρασής τους σε άλλες γλώσσες. Γιατί, από τη στιγμή που ένα κείμενο φεύγει και δείχνεται αλλού, υπάρχει ακόμα και η πιθανότητα να ξανακάνει το ταξίδι της επιστροφής και να πάρει τη θέση που του αξίζει, ενώ μέχρι τότε είχε περάσει απαρατήρητο στη χώρα του.

Οι θεατρικοί συγγραφείς επηρεάζονται και αλιεύουν από παλιότερους και από αλλοθνηείς. Αυτή είναι η δεξαμενή τους. Πάντα συνέβαινε αυτό. Τα κείμενα ταξιδεύουν. Και η παγκόσμια θεατρική κληρονομιά ανήκει στο σύνολο των συγγραφέων που την έχτισαν, και κάθε θεατρική γενιά κληρονομεί όλες τις προηγούμενες παρά τις ρήξεις και τις τομές. Οι θεματικές δεν είναι τόσο διαφορετικές, όσο θα πίστευε κανείς. Το βασικό είναι η γραφή, πώς τις αντιμετωπίζει κάθε συγγραφέας ξεχωριστά.

Τα δίκτυα προώθησης της θεατρικής συγγραφικής παραγωγής (φεστιβάλ, συναντήσεις, τουρνέ, *master class*, κλπ) οφείλουν πολλά στο πάθος των μεταφραστών, εκείνων τουλάχιστον που επικεντρώνονται αποκλειστικά, και συχνά αφιλοκερδώς, στην αξία των έργων, ανεξάρτητα από την ενδεχόμενη άμεση παραγωγή τους. Μεταφράζουν και προσφέρουν. Η

Maison Antoine Vitez, στη Γαλλία, που η γέννησή της οφείλεται στη βούληση των μεταφραστών να συνενωθούν, αποτελεί το πιο χτυπητό παράδειγμα αυτής της προσφοράς.

Ωστόσο, για να μην εξιδανικεύουμε τα πράγματα θα πρέπει να σταθούμε και σε κάποιες πρακτικές/παγίδες ακούσιας ή εκούσιας μεταφραστικής κακοποίησης ή αλλοίωσης των πρωτότυπων θεατρικών κειμένων.

Σ' ό,τι αφορά τον συγγραφέα-μεταφραστή, ένας φαινομενικά αθώος κίνδυνος είναι η ιδιοποίηση του έργου. Το παρατηρούμε στις έξοχες μεταφράσεις-μεταγραφές των Leyris, Yves Bonnefoy, και άλλων πολλών, καθώς και του δικού μας Χειμωνά, όπου το αποτέλεσμα είναι συχνά ένα μικρό αριστούργημα, αλλά φευ καταργεί αυτό που κάνει την πρωτοτυπία του έργου. Όπως επίσης και η έγνοια να προβληθεί η ποιότητα της γλώσσας υποδοχής, το περίφημο *beau style*, σε βάρος του κειμένου ή ακόμα μεταφράσεις όπου αναγνωρίζουμε ευθύς αμέσως τη γραφή και το ύφος του μεταφραστή. Το ίδιο και η αρχαϊζουσα τεχνητή γλώσσα, που συχνά διαλέγουν για τα παλιότερα κείμενα οι λογοτέχνες για να επιδείξουν τη μαεστρία τους, στερείται αυθεντικότητας ή δεν γίνεται κατανοητή, όπως λέει και ο σπουδαίος μεταφραστής J.-M. Déprats. Γιατί δουλειά του μεταφραστή δεν είναι μόνο η πλοήγηση ανάμεσα σε δυο γλώσσες και δυο κουλτούρες αλλά και σε δύο χρονικότητες – του έργου και της δεξίωσής του – όπου έχεις να διαλέξεις ανάμεσα στο χρόνο του συγγραφέα και τη σύγχρονη γλώσσα που προσεγγίζει το χρόνο του ηθοποιού και του κοινού.

Μια άλλη, ακόμα πιο επικίνδυνη και τρέχουσα πρακτική, είναι η διασκευή η οποία συχνά καταλήγει στην απόλυτη αφομοίωση. Το έργο ξαναγράφεται, ο χαρακτήρας του αλλάζει, γιατί περνάει μέσα από το φίλτρο του γνωστού, του αποδεκτού. Πρόκειται για εθνοκεντρικές συνήθως μεταφράσεις που θεωρούν τον ξένο ή σαν κάτι αρνητικό ή σαν εντελώς αφομωσίμο. Ιδεολογικά και αισθητικά πρόκειται για κατευθυνόμενες μεταφράσεις, πολύ γνωστό φαινόμενο σ' ένα κόσμο όπου η πολιτική παίζει καθοριστικό ρόλο, προσπαθώντας να απαξιώσει μια γραφή για να στηρίξει δικές της αξίες.

Αντίστοιχος είναι και ο κίνδυνος με τους σκηνοθέτες-μεταφραστές όπου το κείμενο προσαρμόζεται στις σκηνικές ανάγκες, μια πρακτική που ανθεί στις μέρες μας. Φτιάχνουν ένα κείμενο στα μέτρα τους, παραβλέποντας τη γλώσσα που υποτίθεται πως μεταφράζουν. Συχνά ζητούν μια κατά λέξη μετάφραση και πάνω της οικοδομούν τη δική τους εκδοχή. Άλλοτε πάλι ανασκευάζουν υπάρχουσες μεταφράσεις όπως τους βολεύει, χωρίς καν την άδεια του μεταφραστή ή παίρνουν διάφορες και συνθέτουν τη δική τους. Ωστόσο ο Vitez ήταν αυτός που έλεγε πως «μια μεγάλη μετάφραση, ακριβώς επειδή είναι η ίδια ένα λογοτεχνικό έργο, εμπεριέχει ήδη τη σκηνοθεσία του».

Σίγουρα η τελική ευθύνη ανήκει στον σκηνοθέτη που δίνει ζωή στο κείμενο. Σίγουρα η μετάφραση πρέπει να είναι ανοιχτή, να επιτρέπει, να υπηρετεί το παίξιμο. Ο ρόλος του μεταφραστή δεν είναι να επιβάλλει έναν τρόπο, αλλά να προσφέρει τη δυνατότητα της μεταφοράς/μετάφρασης στη σκηνή. Άλλωστε, μια καλή μετάφραση αποτελεί και κριτική συνεισφορά στην κατανόηση του κειμένου. Ο μεταφραστής παίζει και κάπως το ρόλο του δραματουργού. Και η δραματουργία έχει κι αυτή πολλά να κερδίσει αν αφου-

γκραστεί τις ιδιαιτερότητες του κειμένου. Γι' αυτό είναι πάντα καλό και ευκαταίο να είναι παρών στις πρόβες ο μεταφραστής για να αλλάζει πράγματα και να δίνει επί τόπου λύσεις. Λύσεις όμως που να μην καταργούν τον άλλο. Ο μεταφραστής είναι ο μόνος που συνέχεια έχει στο νου του και νοιάζεται να υπάρχει ο άλλος στη μετάφραση, που προσπαθεί να διατηρήσει τη διαφορετικότητα, την ξενότητα του έργου του άλλου, ακόμα κι αν η μετάφραση δεν ρέει. Εκείνος βέβαια ο μεταφραστής που δεν φοβάται να βιάζει, να κακομεταχειρίζεται τη δική του γλώσσα για να ακουστεί η ξένη με τέτοιο τρόπο ώστε οι δυο γλώσσες να αποτελούν κομμάτια μιας γλώσσας πιο μεγάλης, όπως είχε πει Benjamin.

Κωνσταντίνος Μπόμπας

Κοινές μεταφραστικές παραλλαγές νεοελληνικών θεατρικών έργων στα γαλλικά

Θεωρώντας ότι η μετάφραση δεν μπορεί να ανταποκριθεί σε μια πραγματικότητα παρά μόνο ίσως αν θέσει ως στόχο τη δημιουργία ενός χώρου, όπου το πρωτότυπο έργο θα αποκτήσει την ιδιαιτερότητα της έκφρασής του, όπως αυτή προσδιορίζεται κοινωνικά, πολιτισμικά και ιστορικά, θα ήταν δυνατό να αναφερθούν ορισμένα χαρακτηριστικά με μια ενδεχόμενη επιπρόσθετη διάστασή της σχετικά με τη θεατρική της έκφανση. Αυτή η πρώτη αξιωματική κατάφαση¹ δεν αποτελεί παρά μια σχηματική μορφή, η οποία επιτρέπει τη γενική πρόσβαση σε μια προβληματική αρκούντως πολύπλοκη σε ό, τι αφορά τις πολλαπλές της προοπτικές, καθώς και τις ειδικές περιπτώσεις εφαρμογής της. Ωστόσο, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη επίσης ότι η δυνατότητα μιας διαφορετικής μεταφραστικής διαδικασίας σε σχέση με ένα λογοτεχνικό είδος θέτει ορισμένες μεθοδολογικές δυσκολίες άλλης φύσης, όπως η ανάγκη ενός νέου προσδιορισμού του ως είδους σε μια συγκεκριμένη εποχή. Και αν για άλλες λογοτεχνικές εκφράσεις θα ήταν εφικτό να προταθούν ορισμένες κατευθυντήριες γραμμές, χρήσιμες στη μετάφραση, για το θέατρο, δεδομένης της σύνθετης φυσιογνωμίας του και σε διαρκή εξέλιξη, υπάρχουν τόσες δυνατότητες μετάφρασης όσες και οι δραματουργικές προτάσεις διαφόρων συγγραφέων. Όμως, το θέατρο εμπεριέχει και μια επιπλέον ιδιαιτερότητα, μας προτείνει συχνά ένα γραπτό κείμενο για ανάγνωση ή κυρίως για σκηνική αναπαράσταση, όταν στις δυο αυτές περιπτώσεις ανακαλύπτουμε ότι δεν πρόκειται για το ίδιο γλωσσικό υλικό². Κατά συνέπεια, η θεατρική μετάφραση θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ταλαντεύεται μεταξύ μετάφρασης και απόδοσης, μεταξύ ενός αυτόνομου έργου και ενός κειμένου το οποίο προσαρτάται σε μια σκηνοθεσία. Μια πρόταση η οποία αναπτύσσεται μεταξύ πολλαπλών και επάλληλων σταδίων μιας καλλιτεχνικής πραγμάτωσης, που εκκινείται από τη γλώσσα και τον πολιτισμό του πρωτοτύπου, μέχρι τη στιγμή της υποδοχής της στα συμφραζόμενα μιας άλλης πραγματικότητας³. Επιπροσθέτως, προσεγγίζοντας τη

1. Σχετικά με τα θέματα αυτά και ιδιαίτερα για την κομβική έννοια της *translation* η οποία διακρίνεται σε αδρές γραμμές στο πλαίσιο αυτό, βλ. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995.

2. Η γνωστή αυτή διαφοροποίηση την οποία εισάγει ο Veltrusky αναφέροντας ότι το θέατρο σε σχέση με το δράμα δεν είναι μόνο ένα άλλο είδος αλλά και μια άλλη τέχνη, παραμένει πάντα ουσιαστική. Βλ. Jiri Veltrusky, *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse 1977, σ. 12-21.

3. Για την προοπτική αυτή καθώς και τη θεατρική μετάφραση σε ένα γενικότερο πλαίσιο, βλ. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris 2009, σ. 384-387.

μετάφραση στη δραματική της εκδοχή, δεν είναι δυνατό να μην αναφερθεί εκ νέου η δύσκολα προσδιορίσιμη έννοια της θεατρικότητας καθώς και οι προεκτάσεις ή διαφορετικές μορφές που εκλαμβάνει στα διάφορα πολιτισμικά περιβάλλοντα πρόσληψης. Το μπρεχτικό *gestus* ή το *verbo-corpis* του Pavis που εμπεριέχονται στη γλώσσα απαιτούν πάντοτε έναν δραματικό ενοφθαλμισμό υπό την προϋπόθεση ότι θα υπάρξουν εκείνες οι συνθήκες οι οποίες θα επιτρέπουν μια αντίληψη που ενσωματώνει αυτή τη δημιουργία σε ένα νέο σκηνικό χώρο⁴. Από την άποψη αυτή, η θεατρική μετάφραση δεν θα μπορούσε να αρκεστεί μόνο σε ρεαλιστικές ή αληθοφανείς παραμέτρους του κειμένου, οφείλει επίσης να λάβει υπόψη της την ίδια την υποστασιακή ενότητα του έργου. Αυτό θα σήμαινε τη γενική εποπτεία της συγγραφικής πορείας και των μετασηματισμών της θέσης του κειμένου κατά τη διαδικασία της θεατρικής του πραγμάτωσης. Μια διάσπαση των αφηγηματικών συμβάσεων, καθώς και της λεξικολογικής δομής θέτει σε μια άλλη βάση τη μεταφραστική προσέγγιση του κειμένου, όπως και με ανάλογο τρόπο, στην περίπτωση μιας κειμενικής επικράτησης ή υπεροχής, ο μεταφραστής τοποθετείται διαφορετικά σε σχέση με το προσδοκώμενο αποτέλεσμα του πρωτοτύπου. Αυτού του είδους ο στόχος θα κατευθυνόταν στην κεντρική διάρθρωση του κειμένου, των εσωτερικών παραγόντων που το διαμορφώνουν, στην ανάπτυξή του, στα βασικά διανύσματά του των οποίων οι συνισταμένες ορίζουν τόσο την εκφραστική οικονομία, πέραν οποιοσδήποτε δυϊσμού μορφής ή περιεχομένου, όσο και τα πεδία αναφοράς που μπορεί να εγγράφονται σε ένα μεγάλο αριθμό παραδόσεων.

Σε αυτού του είδους την προοπτική, υπάρχουν περιπτώσεις όπου ένας διάλογος θα μπορούσε να λάβει χώρα ανάμεσα σε πολλούς συνομιλητές ή συμμετέχοντες, για παράδειγμα όταν πρόκειται για έργα ενός, περισσότερο ή λιγότερο, απόμακρου παρελθόντος, των οποίων η γλώσσα θέτει ορισμένες δυσκολίες πρόσβασης και η λογοτεχνική μορφή στην οποία ανήκουν δεν είναι απολύτως σαφής. Ο *Ερωτόκριτος* του Βιτσέντζου Κορνάρου των δέκα χιλιάδων στίχων περίπου, γραμμένος σε ένα κρητικό ιδίωμα των αρχών του 17ου αιώνα ανήκει στην κατηγορία αυτή των κειμένων. Η λογοτεχνική του μορφή ανάμεσα στη μυθιστορία και το ερωτικό ποίημα, με έντονη τη θεατρική διάσταση διαμέσου μιας χυμώδους γλώσσας, συνυφασμένης με ένα βαθύ λαϊκό ύφος, απαιτεί μια πολλαπλή προσέγγιση. Η μετάφραση του ιδιαίτερου, ιδιότυπου αυτού κειμένου, το οποίο συχνά χαρακτηρίζεται ως αμετάφραστο, σημαίνει ότι ο μεταφραστής οφείλει να έχει ταυτόχρονα ιδιότητες ενός φιλόλογου, ενός εθνολόγου, ενός μουσικού, ενός σκηνοθέτη, ενός ηθοποιού κλπ. Θα ήταν ίσως δυνατό ένας μεταφραστής να συνδυάζει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, αλλά η λύση που προκρίθηκε ήταν εκείνη ενός ποιητή-μεταφραστή, ο Robert Davreu (1944-2013), ο οποίος θα συνεργαζόταν με μια ομάδα μεταφραστών, ηθοποιών, φιλόλογων, σκηνοθετών *in situ* – η κύρια μεταφραστική ομάδα αποτελείτο από τους Κλαίρη Μιτσο-

4. Για το θέμα αυτό σε σχέση με τη θεατρική μετάφραση, βλ. Susan Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London 2002, σ. 119-124.

τάκη, Λουίζα Μητσάκου, Κωνσταντίνο Μπόμπα –, προσθέτοντας με τον τρόπο αυτό την άμεση εμπειρία και γνωριμία του χώρου που δημιούργησε αυτό το έργο⁵.

Η μεταφραστική αυτή διαδικασία εξελίχθηκε σε δύο χρόνους. Αρχικά, επρόκειτο για μια κατά λέξη μετάφραση-μεταγραφή η οποία προηγείτο της συνάντησης της ομάδας που στη συνέχεια σχολίαζε κάθε στίχο σε μια προσπάθεια να προσεγγίσει συνολικά τις διάφορες πτυχές του έργου. Το επόμενο στάδιο, αποτελούσε η προσέγγιση των ήδη μεταφρασμένων στίχων σε μια ευρύτερη προοπτική ώστε να αποδοθεί η γενικότερη λειτουργική απεικόνιση μιας μετάβασης προς τη γλώσσα-στόχο, τα γαλλικά εν προκειμένω. Οι συναντήσεις αυτές λάμβαναν χώρα σε δυο χρονικές περιόδους κατά τη διάρκεια του έτους, στο πλαίσιο ενός εργαστηρίου μετάφρασης, όπου προβλέπονταν παράλληλες εκδηλώσεις σχετικές με το έργο (επιστημονικές ημερίδες, θεατρικές παραστάσεις, συναντήσεις με λαϊκούς μουσικούς και τραγουδιστές). Από την ιδιοτυπία του κειμένου αυτού προέκυψε και η δυναμική της μετάφρασης, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, κατά τρόπο αντιφατικό, ως πρωθύστερη στο χρόνο και εντούτοις ταυτόχρονη. Πρωθύστερη, διότι πολλές δυσκολίες υπερπηδήθηκαν αργότερα, αρκετά αργότερα, μετά από πολυάριθμες συζητήσεις και προτάσεις, όπως για παράδειγμα για τους στίχους 8-10 του πρώτου μέρους :

ν' αναθιβάλω και νὰ πῶ τὰ κάμαν και τὰ φέρα
σ' μιὰ κόρη κ' ἕναν ἄγουρο πὸν μπερδευτῆκα ὀμάδι
σὲ μιὰ φιλιὰν ἀμάλαγη, μὲ δίχως ἀσκημάδι⁶.

*De recueillir et dire tout ce qu'ils accomplirent, et ce qu'il en échet
A une fille et à un jeune homme qui l'un à l'autre se tissèrent
Dans un amour pur et sans faille⁷*

Η λέξη *jeune homme* ήρθε να συνδυαστεί, να αντηχήσει με τη λέξη *ἄγουρος* του πρωτοτύπου η οποία ετυμολογικά σημαίνει ό, τι δεν είναι ώριμο γιατί είναι πριν από την ώρα του, από όπου και η χρήση του για τα φρούτα, όπως ακριβώς λειτουργεί στο ποίημα « Eve » (1913), του Charles Réguy, το *arbre jeune homme*, προσθέτοντάς του έναν ενεργό αναχρονισμό. Και ταυτόχρονη, χάρη σε αυτήν την άμεση αλληλεπίδραση, ανάμεσα στη σύγχρονη παρουσία του έργου, στην αναπαράστασή του και στη μετάφρασή του. Το μεταφραστικό εγχείρημα στο πλαίσιο αυτό, εξελισσόταν παράλληλα και αναπροσαρμοζόταν διαρκώς σύμφωνα με τη διαρκή δράση των παραλλαγών και της απαραίτητης σύμπτωσης ή τύχης που υπαγόρευαν ο καιρός, οι άνθρωποι και οι συνθήκες.

Άλλα έργα υπαγόρευαν άλλου είδους μεταφραστικές συνεργασίες με τον Robert Davreu όπως το *Insensé*⁸ του Δημήτρη Δημητριάδη. Στην περίπτωση αυτή δεν υπήρ-

5. Vitzentzos Cornaros, *Erotokritos*, μετ. Robert Davreu, José Corti, Paris 2007. Η μετάφραση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Atelier Européen de la Traduction – Scène Nationale d'Orléans με τη συνδρομή της Ευρωπαϊκής Ένωσης, Commission Éducation et Culture.

6. Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδοση Στυλιανός Αλεξίου, Ερμής, Αθήνα 1986, σ. 11.

7. Cornaros, *Erotokritos*, σ. 21.

8. Dimitris Dimitriadis, *Insensé*, μετ. Const. Bobas, Robert Davreu, Éditions Espace 34, Saint-Gély-du-Fesc 2009.

καθοδήγησαν σε μια αναπροσαρμογή στόχων και μέσων που υπαγορεύτηκαν από τη φυσιολογία του κειμένου.

Ο κοινωνικό-πολιτικός χαρακτήρας του έργου με μια θεματική η οποία εκφράζει μια από τις πλέον οδυνηρές όψεις της σύγχρονης πραγματικότητας έθεσε σε μια νέα προοπτική το θέμα της συνέπειας ανάμεσα στο πρωτότυπο σε συνδυασμό με τα κάθε είδους συμφραζόμενα και τη μετάφραση¹². Η αναζήτηση και το εγχείρημα δεν αφορούσε μια αρτιότερη απόδοση, δεδομένου ότι αυτό αποτελεί πάντοτε την ουσιαστική φιλοδοξία κάθε μεταφραστή, αλλά την προσέγγιση του ελληνικού κειμένου και την απόδοσή του στα γαλλικά με όρους οι οποίοι ανταποκρίνονται και σε μια ηθική διάσταση. Η σχέση αυτή σε ένα μεταφραστικό πεδίο δεν θα μπορούσε ίσως να προκύψει παρά μόνο αν οι εκάστοτε επιλογές μας μπορούσαν να προσδώσουν στη γλώσσα υποδοχής μια, κατά το δυνατό, λιγότερο συμβατική μορφή, της οποίας οι εκφάνσεις θα είχαν ως στόχο να μεταδώσουν μια άλλη και ταυτόχρονα οικεία κοινωνική κατάσταση. Τη φορά αυτή η βασική δυσκολία δεν προήλθε τόσο από το μυθοπλαστικό μέρος του κειμένου όσο από τη χρήση ενός αυθεντικού υλικού, το οποίο ανταποκρινόταν σε θραύσματα μιας καθημερινής, αγοραίας ή μη, πραγματικότητας με τις σύστοιχες αναφορές της σε ένα ιδιαίτερο κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον. Κατά συνέπεια, χρειάστηκε να ανατρέξουμε σε μιας ανάλογης κατηγορίας υλικό, όχι γιατί ήταν αδύνατο να αποδώσουμε τη προφορική και διοικητική ή άλλη χροιά του πρωτοτύπου, αλλά για να ανταποδώσουμε με συνέπεια τις μεταβλητές στιγμές μιας αδυσώπητης καθημερινής πραγματικότητας όπως αυτή συναντά έναν άλλο χώρο:

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ

«Ήταν ολοφάνερο, ότι είχε απόλυτη ελευθερία κινήσεων...
 Δεν καταλαβαίνω λοιπόν, γιατί βρίσκομαι σήμερα υπόλογος...
 Εγώ εκτελούσα, τις εντολές του διοικητή μου.
 Όσο για τον ισχυρισμό, ότι ο οίκος ανοχής,
 βρισκόταν απέναντι απ' το τμήμα, ένα έχω να πω.
 Λόγω φόρτου εργασίας, δεν κοιτάζαμε ποτέ απ' το παράθυρο.»

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: (Κοιτάζει πάλι τα χαρτιά της.) Δουλεύεις κάπου;

ΚΟΡΙΤΣΙ: Όχι τώρα...

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Δούλευες, πριν;

ΚΟΡΙΤΣΙ: Ναι.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Πού;

ΚΟΡΙΤΣΙ: Επαρχία.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Σε νυχτερινό κέντρο;

ΚΟΡΙΤΣΙ: Ναι.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Έπλενες πάτα;

ΚΟΡΙΤΣΙ: Όχι.

12. Η έννοια της συνέπειας η οποία χρησιμοποιείται εδώ σε ένα γενικότερο πλαίσιο, έχει εξετασθεί ιδιαίτερα στον τομέα της μεταφρασεολογίας. Βλ. Christiane Nord, "Scopos, Loyalty and Translationale Convention", *Target* 3, 1991, σ. 91-109.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Τι έκανες;

ΚΟΡΙΤΣΙ: Χόρευα.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Α. Είσαι χορεύτρια.

ΚΟΡΙΤΣΙ: Ναι.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Χόρεψέ μου κάτι. (Χτυπάει ρυθμικά το πόδι του στο πάτωμα.) Έλα, χόρεψε. (Τραγουδάει – το Κορίτσι χορεύει στο ρυθμό.) «Ταξιδεύω ταξιδεύω, και το νόμο κοροϊδεύω – σαν πουλάκι απ' τα σύνορα περνώωω... και τους άντρες, τους τρώω πρωινόο... Στο κρεβάτι ξέρω τρόπους, να τουμπάρω τους ανθρώπους – γιατί είμαι μία βρώμικη γατούλαα... κι 'μαι πρόστυχη πολύ και πονηρούλαα...» [...]¹³

LE POLICIER

*« Il était bien évident qu'elle possédait une liberté absolue de mouvements...
Je ne comprends pas alors pourquoi je me trouve aujourd'hui mis en cause...
Moi, je n'ai fait qu'exécuter les ordres de mon supérieur
Quant à l'allégation que la maison close
se trouvait en face du commissariat, je n'ai qu'une chose à dire.
En raison d'une surcharge de travail, on ne regardait jamais par la fenêtre. »*

LE POLICIER : *(Il regarde de nouveau ses papiers). Tu travailles quelque part ?*

LA FILLE : *Pas en ce moment...*

LE POLICIER : *Avant, tu travaillais ?*

LA FILLE : *Oui.*

LE POLICIER : *Où ?*

LA FILLE : *En province.*

LE POLICIER : *Dans une boîte de nuit ?*

LA FILLE : *Oui.*

LE POLICIER : *Tu faisais la plonge ?*

LA FILLE : *Non.*

LE POLICIER : *Qu'est-ce que tu faisais ?*

LA FILLE : *Je dansais.*

LE POLICIER : *Ah, tu es danseuse.*

LA FILLE : *Oui.*

LE POLICIER : *Danse voir un peu pour moi. (Il tape du pied en rythme sur le plancher). Allez danse. (Il chante – La Fille danse en gardant le rythme). « Je voyage, je voyage et la loi je m'en arrange – comme un oiseau les frontières je passe... et les hommes au petit déj' je mange... Au lit j'en fais des tonnes pour tomber les hommes – parce que je suis une sale chatonne... une sournoise, une friponne... » [...]¹⁴.*

13. Το έργο του Γιάννη Τσίρου, *Αόρατη Όλγα*, δεν έχει ακόμη εκδοθεί.

14. Yannis Tsiros, *Olga l'invisible*, μετ. Constantin Bobas, Robert Davreu. Ενα απόσπασμα της γαλλικής μετάφρασης του έργου δημοσιεύτηκε στο συλλογικό τόμο *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui, miroirs tragique, fables modernes*, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, Éditions Théâtrales, Montreuil 2014, σ. 180-189.

Το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα ήταν μια πρόταση υβριδικής μορφής, ανάμεσα σε δύο αυθεντικές εκφράσεις όπου η ελληνική και η γαλλική διάσταση παραμένουν αναγνωρίσιμες με τις κοινωνικές τους αναφορές, ταυτόχρονα απόμακρες και προσεγγίσιμες, προσβάσιμες. Ίσως, η προσπάθεια αυτή επέφερε ορισμένες ενδεικτικές λύσεις σε συνδυασμό με τις δραματικές απαιτήσεις μιας γραφής όπου η αντιστική της διάταξη διεκδικεί μια μόνιμη αποστασιοποίηση, τόσο από τη διαδικασία της έμπνευσης όσο και από την αντανάκλαση ενός κατ' επίφαση αναπόφευκτου κοινωνικού δεδομένου. Ένα άλλο στοιχείο συμπλήρωσε τη μεταφραστική αυτή πρόταση, η διαρκής πρόθεση, όπως και προηγουμένως, να ανιχνευθούν και να ενεργοποιηθούν τα ζωτικά στοιχεία του έργου ανταποκρινόμενοι σε μια συγκεκριμένη αντίληψη για τη θεατρική πράξη όπως τη διατυπώνει ο Robert Davreu :

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τέχνης, και κατά συνέπεια και της θεατρικής τέχνης είναι να δημιουργήσει και πάλι μια μαγική διάσταση, να προσδώσει εκ νέου μια ελκυστική μορφή σε αυτό που ένα είδος στείρας επιστήμης ή καλύτερα επιστημονιστικής ιδεολογίας την οποία οι πραγματικοί διανοητές δεν συμμερίζονται, κατέστησε απωθητικό.

Σε αυτό το σημείο, μου φαίνεται ότι επεμβαίνει – ένα ρήμα που πρέπει να εκληφθεί με όλες του τις σημασίες – η μαγεία του θεάτρου. Η θεατρική ανα-παραστάση προκαλεί την έλευση στον παρόντα χρόνο αυτού που οι θεωρητικές αναπαραστάσεις προσπαθούν να αποκρύψουν. Ο όρος «αναπαραστάση» είναι πράγματι καθ' εαυτός διφορούμενος, αμφιλεγόμενος: στην περίπτωση του θεάτρου, αν στοχεύει προς μια καθολικότητα, αυτή επιτυγχάνεται διαμέσου της ιδιαιτερότητας, διαμέσου του ιδιαίτερου είναι του, της ιδιαίτερης ύπαρξής του, ως ενότητας σάρκας και πνεύματος: στην περίπτωση της «θεωρίας», αντίθετα, πρόκειται για μια αφηρημένη καθολικότητα, που δεν θα μπορούσε άλλωστε να είναι διαφορετική, αν θεωρήσουμε βέβαια ότι η προκείμενη θεωρία υφίσταται πραγματικά. Η μετάφραση και η σκηνοθεσία μπορούν και οφείλουν (;) να επέμβουν, να ενεργήσουν δηλαδή επεμβατικά, με τη χειρουργική σημασία της λέξης, ώστε να απαλλάξουν τον ζωντανό ιστό του έργου από αυτό που απειλεί να το καταπνίξει, πράγμα το οποίο σημαίνει να το χρησιμοποιήσει ως την απεικόνιση μιας ιδέας¹⁵.

Πράγματι, η προσέγγιση τόσο του πρωτότυπου θεατρικού κειμένου όσο και της μεταφραστικής του προβολής δεν λειτούργησε ποτέ στο πλαίσιο της συνεργασίας μας με όρους μιας κανονιστικής θεωρητικής σκέψης, αλλά σε σχέση με την ανάγκη να δραστηριοποιηθεί εκ νέου μια αμφίδρομη κίνηση ζωής. Η ίδια ίσως που μας ενώνει με ένα έργο όταν αντιμετωπίζεται όχι μόνο ως μια οικεία υπόθεση ενός άλλου, διαφορετικού χώρου αλλά ως μια φίλια πραγματικότητα μιας ανθρώπινης ιδιαιτερότητας η οποία οφείλει να γίνει αποδεκτή συνολικά σε κάθε έκφανσή της και παντού.

Κάποτε, μεταφράζοντας με τον Robert Davreu επαναλαμβάναμε σαν ηχώ τη φράση «Ω φίλοι, ούδεις φίλος¹⁶» που αποδίδεται στον Αριστοτέλη, και συζητούσαμε για

15. Wajdi Mouawad, Robert Davreu, *Traduire Sophocle*, Actes Sud, Arles 2001, σ. 24-25.

16. Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι φιλοσόφων*, 5.1.21.

τη σημασία την οποία θα μπορούσε να εκλάβει ανάλογα με την προφορά και τη γραφή του «Ω». Πρόκειται άραγε για τη δοτική της αναφορικής αντωνυμίας (Ψ) ή την κλητική του επιφωνήματος (Ψ); Είναι μια φράση που σχολιάστηκε επανειλημμένως, χωρίς να δοθεί οριστική απάντηση, τόσο από φιλόλογους όσο και από διανοητές και φιλοσόφους όπως ο Montaigne, ο Nietzsche, ο Kant και από τους σύγχρονους ο Derrida¹⁷ και ο Agamben¹⁸. Διαφορετικές ερμηνείες έχουν προταθεί, άλλοτε ότι πρόκειται για την απουσία πραγματικού φίλου σε εκείνον που έχει πολλούς, άλλοτε για το αδύνατο της φιλίας, άλλοτε ότι πρόκειται για μια «επιτελεστική αντίφαση», μια καταφάσκουσα αντίφαση της φιλίας, και άλλες πολλές. Δεν αναζητούσαμε τη λύση σε αυτή την απόκρυφη γραφή, αυτό που είχε ενδιαφέρον ήταν η επανάληψη της λέξης «φίλος», στον ενικό και στον πληθυντικό, ανάμεσα σε ένα κείμενο και σε εμάς, όπως ανάμεσα σε έναν ηθοποιό και πολλούς θεατές, ανάμεσα σε έναν θεατή και πολλούς ηθοποιούς, ανάμεσά μας. Τέλος, ανταποκρινόταν στην *παράσταση* που εμείς δημιουργούσαμε κατά την μεταφραστική μας επι-κοινωνία που ακολουθούσε ή προπορευόταν της αδελφικής συλλογικότητας στην οποία πιστεύαμε ότι ανήκουμε.

17. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris 1994.

18. Giorgio Agamben, *L'amico*, Nottetempo, Roma 2007.

Ανδρέας Στάικος

Η σχέση μου με τη Γαλλία και τη μετάφραση

Μεταφράζω αποκλειστικά από τα γαλλικά. Ξεκίνησα να μεταφράζω για λόγους έκτακτης ανάγκης. Ζούσα στη Γαλλία από το 1967 έως το 1981. Όταν έφθασα στο Παρίσι τα γαλλικά που γνώριζα ήταν τα γαλλικά που γνωρίζει κάθε Έλληνας, δηλαδή τις λίγες λέξεις που έχουν υιοθετηθεί και αφομοιωθεί από την ελληνική γλώσσα (λέξεις που σχετίζονται κυρίως με τη μηχανική του αυτοκινήτου, με τον κινηματογράφο, με τη μαγειρική και με τη ραπτική της γυναικείας ένδυσης).

Μία από τις συνέπειες της έντονης προσπάθειάς μου για την εκμάθηση της γλώσσας ήταν η οικειοθελής απομάκρυνσή μου από τους Έλληνες και την ελληνική γλώσσα. Συναντούσα ολοένα και λιγότερο τους συμπατριώτες μου, μετακομίζοντας από το ελληνικότατο στέκι του Saint Claude στο γαλλικότατο στέκι της Palette (πρόκειται για δύο δημοφιλή καφενεία της συνοικίας Saint-Germain-des-Près). Το 1975, μετά την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών, η ελληνική γλώσσα σίγησε στα πεζοδρόμια του διάσημου βουλεβάρτου. Έπειτα από λίγο καιρό, συνειδητοποίησα ότι δεν μιλούσα πια τη γλώσσα μου, δεν μου παρουσιάζονταν οι ευκαιρίες να μιλήσω. Μιλούσα, άκουγα, διάβαζα και σκεφτόμουν μόνο γαλλικά, και το κυριότερο, ονειρευόμουν στα γαλλικά. Η συνειδητοποίηση ότι απομακρυνόμουν από τη γλώσσα μου όπως το καράβι απομακρύνεται από τις ακτές έως ότου να σβήσουν για πάντα σε μια γκριζογάλανη αχλή, η συνειδητοποίηση της απομάκρυνσης ελάμβανε τα ακαθόριστα σχήματα του εφιάλτη, του πανικού και του θανάτου. Έτσι, κάπως έτσι ξεκίνησα να μεταφράζω, για λόγους έκτακτης ανάγκης. Για να περισώσω, να διατηρήσω τη γλώσσα μου, τη γλώσσα που πάντα θεωρούσα την πραγματική μου πατρίδα, περισσότερο από το χόμα και το χρώμα της χώρας μου.

Όταν ξεκίνησα να μεταφράζω, μετέφραζα, όπως ήδη εξήγησα, για λόγους εντελώς υπαρξιακούς, μακριά από κάθε ανταποδοτική ή εκδοτική σκοπιμότητα (άλλωστε ζούσα μακριά από την Ελλάδα και αγνοούσα παντελώς τα εκδοτικά δεδομένα των Αθηνών). Η πρώτη μετάφρασή μου ήταν *Ο θρίαμβος του έρωτα*, θεατρικό κείμενο του Marivaux. Ακολούθησαν *Οι επικίνδυνες σχέσεις* του Laclous. Η σχέση μου με τον Marivaux και τον Laclous ήταν μια σχέση απόλυτης συνενοχής. Τα έργα τους ήταν τα έργα των ονείρων μου. Μέσω των μεταφράσεών τους αναζήτησα, καλλιέργησα και σμίλεψα το δικό μου προσωπικό ύφος. Ανεπαισθήτως κύλησα, γλίστρησα στο ύφος *baroque*. Έπειτα από πολλά χρόνια, όταν είχα επιστρέψει στην Ελλάδα και οι μεταφράσεις μου είχαν εκδοθεί και παρουσιαστεί στο θέατρο, η στενή σχέση μου με τον Marivaux μου στοίχησε, σε

μια κριτική του Κ. Γεωργουσόπουλου, την τιμητική επωνομασία Μαριβόπουλος. Δεν υπάρχει κάποιο λογοτεχνικό έργο, του οποίου η μετάφραση θα μου πρόσφερε τη χαρά και την απόλαυση που μου πρόσφερε η μετάφραση του Marivaux και του Laclous.

