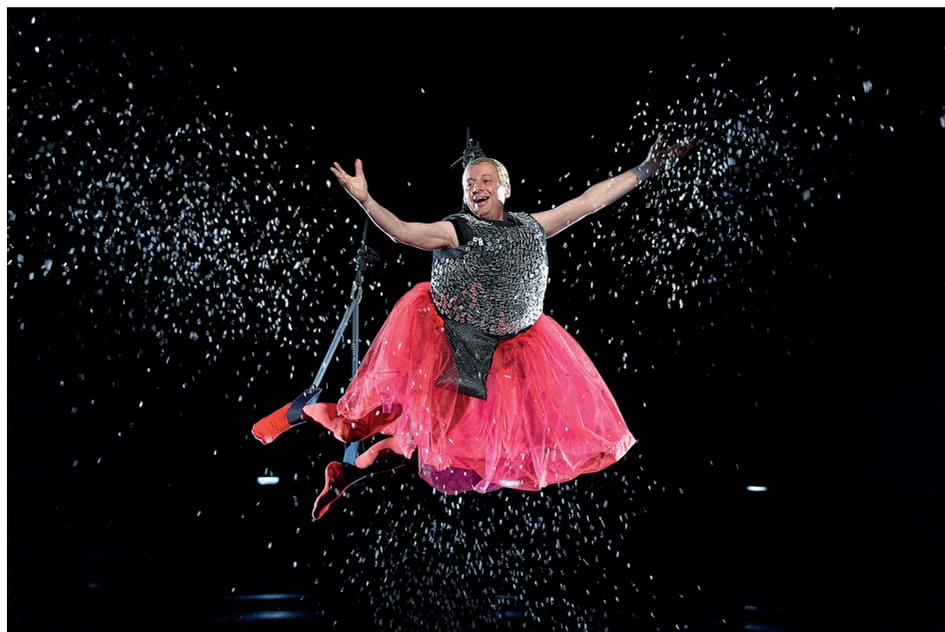


ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Erotokritos en scène

Claude BUCHVALD

Résumé

Depuis plus de trente ans, principalement au sein du département théâtre de l'université Paris 8, je me suis trouvée de fait à travailler avec des étudiants/acteurs étrangers. En dehors des pays européens, j'ai reçu dans mes cours et ateliers de recherche et création des étudiants venus des Amériques, d'Afrique, de Grèce, d'Orient et des pays de l'Est. Ceci m'a conduite à explorer l'univers des contes et épopées à travers les continents, et à monter sur un même plateau des textes traduits, associés le plus souvent à la langue d'origine. Après une dizaine d'années consacrées aux anciens Grecs, et à Homère nous avons voyagé au fil du temps avec Gilgamesh, l'Ancien Testament (Le Cantique des Cantiques), Gengis Khan, Rabelais, Novarina... et Erotokritos, vaste poème d'amour du crétois Vincent Cornaros, héritier de nos troubadours occitans (entre autres échos méditerranéens). C'est pour la première fois en France, par toutes sortes d'approches scéniques, que nous avons « mis en théâtre » des fragments de cette œuvre essentielle du XVII^e siècle gréco-byzantin, dans la traduction de Robert Davreu.

Mots-clés

Épopée, oralité, Crète, Méditerranée, transmission.

Abstract

For more than thirty years, I have been working with foreign students/actors, chiefly in the theater department of the University of Paris-8. Beyond those from European countries, I have also welcomed students from the Americas, Africa, Greece, the Orient and Eastern countries into my classes. This has led me to explore the universe of tales and epic poems across the continents, and to put both translated works associated with their original language on the same set. After a decade consecrated to ancient Greece and Homer, we traveled through time with Gilgamesh, the Old Testament (Song of Solomon), Gengis Khan, Rabelais, Novarina and Erotokritos, an epic love poem by the Cretan Vincent Cornaros, the inheritor of our Occitan troubadours (amongst other Mediterranean echoes). For the first time in France, through a great variety of scenic approaches, fragments of this essential seventeenth-century Greco-Byzantine work were staged using the translation by Robert Davreu.

Keywords

Epic poem, orality, Crete, Mediterranean, transmission.

Présentation

C'est au sein du département théâtre de l'université Paris 8 que s'est engagé, à partir du croisement de diverses nationalités, un projet européen, mené à travers plusieurs ateliers de recherche et de création, autour d'*Erotokritos*, œuvre de Vincent Cornaros. Cette épopée d'amour

du XVII^e siècle a été traduite en français dans le cadre de l'Atelier européen de la traduction par le poète Robert Davreu. Il s'agit de la seule création théâtrale française de cette œuvre réalisée à ce jour.

