http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Zoé Schweitzer,
" Réécritures contemporaines de morts antiques (Sang de Lars Norén et L'Amour de Phèdre de Sarah Kane), le récit en sursis ? ",
Loxias, Loxias 12,
mis en ligne le 08 mars 2006.
URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=950

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Réécritures contemporaines de morts antiques (*Sang* de Lars Norén et *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane), le récit en sursis ?

Zoé Schweitzer

Doctorante, ATER de Littérature comparée à l'Université de Nice

Le récit de la mort de Jocaste et de l'aveuglement d'Œdipe, et le récit de l'attaque d'Hippolyte par un monstre marin sont deux des récits les plus célèbres du théâtre antique, qui montrent les fonctions et les ambitions de la narration sur la scène tragique antique et classique. Or il en va très différemment dans le théâtre contemporain qui se soucie bien moins de vraisemblance et peut montrer aux spectateurs ce qu'Horace puis les théoriciens de la scène classique ont proscrit. C'est pourquoi il est intéressant d'analyser ce que deviennent ces récits dans deux réécritures contemporaines, très différentes l'une de l'autre : *Blod – Sang* de Lars Norén (1995), qui est une récriture d'*Œdipe Roi*, et *Phaedra's Love – L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane (1996). Ce qui remplace le récit du messager implique une redéfinition des rapports du récit et de la représentation, qui renseigne sur la fonction que peut détenir le mythe dans le théâtre contemporain et s'avère, selon nous, emblématique de la poétique propre à chacune des œuvres.

Sang, Lars Norén, L'Amour de Phèdre, Sarah Kane, réécriture du mythe, rapport récit-représentation, violence, hybridité

Blod, Lars Norén, Phaedra's Love, Sarah Kane

Le récit de la mort de Jocaste et de l'aveuglement d'Œdipe, et le récit de l'attaque d'Hippolyte par un monstre marin sont deux des récits les plus célèbres du théâtre antique. Le messager narre ce qui ne pourrait être vu des spectateurs, parce que le geste représenté risquerait de susciter le dégoût, parce que l'action manquerait de crédibilité sur la scène. Ces récits illustrent de ce point de vue les fonctions et les ambitions de la narration sur la scène tragique antique et classique.

Or il en va très différemment dans le théâtre contemporain qui se soucie bien moins de vraisemblance et peut montrer aux spectateurs ce qu'Horace puis les théoriciens de la scène classique ont proscrit. C'est pourquoi il est intéressant d'analyser ce que deviennent ces récits dans deux réécritures contemporaines : *Blod – Sang*, de Lars Norén, publié en 1995, qui est une récriture d'*Œdipe Roi*[1], et *Phaedra's Love – L'Amour de Phèdre*, de Sarah Kane, publié en 1996[2], et ce d'autant plus que la réécriture antique est unique dans l'œuvre des deux dramaturges. Les titres des œuvres montrent deux rapports différents, voire inversés, au mythe dramatique antique : la référence est absente du titre suédois, le sujet œdipien n'apparaissant qu'à la lecture de la pièce, tandis qu'elle est explicite dans le titre de la pièce anglaise ; l'intertexte mythique n'est pas un objet dramatique analogue dans les deux œuvres. Norén et Kane déploient à travers leurs œuvres deux théâtralités différentes, l'une du langage, l'autre du corps visible, mais modifient tous deux le récit antique. La dramaturge anglaise déplace les limites du supportable en donnant à voir Hippolyte torturé par la foule et par Thésée, lors d'une scène particulièrement sanglante. Le récit n'est toutefois pas absent, il est assumé par des didascalies dont le statut générique se trouve ainsi changé. Le dramaturge suédois clôt la pièce par le récit du meurtre du père et de la mère commis par leur fils, tous trois coupables

[1] Lars Norén, *Blod*, 1995 ; *Sang*, traduction française de René Zahnd, Paris, L'Arche, 1998.

[2] Sarah Kane, *Phaedra's Love*, 1996 ; *L'Amour de Phèdre*, traduction française de Séverine Maglois, Paris, L'Arche, 1996.

d'inceste. Le crime commis dans la coulisse est l'objet d'un double récit : il ne s'agit pas seulement d'informer le spectateur de ce qui s'est accompli hors scène, mais aussi pour son auteur d'expliquer et de motiver le crime.
Dans les deux pièces, en dépit des différences dramatiques et dramaturgiques, ce qui remplace le récit du messager implique une redéfinition des rapports du récit et de la représentation, qui renseigne sur la fonction que peut détenir le mythe dans le théâtre contemporain et s'avère, selon nous, emblématique de la poétique propre à chacune des œuvres.

1- Réécriture de mythes, réécriture de tragédies antiques

Les titres des deux pièces sont ambigus : l'absence de déterminant dans le premier confère au terme une acception polysémique, l'ambivalence du génitif dans le second laisse planer une ambiguïté sur l'objet même qui est désigné – s'agit-il de l'amour qu'éprouve Phèdre ou d'une périphrase pour désigner celui qui est aimé de Phèdre ? Le titre ne confère que peu d'informations sur le sujet de la pièce et le projet de réécriture n'est pas caractérisé, si bien qu'avant d'analyser ce qu'est devenu le récit du messager de théâtre antique, il convient de préciser le traitement de la référence théâtrale et mythologique dans ces œuvres qui semblent, sous cet aspect, hybrides.