Ιδιαίτέρως με τον Marivaux είχα μία σχέση ταραχώδη. Όταν τον ανακάλυψα, τον αγάπησα, τον αγάπησα απεριόριστα, του αφοσιώθηκα και κάποτε τον «απάτησα» ... Διάφοροι ελκυστικοί Ρακίνες, Μολιέροι και Labiche μπήκαν στη ζωή μου. Όμως ξαναγύριζα πάντα σ' εκείνον. Αυτή η ψευδαίσθηση του έρωτα φαίνεται ότι θα κρατήσει για όλη τη ζωή μου.

Ο Marivaux ήταν η επιτομή της θεατρικότητας. Προς χάριν του, πρωί μεσημέρι και βράδυ, βρέξει χιονίσει, σκεφτόμουν και ζούσα θεατρικά. Το θέατρο δεν ήταν πια ένα επάγγελμα ούτε καν τέχνη. Ήταν τρόπος ζωής. Επί τη ευκαιρία θα πω και δυο κουβέντες για τη θεατρική μετάφραση.

Η θεατρική μετάφραση οφείλει να υποτάσσεται στους κανόνες της προφορικότητας. Οφείλει να μιληθεί και να ακουστεί. Υπό την έννοια αυτή ο μεταφραστής αναλαμβάνει τον διπλό ρόλο, τον ρόλο του ηθοποιού και τον ρόλο του ακροατή-θεατή. Η μεταφραστική του πρόταση οφείλει να μεταδοθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή καθαρότητα και σαφήνεια (καλό θα ήταν ο μεταφραστής να προφέρει υψηλόφωνα, ει δυνατόν και να «παίζει» τις μεταφραστικές δοκιμές του). Η σκηνική οικονομία είναι επίσης ένα θεμελιώδες ζητούμενο. Είναι άκρως άκομψο για την υπομονή και για την απόλαυση του κοινού ένα κείμενο γαλλικό διάρκειας δύο ωρών, να μεταβάλλεται στην ελληνική εκδοχή του σε μία παράσταση δύομισι ωρών. Υπάρχει μεγάλος κίνδυνος, στην περίπτωση της δουλικά πιστής μετάφρασης, η σχετικά πολυσύλλαβη ελληνική γλώσσα να δημιουργήσει ανεπιθύμητους πλατυασμούς, επιμηκύνσεις και ξεχειλώματα του κειμένου τη συνοδεία χασμουρητών του κοινού.

Και για να τελειώνω, μπορώ να πω ότι μεταφράζοντας, είχα την αίσθηση ότι τη νύχτα κοιμόμουν με μία Γαλλίδα και ώ του θαύματος, το πρωί ξυπνούσα με μία Ελληνίδα! Ναι, η μεταφραστική διαδικασία είναι ένα πραγματικό θαύμα.

Les aspects historiques des relations en matière de théâtre
entre les deux pays

Échanges III : Textes et acteurs, XXIe siècle

Η ιστορική πλευρά των σχέσεων στο θέατρο
ανάμεσα στις δύο χώρες

Ανταλλαγές III: Κείμενα και συγγραφείς, 21ος αιώνας

Dio Kangelari

Du Molière fait main : une broderie scénique de Lefteris Voyatzis

Bien sûr que comédie signifie rire. Mais pas un rire forcé.

Lefteris Voyatzis

Ma communication est axée sur l'esthétique de trois représentations de pièces de Molière, dans une mise en scène de Lefteris Voyatzis: *Le Misanthrope* (1996), *L'École des femmes* (2004) et *Amphitryon* (2012), son chant du cygne. Elle s'inscrit dans une série de recherches systématiques sur le travail du metteur en scène grec, recherches entreprises il y a une vingtaine d'années, lorsque Georges Banu m'avait demandé un texte sur les répétitions de Voyatzis, afin de l'inclure dans un cahier réalisé sous sa direction sur le thème des répétitions au cours d'un siècle de mise en scène¹. Dans la chaîne des relations théâtrales franco-grecques, qui constitue la thématique de la présente rencontre et qui a été mise en évidence lors du débat d'ouverture d'avant-hier, il y a donc des maillons directs mais aussi d'autres plus cachés.

« *Que le chemin soit long* » : cette citation du poème emblématique de Cavafy « Ithaque », tout comme le titre de cet article, caractérise le parcours théâtral de Lefteris Voyatzis, puisque son nom est associé à la défense du caractère manuel de l'art et de la préparation longue et minutieuse de chaque représentation, en dépit de l'époque. Dans la présente intervention, je m'efforcerai de mettre en lumière l'empreinte de Voyatzis dans ses mises en scènes des trois pièces de Molière, en reliant les représentations, dans la mesure où le temps imparti me le permet, au processus créatif des répétitions, au travail « artisanal » du metteur en scène et de ses collaborateurs.

La comédie constitue un chapitre important dans le travail du comédien et metteur en scène Voyatzis et les représentations de Molière en sont une étape singulière. Il convient de rappeler qu'en tant que comédien, avant de se lancer dans la mise en scène,

1. Dio Kangelari, « "Que le chemin soit long..." », Les répétitions de Lefteris Voyatzis », dans *Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson, Alternatives théâtrales / Académie Expérimentale des Théâtres*, cahier réalisé sous la direction de Georges Banu, nos 52-53-54, Bruxelles, décembre 1996 / janvier 1997, p.178-181. Georges Banu avait déjà assisté à l'*Antigone* de Sophocle, mise en scène par Lefteris Voyatzis avec de jeunes acteurs. Voir à propos Georges Banu, « L'Antigone de la rue des Cyclades », dans *Art Press*, no 176, Paris, janvier 1993.

il avait recueilli des lauriers pour l'interprétation de rôles comiques masculins et féminins. Il avait tenu le rôle principal, notamment dans des pièces d'Aristophane, ainsi que dans le *Tartuffe* de Molière². Et lorsque, ensuite, il franchira le pas vers la mise en scène, en créant la compagnie I Skini (La Scène), puis La nea Skini (La nouvelle Scène), il conservera le statut de comédien et jouera, entre autres, deux autres personnages de Molière : Alceste dans le *Misanthrope* et Arnolphe dans *L'École des femmes*. À présent que le cycle de sa vie et de son œuvre s'est refermé, nous comptons vingt-six mises en scène, depuis l'ouverture de La Scène en 1982 avec la comédie *La cruche cassée* de Kleist au Théâtre, désormais historique, de la rue des Cyclades, jusqu'à *Amphitryon*, il y a deux ans, en 2012, au Théâtre Antique d'Épidaure, avec le Théâtre National. Parmi ces mises en scène, nous relevons huit comédies³ – Tchekhov me corrigerait ici car je n'y ai pas inclus une de ses pièces⁴, qu'il considérerait lui-même comme une comédie. Mais Voyatzis, lui aussi, concevait le comique et le tragique comme les deux faces d'une même monnaie: « J'aimerais beaucoup que le spectateur rie, mais cela ne m'a pas particulièrement préoccupé. Il faudra un jour cesser de confondre le rire avec la comédie. Bien sûr que comédie signifie rire. Mais pas un rire forcé⁵ », avait-il dit lors d'un entretien.

Le texte se situe au cœur des mises en scène de Voyatzis. Son souci de rester fidèle à la lettre et à l'esprit de la pièce de théâtre allait de pair avec une étude minutieuse des rôles en compagnie des acteurs, ainsi qu'avec la mise en place de « lieux scénographiques uniques⁶ ». Avec la représentation de la comédie crétoise de la Renaissance *Katsourbos*, en 1993, il est passé, je pense, à une nouvelle étape, associant l'attachement au texte à la liberté de son approche. Tout en gardant intact le discours poétique

2. Lefteris Voyatzis (1944-2013) s'est d'abord distingué comme l'un des meilleurs comédiens de sa génération. Parmi les rôles qu'il a interprétés, ses interprétations dans cinq comédies mises en scène par l'Amphithéâtre de Spyros Evangelatos occupent une place particulière : Lysistrate dans la comédie homonyme d'Aristophane (1976), Logiotatos (Savantissime) (dans le dialogue sur la langue du poète national Dionysios Solomos, publié en 1836) dans la *Babylonie* de Dimitrios Byzantios (1977), Euripide dans les *Grenouilles* d'Aristophane (1977), Chrémyle dans le *Ploutos* d'Aristophane (1978) et Tartuffe dans le *Tartuffe* de Molière (1979). Il a également essayé, par la suite, les codes de la revue avec Eleftheri Skini (Scène Libre) (*Anadam Papadam*, 1980).

3. Avec la compagnie I Skini (1982-1988) qu'il a fondée avec ses collègues comédiens, Voyatzis a mis en scène et a joué dans trois comédies au Théâtre de la rue des Cyclades : *La cruche cassée* de Kleist (1982) (dans une mise en scène en collaboration avec Vassilis Papavassiliou), *Les Rustres* de Goldoni (1983), *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* d'Alexandre Griboïedov (1985). Avec la compagnie I nea Skini (1988-2013), Voyatzis a mis en scène quatre comédies et a joué dans les deux représentations de Molière (toujours dans le même théâtre) : *Katsourbos*, comédie crétoise de la Renaissance de Georgios Chortatzis (1993), *Femmes fortes (Με δύναμη από την Κηφισιά)*, pièce néo-hellénique de Dimitris Kehaidis et Eleni Haviara (1994), *Le Misanthrope* de Molière (1996), *L'École des femmes* de Molière (2004). Il a signé sa dernière mise en scène au Théâtre National avec la comédie de Molière *Amphitryon* au Festival d'Épidaure (2012).

4. Je me réfère à la pièce *L'Oncle Vanja* de Tchekhov, qui a été présentée en 1988.

5. « Lefteris Voyatzis. L'importance de l'insécurité », entretien avec Giorgos Sariyannis, *Ta Nea*, 29 mai 1993.

6. Eleni Varopoulou, « 10 années de Théâtre de la rue des Cyclades. L'aventure de la création », dans *Anti*, no 513, 22 janvier 1993, p. 46.

de Chortatzis, il a mis en scène le texte à travers des souvenirs personnels mais aussi des réminiscences de la comédie, louant implicitement ses différents genres : *commedia dell'arte*, cirque, music hall, théâtre de marionnettes⁷. Dans un sens, cette représentation pourrait être considérée comme la matrice des mises en scène de Molière, puisqu'on peut y reconnaître des éléments caractéristiques, de manière tantôt latente et tantôt évidente : en même temps que le thème central de chaque pièce, est également mis en évidence le concept de métathéâtre, du fait qu'il existe un jeu sur l'idée du théâtre dans le théâtre, de même qu'avec différents aspects de la comédie. Imaginons un palimpseste scénique, où, à travers chaque mise en scène de Molière, on peut lire ou se rappeler quelque chose des précédentes et, bien sûr, de la représentation initiale. Gérard Genette parlerait d'« hypertexte » et d'« hypotexte⁸ ».

Le Misanthrope (1996)

Le texte riche en imagination créatrice qui résulte de l'aventure des répétitions se trouve toujours dans un rapport dialectique avec le texte de Molière, à commencer par la traduction de Chrysa Prokopaki. La traduction du *Misanthrope* a débuté environ trois ans avant la première, pour revêtir son aspect final durant les répétitions avec les comédiens. La traductrice s'est trouvée confrontée aux particularités de la langue grecque, si différentes de celles de la langue française, aux différentes accentuations grammaticales métriques, ainsi qu'au fait qu'en principe, les mots grecs ont plus de syllabes que les mots français correspondants. Elle a préféré rendre l'alexandrin classique dans lequel est écrit l'original – à l'exception des lettres qui ont été écrites en prose – par le pentédécasyllabe néohellénique traditionnel. Cependant, le pentédécasyllabe de la traduction coule naturellement sans évoquer le chant démotique grec ou les pièces de la Renaissance crétoise. En suivant fidèlement l'original, sa musique et ses consonances, Prokopaki lance en même temps des clins d'œil intertextuels à travers des mots empruntés aux vers de grands poètes grecs, tels que Solomos, Cavafy, Karyotakis. Comme dans le texte français, la traduction versifiée suit la stychomythie : le vers se répartit souvent sur plusieurs personnages. Quand les répétitions commencent, le metteur en scène réécrit, transcrit le texte en prose, afin que les comédiens puissent graduellement trouver leur rapport au vers. L'énoncé du discours poétique de Molière s'est par conséquent appuyé sur une pratique théâtrale vivante et non sur le mimétisme des sentiments, des émotions et des trouvailles comiques.

Le metteur en scène, de même que la traductrice, ne visent pas à moderniser la pièce, mais au contraire à ne pas fausser le style de l'auteur et à ne pas perdre la

7. Dio Kangelari, « Écritures scéniques au tournant du siècle », dans Andreas Dimitriadis, Ioulia Pipinia, Anna Stavropoulou (dir.), *Acte scénique dans le théâtre d'après-guerre. Continuités et ruptures*. Colloque scientifique international consacré à Nicéphore Papandreou, Éd. Université Aristote de Thessalonique, Thessalonique 2014, p. 416-417.

8. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

fragrance du texte classique, les significations et le jeu entre le comique et le tragique étant en interaction avec la forme, avec le rythme et avec le discours versifié : à travers la distance temporelle qui le sépare de l'époque du texte, le spectateur doit pouvoir reconnaître ses propres passions ainsi que les enjeux sociaux contemporains.

Dans toutes ses mises en scène, Voyatzis recherchait la face cachée de la lune, en se posant constamment des questions à lui-même et en poussant ses collaborateurs, traducteurs, scénographes, musiciens, concepteurs d'éclairages, comédiens, jusqu'au bout de leurs possibilités. Vues sous une autre optique, les difficultés pouvaient s'avérer « des facteurs encourageants pour travailler dans l'inspiration⁹ ».

De sérieux problèmes découlaient chaque fois des dimensions étroites du Théâtre de la rue des Cyclades, du fait que cet espace, choisi pour accueillir la compagnie de façon permanente, n'avait pas été initialement conçu pour être un théâtre, à l'instar, d'ailleurs, de la plupart des bâtiments athéniens contemporains qui accueillent des théâtres. Une ancienne manufacture de tabacs a ainsi été aménagée en salle de théâtre de cent cinquante places par le grand architecte grec, Kyriakos Krokos, qui a su conserver de façon allusive des éléments de la construction initiale. La troupe du *Misanthrope*¹⁰ devait se déplacer sur une scène semi-circulaire, de cinq mètres sur six.

Dès l'ouverture de la pièce sont mis d'emblée en évidence tant le jeu métathéâtral que le rapport des personnages avec le palais : le rideau rouge de la scène italienne porte la couronne de l'ancien Royaume de Grèce. Les têtes de certains comédiens surgissent de l'ouverture du rideau au milieu : Molière pourrait ainsi reconnaître les descendants de sa confrérie. Car Voyatzis monte sa pièce en louant la confrérie théâtrale. « La couronne est liée au besoin de montrer qu'ils ont un rapport avec le palais. Il s'agit juste d'une légère touche qui puisse donner cette impression. Je ne peux pas soudain travailler sur une pièce de Molière comme si j'étais français, car ce serait ridicule », précisait Voyatzis lors d'une de nos discussions. « Mon image se référait aux années 1960 où l'on organisait des réceptions au palais et où il y avait un rapport entre la classe dominante et le palais. Cela, non pas pour moderniser la pièce, mais pour qu'il y ait le sentiment d'un élément d'identification... ».

La représentation situe la pièce à l'époque actuelle, tout en dialoguant sans cesse avec celle de l'auteur. Lorsque le rideau de velours rouge du théâtre baroque s'ouvre, un

9. Le matériel de base de la recherche utilisé dans cette intervention provient de la transcription des nombreuses discussions que j'ai eues avec Lefteris Voyatzis sur le thème des répétitions et de ses représentations et c'est à cela que je renvoie lorsqu'il n'y a pas de note avec une autre référence. Les discussions avec la traductrice Chrysa Prokopaki et les scénographes Thaleia Istikopoulou, Elli Papageorgakopoulou et Eva Manidaki ont été particulièrement intéressantes et je tiens ici à les remercier.

10. Les personnes impliquées dans la représentation du *Misanthrope* sont : Traduction : Chrysa Prokopaki, Décors - Costumes : Thaleia Istikopoulou, Musique : Nikos Kypourgos, Éclairages : Lefteris Pavlopoulos. Michalis Virvidakis a collaboré à la mise en scène. ALCESTE : Lefteris Voyatzis, PHILINTE : Yannis Dalianis, ORONTE : Nikos Hatzopoulos, CÉLIMÈNE : Maria Kehayoglou, ÉLIANTE : Maria Skoula, ARSINOÉ : Maria Katsandri, MARQUIS : Giorgos Schinas - Aimilios Heilakis, BASQUE : Giorgos Gatzios, DIGNITAIRE, DU BOIS, DEUXIÈME VALET : Gerassimos Gennatas.

espace scénique, véritable éloge du trompe-l'œil, se révèle. Excellant dans les jeux de la perspective, la scénographe Thaleia Istikopoulou¹¹ agrandit le petit espace scénique. La vie dans le salon parisien de la jeune veuve, où se déroule la pièce, est étroitement liée à la Cour. Par conséquent, le décor renvoie implicitement à la Galerie des Glaces ou Grande Galerie de Versailles, comme on la nommait au XVII^e siècle, qui servait quotidiennement de lieu de passage, d'attente et de rencontres. La scénographe a mis en place une porte vitrée avec une perspective sur le fond de la scène, composée de petits morceaux de verre posés un par un dans un cadre métallique et qui, en fonction de la lumière, se transformaient en miroir – miroir de l'époque – ou en vitre transparente. Au milieu, la porte vitrée formait une porte à deux battants qui, en s'ouvrant, permettait au jeu du trompe-l'œil de se poursuivre. Or, en même temps, le décor n'oubliait pas le commentaire métathéâtral : enduite de ciment et en pente comme si c'était une route, la scène était une évocation implicite des comédiens ambulants, transformant imperceptiblement toute l'entreprise scénique en un théâtre dans le théâtre. De même qu'autrefois les enfants jouaient dans la rue en dessinant avec une craie, les comédiens esquissaient différentes formes. Sans que pour autant cela n'entrave la sensation d'espace clos, avec le chandelier allumé posé à même le sol.

Le metteur en scène avait conçu les personnages sous la forme et l'allure de monstres « mythiques » contemporains. Ces pantins stylisés, vaniteux, du palais encadrent Alceste, l'atrabilaire amoureux, mélancolique et rigide, qui est interprété par le metteur en scène lui-même. La coquetterie féminine est accentuée à travers les figures hollywoodiennes des années 1960 : un marquis a les traits d'Andy Warhol, tandis que le caractère indépendant et insouciant de Célimène – lors de son entrée sur scène – se manifeste par la légèreté de la ballerine qui s'entraîne à la barre. Des perruques d'époque se combinent à des perruques contemporaines et la mode des années 1960 transparait dans des touches de costumes d'époque¹². Des instruments de musique joués par les comédiens eux-mêmes, des sons de boîte à musique et de métronome accompagnent les équilibres fragiles des relations. Dans les éclairages dominent les feux de la rampe et les alternances chromatiques. Des anachronismes, tels que les bouquets de fleurs et les boîtes de chocolats, viennent nous surprendre. À un moment, Alceste retire brusquement sa perruque, soulignant le jeu entre réalité et théâtre. « Dans le Misanthrope on jouait avec tous les éléments : avec l'époque – les lumières des bougies, le rideau –, avec la scène à l'italienne mais aussi avec l'idée de la théâtralité. Je voulais tout cela, d'une façon très subtile », commentait Voyatzis. Cette représentation a établi une rupture avec les clichés légués par une tradition d'approches molièresques, avec des

11. En raison de ses études d'architecture à Milan et de son travail de scénographe dans les théâtres italiens, Thaleia Istikopoulou s'était particulièrement familiarisée avec la technique du trompe-l'œil. Il convient de noter que c'est l'une des scénographes avec laquelle Voyatzis a le plus collaboré, exclusivement au Théâtre de la rue des Cyclades : elle a fait les décors de cinq représentations et les costumes pour quatre d'entre elles.

12. Paule Rossetto, spécialiste du XVII^e siècle, s'était chargée de familiariser les comédiens avec le monde de la Cour et son comportement.

motifs ornementaux, des caricatures, des dentelles, etc. La sensation de cauchemar que comportait le comique a dérangé une critique de théâtre, qui soutenait que le *Misanthrope* ne pouvait être joué que comme une comédie, suscitant une confrontation dans la presse¹³.

Comme toutes les œuvres classiques, le *Misanthrope* pose des questions se prêtant à de multiples réponses. Dans cette comédie sérieuse, le burlesque et le côté de la farce sont limités, tandis que coexistent des éléments de la comédie d'intrigue, de la comédie de caractères et de mœurs, mais aussi de la comédie héroïque (la deuxième et la troisième scène du quatrième acte inclut de nombreux vers de la tragédie *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*)¹⁴. La pièce peut être lue « comme comédie amère ou comme tragédie. Alceste abandonne la société soit pour errer dans un *no man's land* soit pour se tuer¹⁵ ».

« Atrabilaire amoureux » – d'après le sous-titre auquel l'auteur avait pensé pour la pièce – et mélancolique, le misanthrope Alceste, puisque son organisme est dominé par « la bile noire » (selon la théorie des humeurs populaire au XVIIe siècle), ne voit autour de lui « que lâche flatterie, qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie¹⁶ ». Sombre Alceste, Lefteris Voyatzis est entouré des monstres vaniteux des « mythologies » contemporaines.

*L'École des femmes*¹⁷ (2004)

« Cela fait des années que je n'ai pas lu *L'École des femmes*. J'attends maintenant de la traduction de Chrysa, un drame comico-tragique, dense, obscur, étouffant, paisible, horrible, maudit, rusé, noir rouge avec des pointes de jaune – et de légers souffles de vert », m'avait dit Lefteris Voyatzis deux ans environ avant la première de *L'École des femmes*. À mon sens, cette phrase anticipe autant la traduction de Chrysa Prokopaki que, plus généralement, la mise en scène. La traduction versifiée en pentadécasyllabe a pris appui sur les mêmes principes que ceux que nous venons de décrire, mais la traductrice prend en considération la particularité de chaque pièce et de ses personnages qui, en l'occurrence, sont des bourgeois.

La métathéâtralité et l'inclusion marquent aussi cette mise en scène. Cette fois, Voyatzis collabore avec une jeune scénographe talentueuse, Elli Papageorgakopoulou,

13. Dio Kangelari, « Ne tirez pas sur la Joconde » (à l'occasion d'une critique de théâtre de Kostas Georgoussopoulos sur le *Misanthrope*, *Ta Nea*, 25 novembre 1996), *Kyriakatiki Avgi*, 8 décembre 1996 ; aussi, sous le titre « Le Misanthrope une confrontation » : lettre de K. Georgoussopoulos (« Les limites de l'interprétation ») et réplique de Dio Kangelari (« Sur les limites et les marges »), *Kyriakatiki Avgi*, 15 décembre 1996.

14. Claude Bourqui, *Les Sources de Molière. Un répertoire critique*, SEDES, Paris 1999.

15. Jan Kott, *Un théâtre de l'essence, (Theater of Essence)*, trad. Elena Patrikiou, Eleni Papazoglou, éditions Hatzinikoli, Athènes 1988, p. 47.

16. Molière, *Le Misanthrope*, acte I, 1, v. 94-95.

17. Les personnes impliquées dans la représentation de *L'École des femmes* sont : Traduction : Chrysa Prokopaki, Décors - Costumes : Elli Papageorgakopoulou, Musique : Nikos Kypourgou, Éclairages : Lefteris Pavlopoulos. Assistant metteur en scène : Elisabeth Antapassi. ARNOLPHE : Lefteris Voyatzis, AGNÈS : Angeliki Papouliou, HORACE : Nikos Kouris, CHRYSALDE : Akis Vloutis, ALAIN : Chryssanthos Pavlou, GEORGETTE : Loukia Michopoulou, ENRIQUE : Stergios Nenes, NOTAIRE : Vassilis Boulougouris.

et adopte d'emblée sa proposition, un décor dans lequel domine la peinture : le rideau rouge est ici peint tout le long de la scène et seuls les bords, à gauche et à droite, sont en tissu et révèlent un ciel peint lorsque le rideau s'ouvre. La scène sur plusieurs niveaux ressemble à un échiquier, sur lequel va se jouer avec virtuosité le jeu dialectique de l'amour et du pouvoir, à travers des gestes invisiblement chorégraphiés. Dans un renforcement du mur, est placée une balançoire avec une poupée, habillée comme Agnès qui, elle aussi, se balance régulièrement sur sa propre balançoire : c'est la petite fille que le barbon Arnolphe a adoptée et élevée loin du monde, afin qu'un jour elle devienne sa fidèle compagne. Elle a grandi dans l'ignorance et vit dans la crainte du péché, mais, le moment arrivé, elle décide d'écouter son cœur et l'appel de la nature. « Les personnages féminins sont toujours vus à partir du personnage masculin central », écrivait Antoine Vitez par rapport à la notion de la violence chez Molière ; « Le personnage féminin, Agnès ou Célimène, est à la fois ce monstre dévorant et cette petite fille au cerceau¹⁸ ». Ici, Agnès¹⁹ apparaît comme une vraie-fausse poupée, dans la boîte magique que constitue cette représentation.

Lefteris Voyatzis interprète Arnolphe, mettant en évidence ses cauchemars, ses obsessions et ses fantasmes – il pourrait, s'il se mariait, devenir cocu²⁰ – avec un humour cinglant et des éléments du cinéma muet. Grand cinéphile, Voyatzis, quand il lisait les pièces, les transposait en images de films qu'il aimait. Cette mise en scène évoque de manière indirecte les films de Keaton et de Chaplin mais surtout ceux de Jacques Tati avec leur ironie très subtile.

*Amphitryon*²¹ (2012)

Molière au Théâtre Antique d'Épidaure ? C'est à ce défi que Lefteris Voyatzis s'est confronté dans sa dernière mise en scène. Molière s'inspire pour *Amphitryon* (1668) de l'œuvre homonyme de Plaute qui s'appuie sur la mythologie grecque. Le père des dieux et des hommes, Jupiter, prend la forme d'Amphitryon pour se faufiler dans le lit de sa femme Alcmène et le messager des douze dieux de l'Olympe, Mercure, se transforme en Sosie, le valet, donnant lieu à des conflits diaboliques. Ces facéties atteindront leur

18. Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, Paris 1991, p. 506.

19. Agnès est interprété par Angeliki Papoulia, par la suite membre de la troupe Blitz et protagoniste dans les films de Yorgos Lanthimos.

20. Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

21. Les personnes impliquées dans la représentation du Théâtre National, *Amphitryon*, sont : Traduction : Chrysa Prokopaki, Décors : Eva Manidaki, Costumes : Angelos Mentis, Musique : Dimitris Kamarotos, Éclairages : Lefteris Pavlopoulos. Assistants metteur en scène : Eleni Efthymiou, Haris Frangoulis. MERCURE : Christos Loulis, LA NUIT : Stefania Goulioti, SOSIE : Dimitris Imellos, JUPITER : Nikos Kouris, ALCMÈNE : Amalia Moutoussi, CLÉANTHE : Évi Saoulidou, AMPHITRYON : Giorgos Gallos, GÉNÉRAUX NAUCRATÈS, POLIDAS : Konstantinos Avarikiotis - Konstantinos Yannakopoulos - Nikolas Hanakoulas, ARGATIPHONTIDAS : Konstantinos Aspiotis, POSICLÈS : Andreas Konstantinou - Haris Frangoulis. Première représentation : Festival d'Épidaure 4 août 2012, suivie d'une brève tournée dans d'autres théâtres antiques grecs.

summum lorsque le vrai *Amphitryon* va apparaître. La mise en scène vise à mettre en évidence, à travers des miroirs en vis à vis, les aspects obscurs du comique.

En ce qui concerne la versification, dans *Amphitryon*, Molière innove en expérimentant une succession de vers imparisyllabiques qui riment, avec une diversité de mètres et de rythmes suscitant une expressivité particulièrement fine et un charme particulier. Il alterne l'alexandrin dodécasyllabe avec des vers plus courts, de dix, huit et sept syllabes, tout en introduisant différents types de rime, associant des alternances de rimes redoublées, croisées et embrassées. Une nouvelle fois Chrysa Prokopaki joue, elle aussi, de manière magistrale avec cette diversité dans sa traduction. Dans cette pièce en particulier, tantôt la 1^{ère} syllabe rime avec la 4^{ème} et les deux du milieu riment entre elles (rime croisée : abab), tantôt la 2^{ème} rime avec la 3^{ème} (abba).

Eva Manidaki, scénographe et architecte, est complice dans cette nouvelle entreprise scénographique. En pénétrant dans le théâtre argolique, le spectateur découvre d'abord une construction métallique centrale au milieu de l'orchestre : un carrousel ou « gaitanaki » (le metteur en scène et la scénographe utilisaient les deux appellations). À sa base vont s'asseoir les comédiens - poupées (durant les répétitions, on les appelait « kouklinia », diminutif du terme grec pour « poupée ») qui vont pivoter à l'ouverture, articulant tels des automates un jeu de sons remarquablement exécuté (de la nuit et de la nature, animaux, chants d'oiseaux et jeux). Au sommet de la construction a été installée la Nuit, personnage fellinien, qui fait office d'assistant metteur en scène ou de souffleur. Monté sur des échasses, Mercure, le messenger ailé, entre, sommant la Nuit de cacher dans ses ténèbres l'histoire amoureuse entre Jupiter et la mortelle Alcmène, belle, vertueuse et jeune mariée. Cette construction, qui adresse un salut silencieux aux machines de Léonard de Vinci, sera démontée plus tard. L'idée du théâtre dans le théâtre sera, par la suite, encore mise en évidence, lorsque, par un mécanisme manuel (dont le metteur en scène voulait qu'on entende le son), les comédiens vont lever un sublime rideau transparent qui va se poser sur deux piliers métalliques encadrant la scène. Inversant les termes entre théâtre ouvert et théâtre fermé, ce rideau révèle, en s'ouvrant, le beau paysage d'Épidaure et, dans le même temps, un site archéologique avec des simulations de statues qui, à la fin, s'éclairent. Les simulacres de tableaux donnent ainsi lieu à des associations d'idées ludiques.

Ces « kouklinia » de la troupe ambulante, avec leurs gestes de pantins, se transformeront par la suite en personnages de la pièce. Le commentaire métathéâtral se croise avec l'essence du texte, que la représentation met en évidence à travers son style ironique : nous ne sommes que des pantins entre les mains des dieux. Nous pouvons parler d'une « conception géniale du grand metteur en scène grec » à travers la précision d'une représentation qui fonctionne « comme un oiseau mécanique, en diamant, d'un empereur chinois²² ». Pour le metteur en scène, *Amphitryon* est une pièce particulièrement dure, puisque les dieux sont légitimés à tromper un mortel. Le comique coexiste avec

22. Stathis Tsagaroussianos, « Le triomphe de Lefteris Voyiatzis. Un étonnant *Amphitryon* », *Lifo*, 21 Septembre 2012.

le dramatique et le rire est provoqué « comme une balle tirée dont on attend qu'elle explose²³ ». Le fait que l'être humain est comme la proie sans défense des dieux se condense dans le dernier sourire d'Amphitryon. C'est sur ce commentaire existentiel que se termine la représentation avec laquelle Lefteris Voyatzis achève son œuvre.

Si l'approfondissement au cours des répétitions pouvait concerner toutes les personnes impliquées dans les trois représentations, pour Voyatzis, c'était tout d'abord l'acteur qui occupait la place dominante, lui-même fonctionnant indissociablement sous le double statut de comédien et de metteur en scène. Que dit, que veut dire un personnage, que peuvent cacher ses propos et à travers quel processus créatif le comédien va-t-il les interpréter ? Observation, auto-observation, curiosité, impulsion, créativité, exposition, désir, confirmation sont quelques-uns des termes qui reviennent sans cesse dans ses propos. Les comédiens doivent recréer et non pas imiter les fonctions humaines, les qualités psychographiques et les catégories esthétiques. Ils se doivent de comprendre que l'observation est pour le comédien ce que la leçon d'anatomie est pour le peintre. Considérant comme établies les potentialités de ses collaborateurs, Voyatzis avait des exigences accrues. Il les encourageait à exprimer leurs interrogations à propos des choses les plus insignifiantes, leur tendait des « pièges », les poussait à mettre de côté leurs peurs et leurs inhibitions, à élargir leurs limites en puisant dans le texte des éléments susceptibles de déclencher l'imagination. « Que le comique survienne par défaut », disait-il aux comédiens, « les rythmes vont nous conduire au sens ». Comme dans toutes ses représentations, de même dans ses mises en scène sombres de Molière, son but était que le spectateur soit, à travers le mot, à l'écoute du psychisme qui a conduit vers celui-ci.

« La vie peut nous rappeler sans cesse que l'absolu n'existe pas, mais cela ne signifie pas que je doive cesser de le rechercher », disait Voyatzis, faisant, face à la vilénie des temps et au nivellement de l'industrie culturelle, la contre-proposition de l'art de l'artisan comme une valeur en soi. Le sociologue Richard Sennett²⁴ range la maîtrise parmi les valeurs qui pourraient contrebalancer la culture du néo-capitalisme : dans un monde du travail qui loue la facilité et méprise l'approfondissement, visant à la spécialisation de l'artisan en termes purement compétitifs, seul le dévouement désintéressé à ce que l'on fait est prometteur d'une élévation des sentiments. De même, la passion, l'abnégation et l'attachement au travail manuel visant vers le sublime était, à mon sens, la bannière de la révolte de Lefteris Voyatzis dans un théâtre et dans un monde contraint à travailler uniquement pour la survie. Parmi les derniers artisans du théâtre européen, il avait le don de souligner le plus infime détail, en jouant avec le sérieux d'un enfant. J'aimerais en conclusion rappeler ici un vers plein de pertinence : « Il faut prendre la vie très au sérieux comme le fait un écureuil ».

23. Chrysa Prokopaki, « Je cherche toujours la rime, même quand je fais la cuisine », interview accordée à Myrto Lomverdou, *To Vima*, 29 Juillet 2012.

24. Richard Sennett, *La culture du nouveau capitalisme*, (*The Culture of the New Capitalism*, *Η κουλτούρα του νέου καπιταλισμού*), trad. Trisevgeni Papaioannou, Savvalas, Athènes 2008, p. 196-197.

Sophia Felopoulou

Les nouvelles écritures françaises sur la scène grecque

« Je pense aujourd'hui qu'on ne devient vraiment auteur de théâtre qu'en nouant très serré le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène¹ ». L'*aveu* de Joël Pommerat dévoile, d'une part une pratique en vogue depuis 1990 et d'autre part elle confirme que « toute éventuelle polémique autour de la fin des écritures dramatiques perd son sens² » puisque, selon l'exégèse de Jean-Pierre Ryngaert, « les opérations textuelles [...] relèvent d'un phénomène théâtral global qui n'exclut pas le texte mais qui n'en fait pas non plus un élément sacré ou intouchable³ ».

S'il est vrai que le théâtre est tout d'abord un spectacle et qu'en tant que tel, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas forcément lieu à la publication d'un écrit⁴, l'écriture d'un grand nombre de « nouveaux » textes est achevée juste avant la première et suivie par leur publication pour un usage postérieur. Malgré la persistance, depuis des décennies, de la *performance* – ce « lieu aporétique du théâtre⁵ », suivant la formule de Jean-Pierre Sarrazac, que viennent investir certains auteurs contemporains, pour une partie de leur œuvre –, insistant sur le côté *théâtre* et primant le spectacle au détriment du texte, nous constatons que le théâtre, dit dramatique, accuse sa présence, dans une forme beaucoup plus ouverte et libre, a-canonique, ayant souvent incorporé des opérations d'un théâtre a-dramatique.