« L'auteur d'*Erotokritos*, Vitsentzos Kornaros, est le plus grand de tous les poètes crétois et l'une des figures les plus emblématiques et influentes de toute l'histoire de la poésie grecque. Fils d'un aristocrate vénéto-crétois, il naquit en 1553 près de Sitia en Crète et mourut vers 1617, ce qui fait de lui un contemporain de William Shakespeare. »

« *Erotokritos* a exercé une influence considérable sur la poésie et les lettres grecques jusqu'à nos jours. S'il en est ainsi, c'est bien parce que, comme tout chef-d'œuvre, il atteint, dans sa singularité même, à l'universel, dévoilant, comme a pu l'écrire Kostis Palamas, "la passion et tout ce que le cœur humain recèle d'éternel et d'infini" avec un art, une fraîcheur et un souffle incomparables¹. »

Ces 10 000 vers (vers iambiques de quinze syllabes) content les amours contrariés d'*Erotokritos* pour Aréthuse, fille de roi. Lui sera exilé, elle sera emprisonnée. Sur fond de tournois de chevalerie, de combats héroïques, au fil de multiples épisodes jusqu'aux retrouvailles finales, ce long poème aux accents raciniens, se lit comme un roman de cape et d'épée. Il est devenu, après l'invasion ottomane, pour tous les Crétois, et au-delà pour l'ensemble des Grecs, un poème fondateur, au même titre que le furent, dans l'Antiquité, *L'Iliade* et *L'Odyssée*. *Erotokritos* est ainsi repris dans une tradition orale et musicale par de simples bergers des montagnes de Crète aussi bien que par des compositeurs et des chanteurs contemporains de grand renom qui en récitent aujourd'hui encore des centaines de vers par cœur. De Solomos à Séféris en passant par Palamas, les poètes s'en sont inspirés. C'est en s'inspirant lui-même de l'histoire d'amour écrite par le marseillais Pierre de La Cépède en 1432, que Vincent Cornaros, héritier de nos troubadours occitans, a composé son œuvre.

Ce poème, inconnu chez nous, mais très populaire en Grèce a retenu notre attention, au-delà de ses qualités formelles évidentes. Une exaspération inlassablement cultivée du sentiment amoureux, en proie à une série quasi interminable de situations extrêmes, en fait une force indomptable de dépassement des limites et de résistance aux pesanteurs historiques. Ce texte, minutieuse « autopsie de l'amour », se dresse contre toutes les inerties et fait chanter ensemble le corps et l'âme avec l'intelligence du cœur.

1. CORNAROS (Vitzentzos), *Erotokritos*, traduit du grec par Robert Davreu, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 2006, 4^e de couverture.

Voici comment Robert Davreu l'a d'abord approché, d'oreille, avec jubilation :

« [...] l'amour de ce poème m'est venu à son écoute, dans sa langue, en l'entendant dire et chanter, et dès lors, en m'imprégnant de son rythme et du jeu de ses sonorités, avant même d'en décrypter ou d'en pénétrer ce qu'il est convenu d'appeler le sens, jusqu'à pouvoir le psalmodier moi-même, accédant ainsi, d'un même mouvement, à l'intellection de ce qu'il narrait² ».

Et ce sont ces prémices qui l'ont conduit à toucher la chair même des mots et à en faire à son tour une œuvre poétique accomplie, tout offerte à la scène.

En ce qui me concerne, c'est lors d'un voyage d'étude en Crète avec l'équipe entière au service de la traduction³, que le projet de mettre en théâtre *Erotokritos* s'est peu à peu concrétisé. Alors que je ne comprenais pas le grec et encore moins le dialecte crétois, on m'avait confié le soin d'écouter d'une langue à l'autre, dans les différentes propositions, ce qui, en français, me paraissait le plus vivant, le plus oral, ce qui, dans ces vers nouveaux, vibrait, se laissait approcher et entendre avec le plaisir que donne d'emblée la voix profonde révélée dans la moindre de ses inflexions.

Après avoir travaillé des années sur les anciens Grecs, un horizon nouveau s'ouvrait à moi. J'y suis allée avec la conviction qu'il nous fallait partager cette œuvre essentielle avec le public français dans des formes non encore explorées, ou à peine.

Processus

C'est en collectant des traces écrites et orales qui constituent les fondements même de son histoire tout autour de la Méditerranée, que nous avons entrepris de monter « notre *Erotokritos* » en plusieurs langues et en démultipliant les rôles. Une longue exploration nous conduira à sa mise en théâtre, par fragments où pouvaient s'entendre de lointains échos de *l'Orlando Furioso* d'Arioste, de *La Divine Comédie* de Dante, du *Roman d'Alexandre* dans leur langue d'origine, de Shakespeare, et, bien sûr, du *Paris et Vienne* de Pierre de La Cépède...

2. *Ibid.*, p.345.

3. *Ibid.*, « Cette traduction, sous l'égide de l'Atelier européen de la traduction et de la Scène nationale d'Orléans, s'est faite à partir du texte grec, établi et annoté par Stylianos Alexiou. Elle est le fruit d'un collectif qui réunit trois personnes, Louisa Mitsakou, Klairi Mitsotaki et Constantin Bobas, Grecs de langue et d'origine — dont une Crétoise — aux compétences multiples et reconnues, ainsi qu'un poète traducteur français, Robert Davreu qui, par sa formation, est à même de lire le grec. Ce dernier a été chargé, à partir d'un mot à mot rigoureux, de donner à lire et à entendre en français une version définitive qui, au-delà d'un document, soit un poème. »

Dans sa préface, Robert Davreu insiste sur l'aspect inclassable de l'œuvre :