1- L'adaptation du sujet antique à la période contemporaine

Lars Norén et Sarah Kane adaptent l'intrigue antique à l'époque contemporaine en procédant de deux façons différentes : cette transformation engage l'ensemble de la dramaturgie dans la pièce suédoise alors qu'elle affleure dans la pièce anglaise qui conserve aux personnages leurs noms anciens.
Dans *Sang*, le dramaturge emprunte la structure de l'*Œdipe* de Sophocle (un crime commis sans le savoir qui est ensuite reconnu), mais inscrit ses personnages, dont le nom est naturalisé, dans l'histoire contemporaine : Rosa et Eric ont fui à Paris après le coup d'Etat de septembre 1979, laissant au Chili leur fils âgé de sept ans. La situation professionnelle, sociale et affective des protagonistes est connue et la couleur réaliste des personnages et des décors font de *Sang* une œuvre dans la continuité des drames de Strinberg dont Norén a souvent été rapproché par la critique. L'univers contemporain dans lequel l'intrigue antique a été transposé est caractérisé par la présence de la télévision et de l'Histoire puisque la pièce s'ouvre et s'achève sur l'interview d'un personnage – Rosa au début, son fils Luca à la fin – qui commente l'histoire chilienne récente. Celle-ci apparaîtrait alors rétrospectivement comme l'équivalent contemporain du *fatum* antique : la prise de pouvoir de Pinochet a obligé les parents à abandonner leur fils et a rendu leur quête infructueuse, si bien qu'ils ne le reconnaissent pas lorsqu'ils le retrouvent fortuitement, à Paris, de nombreuses années plus tard. Antiquité et modernité sont fondues ensemble de manière homogène.
Kane, au contraire, procède par touches, ne modernisant que certains éléments, ce qui aboutit à une forme d'hybridité. Thésée, Phèdre et Hippolyte sont de sang royal, comme dans la mythologie, Thésée succombe fréquemment aux charmes féminins[3], mais ces personnages règnent sur un univers qui est caractérisé dès la première scène, par des traits topiques de l'époque contemporaine, tels les jeux vidéos, les hamburgers et la télévision[4], et par des sujets avides de spectacle sans grande conscience politique[5]. L'alliance de la tradition monarchique et de la société moderne n'est certes pas sans rappeler la situation de la Grande-Bretagne, comme le souligne Sarah Kane qui s'amuse des scandales de la couronne britannique[6] ; il

[3] *L'Amour de Phèdre*, p. 28.
[4] *L'Amour de Phèdre*, p. 13, p. 27.
[5] *L'Amour de Phèdre*, p. 29 *et sq*.
[6] Voir l'entretien de Sarah Kane avec Nils Tabert, " Une conversation de Sarah Kane avec Nils Tabert ", *Outre Scène*, n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p. 68.

s'agit davantage de créer un contraste saisissant entre la conservation de personnages hérités de l'Antiquité et l'apport d'éléments symptomatiques de la modernité. A la modernisation globale de Norén, Kane semble préférer une trivialisation paradoxale : Hippolyte est un prince obèse qui se masturbe, Phèdre est une reine délaissée par son époux qui consulte un médecin pour son fils adoptif, et la fille de Phèdre, Strophe, une adolescente de bon sens et victime des circonstances, a remplacé la nourrice antique aux conseils pernicieux.
Les deux dramaturges suppriment les éléments propres à l'univers grec antique : le monstre merveilleux qui causait la mort d'Hippolyte et l'oracle nécessaire à la genèse du crime dans l'histoire d'Œdipe. Cette suppression peut s'expliquer par le souci de rendre la pièce vraisemblable pour des spectateurs de la fin du XX^{e} siècle, mais elle induit aussi l'abolition de toute transcendance qui permettrait d'interpréter l'histoire à la lumière d'une volonté divine. Il n'y a plus de dessein supérieur qui éclaire les actions des personnages : l'inceste n'aurait pas lieu si le couple parental n'était adultère et, surtout, Thésée concourt directement à la mort d'Hippolyte. C'est un univers sombre que dessinent les pièces où les hommes sont seuls responsables de leurs actions, en particulier la pièce de Kane, puisque dans celle de Norén la méconnaissance du fils est rendue possible par les circonstances tragiques de l'Histoire nationale.
Ces différentes modifications, circonscrites ou globales, de l'histoire antique invitent à considérer de manière plus attentive comment se manifeste l'intertexte tragique et mythologique dans les deux pièces.

2- La présence du sujet mythologique antique

La référence à la tragédie mythologique emprunte deux voies ; la première est dramaturgique, la seconde dramatique. Dans *Sang* comme dans *Œdipe Roi*, l'inceste est accompli sans que les personnages en aient conscience ; dans *L'Amour de Phèdre* comme dans l'*Hippolyte* d'Euripide, Phèdre aime Hippolyte puis se tue après l'avoir accusé de viol, l'innocence de ce dernier n'étant découverte par Thésée qu'au dénouement. Les rebondissements et les enjeux dramatiques contigus à l'action principale sont supprimés dans les deux réécritures dont l'intrigue, simplifiée, est centrée sur le huis clos familial.
La présence de cette structure euripidéenne dans la pièce anglaise s'avère cependant problématique si l'on se fie aux propos de la dramaturge concernant la genèse de l'œuvre. Kane, en effet, affirme n'avoir lu la pièce grecque qu'une fois la sienne achevée et avoir, en revanche, eu connaissance de la tragédie de Sénèque dans laquelle Phèdre ne meurt qu'au dénouement. La structure de *L'Amour de Phèdre* ne relèverait donc pas d'un emprunt intertextuel mais d'une nécessité interne au projet dramatique. L'idée de Georges Forestier selon laquelle les tragédies de Racine sont construites à rebours, le dénouement motivant tout ce qui précède[7], nous semble éclairer cette réécriture. Pour que le déploiement de violence ait lieu – Hippolyte battu et dépecé, Strophe violée et égorgée -, il faut que nul ne puisse ou ne veuille s'interposer entre le père et le fils, entre le beau-père et la belle-fille ; le sujet n'étant pas tant l'amour qu'éprouve Phèdre mais comment un père en vient à tuer les membres de son lignage[8]. La pièce de Kane est construite comme la tragédie grecque parce que le sujet de l'une et de l'autre est le meurtre (direct ou médiatisé) d'un fils par son père.
Si la pièce de Norén s'apparente à celle de Sophocle par les modalités de la violence – un inceste accompli sans le savoir et dont la découverte suscite de nouvelles violences –, elle s'en différencie cependant beaucoup par sa dramaturgie comme par la nature des violences représentées. *Sang* propose une chronologie dramatique beaucoup plus étendue que l'*Œdipe*

[7] Georges Forestier, " Introduction ", dans Racine, *Œuvres complètes, I, Théâtre – Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,1999, p. XLI *et sq*.
[8] La double acception du titre est pertinente selon cette interprétation : la pièce montre les conséquences de l'amour de Phèdre et désigne en même temps celui qui est aimé dont le sort bascule avec l'annonce de cet amour.