Le théâtre français, immédiatement contemporain, est présent en Grèce aussi bien dans le domaine de la traduction, grâce aux actions généreuses de l'Institut français de Grèce et à sa coopération avec les maisons d'éditions grecques, que dans le domaine de la pratique, dont les premiers pas se font souvent dans le cadre du Forum des dramaturgies contemporaines, du *low budget* festival et des Lectures, toujours avec l'appui de l'Institut français. Le Centre Culturel Onassis et le Festival d'Athènes, s'adressant à un public plus vaste et, peut-être, plus « conventionnel », ont fait connaître aux Grecs

1. Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, Arles 2007, p.15.

2. Julie Sermon, Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Armand Colin, Paris 2012, p. 51.

3. *Op. cit.*

4. Voir la définition initiale que Christian Biet et Christophe Triau donnent pour le « théâtre » dans *Qu'est-ce que le théâtre*, Gallimard, « Folio essai », Paris 2006, p. 7.

5. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, « Poétique », Paris 2012, p. 381.

Joël Pommerat, Emmanuel Demarcy-Mota, Olivier Py. Jean-Luc Lagarce, David Lescot, Eric Emmanuel Schmitt se trouvent dans le répertoire des troupes privés, tandis que Enzo Cormann, Philippe Minyana, Guillaume Gallienne font plutôt partie de présentations fragmentaires. L'œuvre de Valère Novarina, invité plusieurs fois en Grèce, pour des conférences et des rencontres avec le public, se limite à des Lectures.

Les nouvelles *écritures* françaises sur la scène grecque vont attirer notre attention sur les façons d'écrire et de faire du théâtre, de sorte qu'on puisse esquisser le sens du « nouveau » français, qui va probablement influencer le théâtre grec. Parmi de nombreux exemples que nous avons à notre disposition, nous allons nous arrêter sur *Les Marchands* de Joël Pommerat dans la mise en scène de Yannis Leondaris pour Peiramatiki Skini tis Technis en 2008 à Thessalonique⁶. La pièce, un bon exemple du nouveau paradigme, pourrait être comparée aux pièces postérieures de Pommerat *Cercles / Fictions* et *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*, présentées à Athènes par l'auteur lui-même et par Leondaris en 2013, au Centre Culturel Onassis⁷. *Débrayage* de Rémi de Vos, bien qu'elle soit écrite en 1994, au tournant du siècle, se trouve dans la lignée du « nouveau » et la jeune Christina Chatzivasilliou nous a donné en 2013 une mise en scène intéressante, au Théâtre National du Nord, à Thessalonique⁸. *Un homme en faillite* de David Lescot, monté par Vassilis Mavrogeorgiou en 2013 dans un petit théâtre d'Athènes⁹, appartient à la même famille des écritures nouvelles.

Commençons par les principaux composants du spectacle, tels qu'ils se présentent aujourd'hui. *Auteurs en scène* ou *écrivains de plateau* sont les deux dénominations qui ont remplacé les vieux termes de dramaturge ou auteur de théâtre. Le premier, assez explicite de la volonté des auteurs de remplacer le metteur en scène, de se substituer à lui, démontre que « les deux gestes, celui d'écrire et celui de mettre en scène, sont parfaitement concomitants dans leur pratiques et qu'ils apparaissent comme des figures hybrides¹⁰ », procédé qui constitue un retour en arrière aux Anciens, à Shakespeare, à Molière¹¹. Après des décennies d'autonomie et d'autorité, la toute-puissance du metteur en scène semble être ébranlée, les nouveaux auteurs ne laissant pas facilement qu'un autre « pénétre » dans leur texte¹², texte qui fait preuve d'une grande liberté, rejetant

6. La pièce a été montée le 15 novembre 2008, au Théâtre Amalia, dans la traduction de Yannis Leondaris. La première française a eu lieu au Théâtre National de Strasbourg, le 20 janvier 2006, par la compagnie de Joël Pommerat, « Louis Brouillard ».

7. *La grande et fabuleuse histoire du commerce* a été présentée par la compagnie « Louis Brouillard » du 28 au 31 mars 2013, sur la Grande Scène, et *Cercles / Fictions*, traduit par Louisa Mitsakou, a été créée par la compagnie de Yannis Leondaris, « Kanigunda », sur la Petite Scène du Centre Culturel Onassis, du 3 au 21 avril 2011.

8. Première, le 10 octobre 2013, dans la traduction de Ersi Vassilikioti.

9. Première le 22 mai 2013, au théâtre Skrow, dans la traduction de Maria Efstathiadi.

10. Sermon, Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle*, p.71.

11. Aphrodite Sivetidou, *Le drame contemporain : la parole du silence (Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής)*, University Studio Press, Thessalonique 2013, p. 28.

12. *Op. cit.*, p. 27.

toutes les contraintes traditionnelles¹³. Le second, *écrivains de plateau*, utilisé par Bruno Teckels, évoque que les textes ne sont plus modifiés pour convenir à la mise en scène ou pour « servir » à celle-ci¹⁴ et que l'idée classique du passage « du papier à la scène¹⁵ » n'est plus d'usage. L'écriture est ainsi remise au cœur de la création scénique, sans pour autant qu'un nouveau texto-centrisme soit prôné¹⁶. Pommerat avoue qu'il met en scène ses propres pièces, écrites *sur* le plateau et *avec* les comédiens, parce qu'il ne veut pas accepter la vision et l'interprétation d'un autre, sur des zones volontairement imprécises de son écriture, en outre il n'accepte pas de n'être que l'auteur des mots et de laisser le metteur en scène devenir l'auteur du sens¹⁷. L'écriture pour lui, c'est à la fois le langage de la parole et tous les autres langages, les autres signes, visibles ou pas, audibles ou pas et leurs résonances entre eux. Tout cela compose le poème dramatique ou théâtral, comme il appelle ses pièces¹⁸.

Ainsi, le collaborateur le plus étroit de l'auteur en scène sont-ils ses comédiens. Même s'ils n'improvisent pas le texte, le cas de Pommerat, ils font partie du poème, ils sont le poème en partie¹⁹. La présence physique de l'acteur, la matérialité de son corps garde la même valeur que dans les *performances* et la corporalité s'avère la clé pour cette nouvelle dramaturgie.

Troisième composante des spectacles de nos jours et peut-être le plus dynamique, le spectateur ; et Valère Novarina de constater que le spectateur constitue la vraie scène et de préciser qu'il s'agit du spectateur qu'il parle et pas du public, car tout le mystère théâtral s'accomplit dans le corps de chacun des spectateurs²⁰. La revalorisation de son rôle est liée, d'après A. Sivetidou, à la recherche d'une parole en relation immédiate avec la réalité et le monde, faisant appel à l'intimité et à l'intériorisation²¹. Cet oxymore apparent semble être un des traits fondamentaux de la nouvelle écriture qui s'inscrit « entre ontologie et politique, entre le social et l'intime²² ».

Les trois pièces de notre corpus sont historiquement datées et l'obsession du présent qui, selon J.-P. Ryngaert, caractérise les nouvelles écritures, se manifeste « par le désir d'attirer le texte vers nos préoccupations contemporaines²³ ». *Débrayage* (1994) coïncide avec la chute du mur de Berlin, le traité de Maastricht, le néo-libéralisme naissant

13. David Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Honoré Champion, Paris 2007, p. 614.

14. Sermon, Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle*, p. 52.

15. L'expression est utilisée par Erika Fischer-Lichte dans son article « Embodiment – From page to stage » dans un esprit différent, selon lequel, à cause de la corporalité phénoménologique des acteurs, le texte écrit s'efface durant le spectacle vivant.

16. Sermon, Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle*, p. 72. Il s'agit du tapuscrit de la thèse à venir de Marion Cousin, à qui appartient le terme « auteur en scène ».

17. Pommerat, *Théâtres en présence*, p. 17, 21.

18. *Op. cit.*, p. 18, 22.

19. *Op. cit.*, p. 8.

20. Sivetidou, *Le drame contemporain*, p. 18-19.

21. *Op. cit.*, p. 20.

22. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 290.

23. Sermon, Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle*, p. 75.

et l'harcèlement dans le lieu du travail, dû aux bureaux de licenciements massifs, engagés par les entreprises. Les deux autres, *Un homme en faillite* (2003) et *Les Marchands* (2006), critiquent le système néo-libéral, bien installé et instauré en Europe, ainsi que l'imprégnation de l'individu par les idées néo-libérales et sa mutation progressive en un être soumis et obéissant au nouvel état des choses.

Dans les trois, le travail est élevé en valeur suprême par le personnage lui-même, le chômage conduisant à sa déchéance physique et morale.

Si on ne travaille pas,
alors on ne se sent pas vivre
on n'est plus rien
à ses propres yeux²⁴.

L'individu existe grâce et à travers son travail, sauvegarder son poste donne droit à toute action illégale ou amoral, comme l'assassinat de son enfant pour sensibiliser l'opinion publique.

Le travail est un droit mais c'est aussi
un besoin,
pour tous les hommes.
C'est même
notre commerce
à tous²⁵.

Débrayage de De Vos nous introduit dans le monde anonyme des ex cadres, à la recherche désespérée d'emploi, humiliés par les responsables d'embauche ou de licenciement, eux aussi travailleurs temporaires. L'obsession du travail imprègne la parole, même dans les moments les plus intimes de la vie. Son travail à l'usine, constitue le bonheur absolu de l'héroïne sans nom des *Marchands*, tandis que *L'homme en faillite* de Lescot, surdetté, perd son travail, sa femme et ses biens, son statut d'homme aussi.

Nous remarquons que si l'intrigue et la fable, au sens classique, ont disparu, l'action demeure et elle est surtout exprimée par le biais de la parole, souvent une « parole solitaire à plusieurs voix²⁶ ». Dans le cas du *Débrayage*, l'histoire se limite à un simple fil narratif, alors que dans *Les Marchands* et *L'homme en faillite* elle est plus dense et mieux construite autour d'un schéma linéaire qui aboutit à une espèce de fin. Dans les trois cas cependant, l'écriture est fragmentaire, découpée en séquences ou en courtes scènes numérotées, titrées ou non, de longueur inégale. De Vos, se justifiant de son choix d'écrire en séquences – dont l'ordre proposé est facultatif – nous dit que *Débrayage*, étant sa première pièce, il lui était plus facile d'écrire en courts sketches²⁷.

24. Joël Pommerat, *Les Marchands*, Actes Sud-Papiers, Arles 2006, p. 9.

25. Pommerat, *Les Marchands*, p. 31. C'est la phrase clé de la pièce qui justifie son titre, et que Pommerat traitera à fond dans *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*.

26. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 254.

27. Lors du débat avec le public à l'Institut français de Thessalonique, le 2 novembre 2013.

« La ligne de séparation entre forme dramatique et forme épique, théorisée selon l'opposition entre Aristote et Brecht, et reconnue par tout le monde avant 1968, s'est effacée, en résultat de l'éclatement des formes depuis lors²⁸ ». La constatation de David Bradby est toujours en vigueur, les deux formes cohabitent depuis dans la même pièce, bien de fois la *mimésis* est « incomplète et contrariée, [...] interrompue et chevauchée par la *diegèsis*²⁹ ». Dans *Les Marchands*, il s'agit du monologue d'une femme anonyme qui nous raconte l'histoire de son amie ; « personnage non plus agissant, mais souvenant, remémorant, *récitant* », personnage doté d'une « passivité active³⁰ », telle est la Narratrice. Ici, parole et corps ont la même valeur, tous les deux étant vecteurs de signes et porteurs d'une matérialité éclatante. La brisure du langage, dont nous avons parlé, pourrait connoter « l'ambition de “briser le langage pour toucher la vie”, c'est-à-dire d'atteindre la réalité de la présence physique, corporelle³¹ », une double promotion du corps et de la parole pour Bradby qui nous renvoie à Artaud. L'extraordinaire dans le cas des *Marchands* c'est que parole et corps sont autonomes, indépendants, une voix incorporelle à la Beckett, une voix *in absentia*, croyons-nous à la lecture de la pièce, puisque aucune didascalie ne figure dans le texte, l'auteur ayant mis lui-même sa pièce sur le plateau.

La voix que vous entendez en ce moment
c'est ma voix.
Où suis-je là à l'instant où je vous parle ça n'a aucune importance
croyez moi.
C'est moi que vous voyez là,
voilà là c'est moi qui me lève
c'est moi qui vais parler...
Voilà c'est moi qui parle...
J'étais son amie à elle,
elle que vous voyez là, assise à côté de moi³².

La pièce va fonctionner sur le découplage entre la voix du personnage qui récite et la quasi *mimésis* du récit, une suite de paroles entendues et de scènes muettes qui « ne sont pas simplement illustratives. Elles complètent cette parole, ou la remettent aussi parfois en question. Cette parole n'est pas d'une simple objectivité, au contraire, et les faits exprimés en résonance avec elle viennent même la démentir nettement dans certains cas. Sa fiabilité n'est vraiment pas garantie³³ », précise l'auteur. Ici, la médiatisation de la

28. Bradby, *Le Théâtre en France*, p. 614.

29. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 313.

30. *Op. cit.*, p. 218, 219.

31. Bradby, *Le Théâtre en France*, p. 617.

32. Pommerat, *Les Marchands*, p. 7

33. *Op. cit.*, p. 5.

voix n'est pas, comme d'habitude au service des présences désincarnées, mais au service des personnages et des situations présentées sur le plateau³⁴.

Leondaris, utilise la voix off pour les premières paroles entendues. À partir de la phrase : « voilà là c'est moi qui me lève, c'est moi qui vais parler... Voilà c'est moi qui parle... », la Narratrice se lève, va vers le micro et prend la parole, tandis que les acteurs vont *imiter, jouer* silencieusement le contenu du récit. Il y aura souvent des moments de silence total, où seul le mouvement des corps indiquera la suite de l'histoire, et des moments où les autres personnages, muets, feront semblant de parler, de répéter les paroles de la Narratrice. Dans la création de Pommerat, les comédiens portent des micro cravates, si bien qu'on entend leurs respirations et leur participation devient ainsi plus active. Monologue, pantomime, théâtre épique, dramatique et mimétique, un mixage de formes d'où résulte une nouvelle forme, une *mise en voix* de l'écriture³⁵ ou une mise en spectacle de la voix, voilà ce que c'est que *Les Marchands*. La pièce vise directement le spectateur³⁶, dont la matière du regard est, d'après le créateur, incorporée dans son écriture, d'autant plus que « l'acteur dans son présent est entouré du regard de l'autre, le [du] spectateur³⁷ ». En fin de compte, le dialogue n'est plus *latéral*, limité au cercle des personnages de la scène – dont la communication est indirecte, déclenchée uniquement par le récit – il devient *frontal*, d'adresse et de communication directe avec le spectateur, un retour, de nouveau, aux origines du drame occidental³⁸.

Le jeu de la présence - absence ne se limite pas à la parole prononcée, au récit, il concerne aussi le décor, qui se met au service de la narration : un poste de télé sur le plateau, focalise soit sur les traits physiques des acteurs, soit sur le travail à la chaîne, ininterrompu, mimé par les acteurs au devant de la scène, rendant Norcilor, à savoir l'usine qui offre l'emploi à tous les habitants de la ville, présente. N'oublions pas que Norcilor est le seul nom propre de la pièce. La maquette d'un bloc de résidences, dénote l'espace dramatique où se déroule une grande partie de l'action, et une série de verres à vin, suspendus en l'air, suggèrent le bar du quartier, lieu de rencontres des personnages.

La présence-absence est recherchée dans les spectacles de Pommerat, y compris *Les Marchands* – et Leondaris l'a bien saisi –, à la lumière, à l'équilibre entre montrer et cacher, entre désir de voir et empêchement. Cet équilibre est dû, selon lui, à la recherche dans le spectacle, du même rapport que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture, et il ajoute que ce désir d'équilibre se trouve dans tous les autres domaines, de l'écriture du texte et de la mise en scène³⁹.

34. Sermon, Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle*, p. 171.

35. L'expression est à D. Bradby, *Le Théâtre en France*, p. 615.

36. Voir à propos du rôle du spectateur et des *Marchands* en général, Sivetidou, *Le drame contemporain*, p. 193-201.

37. Pommerat, *Théâtres en présences*, p. 32.

38. Sur le dialogue *frontal* et *latéral*, voir Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 245.

39. Pommerat, *Théâtres en présence*, p. 32.

Le récit occupe une grande partie également d'*Un homme en faillite*. Il s'agit d'une sorte d'enchâssement de roman dans le théâtre : le héros, en pleine solitude, trouve un ultime allié dans les pages d'un roman de science-fiction, *L'Homme qui rétrécit*. C'est l'histoire d'un homme dont la taille diminue et qui doit faire face à une inéluctable dé-socialisation et s'adapter à un environnement de plus en plus hostile et menaçant. L'homme en faillite utilise ce livre, le seul bien qui lui reste, comme manuel éthique et identifiant son sort à celui de l'homme qui rétrécit, il organise sa survie en tenant compte de son nouvel état⁴⁰. La lecture a lieu sur le plateau, et Mavrogeorgiou lui attribue le double statut de la *diègesis* et de la *mimésis*, pour finir à présenter la crise socio-économique comme une crise profondément personnelle et existentielle, qui oblige l'individu à revaloriser ses principes. Le décor est divisé à deux niveaux : le frontal qui représente l'appartement de l'Homme en faillite, qui se dépouille progressivement au fur et à mesure qu'une relation étrange se noue avec le Liquidateur et que le roman imprègne son existence. Le niveau latéral, surélevé, représente le monde extérieur, l'appartement de sa femme, et sa relation avec l'hostile.

Le choix de l'espace scénique pour représenter l'espace dramatique est déterminant pour la réception du *Débrayage* de Rémy de Vos à Thessalonique. Christina Chatzivasilioi choisit comme espace scénique les toilettes super luxes d'une grande entreprise qui licencie massivement ses employés, idée qui lui est venue du reproche d'un cadre supérieur à une employée, d'avoir utilisé les toilettes des cadres. La jeune metteuse en scène voulait surtout mettre l'accent sur les relations interprofessionnelles, le stakhanovisme imposé par soi-même et le chômage. Cependant le choix des toilettes nous permet des interprétations orientées vers le repli de l'individu en lui-même, son isolement, son exclusion ; en outre, « le morcellement de la forme du texte en son unité fait allusion au morcellement psychologique du personnage et à sa séparation de la société⁴¹ ».

Dans les trois pièces, les personnages, sans nom⁴² – la perte du nom suit la perte du moi, nous rappelle J.-P. Sarrazac⁴³ – s'intègrent dans le régime de l'infra-dramatique, caractérisé par une vie aliénée, le manque de stature des personnages, des micro-événements et des micro-conflits⁴⁴. À défaut de caractère et de personnalité, le personnage contemporain est dans la plupart des cas *impersonnel*, c'est-à-dire que « le personnage n'est plus une personne, au sens d'un individu, mais *personne*⁴⁵ ». Cela est probablement dû, pour la dramaturgie des années après quatre-vingt-dix, à la situation sociale, économique et politique dans les États de l'Union Européenne.

40. Voir le programme de la représentation française.

41. Kalliopi Exarhou, «Débrayage» (en grec), dans Rémy de Vos, *Débrayage*, Théâtre National de la Grèce du Nord, (2013-2014), p. 10.

42. Seules, les personnages du *Débrayage* s'adressent, et cela rarement, à leur interlocuteur avec son propre nom. Dans les didascalies ils figurent comme : A, B.

43. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 197.

44. *Op. cit.*, p. 79, 86.

45. *Op. cit.*, p. 228.

Néanmoins, à côté de la stricte réalité, dans *Les Marchands* et *Un homme en faillite* résident des éléments métaphysiques ou illogiques, des éléments qui ouvrent le champ de l'imagination, de la perception du spectateur et qui permettent de faire la distinction entre réalité et vérité. Pommerat affirme chercher le réel et pas la vérité⁴⁶. Parallèlement au monde réel des *Marchands*, existe l'univers des morts, représenté par les visites fréquentes des parents décédés de l'Amie, qui conseillent leur fille, et qui sont attestées par la Narratrice. Les morts représentent la vraie vie, selon l'Amie, voilà pourquoi ils possèdent la vérité, dit-elle. Son histoire étrange, sa relation curieuse avec la Narratrice, les ressemblances qu'elle trouve dans les personnages de leur entourage, la non fiabilité de la parole, déclarée par l'auteur, autorisent à A. Sivetidou de supposer que la Narratrice et l'Amie sont le même personnage, et que cette fission est une astuce, permettant à la Narratrice de parler librement d'elle-même, puisque « le personnage, en distance de lui-même, peut exposer sa vie privée et faire exister la parole⁴⁷ ». Sous cet aspect, le monologue est doté de deux voix, qui s'unissent en « une voix clandestine qui n'est autre que la sienne propre⁴⁸ », et les « visiteurs du moi⁴⁹ », à la Beckett, accompagnent le personnage.

Pour terminer, laissons la parole à J.-P. Ryngaert et J.-P. Sarrazac. Si pour le premier le mot clé dans les années 1960-1970 était la *lecture* ou la *relecture* des textes par les metteurs en scène, le mot clé des années 2000 pourrait être l'*écriture* ou la *réécriture* par les metteurs en scène, les dramaturges ou les « auteurs en scène⁵⁰ ». Pour le second, cette écriture est caractérisée par le jeu, qui est inséparable du mot, ainsi que par le *silence* qui donne chair et souffle au mot⁵¹.

46. Pommerat, *Théâtres en présence*, p. 10, 33.

47. Sivetidou, *Le drame contemporain*, p. 197.

48. *Op. cit.*

49. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 255. Le terme est utilisé par le psychanalyste Alain Mijolla.

50. Sermon, Ryngaert, *Théâtres du XXI^e siècle*, p. 51.

51. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 382.

Λίνα Ρόζη

Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet,
Bernard-Marie Koltès:

«Εκλεκτικές συγγένειες».

Δημιουργικές ανταλλαγές

ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο
μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη

Ανιχνεύοντας το σημασιολογικό χάρτη του συνθήματος «Ελλάς-Γαλλία συμμαχία», οι θεατρικές «συμμαχίες» που μπορούμε να ανακαλύψουμε είναι πολύπλευρες και καλύπτουν όλους σχεδόν τους τομείς της δραματουργίας και της σκηνικής πρακτικής, ενώ έχουν συχνά προσελκύσει το ενδιαφέρον των κριτικών και των μελετητών του θεάτρου. Ανάλογη είναι και η ποικιλία στη μεθοδολογία προσέγγισης και ανάλυσης των «συγγενειών» αυτών: μελέτες των επιδράσεων που εντοπίζουν κοινούς μορφολογικούς και θεματικούς άξονες σε συγκεκριμένα έργα και συγγραφείς και, πιο πρόσφατα, διερεύνηση των σχέσεων μέσα από διακειμενικές αναγνώσεις στο επίπεδο της δραματουργίας, ενώ στο πεδίο της παράστασης ιστοριογραφικές έρευνες για την πρόσληψη του γαλλικού ρεπερτορίου στο ελληνικό θέατρο και αναλύσεις που επικεντρώνονται στο διάλογο που υπερβαίνει τους εθνικούς προσδιορισμούς και αποτυπώνεται στη σκηνοθετική, υποκριτική ή σκηνογραφική αισθητική¹.

1. Για μια πρώτη θεώρηση που αφορά κυρίως τη δραματουργία, βλ. ενδεικτικά τη μονογραφία του Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ος αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999. Οι περισσότερες μελέτες για την περίοδο που μας απασχολεί εξετάζουν την επίδραση των θεάτρων του παραλόγου. Βλ. ενδεικτικά: Αφροδίτη Σιβετιδίου, «Απομίμηση και αναδημιουργία. Νταντάδες και Περιμένοντας τον Γκοντό», *Εκκύκλημα*, 18 (1988), σ. 14-22, και «Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος. Αντιγόνη, Φορτίο και Ευγένιος Ιονέσκο», *Εκκύκλημα*, 26 (1990), σ. 31-35, *Εκκύκλημα*, 27, 1990, 37-40· Ζωή Σαμαρά, «Θέατρο και Διαφορότητα: Η κωμωδία της μάγας του Βασίλη Ζιώγα, και *Ο Κήπος των Ηδονών* του Fernando Arrabal», *Σύγκριση*, 5 (1993), σ. 84-92· Πηγή Κουτσογιαννοπούλου, «Αριάν Μνουσκίν, 1789 / Ανδρέας Στάκος, 1843: Θέατρο-Ιστορία-Σκηνοθεσία», *Σύγκριση*, 5 (1993), σ. 66-83· Πατρίτσια Κόκκορη, «Ο ρόλος του Κάρολου Κουν στη διαμόρφωση της ελληνικής εκδοχής του θεατρικού μοντερνισμού», *Εκκύκλημα*, 21 (1989), σ. 34-40· Έφη Βαφειάδη, «Η συμβολή του θιάσου “Πειραματική Σκηνή – Θέατρο τσέπης” (1959-1962) στη γνωριμία με το θέατρο του παραλόγου», στο Κωνσταντίνα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την αναγέννηση ως σήμερα*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ΤΘΣ Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2003, σ. 411-420· Νικηφόρος

Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στο χώρο του μεταπολεμικού και σύγχρονου θεάτρου και επιχειρεί μια χαρτογράφηση των δημιουργικών συναντήσεων ανάμεσα στη γαλλική και την ελληνική δραματουργία, χρησιμοποιώντας ως αφετηρία τις σχέσεις «συγγένειας» ανάμεσα στον Δημήτρη Δημητριάδη, τον Jean Genet και τον Bernard-Marie Koltès.

Επιλέξαμε να τοποθετήσουμε στο επίκεντρο το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη με γνώμονα δύο βασικά κριτήρια. Καταρχήν επειδή συγκαταλέγεται ανάμεσα στους (ελάχιστα) θεατρικούς συγγραφείς που διαμόρφωσαν μια ιδιαίτερη θεατρική γλώσσα στην οποία αποτυπώνεται ευκρινώς ο διάλογος ανάμεσα στις δύο λογοτεχνικές και θεατρικές παραδόσεις. Ο ίδιος ο συγγραφέας επισημαίνει ότι οι επιδράσεις που έχει δεχτεί από την πολυετή παραμονή του στο Βέλγιο και τη Γαλλία είναι πολλές και «δρουν υποσυνείδητα, χωρίς να μπορείς να αποσαφηνίσεις επαρκώς τη δράση τους και την επίδρασή τους²» και διευκρινίζει πως ο βασικός δίαυλος μέσα από τον οποίο γνώρισε την ευρωπαϊκή κουλτούρα ήταν η γαλλική γλώσσα³.

Μια δεύτερη παράμετρος που αιτιολογεί την επιλογή του Δημητριάδη είναι η πρωτοποριακή δραματουργική αισθητική, εφόσον πρόθεσή μας είναι να φωτίσουμε ορισμένες πτυχές στη δύσκολη πορεία των πρωτοποριακών δραματουργικών δοκιμών που βρέθηκαν στο περιθώριο του κανόνα της ρεαλιστικής αισθητικής στη μεταπολεμική ελληνική δραματουργία. Με το γενικό και αρκετά ασαφές όρο *πρωτοποριακό* χαρακτηρίζουμε το έργο των συγγραφέων που παρεκκλίνουν από το κυρίαρχο ρεύμα της κοινωνιογραφικής ή ψυχολογικής απεικόνισης του σύγχρονου ελληνικού τοπίου και συνδιαλέγονται με διαφορετικές παραδόσεις του ευρωπαϊκού κυρίως θεάτρου, με κυρίαρχη για αρκετά χρόνια την παράδοση του θεάτρου του παραλόγου και πιο πρόσφατα με τις διαφορετικές εκδοχές της μεταδραματικής σκηνικής γραφής. Το θεατρικό έργο του Δημητριάδη καλύπτει, τόσο χρονολογικά όσο και αισθητικά, ένα μεγάλο κομμάτι αυτού του ρεύματος.

Στην πρώτη ενότητα προσδιορίζονται οι βασικοί όροι της *εκλεκτικής συγγένειας* στους τρεις συγγραφείς. Στη συνέχεια ακολουθούν δύο ενότητες, καθεμιά από τις οποίες επικεντρώνεται σε μία περίοδο. Στην πρώτη, με αφορμή το θεατρικό έργο του Δημητριάδη *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, επιχειρούμε να εντοπίσουμε τις διακειμενικές του σχέσεις με το γαλλικό θέατρο της εποχής γενικά και ειδικότερα με τη δραματουργία του Jean Genet και να το τοποθετήσουμε στο ευρύτερο πλαίσιο των σχέσεων

Παπανδρέου, «Ο Μπέκετ στη Θεσσαλονίκη», στο Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, σ. 421-427· Πολυξένη Μπενάκη, «Η πρόληψη του θεάτρου του Μαριβώ στην Ελλάδα και η επιρροή του στο έργο του Στάικου», στο Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, σ. 499-508. Για τις πιο πρόσφατες σχέσεις ανάμεσα στην γαλλόφωνη και την ελληνική θεατρική παραγωγή βλ. Sophia Felorouliou, «Athènes-Paris, transferts scéniques et collaborations théâtrales» ανακοίνωση στο συνέδριο *Colloque international, Médiation et réception dans l'espace culturel franco-hellénique*, Δεκέμβριος 2013, Τμήμα Γαλλικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ (υπό δημοσίευση στα πρακτικά του συνεδρίου).

2. Δημήτρης Δημητριάδης, *Η εμπράγματο φαντασία, Μια πολύπλευρη συνάντηση*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σ. 321.

3. Δημητριάδης, *ό.π.*, σ. 327.

ανταλλαγής της ελληνικής δραματουργίας με τα ευρωπαϊκά ρεύματα της δεκαετίας του 1960 και του 1970.

Στη δεύτερη ενότητα, που αφορά την περίοδο από τη δεκαετία του 1990 μέχρι σήμερα, εστιάζουμε στις εκδοχές τη μεταδραματικής «σκηνικής γραφής⁴» που δίνουν έμφαση στο λόγο και αφορούν το έργο συγγραφέων όπως οι Bernard Marie Koltès, Valère Novarina, Olivier Py, Laurent Gaudé. Στην πρόσφατη δραματική παραγωγή του Δημητριάδη εξετάζουμε τη σχέση του με τη σύγχρονη αυτή τάση.

«Εκλεκτικές συγγένειες»

Η αναφορά στις *εκλεκτικές συγγένειες* ανάμεσα στον Δημητριάδη, τον Genet και τον Koltès λειτουργεί ως εισαγωγικό πλαίσιο στο ζήτημα που μας απασχολεί – μια συστηματική διερεύνηση των κοινών γνωρισμάτων της δραματουργίας τους θα ήταν ένα πολυδιάστατο εγχείρημα που υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης – και θέτει μια σειρά ερωτημάτων που σχετίζονται με την πρόσληψη του έργου και των τριών από τους σκηνοθέτες και τους μελετητές του θεάτρου, τόσο στη Γαλλία όσο και στην Ελλάδα, ενώ επιπλέον προϋποθέτει διεξοδικότερη έρευνα των σχέσεων συγγένειας ανάμεσα στον Koltès και τον Genet⁵.

Τοποθετώντας το διάλογο που ανοίγει ο Δημητριάδης με το γαλλικό θέατρο σε χρονολογικό πλαίσιο, η επιλογή του Genet και του Koltès ανταποκρίνεται στη διάκριση των δύο περιόδων που προαναφέραμε.

Ο Genet, παρά το γεγονός ότι πρωτοεμφανίζεται στη γαλλική σκηνή πολύ νωρίτερα, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, με τα θεατρικά έργα της όψιμης δραματουργίας του εκφράζει σε μεγάλο βαθμό τις αναζητήσεις της θεατρικής πρωτοπορίας της δεκαετίας του 1960. Το *μπαλκόνι*, *Οι νέγροι* και *Τα παραβάν* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων που συνδυάζουν την πολιτική διάσταση με τις διαφορετικές εκφάνσεις της θεατρικής τελετουργίας, στοιχεία που κυριαρχούν στις πρωτοποριακές σκηνοθετικές κατευθύνσεις της περιόδου. Από την άλλη πλευρά, ο Koltès είναι από τους πρώτους θεατρικούς συγγραφείς που επαναφέρουν το κείμενο στο γαλλικό θέατρο κατά τη δεκαετία του 1980, επαναπροσδιορίζοντας τη θέση του συγγραφέα και τον κυρίαρχο ρόλο του λόγου στη θεατρική σκηνή⁶.

Μια διαφορετική όψη αυτής της συγγένειας είναι το γεγονός ότι η σχέση του Δημητριάδη με τους δύο Γάλλους συγγραφείς περνά μέσα από τη μετάφραση. Πρόκειται για

4. Για τη σημασία και τη χρήση του όρου «σκηνική γραφή», βλ. Dimitra Kondylaki, “From Work to Text, Then Where? Observations on French Post-Dramatic Poetics from 1980 Onwards”, στο *Gramma*, 17 (2009), σ. 65-90 ειδικότερα σ. 66-67.

5. Πρόκειται για ένα ζήτημα που έχουν θίξει ορισμένοι μελετητές του Koltès. Για μια συνοπτική παρουσίαση των σχετικών απόψεων, βλ. Λίνα Ρόζη, *Ο χώρος της σκηνής και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματουργία του Bernard Marie Koltès*, Νεφέλη, Αθήνα 2011, σ. 249-251.

6. Από ηλικιακή άποψη ο Δημητριάδης ανήκει στη γενιά του Koltès, ενώ ενδιαφέρουσα σύμπτωση αποτελεί το γεγονός ότι ο Patrice Chéreau είναι ο σκηνοθέτης που «ανακαλύπτει» τον Δημητριάδη αλλά και εκείνος που καθιερώνει τον Koltès.

σημαντική παράμετρο, ειδικά αν λάβουμε υπόψη πως ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρεί τη μετάφραση μια διαδικασία βαθύτερης επικοινωνίας, η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στη συγγραφική, εφόσον και στις δύο περιπτώσεις «δοκιμάζονται» τα όρια της γλώσσας⁷. Η αναφορά του Δημητριάδη στη «δοκιμασία» της γλώσσας αναδεικνύει, κατά την άποψή μας, το σημαντικότερο κοινό χαρακτηριστικό των τριών συγγραφέων, την ιδιαίτερη σχέση που ο καθένας αναπτύσσει με τη γλώσσα και τον τρόπο με τον οποίο την τοποθετεί στο επίκεντρο του θεατρικού του ιδιώματος.

Για τον Genet, η γλώσσα, τα καλά γαλλικά ήταν το αγαθό που «έκλεψε» από το πεδίο του «επίσημου λόγου» και ο μόνος τρόπος που είχε για να «επιτεθεί» στον κηρυγμένο εχθρό⁸. Η γλώσσα της λογοτεχνίας γίνεται το όχημα που του επιτρέπει να υπερβεί τις κοινωνικές του καταβολές και να αναγνωριστεί το όνομά του. «Κατάλαβα πολύ νωρίς, ότι [...] η μόνη μου επιτυχία στην κοινωνία θα μπορούσε να είναι της τάξεως: ελεγκτής λεωφορείου, χασαπόπαιδο ή κάτι τέτοιο. [...] Ίσως το γράψιμο να 'ναι το μόνο που σου απομένει όταν έχεις εξοριστεί από το χώρο του λόγου της τιμής (*la parole donnée*)»⁹.

Στο φανταστικό σύμπαν των θεατρικών του έργων, το επιτηδευμένο γλωσσικό ιδίωμα (*langue précieuse*), ένα κράμα φροντισμένου λογοτεχνικού ιδιώματος που έχει υποστεί την «εισβολή» της καθημερινής αργκό με τολμηρό λεξιλόγιο, είναι ένα από τα σπουδαιότερα εφόδια του ρόλου, που βρίσκεται στο επίκεντρο της θεατρικής του αισθητικής. Οι κοινωνικές ταυτότητες, όπως οι θεατρικές, διαθέτουν εξωτερική μορφή, που περιλαμβάνει συγκεκριμένες κινήσεις, εκφράσεις, μάσκα, κοστούμι και λέξεις – μια συγκεκριμένη ποιητική ή ρητορική. Τοποθετώντας τις ταυτότητες αυτές στις τελετουργίες που εννοχηστρώνει στη σκηνή του θεάτρου, ο Genet ξεσκεπάζει και υπονομεύει την ιδεολογική τους λειτουργία.

Η γλώσσα, ως το κατεξοχήν μέσο για τη λειτουργία της μεταφοράς, της «μετάπλασης και της μετατόπισης» του πραγματικού σε λέξεις, βρίσκεται στο επίκεντρο της θεατρικής αισθητικής του Koltès. Ξεκινώντας τη διαδρομή του στα τέλη της δεκαετίας του 1960, εποχή κυριαρχίας του σκηνοθέτη, ο Koltès συγκαταλέγεται στους θεατρικούς συγγραφείς που επαναφέρουν το κείμενο στο προσκήνιο, προσδίδοντας μια νέα διάσταση στην «ποιητική» δύναμη του λόγου επί σκηνής¹⁰.