« *Erotokritos* apparaît [...] à la fois poème épique, roman de chevalerie, conte, fable, poème lyrique accompagné de ses sirventes, drames en cinq chants que l'on pourrait considérer aussi bien comme autant d'actes d'une tragi-comédie (avec des accents que la langue de Racine serait le mieux à même de rendre en français, comme n'a pas manqué de le relever Séféris), et qui relève du baroque autant que de l'art renaissant [...]. Ce qui frappe ici c'est la dynamique [qui] doit notamment aux dialogues dont le poète-narrateur trame son récit, lui donnant ainsi une structure et une dimension dramatique extrêmement moderne, qui le rend propre à la théâtralisation sous de multiples formes. Sans doute est-ce là un effet de la ressuscitation du théâtre comme genre au moment de la Renaissance⁴. »

Ce sont toutes ces formes d'expression que nous tenterons d'approcher, d'explorer, d'incorporer et de mettre en scène, sans nous figer dans aucune, en évitant toute illustration parasite. C'est le plus souvent à tâtons, par le toucher et par l'ouïe que nous avons progressé, en nous tenant au point de surgissement de la pensée, là où elle est la plus libre, la plus ouverte, y compris sur l'inconnu. Au fil du temps et depuis nos premières investigations, nous avons appris qu'il ne fallait ni vouloir expliquer ni analyser le « phénomène » immédiatement, mais au contraire le laisser libre d'agir dans son mystère, jusqu'à sa révélation sans brusquerie, jusqu'au bout, jusqu'à ce que le public en soit touché à son tour, et que chaque soir il puisse se renouveler. Parce que ça continue à travailler par-dessous et par-dedans, et autour ; et que ça va continuer à fermenter longtemps avant de trouver les mots pour en témoigner. Ne pas vouloir comprendre à tout prix, mais se taire et laisser venir ; la formulation viendra d'elle-même après mûrissement. D'abord accepter de ne pas savoir. Une gestation dirait-on, ou un retournement, ou bien encore une gravitation nouvelle ? Le poème, si noir et si blasphématoire soit-il, procède de l'amour, du désir, de la violence et ouvre à l'entendement des canaux infranchissables à une certaine forme de logique. C'est d'évidence qu'il faut s'y heurter pour pénétrer l'irreprésentable. Ce sont là les territoires de l'acteur, ceux de la scène.

Apprentissage et création

Nous nous sommes aventurés dans la mise en théâtre d'*Erotokritos* en lui donnant la forme d'un *oratorio* dansé/joué à plusieurs voix et plusieurs

4. *Ibid.*, p. 15.

langues, qui ne deviendra définitive que par un travail sur le plateau, travail associant l'*écrivain* traducteur, le metteur en scène, le scénographe, les comédiens, un compositeur/musicien et quelques universitaires dont le champ de recherche couvre les langues et la civilisation méditerranéenne⁵.

C'est ensuite en différentes étapes d'exploration que se fabriquera « notre » *Erotokritos*, dans une conception scénographique singulière, alliant la lumière, la peinture et une certaine approche de la plasticité baroque, envisagées non pas comme simple matière décorative, mais comme un ensemble dynamique générateur d'espace(s) : le lieu d'où se propulse la parole, où peut se déployer sa polysémie, avec un souci constant de préserver la poétique qui fonde le texte dans ses strates les plus profondes. La musique aura contribué, elle aussi, à l'élaboration spatiale par la création de divers univers sonores.

La dramaturgie que nous pratiquons se soucie essentiellement d'une « mise au présent » : sur scène, en s'incarnant en corps et en voix, loin d'être nié, le passé se réalise au présent, il renaît sans cesse dans l'*épiphanie* de la représentation. L'art, qui est en lui-même critique, ausculte le réel, le déplace, l'inverse, le transfigure, mais ni ne l'imité ni ne le raconte.

Dès que les acteurs s'emparent du texte la langue en est « réactivée », et devient autre. Il ne s'agit pas pour nous d'offrir un objet archéologique définitivement établi, mais d'ouvrir, entre autres, des champs de fouilles sémantiques nourrissant l'imaginaire, le jeu. Plurielle, « la traduction scénique » est en constant travail ; remise chaque fois sur le métier, elle ne se referme jamais sur ses acquis. La force motrice des mots dans leur agencement, leur tournoiement, va donner mouvement et souffle à l'action sur le plateau, en fonder les manifestations, présider aux métamorphoses, ouvrir des espaces, des points de vue étranges... Et même si dans notre travail le français demeure essentiel, par la présence de diverses langues dialoguant sur un même plateau, nous préservons le mystère, le plaisir que nous tirons de l'écoute, et la vision qui l'accompagne.

Avec le texte, un météore inconnu a chu sur le plateau. Surtout, il ne faut pas se précipiter vers lui ; chacun doit faire l'expérience de cette

5. Mise en scène : Claude Buchvald ; compositeur et musicien : Yiannis Plastiras ; scénographie : Laurent Peduzzi ; lumières : Paul Beaureilles ; costumes : Claude Buchvald et Sabine Siegwalt ; assistante : Marion Dehaies ; collaborateur à la dramaturgie : Constantin Bobas ; direction technique : Marc Labourguigne ; régisseur général : Pascal Volpellière ; acteurs : Benjamin Abitan, Mario Bastellica, Anne de Broca, Marjorie Efther, Hélène Liber, Nelson Rafaell Madel, Claude Merlin, Irina Stopina, Céline Vacher. Collaborations : le Centre national des écritures du spectacle (CNES) de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon ; l'université Lille 3 : UFR d'études romanes, slaves et orientales – section de grec, avec Constantin Bobas ; département arts du spectacle de l'université Paul Valéry Montpellier 3 ; la compagnie Claude Buchvald conventionnée par la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Languedoc-Roussillon, associée à la Scène nationale de Sète ; l'Archipel Théâtre de Perpignan ; le Théâtre Jacques Cœur de Lattes Port Ariane ; le Théâtre de Nîmes.

