

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ALICE, UNE RÉCRITURE D'HÉCUBE

À LA LUMIÈRE DE *LA CERISAIE*;

OU COMMENT LE SACRIFICE PEUT SE CONSTITUER

EN CRITIQUE SOCIALE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

PASCALE CHARLEBOIS

DECEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs de maîtrise, Frédéric Maurin et Paul Chamberland, pour leur rigueur, leurs bons conseils et leur patience.

Merci au Théâtre d'Art de Moscou et à Inna Solovieva pour le dépaysement et l'apprentissage de la langue russe.

Merci à mes amies Hélène Bacquet et Vanya Rose, qui m'ont donné la force de terminer ce projet.

Merci à Alexandre, qui, par son amour et sa confiance, me pousse à me surpasser.

Merci à Arthur, qui demeure jusqu'à ce jour ma plus belle création.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE <i>HÉCUBE</i> D'EURIPIDE : CRITIQUE DE L'ATHÈNES DU IV ^e SIÈCLE AVANT JÉSUS-CHRIST ET DE SES RITES SACRIFICIELS	5
CHAPITRE I EURIPIDE : UN AUTEUR ENGAGÉ?	
1.1 Présentation de la pièce <i>Hécube</i>	7
1.2 Guerre et paix	7
1.3 Le pouvoir des démagogues	8
1.4 La vengeance d'Hécube	9
CHAPITRE II EURIPIDE ET LE SACRIFICE	
2.1 Le non respect du sacré	16
2.2 Le sacrifice : débat politique et non religieux	19
2.3 Sacrifice de l'innocence et de la pureté	21
2.4 Sacrifice et meurtre	24
DEUXIÈME PARTIE <i>LA CERISAIE</i> DE TCHEKHOV : REMISE EN QUESTION DES IDÉES BOLCHEVIQUES PAR LE THÈME DU SACRIFICE	26
CHAPITRE III TCHEKHOV ET L'ACTUALITÉ	
3.1 Le contexte d'écriture	28
3.2 Présentation de la pièce <i>La cerisaie</i>	30
3.3 Analyse des personnages	31
3.4 Personnages mixtes	36

CHAPITRE IV	
TCHEKHOV ET LA PERTE DU LIEU SACRÉ	
4.1 L'inutilité du sacrifice	40
4.2 Symbole de la vie communautaire	41
4.3 La cerisaie comme lieu sacré	43
4.3.1 La blancheur de la cerisaie	44
4.3.2 Le « feu » (<i>dvor</i>)	46
4.4 Le sacrifice et la consolidation des liens sociaux	47
4.5 Le sacrilège de Lopakhine	48
TROISIÈME PARTIE	
ALICE : UNE RÉCRITURE D'HÉCUBE À LA LUMIÈRE DE LA CERISAIE	51
CHAPITRE V	
GENÈSE ET ÉLÉMENTS D'INTERPRÉTATION D'ALICE	
5.1 Dramaturgie contemporaine et hybridation	53
5.2 Pourquoi transposer <i>Hécube</i> ?	55
5.3 Emprunts au texte d'Euripide	56
5.4 Modifications apportées à <i>Hécube</i>	58
5.4 Liens avec le Québec	60
5.5 Influence de Tchekhov	64
CONCLUSION	67
RÉFÉRENCES	71
QUATRIÈME PARTIE	
ALICE : ADAPTATION LIBRE D'HÉCUBE D'EURIPIDE À LA LUMIÈRE DE LA CERISAIE DE TCHEKHOV	74
Personnages	75
<i>Alice</i>	77

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création est né du souci de comprendre le discours sous-jacent que peut contenir la représentation théâtrale d'un sacrifice et du désir de récrire une tragédie grecque. Dans le premier volet, de nature théorique, ce présent travail se base sur l'impact du rite sacrificiel et sur l'importance qu'il occupe dans le maintien de l'ordre social. Nous y développons l'hypothèse qu'une pièce comportant la représentation d'un sacrifice inutile (ou dont l'origine n'est plus tout à fait sacrée) peut receler un certain discours critique sur les conflits sociaux de l'époque dans laquelle évolue son auteur. Les deux textes étudiés (*Hécube* d'Euripide et *La cerisaie* de Tchekhov) ont été choisis en fonction de la période de guerre ou de révolution pendant laquelle ils ont été composés ainsi que de la nature du sacrifice qu'ils présentent. La mort de Poluxène dans *Hécube* et la destruction du domaine de Lioubov dans *La cerisaie* apparaissent comme deux sacrifices inutiles. Afin de bien prouver les liens qui existent entre les textes analysés et leur époque, nous retraçons d'abord les indices qui les renvoient à l'actualité de leur temps. Ensuite, nous explorons les différentes facettes des sacrifices présentés et les rattachons au contexte social. Notre approche est essentiellement dramaturgique et sociohistorique. La pièce d'Euripide, à travers le sacrifice de Poluxène dont les motifs sont politiques et non sacrés, comporte une critique de la corruption du langage et des politiques intéressées de certains démagogues athéniens – Cléon étant le principal visé, selon nous et selon l'étude qu'en a faite Édouard Delebecque. La pièce de Tchekhov, quant à elle, semble véhiculer une critique des idées bolcheviques et des changements sociaux qui apparaissent dans les campagnes russes de la fin du XIXe siècle. Le sacrifice de la cerisaie, parce qu'il laisse place aux pratiques capitalistes et individualistes de Lopakhine et parce qu'il aurait pu être évité par une solidarité renouvelée de la famille qui l'habite, apparaît comme le symbole du sacrifice de la vie en communauté et des valeurs sociales transmises par le двор (dvor, «feu»). Dans le second volet de notre mémoire, nous présentons l'adaptation libre que nous faisons de la pièce *Hécube*. Cette actualisation de la pièce grecque et sa transposition dans le Québec actuel est influencée à la fois par l'histoire québécoise et par la pièce de Tchekhov. Nous expliquons, dans le dernier chapitre théorique, quelles sont les références à la société québécoises et en quoi *La cerisaie* constitue une inspiration pour ce texte. Dans cette partie, nous parlons également de ce qu'il advient du sacrifice et de la forme plus contemporaine qu'il revêt.

Mots-clés : sacrifice, critique sociale, Euripide, Tchekhov, adaptation.

INTRODUCTION

L'échec ou l'inutilité du sacrifice pourrait en dire long sur la société qui l'accomplit. Si la réussite du sacrifice permet une plus grande cohésion et le rétablissement de l'ordre, son échec prouve immanquablement que le désordre s'est établi au sein de la communauté. Un groupe social en crise qui ne respecte pas une des règles de ce rituel ne parvient pas, en somme, à retisser les liens qui unissaient auparavant ses membres. Car, s'il ne faut pas oublier que le rite sacrificiel sert à créer un lien entre les dieux et les hommes, il constitue surtout un acte commis par et pour la collectivité. Il renforce les liens sociaux, dans la mesure où chacun des acteurs et des spectateurs de ce « meurtre sacré » en devient également responsable. Étant donné qu'il permet à un groupe de satisfaire ensemble un instinct de meurtre, il assure l'évacuation de la violence inhérente à la vie en société et garantit ainsi une plus grande cohésion au sein du groupe.

Dans la mesure où le théâtre tire ses origines du sacré et de la communauté, nous pouvons constater qu'il produit les mêmes effets que le sacrifice. La tragédie, telle que pensée par les Grecs, ne lui est-elle pas comparable lorsque, bien composée, elle comprend toutes les caractéristiques que lui attribuait Aristote (1980, chap. 6, 50a 7, p. 55) et qu'elle procure la catharsis aux spectateurs? La représentation tragique intègre une forme de rituel qui mène à «une épuration de ce genre d'émotions» (1980, chap. 6, 49b, p. 53) et à la modération de la violence. La tragédie, tout comme le sacrifice, permet de renforcer l'ordre et l'union de la collectivité. Cependant, une tragédie dont la forme ne respecterait pas les règles étudiées et nommées par

Aristote¹ pourrait-elle aussi témoigner du désordre de la communauté de la même façon qu'un sacrifice raté? Il semble bien qu'à des époques de bouleversements sociaux corresponde un théâtre troublé, où la linéarité de l'intrigue se voit rompue.

Mais encore plus que la tragédie elle-même, la représentation d'un sacrifice au sein d'une tragédie implique une importante portée sociale. D'abord, elle agit de la même façon qu'un véritable rite sacrificiel en libérant la communauté d'un excédent de violence. Puis, par le spectacle difficile qu'engendre l'assouvissement des désirs et leurs effets pervers, elle permet à chacun de purifier son esprit afin de le protéger des passions. Ainsi, nous pouvons supposer que la représentation théâtrale du sacrifice se trouve inévitablement liée à un discours sur la société: si la représentation est linéaire, bien ordonnée, et que le sacrifice est réussi et justifié, l'ensemble constitue le reflet d'un ordre social et d'une société capable de maîtriser les individus qui la composent. Par contre, si la représentation s'organise de façon plus complexe, sans se modérer, par exemple, sur « une série d'événements enchaînés selon le vraisemblable » (Aristote, 1980, chap. 7, 51a 13-14, p. 61) et que le sacrifice qu'elle met en scène échoue ou est injustifié, elle peut symboliser alors le désordre de la communauté et l'ineptie de ses dirigeants. Le thème du sacrifice ne doit donc pas être pris à la légère et il nécessite une attention particulière, puisqu'il nous apparaît susceptible de fournir des indices sur le point de vue d'un auteur sur sa société.

En partant directement de ce que nous dit Aristote (1980) sur les auteurs tragiques, nous avons choisi celui qui répondait le moins aux exigences de la tragédie: Euripide. Parmi les auteurs grecs, Euripide nous semblait d'ailleurs le plus à même de porter un discours critique sur sa société. D'abord parce que ses textes sont loin de rechercher le « langage relevé d'assaisonnements » dont parle

¹ « [...] toute tragédie comporte nécessairement six parties, selon quoi elle se qualifie. Ce sont l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. » (Aristote, 1980, chap. 6, 50a 7, p. 55.)

Aristote (1980, chap. 6, 49b 26, p. 53) et ne se limitent ni à une volonté d'imitation ni à l'unité d'action; ensuite parce que la majeure partie de son œuvre a été composée pendant la Guerre du Péloponnèse, période de conflits politiques et civils intenses. Parmi l'ensemble de ses pièces, c'est la tragédie de la reine de Troie, *Hécube*, qui a davantage attiré notre attention, d'une part en raison de sa structure « maladroite » – elle est divisée en deux parties qui, selon plusieurs, comportent peu de liens entre elles – et d'autre part à cause du malaise qui entoure le sacrifice de Poluxène. Une première partie de notre travail portera donc sur ce texte. Dans un premier chapitre, nous démontrerons en quoi cette tragédie est bien ancrée dans la politique et les événements sociaux de son temps. Ensuite, nous pourrons, dans le deuxième chapitre de cette section, analyser le thème du sacrifice pour mieux comprendre la position d'Euripide sur les conflits athéniens.

Afin de prouver que le thème du sacrifice peut véhiculer un discours social non seulement chez les Grecs, mais aussi à différentes époques, nous avons décidé d'analyser un deuxième texte écrit dans un autre contexte de bouleversements sociaux. Nous avons choisi une pièce de Tchekhov, *La cerisaie*, parce que la proposition faite par Lopakhine aux aristocrates nous apparaissait comme un sacrifice déguisé et que cette « comédie » a souvent été considérée comme l'annonce de la fin d'un régime. Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous verrons quels liens cette pièce entretient avec l'actualité russe de la fin du XIX^e siècle, puis nous analyserons le thème du sacrifice et la critique sociale qu'il laisse entrevoir – bien plus timidement, nous en convenons, que dans l'œuvre d'Euripide.

Dans la troisième et dernière partie de ce mémoire, nous traiterons de la création *Alice*. Cette section portera sur la genèse de notre propre création et sur la critique

sociale qu'elle recèle. Nous expliquerons ce qu'est devenu le sacrifice dans le contexte québécois du XXe siècle, puis nous préciserons ce que l'adaptation libre d'*Hécube* conserve du texte original et quels ont été ses emprunts à *La cerisaie*.

PREMIÈRE PARTIE

HÉCUBE D'EURIPIDE :
CRITIQUE DE L'ATHÈNES DU IV^e SIÈCLE AVANT JÉSUS-CHRIST
ET DE SES RITES SACRIFICIELS

CHAPITRE I

EURIPIDE : UN AUTEUR ENGAGÉ?

Au-delà de ce que la pièce *Hécube* comporte de références mythiques et morales, il n'en demeure pas moins qu'elle était, à l'époque de son écriture et de sa première présentation publique, bien ancrée dans un discours social portant sur les événements de son temps.