de Sophocle, le spectateur assistant à la genèse et à l'accomplissement de l'inceste. D'autre part, les crimes ne sont pas similaires. Luca est l'amant de son père, puis a une relation sexuelle avec sa mère, qui pressent immédiatement après l'acte l'identité du jeune homme (scène 6). Aussi quand Eric survient (scène 7), la reconnaissance porte d'abord sur l'adultère partagé, ce qui serait davantage une scène de drame ou de boulevard contemporains, si elle ne conduisait à la découverte de l'inceste et au meurtre par le fils de ses deux parents. Alors que l'Œdipe grec tuait un homme sans savoir qu'il s'agissait de son père, alors qu'une fois leur crime connu Jocaste se suicidait et Œdipe s'aveuglait, le personnage de Norén tue consciemment ses deux parents ; Luca ne suscite pas la pitié des spectateurs comme Œdipe.
Norén dissémine dans la pièce des éléments qui opèrent comme des prolepses, presque trop lisibles, pour le spectateur : le pied de Luca est difforme et l'intertexte antique est présent explicitement, au milieu de la pièce[9], puisque Eric et Rosa se rendent à une représentation d'*Œdipe-Roi*. Commentant l'aveuglement du personnage de théâtre à la réalité, Eric énonce sans le savoir sa propre cécité, et son identification aux protagonistes lors de la représentation annonce une analogie bien plus concrète. Aussi la distinction qu'il expose entre la vie et le théâtre s'avère peu convaincante pour le spectateur ; plus encore, la pièce démontrerait, à l'inverse de ce que pense le personnage, que la vie procède comme le mythe : celui qui devrait savoir ou pourrait deviner est aveugle, de même Eric ne voit pas en Luca son fils disparu, cécité d'autant plus surprenante qu'il exerce la profession de psychanalyste.
Norén exhibe la référence mythologique, qui irradie au centre de l'œuvre, constituant un sous-texte explicite, alors que Kane emprunte les mêmes voies que les dramaturges antiques en représentant d'abord une histoire ; le référent mythique est continûment à l'horizon de *Sang*, alors qu'il est secondaire dans *L'Amour de Phèdre*. Dans ces deux pièces cependant la reconnaissance est présente et les violences accrues, en intensité comme en nature : le fils sait qu'il tue son père et assassine aussi sa mère, le père viole sa belle-fille puis l'assassine et torture son fils.

3- le dénouement funeste : violences et reconnaissances

Les deux pièces contemporaines allient violence et reconnaissance lors du le dénouement : dans *Sang* et *Œdipe-Roi*, la reconnaissance motive les actes de violence, alors que dans *L'Amour de Phèdre* comme dans les tragédies antiques, la reconnaissance a lieu quand Hippolyte est mortellement blessé. Cependant, les deux dramaturges procèdent à des changements majeurs pour l'interprétation : la reconnaissance conduit au meurtre dans la pièce de Norén ; la découverte de l'innocence d'Hippolyte ne suscite pas le désespoir de Thésée ; la signification des crimes finaux se trouve de ce fait changée.
Luca affirme dans l'épilogue avoir tué ses parents « pour les aider […]. Pour les épargner. Pour qu'ils n'aient pas à vivre avec ce qui s'était passé »[10]. La violence n'est donc pas une sanction, comme dans la tragédie grecque, et l'Œdipe contemporain ne manifeste ni remords ni regrets, comme si seuls ses parents étaient responsables de l'inceste. La mort serait ainsi un moindre mal que la vie et le meurtre un acte généreux. A l'inverse le meurtre d'Hippolyte apparaît comme une cruauté gratuite et volontaire. D'une part, la faute d'Hippolyte ne semble guère plus grave que celle de Thésée lui-même qui n'a pas hésité à coucher avec sa belle-fille le soir de ses noces, ni à violer et à égorger une jeune femme qu'il ne connaît pas. La foule condamne un violeur et en applaudit un autre : « *Thésée sépare Strophe et Femme 2 qu'elle est en train d'agresser. Il la viole. La foule observe et applaudit. Une fois qu'il a terminé, Thésée lui tranche la gorge* »[11]. Tout cela est accompli sous le regard de la police, spectatrice

[9] La pièce de Norén est composée de sept scènes et d'un épilogue ; le titre de la pièce grecque est donnée à la fin de la scène 2 (p. 26) et le commentaire de la représentation ouvre la scène 4 (pp. 38-39).
[10] *Sang*, p. 65.
[11] *L'Amour de Phèdre*, 70.

bienveillante d'une violence barbare[12]. D'autre part, la faute ne motive plus le châtiment, ainsi Thésée ne regrette pas le meurtre d'Hippolyte alors même qu'il le sait innocent :

> Hippolyte.
> Fils.
> Je ne t'ai jaùais aimé[13].

Ce père qui voit sans tristesse mourir son fils innocent se tue, en revanche, après avoir découvert l'identité de la jeune femme qu'il a violée et égorgée parce qu'elle clamait l'innocence de son fils[14]. Les différents changements apportés à l'accomplissement des crimes montrent que les mêmes causes n'ont plus les mêmes effets que dans la pièce antique : Kane renouvelle le dénouement de l'histoire d'Hippolyte pour montrer aux spectateurs une violence qui se déploie sans limite.

Alors que la tragédie personnelle de Luca rejoint la tragédie de l'Histoire si le spectateur admet, comme le protagoniste, que « toute l'Amérique du Sud est l'exemple d'une seule et colossale tragédie oedipienne »[15], alors que la pièce de Norén s'achève sur un commentaire du crime, demeuré invisible du spectateur, et de ses motivations, la pièce de Kane exhibe la violence nue, sans commentaire explicatif. Si les personnages de *Sang* peuvent sembler pitoyables, victimes individuelles d'une tragédie collective que leur destin duplique, ceux de *L'Amour de Phèdre* sont plus ambigus, à l'exception de Strophe, seule victime innocente de toute faute. Les changements dramatiques et dramaturgiques apportés aux versions antiques sont cristallisés dans le dénouement, c'est pourquoi ce dernier engage l'interprétation de l'ensemble de la pièce et la signification de la réécriture elle-même.