7. Δημητριάδης, *Η εμπράγματα φαντασία*, σ. 117. Τα έργα που έχει μεταφράσει ο Δημητριάδης είναι τα εξής: Jean Genet, *Οι δούλες*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, *Το μπαλκόνι*, Κρύσταλλο, Αθήνα 1986 (2η έκδοση: Ύψιλον, Αθήνα 2007), *Η Παναγία των λουλουδιών*, Εξάντας, Αθήνα 2010, *Το ημερολόγιο ενός κλέφτη*, Εξάντας, Αθήνα 2008· Bernard Marie Koltès, *Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι*, Αγρα, Αθήνα, 1990· *Ρομπέρτο Τσοόκκο*, *Ταμπατάμπα*, *Ένα υπόστεγο στη Δύση*, Αγρα, Αθήνα 2008.

8. «Μου καταλογίζετε ότι γράφω ωραία γαλλικά; Πρωτίστως, αυτό που είχα να πω στον εχθρό, έπρεπε να το πω στη δική του γλώσσα», Jean Genet, *Œuvres complètes VI, L'ennemi déclaré*, Gallimard, Paris 1991, σ. 229 (όπου δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή, η μετάφραση είναι δική μας).

9. Genet, *Œuvres complètes VI*, σ. 225-226. Για το απόσπασμα αυτό (από μια συνέντευξη του συγγραφέα στον Antoine Bourseiller) χρησιμοποιούμε τη μετάφραση της Δήμητρας Κονδυλάκη, που περιλαμβάνεται στο επίμετρο της τελευταίας έκδοσης *Οι δούλες* σε μετάφραση Δημητριάδη, Νεφέλη, Αθήνα 2008, σ. 161-162.

10. «Αυτό που συμβαίνει, αν παρατηρήσει κανείς στο μικροσκόπιο το ίδιο το κειμενικό υλικό του Koltès, είναι ένα συνεχές εκρηκτικό φαινόμενο που ανάγεται στη σφαίρα της ποίησης και μέσω του οποίου εξελίσσεται

Ο συγγραφέας περιγράφει τον τρόπο που γράφει, τη σχέση του με τις λέξεις σαν μια διαδικασία αναμέτρησης διαφορετικών γλωσσών, της οικείας και της ανοίκειας. Θεωρεί πως γράφει καλύτερα όταν βρίσκεται μακριά από τη χώρα του, επειδή η απόσταση από τον ήχο της μητρικής γλώσσας επιτρέπει στις σκέψεις και τις ιδέες του να αποκτήσουν μια διαφορετική, πιο πολυσχιδή σημασία. «Πιστεύω πως η συγγένεια που μπορεί κανείς να αποκτήσει με μια ξένη γλώσσα – διατηρώντας ταυτόχρονα βαθιά μέσα του τη “μητρική” του [...] – αποτελεί μία από τις πιο όμορφες σχέσεις που μπορούμε να συνάψουμε με τη γλώσσα. Ίσως η σχέση αυτή να θυμίζει τη σχέση που δημιουργεί ο συγγραφέας με τις λέξεις¹¹». Με παρόμοιο τρόπο τοποθετεί την «αναμέτρηση» των γλωσσών, των εθνικών ή κοινωνικών ιδιολέκτων αλλά και των διαφορετικών λογοτεχνικών υφολογικών επιπέδων, στο επίκεντρο των θεατρικών του έργων, προκειμένου να αναδείξει τις πολύπλοκες «καταστάσεις» της ετερότητας¹².

Ανάλογη σχέση με την «ποιητική» δύναμη του λόγου καλλιεργεί και ο Δημητριάδης. Ο συγγραφέας αναφέρεται πολύ συχνά στη σχεδόν «εμμονική» του σχέση με τη γλώσσα και τη διαδικασία της συγγραφής¹³, περιγράφοντας (μεταφορικά) μια σχεδόν σαρκική επικοινωνία με τις λέξεις. Αν ο Genet καλλιεργεί μια γενεαλογική σύνδεση με το πεδίο της γλώσσας και του Συμβολικού και η συγγραφή είναι αυτή που του παρέχει μια κοινωνική ταυτότητα¹⁴, ο Δημητριάδης προτείνει μια διαφορετική ψυχαναλυτική σύνδεση με τις λέξεις, μια σύνδεση βιωματική που παραπέμπει στο δίπολο *έρως-θάνατος*. «Συγγραφέας είναι εκείνος που ικανοποιεί τις απαιτήσεις [...] της γραφής και τηρεί τους όρους της [...]. Αυτό, με τη σειρά του, σημαίνει όχι μόνον ότι η γραφή προηγείται του συγγραφέα, πράγμα που θα μας έκανε να σκεφτούμε μήπως γραφή και θάνατος [...] είναι ένα και το αυτό, [...] αλλά σημαίνει και ότι συγγραφέας είναι εκείνος που χρίεται συγγραφέας απ’ την γραφή¹⁵». Επίσης έχει μια σαφή αντίληψη για τη διάκριση των διαφορετικών ειδών αλλά και για τη σημασία του όρου ποιητικό θέατρο, το οποίο συνδέ-

η δράση», Michel Vinaver, « Sur Koltès », στο Silvie de Nussac (dir.), *Nanterre Amandiers, Les années Chéreau 1982-1990*, Éditions Imprimerie Nationale, Paris 1990, σ. 8.

11. Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Les Éditions de Minuit, Paris 1999, σ. 44.

12. Ρόζη, *Ο χώρος της σκηνής και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματουργία του Bernard Marie Koltès*, σ. 70-72.

13. Η Έλση Σακελλαρίδου χρησιμοποιεί το επίθετο «εμμονική» αναφερόμενη στη σχέση του συγγραφέα με τη θεατρική γραφή, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων. Το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη», στο Γλυτζουρής Αντώνης, Γεωργιάδου Κωνσταντίνα (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά Γ’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 183.

14. Angeliki Rosi, *The evolution of a subversive “parole” in the plays of Arthur Adamov, Eugène Ionesco and Jean Genet*, Διδακτορική διατριβή, Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway and Bedford New College, University of London, 1996, σ. 270-274.

15. Δημητριάδης, *Η εμπράγματο φαντασία*, σ. 133.

ει περισσότερο με το ρήμα «ποιώ» και λιγότερο με το λογοτεχνικό είδος της ποίησης. «Για μένα ποιητικό θέατρο είναι ένα θέατρο που δημιουργεί σκηνικά γεγονότα¹⁶».

Στο ζήτημα αυτό επανέρχονται και οι μελετητές του. Η Δήμητρα Κονδυλάκη αναλύει την ιδέα για τον «πόθο της γραφής» δίνοντας μια εύστοχη εικόνα της σωματικής σχέσης με το λόγο. «Γι' αυτόν η γραφή δεν εξαντλείται στην παρατήρηση, την περιγραφή, τον σχολιασμό ή έστω στην ερμηνεία του κόσμου, ο Δημητριάδης, *εισέρχεται* στον κόσμο μέσα από τη γραφή¹⁷». Ο Δημήτρης Τσατσούλης δίνει έμφαση στην πρόσληψη, στη διαλογική συνθήκη που επιβάλλει ο θεατρικός λόγος και στην οποία στηρίζεται η αναζήτηση (ή ο διαρκής επαναπροσδιορισμός) του νοήματος από τον αναγνώστη και μέσα από αυτό η «αυτοανακάλυψη του δημιουργού ως προς το δημιούργημά του¹⁸».

Έτσι, επιχειρώντας να προσδιορίσουμε τον πυρήνα που στηρίζει την ιδέα για τις «εκλεκτικές συγγένειες» ανάμεσα στους τρεις θεατρικούς συγγραφείς, εντοπίζουμε την ιδιαίτερη σχέση που ο καθένας τους αναπτύσσει με τη γλώσσα και τον κυρίαρχο ρόλο που της προσδίδει στο πεδίο της θεατρικής του αισθητικής¹⁹.

Η θεατρική πρωτοπορία της δεκαετίας του 1960: πολιτική και τελετουργία

Εξετάζοντας τις σχέσεις της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας με τα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, οι περισσότεροι μελετητές επισημαίνουν ότι ήδη από τη δεκαετία του 1960 αρκετοί έλληνες θεατρικοί συγγραφείς συνομιλούν με την πρωτοπορία και ειδικά με το θέατρο του παραλόγου. Η επαφή τους γίνεται κυρίως μέσα από τις παραστάσεις των έργων του Beckett, του Ionesco, του Genet, του Pinter, που ανεβαίνουν στην Ελλάδα εκείνη την εποχή²⁰. Η απήχηση του πολιτικού θεάτρου, κυρίως μέσα από το έργο του Brecht και του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο θα κυριαρχήσει αργότερα, μετά την πτώση της δικτατορίας²¹.

16. Από τη συνέντευξη του συγγραφέα με τη Δήμητρα Κονδυλάκη το 2006. Περιλαμβάνεται στη μονογραφία της, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης, Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα 2015, σ. 71.

17. *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 61.

18. «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», στο Δημήτρης Δημητριάδης, *Ομηριάδα*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σ. 123. Η Σακελλαρίδου εντοπίζει και αναλύει πολλές όψεις της ποιητικής χροιάς στο έργο του Δημητριάδη, εξετάζοντας τον τρόπο που αυτό υπερβαίνει τα ειδολογικά όρια, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων», σ. 179-189. Την ποιητική διάσταση της θεατρικής του γλώσσας μελετά και η Kalliori Exarchou, «L'impact de l'aventure poétique dans le théâtre de Dimitris Dimitriadis», στο Eliane Beaufiles (dir.), *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Éditions L'Harmattan, Paris 2013, σ. 181-193.

19. Εξετάζοντας τις «εκλεκτικές συγγένειες» ανάμεσα στους τρεις συγγραφείς υπάρχει και μια σημαντική παράμετρος, η συζήτηση της οποίας υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης. Πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο προβάλλουν μέσα από τα κείμενά τους την ομοφυλόφιλη επιθυμία. Πώς λειτουργεί στο επίπεδο των ιδεολογικών αλλά και μορφολογικών επιλογών η επιθυμία αυτή και κατά πόσο η gay αισθητική προσδιορίζει τη θεατρική τους αισθητική. Η εξέταση της παραμέτρου αυτής θα συμπλήρωνε την εικόνα των μεταξύ τους «συγγενειών».

20. Για τη διαμόρφωση της «ελληνικής εκδοχής του παραλόγου» βλ. παραπάνω υποσημ. 1.

21. Για την πρόσληψη και την επίδραση του Brecht, βλ. Πέτρος Μάρκαρης, «Ταύτιση και παρεξήγηση, Ο "βίος του Μπρεχτ" στην Ελλάδα, στο Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ, κριτικές προσεγγίσεις*,

Το πρώτο θεατρικό έργο του Δημητριάδη, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, γράφεται και εκδίδεται πρώτα στα γαλλικά και ανεβαίνει στη Γαλλία το 1968 στο Théâtre de la Commune από το θίασο Théâtre de Sartrouville σε σκηνοθεσία Patrice Chéreau, και το 1970 από την ομάδα Compagnie Dramatique Universitaire του Bordeaux σε σκηνοθεσία Jacques Albert Canque²². Η πρώτη έκδοση στα ελληνικά γίνεται το 1980, με αρκετές αλλαγές, ενώ το έργο επανεκδίδεται στην οριστική του εκδοχή το 2005²³.

Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου έχει πολλαπλή σημασία: πρόκειται για ένα θεατρικό κείμενο στο οποίο ο Δημητριάδης συνθέτει με εξαιρετική ικανότητα τις διαφορετικές θεατρικές τάσεις με τις οποίες έρχεται σε επαφή ως φοιτητής. Την εποχή εκείνη στο χώρο της σκηνικής πρωτοπορίας οι πειραματισμοί επικεντρώνονται στη διαμόρφωση ενός πολιτικού θεάτρου που «υπερβαίνει» το μπρεχτικό μοντέλο και ενσωματώνει τεχνικές από το μέχρι τότε «αντίθετό» του, το τελετουργικό θέατρο με αναφορές στο έργο του Artaud²⁴.

Παρά τον ξεκάθαρο πολιτικό προσανατολισμό που δεν συνηθίζει στα επόμενα έργα του, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* περιλαμβάνει κάποια στοιχεία που παραμένουν σταθερά στη δραματουργική του παραγωγή. Συγκεκριμένα, συναντάμε μια πρώτη εκδοχή αυτού που μπορούμε να περιγράψουμε ως «μηχανισμό» της θεατρικότητας, ένα είδος παιχνιδιού ρόλων και λέξεων μέσα από το οποίο τα πρόσωπα αποκτούν και χάνουν τη μορφή και την ταυτότητά τους στο (αυτόνομο) σύμπαν της σκηνής. Στα πρώτα του έργα ο μηχανισμός αυτός είναι περισσότερο «φορτωμένος» με εικόνες, ενώ στα μεταγενέστερα «απογυμνώνεται» και γίνεται πιο θεατρικός²⁵.

Εκδόσεις Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ. 253-267. Για την επίδραση του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο, βλ. Λίλα Μαράκα, *Θέατρο και δράμα, Μελετήματα για τη Γερμανόφωνη δραματουργία*, Εκδόσεις Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ. 325-350.

22. Από όσο μπορέσαμε να ερευνησουμε, το έργο δεν έχει ανέβει από επαγγελματική ομάδα στην Ελλάδα, κάτι που υποστηρίζει και η Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 139.

23. Η πρώτη έκδοση στα ελληνικά έγινε από τις Εκδόσεις Άκμων, 1980, και η δεύτερη, με ορισμένες παρεμβάσεις το 2005 από τις Εκδόσεις Νεφέλη. Για τις σημαντικότερες αλλαγές βλ. Λίλα Μαράκα, «Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο: Δημήτρης Δημητριάδης, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*. Πρόταση θεατρικού έργου», στο Γωγώ Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2014, σ. 262-263, και ειδικότερα υποσημ. 17 (ηλεκτρονική έκδοση). Στην παρούσα μελέτη χρησιμοποιούμε την τελευταία έκδοση του 2005. Στο εξής οι παραπομπές στη συγκεκριμένη έκδοση σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

24. Γενικές πληροφορίες σχετικά με τη θεατρική δραστηριότητα στη Γαλλία τη δεκαετία του 1960, βλ. David Bradby, *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge University Press, Cambridge 1991 (2nd edition), σ. 139-190. Για μια συνοπτική παρουσίαση της κατάστασης του θεάτρου γύρω στο 1968, βλ. David Bradby, *Le théâtre en France de 1968 à 2000* (assisté par Annabel Poincheval), Éditions Honoré Champion, Paris 2007, σ. 9-48.

25. Η Κονδυλάκη περιγράφει την αλλαγή αυτή στο θεατρικό ιδίωμα του Δημητριάδη ως τη σταδιακή απαλλαγή του από «τον έλεγχο του μηχανισμού της σκηνής», *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 17. Σε παρόμοιο συμπέρασμα καταλήγει και η Μαράκα, γράφοντας ότι η διαδικασία αυτή της «απογύμνωσης» είχε ως αποτέλεσμα τα έργα του να γίνουν «θέατρο χωρίς περιστροφές», «Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο», σ. 259. Κατά την άποψή μας, ωστόσο, και στην εκδοχή της πιο «καθαρής θεατρικής γλώσσας» των

Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά είναι πράγματι ένα έργο «απότοκο της εποχής του», όπως δηλώνει ο συγγραφέας. Ο πολιτικός προσανατολισμός του έργου εξηγείται από την πολιτική στάση του ίδιου του Δημητριάδη την εποχή που το γράφει, αλλά και από την αισθητή πολιτικοποίηση του θεάτρου την ίδια περίοδο²⁶. Πράγματι, ο Δημητριάδης μεταφέρει τα σημαντικότερα πολιτικά γεγονότα της εποχής και ειδικότερα την ατμόσφαιρα της εξέγερσης του Μάη του 1968 και την εμπλοκή του θεάτρου στα πολιτικά γεγονότα, ενώ αναφέρεται και στα γεγονότα στην Ελλάδα την εποχή της δολοφονίας του Γρηγόρη Λαμπράκη. Παράλληλα, μέσα από τις δραματουργικές του επιλογές, συνομιλεί με τις σημαντικότερες εκφάνσεις της θεατρικής πρωτοπορίας της εποχής.

Από τις αναφορές του έργου στα θεατρικά δρώμενα της εποχής εντοπίζουμε καταρχήν ως εμφανή διακείμενα τα έργα του Genet *Το μπαλκόνι* και *Οι Νέγροι*, ειδικά στον τρόπο με τον οποίο ο Δημητριάδης εγκιβωτίζει τα διαφορετικά θεατρικά επίπεδα του έργου. *Οι νέγροι* ανέβηκαν για πρώτη φορά στο Παρίσι σε σκηνοθεσία του Roger Blin το 1959 και η παράσταση είχε αρκετά μεγάλη απήχηση. Η επιτυχία αυτή συνέβαλε στο να δρομολογηθεί και η γαλλική πρεμιέρα του *Μπαλκονιού*, το 1960, σε σκηνοθεσία του Peter Brook²⁷. Ωστόσο, η παράσταση που είχε μεγάλο αντίκτυπο στο γαλλικό κοινό ήταν η επεισοδιακή πρεμιέρα του έργου του Genet *Τα παραβάν* το 1966, η οποία συνοδεύτηκε από βίαιη διαμαρτυρία μελών παραστρατιωτικών ομάδων που είχαν λάβει μέρος στον πρόσφατο πόλεμο της Αλγερίας. Με άλλα λόγια, την εποχή που βρίσκεται ο Δημητριάδης στη Γαλλία, το όνομα του Genet ακούγεται όχι μόνο στο χώρο του θεάτρου αλλά και στο περιβάλλον της πολιτικής πρωτοπορίας. Στη διακειμενική σχέση ανάμεσα στην *Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* και το έργο του Genet εντοπίζουμε και μια ευρύτερη αναφορά στο θέατρο της τελετουργίας, όπως προσδιορίζεται εκείνη την εποχή από αρκετούς σκηνοθέτες που διαβάζουν τα κείμενα του Artaud και πειραματίζονται με τις ιδέες του²⁸.

Το έργο περιλαμβάνει αναφορές και στην πρακτική του θεάτρου της συλλογικής δημιουργίας, που εισήγαγε στο επίπεδο της παράστασης την κατάργηση του θεατρικού έργου ως κομβικού σημείου παραγωγής νοήματος. Ο υπότιτλός του, άλλωστε, «Πρόταση θεατρικού έργου», παραπέμπει στην πρακτική ενός ανοιχτού κειμένου σε διαρκή επεξεργασία²⁹. Το είδος αυτό θεάτρου δεν αφορούσε μόνο το χώρο της καλλιτεχνικής

πρόσφατων έργων, ο έλεγχος του μηχανισμού της θεατρικότητας λανθάνει: πίσω από την περίτεχνη πλοκή ενός έργου όπως ο *Κυκλισμός του τετραγώνου* υπάρχει ο «ταχυδακτυλογράφος» συγγραφέας, που έχει τον απόλυτο έλεγχο του φανταστικού σύμπαντος που επινόησε.

26. Ο ίδιος ο συγγραφέας επισημαίνει πως η εποχή της πολιτικής του «στράτευσης» διήρκεσε πολύ λίγο, μέχρι το 1969, λίγο προτού επιστρέψει στην Ελλάδα, Δημητριάδης, *Η εμπράγματο φαντασία*, σ. 328.

27. Rosi, *The evolution of a subversive "parole"*, σ. 316-320.

28. Για μια αναλυτική παρουσίαση της πρόσληψης και «εφαρμογής» των αντιλήψεων του Artaud από τους σκηνοθέτες και τους συγγραφείς τη δεκαετία του 1960, βλ. τη μελέτη του Christopher Innes, *Avant-Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London 1993, σ. 95-166.

29. Ο Patrice Chéreau κάνει μια πολύ ενδιαφέρουσα παρουσίαση του τρόπου που η ανοιχτή φόρμα χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση, «Για μια νέα χρήση του θεάτρου», στο Δημητριάδης, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, σ. 211-223.

δημιουργίας, αλλά και τη δομή και την οργάνωση των θιάσων. Ο θιάσος των φοιτητών που πρωταγωνιστεί στο έργο του Δημητριάδη σε μεγάλο βαθμό αναπαράγει μια τέτοια λογική³⁰.

Ο τρόπος που ο Δημητριάδης εμπλέκει τα διαφορετικά χρονικά επίπεδα και ιστορικά γεγονότα μέσα από τον εγκιβωτισμό των διαφορετικών παραστάσεων είναι πιθανό να παραπέμπει και στη *Δολοφονία του Μαρά*, έργο του γερμανού συγγραφέα Peter Weiss, που ανέβηκε το 1964 και κινηματογραφήθηκε το 1967 από τον Peter Brook. Τις τεχνικές του θεάτρου-ντοκουμέντο ανιχνεύουμε και στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τις μαρτυρίες και το ιστορικό υλικό για τη δολοφονία του Λαμπράκη.

Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά αναπτύσσεται πάνω στον άξονα του εγκιβωτισμού μιας σειράς θεατρικών επιπέδων που το ένα παρεμβαίνει ή αντικατοπτρίζεται στο άλλο³¹. Ο Δημητριάδης περιλαμβάνει στην αρχή μια σειρά σκηνικών οδηγιών που θυμίζουν τις αντίστοιχες οδηγίες που παραθέτει ο Genet στα εισαγωγικά κείμενα που πλαισιώνουν την έκδοση των έργων του («Πώς να παίζεται το *Μπαλκόνι*», «Πώς να παίζονται *Οι νέγροι*»), στις οποίες εξηγεί την υποκριτική γραμμή που προτείνει να ακολουθήσουν οι ηθοποιοί, μιλά για τον τρόπο που πρέπει να «αντιπαραβάλλονται» τα διαφορετικά «επίπεδα», δίνει κάποιες κατευθύνσεις για το σκηνικό και τα κοστούμια. Η διακειμενική αναφορά στο *Μπαλκόνι* είναι εμφανέστερη στα σημεία που μιλούν για τη λειτουργία της θεατρικής ψευδαισθήσης³².

Ο δραματικός μύθος του έργου θα μπορούσε συνοπτικά να περιγραφεί ως εξής: Μια ομάδα φοιτητών που βρίσκεται στο χώρο ενός θεάτρου προετοιμάζει μια παράσταση χωρίς κείμενο, που θα στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό, προς τιμήν των βασιλέων που από στιγμή σε στιγμή πρόκειται να φανούν. Οι ηθοποιοί και ο Διευθυντής διακόπτουν την παράσταση, αναφέρουν τις τεχνικές που πρέπει να χρησιμοποιηθούν σε κάθε σκηνή, παίζουν με όλο το φάσμα της μπρεχτικής αποστασιοποίησης και εναλλάσσουν τα υφολογικά επίπεδα της γλώσσας: έμμετρος και πεζός λόγος, αφηγηματικά κομμάτια, υπερβολικός λυρισμός.

Έξω από το θέατρο υπάρχει αναβρασμός: μια πολύ σημαντική πολιτική εξέγερση – που σαφώς φωτογραφίζει τους εξεγερμένους φοιτητές του Μάη του 1968 στο Παρίσι – βρίσκεται σε εξέλιξη. Η Βασίλισσα και ο γιός της – ηθοποιοί που έχουν ήδη ντυθεί

30. Bradby, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, σ. 49-113.

31. Η Μαράκα επιχειρεί μια συστηματική ανάλυση των διαφορετικών επιπέδων της παράστασης που συνθέτουν το δραματικό μύθο του έργου και προτείνει ένα διαχωρισμό σε τρία μέρη, τα οποία αντιστοιχούν στα διαφορετικά θεατρικά επίπεδα, «Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο», σ. 262-267, για το διαχωρισμό ειδικότερα υποσημ. 17 και 18, σ. 263.

32. Για παράδειγμα, έχει ενδιαφέρον να διαβάσουμε την υπόδειξη του Δημητριάδη: «Αντίθετα, η φανταστική επίσκεψη στο θέατρο αυτών των βασιλέων – αληθινών και μη αληθινών –, παρότι επινοημένη, πρέπει να στηριχτεί σε στοιχεία της πραγματικότητας. [...] Ο ρεαλισμός στην υπηρεσία του φανταστικού» (σ. 19), παράλληλα με τα σχόλια του Genet «Τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών, τα οποία εμπνέονται απ' την κατάσταση, είναι προσποιητά; Είναι αληθινά; [...] Η ύπαρξη των επαναστατών τοποθετείται μέσα στο μπορντέλο ή έξω απ' αυτό; Πρέπει το διφορούμενο να διατηρηθεί ως το τέλος», Jean Genet, *Το μπαλκόνι*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Εκδόσεις Κρύσταλλο, Αθήνα 1986, σ. 10.

με τα ανάλογα κοστούμια – καταφθάνουν επαναλαμβάνοντας τα λόγια του ρόλου τους, προετοιμάζοντας την ατμόσφαιρα της παράστασης³³.

Η συγκεκριμένη παράσταση με τίτλο «Το κράτος του φόνου» παρουσιάζει στιγμιότυπα με «ρεαλιστικό» ύφος από την καθημερινότητα του φόβου των πολιτικών διώξεων στην Ελλάδα στα μετεμφυλιακά χρόνια και λίγο πριν από τη δικτατορία. Όταν πρόκειται να παιχτεί το κορυφαίο επεισόδιο του έργου, ο σχεδιασμός της εν ψυχρώ δολοφονίας ενός πολιτικού ηγέτη (του Γρηγόρη Λαμπράκη), η Βασίλισσα και ο γιος της (δύο γκροτέσκες εκδοχές της Φρειδερίκης και του Κωνσταντίνου) εγκαταλείπουν τις θέσεις των θεατών και μπερδεύονται στη «μυθοπλασία³⁴».

Η αναπαράσταση της πολιτικής δολοφονίας θυμίζει τον τελετουργικό φόνο που παρουσιάζει κάθε βράδυ ο θίασος του Άρτσιμπαλντ στους Νέγρους του Genet, ένα φόνο με στόχο τη φυλετική χειραφέτηση. Στο έργο του Genet πρόκειται για μια εικονική δολοφονία που έχει στόχο να κρύψει τα εγκλήματα που συντελούνται ή έχουν ήδη συντελεστεί στον κόσμο του πραγματικού. Και στο έργο του Δημητριάδη, το πραγματικό έγκλημα για το οποίο ο θίασος των φοιτητών μιλά έχει ήδη συντελεστεί. Στόχος του συγγραφέα είναι να καταγγείλει και να πληροφορήσει το γαλλικό κοινό για το «Κράτος του φόνου», δηλαδή την Ελλάδα. Ο τρόπος όμως που ο θίασος των φοιτητών παίζει στη σκηνή το σχεδιασμό και την εκτέλεση της δολοφονίας αντλεί περισσότερα στοιχεία από το θέατρο-ντοκουμέντο. Η Βασίλισσα εισβάλλει στην σκηνή με τον γιο της, επειδή θέλει να ακουστεί και η δική της εκδοχή των γεγονότων. Στο τέλος του έργου «Το κράτος του φόνου» οι φωνές δυναμώνουν και το πλήθος των εξεγερμένων φοιτητών εισβάλλει στην πλατεία του θεάτρου. Η Βασίλισσα, που ανεβασμένη στο Μπαλκόνι επιδίδεται σ' ένα μονόλογο αυτοθαυμασμού «δοξολογώντας την εικόνα της³⁵», βρίσκεται αντιμέτωπη με μια νέα σύγχυση των επιπέδων, όταν οι φοιτητές φέρνουν πάνω στη σκηνή ένα πτώμα (είναι θεατρικό ή ανήκει στην πραγματικότητα;).

Καθώς η πλατεία αδειάζει, η ίδια αρχίζει σιγά-σιγά να δωρίζει τα υπάρχοντα του ρόλου της, τα πολυτελή κοστούμια και αξεσουάρ της³⁶, στο λαό(;) θυμίζοντας τον Επίσκοπο που θαυμάζει τη «Μίτρα, τις δαντέλες, το ύφασμα υφασμένο από χρυσάφι και

33. Όταν ο Φοιτητής περιγράφει τις ταραχές στους δρόμους γύρω από το θέατρο και η ηθοποιός που υποδύεται τη Βασίλισσα τον ρωτά αν όλα αυτά ήταν αληθινά (σ. 33-34) έχουμε μια εμφανέστατη αναφορά στους θορύβους της επανάστασης που ακούγονται στο εσωτερικό του Μεγάλου Μπαλκονιού στο έργο του Genet. Στην ίδια αυτή σκηνή και στη διάρκεια της προετοιμασίας του ρόλου της, η Βασίλισσα επαναλαμβάνει μια σκηνή που παραπέμπει στον Shakespeare, όταν δέχεται την επίσκεψη του φαντάσματος του νεκρού συζύγου της. Για τις παραπομπές στον *Άμλετ*, βλ. το σχόλιο της Μαράκα, «Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο», σ. 260.

34. Η αναφορά στη Φρειδερίκη και τον Κωνσταντίνο είναι παραπάνω από εμφανής, όπως επίσης και η αιχμηρότατη σάτιρα, η οποία στοχεύει σε συγκεκριμένα γνωρίσματα και περιστατικά που αφορούν τα ιστορικά πρότυπα των δύο δραματικών προσώπων.

35. Η φράση παραπέμπει σε ένα σχόλιο του Genet: «Το έργο αυτό είναι [...] η δοξολογία της Εικόνας και του Ειδώλου», Genet, «Πώς να παίζεται *Το μπαλκόνι*», στο *Το μπαλκόνι*, σ. 12.

36. «Δεχθείτε τα σκουλαρίκια μου Ίασις και σάρδιο [...] Τα δαχτυλίδια μου Από κοράλι οπάλιο κεχριμπάρι [...] Και τα πανύψηλα τακούνια μου Σπιλέτα [...] Χαθείτε μες στα μπροκάρ και στα ντραπέ μου Φασκιωθείτε στις δαντέλες στα βελούδα στις μουσελίνες στους πανάκριβους ταφτάδες ...» (σ. 200-201).

χάντρες» του κοστουμιού του στο *Μπαλκόνι* του Genet³⁷. Ένα επιπλέον στοιχείο που συνδέει τα δύο έργα είναι ο τρόπος με τον οποίο η αυταρχική (πολιτική) εξουσία παρουσιάζεται να κινδυνεύει μπροστά στη λαϊκή εξέγερση – στο έργο του Δημητριάδη είναι οι φοιτητές και στο έργο του Genet οι επαναστάτες. Η ειδοποιός διαφορά είναι, κατά την άποψή μας, ότι πίσω από τα θεατρικά στολίδια του ρόλου της, η Βασίλισσα του Δημητριάδη διαθέτει ένα πιο συγκεκριμένο ιστορικό πρότυπο, τη Φρειδερίκη.

Στην *Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* ο Δημητριάδης δεν παρουσιάζει μόνο ένα πανόραμα της θεατρικής πρακτικής της εποχής, αλλά μεταφέρει και την ατμόσφαιρα που βίωναν όσοι συμμετείχαν στις διαδηλώσεις του Μάη του 1968. Η περιγραφή του Julian Beck που περιγράφει τις μέρες της κατάληψης του θεάτρου Οδέον θυμίζει έντονα την ατμόσφαιρα στην *Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*. «Ήταν σημαντικό να πούμε ότι τα θέατρα [...] οφείλουν να μπουκ στην υπηρεσία του λαού, να γίνουν οι χώροι όπου θα μαζεύεται ο λαός όχι για να δει να παριστάνεται η ζωή των μυθικών ανώτερόν του αλλά για να ενσαρκώσει τελετουργικά το δράμα της επανάστασης³⁸».

Ο συγγραφέας επέστρεψε στην Ελλάδα το 1971 βιώνοντας μια εμπειρία «μεγάλης καθόδου», όπως ο ίδιος αναφέρει³⁹. Το 1978 εμφανίζεται με το *Πεθαίνω σαν χώρα*, έργο που τον ανέδειξε ως συγγραφέα, πεζογράφο και ποιητή, ενώ στο θέατρο επιστρέφει στη δεκαετία του 1980 γράφοντας τέσσερα έργα: *Η νέα εκκλησία του αίματος*, *Μια θεατρική ανάσταση* (1983), *Το ύψωμα* (1990), *Η άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα* (1992) και *Η αρχή της ζωής* (1995)⁴⁰.

Τα έργα αυτά στηρίζονται στην έννοια της τελετουργίας και συγκεκριμένα του τελετουργικού εγκλήματος και της καθαρτικής επενέργειάς του και κινούνται στο χώρο του μύθου⁴¹. Και στα έργα αυτά συναντούμε τα θεατρικά επίπεδα που εγκιβωτίζονται, με τη διαφορά ότι η θεατρική παράσταση παρουσιάζεται ως μηχανισμός που «εγκλωβίζει» τα πρόσωπα σε ένα σκοτεινότερο υπόβαθρο, όπου ιστορία και παράδοση συγχέονται. Η ατμόσφαιρα είναι πιο φορτωμένη με βίαιες εικόνες, ενώ τα πρόσωπα είναι εγκλωβισμένα, όπως εύστοχα επισημαίνει η Κονδυλάκη, στη «φυλακή των προκατασκευασμένων συμβολισμών και την ασφυκτικά υπερχειλίζουσα θεατρικότητα του “ολικού” θεάτρου⁴²». Ωστόσο, στα έργα αυτά διακρίνεται ο ιδεολογικός προβληματισμός του συγγραφέα σε σχέση με την πολιτισμική ταυτότητα και την αφήγηση της Ιστορίας.

Την ίδια εποχή, από τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1980, η ελληνική δραματουργία διαμορφώνεται σχεδόν αποκλειστικά στο πλαίσιο μιας ρεαλιστικής αισθητικής⁴³. Η κατάσταση αυτή εξηγεί εν μέρει και το λόγο

37. Genet, *Το μπαλκόνι*, σ. 22.

38. Julian Beck, *Η ζωή του θεάτρου*, μετ. Τασούλα Καραϊσκάκη, Οδυσσεάς, Αθήνα 2000, σ. 191-192.

39. Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία*, σ. 329.

40. Τα έργα αυτά δεν έχουν παρασταθεί, με εξαίρεση την *Αρχή της ζωής* που ανέβηκε σε σκηνοθεσία Στέφανου Λαζαρίδη το 1995.

41. Τσατσούλης, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», σ. 108-114.

42. *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 16-17.

43. Η χρήση του όρου *ρεαλισμός* είναι, αναμφίβολα, αρκετά προβληματική. Ο Πλάτων Μαυρομούστακος δίνει μια λύση στο ζήτημα προτείνοντας τον, σε μεγάλο βαθμό, εύστοχο όρο «θέατρο της καθημερινής ζωής»,

για τον οποίο ο Δημητριάδης παρέμεινε μακριά από την ελληνική σκηνή για τόσο μεγάλο διάστημα⁴⁴. Ο ίδιος, άλλωστε, πολύ συχνά επισημαίνει τη διαφοροποίηση και τη διαφωνία του με την κυρίαρχη αυτή τάση⁴⁵.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι ο Δημητριάδης δεν ήταν ο μοναδικός συγγραφέας που αγνοήθηκε από το θέατρο της εποχής εκείνης. Και άλλα παραδείγματα δραματουρών που εισάγουν μια θεατρική γλώσσα πιο πειραματική, όπως η Μαργαρίτα Λυμπεράκη ή ο Βασίλης Ζιώγας, παραμένουν επίσης την περίοδο αυτή στο περιθώριο της θεατρικής ζωής⁴⁶.

*Το «άνοιγμα των συνόρων» της ελληνικής σκηνής:
δραματουργικές διαδρομές στο τοπίο του μεταδραματικού θεάτρου*

Στη δεύτερη περίοδο που μας απασχολεί ο χάρτης του ελληνικού θεάτρου έχει ριζικά αλλάξει. Από τη δεκαετία του 1990 η επικοινωνία με τις διαφορετικές τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου είναι αμεσότερη και πολύ πιο διευρυμένη, ενώ επίσης δεν αφορά μόνο τους συγγραφείς και τους σκηνοθέτες αλλά και το ίδιο το κοινό του θεάτρου. Ο πειραματισμός με νέες φόρμες είναι πιο συστηματικός και στο πεδίο της σκηνικής πρακτικής και στο χώρο της δραματουργικής παραγωγής⁴⁷. Η ελληνική δραματουργία μοιάζει, πράγματι, να χειραφετείται σε μεγάλο βαθμό από την παράδοση της κοινωνιογραφικής ή ψυχολογικής αποτύπωσης «της καθημερινής ζωής». Αρκετοί είναι οι συγγραφείς που πειραματίζονται με νέες φόρμες και τεχνικές παρακολουθώντας τις τάσεις του μεταδραματικού θεάτρου.