Plus moderne et plus critique que ses prédécesseurs, Sophocle et Eschyle, Euripide a donné une portée politique importante à son œuvre. Il suffit de lire les commentaires de ses contemporains au sujet de ses écrits pour comprendre son esprit subversif et controversé. Selon Aristophane, il aurait sapé la dignité de la tragédie et contribué au déclin moral d'Athènes (Foley 1985, p. 17), alors que Platon l'accuse d'être à l'origine des tyrannies et des démocraties (2002, 568b-c, p. 441-442). Sa force politique s'avère incontestable et ses innovations poétiques, dérangeantes selon certains de ses contemporains¹, ont marqué la fin de la tragédie² en même temps que la Guerre du Péloponnèse annonçait le déclin de la civilisation athénienne. Ces deux faits ne sont d'ailleurs pas indépendants l'un de l'autre. Sans les conflits politiques athéniens, Euripide aurait produit une tout autre forme de théâtre, car ses textes comportent de fortes allusions à des événements politiques et s'adressent directement à ses contemporains en s'inscrivant dans une temporalité bien déterminée, celle de la guerre entre Sparte et Athènes.

¹ Aristote lui reproche, dans *La poétique*, d'abuser d'effets pathétiques.

² Dans *Naissance de la tragédie*, Nietzsche l'accuse d'être à l'origine de la mort de la tragédie.

1.1 Présentation de la pièce *Hécube*

Écrite, comme le démontre habilement Édouard Delebecque³, pendant l'hiver - 424/3, cette tragédie raconte le chaos engendré par la Guerre de Troie et le désarroi de ses victimes. L'action pivote autour de l'ancienne reine troyenne, Hécube, retenue captive par les Grecs dont les navires, revenant vers la Grèce, ont fait halte en territoire thrace. Cette pièce se divise en deux parties d'importance égale. Chacune des parties a comme point central la mort d'un des enfants d'Hécube : la première traite du sacrifice de Poluxène, alors que l'autre porte sur la découverte du meurtre de Polydore et sur la vengeance d'Hécube.

1.2 Guerre et paix

La mort occupe une place centrale dans cette tragédie, où l'on ressent jusque dans les moindres détails les souffrances accrues des victimes de la guerre. Cependant, la mort est vue comme une perte douloureuse et inutile. Il est aussi intéressant de remarquer qu'elle ne touche (dans cette pièce) que les jeunes : Poluxène, Polydore et les enfants de Polymestor. Or, Euripide écrit ce texte au moment même où, après l'épidémie de peste et le massacre de Délion, les Athéniens dénombrent une perte de 300 cavaliers et de 4400 hoplites (sans compter les matelots péris en mer) et constatent une forte diminution du nombre de jeunes au sein de leur population. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'Euripide se montre partisan de la paix, comme le prouve Delebecque :

Il faut couper le mal dans sa racine, supprimer la cause de tant de morts qui ne servent même pas à assurer une victoire ni à terminer la guerre. « C'est bien

³« Cette atmosphère pacifiste ne peut s'expliquer, pour la pièce d'Euripide, qu'une fois passé le mouvement de belliqueuse colère, visible dans *Héraclès*, contre Thèbes, c'est-à-dire au moins quelques semaines après Délion, mais avant la signature de la bienheureuse Trêve d'Un An. Nous sommes donc sans doute après le début de novembre 424 et avant mars 423. Euripide a dû par conséquent composer sa tragédie dans le courant de l'hiver 424/3. » (Delebecque, 1951, p. 154)

assez de morts!» s'écrie Hécube (278); «ne multiplions pas les morts!» répond l'écho d'Ulysse (394-5). Les deux cris sont actuels; ils passent la rampe : ils sont mis dans la bouche de la vieille reine troyenne, vaincue, et du guerrier grec, vainqueur, qui se détestent du fond de l'âme; leur accord sur ce point accuse l'intention de l'auteur, et renforce l'impression produite sur le public. Ce mouvement de pacifisme chez Euripide correspond exactement aux intérêts d'Athènes vers la fin de 424, après le désastre de Délion. (Delebecque, 1951, p. 149-50)

Or, Athènes se trouve justement à un moment où les négociations avec Sparte seraient possibles et permettraient de mettre fin à la guerre. Pendant le blocus de Sphactérie en juin 425 (voir Thucydide, 1964, t. 2, livre IV, chap. 3, (122), p. 15-16), les Lacédémoniens avaient voulu s'entendre avec Athènes, mais le démagogue Cléon avait convaincu ses citoyens de refuser tout accord. Deux autres fois encore après sa capitulation à Sphactérie, Sparte avait tenté de renouveler les pourparlers, car « plus que tout, [ses citoyens] désiraient obtenir la restitution de leurs prisonniers de l'île et mettre fin à la guerre. » (Thucydide, 1964, t. 2, livre IV, chap. 3, (117), p. 10) L'entente entre les deux cités était imminente, mais quelques politiciens intransigeants dressèrent une fois de plus le peuple athénien contre Sparte.

1.3 Le pouvoir des démagogues

Le personnage d'Ulysse, avec ses qualités de « bavard à-l'esprit-chatoyant-et-au-verbe-de-miel » (v. 131, p. 11) et de « flagorneur du peuple » (v. 132, p. 11), n'est donc pas très éloigné d'une certaine classe politique présente à Athènes pendant les années qui suivirent la mort de Périclès. Cléon, le chef militaire qui prit sa succession, s'était bâti une réputation de démagogue encourageant la poursuite des combats et n'était apprécié, pour cette raison, ni de Thucydide⁴ ni d'Aristophane⁵.

⁴ « Après d'autres orateurs, Cléon fils de Kléaenétos qui l'avait emporté en faisant décider la mort, l'homme le plus violent de tous les citoyens et en même temps l'orateur alors le plus écouté du peuple, monta de nouveau à la tribune et parla ainsi [...] » (Thucydide, 1964, t. 1, Livre III, chap. 2, (36), p.282-283).

Dans un débat sur le châtement à accorder aux Mytiléniens jugés coupables de trahison, Cléon avait, par deux fois, persuadé le peuple que seule la mise à mort serait une sentence convenable pour ce crime. De plus, il l'avait convaincu en tenant un discours rusé reprochant aux Athéniens leur goût pour la rhétorique et les belles paroles⁵. Ce n'est donc pas un hasard si le thème de la démagogie et des discours flatteurs trouve une place importante dans *Hécube*. Euripide, pour la première fois dans ses textes, prend position contre la ville d'Athènes, comme l'explique Delebecque :

Il souligne la dureté des deux fils de Thésée alors qu'il les flattait auparavant (cf. le rôle de Démophon dans *Les Héraclides*) : dans le débat sur le sacrifice de Poluxène, ils interviennent activement, tous les deux, à tour de rôle, pour se montrer partisans de la solution cruelle, intraitable, et voter l'exécution de la jeune fille innocente. (v. 123-7) (Delebecque, 1951, p. 152)

L'allusion à la mise à mort des Mytiléniens ne peut être plus claire : leur sort est débattu en assemblée, comme celui de Poluxène, et la décision de les faire périr est défendue par des personnages politiques influents (les fils de Thésée) et par un héros militaire (Ulysse), soit les deux facettes de ce que représente Cléon, chef militaire et politique d'Athènes.

1.3 La vengeance d'Hécube

Le thème de la vengeance a souvent été utilisé dans la mythologie et la tragédie grecques (dans *Médée* d'Euripide par exemple), mais la pièce *Hécube* présente une particularité encore jamais rencontrée dans les autres œuvres : la vengeance quitte le domaine des passions pour entrer dans celui de la raison.

⁵ « Dans *Les Cavaliers*, joués aux Lénéennes de 424, si Aristophane taille si vigoureusement des croupières à son ennemi Cléon, c'est parce que le politicien s'oppose à toute idée de négociation avec Sparte (vers 327 ss. 668-74 et 794-6). » (Delebecque, 1951, p. 151)

⁶ « En un mot, vous êtes les jouets du plaisir que vous cause la parole et vous ressemblez plus à un public venu entendre des sophistes qu'à une assemblée délibérant sur les affaires de la cité. » (Thucydide, 1964, t. 1, Livre III, chap. 2, (38), p. 284-285)

Polymestor, en assassinant le fils de son ami (ξένιος, *xénios*, « hôte ») Priam, a commis un crime contraire au « droit des hôtes » et enfreint les règles de justice qui protègent les relations d'amitié. Hécube négocie alors son droit de vengeance auprès d'Agamemnon, le représentant, en tant que roi et chef de l'armée, de l'ordre et de la justice chez les Grecs. Elle utilise pour le convaincre des arguments rationnels et présente une forme de discours qui était employée par les sophistes et par la classe politique. Ce genre de plaidoyer abonde dans le texte de Thucydide, mais ne se retrouve dans la tragédie que chez Euripide. Cette façon, dite *agonistique*⁷, d'organiser une allocution, permet de s'opposer à un autre discours, de force et de longueur égales. Bien fixé dans sa structure, il était utilisé couramment dans les tribunaux. En reprenant cette forme juridique dans ses tragédies, comme l'explique Michael Lloyd (1992), Euripide a réussi à créer une véritable tension dramatique (dont les rouages dépendent uniquement de la structure du texte et non plus de l'action) et une opposition plus évidente entre les personnages. En somme, il a recréé ainsi le climat athénien de l'époque, dans lequel l'argumentation rationnelle et la rhétorique constituaient les meilleurs outils de pouvoir.

Mais ce qui frappe surtout dans ce cas-ci, c'est que le discours adopté par Hécube ne devrait pas avoir de liens avec la raison. Or, la vengeance est chez elle pensée de façon rationnelle et réfléchie, alors qu'elle résulte normalement d'une passion, voire d'un instinct purement animal. Il suffit de lire les différentes versions de l'histoire d'Oreste dans lesquelles il est poursuivi par les Érinyes pour avoir assouvi sa vengeance, ou d'observer la mauvaise réputation de Médée, pour comprendre que la vengeance était un acte criminel hautement décrié par les Grecs, mais aussi, et surtout, un acte dont il fallait répondre devant les dieux. Or, Hécube arrive à négocier un droit de vengeance auprès du représentant de la justice, comme si, désormais, ce sentiment ne dépendait plus d'une décision divine, mais pouvait être compris et défendu par les dirigeants de la société. Selon Suzanne Saïd, cette

⁷ Du grec *agón*, qui signifie « combat », « lutte ».

justice. Elle annonce sa supplication en disant : « sans doute, c'est parler à vide », soit parce qu'elle est consciente que ce dernier recours pourrait être vain, soit parce qu'elle connaît bien l'attachement d'Agamemnon pour sa fille et qu'elle use, elle aussi, d'une ruse dans son discours. Et c'est précisément ce chantage qui convainc Agamemnon :

Et je veux, pour les dieux et pour la justice,
 que l'hôte impie soit châtié, de sorte (s'il se peut)
 que son châtement te donne satisfaction
 sans qu'aux yeux de l'armée je semble avoir ourdi
 la mort du seigneur de Thrace pour l'amour
 [de Cassandre.
 (v. 850-6, p. 69)

[...]

Songes-y : tu as en moi quelqu'un qui consent
 à seconder ta peine, prompt à te secourir,
 mais lent, si je dois être calomnié par les Achéens.
 (v. 861-3, p. 69)

En somme, le représentant de l'ordre promet de ne pas dénoncer les « outrages » (v. 1257, p. 103) qu'infligera Hécube au roi de Thrace, son allié, pour rendre honneur au lit de Cassandre, mais à condition qu'aucun des Grecs ne l'apprenne. Il ne pense qu'à ses propres intérêts. Il choisit l'amour de Cassandre et donne son accord à ce crime, sans pour autant en accepter la responsabilité. Il fait le contraire de ce que l'on attendrait d'un véritable roi, c'est-à-dire qu'il ne prend pas la meilleure décision pour le peuple, laquelle irait à l'encontre de ses propres intérêts¹⁰. En fait, Agamemnon accorde tout à Hécube, à partir du moment où elle accepte de ne pas l'impliquer personnellement. Pire encore, il lui cède ce droit de vengeance au nom d'un adultère qui, dans d'autres pièces, serait condamné.¹¹ Sa décision semble d'ailleurs aussi peu réfléchie lors de l'assemblée des Achéens, alors qu'il les autorise

¹⁰ Cléon, dans *Antigone* de Sophocle, répond exactement à ces exigences en condamnant sa nièce.