II- La relation criminelle. Voir, narrer et représenter la violence

Les tragédies antiques choisissaient le récit pour relater les événements violents qui concluaient l'intrigue. Seul Norén conserve ce procédé dont il modifie la structure narrative, Kane préférant montrer aux spectateurs meurtres, viol et torture : la violence est non seulement accrue mais aussi visible. Kane déplace le récit de la violence vers un hors-texte traditionnellement réservé aux lecteurs, les didascalies, induisant une hybridation générique généralisée, tandis que Norén ajoute au premier récit des faits un second récit qui emprunte la forme du dialogue. L'hybridation générique propre au récit de théâtre n'a pas disparu, elle a été réduite dans *Sang*, déplacée et accrue dans *L'Amour de Phèdre* ; le sens du mythe s'en trouve modifié.

1- Formes et fonctions de la narration dans l'épilogue de *Sang*. Une naturalisation du récit ?

Lorsque débute l'épilogue, le spectateur apprend que Luca a tué son père et sa mère par une présentatrice de télévision, puis ce meurtre est à nouveau raconté et commenté par son auteur dans le cadre d'une interview pour une émission télévisuelle. Norén reprend dans un premier temps le procédé antique, le premier récit visant à informer le spectateur d'une action sanglante qui, pour cette raison, aurait été accomplie dans la coulisse. Puis, dans un second temps, le parricide donne son interprétation de l'événement et motive son geste ; la fonction du récit ne serait alors pas seulement d'informer, personnages et spectateurs, mais aussi de permettre au criminel d'expliquer son geste, celui-ci devenant alors aussi l'un des destinataires du récit. Par cette juxtaposition de deux modalités de la narration du crime, le

[12] *L'Amour de Phèdre*, 71. La police participe même de la curée en frappant Hippolyte à terre.
[13] *L'Amour de Phèdre*, p. 71.
[14] *L'Amour de Phèdre*, p. 72. Faut-il déduire de cette reconnaissance et du suicide qui en découle que Thésée, comme Phèdre, éprouve un amour incestueux ?
[15] *Sang*, p. 62.

dramaturge ne se contente pas de résorber l'hybridation générique propre au récit antique, il modifie profondément la fonction du récit.

Dès le premier récit, le dramaturge opère un détournement : il ne s'agit pas, comme dans *Œdipe*, d'informer les protagonistes puisqu'ils savent tous déjà ce qui s'est passé près d'un an auparavant[16], mais le spectateur que l'identité de la narratrice place fictivement dans une position analogue à celle d'un téléspectateur de l'émission *Imago*. Le récit ne cherche pas non plus à pallier l'invisibilité de l'action, ni à restituer les faits dans leur immédiateté comme dans le théâtre grec : Madeleine H. mêle le commentaire à la description comme si l'enjeu dramatique n'était pas tant le crime que sa signification. Le récit est donc distancié de l'action dramatique et ce d'autant plus que la présentatrice questionne précisément le rapport de l'art à la réalité, de la tragédie d'*Œdipe* au crime de Luca[17]. Si l'on interprète le personnage de la présentatrice Madeleine H. comme un avatar moderne du messager antique, *Sang* apparaît comme une critique de la société contemporaine : le malheur est narré à des fins commerciales, l'horreur réelle est devenue un spectacle et, sous couvert de questions savantes sur les rapports de l'art et de la réalité, le fait divers a remplacé l'œuvre d'art.

Le prisonnier répond ensuite longuement à de brèves questions comme s'il cherchait à élucider le sens de son crime ; aussi l'on pourrait penser que la fonction du récit n'est plus tant l'information du spectateur que la confession du narrateur. De cette nouvelle fonction du récit découlerait la réintroduction du dialogue dans le récit, qui réduit l'hybridité générique. Or, semblable à la présentatrice de télévision[18], le parricide se soucie de son apparence et de l'effet qu'il produit[19], comme si les conditions de l'énonciation primaient sur le contenu de l'énoncé. De plus, le narrateur présente son histoire singulière comme un avatar de la tragédie oedipienne généralisée de l'Amérique du Sud, et pourtant il ne semble pas connaître précisément le mythe auquel il se réfère[20]. Ces différents éléments concourent à théâtraliser le récit du crime, la subjectivité disparaît derrière la mise en scène d'une introspection à haute voix souvent réitérée[21], si bien que le récit de Luca n'a plus de la spontanéité que les marques énonciatives. La pluralité des commentaires et la rareté des descriptions du crime lui-même conduisent à une désincarnation du parricide, effet exactement inverse de celui du récit du messager de l'*Œdipe* de Sophocle qui narrait précisément les faits pour les donner mentalement à voir aux spectateurs. La médiatisation du récit induite par le dispositif télévisuel, l'introduction du dialogue dans la narration et la présence de commentaires fragmentés aux dépens de la description linéaire, aboutissent à la création d'un univers paradoxal où le naturel apparaît comme le résultat de l'artifice.

Norén accentue et résorbe en même temps l'hybridation générique propre au récit de théâtre : il emprunte pour ce récit final la vraisemblance mimétique du dialogue tout en le mettant à distance puisque le spectateur voit les préparatifs et les dispositifs dans lesquels il s'insère. La narration est ainsi placée sous une double tension contradictoire qui exhibe la fictionnalisation

---

[16] *Sang*, p. 61 : " Nous nous trouvons à la section pénitentiaire de la clinique psychiatrique de la Salpétrière pour parler avec Luca, vingt-sept ans, qui se trouve ici en observation depuis quelques mois, suite au meurtre de ses deux parents, qui a fait sensation dans les mass media et dans l'opinion publique ".

[17] *Sang*, p. 61 : " Le fait qu'*Imago* aborde aujourd'hui un sujet aussi bouleversant, qui à première vue ne semble pas relever d'une émission sur l'art et la culture, provient de ce que le cas a été cité comme un exemple où les frontières entre la vie et l'art sont supprimées. […] L'histoire offre des parallèles évidents avec la tragédie grecque. On l'a décrite comme une version moderne d'Œdipe, notamment parce que les protagonistes n'ont réalisé qu'à la dernière minute quels étaient leurs liens familiaux ".

[18] *Sang*, p. 61.

[19] *Sang*, p. 60 (" Suis-je pâle ? ") et p. 66 (" C'était bien ? C'était OK ? "). Le récit-commentaire de Luca est ainsi encadré par deux phrases dans lesquelles il s'interroge sur son apparence et sur l'effet produit, comme s'il était étranger aux événements racontés.