Στο πλαίσιο αυτό μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί το θεατρικό έργο του Δημητριάδη όχι μόνον αναγνωρίστηκε από την κριτική και το κοινό, αλλά και αποτέλεσε πόλο

για να περιγράψει το κυρίαρχο αυτό ρεύμα, «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας», στο *Το Ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Β' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 29-44.

44. Η Κονδυλάκη επισημαίνει εύστοχα και έναν ακόμη παράγοντα, θίγοντας το θέμα της ανοιχτής έκθεσης του ομοφυλόφιλου ερωτισμού μ' έναν τρόπο που υπερέβαινε τα στερεότυπα για την gay αισθητική, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 21, 35.

45. Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία*, σ. 24-25. Βλ. και τη συνέντευξή του στο πρόγραμμα του Αφιερώματος στο έργο του, που οργάνωσε η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών τον Οκτώβριο του 2013, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης για το έργο του», σ. 4-12 της ηλεκτρονικής έκδοσης.

46. Ίσως τελικά η γνώμη του Βάιου Παγκουρέλη ότι «το ελληνικό θέατρο δεν ξέρει την ορθογραφία της λέξης *πείραμα*» να βρίσκεται αρκετά κοντά στην πραγματικότητα, *Υποβολείο*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1983, σ. 31.

47. Για μια συνοπτική παρουσίαση των σημαντικότερων αλλαγών που επιφέρει η είσοδος του ελληνικού θεάτρου στη μεταμοντέρνα εποχή, βλ. Platon Manromoustakos, «L'écriture grecque de théâtre à l'aube du XXI^e siècle: du collectif à l'intériorité», στο *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui. Miroirs tragiques, fables modernes*, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, 11, Éditions Théâtrales, Montreuil 2014, σ. 15-20· Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ. 222-245· Σάββας Πατσαλίδης, *Θεατρικές παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 199-227· Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 43-94.

έλξης για πολλούς σκηνοθέτες τα τελευταία χρόνια. Μετά την παράσταση του έργου *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά το 2000 στο θέατρο Αμόρε, η παρουσία των έργων του Δημητριάδη στην ελληνική σκηνή γίνεται πράγματι πιο συστηματική. Το ίδιο διάστημα ο ίδιος γράφει και εκδίδει αρκετά θεατρικά έργα, τα περισσότερα από τα οποία έχουν ήδη παιχτεί. Και όπως επισημαίνει ο Σάββας Πατσαλίδης, τα περισσότερα δείγματα της μεταδραματικής σκηνικής γραφής στο ελληνικό θέατρο προέρχονται από συγγραφείς οι οποίοι είχαν μια πιο στενή σχέση με τη Γαλλία⁴⁸.

Η επάνοδος του συγγραφέα στο γαλλικό θέατρο τη δεκαετία του 1980, όπως προαναφέραμε, συνοδεύεται από μια διαφορετική αντίληψη για το κείμενο και τη λειτουργία του λόγου επί σκηνής. Αρκετοί γάλλοι συγγραφείς της γενιάς του Κολτès επεξεργάζονται το θεατρικό τους ιδίωμα ενσωματώνοντας στοιχεία που χαρακτηρίζουν γενικότερα το μεταδραματικό θέατρο, όπως την αποσπασματικότητα και την ασυνέχεια στη δομή του δραματικού μύθου, την εκτενέστατη χρήση της διακειμενικότητας, την ενσωμάτωση στοιχείων της παράστασης μέσα στο κείμενο. Ειδικότερα στο πεδίο του δραματικού λόγου, παρατηρούμε ότι καταργούνται τα όρια ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη και πολλά θεατρικά έργα υιοθετούν ένα ποιητικό ή μυθιστορηματικό ύφος, με αποτέλεσμα και οι ίδιες οι συμβάσεις της δραματικής φόρμας να αλλάζουν. Ο διάλογος λειτουργεί σε κάποιες περιπτώσεις σαν μουσική παρτιτούρα, ενώ ο μονόλογος παράγει και στηρίζεται σε διαφορετικές διαλογικές συνθήκες. Η αφήγηση επανέρχεται στο επίκεντρο λειτουργώντας όμως διαφορετικά, όχι ως ένα κλειστό σύμπαν μυθολογίας, αλλά σαν ένα καλειδοσκοπικό κείμενο το οποίο κατασκευάζεται τη στιγμή που οι ηθοποιοί το εκφέρουν επί σκηνής. Ο θεατρικός λόγος, συνεπώς, παράγει νόημα στο περιβάλλον της εκφοράς του, ένα νόημα που καθορίζεται από το ρυθμό, τη μουσικότητα, τη φωνή του ηθοποιού και το σκηνικό παιχνίδι. Ο λόγος δημιουργεί τη σκηνική πραγματικότητα όχι μέσα από τη μίμηση, αλλά μέσα από την αφήγηση⁴⁹. Η πιο ολοκληρωμένη θεωρητικά και δραματουργικά εκδοχή του θεάτρου αυτού είναι η θεωρία του Valère Novarina για το «θέατρο των αυτιών». Τοποθετώντας τη φωνή στο κέντρο της σκηνής, ο συγγραφέας περιγράφει μια διαδικασία κατά την οποία η φωνή, με την υλικότητά της, ενσαρκώνει και «κατατρώγει» το κείμενο⁵⁰.

Είναι γεγονός ότι στα περισσότερα έργα που γράφει ο Δημητριάδης την περίοδο που μας απασχολεί εντοπίζουμε πολλά από τα γνωρίσματα της μεταδραματικής γραφής. Αρκετά είναι διακειμενικές συνθέσεις αρχαίων ελληνικών μύθων⁵¹ και άλλων κειμένων,

48. *Θεατρικές παρεμβάσεις*, σ. 207-208.

49. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των γνωρισμάτων αυτών, βλ. Julie Sermon, Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, Armand Colin, Paris 2012, σ. 9-75.

50. «Κομμάτια κειμένου πρέπει να δαγκώνονται, [...] να καταπίνονται, να καταβροχθίζονται, να καταρροφώνονται, να αναρροφώνονται, να κατατρώγονται», Valère Novarina, *Γράμμα στους ηθοποιούς, Υπέρ Λουί Ντε Φονές*, μετ. Βασίλη Παπαβασιλείου, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2003, σ. 20.

51. Για μια σφαιρική επισκόπηση του τρόπου που ο αρχαίος μύθος διασχίζει το φανταστικό σύμπαν των θεατρικών του έργων, βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Οδέον του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στο Αντρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά, Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο:*

όπως το *Insensò* (2013), που αναφέρεται στην ηρωίδα της ταινίας *Sensò* (1954) του Luchino Visconti. Ο τρόπος με τον οποίο ο Δημητριάδης χρησιμοποιεί και επεξεργάζεται τα διακείμενα είναι πολυσύνθετος και αφορά ένα μεγάλο τμήμα του έργου του. Σε ορισμένες περιπτώσεις τα διακείμενα δημιουργούν την αίσθηση ενός δυσανάγνωστου παλίμψηστου, θυμίζοντας τον Heiner Müller, όταν δεν αναφέρονται σε κάποιο τραγικό μύθο ή μια παλαιότερη (λογοτεχνική, δραματική, ποιητική, κινηματογραφική) αφήγηση αλλά σε κάποια λεπτομέρεια, όπως τα κύρια ονόματα.

Μπορούμε, ωστόσο, να παρατηρήσουμε πώς διαχειρίζεται το υλικό του αρχαίου μύθου στα έργα όπου χρησιμοποιεί μια πιο ολοκληρωμένη μυθική αφήγηση, όπως στο *Πολιτισμός, μια κοσμική τραγωδία* (2013). «Παίζοντας» στο έργο αυτό με το μύθο της Μήδειας, ο Δημητριάδης αλλάζει το κεντρικό σημείο αναφοράς στο οποίο στηρίζεται η αφήγηση. Αν οι τραγικές μορφές, όπως η Μήδεια, χάσουν την αναφορά σε ένα συγκεκριμένο σύστημα αξιών, χάνουν την αιχμή της τραγικής τους διάστασης. Στην περίπτωση αυτή ο ποιητής μπορεί να ανασημασιοδοτήσει τις μορφές αυτές, επινοώντας εξαρχής ένα δικό του σύστημα⁵².

Ένα άλλο στοιχείο που εντοπίζουμε στην πρόσφατη δραματική παραγωγή του Δημητριάδη είναι η επεξεργασία του μονολόγου ως ξεχωριστού είδους και η χρήση του λόγου ως δύναμης που δημιουργεί το φανταστικό κόσμο επί σκηνής. Σε αρκετούς μονολόγους, είναι η γλώσσα που δημιουργεί («γεννά») τα πρόσωπα / υποκείμενα της αφήγησης, όπως συμβαίνει με το διάλογο ανάμεσα στον Οδυσσέα και την Ιθάκη, στο μονόλογο *Οδυσσέας της Ομηριάδας*, μέσα από τον οποίο ενσαρκώνεται και ταυτίζεται ο (ομιλών) ήρωας με την αφετηρία και τον τελικό προορισμό του, αλλά και με το νέο του όνομα, Οδυσσέας Ιθάκης. Σε κάποιους άλλους μονολόγους, όπως για παράδειγμα στη *Λήθη* ή στον *Ευαγγελισμό της Κασσάνδρας*, οι λέξεις έχουν μια πιο αισθητή υλική βαρύτητα – συνδέονται «σωματικά» με το ομιλούν πρόσωπο. Στη *Λήθη* οι λέξεις εκφέρονται και επιστρέφουν στο σώμα του πρωταγωνιστή, την ιστορία του οποίου επιχειρούν να γράψουν από την αρχή, ενώ στον *Ευαγγελισμό της Κασσάνδρας* καθοδηγούν την ιστορία της πρωταγωνίστριας οδηγημένες από τη δύναμη της έκφρασης της επιθυμίας.

Το λόγο που δημιουργεί τη σκηνική πραγματικότητα με ταχυδακτυλουργικό σχεδόν τρόπο εντοπίζουμε και σε διαλογικά έργα, όπως στη *Ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, όπου όλα όσα συμβαίνουν στην οικογένεια του Νίλου Λάκμου είναι αποκλειστικό δημιούργημα των λέξεων, μιας (οικογενειακής) κατάρας που ξεστομίζει στην αρχή ο Φίλων Φιλιππής, ο αδελφικός του φίλος.

Η έννοια του παιχνιδιού αποτελεί ένα ακόμη μεταδραματικό στοιχείο στο έργο του Δημητριάδη και περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι λέξεις ορίζουν διάφορες θέσεις που προκύπτουν από ή αναφέρονται σε συγκεκριμένα δίκτυα σχέσεων (οικογενειακών,

Συνέχειες και ρήξεις, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου, τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 473-484.

52. «Στην “κοσμική τραγωδία” όπου “παίζει” η δική του Μήδεια, η καταστροφή των αρχαίων ελληνικών πόλεων που επέρχεται [...] ακυρώνει τις εγγυήσεις που παρείχε στα τραγικά πρόσωπα η μυθική τους ταυτότητα», Δημήτρης Τσατσούλης, «Άνθρωπος με Άνθρωπο», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 13 Ιανουαρίου 2014.

κοινωνικών, ερωτικών, μυθικών), θέσεις στις οποίες τα πρόσωπα εναλλάσσονται. Δεδομένου ότι δεν υπάρχει δράση, όπως στο παραδοσιακό θέατρο, υπάρχουν «προκατασκευασμένες» καταστάσεις μέσα στις οποίες τα πρόσωπα μοιάζουν να μπαίνοβγαίνουν. Οι σχέσεις ή οι διασυνδέσεις μεταξύ τους παρουσιάζονται με μια γεωμετρική ακρίβεια που θυμίζει χορογραφία, τη χορογραφική λογική που συναντάμε στα δραματίδια του Samuel Beckett (*Τι πού, Πηγαϊνέλα*), αλλά και τη γεωμετρική κατασκευή των αναμετρήσεων στον Koltès. Με παρόμοια λογική ο Δημητριάδης κατασκευάζει το δραματικό μύθο σε κάποια έργα, όπως στο *Διαδικασίες διακανονισμού διαφορών* και το *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*, κατασκευή που πολύ εύστοχα η γαλλίδα κριτικός Fabienne Darge περιγράφει σαν έναν «άλυτο κύβο του Ρούμπικ που κόβει την ανάσα⁵³».

Ολοκληρώνοντας την επισκόπηση της δεύτερης περιόδου, θα σταθούμε για λίγο στο ζήτημα των «εκλεκτικών συγγενειών» ανάμεσα στον Δημητριάδη και τον Koltès. Είναι γεγονός πως οι συγγένειες μεταξύ τους είναι έμμεσες, παρά την ηλικιακή τους εγγύτητα αλλά και κάποια κοινά σημεία στη διαδρομή τους, όπως λ.χ. το γεγονός ότι και οι δύο έγιναν γνωστοί αφού είχαν ήδη δοκιμαστεί μέσα από τη θεατρική συγγραφή. Η θετική υποδοχή του Koltès, ωστόσο, συνέπεσε χρονολογικά και κατά κάποιον τρόπο σηματοδότησε την επάνοδο του συγγραφέα στο γαλλικό θέατρο. Η κατάσταση στο ελληνικό θέατρο δεν ήταν ακριβώς η ίδια: η ευρύτερη αναγνώριση του Δημητριάδη δεν ταυτίζεται τόσο με την επαναφορά στο προσκήνιο του θεατρικού συγγραφέα (το ελληνικό θέατρο δεν γνώρισε σε τέτοια έκταση «το θάνατο του συγγραφέα»), όσο με την ανάγκη ανανέωσης της θεατρικής γραφής. Συνεπώς, το έργο και των δύο αναγνωρίζεται όταν οι συγκυρίες επιτρέπουν στους συγγραφείς να περάσουν τη δοκιμασία της σκηνης.

Υπάρχουν ωστόσο δύο στοιχεία που μας επιτρέπουν να διακρίνουμε κάποιες βαθύτερες αναλογίες: η πρώτη αφορά τη σύνθετη χρήση των διακειμένων και η δεύτερη τον τρόπο με τον οποίο κάθε συγγραφέας τοποθετεί ως κινητήρια δύναμη στη δημιουργία του φανταστικού κόσμου των έργων του την ετερότητα ως προϋπόθεση για την αναγνώριση και την αφήγηση της ταυτότητας.

Σχετικά με τα διακείμενα στα έργα του Δημητριάδη, όπως ήδη επισημίναμε, παρατηρούμε μια πολυσύνθετη χρήση, διαβάθμιση και λειτουργία των διακειμενικών αναφορών από έργο σε έργο. Αλλά και στην περίπτωση του Koltès η χρήση των διακειμένων έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Στα πρώτα του έργα, μια σειρά θεατρικές διασκευές μυθιστορημάτων ή άλλων κειμένων, εστιάζει κυρίως σε επεισόδια ή πρόσωπα που εκφράζουν το κεντρικό θέμα ή την ατμόσφαιρα του πρωτότυπου κειμένου, τα οποία ενσωματώνει στις δικές του δραματουργικές αναζητήσεις. Στα μεταγενέστερα έργα του, ωστόσο, οι διακειμενικές αναφορές λειτουργούν σε μεταφορικό επίπεδο. Πίσω από τους μονολόγους των προσώπων που περιλαμβάνονται στο κείμενο αλλά δεν ακούγονται στη σκηνή, στη *Δυτική αποβάθρα*, υπάρχουν συμπυκνωμένες αναφορές στο έργο του William Faulkner. Μια προσεκτική ανάγνωση επιμέρους στοιχείων στο επίπεδο της

53. Παρατίθεται από τη Δήμητρα Κονδυλάκη, «Εισαγωγή, Έρωσ, χρόνος, νύχτα», στο Δημήτρης Δημητριάδης, *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*, Νεφέλη, Αθήνα 2013, σ. 12.

φόρμας και σε λεπτομέρειες του δραματικού μύθου στην *Επιστροφή στην έρημο* αφήνει να διαφανεί, σαν μια οθόνη στο υπόβαθρο του δραματικού μύθου, το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Shakespeare.

Όσον αφορά το θέμα της ετερότητας, τον τρόπο με τον οποίο η ταυτότητα των προσώπων προσδιορίζεται μέσα από τη σχέση τους με τον Άλλο, διαπιστώνουμε ότι και στους δύο συγγραφείς αποτελεί σημαντική κινητήρια δύναμη της δραματικής αφήγησης. Στον Δημητριάδη το ζήτημα αυτό αφορά τον τρόπο με τον οποίο η ταυτότητα των προσώπων ορίζεται μέσα από τον Άλλο⁵⁴, μέσα από μια διαδικασία (προσωρινής ή και στιγμιαίας) ενότητας ή ταύτισης η οποία ανάγεται σε προσωπικό (υπαρξιακό) ή συλλογικό (ιστορικό) επίπεδο⁵⁵. Στον Κολτès η ετερότητα γίνεται κινητήρια δύναμη για τη μετατόπιση, που αποτελεί την υπαρξιακή συνθήκη των δραματικών προσώπων στα θεατρικά του έργα. Η ετερότητα αποτελεί προϋπόθεση για την αφήγηση της ταυτότητας και η διαδικασία της αφήγησης περιλαμβάνει, εξ ορισμού, τη μετακίνηση προς (την προσέγγιση) της προσωπικής, εθνικής, κοινωνικής, φυλετικής επικράτειας του Άλλου.

Συνοψίζοντας τη διαδρομή που επιχειρήσαμε στο χώρο των θεατρικών «συμμαχιών και συγγενειών» ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γαλλία με οδηγό το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε τις εξής διαπιστώσεις.

Όταν ο Δημητριάδης γράφει την *Τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*, ανοίγει μια κατεύθυνση για τη διαμόρφωση μιας πρωτοποριακής θεατρικής αισθητικής. Το έργο ανεβαίνει αμέσως στη Γαλλία, καθώς ανταποκρίνεται στην ιστορική στιγμή της εποχής εκείνης. Οι ιστορικές συγκυρίες, ωστόσο, δεν θα επιτρέψουν στον συγγραφέα να φέρει το έργο στην ελληνική σκηνή όταν επιστρέψει, το 1971, παρά το γεγονός ότι αποτελεί ένα από τα πιο ολοκληρωμένα δείγματα της πρωτοποριακής θεατρικής γραφής της εποχής – μιας γραφής που προσέλυσε το ενδιαφέρον κάποιων θιάσων και σκηνοθετών στην Ελλάδα το σύντομο χρονικό διάστημα των πρώτων χρόνων της μεταπολίτευσης, όταν υπήρχε η πρόθεση και η διάθεση πειραματισμού για τη διαμόρφωση ενός πολιτικού θεάτρου που θα μιλούσε ανοιχτά για την πρόσφατη ιστορία.

Στα έργα που γράφει μετά την έκδοση του *Πεθαίνω σαν χώρα*, ο Δημητριάδης δημιουργεί ένα φανταστικό σύμπαν και σκηνοθετεί με τρόπο γλωσσικά φαντασμαγορικό τελετουργίες που διαδραματίζονται στο χώρο της ελληνικής ιστορίας και του μύθου. Είναι μια εποχή, ωστόσο, που το ελληνικό θέατρο, και ειδικά η δραματουργία, αντιλαμβάνεται το «αυθεντικά» ελληνικό έργο μόνο μέσα από την οπτική του κοινωνιογραφικού ρεαλισμού. Η ματιά του, που ανατέμνει το ιδεολόγημα αλλά και την παράδοση της ελληνικής ταυτότητας, δεν μπορεί να περάσει στη σκηνή. Δεν υπάρχει η παράδοση του

54. Σύμφωνα με τη διατύπωση του Τσατσούλη, «το πρώτο πεδίο προβληματισμού έγκειται στην αποδοχή της ταυτότητας ως ετερότητας, ή καλύτερα της σύστασης της ταυτότητας μέσω της ετερότητας. Τούτο σημαίνει άρνηση του ενός, αυθύπαρκτου “εγώ” και επαναπροσδιορισμού του μέσω του άλλου.», «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», σ. 109.

55. Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 33-37.

τελετουργικού θεάτρου, ούτε το περιθώριο να διαβαστεί το έργο του σαν μια σύγχρονη εκδοχή που παίζει με την έννοια του τραγικού.

Όταν ανεβαίνει η *Ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, το ελληνικό θέατρο βρίσκεται σε μια διαφορετική τροχιά. Είναι περισσότερο ανοιχτό σε διαφορετικές σκηνοθετικές προτάσεις, ενώ η «εθνική» δραματουργία, όπως έχει διαμορφωθεί και καθιερωθεί στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, μοιάζει να έχει εξαντλήσει τα αποθέματά της. Ο Δημητριάδης εμφανίζεται πιο δυναμικά στο προσκήνιο προτείνοντας μια διαφορετική θεατρική αισθητική, πιο αφαιρετική, λιγότερο «φορτωμένη» ως προς την ποιητική της διάσταση, που την εποχή αυτή μπορεί να μεταφραστεί σκηνικά – υπάρχουν σκηνοθέτες έτοιμοι να δοκιμαστούν με το λόγο του.

Αν δούμε τη διαδρομή του Δημητριάδη ανάμεσα στις δύο γλώσσες – και τις δύο χώρες – σαν μια πορεία που διασχίζει (και χτίζει) γέφυρες επικοινωνίας, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η αναγνώριση του έργου του έρχεται όταν η οπτική του γίνεται αντιληπτή ως γέφυρα και όχι πια ως σύνορο.

Αυτό που τελικά προτείνει, επαναφέροντας το λόγο στο επίκεντρο, μας θυμίζει το θαύμα που πρέπει να κυριαρχήσει στη σκηνή, για το οποίο μιλά ο Olivier Py.

Αυτό θα έπρεπε να δούμε. Θα έπρεπε να δούμε αυτή την ηρωική πράξη του Λόγου να βγαίνει πάνω από τον αφρό των ολέθριων υδάτων.

Τότε οι λέξεις... τότε οι λέξεις δεν θα ήταν απλώς και μόνον γυάλινες μπίλιες που έχουν γλιστρήσει από το σπασμένο γιορντάνι της ιστοριούλας. Κάθε λέξη, κάθε σύμφωνο θα τα κουβαλούσαμε [...] και θα τα τοποθετούσαμε ενώπιόν μας, κάνοντας κάθε ηθοποιό αλληγορία του ίδιου του Λόγου⁵⁶.

56. Olivier Py, *Επιστολή στους νέους ηθοποιούς διά να αποδοθεί ο λόγος τω λόγω*, μετ. Λουίζα Μητσάκου, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2008, σ. 45.

Δήμητρα Κονδυλάκη

Μπορούν το ποιητικό και το πολιτικό

να συνδεθούν εκ νέου;

Μια προσέγγιση με αφορμή
σύγχρονους έλληνες δραματουργούς
που αναδείχτηκαν στη γαλλική σκηνή
μετά την κρίση*

*Έαν μή έλπιται ανέλπιστον ούκ έξευρήσει,
άνεξερευήτων έόν και άπορον*

Ηράκλειτος

(Αν δεν ελπίζεις δεν θα βρεις το ανέλπιστο,
που είναι ανεξερευήτο και απλησίαστο)

Ως συλλογικός χώρος μετουσίωσης της πραγματικότητας, το θέατρο ορίστηκε από την αρχαιότητα ως τέχνη πολιτική. Όχι με την έννοια της καθαρής στράτευσης όπως τη βρίσκουμε στον Brecht. Ούτε με την έννοια μιας φωτογραφικής κριτικής του συστήματος που επικράτησε στην Ελλάδα του 1970, μέσα από τη φόρμα του νατουραλιστικού-ηθογραφικού θεάτρου. Τέχνη πολιτική με την έννοια ότι αφορά το άτομο ως «ζών πολιτικών», που ορίζεται στη βαθύτερη σύστασή του από τη σχέση του με την πόλη και από τη θέση του απέναντι στα κοινά. Υπό αυτήν την οπτική, το δράμα αποτελεί κεντρικό βήμα του κοινωνικού διαλόγου, όχι βέβαια πρωτογενές αλλά μεσολαβημένο από το *μύθο* και τους *ερμηνευτές του* που εξασφαλίζουν τη ζωτική απόσταση από την τρέχουσα πραγματικότητα: μ' αυτόν τον τρόπο το *πολιτικό* συνδέεται άρρηκτα με το *ποιητικό*. Και ως ποιητικό εννοώ εδώ τη λειτουργία της *μεταφοράς* που επιτελείται στο δράμα και η οποία ενεργοποιεί τον παραλληλισμό σκηνής και πόλης, μη περιορίζοντας την *ποίηση* στη *λέξη*, στο *συγγραφικό ύφος* αλλά συμπεριλαμβάνοντας στο *ποιητικό* τη σύνολη σύλληψη και αρχιτεκτονική ενός έργου.

Σήμερα, σε μια εποχή που επανέρχεται το αίτημα του «πολιτικού θεάτρου», και μεγάλο μέρος δημιουργών επιχειρούν να αρθρώσουν «πολιτικό λόγο», τι είναι πολιτικό θέα-

* Θα ήθελα να εκφράσω τις πιο θερμές ευχαριστίες μου στη συνάδελφο Καίτη Διαμαντάκου, που διάβασε την εισήγησή μου, καθώς η συνεργασία μου ως μεταφράστριας και δραματουργού με το Panta Théâtre στο πλαίσιο του Φεστιβάλ *Écrire et mettre en scène* (1-31 Μαΐου 2014) με κράτησε μακριά από αυτό το συνέδριο.

τρο; Το ζήτημα αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία αν αναλογιστεί κανείς το ζοφερό κοινωνικό τοπίο παγκοσμίως: βία, τρομοκρατία, πόλεμοι, αίσθημα ασφυξίας και αδιεξόδου μπροστά σ' ένα πανίσχυρο αλλά απρόσωπο σύστημα. Γι' αυτό κι έχει απασχολήσει κορυφαίους ερευνητές και θεωρητικούς του θεάτρου. Στην Ελλάδα της κρίσης όμως, το «πολιτικό θέατρο» παύει να μας απασχολεί ως θεατρολογική κατηγορία και ξαναγίνεται βιωματική αναγκαιότητα – σαν να χρειαζόταν να ξανάρθει η πόλη στο προσκήνιο για να ξαναγίνει το *θέατρο αναγκαίο* απαντώντας στον καθηγητή μου Denis Guénoun, που το 1997 ρωτούσε: «Πόσο καιρό μπορούμε να περιμένουμε το θέατρο όταν λείπει; Η υπόθεση αυτή έχει σήμερα σημασία: μπορεί να έχουμε ανάγκη το θέατρο και να μην έχουμε θέατρο. Ή να μην έχουμε το θέατρο που πρέπει¹.» Μπορεί ακόμα να μην έχουμε «το θέατρο που πρέπει» αλλά η τέχνη του θεάτρου μοιάζει πιο αναγκαία απ' ό, τι ήταν στα τέλη του εικοστού αιώνα, καθώς η συνοχή του κοινωνικού ιστού έχει πληγεί τόσο πολύ που *το ζητούμενο του δραματουργού ως ερμηνευτή* επανισχυροποιείται. Έτσι επανέρχονται αναπόφευκτα στο προσκήνιο οι μπρεχτικές συνδηλώσεις του «πολιτικού», σύμφωνα με τις οποίες το θέατρο πρέπει να είναι ικανό να αφυπνίζει τις συνειδήσεις, να είναι μαχητικό, ανατρεπτικό. Εκείνο που έχει τη μεγαλύτερη σημασία υπό αυτήν την έννοια είναι η θέση του συγγραφέα.

Ταυτόχρονα, είναι σαφές πως είναι αδύνατη η επιστροφή στις φόρμες και τα πρότυπα που άλλοτε «στέγασαν» το λεγόμενο πολιτικό θέατρο, στην καλοφτιαγμένη δομή του νατουραλιστικού ή στην οπτιμιστική καθαρότητα του επικού θεάτρου: οι εποχές που τις γέννησαν έχουν παρέλθει. Πώς συνδιαλέγεται λοιπόν το σύγχρονο ελληνικό θέατρο με την πόλη την τελευταία πενταετία;

Γεγονός είναι ότι όλο και περισσότεροι συγγραφείς στρέφονται προς μια «πολιτική» θεματολογία, αντλώντας τα θέματά τους από την κρίση και εν γένει από τη δυστοπία της σύγχρονης πραγματικότητας. Αφήνοντας όμως μια αναλυτική ενασχόληση με το πληθωρικό ελληνικό δραματουργικό τοπίο για μια επόμενη προσέγγιση, θα θέλαμε εδώ να εστιάσουμε στη σύγχρονη ελληνική παραγωγή μέσα από διεθνές φίλτρο. Η γαλλική σκηνή ενδείκνυται ως πεδίο αναφοράς, καθώς λόγω της ευαισθητοποίησής της στην ανάδειξη του σύγχρονου ρεπερτορίου, αποτελεί προνομιακό αποδέκτη και υποστηρικτή της ελληνικής γραφής σήμερα. Ταυτόχρονα, η γαλλική κοινωνία στέκεται αλληλέγγυα και παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς τις συνέπειες της ελληνικής κρίσης. Αυτός είναι ένας επιπλέον λόγος του ενδιαφέροντός της για το σύγχρονο ελληνικό έργο και τους έλληνες δραματουργούς που αναζητούν νέες φόρμες διαλόγου με το πραγματικό στις σημερινές ανησυχητικές διαστάσεις του.

Μιλώντας βέβαια για την τελευταία πενταετία στη χώρα μας είναι νομίζω περιττό να απαριθμήσουμε τα ποσοστά της ανεργίας, των αυτοκτονιών, της φτώχειας και της κοινωνικής κατάθλιψης, τη μαζική μετανάστευση των νέων σε αναζήτηση ενός καλύτερου μέλλοντος, και την ακόμα μαζικότερη απελπισία εκείνων που μένουν εδώ απολιτογράφητοι, χωρίς προοπτικές, επισφαλείς. Μετά από μια πενταετία αποσύνθεσης της

1. Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Paris 1997, εισαγωγή. Ανέκδοτο στα ελληνικά, μετ. της υπογράφουσας.

ελληνικής κοινωνίας, θα περιμέναμε ίσως η εξέγερση να είναι προ των πυλών και μια τέχνη θυμωμένη και επαναστατική να γεννηθεί από μια ανάγκη αντίστασης στα δεδομένα της πραγματικότητας. *Αλλά αυτό δεν συμβαίνει.* Ο θυμός που συσσωρεύεται στην κοινωνική σκηνή δεν μετασχηματίζεται εύκολα σε ενέργεια συλλογικής αντίδρασης. Συχνότερα διοχετεύεται στις διαπροσωπικές σχέσεις, δημιουργεί πόλωση, ρήγματα, κοινωνικό μίσος. Η διάψευση από το χώρο της πολιτικής γεννά ρατσισμό, επιτείνει τον φόβο του Άλλου, κι οδηγεί σε παραίτηση, οχυρώνοντας αρκετούς στην πεποίθηση ότι τίποτε δεν μπορεί ποτέ να αλλάξει.

Στον χώρο του θεάτρου αντίστοιχα, η υποχώρηση ενός πολιτικού ιδιώματος, που μπορεί να ανθούσε στην Ελλάδα τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, προς χάριν μιας, λιγότερο μονοσήμαντης, δραματοουργίας του ιδιωτικού με αποκορύφωμα τη μεγάλη εξάπλωση των ομάδων που αυτοδραματοποιούνται καθώς και οι έντονες φορμαλιστικές τάσεις των δύο τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, μοιάζει να μας έχουν ξεμάθει πώς μπορεί το θέατρο να μετουσιώνει την κραυγή μιας κοινωνίας σε κρίση. Δεν εννοώ βέβαια την επιλογή πολιτικών θεμάτων, όσο την ποιητική τους πραγμάτευση, τη φόρμα μέσα στην οποία διοχετεύεται το «πολιτικό» και την αποδέσμευσή της από παλιά σχήματα. Γιατί έργα νατουραλιστικά ή ακόμα σε μορφή φάρσας και κοινωνικής σάτιρας εξακολουθούν να γράφονται. Ταυτόχρονα, γύρω απ' το χώρο του θεάτρου, υπάρχει πληθωρική δραστηριότητα. Ηθοποιοί και σκηνοθέτες που σφύζουν από ταλέντο κατακλύζουν και τους πιο ανύποπτους χώρους, γκαράζ, παλιά εργοστάσια, παλιά γραφεία εφημερίδων, υπόγεια κάθε είδους: το θεατρικό παιχνίδι προσφέρει ιδανικό αντίβαρο στην καταθλιπτική πραγματικότητα και αυτονομείται από οποιοδήποτε μήνυμα.

Το βλέπουμε πολύ χαρακτηριστικά, για να δώσουμε ένα πρόσφατο παράδειγμα, στην παρουσίαση της εργασιακής δουλειάς του Βασίλη Νούλα πάνω στο κείμενο *Νεκρή φύση* του Μανώλη Τσίπου² και το οποίο, εμφανώς εμπνευσμένο από τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 2008 μετά τη δολοφονία του Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου, προσείλκυσε έντονο ενδιαφέρον φέτος από γαλλικής πλευράς, αφού εντάχθηκε στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ της Avignon αλλά και του Μήνα Ελληνικού Έργου στο Panta théâtre που πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 2014 στην πόλη Caen. Απαγγέλλοντας το θραυσματικό αυτό κείμενο που το βιβλικό ύφος του παραπέμπει στο *Πεθαίνω σαν χώρα* του Δημήτρη Δημητριάδη, η ομάδα ερασιτεχνών ηθοποιών του Β. Νούλα επιτελεί στο πλαίσιο της περφόρμανς μια σειρά παράλληλων, ασύνδετων δράσεων σε ευφορικό ύφος. Μόνο που αυτές, αντί να ευνοούν την κατανόηση του κειμένου, στοχεύουν σε μια γενικευμένη παρώδηση νοήματος, εκτελεστών και ακροατηρίου, φιλοδοξώντας να λειτουργήσουν ανατρεπτικά μ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο. Ταυτόχρονα, ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει σκηνικά την κατεύθυνση του «μεταδραματικού» θεάτρου όπου επιθυμεί να εγγραφεί, προβάλλοντας από καιρού εις καιρόν το εξώφυλλο του ομώνυμου δοκιμίου του Hans-Thies Lehmann στο ταβάνι, μετωνυμία που χρησιμοποιεί για να δείξει ότι εμπνέεται από τη θεωρία χωρίς να διστάζει να παίξει μαζί της.

2. Χώρος Ρομάντσο, 7 Απριλίου 2014.

«Από τη στιγμή που [...] η κοινωνία οργανώνει την εξουσία [...] ως έναν ιστό όπου ακόμα και η κυρίαρχη ελίτ δεν διαθέτει πλέον πραγματική επιρροή πάνω στις οικονομικο-πολιτικές διαδικασίες [...], η πολιτική διαμάχη τείνει να γίνεται αφηρημένη, να στερείται συγκεκριμένης αναπαράστασης, συνεπώς και σκηνικής³», έγραφε ο Hans-Thies Lehmann το 1999. «Το μόνο πράγμα που μπορεί ακόμα – υπό αυτές τις συνθήκες – να διαθέτει μια αρετή θέασης είναι η διακοπή της όποιας κανονικής, έννομης, πολιτικής στάσης, δηλαδή το μη-πολιτικό: ο τρόμος, η αναρχία, η τρέλα, η απόγνωση, το γέλιο, η επανάσταση, το αντικοινωνικό⁴». Δεν είναι τυχαίο ότι από τα *nineties* και μετά η ευρωπαϊκή σκηνή κατακλύζεται από έργα και παραστάσεις (βλ. το ρεύμα του *in-ver-face-theatre*) που εξωθούν την αντοχή του θεατή στα ακρότατα όριά της. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει ότι «ο τρόμος, η αναρχία, η τρέλα, η απόγνωση, το γέλιο, η επανάσταση, το αντικοινωνικό», όπως γράφει ο Lehmann, έχουν την τάση να αντικαθιστούν το «πολιτικό» στη σκηνή, δηλαδή μια οργανωμένη ανάλυση των κοινωνικών σχέσεων, μια ορθολογική διεξόδυση στον κόσμο της πραγματικότητας. Ακόμα και ο ριζοσπαστικός διαχωρισμός αναπαράστασης και νοήματος μοιάζει όντως προϊόν απόγνωσης. Που παραπέμπει στο μπεκετικό : «όταν είμαστε χωμένοι στα σκατά ως το λαϊμό, το μόνο που μας μένει είναι να τραγουδήσουμε». Μόνο που η αλήθεια του σκηνικού ενθουσιασμού και του εκτεθειμένου σώματος ως η σύγχρονη απάντηση σ' ένα παλιομοδίτικο, νατουραλιστικό θέατρο και κυρίως σ' ένα αποσαθρωμένο κοινωνικό σκηνικό γίνεται και αυτή ανεπαρκής όταν απλώς συγκαλύπτει μια ιδεολογική αμηχανία.