¹¹ Ἀμλακεῖν, qui signifie « adultère » sert aussi « à évoquer la " faute " d'un mari comme Jason, qui abandonne une épouse qui lui avait pourtant donné des enfants pour contracter un second mariage, ou bien l'adultère d'une épouse. » (Saïd, 1978, p. 429-430)

au sacrifice de Poluxène. Il donne ainsi son approbation afin que chacun se fasse lui-même justice, mais il protège par la même occasion ses intérêts personnels. Par là, Euripide pose ainsi un regard critique sur le gouvernement de sa cité, si l'on se réfère à Thucydide qui dénonce lui aussi, à plus d'une reprise, cette tendance des gens de pouvoir, depuis la mort de Périclès, à protéger leurs intérêts personnels :

Après sa disparition, les Athéniens prirent en tout point le contre-pied de cette stratégie et, dans les autres domaines aussi, qui ne concernaient apparemment en rien les opérations militaires, ils engagèrent l'État dans des entreprises servant des ambitions et des convoitises particulières, mais néfaste pour la cité et ses alliés. Tant qu'elles réussissaient, c'est à quelques individus qu'elles rapportaient bonheur et profit, mais quand elles échouaient, c'était la conduite des opérations et la cité elle-même qui en souffraient. (Thucydide, 1964, t. 1, livre II, chap. 2, (65), p. 213)¹²

Le comportement d'Agamemnon face à la demande d'Hécube n'a donc rien d'étonnant pour les spectateurs lors de la représentation de 423 avant Jésus-Christ, puisqu'ils connaissent depuis déjà quelques années la corruption de leurs dirigeants. La décision du chef des Achéens sert non seulement ses propres intérêts, mais elle est prise à l'insu du peuple et de l'armée, comme devait l'être, malgré les apparences de démocratie, la plupart des décisions de la cité athénienne. Le désordre social représenté dans la pièce et la vengeance acceptée par le roi sans aucune punition renvoient donc également à une réalité historique qui, selon Thucydide, aurait été à l'origine des dégradations et des excès de la Guerre du Péloponnèse.

Quelques années seulement avant la première représentation d'*Hécube*, des événements politiques avaient déclenché une guerre civile à Corcyre. En 427 avant Jésus-Christ, un conflit sanglant avait éclaté dans cette ville entre les oligarques et les démocrates :

Ils [les démocrates] les accusaient de comploter contre la démocratie, mais certains furent en fait victimes d'inimitiés privées. Des créanciers furent ainsi

¹²Voir aussi Thucydide, 1964, t. 1, Livre II, chap. 3, (82), p. 231.

abattus par leurs débiteurs. On vit tous les genres de mort possibles et la population se porta à tous les excès [...]. Le père tuait son fils; on arrachait les suppliants aux autels et on les massacrait à l'entrée des sanctuaires; quelques-uns mêmes furent murés dans le temple de Dionysos, où on les laissa mourir. (Thucydide, 1964, t. 1, livre III, chap. 2, (81), p. 322)

La première guerre civile de l'histoire débute et le chaos s'accroît alors. Surtout, un changement important s'opère : les enceintes sacrées ne sont plus respectées¹³ et les vengeances personnelles ne sont plus passibles de punition. Ce premier conflit civil se répercute dans la Grèce tout entière et une vague de désordres civils ne tarde pas à déferler sur le Péloponnèse. Le chaos devient général :

Pour Thucydide, Corcyre devient le paradigme même de la *stasis*, fléau promis à se répandre dans l'ensemble du monde grec et dont l'historien analyse les effets avec une acuité particulière : dissolution des liens familiaux, sociaux et politiques, perte de tout respect religieux, corruption de la langue même (les factieux « *échangèrent* les évaluations usuelles données par les mots aux actes »). (Jean Alaux, 1999, p. xv)

Les effets de la guerre dont parle Thucydide, le manque d'autorité des chefs militaires et la corruption étaient à cette époque devenus monnaie courante en Grèce, et ce sont - il n'y a pas de hasard - des thèmes importants dans la pièce *Hécube*.

Ainsi, le thème même de la vengeance comporte certaines allusions à l'époque, mais nous pouvons aussi rapporter d'autres effets de la guerre, tels que décrits par Thucydide, aux sujets traités dans la pièce d'Euripide. La « dissolution des liens familiaux, sociaux et politiques » se voit dans les trahisons que raconte la pièce : celle d'Agamemnon envers son allié Polymestor (car il accorde le droit de

¹³ Nicole Loraux (2001, p. 42) remarque d'ailleurs que le lien entre les événements politiques et le théâtre se resserre davantage dans la mesure où le temple de Dionysos constitue non seulement un lieu sacré, mais le lieu même du théâtre.

vengeance à Hécube); celle de Polymestor envers son hôte Priam (dont il assassine le fils, Polydore); enfin, celle d'Hécube qui abuse de la confiance de Polymestor pour le faire entrer dans les tentes et assouvir sa vengeance. La « corruption de la langue » constitue également un des sujets centraux de la pièce, car tout tourne autour de la capacité de chacun à convaincre son adversaire. Le plus habile, Ulysse, possède d'ailleurs toutes les caractéristiques d'un bon démagogue. Il représente sans doute le stratège Cléon, responsable selon plusieurs du prolongement de la Guerre¹⁴.

Euripide ne participe donc pas seulement, comme Sophocle, Eschyle et Homère, à l'épanouissement et au prolongement de la tradition mythique, mais il modifie ces mythes pour amorcer un discours critique sur la société qui, au bout du compte, est bien loin du culte de l'héroïsme que propageaient ses prédécesseurs. En fait, il se rapproche davantage du discours de l'historien Thucydide à propos des effets et des conséquences de la guerre sur les mœurs grecques.

¹⁴ C'est ce que suggèrent Thucydide, Aristophane et, comme nous l'avons démontré, Euripide.

CHAPITRE II

EURIPIDE ET LE SACRIFICE

Dans une société où l'existence et la bonté des dieux ne sont pas remises en question, le sacrifice est tout à fait normal et se produit sans encombres. En revanche, dès que le doute s'installe au sujet des dieux ou de toute autorité effectuant le sacrifice, ce rituel devient sacrilège pour l'individu qui en est témoin ou victime. La question de la légitimité du sacrifice est donc, par extension, la remise en question soit de la religion, soit du pouvoir politique (voir Burkert, 1998, et Lempert, 2000).

Or, la perte du respect religieux dont parle Thucydide (1964, t. 1, livre III, chap. 2, (81), p. 321-322) connaît des répercussions dans l'œuvre d'Euripide. L'auteur pose un regard critique sur sa société, puisque le sacrifice de Poluxène par les Grecs n'est pas entrepris selon les règles du sacré et qu'il constitue en fait un véritable sacrilège.

2.1 Le non respect du sacré

La question du sacré et des dieux semble presque complètement évacuée de la pièce *Hécube*. La prière laisse place à l'argumentation et les héros empiètent sur le monde des dieux. Les moyens employés par l'ancienne reine pour convaincre Ulysse ou Agamemnon et parvenir à ses fins tiennent uniquement de la rhétorique. Nulle part Euripide ne fait mention d'une prière prononcée par Hécube ou de sa volonté d'offrir un animal en sacrifice aux dieux afin qu'ils protègent sa fille. Elle n'accorde

d'ailleurs aucune attention aux paroles du Coryphée, les seules qui proposent d'en appeler à la religion : « Tes prières t'épargneront le deuil de ta pauvre enfant » (v. 149, p. 13). En fait, l'unique divinité en laquelle elle semble croire est la Persuasion, déesse des ruses du langage et de la rhétorique, « qui seule règne sur les humains » (v. 816, p. 67). C'est d'ailleurs à Agamemnon qu'Hécube s'adresse en premier, alors que les héros traditionnels auraient d'abord imploré les dieux, puis supplié celui ou celle que ceux-ci auraient mis sur sa route, comme le fait par exemple Médée auprès d'Égée dans l'une des premières pièces d'Euripide. Mais ce n'est pas sans raison qu'Hécube tente d'abord de persuader le chef militaire et politique des Grecs, car elle cherche avant tout la justice. Non pas celle, divine, que les dieux contrôlent, puisqu'elle n'y croit pas, mais bien celle que les hommes déterminent et appliquent entre eux. Ainsi, la définition même de la justice n'est plus la même chez Euripide que chez ses prédécesseurs. Elle ne relève plus d'une divinité associée à Zeus, mais devient l'équivalent de la loi commune des Grecs : « Car c'est la Loi qui nous fait croire aux dieux et vivre selon la partition du juste et de l'injuste. » (v. 800, p. 65) Pour Hécube, les dieux ne sont même que des « croyances ». Le verbe ici employé, «ηγουμεθα» (*égoumetha*), signifie d'ailleurs à la fois « croire », « penser », et « diriger », « mener ». Pour elle, la religion apparaît donc comme une façon, subordonnée à la Loi, et donc, au pouvoir politique, de diriger les hommes.

Dans cette optique, les dieux eux-mêmes deviennent susceptibles d'être jugés dans le théâtre d'Euripide. En effet, comme le souligne Suzanne Saïd, les « fautes » des hommes ne sont pas les seules à être réprouvées : « On parle aussi des "fautes" des dieux et l'on condamne avec *hamartánein* ou *hamartia* leur conduite au nom d'une morale et d'un droit tout humains [...] » (Saïd 1978, p. 427) C'est pourquoi, à la différence des héros d'Eschyle ou de Sophocle qui ne pouvaient être sauvés que par une intervention divine ou surnaturelle, Hécube cherche à se faire justice à l'intérieur même de ce système de valeurs établi par la société. De plus, les fautes représentées dans le théâtre d'Euripide ne tiennent plus du domaine religieux. Ce

ne sont plus des offenses faites aux dieux, mais des crimes commis envers les hommes, qui ne relèvent ainsi plus tant de la relation homme-dieu que de la vie en communauté¹. Il faut dire aussi que la faute ne possède plus le caractère involontaire qu'elle pouvait avoir chez les autres auteurs tragiques. Le héros n'est plus poussé vers le crime par une force extérieure à lui, ce qui atténuait de beaucoup sa responsabilité envers l'acte commis. Les personnages d'Euripide, au contraire, agissent de leur plein gré et se trouvent d'autant plus coupables de la cruauté de leurs gestes. Hécube et Polymestor perpétuent leurs crimes en toute connaissance de cause. Ce n'est pas étonnant, dès lors, que l'auteur leur prête un caractère bestial, Hécube se transformant en chienne (v. 1265, p. 103) et Polymestor étant comparé à un fauve des montagnes (v. 1059, p. 95).

Bien que les autres personnages de cette pièce doutent fortement de leur équité ou de leur bonne volonté, Hécube demeure cependant la seule à ne pas croire en la puissance des dieux. Sans remettre en question l'existence de la divinité, Polymestor critique ouvertement leur emprise sur le monde des humains : « Tout cela [la renommée et l'échec], les dieux le tournent et retournent et y jettent le trouble, pour que, dans l'ignorance, nous les vénérions. » (v. 958-960, p. 77) L'accusation est grave, car d'une part Polymestor reproche aux dieux d'user de stratagèmes afin de mieux manipuler les hommes, et d'autre part il dénonce l'ignorance des hommes qui les pousse à vénérer les dieux. Dans les pièces d'Euripide, la plupart des personnages en viennent à ce constat : si les dieux existent, ils ne sont pas forcément bons et ils se servent des humains; ou bien ils n'existent pas, et alors seule règne la Fortune (Τύχη, *Tuchê*), qu'on ne peut influencer et dont on ne peut davantage prévoir ce qu'elle réserve. En fait, même Poluxène s'étonne de la méchanceté des dieux, elle qui, pour se donner ainsi en sacrifice avec tant de pureté,

¹ Voir Saïd 1978, p. 410, 419, 443 et 447.

devrait croire en eux. Pourtant, devant les malheurs de sa mère, elle s'écrie: « Quel outrage odieux, indicible, un démon² a déchaîné contre toi! » (v. 198, p. 17)

Hécube, plus encore que les autres personnages de la pièce, sait que le sacré ne joue qu'un rôle secondaire dans les affaires de la cité, car elle est bien consciente que le sacrifice en question ne relève pas du domaine religieux. Il appartient en effet au domaine juridique et, pour le démontrer, Euripide modifie la structure traditionnelle du genre tragique. Alors que la tragédie, à ses origines, était une pièce religieuse chantée pendant l'immolation du bouc (τραγος, *tragos*) lors des fêtes de Bacchus et qu'elle était composée en majeure partie de mètres iambiques³, Euripide va à l'encontre de ces considérations. Non seulement il emploie le mètre trochaïque, beaucoup plus rapide, mais il construit plusieurs de ses dialogues sur la forme de l'ἀντιλαβή (*antilabè*), type d'argumentation employé dans les assemblées et les tribunaux. Dans sa forme même, la tragédie d'Euripide s'écarte donc davantage de ses origines religieuses pour se rapprocher du domaine juridique et politique.