[20] *Sang*, p. 65. Lorsque Luca est interrogé sur ses relations sexuelles avec son père, Luca demande : " Œdipe l'a-t-il fait avec son père ? ", et la présentatrice de répondre de manière évasive : " Non… non, je ne crois pas. "

[21] *Sang*, p. 63 : " Oui… c'est une question inattendue…. On m'a posé toutes les autres…. ".

de la réalité à laquelle procèdent les personnages de la pièce. Comme dans les œuvres de théâtre antiques et classiques, l'épilogue est symétrique de la première scène et un récit relate ce qui a eu lieu hors scène, mais Norén se joue de ce *topos* théâtral pour dénoncer le *theatrum mundi* contemporain. Faut-il interpréter le récit de Luca comme l'illustration du propos de Madeleine H. selon laquelle cette histoire « a ranimé un débat bouleversant sur la façon de raconter des expériences aussi extrêmes »[22] ? Pourtant le récit du personnage ne semble pas renouveler la narration subjective de la violence, de même que les questions de la présentatrice ne portent pas trace de cette interrogation. Pour ces différentes raisons, il nous semble que le commentaire de Madeleine H. sur le rapport du mythe et de la réalité et sur l'actualité dramatique d'*Oedipe* ne doit pas être interprété comme un discours réflexif susceptible de caractériser le projet de Norén. Le dramaturge ne montre pas la permanence du mythe par delà les époques, pas plus qu'il ne dénonce la résurgence de violences archaïques dans une société moderne rongée par des guerres sanglantes ; l'intrigue expose comment l'impossibilité d'une coïncidence à soi, d'une subjectivité authentique produit une cécité analogue à celle d'Œdipe aveuglé par son crime ; des causes différentes ont des issues analogues. Ni Eric, ni Rosa, ni Luca ne parviennent à être satisfaits autrement que dans la théâtralisation de leur rapport à autrui : les deux premiers empruntent les masques du bourreau et de la victime dans leurs relations sexuelles, le troisième dit avoir agi « comme si c'était quelqu'un d'autre »[23] mais exige que le film réalisé à partir de son aventure « racont[e] la vérité »[24]. En rapprochant sa situation de celle d'un personnage de fiction, puis en contribuant à la relation de celle-ci dans une œuvre de fiction, c'est-à-dire en fictionnalisant sa propre vie, Luca parvient à la conscience de soi. L'accomplissement puis la reconnaissance de l'inceste adviennent non parce que les personnages sont confrontés à une réalité qu'ils ne peuvent déchiffrer, comme dans l'*Œdipe* grec, mais parce qu'ils méconnaissent la réalité, et c'est justement Rosa qui la première reconnaît en Luca son fils, elle qui ne s'identifiait pas aux personnages de l'*Œdipe-Roi*.

Norén réduit l'hybridité générique du récit de théâtre, pour créer un brouillage entre différentes formes d'énonciation et d'énoncés, et donner ainsi à voir une autre hybridation, d'ordre ontologique, entre l'authenticité et l'artifice, entre le réel et la fiction.

2- Représenter et narrer la violence, le dénouement de *L'Amour de Phèdre*

Au contraire de Norén, Kane montre aux spectateurs les crimes qui sont accomplis sur scène. Ce trait est caractéristique des œuvres de la dramaturge anglaise, que la critique a rapproché de Sénèque[25], et sa première pièce avait fait scandale pour cette raison[26] ; les pièces de Kane font reculer les limites du représentable tant les violences représentées y sont nombreuses et

[22] *Sang*, p. 61.

[23] *Sang*, p. 66.

[24] *Sang*, p. 67 : " […] mais le leur ai dit qu'ils devaient raconter la vérité, je veux que ce soit la vérité, je ne veux pas qu'ils changent quoi que ce soit ".

[25] Marie-Christine Lesage, " De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique ", dans *Registres 9/10*, " Le théâtre et le mal ", hiver 2004 – printemps 2005, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 41-51. Ce rapprochement est pertinent si l'on ne se place pas dans une approche génétique et que l'on ne se fonde pas sur les propos de Kane. Manifestement la dramaturge ne connaît de Sénèque que l'*Hippolyte*, pièce dans laquelle le mort est d'Hippolyte mais non représentée pour des raisons de vraisemblance évidente – le monstre marin comme les métamorphoses de Cadmus et Procné ne sont guère représentables -, puisque même si la pièce latine l'a intéressée, elle reproche au théâtre latin de n'être que discours et de jamais donner à voir les actions narrées (voir l'entretien de Sarah Kane avec Nils Tabert, *Outre Scène*, n°1, Théâtre national de Strasbourg, février 2003, p. 67).

[26] *Blasted* fut créé en janvier 1995 au *Royal Court Theatre* à Londres ; pour le scandale suscité par les première représentations, voir *Outre-Scène*, *op. cit*., pp. 14-15 et pp. 53-57 et *Lexi/textes 3*, Paris, L'Arche, 1999, pp. 197-198.

cruelles. *L'Amour de Phèdre* ne fait pas exception puisque la dernière scène renchérit en cruauté sur l'histoire antique en exposant dépeçage, viol et égorgement et que Kane, dans sa mise en scène[27], a pris la décision de « montrer la violence sous le jour le plus réaliste possible »[28]. Les actions violentes sont accomplies, sans commentaires, sous les yeux des spectateurs et aucun personnage n'en fait le récit. Le sang coule abondamment[29] et la violence est représentée sans médiation[30].