Στην πραγματικότητα, αν παρακάμψουμε τον επί σκηνης ενθουσιασμό που όμως μοιάζει συχνά ορφανός περιεχομένου, το ελληνικό θέατρο είναι αιχμάλωτο μιας αίσθησης «αεργίας» για να παραπέμψω άλλη μια φορά στο κείμενο *Νεκρή φύση* όπου αναφέρθηκα παραπάνω :

Ελέησέ με, πόλη μου, σύμφωνα με το άπειρο έλεός σου.
 Με την απέραντη ευσπλαχνία σου εξάλειψε τη βραδύτητά μου.
 Ακόμη πιο πολύ, πλύνε με από τον ρύπο της αεργίας μου κι από το φόβο μου καθάρισέ με.
 Γιατί έχω συναίσθηση της αεργίας μου κι ο φόβος μου βρίσκεται πάντοτε μπροστά μου.
 Για σένα δεν τόλμησα ν' αγωνιστώ και μόνο τις φοβισμένες σκέψεις μου διέπραξα ενώπιόν σου⁵.

3. « *Lorsque [...] la société organise le pouvoir comme un tissu où même l'élite dominante politique ne dispose presque plus de pouvoir réel sur les processus économique-politiques (sans même parler des personnes individuelles), le conflit politique comme tel a alors tendance à devenir abstrait, à se dérober à toute représentation concrète, et, par conséquent scénique* ». Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, μετ. από τα γερμανικά Philippe-Henri Ledru, L'Arche éditeur, Paris 2002, p. 272 (δική μου μετ. από τα γαλλικά).

4. « *La seule chose qui – dans ces conditions – peut encore gagner une qualité de visibilité est l'interruption de tout comportement normé, juridique, politique, c'est-à-dire, le non-politique : la terreur, l'anarchie, la folie, le désespoir, le rire, la révolte, l'a-social* », ό. π.

5. Μανώλης Τσίπος, *Νεκρή φύση*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2015. [Manolis Tsipos, *Nature morte*, μετ. Myrto

Διάχυτη είναι εδώ μια αίσθηση εγκλωβισμού στις ίδιες παθογένειες, στα ίδια λάθη, ηττοπάθειες, αυτοκαταστροφής, που μεταφράζει πολύ εύστοχα την ευρύτερη τάση του θεάτρου μας σήμερα. Το κατά πόσον ομοιοπαθητικά ή ναρκισσιστικά μπορεί να λειτουργεί αυτή η καταστροφολαγνεία στον καθρέφτη της ελληνικής κοινωνίας μένει ν' απαντηθεί... Εξάλλου και μόνο από πλευράς ρεπερτορίου, η αθηναϊκή σαιζόν 2013-2014 ήταν ενδεικτική: «Ο θάνατος... ταυριάζει στη φετινή σαιζόν », σύμφωνα με τον τίτλο ενός άρθρου που απάνθιζε τις πιο ενδιαφέρουσες παραστάσεις στο *Αθηνόγραμμα*⁶. «Η φετινή σεζόν κινδυνεύει να χαρακτηριστεί νεκρόφιλη! Γνωστοί σκηνοθέτες, θίασοι και θέατρα ανεβάζουν έργα που αφορούν την αυτοκτονία και τις ανιάτες ασθένειες, τις αιμοσταγείς παιδοκτονίες και το θάνατο⁷». Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι η πιο πολυανεβασμένη συγγραφέας της σαιζόν ήταν η Sarah Kane.

Μετά από αυτή την... πεισιθάνατη διαπίστωση, ας σκεφτούμε ενδεικτικά τους τίτλους μόνο των ελληνικών έργων που ήρθαν σε επαφή το 2014 με το γαλλικό κοινό: *Νεκρή φύση*⁸ του Μανώλη Τσίπου, όπως προαναφέρθηκε, *Νεκρά φύλλα*⁹ του Κωνσταντίνου Τζήκα, και *Γυναίκα και Λύκος*¹⁰ της Έλενας Πέγκα στο 17ο Φεστιβάλ σύγχρονης δραματουργίας του Panta théâtre στην Caen τον Μάιο¹¹. Καθώς και *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*¹² του Δημήτρη Δημητριάδη, *Vitrioli*¹³ του Γιάννη Μαυριτσάκη και επανάληψη της *Νεκρής φύσης*¹⁴ στο Φεστιβάλ της Avignon¹⁵.

Gondicas, στο *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui. Miroirs tragiques, fables modernes*, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, 11, Éditions Théâtrales, Montreuil 2014, σ. 337-344 (απόσπασμα)].

6. Ιλεάνα Δημάδη, «Ο θάνατος... ταυριάζει στη φετινή σαιζόν», *Αθηνόγραμμα*, 26-1-14.

7. Ο. π.

8. Συν-σκηνοθεσία του συγγραφέα και του Βασίλη Νούλα. Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά στην Caen (Panta théâtre) στη μετάφραση της Myrto Gondicas στις 20 Μαΐου 2014. Η πρώτη του ελληνική παρουσίαση έγινε στο BIOS την επόμενη σαιζόν σε σκηνοθεσία Βασίλη Νούλα, 19 Φεβρουαρίου - 4 Απριλίου 2015.

9. Κωνσταντίνος Τζήκας, *Νεκρά φύλλα*, ανέκδοτο στα ελληνικά. [Konstandinos Tzikas, *Feuilles mortes*, μετ. Dimitra Kondylaki, στο *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui*, p. 345-356 (απόσπ.)] Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά στην Caen (Panta théâtre) σε μετάφραση της υπογράφουσας και σκηνοθεσία Guy Delamotte στις 10 Μαΐου 2014. Η πρώτη του ελληνική παρουσίαση έγινε στο πλαίσιο της «Πλατφόρμας σύγχρονων έργων» του Βυρσοδεψείου σε σκηνοθεσία της υπογράφουσας (16 Ιουνίου 2014).

10. Έλενα Πέγκα, *Γυναίκα και Λύκος*, Εκδόσεις Κάππα, Αθήνα 2014. Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά στην Caen (Panta théâtre) σε μετάφραση της υπογράφουσας και σκηνοθεσία Έλλης Παπακωνσταντίνου στις 31 Μαΐου 2014. Στην Ελλάδα παρουσιάστηκε την επόμενη θεατρική σαιζόν σε σκηνοθεσία Έλλης Παπακωνσταντίνου: Δημήτρια 2014 και Δημοτικό θέατρο Πειραιά.

11. Βλ. <http://www.pantatheatre.net/index.php?page=ems-grece>.

12. Δημήτρη Δημητριάδη, *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*, Εκδόσεις Νεφέλη, «Η γλώσσα του θεάτρου», Αθήνα 2013. Φεστιβάλ της Avignon, σκηνοθεσία Δημήτρη Καραντζά, 22-25 Ιουλίου 2014.

13. Γιάννη Μαυριτσάκη, *Vitrioli*, Οδός Πανός, Αθήνα 2013. Πρώτη παράσταση στην Ελλάδα: Εθνικό θέατρο, Θεατρική περίοδος 2012-2013, σκηνοθεσία Olivier Py. Avignon (μετάκληση), 10-19 Ιουλίου 2014.

14. Σκηνοθεσία Michel Raskine, École de la Comédie de St Étienne, Ιούλιος 2014.

15. Πρόκειται για την 68η σαιζόν του Φεστιβάλ της Avignon, την πρώτη υπό τη διεύθυνση του Olivier Py, συγγραφέα και σκηνοθέτη που εγγράφεται στην παράδοση του κλασικού θεάτρου λόγου. Ο προγραμματισμός του, με έμφαση το 2014 στη Μεσόγειο, επιχείρησε να αναδείξει ένα ποιητικό και ταυτόχρονα πολιτικό θέατρο. Βλ. ενδεικτικά: Muriel Maalouf, « Un Avignon poétique et politique pour la première d'Olivier Py » (Bilan

Όλα τα παραπάνω έργα, παρά την ετερογένεια προσδιορισμού κάθε συγγραφέα, τη διαφορά γενιάς και την ιδιαιτερότητα βέβαια κάθε έργου, εμφορούνται από την αίσθηση ότι έχει επέλθει ένα τέλμα, τα πρόσωπα βρίσκονται σε οριακό σημείο και με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο θέτουν το θέμα της δυνατότητας της κάθαρσης.

Εμβληματικότερο και πυκνότερο όλων ως προς τη μεταφορά αυτού του συμβολισμού της «οριακότητας» είναι ο *Κυκλισμός του τετραγώνου*, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα τον Οκτώβριο του 2013 στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καραντζά. Το γαλλικό κοινό είχε ήδη έρθει σε επαφή με το έργο στο θέατρο του Οdéon στα πλαίσια του αφιερώματος στον Δημήτρη Δημητριάδη το 2010¹⁶. Ο *Κυκλισμός* είναι σπουδαίο έργο γιατί εδώ η επανάληψη, που αποτελεί το κατ' εξοχήν όχημα της γραφής του, περνάει από το επίπεδο της γλώσσας στο επίπεδο της φιλοσοφίας, θέτοντας μ' έναν τρόπο όλο και πιο ασφυκτικό, καθώς το έργο προχωράει, το ζήτημα της *χρήσης του χρόνου*. Και παρόλο που η επιφάνεια του έργου αφορά τις ερωτικές σχέσεις, την ανακύκλωση ίδιων συμπεριφορών, λαθών και τη στασιμότητα σ' ένα βαλτώδες σημείο, θέτει το κατ' εξοχήν πολιτικό ερώτημα που αφορά τον ελληνικό πολιτισμό σήμερα και τη συνέχειά του: πώς μπορούμε να βγούμε από τη σπείρα ενός λάθους που είναι διαγνωσμένο από μας ως λάθος κι όμως αναπαράγεται κι αναπαράγεται στο διηνεκές; Υπό αυτήν την έννοια, το έργο μάς αφορά ιδιαίτερα ως πολίτες σε μια εποχή που αισθανόμαστε συνεχώς, κάθε μέρα, ότι φτάνουμε στο όριο – και για να μπορέσουμε να συνεχίσουμε, το ξεπερνάμε: αυτή η υπέρβαση των ορίων μας, η διαρκής προσπάθεια διαχείρισης των σοκ που περνάμε καθημερινά, αιχμάλωτοι μιας αδιάλειπτης εναλλαγής φόρτισης / αποφόρτισης γεννά ένα άλλο δέος από εκείνο που παραγόταν από την ιδέα της δυνατότητας της *κάθαρσης* που παρήγε η Τραγωδία και συνέχισε το Κλασικό δράμα. Στο μεταδραματικό θέατρο του Δημητριάδη, δέος γεννά το ίδιο το γεγονός της ζωής, η δυνατότητα δηλαδή να γκρεμίζεις και να ξαναρχίζεις, να διαγράφεις και να προχωράς, όσο κι αν η προσπάθειά σου είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Δεν υπάρχει χρόνος για χάσιμο, δεν υπάρχει η πολυτέλεια της ακινησίας μέσα στο τέλμα των πραγμάτων που έχουν πεθάνει. Σημασία έχει η επανεκκίνηση. Δεν είναι ηρωικός ο θάνατος, ηρωικός είναι ο αγώνας της επανεκκίνησης. Αλλά αυτό προϋποθέτει τη συνείδηση της δυσκολίας και της *καθήλωσης στο ίδιο*, που εκθέτει ο *Κυκλισμός* σ' όλο της το μεγαλείο. Ίσως όμως από τα άλλα έργα που ανέφερα παραπάνω να είναι και το πιο φωτεινό, το πιο συμφιλιωμένο με την ανθρώπινη κατάσταση, γι' αυτό και ορίζει κατά τη γνώμη μου ένα σημείο εξόδου από μια δραματουργία «καθαροκεντρική» στο θέατρο του Δ. Δημητριάδη.

Δεν συνέβαινε το ίδιο μ' ένα έργο σαν τον προφητικό, ανελέητο *Τόκο*, που ανέβασε ο Λευτέρης Βογιατζής στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2010, λίγους μήνες μετά την προσφυ-

de la 68e édition du festival d'Avignon), στο: <http://www.rfi.fr/france/20140729-festival-avignon-2014-bilan-premiere-edition-olivier-py-intermittents>, 29 Ιουλίου 2014.

16. Dimitris Dimitriadis, *La Ronde du carré* (texte français Claudine Galea avec Dimitra Kondylaki), Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2010. Odéon-Théâtre de l'Europe, σκηνοθεσία: Giorgio Corsetti, 14 Μαΐου - 12 Ιουνίου 2010.

γή της χώρας μας στο ΔΝΤ. Ο Δημητριάδης είναι κατ' εξοχήν οραματικός συγγραφέας. «Τα κείμενα καταγράφουν, η γραφή αποκαλύπτει¹⁷» μου έλεγε σε μια συνέντευξή μας στην Ορλεάνη το 2006, όταν του είχα θέσει το θέμα της σύλληψης του *Πεθαίνω σα χώρα*. Το έργο εκείνο, μου εξηγούσε, γράφτηκε το 1979, σε μια στιγμή ανάκαμψης μετά τη δικτατορία, όπου όλα έδειχναν «ότι η Ελλάδα πηγαίνει προς το καλύτερο, το κείμενο δηλαδή δεν αντιστοιχούσε στην συγκεκριμένη ιστορική στιγμή¹⁸». Κι όμως το *Πεθαίνω σα χώρα*, το οποίο ανεβαίνει ιδιαίτερα συχνά στην Ελλάδα μετά το ξέσπασμα της κρίσης, αλλά και στη Γαλλία¹⁹, έχει αυτόν τον εσχατολογικό χαρακτήρα που ξέρουμε: αναγγέλλει την επερχόμενη βιβλική καταστροφή ως μοναδική προοπτική λύτρωσης της χώρας που υποφέρει και των κατοίκων της.

Ο *Τόκος* αντίστοιχα, γραμμένος το 2006, το πιο «νεοελληνικό του έργο», εκκινώντας από την περιγραφή μιας κοινωνίας που μοιάζει να ευημερεί και δεν παύει να αναλώνεται σε γαμήλιες τελετές, γιορτές και βαφτίσεις αποτελεί μια κατά μέτωπον επίθεση στα μωρά... και κατ' επέκταση στη δυνατότητα γέννησης νέας ζωής, αλλά και στον πλούτο και στην αφθονία. «Αν *Τόκος* σημαίνει γέννα, όχι μόνο με την έννοια τη βιολογική αλλά και με την έννοια της δημιουργίας αυτής καθ' αυτής, της δυνατότητας παραγωγής νέας ζωής σε κάθε επίπεδο, εθνικό, κοινωνικό και πολιτισμικό, η καινούρια γενιά σύμφωνα με την παραβολή του έργου, είναι καταδικασμένη. Γιατί αποτελεί καρπό μαστροπείας, υποτέλειας, διαφθοράς. Αν λοιπόν το *Πεθαίνω σα χώρα* προμήνυε άθελά του το τέλος της μεταπολίτευσης, ίσως ο *Τόκος* να εκφράζει το προαίσθημα μιας έκρηξης που θα σημαίνει το τέλος κι αυτής, της νέας εποχής²⁰» έγραφα στο πρόγραμμα εκείνης της παράστασης 4 χρόνια πριν. Με αποκαλυπτικό, εσχατολογικό τρόπο καταλήγουν εξάλλου και τα άλλα έργα του Δημητριάδη που παρουσιάστηκαν στο αφιέρωμα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών το 2013, κυρίως *Το άγγιγμα του βυθού*²¹ και ο *Φαέθων*²², με κέντρο και τα δύο, αιμομικτικές οικογένειες που τιμωρούνται από τα ίδια τους παιδιά, συμπαρασύροντας και ολόκληρο το κοινωνικό οικοδόμημα που τις στηρίζει και τις περιβάλλει. Η καταστροφή – που πάντα περνάει μέσα από την αποδόμηση των στερεοτύπων και των παραδεδομένων μύθων – προβάλλει λοιπόν πάντα ως προϋπόθεση αναγέννησης σ' αυτό το έντονα παραβολικό θέατρο.

17. Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, 2015, σ. 72.

18. Ο. π.

19. Πρώτη παρουσίαση του έργου στη Γαλλία έγινε από τον Γιάννη Κόκκο το 2002: Δραματοποιημένη ανάγνωση, Théâtre du Rond Point (Paris). Ακολούθησαν οι παραστάσεις: MC93 Bobigny, σκηνοθετική επιμέλεια Anne Dimitriadis, 23-24 Φεβρουαρίου 2008. (Δραματοποιημένη ανάγνωση), MC93 Bobigny, σκηνοθεσία Anne Dimitriadis, 16 Μαρτίου-7 Απριλίου 2008 και Odéon-Théâtre de l'Europe / Festival d'Automne à Paris, σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινός, 7-12 Νοεμβρίου 2009.

20. Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 94.

21. Δημήτρης Δημητριάδης, *Το άγγιγμα του βυθού*, Ίνδικτος, Αθήνα 2009. Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, σκηνοθετική επιμέλεια Έλλης Παπακωνσταντίνου, 27 Οκτωβρίου 2013.

22. Δημήτρης Δημητριάδης, *Φαέθων*, Σαϊζηπηρικών, Θεσσαλονίκη 2013. Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, σκηνοθετική επιμέλεια Αργυρώς Χιώτη, 22 Οκτωβρίου 2013.

Αν δεχτούμε ότι κανένα νέο δραματουργικό ρεύμα δεν γεννήθηκε τα χρόνια της κρίσης – εξάλλου η εγγύτητα δεν επιτρέπει να προβούμε σε βιαστικά συμπεράσματα –, πρέπει να δεχτούμε ότι η κρισιμότητα ενός δραματουργού σαν τον Δ. Δημητριάδη που, πριν το 2006 συσσώρευε τα θεατρικά του κείμενα στη σκιά, αναδείχτηκε κι επαληθεύτηκε ακόμη περισσότερο αυτή την περίοδο. Στην ανάδειξη της θεατρικής πλευράς αυτού του, κυρίως γνωστού ως ποιητή και μεταφραστή παλαιότερα, συνέβαλε αναμφισβήτητα το γαλλικό αφιέρωμα που του έγινε στο θέατρο του Οδέον. Αντίστοιχα όμως συνέβαλε και η ρήξη με την παλαιότερη κατάσταση ευδαιμονίας που επέφερε η κρίση στην ελληνική κοινωνία και η οποία άνοιξε επιτέλους το δρόμο προς μια «αυτοκριτική» που δεν είχε θέση προ κρίσης.

Κρίνοντας βέβαια από τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία εν τω γίνεσθαι, παρατηρούμε ότι αυτή η «αυτοκριτική διάθεση» έχει την τάση να γίνεται όλο και πιο αυτομαστιγωτική, πιο αυτοτιμωρητική. Ενδεικτικό σ' αυτήν την κατεύθυνση είναι το έργο *Νεκρά φύλλα* του πρωτοεμφανιζόμενου Κωνσταντίνου Τζήκα που επιλέχθηκε από τη δραματουργική ομάδα του Βυρσοδεψείου²³ για να ταξιδέψει στο Φεστιβάλ της Caen. Ο συγγραφέας εδώ, διαλεγόμενος με λογοτεχνικά αρχέτυπα σαν τον De Sade και τον Bataille, επιτίθεται ευθέως στο *lifestyle* και στην απατηλή λάμψη της καταναλωτικής κοινωνίας, κρύβοντας συμβολικά στο εσωτερικό της πολυτελούς τσάντας μιας επιτυχημένης σχεδιάστριας, το αυτοβούλως κομμένο χέρι της βοηθού της. Το εύρημα αυτό συμπυκνώνει τη θέση του έργου ότι ο άνθρωπος πρέπει να φτάνει στο ακρότατο όριο της ύπαρξής του σε αντιπαράθεση με τη ρηχή και περιορισμένη διαχείριση της προσωπικότητας που επιτρέπει μια κοινωνία αποκλειστικά προσανατολισμένη στο κέρδος και βέβαια, στην εικόνα. Δεν είναι τυχαία η επιλογή της ιδιότητας του φωτογράφου ως διαφθορέα – με την αμφίσημη έννοια της γαλλικής λέξης *séducteur* – και ρυθμιστή αυτού του ακραίου παιχνιδιού που, με τρόπο ένα ακρωτηριασμένο χέρι, μολύνει έναν-έναν τους χαρακτήρες. Η νεαρή βοηθός είναι τόσο υποταγμένη σ' αυτόν τον άγγελο της μοίρας που, όταν όλα αποκαλύπτονται, απλώς ξαπλώνει δίπλα του τρυφερά, περιμένοντας παθητικά το τέλος. Το έργο μοιάζει να εκφράζει την εικόνα μιας ολόκληρης γενιάς για τον εαυτό της – σημειωτέον ότι ο συγγραφέας δεν είχε κλείσει ακόμα τα 30 όταν έγραψε το έργο –, μιας γενιάς που προχωρά ως πρόβατο στη σφαγή, έχοντας χάσει κάθε αίσθηση αυτοκαθορισμού.

Τον αυτοκαθορισμό της αντίθετα διεκδικεί η Γυναίκα του έργου της Έλενας Πέγκα, *Γυναίκα και Λύκος*, με διακείμενο το *Κουκλόσπιτο* (και τη Νόρα) του Ibsen. Εγκαταλείποντας τον συμβατικό γάμο της, ζητά να επανασυνδεθεί με τη Φύση και μέσα από τη Φύση και τον έρωτα, με τη ζωή, με την ενέργεια, με τη δράση. Να περάσει από την απάθεια στο πάθος. Να βγει από τον λήθαργο. Αλλά για να το κάνει, προσομοιώνεται με λύκο και οδηγείται σ' ένα «ομοιοπαθητικό» έγκλημα σε χρόνο όπου όνειρο και πραγματικότητα συγχέονται. Δεν έχει έρθει ίσως η στιγμή μιας κατά πρόσωπον αντιπαράθεσης με το «Κακό» σε πραγματικό χρόνο αλλά ο μόνος τρόπος απεγκλωβισμού από τη

23. Τζωρτζίνα Κακουδάκη, Δήμητρα Κονδυλάκη, Έλλη Παπακωνσταντίνου.

φυλακή του πολιτισμού είναι η καταφυγή σ' ένα πρωτόγονο, ζωικό στοιχείο. Έχει ενδιφέρον να αναρωτηθεί κανείς, μ' αυτήν την αφορμή, για τη σχέση του θηλυκού και της γυναικείας δραματοουργίας, με τη διεκδίκηση της ζωής, με τη δράση και την ελπίδα, καθώς εδώ διαφαίνεται μια ισχυρότερη έλξη για τη ζωή απ' ό, τι στους άντρες συγγραφείς.

Το θέατρο πάντως που εγγράφεται με δυναμισμό κι ασκεί τη μεγαλύτερη επιρροή στην ελληνική σκηνή σήμερα, τίθεται υπεράνω κάθε ελπίδας, μη αφήνοντας ίχνος φωτός να διεισδύσει. Το κατ' εξοχήν παράδειγμα είναι κατά την αντίληψή μου, και θα τελειώσω μ' αυτό, εκείνο του δεύτερου φετινού ενοίκου της Ανίγνη που κατέκτησε επίσης την ελληνική σκηνή δια μέσου της γαλλικής, του Γιάννη Μαυριτσάκη. Να θυμίσω ότι ο Olivier Py είχε αναλάβει τη σκηνοθετική επιμέλεια του αναλογίου του *Τυφλού σημείου*²⁴, του πρώτου του έργου, το 2008, στο πλαίσιο της σημαντικής διοργάνωσης « Traits d'un ion » στο Οdéon. Το 2008 ήταν η χρονιά που εκδόθηκε και το έργο στα ελληνικά από τις εκδόσεις Νεφέλη σε εκδοτική επιμέλεια της υπογράφουσας ενώ ακολούθησε με λίγους μήνες διαφορά το δεύτερο έργο του, *Wolfgang*²⁵, που ανέβηκε στο Théâtre de l'Atalante στο Παρίσι τη σαιζόν 2014-2015²⁶. Από το 2008 που πρωτοεμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα ως σήμερα, έξι χρόνια αργότερα, η γραφή του Μαυριτσάκη έχει παρακολουθήσει με εντυπωσιακή αντανακλαστικότητα την πορεία προς την κρίση και μετά το ξέσπασμά της. Ο Μαυριτσάκης είναι από εκείνους τους δημιουργούς που επιδιώκουν μια οραματική ερμηνεία της πραγματικότητας και ως τέως ηθοποιός, έχει στο αίμα του μια πολύ *πρακτική* αίσθηση του πώς παράγεται η δραματική κατάσταση: ο συνδυασμός αυτών των δύο χαρακτηριστικών οδήγησε στη γραφή έργων μεγάλης ποιήσης και μοναδικής ακρίβειας. Ταυτόχρονα ως συγγραφέας έλκεται ιδιαίτερα από την κοινοτοπία του κακού κι η γραφή του συνδέεται όλο και πιο εμμονικά μ' αυτήν.

Ίχνη της κοινωνικής αποσύνθεσης υπήρχαν ήδη στο *Τυφλό σημείο*. Αλλά η σπαρρακτική έλλειψη της Νίκης για τον αγαπημένο της που έχει πεθάνει αντισταθμίζει τη σκληρότητα και την ακαμψία της κοινωνίας που την περιβάλλει. Εδώ το ατομικό / υπαρξιακό επίπεδο φωτίζεται πιο έντονα από το κοινωνικό. Υπάρχει ένα πρόσωπο που διαφοροποιείται. Σιγά-σιγά όμως, η κριτική της δυτικής, μετακαπιταλιστικής κοινωνίας εστιάζεται όλο και περισσότερο στον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή, όπως συμβαίνει στον *Wolfgang* – σύμβολο μιας άρρωστης κοινωνίας που προσδιορίζεται από την κυριαρχία του αρσενικού – και στην β' βοηθό κουζίνας στην *Κωλοδουλειά*²⁷ που έχει γίνει κυριολεκτικά εξάρτημα της εργασίας της. Ισχύει κι εδώ ό, τι και για το *Τυφλό σημείο*: «το άτομο, πλήρως αποσυνδεδεμένο από την Ιστορία (κατ' επέκταση και από την επι-

24. Γιάννης Μαυριτσάκης, *Το τυφλό σημείο*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, Οδός Πανός, Αθήνα 2014. Πρώτη παράσταση στην Ελλάδα: Θέατρο Πορεία, σκηνοθεσία Μάρθα Φριτζήλα, 2008.

25. Γιάννης Μαυριτσάκης, *Wolfgang*, Νεφέλη, Αθήνα 2008. Πρώτη παράσταση στην Ελλάδα: Εθνικό Θέατρο, σκηνοθεσία Κατερίνα Ευαγγελιάτου.

26. Σε σκηνοθεσία Laurence Campet [5-12 Δεκεμβρίου Atalante / 19-20 Μαρτίου Théâtre Euridice (Plaisir) και 1-12 Απριλίου Atalante].

27. Γιάννης Μαυριτσάκης, *Κωλοδουλειά*, ανέκδοτο. Πρώτη παράσταση στην Ελλάδα: Φεστιβάλ Αθηνών στο Από Μηχανής θέατρο, σκηνοθεσία Άγγελος Μέντης, 2009.

θυμία να παρέμβει σ' αυτήν λειτουργώντας ως ενεργό υποκείμενο) έχει γίνει ασάβινο σαν ρομπότ και υπηρετεί μηχανικά και ντετερμινιστικά το νόμο της συνέχειας και της επιβίωσης²⁸.» Υπάρχει βέβαια κάτι που ακόμα διασώζεται: είναι ο χώρος της φαντασίωσης και του ονείρου που συντηρούν μια ελπίδα αντίδρασης της ηρωίδας, κυοφορώντας ενδεχομένως μια έκλαμψη της συνείδησης. Η ελπίδα αυτής της έκλαμψης έχει εξαφανιστεί τελείως στο *Vitrioli*. Από επιθετικός φορέας της άρρωστης κοινωνίας και ενίοτε θύτης, το άτομο σ' αυτό το έργο, που θα μπορούσε να ιδωθεί και ως δραματικό δοκίμιο για την έννοια της κάθαρσης, έχει περάσει ξεκάθαρα στο ρόλο του εξιλαστήριου θύματος. Προσβεβλημένο από μια ακατανόητη αρρώστια, το αγόρι του έργου δεν παύει να φθίνει, σπέρνοντας το θάνατο στους πιο αγαπημένους του μέχρι να εξωθήσει την μητέρα του στην ίδια του τη δολοφονία. Κάποιοι, βολонταριστικά, είδαν εδώ τις συνέπειες της κρίσης στην ελληνική νεολαία που θυσιάζεται. Νομίζω ότι το έργο αυτό είναι πιο σύνθετο κι έχει ξεκάθαρα διάσταση μεταφυσική και ίσως διαχρονική, ωστόσο το αθεράπευτο σκοτάδι που μεταφέρει – καθώς κλείνει με την τύφλωση της μητέρας – ανοίγει το δρόμο για το τελευταίο και ευθέως συναρτώμενο με την κρίση, έργο του συγγραφέα: *Μετατόπιση προς το ερυθρό*²⁹.

Εδώ δεν υπάρχουν καν πρόσωπα, με την έννοια των θυτών ή των θυμάτων: πρωταγωνιστεί η διαδικασία της ίδιας της μόλυνσης. «Στον πυρήνα του έργου βρίσκεται», όπως το διατυπώνει ο συγγραφέας, «το σκοτάδι που βρίσκεται μέσα στον άνθρωπο, αυτή η γέννηση του σκότους που φέρνει τον όλεθρο και την επικράτηση της κτηνωδίας³⁰». Καμιά δυνατότητα διαφυγής δεν υπάρχει, η ντετερμινιστική οπτική του Μαυριτσάκη για την πορεία των πραγμάτων έχει εδώ εντελώς ριζοσπαστικοποιηθεί. Υπό αυτό το πρίσμα, εφόσον κάθε ανθρώπινη παρέμβαση είναι δραματικά ματαιωμένη, εφόσον η μόνη δυνατότητα είναι η καταγραφή του ολέθρου, νομίζω ότι μπορούμε να μιλάμε για ένα έργο βαθιά αντι-κοινωνικό, με την μεταδραματική έννοια που ο Lehmann δίνει στη λέξη αυτή. Κυρίως όμως «συμπτωματολογικό», γιατί αναπαράγει στη σύστασή του την παθογένεια της ελληνικής πραγματικότητας – όσο επεξεργασμένα και σαγηνευτικά κι αν το κάνει.

Συμπτωματολογικά τέλος θα χαρακτηρίζα και τα έργα που ταξίδεψαν στο Φεστιβάλ *Écrire et mettre en scène*, του Panta théâtre στην Caen με την έννοια ότι κανένα δεν αφήνει να διαφανεί η προοπτική μιας συνειδητής υπέρβασης. Τα πρόσωπα είναι σαν μαγνητισμένα σε κινήσεις και δίκτυα δράσεων που δεν ελέγχουν, έρμια ενός ονειρώδους ρεύματος. Η εμμονή με τη βία – συχνά αδικαιολόγητη, ατιμώρητη και κυρίως αυτοκαταστροφική – είναι κυρίαρχη σ' όλα τα έργα που επιλέχθηκαν. Αλλά η κρίση γίνεται αισθητή και δια μέσου του πόθου της φυγής που μεταφέρουν, της απόδρασης από το οικείο περιβάλλον, που παραμένει τις περισσότερες φορές ανικανοποίητος και γι' αυτό

28. Δήμητρα Κονδυλάκη, «Προς ένα νέο θέατρο της Σκληρότητας», στο *Τυφλό σημείο*, σ. 12.

29. Γιάννη Μαυριτσάκη, *Μετατόπιση προς το ερυθρό*, Οδός Πανός, Αθήνα 2014. Πρώτη παράσταση: 6 Ιουλίου 2014, Φεστιβάλ Αθηνών, σε σκηνοθεσία Θάνου Παπακωνσταντίνου με την Αμαλία Μουτούση, την Αλεξία Καλτσίκη κ.ά.

30. Από το πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών.

ανάγεται στο επίπεδο της εμμονής. Είναι ένα θέατρο αρκετά νοσηρό, που αντανακλά τη συλλογική πραγματικότητα χωρίς να καταφέρνει ακόμα ούτε να την παρωδήσει, ούτε να την αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο. Η λέξη «κρίση» μεταφράζει αυτή ακριβώς την αδυναμία. Ταυτόχρονα, αυτό το θέατρο περιγράφει πολύ καλά το μεταβατικό στάδιο όπου βρισκόμαστε ανάμεσα στο σοκ και την ανάγκη να αντιδράσουμε στο σοκ. Όταν διασχίσουμε αυτό το στάδιο, η ελληνική κοινωνία και το θέατρό της θα έχουν πιθανόν περάσει σ' επόμενο στάδιο αυτοσυνείδησης.

Γιώργος Βέλτσος

Ένα αδέσποτο θέατρο*

Έγραψα την *Αυτοκρατορία* μέσα στο άδιέξοδο του χρόνου. Τήν είδα πρώτα μέσα στους χρόνους των ρημάτων, δηλαδή μέσα από την ακριβολόγο ιδιότητα της γραμματικής, που διατυπώνει στα ρήματα, στις ἐγκλίσεις τους και τις φωνές, ὅλη τήν παλλόμενη ἀγωνία ενός σώματος, ὅταν ὑποφέρει τό τέλος του χρόνου, και, ἐπειδή μιλά, γερνά ἀναζωογονούμενο.

Μή ἔχοντας δική μου γλώσσα ἄλλη παρά τῶν μεγάλων δραματουργῶν, προβλέποντας τό ἀδιέξοδο λόγω τῆς γραφῆς τῶν ἄλλων, ἀναγνωρίζοντας συγχρόνως στήν ποίηση τή διαβατήρια συνθήκη πρὸς τό θέατρο, γνωρίζοντας ἐπίσης πὼς και ἡ συνθήκη αὐτή δέν εἶναι ικανή για νά φανεῖ τό θεατρικό ἔργο στή σκηνή, ἔγραψα τήν *Αυτοκρατορία* μέσα στόν κυκεώνα του νά γράφεις ὅ,τι δέν μπορείς νά γράψεις και παρά ταῦτα νά τό ἐπιτελεῖς. Έγραψα μέ τήν ἀδυναμία νά γράψω, ἀναγνωρίζοντας ὅμως στήν ἀδυναμία δύναμη. Συγχρόνως, ἔδειξα μέσω τῆς ἐπιτέλεσης ποιά εἶναι σήμερα ἡ κατάσταση του θεάτρου ἀπό τόν Χάινερ Μύλλερ ὡς τόν Χάουαρντ Μπάρκερ και τόν δικό μας Δημήτρη Δημητριάδη. Ὑπέθεσα πὼς μία θεατρική γλώσσα δέν ἀρκεῖ και ὅ,τι ἀρκεῖ, προκειμένου νά παιχτεῖ στό θέατρο, εἶναι ἡ γλώσσα του ἄλλου οἰκειοποιημένη ἀπό τόν ἑαυτό, ἐστραμμένη στόν ἑαυτό, διεστραμμένη, ἔτσι ὥστε νά ἀποδίδει τό ἀδιέξοδο του νά γράφει κανεῖς θέατρο, ὅταν τό θέατρο, ὅπως τό γνωρίζαμε, ἐξαντλεῖται. Έπακόλουθο; Τό θέατρο πού παίζεται ἐξαντλημένο, νά παρουσιάζεται ὡς ὑπόλοιπο του θεάτρου σέ μία κοινωνία-ὑπόλοιπο.

Ἀκολούθησα λοιπόν τήν προτροπή του Μπένγιαμιν στίς *Συνομιλίες* του μέ τόν Μπρέχτ: «Αὐτοί για τοὺς ὁποίους ἡ ζωὴ ἔχει μεταμορφωθεῖ σέ γραφή, δέν μποροῦν νά διαβάσουν αὐτή τή γραφή παρά μόνο πρὸς τά πίσω». Ἀνέπλευσα τόν ποταμό: ἀπό τήν ἰλαροτραγική γραφή του Μπέκετ στήν τραγωδία.