distance entre soi et la parole du poète, cet étranger. Il faut que chaque acteur éprouve un vertige, un manque qu'il n'essaye surtout pas de combler ; il faut que les sons, les couleurs, le toucher, le rythme, les mots lui parviennent d'abord de loin comme une voix de plein air, du dedans comme le battement cardiaque d'un tambour qui résonne dans le ventre, sous les pieds, et qui de proche en proche sourd de dessous les planches. Alors, quand les paroles agiles, concrètes, vivantes, auront trouvé leurs voies d'accès, leur organicité, leur place dans le mouvement et dans l'espace, le sens sera délivré par les oreilles qui l'entendent ; pas un sens atrophié, maquillé, mais prolifique, ouvert. Il va agir par capillarité, et des émotions, des sensations de toutes sortes, inconnues ou refoulées, vont nous envahir, nous faire comprendre ce que nous croyions au préalable inaccessible à la seule raison. Alors de nouveaux « percepts », selon la formulation de Deleuze, pourront voir le jour, vivants, actifs ; une nouvelle physique de l'espace, avec des centres de gravité innombrables, des territoires dévoilés à arpenter, des mondes à révéler, vivants, subversifs, sereins se déploieront. Il est indispensable de reconsidérer l'œuvre comme un corps entier avec ses lois physiques, ses entrées, ses sorties, ses mouvements, sa musique, ses suspens, de l'appréhender comme un corps vivant qui, s'il ne se laisse pas facilement approcher, est dans l'attente de vous conquérir, de vous livrer de précieux secrets sur la création de toute chose et sur vous-même, dans le jeu que vous allez faire ensemble, et non pas l'un contre l'autre. Et, à votre tour, vous l'avez conquis, il vous appartient maintenant, plus qu'à quiconque, plus même qu'à l'auteur qui entend pour la première fois l'œuvre émaner de cet autre corps. L'acteur, dans son innocence, lui révèle véritablement des aspects de son écriture qu'il ne soupçonnait pas. « Pour posséder la fleur, il faut plonger dans les limites de l'esprit. Sans esprit, il ne peut y avoir d'émotion⁶ », nous enseigne Armen Godel.

Du poème à la scène

La traduction du poète Robert Davreu réinterroge la mémoire, pénètre de nouveaux territoires linguistiques, enrichit la perception que l'on peut avoir des thèmes originaux du poème : l'amour, la guerre, l'exil, l'emprisonnement. Prolongeant cet élan, de crises en péripéties, les acteurs vont donner corps au texte, au « présent d'apparition » selon l'expression de Valère Novarina.

6. CORNAROS (Vitzentzos), *op. cit.*, p. 90.

De même que la traduction développe une polyphonie, travaille la langue — la langue d'origine et les langues d'accueil —, met en résonance, ouvre d'autres perspectives au(x) sens, crée pour ainsi dire une œuvre, les acteurs vont mettre en acte les voix les plus enfouies, les plus secrètes. Sons et sens prendront des chemins inattendus ; ce sera véritablement un dialogue amoureux qui se déploiera sur les planches avec tout ce qu'il comporte de rapprochement, de fusion, d'éloignement, d'écueils, de chocs, de révélation. Dans notre approche, l'écriture dramatique ne sera plus perçue alors comme une collection de personnages à représenter, mais comme un champ de force dont l'énergie est à capter. Ce n'est plus une construction psychologique aléatoire qui nourrit ici la fable, mais la fable elle-même qui agit dans son mystère, et par sa délivrance de bouche en bouche, de corps à corps.

Pas à pas, vers après vers, nous avons exploré sans brusquerie, très minutieusement, dans le moindre de ses soupirs comme dans ses plus violentes secousses, toutes les manifestations de l'état amoureux, de sa naissance à son plein épanouissement. Nous nous sommes aventurés au fil de l'épopée dans le fracas des armes, nous avons accompagné le héros dans son exil solitaire et guerrier. Enfin, nous avons pénétré jusqu'aux tréfonds de l'inquiétude et de l'abandon dans le cachot immonde où Aréthuse, au bord du trépas, demeurait emprisonnée... Et comme dans nombre de romans de chevalerie, ce qui était séparé a été rassemblé, mais autrement : la transfiguration d'Aréthuse a désormais lieu sous nos yeux, la lumière pénétrant là où on ne l'attendait plus ; un état de grâce, dirait-on. Dans ce dernier épisode, avec les comédiennes occupant le plateau de place en place, nous avons cherché des formes d'incarnation qui nous semblaient les plus charnelles. Nous nous sommes intéressés à la peinture et à la sculpture baroque représentant des femmes en extase. Toute une grammaire des corps a été élaborée, en relation avec un travail très spécifique de la lumière. Et pour les costumes : des drapés de gaze mouillée, collés au corps, exprimant leur abandon à travers la nudité suggérée. Des visites au musée de Villeneuve, et le livre très précieux de Jean-Noël Vuarnet, *Les extases féminines*⁷ nous ont été essentiels dans nos inspirations.