Si Kane opte pour une dramaturgie du visible qui fait l'économie du récit d'un personnage, il lui faut cependant décrire les violences à accomplir par les acteurs, ne serait-ce qu'à des fins de régie ; cette fonction revient aux didascalies. Or, celles-ci semblent davantage des récits que des descriptions factuelles :

> Elle meurt.
> HOMME 1 baisse le pantalon d'HIPPOLYTE.
> FEMME 2 lui tranche les organes génitaux.
> Ils sont jetés sur le barbecue.
> Les enfants applaudissent.
> Un enfant les retire du barbecue et les lance à un autre enfant, qui pousse un cri et s'enfuit en courant.
> Hilarité générale.
> Quelqu'un les récupère et les voilà balancés à un chien.
> THESEE s'empare du couteau.
> Il entaille HIPPOLYTE de l'entrecuisse à la poitrine.
> HIPPOLYTE se fait étriper et ses entrailles sont jetées sur le barbecue.
> Il encaisse coups de pieds, pierres et crachats.
> HIPPOLYTE regarde le corps de STROPHE. [31]

Narration au présent, la didascalie constitue un texte second, non seulement parce qu'elle indique une action nécessaire au dénouement de la pièce, dont les répliques des personnages ne portent pas trace, mais aussi parce qu'elle est écrite dans un style « littéraire » qui la différencie d'un résumé descriptif des faits. Le soin apporté par la dramaturge à l'écriture didascalique (les passages à la ligne, d'autant plus notables qu'ils sont absents du texte dialogué) et l'emprunt d'un élément typographique propre au dialogue (le choix d'une typographie similaire pour indiquer les noms des personnages) concourent également à singulariser la didascalie. Celle-ci ne semble plus un élément accessoire au texte théâtral, visant à donner aux acteurs ou aux metteurs en scène des indications de régie, ou à aider à la lecture, mais participe pleinement du texte dramatique. Le récit n'est donc pas absent du dénouement de *L'Amour de Phèdre* mais il est rejeté dans une didascalie au statut ambigu. L'hybridité générique n'est plus le fait du récit mais du dispositif ainsi élaboré qui induit une hybridation générique du texte dans son ensemble, Kane brouillant les clivages traditionnels

---

[27] La pièce fut créée à Londres en mai 1996 au *Gate Theatre*.

[28] *Outre-Scène*, *op. cit*., p. 72.

[29] Kane raconte l'effet produit par la première répétition (*Outre Scène*, p. 72) : " Lorsque pour la première fois nous avons fait l'épreuve de la scène finale, avec tout le sang et les faux intestins, nous avons été complètement traumatisés. Toute la troupe était là, couverte de sang, tous venaient de violer, de tuer, de se trancher la gorge, et l'un des comédiens a dit que c'était la pièce la plus répugnante dans laquelle il ait jamais joué, et il est parti ".

[30] L'immédiateté est d'ailleurs l'une des raisons qui poussent Kane à écrire pour le théâtre (*ibidem*) : " C'est la forme que je préfère parce que c'est du spectacle vivant. Il se crée, sans que rien puisse s'y opposer, une relation immédiate entre la scène et la salle, une relation que l'on n'a pas avec un film ".

[31] *L'Amour de Phèdre*, p. 70. Les majuscules employées dans la didascalie sont similaires à celles utilisées pour indiquer les auteurs des répliques. Dans le texte original, la typographie adoptée et la disposition des paragraphes réduisent plus encore que dans le texte traduit la différence entre dialogue et didascalie : " *She dies. / **Man 1** pulls down **Hippolytus**' trousers. / **Woman 2** cuts off his genitals. / They are thrown to the barbecue. / The children cheer. / A child takes them off the barbecue and throws them at another child, who screams and run away. / Much laughter. / Someone retrieves them and they are thrown to a dog. / **Theseus** takes the knife. / He cuts **Hippolytus** from groin to chest. / **Hippolytus**'bowels are torn out and thrown onto the barbecue. / He is kicked and stoned and spat on. / **Hippolytus** looks at the body of **Strophe** "* (*Phaedra's Love*, Londres, Methuen, 2002 [1996], p. 39).

entre texte à dire et texte à lire, au point que parfois la didascalie devient un texte énoncé par l'un des acteurs, comme dans la mise en scène de *Purifiés* par Hubert Colas[32]. Ce brouillage textuel permet d'allier action mimétique et diégèse, tout en maintenant séparées l'instance agissante et l'instance discursive, de telle sorte que visible et audible soient superposés mais non confondus.

Dans *L'Amour de Phèdre*, comme dans *Sang*, les modalités de représentation de la violence engagent la signification de la réécriture du sujet antique. En transformant Thésée en père infanticide, en faisant de la violence un mode d'action commun à tous les acteurs présents lors du dénouement, Kane montre un univers cruel où les valeurs de justice et d'honneur, présentes dans la version antique du mythe, n'ont plus cours. Dès lors les dramaturgies antique et classique ne sauraient plus convenir et la violence ne saurait plus être résorbée dans un récit au passé qui la met à distance : selon Kane, qui conçoit le théâtre comme représentation métaphorique et amplifiée de la violence du monde présent[33], il faut montrer l'horreur de manière réaliste, quitte à faire fuir acteurs et spectateurs. La dramaturge n'affiche donc pas, au contraire de Norén, la référence au mythe et écrit sa pièce comme si le sujet en était nouveau : l'amour incestueux de Phèdre comme la mort d'Hippolyte sont des éléments riches en effets pathétiques (au sens propre de *pathos*), non les épisodes célèbres d'un mythe antique représenté par Euripide et Sénèque. C'est pourquoi les procédés employés par Kane dans cette pièce ne différent guère de ceux de *Blasted* (1995) et de *Purified* (1997), dont les sujets sont pourtant très différents. L'histoire mythologique ou la reprise d'un sujet de tragédie antique n'imposent pas, autrement dit, une poétique spécifique, et l'on pourrait même penser que la possibilité de représenter la violence de Thésée comme celle de Ian (*Blasted*) prouverait la pertinence d'une réécriture contemporaine de *Phèdre*. L'éviction du récit de dénouement traditionnel au profit de la mise en scène de la violence et de la complémentarité du dialogue et de la didascalie est caractéristique de la poétique de Kane, dans ses premières œuvres, et est révélatrice de la fonction de catalyseur du réel qu'elle assigne au théâtre.

En dépit des différences dramaturgiques évidentes entre *Sang* et *L'Amour de Phèdre*, il est notable que les deux dramaturges ne conservent pas le traditionnel récit des violences accomplies hors-scène, dont l'*Œdipe-Roi* de Sophocle et les *Hippolyte* d'Euripide et de Sénèque donnaient des modèles archétypaux, sans pour autant rechercher une uniformité générique, puisque tous deux au contraire conservent le principe d'une narration, mais la modifient (Norén) ou la déplacent (Kane). Il est également remarquable que ces deux dramaturges choisissent pour leur seule réécriture de sujet antique la violence au cœur des alliances et qu'ils mettent en valeur la problématique sexuelle. C'est pourquoi il convient à présent de se demander dans quelle mesure ces nouvelles formes de narration, qui impliquent une redéfinition des rapports du récit et de la représentation, sont révélatrices de la poétique des œuvres et éclairent le geste théâtral de Kane et de Norén.