2.2 Le sacrifice : débat politique et non religieux

Une des particularités d'*Hécube* se trouve aussi dans le fait que tout le débat qui mène à la décision du sacrifice de Poluxène nous est transmis par le Coryphée. Le mystère qui entoure cette décision se trouve dissipé et, dès lors, il devient impossible de croire en la nécessité divine de ce sacrifice, puisqu'il dépend entièrement d'un débat à l'assemblée :

² Le terme δαίμων, ici traduit par « démon », ne désigne pas l'être maléfique auquel renvoie ce mot français. En fait, il signifie davantage « esprit » ou « dieu secondaire ».

³ Le mètre iambique, plus proche du rythme parlé ordinaire, était utilisé habituellement dans les dialogues et était considéré comme le mètre habituel au théâtre. Plus rarement, on utilisait le tétramètre trochaïque dans des circonstances où le dialogue prenait une couleur plus vive, une véhémence inaccoutumée, et qui rappelait le rythme d'une course (« trochaïque » provient de « trochée », qui signifie « course »).

LE CORYPHÉE

Alors a mugé la houle d'une forte discorde,
 et l'opinion de l'armée grecque s'est scindée,
 les uns voulant offrir à la tombe une gorge,
 les autres non. D'un côté, ardent défenseur de ta cause,
 fidèle au lit de la bacchante prophétesse,
 il y avait Agamemnon ; de l'autre,
 les deux fils de Thésée, rejets d'Athènes,
 orateurs d'un double discours,
 soutenaient une même proposition :
 couronner d'un sang jeune le tertre d'Achille ;
 (v. 117-127, p. 11)

Pour la première fois dans une tragédie, le sacrifice n'est demandé ni par un oracle ni par un dieu. Traditionnellement, ce rite peut être accompli pour trois raisons : pour remercier un dieu de ses bonnes grâces; pour s'assurer de sa bienveillance et de son aide dans l'avenir; ou pour éviter qu'il ne nuise lors d'entreprises humaines. (Voir Foley 1985, p. 28) Or, cette fois-ci, le sacrifice n'est offert à aucun dieu; seul le fantôme d'Achille exige cet honneur. Et non seulement celui-ci ne possède aucun pouvoir divin qui lui permettrait de punir les Grecs dans le cas où ceux-ci lui refuseraient ce rituel - il n'a donc pas la capacité de retenir la flotte achéenne, comme on le prétend (v. 111, p. 9) -, mais ce qu'il réclame lui a, en fait, déjà été octroyé. Comme dans *Illiade*, il demande qu'on lui rende les présents offerts aux guerriers valeureux, car il se considère « ἀγέρastos » (*agérastos*, laissé sans honneurs). Pourtant, il apparaît aux Grecs au-dessus de son « tertre funèbre » (τυμβος, *tumbos*). Il a donc déjà eu des funérailles en bonne et due forme. Le terme « τάφος » (*taphos*) employé par Ulysse au vers 221 (p. 19) fournit un indice appréciable des honneurs déjà rendus à Achille, car ce mot désigne un sépulcre, mais également des rites funéraires accompagnés de jeux et de repas semblables à ceux offerts par les Achéens pour la mort de Patrocle⁴. Il est donc difficile de croire que les Grecs n'ont pas suffisamment honoré ce grand héros de la Guerre de Troie

⁴ Voir Homère, *Illiade*, chant XXIII.

lors de ces célébrations, d'autant plus qu'Achille est bien connu pour son *hubris* (ὕβρις), cet orgueil démesuré, et sa manie de toujours demander de nouveaux honneurs.

Pourtant, une majorité d'Achéens, charmés par le discours d'Ulysse, vote en faveur du sacrifice. Ainsi, la faute n'est pas imputable à un seul individu, mais à une collectivité. Alors que le sacrifice permet habituellement d'effacer une faute commise et de laver toute culpabilité, celui de Poluxène crée plutôt l'effet contraire. Les mots prononcés par Néoptolemus lors de la cérémonie (tels que rapportés par Talthybios) débordent d'ailleurs d'ironie quant aux causes et surtout aux conséquences de ce rituel :

TALTHYBIOS

[...]

Alors, il dit, lui : « Ô fils de Pélée, mon père,
reçois de moi ces libations charmeresses
qui attirent les morts. [...] Sois-nous favorable,
permets que nous déliions poupes et brides
à nos vaisseaux, et à tous accorde-nous
un retour favorable depuis Ilion dans la patrie. »

(v. 534-541, p. 45)

Ces paroles du prêtre sacrificateur ne peuvent paraître que ridicules aux oreilles des auditeurs, puisque l'*Odyssée* d'Homère, que les Athéniens apprenaient par cœur, décrit très bien les péripéties des Achéens lors de leur retour de Troie. Les spectateurs savent donc pertinemment que le sacrifice de Poluxène ne les protégera d'aucun malheur, d'autant moins que la prière n'est pas adressée à un dieu, mais bien à Achille lui-même.

2.3 Sacrifice de l'innocence et de la pureté

De tous les personnages, celui que l'on décide de sacrifier est sans contredit le plus noble. Rien d'étonnant à première vue, puisque, comme l'explique Helene P.

Foley, la pureté et l'innocence des jeunes vierges sacrifiées faisait partie intégrante de la symbolique du sacrifice : « By substituting themselves for the community these heroic victims can, at a drastic cost, symbolically unite and rescue a fragmented society. » (1985, p. 40) Or, Poluxène répond parfaitement à ces critères de pureté et son acceptation de la mort fait d'elle une figure héroïque, à tel point que les Grecs eux-mêmes se trouvent bouleversés devant le courage de la jeune fille :

TALTHYBIOS

[...] puis, ayant mis genou en terre,
 elle tint ce discours, le plus héroïque en bravoure :
 « Voici jeune homme : si c'est mon buste
 que tu désires frapper, frappe. Mais si c'est le cou,
 ma gorge est là, prête, la voici. »
 Lui, pris de pitié pour la jeune fille, il veut et ne veut pas,
 et il tranche avec le fer le passage du souffle,
 et une source jaillit. Mais elle, déjà mourante,
 eut grand soin pourtant de tomber avec décence,
 [...]

(v. 561-569, p. 46-47)

Devant la bravoure de la jeune vierge, le prêtre sacrificateur lui-même hésite à égorger Poluxène : « il veut et ne veut pas ». C'est donc qu'il doute de la nécessité de ce geste, lui qui est pourtant le fils d'Achille. Jusqu'à la dernière seconde, Poluxène conserve sa fierté et sa noblesse, prenant même la peine de « tomber avec décence ». Cette noblesse avec laquelle elle meurt devient alors déconcertante pour l'armée « au grand complet » (v. 521, p. 43), pourtant venue « voir égorger [l]a fille » (v. 522, p. 43).

Mais le comportement des soldats après le sacrifice surprend encore davantage. Alors que Poluxène devait elle-même servir d'offrande à Achille, les soldats accourent vers elle après sa mort pour lui offrir, comme à une déesse, des parures et des voiles. Comme les animaux sans taches offerts en sacrifice afin de créer un lien entre les mondes terrestre et céleste, Poluxène franchit le dernier pas

qui la séparait du monde divin. Mais ce qui rend encore plus odieux le sacrifice, c'est que Poluxène était le seul personnage véritablement noble; elle était « en tout égale⁵ aux dieux, sauf pour la mort » (v. 355, p. 29). Ironiquement, la victime est donc plus valeureuse que l'ensemble des sacrificateurs et, surtout, plus valeureuse que le héros à qui on la sacrifie. En effet, les caprices d'Achille et le tort qu'ils ont pu causer à l'armée grecque dans les premiers temps de la Guerre de Troie sont bien connus par le public de l'époque. Après la mort de sa fille, même celle qui portait auparavant le titre de reine peut sombrer dans la pire des bassesses. Hécube refuse la liberté, au nom de laquelle sa fille vient de mourir, et lui préfère la vengeance : « Si je châtie les coupables, je consens ma vie entière à être esclave⁶. » (v. 756, p. 61) La mort de Poluxène s'impose donc comme un véritable sacrifice de la pureté sur terre et fait mentir Ulysse et les initiateurs de ce crime, pour qui « un égorgement d'esclaves » (v. 133, p. 11) vaut beaucoup moins que le courroux d'Achille. Ce rituel, qui doit habituellement servir à laver une faute commise afin de purifier une communauté d'individus, agit ici de façon tout à fait contraire et rend les Athéniens coupables.

Cependant, la culpabilité des Grecs ne demeure pas longtemps dans leur esprit. Le contexte religieux réussit si bien à occulter la responsabilité humaine, à faire oublier la main tenant le couteau, qu'Hécube elle-même arrive à parler du meurtre de Poluxène sans en imputer la moindre responsabilité à Agamemnon, alors même qu'il est le chef de l'armée. Hécube lui réclame le droit de se venger de Polymestor, mais oublie complètement qu'elle s'adresse à l'un des meurtriers de sa fille. Il faut dire aussi que la dimension collective de la décision permet à Agamemnon, tout comme à Ulysse, de se disculper. Ce sacrifice, qui au départ

⁵ Nicole Loraux et François Rey traduisent ce passage par « semblable aux dieux », mais nous jugeons que cela affaiblit la portée de l'expression grecque « ἰση θεοισι».

⁶ Remarquons ici que « coupable » est utilisé au pluriel. C'est dire qu'Hécube n'a pas peut-être pas entièrement oublié la culpabilité d'Agamemnon. Nous pouvons supposer, avec Philip Vellacott, que la honte d'avoir trahi son allié Polymestor et de se sentir l'esclave de l'armée et de ses propres prisonnières sera le châtement que lui réserve l'ancienne reine. (Voir Vellacott, 1975, p. 212 et *sq.*)

devait célébrer la bravoure, finit au contraire par dévoiler la lâcheté des dirigeants. Agamemnon nie deux fois sa responsabilité face aux atrocités commises : la première fois en mentionnant le sacrifice de Poluxène comme le fait du destin : « Hélas! Quelle femme connut pareille infortune! » (v. 785, p. 63); la seconde en accordant à Hécube le droit de se venger, mais en refusant d'avance toute implication : « [...] Songes-y : tu as en moi quelqu'un qui consent/ à seconder ta peine, prompt à te secourir, / mais lent, si je dois être calomnié par les Achéens. » (v. 861 à 863, p. 69) Ainsi, la lâcheté du chef de l'armée et sa façon de défendre ses intérêts personnels à l'instar des intérêts publics sont manifestes et rappellent ce que dit Thucydide au sujet des politiciens qui contrôlaient Athènes après la mort de Périclès.

2.4 Sacrifice et meurtre

Certains spécialistes de la tragédie sont restés étonnés devant la structure apparemment maladroite d'*Hécube*, prétendant que la pièce avait sûrement été composée en deux temps et qu'Euripide aurait choisi de changer le propos de sa pièce en plein milieu, laissant les deux parties évoluer indépendamment l'une de l'autre (voir Delebecque, 1951). Cependant, cette structure vise avant tout à créer un parallélisme entre sacrifice et sacrilège. En effet, un thème prédominant permet de bien faire de cette pièce un ensemble cohérent : celui du meurtre. Au sacrifice de Poluxène répond le meurtre de Polydore, crime « indicible, innommable, au-delà de la stupeur, / impie, insupportable! » (v. 713-714, p. 57). Le parallélisme entre ces deux morts rend audible la voix du poète et sa remise en question de la société athénienne, car il montre combien la différence peut être tenue entre sacrifice et sacrilège et comment les discours, bien plus que les considérations religieuses ou la justice, influencent la politique :

« Corrupt sacrifices in tragedy are murders thinly disguised as sacrifice and symptomatic of a social environment in which violence is proliferating uncontrollably and cultural distinctions are collapsing. [...] In short, to call murder sacrifice is to put an act of human violence into a social and religious context. » (Foley, 1985, p. 40-42)

Ainsi, le rite auquel Euripide nous oblige à assister dans *Hécube* constitue bien un écho au meurtre de Polydore, puisque sa finalité n'est pas religieuse mais avant tout politique. Les raisons qui poussent les Grecs à sacrifier Poluxène ne sont pas plus valables sur le plan religieux que celles qui poussent Polymestor à tuer le fils d'Hécube. D'un côté, les Grecs veulent satisfaire les caprices d'un de leurs héros en immolant sur sa tombe non pas une de leurs jeunes vierges, mais bien une vierge du camp ennemi. De l'autre côté, Polymestor assassine froidement Polydore dès que les Troyens perdent la guerre pour lui prendre son argent et s'assurer des bonnes grâces des Grecs envers lui. Ainsi, d'un côté ou de l'autre, il s'agit de plaire et de tirer profit d'une situation.