Ήταν ἐπόμενο νά γράψω μέσα σ' ἓναν τετελεσμένο μέλλοντα, εἰσάγοντας τό συντελεσμένο στόν μονίμως ἀνοιχτό τρόπο τῆς γλώσσας, τήν ἐξαιρετική της μεταβλητότητα, τήν ἀκρίβεια τῶν διατυπώσεών της, ἀλλά συγχρόνως και τή σκοτεινὴ της διαφάνεια.

Εἶπα: «Όταν θά ἔχω δεῖξει τό ἔργο μου συντελεσμένο, θά ἔχω τελειώσει». Και τό εἶπα, γιατί ξέρω πὼς ἡ ἀδικαιολόγητη βιασύνη μου ὡς πρὸς αὐτόν για τόν ὁποῖο ὅλοι εἴμαστε προορισμένοι, δέν θά μπορούσε νά καταλήξει σέ τίποτε ἄλλο ἀπό μία διαπιστω-

* Απόσπασμα ἀπό Γιώργος Βέλτσος, *Αυτοκρατορία*, Νεφέλη, Αθήνα 2014, σ. 83-92. Ευχαριστοῦμε τον κ. Περικλή Δουβίτσα για τὴν ἀδεία ἀναδημοσίευσης.

τική δήλωση θανάτου στο ληξιαρχείο του δραματολογίου: «Μ' αυτό τό ἔργο, τέλειωσα».

Ἀλλά δέν εἶναι ἔτσι. Ἀρχίζω ἀπό αὐτό τό ἔργο, διότι ἡ ἐπανάληψη ἐπιφυλάσσεται νά περιπλέξει καί πάλι τά πράγματα ἐξαρχῆς. Ἡ περατότητα θριαμβεύει, παρότι ἡ ἐπανάληψη –προϋπόθεση τοῦ θεάτρου, θέατρο μέσα στό θέατρο τῆς ζωῆς– ἐπαναλαμβάνει ἀναδεικνύοντας τή συμπλοκή γλώσσας καί σώματος, θνητότητας καί ἀθανασίας. Ὅμως τί συμπλέκεται; Μέ ποιό πρῶτο καί ποιό δεύτερο; Ἄραγε ἡ ζωή, πού ἐπαναλαμβάνεται γιά νά συλλάβει κατὰ τήν ἐκδίπλωσή της (ἢ τήν ἀνατύπωσή της) τήν ἴδια της τήν ἐμμείνεια μέσα στό θεατρικό κείμενο; Ἡ τό θέατρο, πού διακόπτει τήν κατάπτωση τῆς ζωῆς;

Σ' αὐτόν τόν μηχανισμό ἐπανάληψης καί ἀναδιπλασιασμοῦ βλέπω τό θέατρο, καί βλέπω στό θέατρο ἕνα τυφλό σημεῖο πού τό διαταράσσει, χωρίς νά καταλαβαίνω ὅμως τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο τό νεκρό γράμμα τοῦ κειμένου πυροδοτεῖ ἐπί σκηνῆς τόν χρόνο, ἀποφεύγοντας τίς ἀπολυτευτικές συλλήψεις τῆς φανταστικῆς λογοτεχνίας – πλήν ἐξαιρέσεων, ὅπως τό *Σολάρις* τοῦ Στανισλάβ Λέμ.

Τό ξέρω, δέν μποροῦμε νά ὀρίσουμε θεατρολογικά τό τυφλό αὐτό σημεῖο, τή στιγμή μάλιστα πού αὐτή ἡ διαταρακτική ὅσο καί ζωοδότειρα συνθήκη γίνεται τόσο ἐμφανής, ὥστε νά διατυπώνεται ὡς τό σημαντικότερο πρόβλημα ἐρμηνείας τοῦ ἠθοποιοῦ: τῆς σχέσης του μέ τόν χρόνο.

Ὅ,τι καί νά σκεφτόμαστε γιά τό θέατρο – γιά τήν ψευδαἰσθηση τοῦ θεάτρου, πού δέν μᾶς ἐξαπατᾷ παρότι ψευδεταί –, δέν θά μπορέσουμε νά ὀρίσουμε ποτέ σέ ἕνα ἐπιλογικό κείμενο θεατρικοῦ ἔργου τή «στιγμή» τοῦ θεάτρου ὡς τή μοναδική πραγματικότητα τοῦ χρόνου τῆς ζωῆς. Αὐτή ἡ ἀ-χρονική καί ἀ-χωρική θεατρική ἐγκατάσταση δικαιώνει τήν ἄποψη ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἕνα σύνθετο χάος, μία σύνθεση τοῦ χάους πού δίνει τή θέαση, οὕτως ὥστε νά συγκροτεῖ τόν *χάοκοσμο* τοῦ Τζέιμς Τζόυς.

Γνωρίζουμε ἀπό τόν Γκαστόν Μπασλάρ πώς «ἡ στιγμή εἶναι ἡ μοναξιά στήν πλέον ἀπογυμνωμένη μεταφυσική της ἀξία». Καί μόνον ἡ δημιουργική βία τοῦ θεάτρου στά κουρδισμένα μυαλά καί τά ρολόγια μας εἶναι σέ θέση νά περιορίσει τόν χρόνο σέ μία στιγμή. Τό τέλος τοῦ χρόνου, ἡ στιγμιοποίησή του, ἂν μοῦ ἐπιτρέπεται, τό στίγμα καί ὁ στιγματισμός του, ἐπέρχεται ἀπό αὐτόν τόν «πραγματικό χαρακτήρα τῆς στιγμῆς», πού ἀπαιτεῖ «ἄρκετά ἀνθεκτική καρδιά, ὥστε νά ἀγαπήσει τίς λεπτομέρειες», νά μή βαριέται, νά μήν ἀποβλακώνεται, μαθαίνοντας ἀπό τή ζωή, ὄχι μόνο τήν ἐμπειρία τῆς διάρκειας ἀλλά καί τήν «ἐποπτεία τῆς στιγμῆς».

Ὅσο ἔγραφα τήν *Αὐτοκρατορία*, στιγμή πρὸς στιγμή καί ὄχι μέρα μέ τή μέρα, καταλάβαινα πώς ὅ,τι χρειάζεται τό θέατρο εἶναι χρόνος χωρίς ἀρχή καί τέλος, μία ἀπλή μεταβλητή, ἀναγκαῖα γιά τήν πιθανολόγηση τοῦ ἀνέφικτου μᾶλλον παρά τήν ἀναζητήση τοῦ ἐφικτοῦ. Ὅποτε ὁ ἡμερολογιακός χρόνος τῆς γραφῆς τῆς *Αὐτοκρατορίας* – σημειωμένος στό τέλος τοῦ κειμένου μου – γιατί νά μή διαγραφεῖ; Ἀλλά γιά νά συμβεῖ ἡ σιγή τοῦ χρόνου στήν παράσταση καί γιά νά εἶναι ἡ παράσταση ὑπερβολικότερη τῆς γραφῆς, θά πρέπει νά δεχτοῦμε πώς πίσω ἀπό κάθε σκηνή τῆς παράστασης ὑπάρχει τό στιγμιαῖο. Τό ἅπαξ κάθε παράστασης καί κάθε στιγμῆς τῆς παράστασης πού ὁ ἠθοποιός ζεῖ ἔχοντας τήν ἐποπτεία της. Ὁ ἠθοποιός, ἐπιδρώντας κάθε φορά στόν ἑαυτό του ἅπαξ, καταθέτει αὐτό πού ἐπιδρᾷ ἐπάνω του καί γίνεται αἰτία τοῦ ἑαυτοῦ του (*causa sui*). Ὁ

παραδοξολόγος εκείνος – αν θά έπρεπε νά αναφερθώ στον Ντιντερό – πού δέν μιμείται τή Φύση παρά μέσω ενός «ιδανικού μοντέλου», καί δέν ύποκρίνεται εάν προηγουμένως δέν δεῖ τόν έαυτό του ως ταραχοποιό.

Τέτοια εἶναι ἡ σημασία γιά τό θέατρο αὐτοῦ πού ὁ Κλοσσόφσκι ἀποκαλεῖ «άνώτερο σολοικισμό»: ἡ ζωή νά μιμείται τό θέατρο, τό θέατρο νά ζεῖ τή ζωή. Καί ἔτσι ὁ χρόνος νά τελειώνει, ὅταν τελειοῦται στή στιγμή. Στό φτερό τῆς ύπαρξης. Στήν υπόδυση!

Ἄν οἱ ἠθοποιοῖ ύποδύονται ρόλους, συμβαίνει διότι καί ἡ γλώσσα ύποδύεται σώματα, πού στοιχειώνονται ἀπό τά λόγια τοῦ ρόλου ὁ ὁποῖος στοιχειοθετεῖται κυριολεκτικά ἀπό γράμματα-βήματα ἐπί σκηνῆς, ὅπως στά μονόπρακτα τοῦ Μπέκετ.

«Ἡ ἐπανάληψη τῆς ζωῆς ἀπό τήν ἴδια τή ζωή θά ἦταν ἀπελπιστική δίχως τό ὁμοίωμα τοῦ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος γιά νά φτάσει νά ἀναπαραγάγει αὐτό τό θέαμα κατορθώνει νά ἀπελευθερωθεῖ ὁ ἴδιος ἀπό τήν ἐπανάληψη», γράφει ὁ Κλοσσόφσκι.

Ἀντιλαμβάνομαι τό τέλος τοῦ χρόνου ὡς τέλος αὐτοῦ πού ἀνταλλάσσει συνεχῶς τήν ἀνταλλαγή μέ τήν ἐπανάληψη. Δηλαδή, αὐτοῦ πού διακόπτει τή *συνέχεια* τοῦ χρόνου, μέ ἀντάλλαγμα τήν ἐποπτεία τῆς στιγμῆς. Καί τοῦτο συμβαίνει στήν *Αὐτοκρατορία* ἡ ὁποία ἐπεκτείνεται, χρονικά καί χωρικά, ὅπως ἡ ἔρημος, ἀπό τή Βαβυλώνα στήν Οὐάσινγκτον καί ἀντίστροφα, χωρίς ὅμως αὐτή ἡ ἀντιστροφή νά ἀντιστρέφει τό παραμικρό. Ὅλα συμπυκνώνονται καί μετατίθενται μέ τήν ἀντίστοιχη ἐργασία τοῦ ὄνειρου στόν Φρόντ. Εἶναι ὅμως δυνατόν κάτι τέτοιο γιά τήν πρόσληψη τοῦ ἔργου; Μπορεῖ νά πείσει κανεῖς τόν θεατή ὅτι ὁ χρόνος ὑπάρχει στή φαντασία του, ὅταν βιάζεται νά πάει στό σπῆτι; Ἐπιπλέον, ὅταν τό ζητούμενο δέν εἶναι μόνον ἡ διαγραφή τῶν χωροχρονικῶν συντεταγμένων ἢ ἡ ἀλληλοαναίρεση τῶν διαλόγων, ἀλλά αὐτή καθαυτήν ἡ δυνατότητα τῆς παράστασης; Πῶς παρουσιάζεται αὐτό πού δέν μπορεῖ νά παρουσιαστεῖ; Μπορεῖ νά παρουσιάζεται κάτι πού δέν ὁμοιάζει μέ τίποτα; Πού διαλύει τό ὁμοιογενές continuum ἀλλάζοντας ὄχι τόν κόσμο ἀλλά τόν χρόνο; Πῶς καταργεῖται ἡ ταύτιση; Πῶς ἐπινοεῖται μιᾶ ἄλλη γεωμετρία; Στρεβλώνεται ὁ χῶρος καί ὁ χρόνος μέ τόν τρόπο τοῦ σύγχρονου χοροῦ; Ἀποδιρθρώνεται ἡ ἱστορία τῶν ιδεῶν ἀφοῦ οἱ «ἥρωες» (ὁ Βαλτάσαρ καί ὁ Δανιήλ) διαθέτουν καί χρησιμοποιοῦν τά πῖο πρόσφατα κεκτημένα; Ἐπειδή κάτι τέτοιο δέν εἶναι δυνατόν, τουλάχιστον γιά τή συνήθη πρόσληψη τοῦ ἔργου – ὅπως ἐπίσης δέν εἶναι δυνατή μιᾶ θεατρική παράσταση ἀσυνάρτητη ἢ ὁποία δέν «παράγει ἦθος» –, τότε ἡ *ἀήθης* τελείωσή της μόνο σέ ὅ,τι ἀποκάλεσα *τέλος τοῦ χρόνου* μπορεῖ νά συμβεῖ. Τό ὀνομάζω: τελείωση ἀπό τήν καταστροφή.

Θέατρο ἀτέλειωτο, χωρίς καμία δεσπόζουσα. Θέατρο αδέσποτο, τά εὔρετρα τοῦ ὁποίου δέν θά ἀποδοθοῦν ἐλαφρᾶ τῇ καρδίᾳ σέ κανέναν.

Ἐνα θέατρο ὅμως, πού δεσπόζει τόσο τοῦ συγγραφέα του, ὅσο καί τοῦ σκηνοθέτη του. Πού ἐλέγχει ὅλα τά παρακολουθήματα τῆς ταυτιστικῆς λογικῆς, ὅτιδήποτε ἀποκαθιστᾶ τήν ταυτότητα γιά νά θεραπεύσει ὑποτίθεται τήν κρίση τῆς ταυτότητας. Δέν ξέρω ἂν εἶναι κᾶν θέατρο. Γνωρίζω ὅμως πῶς δέν θά ὑπάρξει ἀναδιπλασιασμός τῆς ζωῆς χωρίς αὐτό. Δέν θά προκύψει πιθανόν καί εὐχαρίστηση λόγῳ τῆς ἐκλυόμενης δυσφορίας, ἀντιστρόφως ἀνάλογης τῆς «δυσφορίας μέσα στόν πολιτισμό». Ἐνα θέατρο ἐπιτέλους δυσάρεστο τί θά ἦταν; Ἡ θεατρικότητά του θά κατέληγε στή μοναξιά τοῦ προθαλάμου

τῆς σκηνῆς. (Ἡ δυστοπία τῆς *Αὐτοκρατορίας* ἴσως νά φανεῖ ὅταν δέν θά μπορεῖ νά παιχτεῖ παρά μόνο σέ προθαλάμους θεάτρων.)

Ποτέ δέν ἐπικεντρώθηκα στό προσκίνιο. Καί ἡ μεταγωγή πού ἀνέλαβε ἡ γλώσσα μου δέν μέ ὀδήγησε πουθενά ἄλλου παρά στή φυλακή τῆς γλώσσας. Ἐκεῖ ὅπου ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου, ὁ Δανιήλ-Σνόουντεν, κρατεῖται ὄχι γιά ὑποκλοπές πληροφοριῶν, ἀλλά γιά τήν κλοπή ἑνός κλοπιμαίου πού δέν εἶναι κλεμμένο, ἐπειδὴ εἶναι ἡ ἴδια ἡ κίνηση τῆς κλοπῆς. Θέλω νά πῶ, τῆς κλοπῆς τοῦ Δανιήλ ἀπό τήν παγκοσμιοποίηση, τῆ μονογλωσσία, τόν Βαλτάσαρ μέ τόν ὁποῖο ταυτίζεται γενόμενος ὁ κλέψας τοῦ κλέψαντος. Στό τέλος, ὅταν ἀνακοινώνει πώς «θέλει νά κάψει» τόν Θεό, δηλώνει πώς ὁ θάνατός Του ἔχει ἐκπροσωπηθεῖ. Μέ αὐτή τήν ὕστατη χειρονομία, ὁ ἥρωας ἔχει ἤδη ἐπεξεργαστεῖ τά δεδομένα τῆς ὑπάρξεώς του ἀπό γενέσεως.

Ποτέ δέν ἀπέφυγα ἀναβολές πού μέ καθυστεροῦσαν πρὸς ὄ,τι συνεχῶς ἐπέιγει: τό καταναγκαστικό ἔργο.

Ἔγινε στό τέλος τοῦ χρόνου ὄχι ὁ δραματογράφος ἀλλά τό ἰσοδύναμο τοῦ δραματογράφου: κάποιος πού ἐπιλέγει τήν καταστροφή τοῦ ἄμορφου καί ἀπό ἐκεῖ ξεκινᾷ, ἀφήνοντας τή μορφή νά προκύψει.

Ἔδειξα ὄ,τι μέ συσκοτίζει καί παρέδωσα τό ἔργο μου στόν Μιχαήλ Μαρμαρινό.

Γνωρίζει πολύ καλά πώς ἡ ἐμπειρία τοῦ σύγχρονου δράματος στοιχειώνεται ἀπό τήν ἐπενέργεια τῆς τραγωδίας ὅπου τό δίκιο τοῦ ἑνός εἶναι καί τό δίκιο τοῦ ἄλλου, τή στιγμή πού ἡ ἐνέργεια τοῦ ἄλλου εἶναι ἡ ἀδράνεια τοῦ ἑνός.

Στήν *Αὐτοκρατορία* αὐτά τά χιάσματα δέν λειτουργοῦν. Μιά ἄλλης μορφῆς διαβολή «παίζει» ἐδῶ, ἡ ὁποία ἀφορᾷ μιάν ἄλλη μετα-ιστορική πρόταση, ἐφόσον ἡ ἐμπειρία μας δέν ἀνάγεται πλέον στή ροή τῆς ἐνέργειας τῆς τραγωδίας ὅπου «γιά νά ἀναλάβει τίς δυνάμεις του ὁ ἕνας, πρέπει νά ἐξαντληθεῖ ὁ ἄλλος». Ἀντίθετα, αὐτό πού βιώνουμε σήμερα εἶναι πώς «ὁ καθένας στήνει μιὰ παγίδα στόν ἄλλο, δόλωμα τῆς ὁποίας εἶναι ὁ ἴδιος». Τά δεδομένα πλέον τά ἔχει ἐξίσου ὁ Δανιήλ καί ὁ Βαλτάσαρ, ὁ Σνόουντεν καί ὁ Πρόεδρος, ὁ φίλος καί ὁ ἐχθρός, ὅλα τά ὀνόματα τῆς Ἱστορίας. Κανένας!

Ἡ *Αὐτοκρατορία* εἶναι μιὰ κάθοδος στίς ἀποθήκες τῆς Ἱστορίας ὅπου οἱ νεκροί ἐμψυχώνουν τούς ζωντανούς, διότι «εἶναι οἱ μόνοι πού θά μπορούσαν νά μᾶς φέρουν ἀντίσταση». Ἴδού, γιά μιὰ ἀκόμη φορά, τό μεγάλο στοίχημα τῆς λογοτεχνίας καί τοῦ θεάτρου.

Ἄλλωστε ἡ πρόταση τῆς *Αὐτοκρατορίας* προέρχεται ἀπό τά θύματα: Ἑβραίους καί Ἄραβες, ἐξαθλιωμένους Ἀμερικανούς, μετανάστες πού τούς ξεβράζει τό κύμα στήν Εὐρώπη. Καί ἐπειδὴ ἡ *Αὐτοκρατορία* προέρχεται ἀπό τούς νεκρούς –ὅπως ἄλλωστε οἱ βομβαρδισμένες πόλεις τῆς Γερμανίας στόν Δεύτερο Πόλεμο πού ἀνοικοδομήθηκαν πάνω σέ ὅσα–, προϋποθέτει τό *Judicium Universalis*, τήν Τελευταία Κρίση ἡ ὁποία δέν θά ἐπισυμβεῖ διότι ἡ Τελική Λύση στά στρατόπεδα ἔδειξε ὅτι ὁ χρησμός (*μανή, θεκέλ, φάρες*) δέν ἀναγγέλλει τό τέλος ἀλλά τή διαίωνιση τῆς *Αὐτοκρατορίας*. Ἡ Δύση, ἡδη δύση, θά δύει τή δύση της: μιὰ διπλή δύση.

Στό ἔργο ἡ ἔννοια τοῦ Δικαίου ἀργεῖ. Ὁ Μεγάλος Λευκός Θρόνος τῆς Ἀποκάλυψης

είναι ένας άποπατος. Στο τέλος, ένα δραματουργικό δικαιοστάσιο θά υποδείξει στους θεατές πώς ή άπονομή δικαιοσύνης είναι άδύνατη, άφοϋ στον ιδρυτικό μηχανισμό της Αϋτοκρατορίας δέν ισχύει τό «nulla roena sine lege», αλλά τό «κανένας νόμος, καμία ποινή».

Τό τέλος τής μεγάλης χίμαιρας, τής κατάτμησης δηλαδή τοϋ χρόνου σέ χρόνους, ώστε ό άνθρωπος νά παρελθοντολογεί καί νά έλπίζει, εισάγεται στην Αϋτοκρατορία ώς θρίαμβος τοϋ παρόντος. Τό τέλος είναι τό παρόν. Η έπιβράδυνση, γιά τήν όποία γίνεται λόγος, δέν παρατείνει τόν χρόνο καί δέν αναβάλλει τόν θάνατο. Δηλαδή, δέν λυτρώνει αλλά έπεκτείνει τόν ένεστώτα τόσο στο παρελθόν όσο καί στο μέλλον, διότι εκτός από τόν τετελεσμένο μέλλοντα, έμφανίζεται καί ένας τετελεσμένος ένεστώτας. Έκεϊ ό χρόνος (θά) συντελεΐται συντελούμενος. Ό Νόμος (θά) σχετικοποιείται. Οί λαοί (θά) όδεϋουν πρós τό πουθενά. Δέν (θά) ύπάρχει πλέον ένδιαφέρον παρά «γιά τά έντομα» όπως διαπίστωσε ό Κάφκα. Καί ή μόνη άλλαγή (θά) προέρχεται από τήν αντιμετάθεση τών προσώπων: όταν ό Βαλτάσαρ (θά) γίνει Δανιήλ – παρότι ό Δανιήλ στή Βίβλο φέρει έπίσης καί τό όνομα Βαλτάσαρ.

Τά πρόσωπα έπιχειρηματολογούν χωρίς νά θέλουν νά πείσουν τό ένα τό άλλο. Έξοικονομούν τήν άδολεσχία τών λόγων τους άκολουθώντας ένα «μέτρο» καί τήν ίδια στιγμή ύπερβάλλουν αισχρολογώντας ή άναμειγνύοντας τά είδη τοϋ λόγου, άσεβώντας μέσω τοϋ εύλαβικότερου τών συναισθημάτων: τής μητρότητας αλλά καί τής πορνείας, όπως τό «πρόσωπο» τής Βαβυλώνας, μητέρας όλων τών πορνών.

Αλλά τότε ένας δαίμονας γελάει στο παρασκήνιο.

Ένας πιστός θέλει νά κάψει τόν Θεό.

Ένας άναλυτής πληροφοριών άποκαλύπτει τό πασιφανές.

Ένας πατέρας δέν άναθέτει τίποτα σέ κανέναν.

Ό σκηνοθέτης άθετεί, θέτοντας μέ τή μεγαλύτερη ακρίβεια τό πλήρες στο κενό.

Ό Ναβουχοδονόσορας διερωτάται: «Πρός τί;» ή μεταστροφή του.

Ό συγγραφέας καταστρέφει τό ρήμα γιά νά τό άντικαταστήσει μέ ένα άλλο, διερωτώμενος: *Ποϋ πήγαν τά δάκρυα τών ματιών μου καί τό χνούδι τής καρδιάς μου; Ξ μοναξιά όλων τών δωρητών.*

Ό θεατής τοϋ άπαντα: στο Κείμενο – γνωρίζοντας ώστόσο από τά ίχνη πώς ό καιρός τών Γραφών έχει παρέλθει!

Les aspects historiques des relations en matière de théâtre
entre les deux pays

Table Ronde : La scène contemporaine

Η ιστορική πλευρά των σχέσεων στο θέατρο
ανάμεσα στις δύο χώρες

Στρογγυλή Τράπεζα: Η σύγχρονη σκηνή

Modération : Platon Mavromoustakos

Interventions : Alexandros Efkleidis, Efi Theodorou, Marianna Calbari,
Christos Passalis

Συντονισμός: Πλάτων Μαυρομούστακος

Παρεμβάσεις: Αλέξανδρος Ευκλείδης, Έφη Θεοδώρου, Μαριάννα Κάλμπαρη,
Χρήστος Πασσαλής

Αλέξανδρος Ευκλείδης

Ταξίδι στο πρώην κέντρο του κόσμου

Ανήκω στην τελευταία, μάλλον, γενιά Ελλήνων που γαλουχήθηκαν με κυρίαρχο το Γαλλικό πολιτισμικό παράδειγμα, πριν την οριστική επικράτηση του αγγλοσαξονικού. Μια δερματοδότη εγκυκλοπαίδεια Larousse των αρχών του 20ού αιώνα, κληρονομιά του προπάππου μου, ορισμένα εγχειρίδια και κατάλογοι εμπορικών συναλλαγών, από τον παππού, αλλά και τόμοι του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* στις εκδόσεις τσέπης της Gallimard που αγόραζε, μεταξύ άλλων, ο πατέρας μου στα νιάτα του, από τα ξενόγλωσσα βιβλιοπωλεία της Θεσσαλονίκης, ήταν μέρος του τοπίου των παιδικών μου χρόνων. Ωστόσο, δεν έμαθα γαλλικά παρά σε μεγάλη ηλικία (αν εξαίρεσει κανείς τα καταγέλαστα μαθήματα γαλλικών που πρόσφερε το δημόσιο σχολείο των σχολικών μου χρόνων).

Η δεύτερη και καθοριστικότερη φάση της αποικιοκράτησης του φαντασιακού μου από τον γαλλικό πολιτισμό ήρθε κατά τα χρόνια των πανεπιστημιακών μου σπουδών. Το Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, από όπου πήρα το πρώτο πτυχίο μου και πολύ αργότερα το διδακτορικό μου, ιδρυμένο το 1992, ήταν ακόμη στα σπάργανά του και υπό την ακούραστη καθοδήγηση του δημιουργού του, Νικηφόρου Παπανδρέου, μαθητή του Bernard Dort, ενός αναφανδόν υποστηρικτή της γαλλικής σχολής στη θεατρολογία (και όχι μόνο). Πολλοί από τους ανθρώπους, που με επηρέασαν καθοριστικά κατά τα χρόνια εκείνα, είχαν ζήσει μέρος των σπουδαστικών τους χρόνων στη Γαλλία (ή, καλύτερα, στο Παρίσι). Για όλους, το Παρίσι ήταν το επίκεντρο μιας προσωπικής ουτοπίας, η οποία έληγε τραυματικά με την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Έτσι, τουλάχιστον, μου ακούγονταν τότε οι αναμνήσεις τους, που πάντοτε εμπεριείχαν σε εξίσου μεγάλο βαθμό βιώματα και διαβάσματα, εμπειρίες και πνευματικές ή ιδεολογικές εκλάμψεις. Το Παρίσι της δεκαετίας του 1970 έγινε και για μένα ένας οικείος τόπος, όπου οι τέχνες (και ιδιαίτερα η τέχνη του θεάτρου, την οποία σπούδαζα και με πάθος αγαπούσα), ο στοχασμός, η πολιτική, η καθημερινότητα συνυπήρχαν σε μία θαυμαστή ενότητα, την οποία έμαθα να νοσταλγώ, μέσα από τις αφηγήσεις των άλλων.

Καθ' όλη τη διάρκεια των πανεπιστημιακών μου σπουδών στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, η σκιά της γαλλικής σχολής των θεατρικών σπουδών έπεφτε βαριά και δροσερή στην άνυδρη, όπως την αντιλαμβανόμουν τότε, ελληνική πραγματικότητά μας. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου, ακολουθώντας τη σχολή του Bernard Dort, οραματιζόταν μία θεατρολογία που θα εμπλεκόταν στη θεατρική πράξη, που θα απαλλασσόταν από την τυραννία της ορθόδοξης επιστημονικότητας, που θα δημιουργούσε ώσμωση των αιώνιων αντιπάλων στην αρένα του θεάτρου, της θεωρίας και της πράξης. Αυτή η εμπνευσμένη και προσανατολισμένη στην καλλιτεχνική δημιουργία προσέγγιση της θεατρολογίας

συνιστούσε τον ορίζοντα προσδοκίας πριν από τη δημιουργία ενός πανεπιστημιακού τμήματος το οποίο, αν και ιδρύθηκε μόλις το 1992, μπόρεσε να αλλάξει την κατεύθυνση των, έτσι κι αλλιώς νεότευκτων, θεατρικών σπουδών στην Ελλάδα.

Η γαλλοφιλία του Τμήματος Θεάτρου δύσκολα κρυβόταν. Ως νέος φοιτητής και μάλιστα από τους πρώτους που εισήχθησαν στο νέο Τμήμα, έμαθα να αγαπώ τη γαλλική θεωρία (που διάβαζα χωρίς αναγκαστικά να καταλαβαίνω), ενώ στη Βιβλιοθήκη, αυτή τη φορά την πανεπιστημιακή, όπου ήμουν τακτικός θαμώνας, ήρθα σε επαφή με τον κορμό της γαλλικής θεατρολογικής βιβλιογραφίας. Και κυρίως, με τη μυθική σειρά « Les Voies de la Création Théâtrale », το κολοσσιαίο αυτό έργο του Εργαστηρίου Παραστατικών Τεχνών του CNRS, μέσα από τις οποίες απέκτησα τις πρώτες μου εικόνες από τη δουλειά των στυλοβατών της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας: Strelher, Vitez, Brook, Mpouchkine, Chéreau, Meyerhold, Wilson, κτλ. Αρκετά χρόνια αργότερα, είχα την τύχη να συμβάλω κι εγώ μ' ένα άρθρο μου σ' έναν τόμο της σειράς, αφιερωμένο στον Claude Régy. Σε μια εποχή όπου οι επαφές του ελληνικού θεάτρου με τη διεθνή θεατρική πραγματικότητα ήταν εξαιρετικά περιορισμένες, έβρισκα στις κακογραμμένες βιντεοκασέτες που μας προμήθευαν οι καθηγητές μας, αλλά περισσότερο στα εικονογραφημένα βιβλία και στις μαρτυρίες των καθηγητών μου, τις ενδείξεις μιας θεατρικής ζωής που συμπύκνωνε τα συστατικά εκείνου που είχα μάθει να θεωρώ ως ουσία του θεάτρου.

Οι σπουδές στη Γαλλία μου φαίνονταν πλέον μονόδρομος. Έτσι, ξεκίνησα να μαθαίνω εντατικά γαλλικά, τα οποία τελειοποίησα μετά από ένα ολόκληρο ακαδημαϊκό έτος στο Πανεπιστήμιο της Νίκαιας, όπου βρέθηκα με το πρόγραμμα Erasmus. Όλα έμοιαζαν να συντελούν στη φυσική κατάληξη των σπουδών μου, που ήταν το Παρίσι, το Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Νέας Σορβόνης, εκεί όπου οι καθηγητές μου είχαν μεταλάβει των αχράντων μυστηρίων. Εκ των υστέρων, μου φαίνεται πως βίωσα όλη την περίοδο των σπουδών μου σαν έναν προθάλαμο για την πρόσβαση στο Παρίσι, την πολιτιστική πρωτεύουσα του κόσμου, εκεί όπου οπωσδήποτε θα έβρισκα στον μέγιστο βαθμό αυτά που προσδοκούσα όταν αποφάσισα να σπουδάσω θέατρο. Βεβαίως, η πείρα μου τώρα με διδάσκει πως η δημιουργία προσδοκιών βασισμένων σε βιώματα άλλων δεν είναι παρά μια προσδοκία για μία ξένη Γη της Επαγγελίας.

Η Ελλάδα είναι μια χώρα της περιφέρειας της Ευρώπης, της ηπείρου η οποία, για να παραφράσω τον Πασκάλ, *έχει το κέντρο της παντού και την περιφέρειά της πουθενά*. Η προβολή που με οδήγησε στην οικοδόμηση αυτής της, υποχρεωτικά απατηλής, προσδοκίας, είναι το αποτέλεσμα μιας πολιτιστικής αποικιοκρατίας που διήρκεσε για περισσότερο από έναν αιώνα στην Ελλάδα, αλλά και άλλες χώρες της ευρωπαϊκής περιφέρειας. Δεν ήταν, προφανώς, το αποτέλεσμα μόνο της διαμεσολάβησης των καθηγητών μου, οι οποίοι είχαν ζήσει την μετά-το-'68 παρισινή ευφορία, αλλά και το ανεξίτηλο φάντασμα του Παρισιού ως πολιτιστικής πρωτεύουσας του κόσμου, που πλανιόταν πάνω από την Ελλάδα της δεκαετίας του 1990, η οποία ζούσε με τα δικά της επαρχιωτικά συμπλέγματα. Από την κληρονομημένη Lagousse του προπάππου μου, μέχρι τα ανεξίτηλα παρισινά βιώματα των καθηγητών μου, όλα με οδηγούσαν στο Παρίσι, όπως και χιλιάδες χιλιάδων Ελλήνων πριν από μένα.

Τι έμαθα τελικά πηγαινόντας στο Παρίσι; Το πρώτο που συνειδητοποίησα, μετά τον πρώτο χρόνο του απόλυτου θάμβους, ήταν πως η έννοια της πολιτιστικής πρωτεύουσας του κόσμου είναι ένα κατάλοιπο του 19^{ου} αιώνα (όπως και τόσες άλλες έννοιες, που ακόμη καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τον κόσμο της τέχνης και του πολιτισμού). Κι από την άλλη, ότι μια πρώην πολιτιστική πρωτεύουσα του κόσμου είναι ένας τόπος πολύ χρήσιμος, καθώς εξακολουθεί, κυρίως λόγω της αδράνειας, να συγκεντρώνει ό,τι θαυμαστό και ενδιαφέρον δημιουργείται στον κόσμο. Αυτό, ωστόσο, είναι συνέπεια της υπαγωγής των καλλιτεχνικών προϊόντων στους νόμους του καπιταλισμού, παρά σε κάποια αρχή πολιτισμικού ντετερμινισμού.

Παρότι η Γαλλία επένδυε και επενδύει αναλογικά πολλά χρήματα στον πολιτισμό (ειδικά σε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα), ό,τι καλύτερο είχε να προσφέρει η σκηνή του Παρισιού δεν ήταν τα εγχώρια πολιτιστικά προϊόντα, αλλά παραγωγές που έρχονταν από τις άλλες πολιτιστικές πρωτεύουσες του κόσμου ή από χώρες τις περιφέρειας, που συνήθως κατέφθαναν στο κέντρο αυτό του πολιτισμού κατά κύματα μόδας (στις αρχές της νέας χιλιετίας ήταν ακόμη οι χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ, ενώ η κρίση έδωσε πρόσβαση ακόμη και στην, εντελώς απύσχα τότε, ελληνική σκηνηκή παραγωγή). Έτσι, είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω παραστάσεις της βερολινέζικης σκηνης (του Castorf, του Martalher και του Schlingensiefel, για να ξεχωρίσω αυτούς που περισσότερο με σημάδεψαν), να έρθω αντιμέτωπος για πρώτη φορά με το θέατρο του Castelucci (το οποίο στα 1999 με εξόργισε, όχι υποχρεωτικά για τους λάθος λόγους), αλλά και να παρακολουθήσω με αμνηχανία τις παλιές δόξες της παρισινής πρωτοπορίας των δεκαετιών του 1960 και του 1970 να έχουν απωλέσει τους χυμούς τους και να μην είναι παρά νεκροζώντανα μνημεία μιας ξεπερασμένης πολιτιστικής κληρονομιάς. Το Παρίσι μου χάρισε τη δυνατότητα να ανακαλύψω το γερμανικό θέατρο όταν έπρεπε. Αν και εκπεσούσα πολιτιστική πρωτεύουσα του κόσμου, είναι μια πόλη που ακόμη προσφέρει απλόχερα στους κατοίκους και τους επισκέπτες της την καθησυχαστική ψευδαίσθηση της ύπαρξης ενός κέντρου, από το οποίο κανείς δεν χρειάζεται να φύγει για να έχει ό,τι του χρειάζεται.