Par ailleurs, les multiples nuances de vocabulaire se rapportant au sentiment amoureux que nous avons mot à mot déchiffrées dans le texte original grec, avec Constantin Bobas⁸, nous ont permis de rendre sensible

7. VUARNET (Jean-Noël), *Les extases féminines*, Paris, Hatier, 1991.

8. La collaboration engagée avec Constantin Bobas (professeur à l'université Lille3, directeur de l'UFR d'études romanes, slaves et orientales – section de grec) et l'Atelier européen de traduction lors de

à la scène, ce qui en français se traduisait de façon beaucoup moins explicite. Ainsi tout le travail d'exploration autour de la traduction de Robert Davreu, attaché à la fois à la versification et à sa forme orale, s'est trouvé enrichi de ce qui *a priori* aurait pu nous échapper.

Pour éprouver la longue traversée du temps (une dizaine d'années selon le récit de V. Cornaros), il nous fallait expérimenter toutes sortes de procédés scéniques : une suite de précipités, de croisements d'événements, d'apparitions et disparitions avec des rôles éclatés, fragmentés. Il nous fallait donner une sensation très forte du temps qui s'écoule avec lenteur ou par fulgurance, cependant que l'émotion qui s'empare des protagonistes va croissant, tout en privilégiant, parfois dans les moments les plus intenses, des phases de décompression où le rire pouvait se libérer, du côté des spectateurs. Nous avons ainsi approfondi toute la partie consacrée à l'exil du héros et à sa sauvagerie, en nous interrogeant sur les fondements de la parole. Si la langue est enracinée dans une terre, peut-on dire qu'elle porte une histoire, qu'elle est elle-même « paysage » ? Dans sa puissance même à se diversifier, exprime-t-elle une manière spécifique d'appréhender le monde ? Qu'en est-il alors de la langue de l'exil ? N'est-ce pas en s'éloignant que l'on comprend mieux d'où l'on vient ; n'est-ce pas en acceptant une sorte d'exil intérieur que l'on apprend l'étrange langue de l'autre ? Tous ces questionnements qui sont à l'origine même du théâtre, de sa nécessité, nous les avons mis à l'épreuve des corps à la scène.

Le chœur

Nous avons tout d'abord défini de façon plus claire la fonction du poète/narrateur, son inscription scénique, son incursion dans d'autres personnages, sa relation au dialogue, au temps à la fois linéaire et éclaté : s'il se tient en même temps au cœur et à distance de l'action à la manière d'un coryphée antique, il s'y mêle par moments sans pour cela abandonner son statut de narrateur ? Nous avons pris garde également à la façon dont les personnages s'inscrivent dans le récit, se démultiplient, passent du un au nombre, d'une émission solitaire à une émission chorale. Et c'est bien pour nous cette dimension chorale qui est restée fondamentale, organisatrice d'un ensemble où les individualités tantôt rejoignaient le groupe sans s'y annuler, tantôt s'en distinguaient sans rompre le lien originel qui les y rattachait, s'y ressourçant plutôt.

¹Université européenne d'été en 2006, à l'université de Lille 3, se poursuit tant dans le domaine théorique (« traductions et traversée des langues »), que pratique dans la collaboration à la dramaturgie.

Ainsi toutes les formes de chœur — parlé, chanté, dansé ensemble, ou dispersé dans l'espace — ont été expérimentées et ont trouvé leur expression singulière. Personne n'ignore que la pratique du théâtre procède du collectif, non pas d'un collectif uniforme et terne, mais coloré, démultiplié en d'infinis réseaux de sens, de sensations, d'émotions. Ce n'est pas ici le chœur antique — chargé de transmettre la parole sacrée, de pleurer ou se réjouir avec les personnages — qu'il s'agissait de reproduire, mais celui constitué d'acteurs dont chacun est unique et exposé aux regards du public. L'intelligence du monde, le rapport au réel et à l'imaginaire fabrique un matériau palpable, à pâte humaine, vivant et riche, où le nombre révèle l'individu, comme si jusqu'alors il avait été prisonnier de son propre squelette.

Poème/Paysage

Mon séjour en Crète, dans les villages de montagne où les fêtes champêtres se multiplient durant la semaine pascale, m'a fait intensément éprouver combien notre rapport au paysage et à la nature pouvait être essentiel. J'ai ressenti à quel point la matière orale du poème s'incarnait pleinement en résonance avec le lieu, y puisant une puissance d'émotion toujours renouvelée. J'ai écouté les chants des bergers, partagé leurs danses que j'imaginai dans mes divagations proches de notre *Erotokritos* déjà en devenir... Mes origines provençales s'y sont reconnues. Pour aborder cette œuvre je voulais me replonger dans ces paysages avec les acteurs, à l'abri de toute sollicitation extérieure qui perturberait le cours de nos rêveries et de nos travaux. C'est pourquoi, nous avons sollicité par deux fois un accueil à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon⁹. Ces moments précieux ont été déterminants pour expérimenter des formes nouvelles de dramaturgie par une auscultation de la langue à la fois méticuleuse et libre.