De cette façon, l'auteur porte un regard analytique sur la politique de son temps et démontre comment les dirigeants, par un tour de force rhétorique, peuvent cacher la vérité et utiliser les discours religieux dans l'unique but de protéger leurs intérêts personnels. Peut-être Euripide joignait-il sa voix à Thucydide pour critiquer Cléon, stratège et chef de l'armée athénienne après la mort de Périclès? C'est là ce que défend Delebecque et qu'appuie Jean Alaux, bien que ce dernier se méfie de certaines allégations trop précises (Delebecque, 1951; Alaux, 1999). De toute évidence, en tout cas, Euripide dépeignait des pratiques politiques devenues courantes depuis le début de la Guerre du Péloponnèse et dénonçait la fausse démocratie que manipulaient à leur guise les démagogues d'Athènes.

DEUXIÈME PARTIE

LA CERISAIE DE TCHEKHOV :
REMISE EN QUESTION DES IDÉES BOLCHEVIQUES
PAR LE THÈME DU SACRIFICE

CHAPITRE III

TCHEKHOV ET L'ACTUALITÉ

Pour prouver que le sacrifice dans l'œuvre de Tchekhov constitue un thème inévitablement social, il nous faut d'abord démontrer, comme nous l'avons fait pour Euripide, que cet auteur s'intéressait à l'actualité de son époque. Autrement dit, il nous faut démontrer la place sous-jacente, mais tout de même déterminante, de cette « seconde boîte » dont parlait Strehler, celle de l'Histoire, dans *La cerisaie*. (Strehler, 1974, p. 7) La tâche peut être plus difficile que pour Euripide, car on parle souvent du désintéret de Tchekhov pour la politique. Toutefois, bien que celui-ci n'ait jamais voulu faire part de ses positions en public et qu'il n'ait jamais été membre d'aucun parti politique, il ne s'inquiétait pas moins des bouleversements de son époque et faisait souvent référence à l'actualité dans ses écrits. En fait, Tchekhov était même assez intéressé par les questions sociales pour avoir voulu participer à sa façon (plus scientifique, il faut l'admettre, que politique) au mieux-être des campagnes russes. Il combattit la famine et les épidémies, fit construire des écoles et des routes, fonda des bibliothèques, administra des traitements médicaux à des milliers de paysans... (Voir Nabokov, 1999, p. 199.) En somme, il était loin d'être le personnage indifférent aux malheurs de son peuple que l'on se représente souvent. Cette image faussée provient pourtant directement de ce que véhiculaient une partie de ses contemporains à son sujet, ceux qui voulaient faire de la littérature une propagande pro-révolutionnaire.

3.1 Le contexte d'écriture

À l'époque où écrivait Tchekhov, deux systèmes de censure littéraire existaient en Russie. Le premier, sous la tutelle du Tsar et de ses hommes, visait à éliminer toute allusion à des sentiments anti-gouvernementaux et à éviter tout écrit jugé trop choquant par rapport à la religion et aux mœurs sexuelles. Cette censure demeura en place jusqu'à la fin du régime tsariste, mais elle s'assouplit un peu au fil des années. La deuxième censure, moins officielle, mais plus répressive encore que la première, et surtout plus sournoise car elle ne s'avouait pas comme telle, était exercée par les critiques littéraires anti-gouvernementaux :

« Far more powerful and, in the long run, even more oppressive was the *de facto* unofficial censorship by the anti-government literary critics, who not only ceaselessly demanded that all writers be topical, obviously relevant and socially critical, but also prescribed rigid formal and aesthetic criteria to which all literature was supposed to conform. » (Karlinsky, 1984, p. 38)

Ainsi, tout écrivain dont le travail ne traitait pas de sujets d'actualité et dont le contenu des textes n'était pas critique à l'endroit du gouvernement tsariste se voyait rabaissé par les commentateurs littéraires et rejeté par un lectorat de plus en plus militant. À l'inverse, ceux qui répondaient aux critères de la censure anti-gouvernementale voyaient leurs textes non seulement encensés, mais également repris à des fins de propagande pour soutenir des discours révolutionnaires. Le *Révizor* de Gogol, par exemple, a vite été interprété comme une dénonciation du régime tsariste, alors même que son auteur avait toujours vu dans le gouvernement la représentation sur terre de la Providence. Mais l'interprétation anti-gouvernementale de son texte eut un tel succès que l'écrivain tenta, dix ans plus tard, de rétablir le malentendu en écrivant le *Dénouement au Révizor*, dans lequel il expliquait l'allégorie qu'il avait voulu élaborer dans cette œuvre.

Heureusement, dans la mesure où il publiait uniquement dans des revues humoristiques, Tchekhov était moins touché par cette censure, car ces critiques ne prenaient pas la peine de lire des publications qu'ils jugeaient d'emblée futiles. Toutefois, il redoutait moins d'être taxé de futilité que d'être utilisé à des fins de propagande. Il souhaitait voir disparaître les injustices sociales, mais n'adhérait pas pour autant aux discours des Sociaux-démocrates. Selon lui, combattre la tyrannie par des moyens tyranniques et tout aussi totalitaires constituait une pure folie. (Karlinsky, 1984, p. 41) Il ne souhaitait donc pas être associé à des propos sociaux-démocrates et préférait dépeindre de la façon la plus impartiale possible les réalités du peuple sans jamais tomber dans les discours d'endoctrinement des masses¹. L'objectivité était cependant dénoncée par les réactionnaires, qui considéraient néfaste le fait de n'apporter aucun jugement moral sur les actions et les agissements des personnages². Selon Tchekhov, elle permettait au contraire de laisser le spectateur/lecteur libre de se forger sa propre opinion. En avril 1890, il écrivait ainsi à son éditeur A. S. Souvorine :

Vous me reprochez mon objectivité, vous n'y voyez qu'une indifférence envers le bien et le mal, une absence d'idéal, d'idée, etc. Vous voudriez qu'en dépeignant des voleurs de chevaux je dise : le vol des chevaux est une mauvaise action. Mais personne n'a besoin de moi pour le savoir. Que les jurés jugent les voleurs de chevaux, quant à moi, mon rôle n'est que de les montrer tels qu'ils sont. (Cité dans Hristic, 1982, p. 49)

¹ « [...] non seulement il ne se veut pas engagé, mais il tourne en dérision la littérature engagée. Ainsi dans *Dans le landau* (1883), le baron Dronkel dit de Tourgueniev : " Hier soir j'ai sorti intentionnellement de la bibliothèque les Récits d'un chasseur, je les ai lus d'un bout à l'autre et je n'y ai trouvé rien de spécial [...] il n'y a ni conscience de soi ni liberté de la presse [...] ni idées d'aucune sorte! Et on n'apprend même rien sur la chasse! " Ce n'est pas pour rien que Tchekhov mentionne ici Tourgueniev. Tourgueniev non plus n'était pas un " auteur engagé " dans le sens où l'entendaient les intellectuels et les critiques libéraux en pointe et, de même que Tchekhov le sera plus tard, il était plutôt mal vu de ces cercles. » (Hristic, 1982, p. 44-45)

² Selon Senelick (1997, p. 17), la critique de la première représentation d'*Ivanov* aurait été généralement négative, Le journal « *Feuille moscovite* » (*Moskovsky listok*), par exemple, aurait qualifié *Ivanov* de « profondément immoral ».

Tchekhov souhaitait donc qu'aucun jugement personnel ou élément affectif n'intervienne dans son écriture, dans la double optique de laisser le lecteur seul juge de ce qu'il lisait et d'éviter que ses textes ne soient récupérés par les réactionnaires. Ainsi, cette objectivité dans l'écriture lui permettait de faire référence à l'actualité tout en ne prenant pas lui-même position. Il détestait le mot « idéal » (Tourkov, 2003, p. 11) et, contrairement à la tradition littéraire russe³, il ne croyait en aucun cas que le théâtre était supérieur au public et qu'il devait lui inculquer des valeurs. Au contraire, il considérait le public plus intelligent que le théâtre et capable d'en retirer une réflexion personnelle.

La grande difficulté d'interprétation et l'extrême prudence avec laquelle il faut traiter ses pièces peuvent donc se justifier ainsi. Toutefois, le potentiel social et politique de *La cerisaie* a bien été prouvé par la réception de ses nombreuses représentations russes. Selon l'époque et l'importance accordée à chaque rôle, la pièce a été vue tour à tour comme le rappel nostalgique d'un régime aristocratique et d'un mode de vie disparus, ou comme un coup de trompette annonçant la Révolution. (Senelick, 2006, p. 972)

3.2 Présentation de la pièce

La cerisaie met en scène une famille de propriétaires fonciers dont l'endettement grandissant provoque la vente du domaine. Souvent interprétée comme une pièce prémonitoire annonçant le déclin de la noblesse en Russie, elle n'est pourtant pas prophétique, puisqu'elle se base sur des réalités sociales concrètes des campagnes

³ « En Russie les écrivains avaient toujours été considérés comme ceux qui ont pour mission d'enseigner la vie, et Bielinski écrivait en 1847 dans sa fameuse lettre à N.V. Gogol : " La littérature est le seul domaine, où en dépit d'une censure féroce, subsiste encore quelque vie et quelques possibilités de progrès. Voilà pourquoi, chez nous, la possibilité de profession d'écrivain est si bien considérée et pourquoi le succès littéraire s'avère si facile, même lorsque le talent est restreint [...]. Ici c'est le public qui a raison : il voit dans les écrivains russes ses seuls guides protecteurs et sauveurs de la nuit de l'autocratie, de l'orthodoxie et du nationalisme, c'est pourquoi il est toujours prêt à pardonner à l'auteur un mauvais livre, mais jamais un livre nocif." » (Hristic, 1982, p. 44)

au début du XXe siècle. En effet, en examinant les personnages, il est possible de constater que chacun représente une classe sociale différente et que tous les éléments de la société se retrouvent en eux.

3.3 Analyse des personnages

À travers les personnages de Lioubov et de Gaev, Tchekhov dresse un portrait des problèmes rencontrés par la noblesse foncière à partir de 1861, date de l'abolition du servage (voir Hosking, 1997; Pascal, 1967). Incapables d'accumuler le capital et de le rentabiliser, ou de cultiver efficacement leur domaine, beaucoup d'entre eux se voient obligés de quitter leurs terres, souvent récupérées par une nouvelle classe sociale : celle des riches marchands⁴. Lioubov, Gaev et Pichtchik ont agi exactement comme la majorité de ces nobles : en cultivant la paresse, l'inaptitude au travail et la frivolité. Cela se traduit même chez eux par une passivité presque malade. Lioubov a envie « de sauter, d'agiter les bras » (p. 24)⁵, mais elle en est empêchée par la « nécessité » de boire son café, denrée que l'on sait depuis toujours rare et coûteuse en Russie. Son frère Gaev, quant à lui, se gave de bonbons et tremble lorsqu'il n'a pas joué depuis longtemps au billard.

Pas davantage de traces d'une réelle activité agricole dans ce jardin. Aucun moujik ne semble encore y travailler, ce qui nous inciterait à conclure que la plupart d'entre eux ont déjà racheté leur liberté, comme l'a fait Lopakhine. Lioubov et Gaev ne peuvent donc plus exiger des paysans le paiement de terrains pour rembourser leurs dettes, puisque ceux qui leur sont encore attachés semblent de moins en moins nombreux, ou de moins en moins capables de payer leur liberté, étant devenus trop âgés : « La nounou est morte en ton absence. [...] Anastase aussi, il est mort. Et

⁴ Les marchands ont acheté jusqu'à 11 millions d'hectares. (Voir Crisenoy, 1978, et Moorehead, 1958.)

⁵ Les citations de *La cerisaie* sont tirées, sauf exception, de la traduction d'André Markowicz et de Françoise Morvan (1993).

Petrouchka Kossoï, il m'a quitté, il vit en ville, chez le commissaire de police. » (p. 26) Ainsi, une partie des moujiks a déjà quitté la campagne, que ce soit en mourant ou en rachetant sa liberté.