III- La nouvelle relation de la violence, un passage théâtral emblématique ?

Elément majeur du dénouement, la relation du ou des crime(s) est un moment attendu des spectateurs ; aussi les innovations apportées par les deux dramaturges à ce moment traditionnellement codé sont-elles particulièrement significatives : la relation des violences est emblématique de la poétique des pièces.

---

[32] *Purifiés*, mise en scène et scénographie de Hubert Colas, traduction de Evelyne Pieiller, création au Théâtre des Bernardines à Marseille en novembre 2001. H. Colas commente sa mise en scène dans *Outre-Scène*, *op. cit.*, pp. 37-43.

[33] Voir *Lexi/textes 3*, p. 198.

1- Le spectacle et les spectateurs

Les deux dénouements mettent le spectateur dans une position inconfortable. Norén déjoue les attentes des spectateurs, attentes nourries par l'intrigue de la pièce autant que par la prééminence de la référence à l'*Œdipe* antique, en leur refusant un récit circonstancié des faits criminels et une représentation de leur auteur en personnage pitoyable ; au hors-scène, Kane préfère la représentation visible des actes de violence, que leur cruauté rend difficilement supportables pour les spectateurs. Dans l'une et l'autre pièce, le choix d'un dénouement en rupture avec l'intertexte antique et la tradition dramatique engage une réception particulière et le spectateur est contraint de réagir à la violence, symbolique ou physique, du dénouement[34].
Les figures de spectateurs internes sont révélatrices de ces deux conceptions de la réception : le peuple contribue activement au dénouement de *L'Amour de Phèdre*, alors que les destinataires du récit de Luca sont des spectateurs de télévision, donc dans une position passive, et c'est justement leur passivité qui peut sembler troublante aux spectateurs de *Sang*.
Le dispositif télévisuel élaboré par Norén met le spectateur à distance du sort du personnage et, en faisant du criminel un objet d'étude, lui dénie la possibilité d'une identification, voire d'une empathie. Cette distanciation opérée par la fiction est l'aboutissement d'un processus entrepris dès le début de la pièce. Le texte joue en effet d'une double énonciation grâce au procédé de l'ironie tragique utilisé continûment, si bien que le spectateur ne peut compatir pleinement au sort des personnages. La surprise des personnages lorsqu'ils découvrent l'identité de Luca et leur crime commun n'est pour le spectateur que le résultat d'un aveuglement que l'ironie tragique a souligné. La médiatisation du récit de Luca lors de l'épilogue duplique, au sein de la pièce, la médiatisation des personnages présente depuis le début de l'intrigue grâce à l'emploi de l'ironie tragique.
Le théâtre de Kane, au contraire, abolit toute distance. Le constat, élaboré à partir du scandale des représentations d'*Anéantis*, selon lequel « la représentation de la violence a provoqué plus de fureur que la violence réelle »[35] semble avoir conforté chez Kane l'idée que le théâtre doit donner à voir l'atrocité du monde contemporain. La superposition de l'idée de la violence à sa représentation visible, que permet l'association de la narration à l'action, est seule à même de susciter l'horreur auprès de spectateurs habitués à « l'idée que de telles choses aient réellement lieu »[36]. Obligés de contempler le spectacle des violences qui est lui-même observé par certains personnages présents sur la scène, les spectateurs ne peuvent mettre à distance ce qui est représenté. Ce réalisme de la représentation n'est pas le refus de la fiction théâtrale et Kane insiste sur le fait que le théâtre propose une « réponse imaginaire ». Le dénouement de *L'Amour de Phèdre* ne peut être efficace qu'à la condition que les spectateurs, bien que conscients des trucages (faux sang, faux intestins), soient « prêt[s] à croire à l'illusion »[37]. Le théâtre de Kane ressortit, de ce fait, d'une poétique antagoniste de celle élaborée par Horace : la représentation du crime peut être vraisemblable, au sens de crédible, la mort ni le dépeçage d'un corps n'étant problématiques pour l'imitation[38].
L'efficacité du théâtre de Kane se trouve dans la proximité forcée du spectateur avec la violence exposée sous ses yeux, alors que celle de *Sang* réside dans la mise à distance répétée d'une violence dont les personnages ne semblent pas avoir conscience. Pour montrer la violence des relations inter-familiales, *L'Amour de Phèdre* abolit toute médiation entre ce qui

[34] Kane emploie même le registre de la menace pour qualifier l'effet recherché sur les spectateurs (*Outre-Scène*, p. 73).
[35] *Outre-Scène*, p. 73.
[36] *Lexi/textes 3*, p. 198.
[37] *Outre Scène*, p. 72.
[38] *Outre Scène*, p. 72 : « A ma propre surprise il n'était pas du tout si difficile que l'on pense de rendre telle quelle, dans la fidélité au texte, une didascalie comme "on lui arrache les intestins". Le public sait bien sûr qu'un moment comme ça n'est que du théâtre, mais il est prêt à croire à l'illusion si bien que l'image passe ».

est représenté et le spectateur, alors que dans *Sang* l'approche est inverse, la violence semblant naître de la distance elle-même.

2- Destruction des liens familiaux et hybridité générique

Comme les pièces de Kane et de Norén s'achèvent sur la mise en scène d'un univers corrompu sexuellement, où les liens familiaux sont détruits, où la force criminelle triomphe de tous les liens du sang, on peut supposer que le récit traditionnel n'a pas survécu, parce que, avec l'histoire d'Œdipe comme avec celle de Phèdre, il était associé à des conclusions moins désespérées. Le principe de l'hybridation est conservé et déplacé par les dramaturges contemporains, qui montrent ainsi dans l'écart avec le modèle typique du récit, la désagrégation des personnages et des valeurs des histoires antiques. Les modifications apportées à la narration de la violence sont le signe manifeste d'une transformation de la violence représentée dans ces réécritures contemporaines, et l'indice d'un univers chaotique dans lequel les liens du sang ne garantissent plus une quelconque stabilité de relations entre les personnages, dans lequel le désir sexuel conduit à l'inceste[39].