9. « Le centre culturel de rencontre de la Chartreuse assure la synthèse entre un grand monument — c'est à cet endroit que l'ordre des chartreux naît et se développe à partir de la fin du XI^e siècle — et un projet artistique ambitieux voué à l'écriture et au théâtre. Véritable lieu de création et de résidences d'écrivains, propice à l'introspection et la réflexion, le CNES met à profit toutes les surfaces de la Chartreuse, notamment le Tinel, pour des rencontres, colloques ou encore séminaires. La proximité directe avec le festival d'Avignon favorise l'activité théâtrale à la Chartreuse, ainsi que les lectures publiques, expositions, rencontres avec les metteurs en scène, etc. Chaque année, c'est environ 72 000 personnes, toutes activités confondues, qui se rendent au centre culturel de rencontre de Villeneuve-lès-Avignon. Son but est avant tout de « révéler de nouvelles écritures et dramaturgies, accompagner des artistes notamment émergents dès le stade de la conception de leur projet, organiser des premières rencontres avec des professionnels et le public autour d'une étape de travail, tels sont les enjeux auxquels tente de répondre le CNES, dans un monde qui nous demande d'ajuster en permanence nos cadres perceptifs et interprétatifs [...] ». Site de la Chartreuse : www.eatheatre.fr/media/res-ecriture.pdf

C'est dans ce splendide paysage provençal, si âpre et si venteux, tellement proche de celui du poème, que nous avons fait escale par deux fois, afin de pleinement nous en imprégner : en toucher la substance comme les cailloux sous nos pieds, en respirer les parfums mêlés à ceux de la colline pour en éprouver la subtile matérialité : les grains de sa langue, ses aspérités, ses résistances, ses transparences... pour en faire vibrer la langue, l'exaspérer, en extraire sa plénitude, enfin la laisser parler sans affectation aucune, jusqu'à ce qu'un univers sonore et musical s'insinue dans ses fibres, la bouleverse, provoque le vertige des sens et la mette en danger. Ici, ce n'est pas à une sage harmonie que nous avons affaire, mais le plus souvent à un tumulte des sentiments et aux grondements des combats. Et dans les paroles, les chants, que nous voulions très présents, la musique, la prosodie auront été comme l'émanation de cette lumière vibratoire méditerranéenne inscrite non seulement dans le paysage, mais dans la voix même du poème.

Idéalement j'aurais aimé que notre *Erotokritos* fût donné de nuit en plein air, à la fois dedans et dehors ; par exemple tout au fond de l'église conventuelle dont le mur effondré et largement ouvert donne sur le Mont-Andaon et le fort Saint-André : un endroit qui, dans son recueillement architectural, laisse pénétrer toutes les manifestations nocturnes, aussi bien sonores que visuelles. Et tout ce que nous voyons, nous entendons dans l'extrême acuité de la présence nous atteint en un tremblement. Ce sont ces qualités essentielles que j'ai voulu entretenir dans la salle du Tinel qui nous a été attribuée, avec en son extrémité, dissimulées, les fresques de la chapelle Saint-Jean Baptiste¹⁰.

C'est avec le scénographe Laurent Peduzzi et le créateur lumière Paul Beaurailles, toujours dans une grande proximité de collaboration, que nous avons pu, sans dénaturer le lieu, y créer un réceptacle à la fois léger et savamment architecturé. L'espace scénique, ouvert au lointain sur le splendide mur de pierre d'origine, a été traité non de façon illustrative, mais comme espace mental : une dynamique propre à ouvrir le sens, les sens à diverses perceptions. Nous voulions que tout apparaisse au présent dans un saisissement immédiat, sans pour autant nous éloigner du temps originel du poème. (fig. 3 p. 134)

Nous avons pensé la lumière comme métaphore de l'amour, conductrice de voix secrètes. Nous avons cherché à ce qu'à chaque instant elle

10. *Ibid.*, « On sait aujourd'hui que les fresques de la chapelle Saint-Jean Baptiste continuaient dans le Tinel. Il faut imaginer un Tinel entièrement recouvert de peintures murales faisant l'éloge de la vie solitaire. D'un côté était représentée la vie des premiers pères et des anachorètes et de l'autre, l'histoire de saint Bruno (fondateur de l'ordre cartusien). »

procède de l'alchimie du sentiment amoureux. Par moments les corps semblent happés dans ses faisceaux, mais c'est le plus souvent depuis l'ombre qu'ils se révèlent à la scène, les uns aux autres, et au public. Ils occupent l'espace souvent simultanément, en écho, en résonance, sans qu'on les voie entrer ou sortir, ou à peine. Si de nuit en nuit Aréthuse se prend d'amour pour les chants qui lui viennent du dehors (sans savoir qui est celui qui chante), si cette voix creuse l'obscurité et s'insinue au plus profond de son être, à son insu, c'est que la nature vibratoire, qui la conduit, procède de la lumière et du son.

C'est en trouvant son portrait caché dans le cabinet secret du jeune homme qu'elle sait enfin qui il est ; c'est en voyant la lueur qu'il a instillée dans son regard que tout s'éclaire : elle se reconnaît telle qu'elle est aimée, telle qu'elle ne s'est jamais vue. Alors le regard et la voix se rejoignent. La prison d'ombres contrastées en lignes verticales, en opposition à l'abandon des corps des jeunes filles sur le sol, nous accueille comme dans un rêve où formes, matières et sons se confondent un instant dans un malaise des sens, et où tout s'éclaire très nettement par les nuances de la nuit, à la lueur de quelques faisceaux lumineux s'insinuant à travers des lucarnes invisibles.