L'autre partie des travailleurs, sans pourtant avoir la force de travailler, demeure encore auprès des maîtres, dans « les anciens communs » où n'habitent que « les vieux domestiques » (p. 41) : les « vieux » comme Firs, qui semble avoir traversé toutes les époques et que Lioubov prend la peine de remercier, heureuse qu'il ne soit « pas mort » (p. 24). Celui-ci représente d'ailleurs une autre classe sociale que celle des moujiks : celle des domestiques. Ancien serf aussi dévoué qu'avant l'abolition du servage, il semble en quelque sorte attaché au domaine : « Et quand les serfs ont été affranchis, j'étais déjà premier valet de chambre. J'ai refusé la liberté et je suis resté avec les maîtres. (*Un temps.*) Je me rappelle, ils étaient tous heureux. Heureux de quoi? Ils n'en savaient rien. »⁶ À première vue, cette remarque de Firs peut paraître saugrenue dans la bouche d'un serf. Toutefois, il faut d'abord comprendre que les domestiques, ne travaillant pas la terre, n'étaient pas considérés comme des paysans et n'avaient la possibilité de racheter aucune parcelle de terrain. Ceux qui acceptaient la liberté partaient alors, sans aucun bien, s'installer en ville, ou bien ils erraient de village en village en mendiant. L'opinion de Firs sur le « malheur » de 1861 (p. 61) reflète donc la pensée des nombreux domestiques qui préférèrent le servage. Il n'est pas surprenant non plus qu'on l'oublie dans le domaine à la toute fin, car il n'aurait évidemment aucun autre endroit où aller. Il demeure avec les fantômes du domaine pour devenir lui-même une ombre parmi ces ombres, un dernier témoin du passé. (Senelick, 2006, p. 977; Banu, 1977, p. 27)

Bien qu'à l'époque de Tchekhov on ait beaucoup parlé des mauvaises conditions de vie dans les campagnes, aucun indice dans la pièce ne laisse sous-

⁶ Trad. de Jean-Claude Carrière, 1988, p. 80.

entendre que les domestiques aient été maltraités⁷. Cependant, une réplique de Varia, interrompue par le sommeil soudain d'Ania, laisse entrevoir un début de rébellion chez ces paysans⁸. Un détail de ce récit attire particulièrement l'attention : « Ils se sont mis en tête de recevoir et de garder à dormir je ne sais quels vagabonds [...]. » (p. 41) Ce fait est mentionné par Varia comme étant la cause de certains ennuis qu'elle semble avoir eus en l'absence de Lioubov. Or, seulement deux possibilités s'offrent à nous pour résoudre le problème de l'identité de ces vagabonds, puisqu'à cette époque uniquement deux groupes de personnes étaient susceptibles de parcourir les routes de campagne : des domestiques ayant choisi l'affranchissement ou de jeunes étudiants désirant inciter le peuple à la révolte. Qu'il s'agisse de l'un ou l'autre de ces groupes, il est bien évident que son objectif n'était pas d'améliorer les relations entre propriétaires et paysans. Cet événement, relaté à demi-mot par Varia, renvoie donc au tout début des luttes des classes dans les campagnes. Et bien que cette histoire soit interrompue, la peur de Varia devant le mendiant à l'acte II (p. 63) démontre que les ennuis dont elle parle furent sans doute plus périlleux que ce que laissent transparaître ses paroles.

La présence de Trofimov dans la campagne ne peut d'ailleurs que renvoyer à ce même fait historique, celui du début des révoltes paysannes. La figure de l'éternel étudiant et, surtout, du révolutionnaire⁹, ne peut que rappeler ces intellectuels révoltés qui se promenaient de village en village pour instruire le peuple et l'inciter à renverser le gouvernement tsariste. Le long monologue de Trofimov sur l'avenir et

⁷ Au contraire, ils ont droit aux mêmes avantages que les nobles, comme Charlotte qui choisit les repas les plus dispendieux dans les gares.

⁸ Il n'est pas anodin que Tchekhov ait décidé d'interrompre le récit de cette petite rébellion, puisqu'il aurait été susceptible d'être interprété par la censure.

⁹ Son statut de révolutionnaire devient surtout évident si on rajoute les passages supprimés dans la première version finale (le constat que fait Trofimov sur l'état de dégradation de la vie russe et sa réplique sur les cerisiers qui enferment les âmes des anciens serfs), passages d'ailleurs réintégrés à la plupart des traductions françaises, dont celles de Jean-Claude Carrière (p. 83 et 89) et d'André Markowicz (p. 59 et 65).

sa ressemblance avec les discours pro-révolutionnaires de l'époque est fort révélateur:

L'humanité va de l'avant, perfectionnant ses forces. Tout ce qui lui demeure encore inaccessible un jour lui sera proche, évident, il suffit de se mettre au travail, d'aider, de toutes nos forces, ceux qui recherchent la vérité. Chez nous, en Russie, il n'y a encore que très peu de gens qui travaillent. (p. 58)

La question du travail¹⁰ et la nécessité « d'aider de toutes [leurs] forces », dans le sacrifice et la souffrance, « ceux qui recherchent la vérité », la justice et la liberté d'un peuple, constituaient des thèmes importants pour les Sociaux-démocrates et l'ensemble de l'intelligentsia russe. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les discours de Tolstoï¹¹ sur le travail égalitaire. Or, non seulement les discours de Trofimov sont clairement teintés d'une touche révolutionnaire, mais ses activités antigouvernementales sont également manifestes, puisque Tchekhov prend bien soin de préciser qu'il a été deux fois chassé de l'université. En outre, il semble voyager depuis longtemps : « [...] où le destin ne m'a-t-il pas jeté, où ne me suis-je pas retrouvé! » (p. 134) Il serait donc allé d'un endroit à l'autre pour suivre son « destin », poussé par des idéologies politiques et sociales, de la même façon que ces étudiants qui sillonnaient les routes de Russie, à cette époque, pour éduquer le peuple des campagnes et le sensibiliser aux injustices dont il était victime.

Lopakchine, quant à lui, constitue l'image parfaite de cette nouvelle classe sociale qui vient à peine de faire son apparition en Russie : celle du marchand capitaliste. Sa présence dans les campagnes (conditionnelle, selon Lénine, à l'avènement de la Révolution) devient de plus en plus palpable. Le retour en campagne des représentants de cette classe, formée en majorité d'anciens moujiks, s'avère pourtant néfaste pour le bon fonctionnement du *мир* (*mir*), le regroupement des paysans qui régit la vie en communauté et qui possède un certain pouvoir

¹⁰ Que l'on retrouve également dans les pièces *Les trois sœurs* et *Oncle Vania*.

¹¹ Ses écrits politiques, distribués à l'époque sous forme de pamphlets à travers toute la Russie, ont été récemment publiés en français : voir Tolstoï, 2003.

décisionnel (les земство [*zemstvos*], assemblées provinciales, servaient entre autres de tribunaux locaux). Cet « enfant prodige », on le surnomme couramment le мироед (*miroïed*), « mangeur de *mir* » ou le кулак (*koulak*), car c'est lui qui, le plus souvent, rachète les terres des nobles et procède au démantèlement du *mir*. C'est d'ailleurs ainsi que l'appelle Gaev à la fin de l'acte I (p. 25), tout comme la description que fait de lui Trofimov renvoie directement à cette image, quand il le compare à « des carnassiers qui mangent tout ce qui passe à leur portée ». (p. 57) Même la réaction de Charlotte devant lui nous fournit un autre indice de sa « voracité » : « Si je vous autorise à embrasser la main, vous voudrez après dans le coude, et après ça dans l'épaule... » (p. 31) Pour les « mangeurs de *mir* », le travail de la terre est devenu très secondaire; c'est pourquoi il ne constitue pas pour Lopakhine l'activité économique principale. Le *miroïed* exerce davantage un métier de cabaretier, de commerçant ou d'usurier, comme Lopakhine qui se vante d'avoir « toujours de l'argent, le [s]ien et celui des autres ». (p. 59)

Ainsi, Tchekhov, pour éviter la censure, n'a pas été jusqu'à se cantonner dans la pure fiction et ignorer les réalités russes de l'époque. Au contraire, il relate avec justesse les conditions de vie des différentes figures importantes dans les campagnes, tout en laissant parfois la fiction prendre le dessus sur le réalisme. Ses personnages représentent, comme l'explique Strehler, « une partie de l'histoire qui bouge », le « mouvement des classes sociales dans leur rapport dialectique ». (Strehler, 1974, p. 7) Ils sont typiques dans la mesure où chacun illustre une masse, une classe sociale en soi. Toutefois, la pièce est bien loin de constituer un document d'archives. Tchekhov joue avec ces « types » et les mélange, chacun des personnages y gagnant un caractère distinct et cessant de n'être que l'image de sa classe sociale.

3.4 Personnages mixtes

D'autres personnages, que nous appellerons les personnages mixtes, ne représentent pas d'archétypes, mais établissent un pont entre des classes sociales qui commencent pourtant à être sérieusement en conflit à cette époque. Afin de créer ces protagonistes, Tchekhov a dû s'éloigner quelque peu de la réalité, ajoutant ainsi une touche plus personnelle, plus singulière et plus « comique » à sa pièce.

La plupart de ces personnages ont un statut de domestique, mais ils agissent comme des nobles. Issu d'une famille de moujiks, Iacha se comporte pourtant comme un aristocrate, fumant le cigare (p. 45) et se permettant d'émettre des commentaires sur la piètre qualité du champagne de Lopakhine (p. 93). Malgré son poste de serviteur, on ne le voit jamais au service des maîtres, à l'exception d'une seule fois, au début de la pièce, lorsqu'il apporte à Lioubov ses médicaments. Iacha possède le goût du luxe et de l'oisiveté de ses maîtres, tout comme Charlotte, d'ailleurs, qui demande « ce qu'il y a de plus cher » dans les gares (p. 19). Il refuse également de voir sa mère et juge les moujiks, reniant ainsi sa propre origine : « Moi, ce que je pense, Iermolaï Alexeïtch, c'est qu'ils sont bien gentils, mais pas très éveillés. » (p. 92) Iacha ignore totalement la situation financière de ses maîtres et apprend avec joie leur nouveau départ pour Paris, alors que la richesse de Lioubov est plus que jamais éphémère et que le bon temps s'achève.

Le statut de Varia demeure encore plus paradoxal. Fille adoptive de cette famille d'origine aristocratique, elle conserve cependant des habitudes étrangères. Elle est d'abord considérée comme une noble, mais ne peut rester passive et se comporte en domestique : « Elle a l'habitude de se lever tôt, de travailler, et maintenant qu'elle n'a plus rien à faire, elle est comme un poisson hors de l'eau. » (p. 104) Elle tient le rôle d'intendante et son comportement s'éloigne en tous points de celui des maîtres. Sa fermeté s'oppose à la frivolité des autres, tout comme son

ascétisme lui impose un mode de vie simple, fort différent de celui de Lioubov.

Douniacha, elle, agit tout à l'inverse de Varia. Elle fait un métier de servante, mais s'habille et se peigne comme une jeune fille de la haute société. Lopakhine le lui reproche d'ailleurs : « Tu es bien tendre, Douniacha. Je te vois mise, là, comme une demoiselle, et la coiffure aussi... Ça ne se fait pas. N'oublie pas qui tu es. » (p. 13) Elle ne sait pas demeurer à sa place, comme le lui conseille Lopakhine, et ne vit pas réellement comme une bonne. Elle ne connaît pas le travail acharné et sa délicatesse, qu'elle avoue elle-même à Iacha (p. 47), reste peu commune chez les domestiques.

Ania constitue probablement le personnage mixte le plus évident de *La cerisaie*, puisque ses deux facettes se révèlent idéologiquement contradictoires. D'une part, elle est fille d'aristocrates et s'est habituée à mener la même vie que ses parents. Plus inquiète que les autres de l'avenir qui guette le domaine, elle se vante pourtant d'être montée en ballon à Paris et ne semble pas davantage prête à tout faire pour sauver le verger. D'autre part, Trofimov semble réussir à la persuader de ses idées. Pourtant, celles-ci s'opposent complètement au mode de vie dans lequel Ania a été élevée. Elle prône avant tout le travail et le sacrifice de soi, alors même qu'elle a toujours vécu dans la richesse et la passivité. Trofimov réussit à faire d'elle une future révolutionnaire, bien que cette révolution soit dirigée précisément contre les origines de la jeune fille, contre l'existence même de sa propre famille.