Σε ό,τι αφορά τις σπουδές μου, η είσοδος στη σχολή του ακαδημαϊκού πόθου μου δεν υπήρξε εξίσου εντυπωσιακή, όσο η μαθητεία μου ως θεατής. Ανακάλυψα γρήγορα ότι οι σπουδές μου στην Ελλάδα δεν ήταν τόσο κακές, όσο ήθελα, με τα επαρχιώτικα μου αντανάκλαστικά, να πιστεύω. Οι σπουδές στη Γαλλία χαρακτηρίζονταν από την ίδια μαζικότητα και μάλλον κακή οργάνωση που είχα γνωρίσει και στο ελληνικό πανεπιστήμιο. Είχα, βέβαια, την τύχη να με δεχθεί στον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών και στη συνέχεια στο διδακτορικό, ένας σπουδαίος καθηγητής, τον οποίο θαύμαζα ήδη από τα φοιτητικά μου χρόνια, ο Georges Banu. Υπό την επίβλεψή του ξεκίνησα μια μακρά ερευνητική περιπέτεια πάνω στο έργο του Edward Gordon Craig, που κατέληξε τελικά στην διδακτορική μου διατριβή. Ήμουν ένας Έλληνας, που πήγε στο Παρίσι, για να μελετήσει το έργο ενός Άγγλου σκηνοθέτη, υπό την επίβλεψη ενός Ρουμάνου καθηγητή. Στον Craig, πάντως, βρήκα έναν δάσκαλο, με τον οποίο ανέπτυξα την ιδιότυπη σχέση του μελετητή με το αντικείμενο της μελέτης του για σχεδόν δέκα χρόνια. Μια

άλλη ακαδημαϊκή εμπειρία που απέκτησα στο Παρίσι ήταν η επαφή μου με τα ερευνητικά σεμινάρια του Εργαστηρίου Παραστατικών Τεχνών του CNRS. Στη διάρκεια των σεμιναρίων αυτών, είχα την ευκαιρία να γνωρίσω μία μεθοδολογία δουλειάς άγνωστη σε μένα έως τότε και να πραγματοποιήσω ορισμένες σημαντικές δημοσιεύσεις.

Στο Παρίσι δεν είχα καμία καλλιτεχνική εμπειρία, όπως φιλοδοξούσα. Υπήρξα αποκλειστικά και μόνο φοιτητής θεατρολογίας. Επιστρέφοντας από το Παρίσι στη Θεσσαλονίκη και έχοντας λίγο-πολύ εγκαταλείψει το διδακτορικό μου (το οποίο συνέχισα και τελείωσα αργότερα στην Ελλάδα) πραγματοποίησα πολύ σύντομα την πρώτη μου σκηνοθεσία όπερας, το μόνο είδος που με ενδιέφερε ως σκηνοθέτη και το οποίο κατέληξε να γίνει η κύρια επαγγελματική μου ενασχόληση. Ταυτόχρονα, είχα την τύχη να μου προσφερθεί μία θέση δραματολόγου στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το οποίο τότε διηύθυνε ο Βίκτωρ Αρδίττης. Η ευκαιρία που μου δόθηκε τότε ήταν ίσως η πιο γενναιόδωρη της ζωής μου και εκείνη που μου πρόσφερε την πολυτιμότερη εμπειρία στην καταλληλότερη στιγμή. Ήμουν τότε είκοσι επτά χρονών και με ελάχιστη προηγούμενη εμπειρία σε οτιδήποτε εκτός από την έρευνα. Κάτι ανάλογο θα ήταν αδιανόητο στο Παρίσι, το οποίο έχει δυστυχώς από πολλού πάψει να είναι μια χώρα ευκαιριών για τους ξένους, τουλάχιστον στα απολύτως κορεσμένα πεδία των ανθρωπιστικών σπουδών και της τέχνης.

Ακούγεται, ίσως, παράδοξο και οπωσδήποτε αντίθετο προς το συνηθισμένο αφήγημα της «φυγής από μια πατρίδα που σε πληγώνει», ωστόσο η επιστροφή μου από το «κέντρο» στην περιφέρεια απελευθέρωσε τις δημιουργικές μου δυνάμεις. Η επιστροφή αυτή σήμανε επίσης την απελευθέρωση από ένα πλαίσιο που έμοιαζε απόλυτα στεγανό, σε ένα άλλο που έμενε να δημιουργηθεί. Παρόλη τη φιλοδοξία μου να ασχοληθώ με τη σκηνοθεσία, στο Παρίσι ήταν μάταιο ακόμη και να το σκεφτεί κανείς. Για να είμαι ειλικρινής, αισθανόμουν πως στην πόλη αυτή τα πάντα ήταν αδύνατα για έναν ξένο ή για έναν Γάλλο που δεν αποφοίτησε από την *École Normale*. Εξαιρούνται, βεβαίως, οι περιπτώσεις που χαρακτηρίζονταν από μια αδιαμφισβήτητη αριστεία. Δεν ήταν η περίπτωση μου.

Η τριετής παραμονή μου στο Παρίσι, το πρώην κέντρο του κόσμου, με προετοίμασε κυρίως για την επιστροφή μου, νοηματοδοτώντας την πλήρως. Στο τέλος της εμπειρίας μου στο Παρίσι, είχα πλέον πλήρως συνειδητοποιήσει τους δεσμούς μου με τη χώρα μου. Αντιλήφθηκα πως δεν ήμουν κοσμοπολίτης και, κυρίως, πως αυτό δεν είναι υποχρεωτικά ελλάτωμα. Επέστρεψα στην Ελλάδα ανακουφισμένος: έκανα το προσκύνημά μου στην Γη της Επαγγελίας των καθηγητών και των μεντόρων μου, για να καταλάβω πως η δική τους δεν ήταν και δική μου.

Έφη Θεοδώρου

Η ελληνική σκηνή

Καταρχάς, ευχαριστώ πολύ για την πρόσκληση. Πώς να ξεκινήσω να μιλάω για τη σχέση μου με τη Γαλλία και να φτάσω γρήγορα στο τέλος, στην τελευταία φάση όπου βρίσκομαι αυτή τη στιγμή, εννοώ τη διαδικασία των δοκιμών του έργου του Claudel, *Το ατλαζένιο γοβάκι*. Πριν λίγο, ο αγαπητός μας Ludovic Lagarde μίλησε για το φόβο του να αντιμετωπίσει τον Koltès σε γαλλικό έδαφος. Αποφάσισε, λοιπόν, να τον αντιμετωπίσει στο ελληνικό έδαφος, είναι μια λύση και αυτή. Εγώ έχω κάνει την «τρέλα» να αντιμετωπίσω το κολοσσιαίο αυτό έργο του Claudel σε ελληνικό έδαφος, ήταν αδήριτη ανάγκη φαίνεται, έτσι, το πρότεινα στο Ελληνικό Φεστιβάλ που αποδέχτηκε την πρόταση. Το Γαλλικό Ινστιτούτο για άλλη μια φορά ήταν παρόν, έκανε την ανάθεση της μετάφρασης και επωμίστηκε τη χρηματοδότησή της – η μετάφραση της πλήρους εκδοχής του έργου έγινε από τον ποιητή και μεταφραστή Στρατή Πασχάλη. Να 'μαστε τώρα, λοιπόν, οι συνεργάτες μου κι εγώ, σ' αυτό το μεγάλο ταξίδι – ετοιμάζουμε μια παράσταση μικρής διάρκειας, παρόλα αυτά μια διασκευή τεσσάρων περίπου ωρών, βασισμένη στη νέα μετάφραση, δεν αποτολήσαμε προς το παρόν μια παράσταση των 10-12 ωρών, χωρίς κοψίματα, πιθανόν να επανέλθουμε στο μέλλον...

Για να προσδιορίσω τη μακρά μου σχέση με τη Γαλλία, θα πρέπει να ανατρέξω εν συντομία σε γεγονότα που με έχουν σημαδέψει τόσο καλλιτεχνικά, όσο και προσωπικά. Να πω ότι έκανα πράγματι τις θεατρικές μου σπουδές στο Paris III, στο Censier. Εκεί συνάντησα τον Georges Banu, που βρίσκεται μαζί μας σε αυτό το συνέδριο, μαζί του προετοίμασα τη Maîtrise μου, αυτός με καθοδήγησε σε κάποια κρίσιμα βήματα από τη θεωρία στην πρακτική του θεάτρου, σ' αυτόν απευθύνθηκα για να συναντήσω τον Vitez το 1990: *Réclamez-vous d' Arditti et de Varopoulos*, με προέτρεψε, να επικαλεστώ, δηλαδή, τον Αρδίττη και τη Βαροπούλου. Τους ήξερα μόνο κατ' όνομα εκείνη την εποχή, είχαν φτάσει στο Παρίσι δέκα χρόνια πριν και είχαν ήδη αρχίσει να χτίζουν τη θεατρική γέφυρα ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γαλλία. Κατά κάποιο τρόπο, έγινα κι εγώ με τη σειρά μου κομμάτι αυτής της ευθείας γραμμής την οποία σχηματίζουν, εκτός από τους δύο προαναφερθέντες, ο Νικηφόρος Παπανδρέου, η Δηώ Καγγελάρη, ο Πλάτων Μαυρομούστακος, ο Αλέξανδρος Ευκλείδης ακόμα και ο Ludovic Lagarde.

Η συνάντηση με τον Vitez υπήρξε για μένα καθοριστική: προσέγγισα το θέατρο όπως ποτέ μέχρι τότε δεν είχα φανταστεί. Είχα ξεκινήσει δειλά μελετώντας τη θεωρία και εκεί στις πρόβες δίπλα του, γνώρισα την πρακτική του θεάτρου στην πιο μεγαλύτερη της εκδοχή. Γιατί ο Antoine Vitez δεν ήταν απλώς ένας έγκριτος σκηνοθέτης – εκείνη την εποχή, διευθυντής της Comédie-Française. Ήταν ένας λαμπρός θεατράν-

θρῶπος, ένας εξαιρετικά χαρισματικός άνθρωπος που ήξερε να μοιράζεται τις γνώσεις και την εμπειρία του – πολλοί ομιλητές στο συνέδριο αναφέρθηκαν σε αυτόν με παρόμοια λόγια. Αυτόν τον ξεχωριστό άνθρωπο και στοχαστή τον γνώρισα τους τέσσερις τελευταίους μήνες της ζωής του κατά τη διάρκεια των προβών της *Ζωής του Γαλιλαίου* του Brecht, στην Comédie-Française. Ίσως γιατί είχε το προαίσθημα του θανάτου, ίσως γιατί ήταν μια περίοδος εξαιρετικά φορτισμένη πολιτικά (με την πτώση του Τείχους του Βερολίνου, την κατάρρευση του κομμουνισμού και της ίδιας της ιδέας, τη δολοφονία του ζεύγους Τσαουσέσκου, όλα αυτά τα γεγονότα ο Vitez, που ήταν αριστερός και μάλιστα για πολλά χρόνια υπήρξε και στρατευμένος, τα βίωνε πολύ επώδυνα). Επιπλέον, στην προσωπική του ζωή βρισκόταν σε μια πολύ ευάλωτη στιγμή, οπότε οι πρόβες αυτές της *Ζωής του Γαλιλαίου* δεν ήταν σαν όλες τις άλλες – όλοι οι παλιοί, καλοί, συνεργάτες του Vitez, ο Γιάννης Κόκκος, ο Γιώργος Απέργης το βεβαιώνουν. Προσερχόταν καθημερινά στην πρόβα μαζί με όλες τις αποσκευές από τη ζωή και την πορεία του μέσα στο θέατρο, ήταν εκπληκτικό να τον ακούς και να τον βλέπεις! Στην πρόβα ζωντάνευε με αναπάντεχο τρόπο όλο το γαλλικό θέατρο, όλο το παγκόσμιο θέατρο, αλλά και η ιστορία, η πολιτική, ήταν καθημερινό θέμα συζήτησης, έτσι εμπλούτιζε τους ηθοποιούς, έτσι τους καθοδηγούσε και τους ενέπνεε κι αυτό όχι μόνο θεωρητικά – ήταν δεινός ομιλητής – αλλά κυρίως πρακτικά καθώς ήταν και εξαιρετος ηθοποιός. Πρόλαβε να εκφωνήσει ένα σπουδαίο θεωρητικό κείμενο τον Μάρτιο του 1990, στο Πανεπιστήμιο Paris VIII, σε μια συνάντηση αφιερωμένη στην κρίση του κομμουνισμού, *Ce qui nous reste* ήταν ο τίτλος μιας τοποθέτησης σε 15 σημεία, ένα κείμενο προφητικό: «Αυτό που μας απομένει», τώρα που οι ιδέες εκπίπτουν, τώρα που μένουμε με άδεια τα χέρια, τώρα που αναλογιζόμαστε τις ευθύνες μας για όλα αυτά που προφανώς δεν έγιναν. Ο άνθρωπος του θεάτρου, ο πολιτικοποιημένος, ο συνειδητοποιημένος πολίτης, ορθωνόταν κάθε μέρα μπροστά μας για να μιλήσει με αφετηρία την πρόβα για όλα αυτά τα θέματα με τα οποία είμαστε αντιμέτωποι μέχρι σήμερα. Έτσι, η ζωή και η δράση του Γαλιλαίου, γίνονταν με έναν τελειώς φυσικό τρόπο, κομμάτι του προβληματισμού μας στο τώρα. Ήμουν καταγοητευμένη από τη λάμψη της προσωπικότητας, από την ακρίβεια και τη διορατικότητα της σκέψης, από την γενναιότητα και τη γενναιοδωρία με την οποία ξεδίπλωνε, αποκάλυπτε, σε όλους τους τυχερούς παρευρισκόμενους την εμπειρία του, αδιαχώριστα, σε ανθρώπινο και καλλιτεχνικό επίπεδο. Ήταν μια μαθητεία που κυριολεκτικά με διαπότισε, μαθητεία μικρής διάρκειας, αλλά απίστευτης έντασης. Είχε αυτήν τη σπάνια ικανότητα να τεντώνει ένα νήμα, στο οποίο δενόταν, ενωνόταν η δράση ανθρώπων του θεάτρου διαφορετικών γενεών και ειδικοτήτων, διαμορφώνοντας και εξασφαλίζοντας μια συνθήκη συλλογικότητας και συνέχειας. Στον Vitez οφείλω ασφαλώς την απόφασή μου να αφιερωθώ στην πρακτική του θεάτρου και στη σκηνοθεσία. Με πνεύμα εμπιστοσύνης και απόλυτης διαθεσιμότητας.

Επέστρεψα στην Ελλάδα το 1994, μετά από οκτώ χρόνια διαμονής στο Παρίσι. Εξακολουθούσα βέβαια να ταξιδεύω στο Παρίσι και τη Μόσχα για να συμμετάσχω στα εργαστήρια του Vassiliev, με τον οποίο είχα συνδεθεί στο μεταξύ. Στην Ελλάδα, έπρεπε σιγά-σιγά να έρθω σε επαφή με τους ανθρώπους του θεάτρου – όλη μου η θεατρική εμπειρία,

οι σπουδές και η πρακτική εξάσκηση ήταν στο εξωτερικό. Η τύχη με έφερε το 1996 κοντά στον Γιάννη Χουβαρδά και στο Θέατρο Αμόρε (Θέατρο του Νότου) όπου παρέμεινα τρία χρόνια ως πολύ στενή συνεργάτις. Εκεί έκανα την πρώτη μου σκηνοθεσία το 1999, αποσπάσματα από το γιγαντιαίο έργο του Olivier Py, *Η Υπηρέτρια*, με την οικονομική υποστήριξη του Γαλλικού Ινστιτούτου. Το πρώτο έργο που ανέβασα ήταν ένα σύγχρονο γαλλικό έργο. Αργότερα, όταν βρέθηκα στο Εθνικό Θέατρο, προσκεκλημένη από τον Γιάννη Χουβαρδά ως αναπληρώτρια καλλιτεχνική διευθύντρια στο πλευρό του, σκηνοθέτησα και άλλα έργα γαλλικής προέλευσης: το 2008 το *Rainbow*, μια μουσική παράσταση-σύνθεση βασισμένη στη βιογραφία και στην ποίηση του Rimbaud, το 2009 το *Ρομπέρτο Τσούκο* του Koltès, το 2010 το *Μαρά/Σαντ* του Weiss, έργο εμπνευσμένο από τη γαλλική επανάσταση και αυτή τη στιγμή, όπως ήδη είπα, βρίσκομαι σε πρόβες στο *Ατλαζένιο γοβάκι* του Claudel για το Φεστιβάλ Αθηνών. Όλα αυτά τα χρόνια στην Ελλάδα, δεν διέκοψα ούτε στιγμή τη σχέση μου με το Γαλλικό Ινστιτούτο – και το Γαλλικό Ινστιτούτο, ευτυχώς, μαζί μου. Ήταν μια ζωογόνα δύναμη στήριξης, σε κρίσιμες στιγμές βρήκα τους ανθρώπους του στο πλάι μου. Παλιότερα, οι προτάσεις και τα σχέδια έφταναν μεμονωμένα και προσωπικά από τους καλλιτέχνες προς το Ινστιτούτο, δεν υπήρχε μια οργανωμένη, συντονισμένη κίνηση φορέων, πάντα όμως ο χώρος του Γαλλικού Ινστιτούτου ήταν ανοιχτός στις προκλήσεις, υποστηρικτικός στις προτάσεις και τις πρωτοβουλίες.

Στα χρόνια του Εθνικού (2007-2013) η συνεργασία με το Ινστιτούτο καρποφόρησε μέσα από πολλές και ποικίλες συνεργασίες, καθώς από την πρώτη στιγμή ήταν σαφές ότι στους κύριους στόχους του Γιάννη Χουβαρδά ήταν ένα δυναμικό άνοιγμα του Εθνικού Θεάτρου στο εξωτερικό. Το άνοιγμα αυτό έγινε με διάφορους τρόπους: και μέσω προσκλήσεων ξένων σκηνοθετών στο Εθνικό Θέατρο, και με την έξοδο παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου σε θέατρα του εξωτερικού. Δώδεκα ξένοι σκηνοθέτες προσκλήθηκαν αυτά τα 6 χρόνια – ανάμεσά τους ο Bob Wilson, ο Peter Stein, ο Olivier Py (με τη συνδρομή του Γαλλικού Ινστιτούτου), ο Jossi Wieler, ο Dimiter Gotscheff, που χάθηκε πρόσφατα, ο Eirik Stubø. Οι συστηματικές αυτές προσκλήσεις έγιναν σε μια λογική συνάντησης και συνεργασίας των ξένων σκηνοθετών με τους έλληνες ηθοποιούς, σε μια λογική ζωτικής ανταλλαγής σε ελληνικό έδαφος, με στόχο και προοπτική, όλο αυτό να ταξιδέψει στη συνέχεια. Ήταν ένα εγχείρημα, θα έλεγα donkitchωτικό, με την έννοια ότι χρήματα δεν υπήρχαν γι' αυτές τις μετακλήσεις και τις ανταλλαγές, αλλά ήταν τόσο προφανές το όφελος και τόσο ζωογόνος ο νέος αέρας που έπνεε στο πρώτο θέατρο της χώρας που το υποστηρίξαμε όλοι – καλλιτέχνες και διοργανωτές – με όλες μας τις δυνάμεις. Ο Ludovic Lagarde έφτασε ακριβώς στο μεταίχμιο, αλλά χάρη στη διαμεσολάβηση του Olivier Descotes, όλα πήγαν καλά. Ελπίζω αυτός ο δρόμος να μην εγκαταλειφθεί και αυτό το άνοιγμα στο εξωτερικό, αυτή η δυναμική πορεία να συνεχιστούν. Όσον αφορά στις δικές μου προοπτικές: τον Απρίλιο του 2015, η παράσταση *Z*, η τελευταία παράσταση που σκηνοθέτησα στο Εθνικό, η θεατρική διασκευή του έργου του Βασιλικού Βασιλικού, θα παρουσιαστεί για έναν ορισμένο αριθμό παραστάσεων στο TNS, στο Εθνικό Θέατρο του Στρασβούργου, μετά από πρόσκληση. Είναι η πρώτη φορά που μια παράσταση μου παίζεται στο εξωτερικό, στη Γαλλία, δεν είναι τυχαίο.

Μαριάννα Κάλμπαρη

Η φράση *Σπούδασα στο Παρίσι* δεν είναι αρκετή

Χαίρομαι πολύ που είμαι απόψε εδώ. Υπάρχει πάντα μια βαθιά συγγένεια που ενώνει τους ανθρώπους που έχουν γαλλική παιδεία. Δεν είναι μόνο η γλώσσα. Οι κοινές αναφορές. Είναι η κουλτούρα. Είναι ο κοσμοπολίτικος τρόπος με τον οποίο βλέπει κανείς την ίδια τη ζωή. Με μια δίψα για μάθηση, με μια πίστη στην ομορφιά και στη δύναμη του λόγου, στην αναγκαιότητα της τέχνης, στη χαρά της επικοινωνίας. Όποιος έχει σπουδάσει στη Γαλλία, ειδικά στο Παρίσι, μπορεί να καταλάβει τι εννοώ.

Η επαφή μου με τη γαλλική γλώσσα ξεκίνησε από πολύ μικρή ηλικία, καθώς η μητέρα και η γιαγιά μου, αιγυπτιώτισσες από την Αλεξάνδρεια, μιλούσαν πάντα γαλλικά μεταξύ τους στο σπίτι. Έτσι έμαθα κι εγώ να μιλώ γαλλικά από νωρίς. Φοίτησα τα 3 χρόνια του Γυμνασίου στην Ελληνογαλλική Σχολή των Ουρσουλινών Μοναχών. Μετά την αποφοίτησή μου από το Λύκειο, μπήκα στο τμήμα Γαλλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αλλά το όνειρό μου – από πολύ μικρή ηλικία – ήταν να φύγω στο Παρίσι και να σπουδάσω εκεί. Όνειρο που έγινε πραγματικότητα ένα χρόνο μετά την εισαγωγή μου στο τμήμα Γαλλικής Φιλολογίας.

Τον πρώτο χρόνο στο Παρίσι, έγινα δεκτή στο CELSA (École des Hautes Études en Sciences d'Information et de la Communication). Τον επόμενο πήρα μεταγραφή στο Université Paris Sorbonne - Paris IV. Γράφτηκα στη δεύτερη χρονιά στο Diplôme d'Études Universitaires Générales, το DEUG των « Lettres Modernes Spécialisées ». Στο ίδιο τμήμα συνέχισα για Licence και Maîtrise. Παράλληλα άρχισα να ασχολούμαι με το θέατρο: υποκριτική και σκηνοθεσία στο Charpentier Art Studio και υποκριτική στο Atelier du Théâtre des Cinquante με τον Ανδρέα Βουτσινά. Έζησα σχεδόν τεσσεράμισι χρόνια στο Παρίσι. Σπούδασα, δούλεψα, περιπλανήθηκα, γνώρισα ανθρώπους και διάβασα βιβλία. Όσα περισσότερο μπορούσα.

Νομίζω ότι αν δεν είχα νιώσει εκείνη τη βαθιά ανάγκη να παίξω στη μητρική μου γλώσσα, δεν θα είχα φύγει ποτέ από το Παρίσι. Η έστω από τη Γαλλία. Αλλά είχα αποφασίσει να ασχοληθώ αποκλειστικά με το θέατρο. Στην αρχή ήταν πολύ «απελευθερωτικό» να παίζω στα γαλλικά. Στη συνέχεια όμως επιθυμούσα να δοκιμάσω τη δύναμη των λέξεων στη μητρική μου γλώσσα.

Όπως και να 'χει, σήμερα νιώθω ότι κουβαλάω και θα κουβαλάω για πάντα μέσα μου τη Γαλλία. Την κουλτούρα, τους ανθρώπους, τις ιδέες, όλα αυτά τα υπέροχα κείμενα που γνώρισα και αγάπησα. Έχω πολλά χρόνια να ονειρευτώ στα γαλλικά. Ακόμα και να σκεφτώ στα γαλλικά. Δεν έχω πάψει όμως να αισθάνομαι «εξ αγχιστείας» Γαλλίδα. Και χαίρομαι πολύ γι' αυτό.

Χρήστος Πασσαλής

Δυο - τρία πράγματα που αγνοώ για το γαλλικό θέατρο

Στα 18 ο Arthur R. θα του πει για τις πόλεις και τις λογικές ανταρσίες, θα κάνει ότι καταλαβαίνει, αλλά βέβαια δεν υπάρχει τίποτα να καταλάβεις όπως του εξήγησε ο Jean-Paul B., βαμμένος με τα πιο περίεργα χρώματα, πώς είναι να εξαφανίζεσαι από τον κόσμο, μέσα στον κόσμο και στις μητροπόλεις του Charles B. και τα φώτα και τις περαστικές και το αλκοόλ του Guillaume A. πίνοντας στις παραλίες μαζί με τον Jean-Luc G. και τον Francois T. και συζητώντας σαν να μην έχει τελειώσει τίποτα την ίδια εποχή που μαζί με τον Guy D. θα φαντάζεται τα αγάλματα με τους έφιππους στρατηλάτες, και στρατηγούς και διάφορους τέτοιους ηλίθιους μαζεμένους σε ένα τεράστιο λιβάδι, σε έναν τεράστιο ωκεανό μαζί με τον Comte de L. αργότερα, αρκετά αργότερα, ο Marcel P. θα τον οδηγήσει σε έναν λαβύρινθο από τον οποίον θα του πάρει χρόνια να βγει, αν υποθέσουμε ότι έχει βγει, όπου εκεί θα συναντήσει και τον Paul Ver., τον Paul C. με την βασανισμένη αδερφή του και τον Auguste, τον Paul E. και τον Paul Val., χαμένο μέσα στα σαλόνια της εποχής, και τον André B. τον κάπως πρόσφατο και άγνωστό του Patrick M. και τον Jean-Marie Gustave L.C. κτλ ή τον Philippe Gr. και τους ποδηλατικούς γύρους ή την Agnès V. και τους ήχους του Jacques T. και αρκετά πρόσφατα τον Maurice R. και τον Claude D. και τον Pierre B.

Όταν ήμουν μικρός, άκουγα με μανία ραδιόφωνο, και ανελλιπώς τις εκπομπές κατά τη διάρκεια της νύχτας, αυτές τις εκπομπές που οι έφηβοι της εποχής μου άκουγαν, με τις αφιερώσεις από κάθε άκρη της πόλης, και τα όνειρα για τους μεγάλους έρωτες που πρόκειται να έρθουν.

Η φωνή ενός συγκεκριμένου ραδιοφωνικού παραγωγού μου έγινε σταδιακά τόσο οικεία όσο ενός φίλου.

Είχα φτιάξει με βάση τη φωνή αυτή μια ολόκληρη ιστορία για τη ζωή του, την εξωτερική του εμφάνιση, τα βιβλία που διάβαζε και τα ρούχα που φορούσε και το πώς περνούσε με τους φίλους του.

Πολύ αργότερα, μου τον έδειξαν σε έναν δρόμο της Θεσσαλονίκης και πολύ αργότερα τον γνώρισα και προσωπικά.

Ήταν ένα από τα πιο παράξενα πράγματα που μου έχουν συμβεί, αυτή η προσπάθεια να αντιστοιχήσω ολόκληρη την φανταστική κατασκευή που είχα φτιάξει για αυτόν, μέσα στα χρόνια, με την πραγματικότητα, την πραγματική του μορφή κτλ.

Κάπως έτσι είναι (ακόμα) η σχέση μου με τη Γαλλία. Σε ένα ενδιάμεσο μεταξύ του φανταστικού που είχα φτιάξει μέσα στο μυαλό μου και της πραγματικότητας του Παρισιού, ή του Μπορντώ και της καθημερινής ζωής και της πολιτικής πραγματικότητας.

Ακόμα και σήμερα, που η γνωριμία μου με τη Γαλλία έχει γίνει πια άμεση, με φίλους και φίλες και με ταξίδια σχεδόν σε κάθε της άκρη, υπάρχει μια πλευρά που διατηρεί την παλιά εκείνη εικόνα. Της ποίησης, του αλκοόλ, των κοριτσιών και των πόλεων.

Αυτά είναι όσα ξέρω για τη Γαλλία, και ότι η γενναιοδωρία της σε σχέση με τους καλλιτέχνες του θεάτρου απ' όλο τον κόσμο είναι ασύγκριτη.

Liste des participants

Κατάλογος συμμετεχόντων

- Victor Arditti : Professeur associé, Département de Théâtre, Université Aristote de Thessalonique, Metteur en scène.
- Chara Bakonikola : Professeur émérite, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.
- Georges Banu : Professeur émérite, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3, Essayiste théâtral.
- Constantin Bobas : Professeur en Études néo-helléniques, Université Charles de Gaulle - Lille III.
- Olivier Descotes : Conseiller de coopération et d'action culturelle de l'Ambassade de France. Directeur de l'Institut français de Grèce.
- Kaiti Diamantakou-Agathou : Professeur assistant, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.
- Florence Dupont : Professeur émérite, Université Paris-Diderot (Institut des Humanités de Paris) ; Collège International de Philosophie.
- Alexandros Efkleidis : Docteur de l'Université Aristote de Thessalonique (Département de Théâtre), Metteur en scène.
- Maria Efstathiadi : Écrivain, Traductrice.
- Evelyne Ertel : Maître de conférences honoraire, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3.
- Sophia Felopoulou : Professeur assistant, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.
- Georges Forestier : Professeur, Université Paris-Sorbonne, Membre de l'Institut universitaire de France.
- Konstantza Georgakaki : Professeur assistant, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.
- Angélique Giannouli : Docteur en Études Théâtrales de l'Université Paris 12.
- Myrto Gondicas : Maison Antoine Vitez.
- Sylvie Humbert-Mougins : Maître de conférences en Littérature Comparée, Université François-Rabelais, Tours.
- Marianna Kalbari : Directrice du Théâtre d'Art Karolos Koun, Metteuse en scène, Actrice.
- Dio Kangelari : Professeur assistant, Département de Théâtre, Université Aristote de Thessalonique.
- Anna Karakatsouli : Professeur assistant, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.
- Dimitra Kondylaki : Docteur en Littérature Comparée de l'Université Sorbonne - Paris IV, Dramaturge, Traductrice.
- Damianos Konstantinidis : Professeur assistant, Département de Théâtre, Université Aristote de Thessalonique, Metteur en scène.
- Ludovic Lagarde : Metteur en scène.
- Platon Mavromoustakos : Professeur, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.

- Βίκτωρ Αρδίττης: Αναπληρωτής καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Σκηνοθέτης.
- Georges Banu: Ομότιμος καθηγητής, Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Sorbonne nouvelle - Paris 3, Συγγραφέας.
- Γιώργος Βέλτσος: Καθηγητής, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Διανοητής, Συγγραφέας.
- Κωνσταντζα Γεωργακάκη: Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Έφη Γιαννοπούλου: Μεταφράστρια.
- Αγγελική Γιαννούλη: Διδάκτωρ Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Paris 12.
- Μυρτώ Γόντικα: Οίκος Antoine Vitez.
- Olivier Descotes: Σύμβουλος συνεργασίας και μορφωτικής δράσης της Πρεσβείας της Γαλλίας στην Ελλάδα. Διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου Ελλάδας.
- Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου: Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Florence Dupont: Ομότιμη καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Paris-Diderot (Institut des Humanités de Paris)· Collège International de Philosophie.
- Evelyne Ertel: Επίτιμη Maître de conférences, Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Sorbonne nouvelle - Paris 3.
- Αλέξανδρος Ευκλείδης: Διδάκτωρ ΑΠΘ (Τμήμα Θεάτρου), Σκηνοθέτης.
- Μαρία Ευσταθιάδη: Συγγραφέας, Μεταφράστρια.
- Άλκη Ζέη: Συγγραφέας.
- Sylvie Humbert-Mougin: Maître de conférences Συγκριτικής Λογοτεχνίας, Πανεπιστήμιο François-Rabelais, Tours.
- Έφη Θεοδώρου: Σκηνοθέτις, Αναπληρώτρια καλλιτεχνική Διευθύντρια του Εθνικού Θεάτρου 2007-2013.
- Δηώ Καγγελάρη: Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ.
- Μαριάννα Κάλμπαρη: Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Θεάτρου Τέχνης, Ηθοποιός, Σκηνοθέτις.
- Άννα Καρακατσούλη: Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Δήμητρα Κονδυλάκη: Διδάκτωρ Συγκριτικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου Paris IV, Δραματολόγος, Μεταφράστρια.
- Δαμιανός Κωνσταντινίδης: Επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Σκηνοθέτης.
- Ludovic Lagarde: Σκηνοθέτης.
- Πλάτων Μαυρομούστακος: Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Χαρά Μπακονικόλα: Ομότιμη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Κωνσταντίνος Μπόμπας: Καθηγητής νεοελληνικών σπουδών, Πανεπιστήμιο Charles de Gaulle - Lille III.
- Νικηφόρος Παπανδρέου: Ομότιμος καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ.
- Χρήστος Πασσαλής: Σκηνοθέτης, Ηθοποιός.
- Romain Piana: Maître de conférences, Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Sorbonne nouvelle - Paris 3.
- Χρύσα Προκοπάκη: Μεταφράστρια.
- Λίνα Ρόζη: Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Λυδία Σαπουνάκη-Δρακάκη: Καθηγήτρια, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

- Nicéphore Papandreou : Professeur émérite, Département de Théâtre, Université Aristote de Thessalonique.
- Christos Passalis : Metteur en scène, Acteur.
- Romain Piana : Maître de conférences, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3.
- Chryssa Prokopaki : Traductrice.
- Lina Rosi : Professeur assistant, Département d'Études Théâtrales, Université de Patras
- Lydia Sapounaki-Dracaki : Professeur, Université Panteion.
- Andreas Staïkos : Auteur de théâtre, Traducteur.
- Anna Stavrakopoulou : Professeur assistant, Département de Théâtre, Université Aristote de Thessalonique.
- Manos Stefanidis : Professeur assistant, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.
- Anna Tabaki : Professeur, Département d'Études Théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes.
- Efi Theodorou : Metteuse en scène, Directrice adjointe au Théâtre Nationale 2007-2013.
- Dimitris Tsatsoulis : Professeur, Département d'Études Théâtrales, Université de Patras.
- Maria-Louisa Tzogia-Moatsou : Architecte, Doctorante, Université de Thessalie.
- Georges Veltsos : Professeur, Université Panteion, Essayiste, Auteur de théâtre.
- Efi Yannopoulou : Traductrice.
- Alki Zei : Écrivain.

Αντρέας Στάικος: Συγγραφέας, Μεταφραστής.

Άννα Σταυρακοπούλου: Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ.

Μάνος Στεφανίδης: Επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

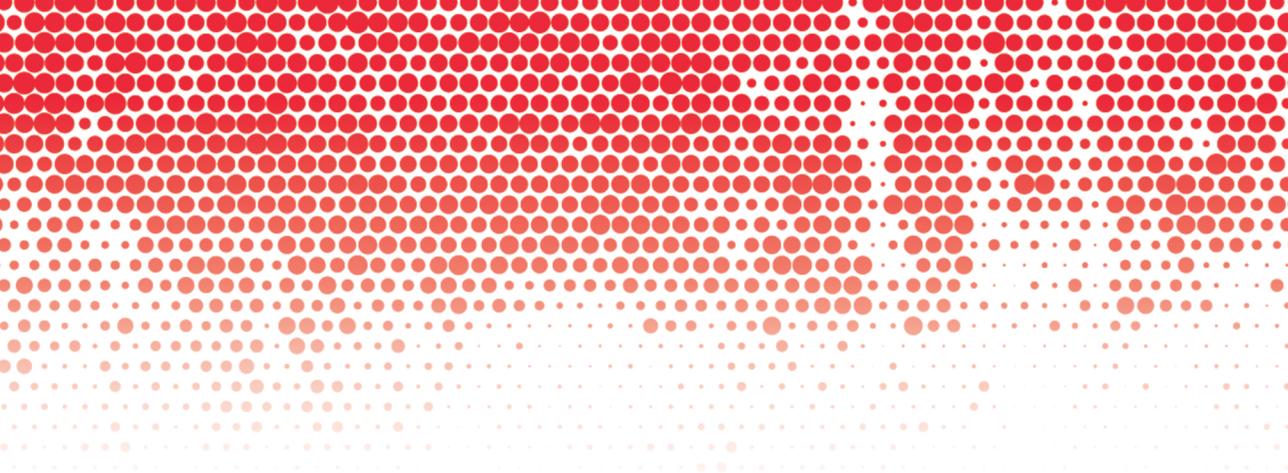
Άννα Ταμπάκη: Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Μαρία Λουίζα Τζόγια-Μοάτσου: Αρχιτέκτονας, Υποψήφια Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

Δημήτρης Τσατσούλης: Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

Σοφία Φελοπούλου: Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Georges Forestier: Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne, Μέλος του Institut universitaire de France.



ISBN 978-618-82918-4-3