Univers sonore et musical

Au début de nos explorations, la musique n'avait d'autre support que le corps intimement associé à son instrument, ou à la voix. Puis, le compositeur et interprète grec Yiannis Plastiras, inscrit en Master au département musique de Paris 8, nous a rejoints en cours de route, et s'est passionné pour l'aventure. En plus de son travail de composition en solitaire, il fut présent en répétition non seulement pour la préparation vocale et instrumentale, mais pour capter, de jour en jour, ce qui émane de la scène entre les acteurs, et au-delà... ce qui unit la voix parlée à la voix chantée, ou l'en distingue, et comment les deux ensembles participent à la dynamique gestuelle et spatiale. Il a été inspiré par la polyphonie à travers les siècles et les pays, du contrepoint occidental des années 1600 aux polyphonies méditerranéennes, des chants traditionnels et populaires aux fugues atonales contemporaines. Ainsi le travail rythmique aura été attentif à l'écriture du poème, sans négliger l'iambe à quinze syllabes du texte originel.

Dans notre approche de la voix, et pour extraire la substance originelle du poème (rappelons qu'il était chanté dès son apparition), nous avons insisté sur la prosodie, dans la totalité de ses aspects, phoniques,

rythmiques, etc. Nous avons donné une place importante au chant et à la musique à la fois savante et populaire, proche de l'*Erotokritos* chanté dès l'origine par les bergers crétois. Et nous n'avons pas craint de nous aventurer bien au-delà du xvii^e siècle crétois, sans souci de l'anachronisme. Notre répertoire s'est ainsi étendu de la complainte et des chants de troubadours jusqu'aux musiques actuelles, notamment la chanson française et étrangère, très librement interprétés par les acteurs sous la direction de Yiannis Plastiras.

La musique s'est ainsi emparée de divers matériaux, les traitant de façon spécifique en préservant leur langue d'origine (italien, albanais, catalan, grec, anglais, etc.) : sonnets de Shakespeare, *Antigone* de Sophocle, chansons de Guillaume de Machaut, écrits de Pétrarque, airs de Nino Rota et de la chanteuse Lucilla Galeazzi. Les propositions musicales du compositeur, accompagné des acteurs, ont ouvert le champ à l'imprévisible, notamment pour la création d'une séquence de pantomime pleine de fantaisie, traduisant les émois d'Aréthuse quand, remplie d'une curiosité extrême, sous l'œil bienveillant du poète narrateur, elle s'aventure dans la chambre d'*Erotokritos*. C'est le plus souvent à partir d'une série d'improvisations que le traitement sonore s'est immiscé de séquence en séquence, de façon organique et parfois par un écart salutaire. Tout ce travail aura contribué largement à l'apprentissage d'une écoute à la fois individuelle et collective, chassant les inhibitions et engendrant une chorégraphie des corps des plus ludique et variée. C'est ainsi, par exemple, que s'est fabriqué un moment de rupture décisif dans la fable : l'épisode du tournoi, avec de longs bâtons rouges, à la Uccello, frappés fort sur le sol par les acteurs en toutes sortes de motifs rythmiques, à travers lesquels durant 8 minutes leurs voix s'efforçaient de transpercer l'espace dans une frontalité redoutable et joyeuse.

Et pour être au plus près de nos investigations, je transcris ici deux courts extraits du mémoire de Master soutenu par Yiannis Plastiras au terme des trois années de nos travaux :

« L'environnement sonore émergerait en tant qu'une exagération dramaturgique de chaque son émis ou entendu par les acteurs. Ainsi, leurs voix, leurs pas, leurs disputes et pensées secrètes seront amplifiés, mis en valeur et animés musicalement. »

« Plutôt que le piano largement utilisé au début de nos répétitions, l'idée de la présence d'éléments électroacoustiques dans la composition de l'univers sonore d'*Erotokritos* vient de Claude Buchvald. Dans une pièce qui unit le passé et le "méta", la sonorité des chansons médiévales trouve un parfait contrepoint par cet apport contemporain si riche de possibilités (allant

jusqu'à matérialiser le silence). Les créations électroacoustiques d'*Erotokritos* ne correspondent pas à une époque ou à un style de musique, mais plutôt à des émotions, un outil très important quant à la dramaturgie sonore de la pièce. »

Ainsi que l'écrit Constantin Bobas, qui nous accompagna au long de ce processus :

« [...] la question générique autour d'*Erotokritos* de V. Cornaros n'est pas complètement close. Ce poème d'amour présente des caractéristiques permanentes qui interrogent la perméabilité des modes diégétiques et mimétiques. Sa dimension dramatique, effective dans son écriture en grec, devient opérationnelle grâce à sa transmission orale jusqu'à nos jours. Ainsi, en partant d'une certaine hybridité des formes initiales, la réalité d'une représentation théâtrale, associée à la musique nous a permis de développer des approches dramaturgiques et scéniques nouvelles, dans divers champs d'exploration. Dans la prolongation de cette expérience dramatique, une réflexion sur la réactualisation des épopées s'est opérée. »

Le théâtre toujours recommencé

Quand s'ouvre le théâtre, réceptacle de tous les possibles où se manifeste le mystère d'agir par le pouvoir de la parole, ensemble nous nous apprêtons à expérimenter, à travailler, à oublier un moment le dehors pour faire apparaître des mondes, le monde ; pour un temps du moins, et c'est ce qui rend la scène si précieuse. Voilà pourquoi il importe de redonner la parole à la parole des poètes, à la parole qui agit sur le monde, qui produit sa matière et son devenir ; à nous de la sonder, de la féconder, de l'exalter. L'étude se doit donc de préserver sans cesse le désir, la curiosité, l'énergie et la passion qui l'ont motivée. C'est cette nécessité absolue qui nous a conduits sur les traces d'*Erotokritos*. Notre projet a été de tout mettre en œuvre pour que l'œuvre du poète fût révélée et respirée telle qu'il l'a écrite, c'est-à-dire demandant à être chaque fois réinventée et réentendue pour apparaître dans son évidence.