Ces personnages mixtes sont donc représentants d'une certaine classe sociale et, en même temps, ils ont un comportement correspondant à celui d'une autre classe sociale. Ainsi, ils font éclater les frontières entre les divers rangs sociaux jusqu'à ne plus entrer dans ces catégories si importantes dans le discours social-démocrate : celles de l'ouvrier, du paysan, du propriétaire foncier, du marchand capitaliste et de l'étudiant révolutionnaire. Le regard de Tchekhov sur la réalité de son temps apparaît donc à travers ces personnages, puisque ceux-ci nous dévoilent

au moins son désaccord face aux divisions sociales opérées par les Sociaux-démocrates, ainsi qu'à leurs tendances manichéennes. Contrairement à ces derniers, Tchekhov démontre que chez les habitants de ce domaine règne une certaine harmonie. Les conflits entre les classes deviennent impossibles, puisqu'il n'y a pas d'oppositions claires, pas de limites évidentes, entre les individus. Du même coup, ces personnages mixtes forcent le lecteur ou le spectateur à reconsidérer les autres personnages qui, bien qu'ils représentent les grands archétypes de la Russie de l'époque, agissent parfois comme s'ils étaient d'une classe sociale complètement différente de la leur. Ainsi, Gaev appelle les moujiks ses « frères » (p. 113), Lioubov prend la peine de remercier plusieurs fois son serviteur (p. 24) et Lopakhine, représentant de cette classe de marchands dont le travail et l'argent sont les valeurs premières, se plaint d'être « épuisé de ne rien faire » depuis l'arrivée des maîtres (p. 94).

Non seulement Tchekhov dirigeait l'attention des spectateurs/lecteurs sur des faits sociaux qu'il jugeait importants, mais il jetait également un certain regard critique sur des situations de son temps par le biais de ces personnages mixtes. En démontrant une certaine harmonie entre les classes sociales présentes dans *La cerisaie*, il modifiait déjà la réalité des campagnes russes pour y ajouter une touche personnelle. Toutefois, ce n'est qu'à travers le thème du sacrifice que son discours social prend réellement forme.

CHAPITRE IV

TCHEKHOV ET LE SACRIFICE

Le sacrifice dont il est question dans *La cerisaie* se révèle d'une tout autre nature que celui dont traitait Euripide dans *Hécube*. À une époque où la religion est beaucoup moins présente, au début du XXe siècle en Russie, le motif du sacrifice perd en partie de son sens religieux pour devenir essentiellement social. Dans la « mythologie » de la Révolution et des luttes qui se préparent depuis 1880, il occupe une place de choix, car l'individu est appelé soit à sacrifier ce qu'il possède, soit à se sacrifier lui-même, à offrir sa force, son courage et même sa vie, s'il le faut, pour le bien de la communauté. Le sacrifice de soi peut alors être considéré, par ceux qui souhaitent des changements et en appellent à la révolution, comme un devoir d'abnégation de la part de l'individu soucieux de l'avenir du pays, ou même, parfois, comme un idéal à atteindre. Il devient une marque de bravoure qui servirait de phare à tous les compatriotes, de même que le sacrifice humain (tel que présenté dans la mythologie grecque) permettait à tout le groupe d'hériter des vertus de la victime.

Ce motif se retrouve aussi de façon abondante dans la littérature russe de l'époque, mais il est, bien sûr, traité de façon fort divergente selon les auteurs. Bien qu'il apparaisse dans son œuvre, Tchekhov nous offre un point de vue bien différent de celui des pro-révolutionnaires. En réalité, il remet tout à fait en question leur façon de considérer le sacrifice.

4.1 L'inutilité du sacrifice.

Une autre pièce que *La cerisaie*, *Oncle Vania*, suggère plutôt le caractère vain et même malsain du sacrifice lorsqu'il sert une fausse idéologie ou de faux prophètes. Vania et sa nièce donnent leur existence non pas à un dieu, mais à un simple mortel. Pire, Vania a consacré sa vie à des idées qui se révèlent complètement stériles dans son quotidien. Alors que lui et sa nièce se croyaient « offrandes », ils se retrouvent simples victimes : victimes de la beauté apparente des idées du professeur, mais aussi victimes de la beauté d'Elena - beauté presque parfaite, certes, mais inutile, voire nuisible à la vie de tous les jours, à la communauté. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'elle porte le même nom que la fameuse héroïne grecque responsable, justement à cause de sa beauté surhumaine, de la Guerre de Troie. Tout comme la destruction des forêts constitue un pur sacrilège selon le docteur Astrov, il n'était pas nécessaire non plus qu'Elena, Sonia et Vania offrent leur jeunesse au professeur Sérébriakov. Ainsi, le terme « sacrifice » dans *Oncle Vania* (et dans la plupart des pièces de Tchekhov) semble hautement ironique puisque le spectateur ou le lecteur comprend que ce mot n'implique pas tout « l'héroïsme » que voudraient sous-entendre les personnages. Du moins, il semble bien loin de mériter la place que lui accorde Elena à côté de la pureté et de la fidélité : « [...] bientôt, à cause de vous tous, il ne restera plus sur terre ni fidélité, ni pureté, ni esprit de *sacrifice*. » (Tchekhov, 1954, p. 153) Cette réplique est d'autant plus ironique qu'Elena défend ici elle-même ce qui l'a rendue profondément malheureuse et à quoi elle ne croit peut-être que par excès de fierté. Le vrai sacrifice n'est-il pas d'ailleurs celui que l'on fait en silence et que l'on tait même ensuite, tout comme il vaut mieux éviter de parler de ce qui est sacré et ne pas prononcer sans raison le nom d'un dieu?

Nous ne nous étonnerons pas alors d'apprendre que dans *La cerisaie*, nulle part on ne rencontre le mot жертва (*jirtva*, « sacrifice »). Toutefois, il nous semble que cette pièce constitue presque une réponse à l'idéologie des écrivains pro-

révolutionnaires¹. Le sacrifice, qui originellement servait la cause sociale, agit au contraire, dans *La cerisaie*, comme un agent de dissolution des liens sociaux. Ce n'est plus un individu qui est sacrifié pour le bien de la collectivité, mais la communauté qui est dissoute au profit de l'individu. Car la « victime » du sacrifice, la cerisaie, constitue l'allégorie même de la vie en communauté.

4.2 Symbole de la vie communautaire

Au morcellement de la terre que suggère Lopakhine, véritable signe de la division et de l'individualisme, s'oppose l'image de la famille, de la vie collective. Lopakhine présente pourtant le lotissement comme l'unique solution permettant de sauver le domaine et la vie en commun. Solution inadéquate, selon Lioubov et Gaev qui voient bien tout le paradoxe. Pour eux, cette idée est absurde puisque le domaine lui-même, tout comme les meubles, semble faire également partie de la communauté. Le discours de Gaev à l'armoire (p. 29) en témoigne d'ailleurs, car il nous y dévoile tout l'attachement des personnages à ce domaine et aux objets qu'il contient, ou plutôt qui y habitent, puisqu'ils sont personnifiés et deviennent membres de la famille. Le terme « существование », utilisé dans ce discours et qu'André Markowicz traduit par « existence »², ne s'applique normalement qu'à des êtres vivants, ce qui donne l'impression que Gaev s'adresse à une personne, ou du moins à une âme : « Très chère et vénérable armoire! Je salue ton existence, existence depuis plus de cent ans déjà tout entière dirigée vers les idéaux lumineux du bien et de la justice [...]. » (p. 29) C'est donc avec justesse que Giorgio Strehler accordait à ce meuble le titre « d'armoire-mère-mémoire ». (1977, p. 5)

¹ Le choix du nom de Léonid Andréévitch Gaev constitue sûrement une allusion directe à un de ces auteurs, Léonid Andréiev.

² Tout comme le font Elsa Triolet et Jean-Claude Carrière.

Tout comme elle s'exclame en revoyant les gens qu'elle aime, Lioubov exprime sa joie de revoir les meubles³. C'est d'ailleurs à eux qu'on offre une sépulture à la fin de la pièce, puisqu'on prend la peine de les couvrir d'un drap blanc, tout comme on recouvre les morts, alors que le corps de Firs restera découvert⁴. Mieux encore, ils représentent les ancêtres sur le point d'être abandonnés, et ce n'est pas étonnant que Lioubov voie dans les arbres du jardin des formes humaines : « Regardez, notre pauvre maman qui marche dans la cerisaie... en robe blanche! *Elle rit de joie*. C'est elle. » (p. 34) Gaev, d'ailleurs, loin de rire de sa soeur ou de la ramener à la raison, lui demande tout simplement « où ça? », comme s'il s'attendait à voir sa mère lui aussi. Et l'arbre prend réellement vie dans notre esprit, en même temps que dans celui de Lioubov, grâce à la personnification qu'elle emploie : le cerisier, « vêtu »⁵ de blanc, se « penche » (p. 34) délicatement à la manière d'une femme. Ce n'est d'ailleurs pas n'importe quelle femme qui semble à ce moment-là surgir des limbes, mais bien leur mère, leur ancêtre directe. Il semble que ce jardin constitue à la fois toute la mémoire de la famille et sa divinité tutélaire. Les arbres eux-mêmes y deviennent des fantômes, des âmes errantes possédant, pour la famille, un caractère sacré. Les anges y habitent, comme le suggère Lioubov⁶, et les ombres des ancêtres ou d'un enfant noyé s'y promènent, car elles reviennent constamment à la mémoire. Les images de la jeunesse y restent, intactes, pour refaire surface dans la mémoire, tout comme la pièce dans laquelle se trouvent les personnages n'a pas du tout changé et s'appelle encore la chambre d'enfants malgré les années écoulées. En dehors de ce lieu, que Strehler qualifie de « cimetière du temps » (1977, p. 3), les membres de la famille semblent condamnés à se disperser et à se perdre.

³ « Ma petite armoire à moi... (*Elle embrasse l'armoire*.) Ma petite table. » (p. 51)

⁴ Nous pourrions même aller jusqu'à dire que la cerisaie elle-même reçoit une sépulture, puisque les fleurs des cerisiers abattus doivent forcément couvrir le sol d'un tapis blanc, comme un linceul sur l'ancien verger.

⁵ Dans la traduction de Jean-Claude Carrière uniquement (1988, p. 59).

⁶ « [...] les anges du ciel ne t'ont pas quittée... » (p. 33)

4.3 La cerisaie comme lieu sacré

En outre, tout comme le respect du sacré permet le renforcement de la cohésion sociale dans toutes les religions, la cerisaie fait l'objet d'un immense respect de la part de la famille de Lioubov. Puisqu'il n'est plus source de subsistance comme il l'était à l'époque évoquée par Firs (p. 27-28), le verger est devenu l'équivalent des lares et pénates, ces statuette romaines qu'il convenait de protéger, car elles représentaient les dieux personnels protecteurs de la famille. Plusieurs indices nous permettent de croire que les membres de la famille prêtent au verger un caractère divin. La beauté et la pureté du jardin font sans cesse l'objet d'éloges de la part des personnages. Cependant, ces qualités sont toujours contemplées à distance, comme si le verger lui-même était inaccessible. Avec tout l'amour que porte Lioubov à « sa » cerisaie, on s'attendrait à ce qu'elle passe le plus clair de son temps à s'y promener. Pourtant, elle et Gaev ne la regardent que par la fenêtre, comme des enfants sans le sou contemplant la vitrine d'une confiserie, ou plutôt comme le prêtre qui, malgré sa communication avec le divin, demeure toujours coupé de lui. Même à l'acte II, alors que la scène se déroule à l'extérieur, le paysage de la cerisaie n'est toujours pas représenté, les personnages se réunissant plutôt sur le terrain d'une ancienne chapelle, entourée de vieilles pierres tombales, à l'ombre des peupliers qui marquent l'entrée de la cerisaie. Les personnages demeurent aux abords du verger sans le traverser, comme s'ils n'osaient pénétrer dans un endroit sacré, où seuls circulent les anges et les âmes des ancêtres. Trois symboles intéressants marquent d'ailleurs l'entrée du jardin : la chapelle, les tombes et les peupliers. La chapelle et les tombes indiquent qu'il s'agit d'un lieu saint, alors que le peuplier est considéré comme l'arbre de la résurrection ou de la mort⁷. Le passage

⁷ Dans la mythologie grecque, la nymphe Leukè (qui signifie d'ailleurs « blanche ») échappa au dieu des morts en se métamorphosant en peuplier blanc, considéré dès lors comme l'arbre de la résurrection. Après le décès de Leukè, Hadès en aurait planté à l'entrée de son royaume. Le peuplier noir, quant à lui, est appelé l'arbre de la mort puisque les Héliades, sœurs de Phaéton, se métamorphosèrent en cet arbre pour pleurer leur frère tombé dans le Pô. Cet arbre était généralement planté, et il l'est encore, dans les cimetières.

entre la prairie où se situent les personnages à l'acte II et la cerisaie semble fortement marqué par des signes sacrés, comme pour avertir les passants qu'ils pénètrent dans un lieu associé au divin, un lieu qui assure la jonction entre les mondes terrestres et célestes.⁸

4.3.1 La blancheur de la cerisaie

Plusieurs répliques de la pièce insistent par ailleurs sur la blancheur de la cerisaie. Or, le blanc constitue par excellence la couleur des rites de passage :

Le blanc [...] est une valeur limite [...]. Il est couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage : et il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance. (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 125)

Couleur de la pureté, de l'irréel et de l'unité, mais aussi de la mort dans la mythologie grecque, le blanc tient une place importante dans le sacrifice, puisqu'il connote justement un rite de passage de la victime depuis le monde terrestre jusqu'au monde divin, depuis une mort physique à une renaissance spirituelle. Il est également la couleur de la théophanie⁹ dans le christianisme, ce qui nous permet d'affirmer qu'il y a, dans la blancheur éclatante du verger, à la fois une présence divine et un rappel de la mort, ou plutôt un rappel de ce passage de la vie à la mort que constitue le sacrifice. Dans leur insistance à souligner l'éclat de la cerisaie, les personnages nous donnent déjà l'idée du sacrifice qui se prépare, de cette mort symbolique que sera pour eux le passage d'un mode de vie à un autre. Cette blancheur fait d'ailleurs écho à plusieurs thèmes de la pièce : l'unité de leur vie

⁸ Cela explique bien pourquoi les metteurs en scène se heurtent à un problème fondamental, celui de la représentation ou de la non représentation du jardin (Strehler, 1977, p. 6).