L'hybridation générique semble en effet contaminer, de manière révélatrice, l'ensemble des pièces dont il s'avère difficile de déterminer s'il s'agit de tragédies, de drames ou d'une hybridation de plusieurs genres théâtraux. Alors que par le sujet choisi comme par son dénouement funeste le spectateur pouvait s'attendre à des tragédies, la tragédie est comme refusée aux spectateurs. D'une part, la modernisation (Norén), voire le prosaïsme (Kane) des situations et des personnages s'accordent mal avec la grandeur traditionnellement caractéristique de la tragédie ; d'autre part, aucun des personnages ne détient les qualités propres au héros, à l'exception peut-être d'Hippolyte.

Sang ressortirait par son sujet de la tragédie, par ses personnages ancrés dans la vie quotidienne du drame, dans la continuité par exemple des *Revenants* d'Ibsen, et emprunte aussi parfois les situations d'une pièce de boulevard, comme dans les scènes de couples entre Rosa et Eric ou entre Eric et Luca. Le discours de la présentatrice permet, à nouveau, d'éclairer cette question. Celle-ci caractérise l'aventure des protagonistes de « tragédie » et emploie, en revanche, le terme de « drame » pour la pièce de Sophocle[40], puis elle ajoute que de nombreuses « versions historiques ou modernes » ont été jouées récemment. On peut interpréter cet énoncé de deux façons : soit il s'agit d'un métatexte qualifiant la pièce de Norén, soit l'emploi d'une qualification générique impropre pour la pièce grecque révèlerait une confusion des deux genres qui serait à même de décrire *Sang*, tant du point de vue de ce qui est représenté par le dramaturge que des modalités de la représentation. Ni les protagonistes ni la pièce ne peuvent accéder au tragique, le récit des violences accomplies hors-scène n'est plus un morceau de bravoure où sont narrées des actions propres à susciter terreur et pitié auprès des spectateurs.

Caractériser le genre théâtral dont ressortit *L'Amour de Phèdre* s'avère complexe tant dominent les contrastes ; ainsi du personnage d'Hippolyte. La première scène le montre silencieux, en train de se masturber, de manger et de regarder la télévision, et dans la dernière scène il apparaît sous les traits d'un Christ aux outrages, Thésée jouant le rôle de Judas, puis d'un Prométhée livré aux vautours. L'hétérogénéité du caractère et l'hybridation référentielle sont manifestes. L'hybridation semble aussi caractériser le personnage si l'on considère la dernière réplique de la pièce. Dans ce moment qui à défaut d'être pathétique est horrible, les *ultima verba* d'Hippolyte sont pour regretter qu'il n'y ait pas eu « plus de moments pareils » : l'énoncé paraît presque comique au regard de la situation. La vue de scènes qui frisent la

[39] Rappelons que dans *L'Amour de Phèdre*, l'inceste est vertical (Phèdre et Hippolyte, Thésée et Strophe), et horizontal (Strophe et Hippolyte). Tous les liens du sang sont ainsi corrompus par ceux du sexe.

[40] *Sang*, p. 61 et p. 62. Ces considérations doivent cependant être relativisées puisque nous n'avons pas eu accès au texte original.

pornographie, la mutilation corporelle et la présence de termes très crus, contrastent avec l'innocence de Strophe[41], qui n'est pas sans rappeler Antigone, et la précision d'une langue qui devient en certains endroits poésie, grâce aux répétitions lexicales et à l'âpreté syntaxique, comme dans l'aveu de Phèdre à sa fille[42] ou dans la dernière réplique de Strophe[43]. Kane nous semble ainsi réaliser un tour de force en composant une pièce qui est à la fois une comédie, selon le terme même de son auteur[44], et une tragédie.

L'hybridation générique, conçue comme alliance de contrastes non résorbés dans *L'Amour de Phèdre*, contribue à la représentation d'un monde de tensions, conçue comme glissements incessants entre des genres proches dans *Sang*, elle révèle, au contraire, un univers de confusions.

Conclusion

Appréhender des réécritures contemporaines de mythes tragiques antiques par le biais de la notion de récit défini comme hybridation générique permet de saisir la manière dont est perçu ce *topos* du théâtre antique et classique et les modifications que lui apportent les dramaturges contemporains sont révélatrices des principes poétiques qui président à leurs œuvres. Norén réduit l'hybridité générique du récit pour montrer la confusion d'une société contemporaine où crimes et parricide ne semblent plus scandaleux ; Kane déplace le récit hors du dialogue pour superposer à la description des violences leur représentation, dans une immédiateté qui les rend scandaleuses. La représentation de la violence induit une opposition aux règles et aux normes théâtrales dans *L'Amour de Phèdre*, et un dévoiement de celles-ci dans *Sang*. Dans les deux œuvres, les modifications du récit sont emblématiques de la représentation d'un univers qui n'a plus la clarté de celui du théâtre antique, et l'hybridité contamine la dramaturgie dans son ensemble. En dépit de leurs différences, *Sang* et *L'Amour de Phèdre* s'avèrent moins éloignés qu'il n'y paraissait initialement, et l'on comprend pourquoi James MacDonald, qui a dirigé la création de *Anéantis*, de *Purifiés* et de *Psychose 4.48*, a aussi mis en scène *Sang* à Londres.

[41] L'élimination de ce personnage peut également aussi signifier la défaite de la structure linguistique dont elle porte le nom : dans l'univers de violence extrême représenté par Kane, la jeune fille innocente meurt, de même que la strophe ne contribue plus à l'ordonnancement du texte dramatique.

[42] *L'Amour de Phèdre*, p. 23 : " Impossible d'éteindre ça. Impossible de l'étouffer. Impossible. Me réveille avec, ça me brûle. Me dis que je vais me fendre de haut en bas tellement je le désire. " La traduction conserve les effets du texte original : " *Can't switch this off. Can't crush. Can't. Wake up with it, burning me. Think I'll crack open I want him so much* " (p. 9).

[43] *L'Amour de Phèdre*, p. 70 : " Thésée. / Hippolyte. / Innocent. / Mère. / Oh, Mère ". La traduction est littérale : " *Theseus. / Hippolytus. / Innocent. / Mother. / Oh, Mother* " (p. 39).

[44] *Outre-Scène*, p. 66.