Avec l'amour et la violence qui enfièvre son écriture, le poète a tout naturellement trouvé refuge dans le théâtre où nous l'accueillons avec l'acteur, son comparse ancestral. À son tour, l'acteur va s'abreuver à la source même de ses écrits, souvent comme un désespéré, pour que jamais ne s'éteigne sa si fragile jeunesse. Il ne ment pas, ne fait pas semblant, il convoque, il recrée, il délivre. Si en grec l'« acteur » est l'*hupokrites*, sans le dénaturer, tel Molière avec son Tartuffe, nous lui ôterons son masque pour qu'il apparaisse enfin dans sa nudité, sur les planches ; et le poème sera son offrande.

Dans cette longue traversée, de péripétie en péripétie, allant de la joie exaltée à la douleur extrême jusqu'au seuil de la mort, nous avons saisi dans sa plénitude ce qui constitue la fonction même du théâtre : être le lieu de la crise, de la transformation du vivant, de ce qui arrive et de ce qui adviendra, le lieu de la résistance.

Erotokritos est dans ce sens exemplaire et inépuisable face aux divers traitements auxquels on pourra le soumettre pour le porter à la scène. De transformations en inventions nouvelles, la création se déploie et la transmission opère : c'est à quoi il nous faut demeurer attentifs !

Historique

Pendant plus de trois ans nous avons travaillé au sein d'ateliers de recherche, de séminaires, de journées d'études, notamment en collaboration avec le Colloque pôle Méditerranée dans lequel nous sommes intervenus le 5 novembre 2011 à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), dans le cadre Circulation des langues et Création et recherche en Méditerranée. Durant ces trois années consécutives, des présentations publiques théâtrales et des tables rondes ont eu lieu pour ponctuer chaque étape d'investigations autour de notre épopée et des textes qui lui étaient associés : à Paris 8, au théâtre de l'Épée de Bois, à la Cartoucherie de Vincennes, et à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon lors de notre première résidence en 2011.

Notre inscription au sein du Labex Arts, nous a permis d'obtenir une seconde résidence à la Chartreuse du 5 au 17 novembre 2012, dans la perspective de mener à son terme la création théâtrale d'*Erotokritos*, et d'ouvrir de nouveaux champs de recherche sur la réactualisation des épopées à l'époque contemporaine.

En octobre 2012, avant notre départ pour la Chartreuse, nous avons travaillé pendant une semaine dans les locaux de répétitions du Théâtre de l'Ouest parisien. Nous y avons abordé le travail dramaturgique par des lectures, et divers travaux scéniques : approches théâtrales et chorégraphiques qui nourriront notre façon de nous emparer de l'épopée, en particulier avec la démultiplication des rôles. Nous avons ajouté des éléments sonores et musicaux, et de nouvelles parties chantées, en différentes langues ; l'épisode du tournoi de chevalerie, avec des procédés rythmiques de plus en plus élaborés, nous a particulièrement retenus.

Ce long travail de préparation a fait que notre seconde résidence à la Chartreuse, a pu se dérouler de façon très productive. L'accueil de grande qualité qui nous a, une fois de plus, été réservé (hébergement, nourriture,

services techniques, communication, salles de travail et de répétitions, et notamment la salle de spectacle le Tinel que nous avons pu occuper durant tout notre séjour de 9 h 30 à 23 heures), nous a permis d'étendre et d'approfondir notre recherche concernant la multiplicité des langues, à la fois chantées et parlées... et de présenter notre travail au public dans de bonnes conditions. Les matinées ont été consacrées à l'étude et aux travaux dramaturgiques ; les après-midi, aux travaux scéniques, et les soirées aux échanges avec les autres résidents (auteurs, metteurs en scène, acteurs, musiciens, etc.). Le dernier jour de résidence nous a permis de faire un bilan sur l'avancée de nos travaux, tant théoriques que pratiques.

Dans le prolongement de cette résidence à la Chartreuse, nous avons été accueillis durant une semaine encore au théâtre Jacques Cœur de Lattes en collaboration avec la Scène nationale de Sète, à laquelle j'étais associée. Et c'est là, le 22 novembre 2012 qu'*Erotokritos* a été créé dans sa forme définitive. Puis nous l'avons joué au théâtre de l'Archipel de Perpignan.

Et le 28 novembre, c'est par une table ronde à l'université de Montpellier (en collaboration avec le Colloque pôle Méditerranée) que s'est conclue cette étape importante de notre travail. Une création en est sortie qui, comme toute œuvre vivante, s'est poursuivie de théâtre en théâtre.