⁹ Les vêtements de Pierre, Jacques et Jean, après l'apparition de Jésus lors de l'épiphanie, deviennent d'une blancheur resplendissante. (Saint-Marc, 9, 2-5).

commune, l'innocence perdue de Lioubov, la chasteté de Varia¹⁰, la mort de Firs et l'âme des ancêtres¹¹. Pour les membres de la famille, la pureté du jardin et sa blancheur qui le rendent digne d'être mentionné dans une « encyclopédie » (p. 27) se rapprochent inévitablement d'une conception du divin. Ainsi en témoigne ce discours inachevé de Gaev : « O nature, ô *divine*, toi qui, indifférente et belle, brilles d'un éternel éclat, toi que nous baptisons notre mère, tu unis en toi la vie et la mort, tu donnes la vie et tu la détruis. » (p. 130)¹² Bien que nous contestions quelque peu cette traduction¹³, plusieurs indices ici nous permettent de comprendre le caractère « divin » accordé à la nature. D'abord, la citation débute avec l'utilisation d'un vocatif (« Ô toi ») qui indique que l'on s'adresse directement à la nature et que le locuteur se place dans une position inférieure à son interlocuteur, comme s'il s'agissait véritablement d'une prière ou d'un hommage. De plus, le locuteur lui accorde la puissance de « réunir » des antithèses aussi importantes que la vie et la mort¹⁴. La cerisaie devrait donc être considérée comme un lieu sacré, car elle « brille d'un éclat éternel ». Et même si elle ne donne plus de fruits qu'une fois tous les deux ans, elle offre fréquemment ses fleurs aux mortels et ce, malgré le froid, comme si elle existait indépendamment du climat terrestre : « [...] il fait moins trois degrés et la cerisaie est en fleurs », indique Epikhodov dès le début de la pièce. (p. 13)

L'existence du sacré dans ce lieu est cependant remise en question par un personnage : Lopakhine. Son discours sur la nature à l'acte II évoque déjà le sacrilège qu'il est sur le point de commettre en abattant les cerisiers. En s'écriant :

¹⁰ Remarquons que le blanc, couleur des rites de passage, est aussi la couleur du mariage. Le bouquet de fleurs blanches que donne Épikhodov à Douniacha lui rappelle aussitôt sa récente demande en mariage. Notons aussi que cette blancheur de la cerisaie sera détruite irrespectueusement par Lopakhine et que celui-ci se trouve incapable de demander Varia en mariage.

¹¹ Bien sûr, le blanc rappelle également, comme le souligne Bernard Dort, la nostalgie et l'enfance perdue. (1988, p. 86)

¹² Nous soulignons.

¹³ Le mot russe « дивная » signifie plutôt « admirable », « remarquable ». Le choix d'André Markowicz, qui est également celui d'Elsa Triolet (Tchekhov, 1954, p. 406), peut cependant être justifié par l'ensemble de la réplique. Par contre, Jean-Claude Carrière s'en tient à la définition russe et traduit par « merveilleuse » (Tchekhov, 1988, p. 84).

¹⁴ Ce détail nous renvoie inévitablement à la présence des peupliers à l'entrée du verger...

« [...] et nous, qui vivons là, c'est des géants que nous devrions être... » (p. 129), il croit rendre hommage à la beauté divine de la nature, alors même qu'il dévoile son propre côté destructeur. En effet, dans la mythologie, les géants sont loin d'être des créatures récompensées par les dieux. Au contraire, ils sont leurs adversaires par excellence, ceux qui mangent sans regrets les fruits de la nature et les détruisent sans jamais rendre hommage aux dieux par le biais de sacrifices. (Voir Saïd, 1978, p. 246). Or, Lopakhine est bien celui qui détruira le jardin à la toute fin de la pièce. Et, comme nous l'avons vu, il représente aussi le *miroïed*, ancien moujik dont le retour à la campagne a justement pour effet de diviser et de faire disparaître le *mir*, la communauté. La famille qui nous est présentée dans *La cerisaie* correspond d'ailleurs très bien à ce modèle de vie communautaire que faisaient disparaître les *miroïedi*.

4.3.2 Le « feu » (*dvor*)

En analysant bien cette famille, nous constatons sa ressemblance avec les дворы (*dvory*, « feux ») ces petites communautés paysannes qui s'étaient formées naturellement dans les campagnes russes du XVII^e siècle. Faute de moyens économiques, les membres du *dvor* se réunissaient pour partager leurs biens. Les propriétés personnelles y étaient rares et la vie collective, gérée par l'aîné, permettait de veiller au bien-être de tous de façon égalitaire. De même, la famille de Lioubov semble posséder un nombre réduit de biens et tout semble appartenir à ses membres de façon collective. Alors que, dans *Les trois sœurs*, le samovar est présent comme unique objet de luxe (il est offert en cadeau à Irina), il disparaît complètement de *La cerisaie* et n'est mentionné qu'une seule fois - et encore : par Firs, en tant qu'objet du passé (p. 130).

La famille constitue une petite communauté dont le but partagé devrait être de trouver de l'argent pour survivre et pour conserver son habitat, exactement comme le faisaient l'ensemble des membres d'un « feu ». Sans la cerisaie, cet habitat

commun qui les unit et qui devrait normalement leur fournir une source de travail et des moyens de subsistance, l'existence même du « feu » devient impossible. Bien sûr, l'oisiveté menace déjà son existence. Toutefois, ce n'est que lorsque la cerisaie est abattue que commence véritablement le règne du « chacun pour soi ». Le sacrifice que propose Lopakhine, celui du verger, constitue le symbole même de ce nouveau règne. D'ailleurs, ce sacrifice n'est désiré que par lui et il vient s'opposer, par le fait même, aux fondements sociaux de ce rite.

4.4 Le sacrifice et la consolidation des liens sociaux

L'origine du sacrifice est inévitablement sociale. Ce rituel constitue la base du sacré, ce qui « fait » le sacré, comme l'indique l'étymologie du mot (du latin *sacer*, « sacré » et *facere*, « faire »). Mais cette fonction serait impossible sans l'aspect collectif, communautaire, du rite. Autrement dit, celui-ci permet de créer un lien avec les dieux, mais ce lien ne peut, au départ, être établi que par un ensemble d'individus. Sans communauté, il n'y aurait pas de sacrifice. Le rite, tel qu'il était pratiqué en Grèce ancienne, naissait de l'expérience commune des individus, mais il était répété par la suite afin de consolider les liens sociaux, comme pour recréer chaque fois une nouvelle société, plus unie encore que la précédente face aux dieux¹⁵. Il permettait également l'évacuation et le contrôle de la violence inhérente à la vie en société, soit par la répression d'un élément réputé contestataire et fauteur de troubles (le bouc émissaire¹⁶), soit par l'expiation d'une faute commise par un membre ou par l'ensemble des membres de la communauté.

¹⁵ « Power that men received through sacrifice was precisely the power that gave cohesion to the community. » (Foley, 1985, p. 34)

¹⁶ Le *pharmakos* (φάρμακος). Ce mot désigne à la fois l'empoisonneur, le sorcier et celui que l'on immole en expiation pour racheter les fautes, tout comme il signifie à la fois « poison » et « remède ».

4.5 Le sacrilège de Lopakhine

La décision de Lopakhine s'oppose en tous points à l'idéal des membres de la famille. Son choix est avant tout celui du *miroïed* retournant en campagne pour racheter les terres de ses aïeux et désorganiser la vie en communauté. Fait étrange, ce phénomène ne va pas à l'encontre des idéaux bolcheviques de l'époque. Lénine croyait que la vie communautaire dans les campagnes constituait un frein à la révolution. Car pour qu'il y ait révolte, il fallait d'abord qu'il y ait heurt entre ouvriers et propriétaires fonciers et que se développe un esprit capitaliste. Or, tant que les campagnes étaient occupées par des propriétaires endettés et des paysans organisés en communauté, le système capitaliste ne pouvait s'instaurer. Il fallait donc que le paysan se transforme en petit agrarien et devienne lui aussi un élément du système capitaliste :

[...] le paysan de Lénine est un paysan imaginaire. Un moujik qui, sauf s'il est réactionnaire, ne s'oppose pas à la bourgeoisie, mais combat, tout au contraire, pour en assurer la domination. Aussi peut-il être une force de la « révolution bourgeoise » et, dans ce cadre, s'allier, sous certaines conditions, au prolétariat. Mais il faut encore qu'il abandonne toute rêverie égalitaire, tout songe communautaire et accepte de voir dans la République du capital le but ultime de ses aspirations. (Crisenoy, 1978, p. 120-121)

L'arrivée du koulak en campagne ne constitue pas un obstacle aux idéaux révolutionnaires, car il fait déjà régner sa propre loi au sein du *mir*, enrayant toute « rêverie égalitaire », aidant ainsi le capitalisme et l'idée agrarienne de division des terres. Le lotissement dont parle Lopakhine et ses effets néfastes sur la vie commune de la famille de Lioubov ne vont donc pas à l'encontre de la pensée bolchevique, et Lopakhine agit ici comme le premier agent destructeur de l'ancien régime, préparant le terrain à la Révolution.

La destruction du verger devient la représentation idéale de ce « sacrifice de la pureté » dont parlaient les écrivains pro-révolutionnaires. Mais ce sacrifice au profit de l'individualisme et du capitalisme est bien loin d'être accompli dans le respect du sacré. D'abord parce que l'abattage des arbres débute avant même le départ de la famille, mais surtout parce qu'il s'agit « d'abattre » (Tchekhov, 1988, p. 52) ou de « raser » (Tchekhov, 1992, p. 27) la cerisaie. En russe, le terme « вырубить » implique non seulement la même violence que les termes français utilisés par les deux traducteurs, mais il comporte également le préverbe « вы », qui indique la réalisation complète de l'action. De même, dans l'expression « хватит топором по вишневному саду »¹⁷, le verbe « хватит » pourrait être traduit par « flanquer un coup ». Lopakhine ne semble donc avoir aucun respect particulier pour la cerisaie, ne voyant dans les arbres et la beauté du jardin qu'une matière première et un espace potentiel pour construire des villas. L'action de Lopakhine sur le verger est un pur sacrilège, au sens où elle consiste en un acte de profanation d'un lieu conçu comme sacré par la famille de Lioubov. Elle ne constitue surtout pas un sacrifice pour assurer l'avenir, tel qu'il la présentait au départ.

Tchekhov montre donc que le sacrifice qu'idéalisent les bolcheviques et autres esprits révolutionnaires est loin d'être aussi beau qu'ils le prétendent. Le don de soi au profit de la communauté dont ils parlent n'est en fait que la destruction inutile d'une harmonie préexistante. Certes, le lotissement du domaine permettra à Lopakhine d'obtenir les résultats souhaités, mais ces résultats ne seront profitables qu'à une seule personne et ils auront surtout causé l'échec de la vie en communauté. Ainsi peut-on conclure que, s'il y a véritablement sacrifice, c'est davantage celui de la communauté et de la vie sociale, bien que Lopakhine – et c'est là un paradoxe tchekhovien – semble désirer le contraire au début de la pièce. Ce sacrifice devrait normalement permettre le renforcement de la communauté, non sa dissolution.

¹⁷ Traduite par : « porter la hache dans la cerisaie » (Tchekhov, 1988, p. 111) ou « entrer à la hache dans la cerisaie » (Tchekhov, 1992, p. 90).

Nul doute alors qu'il y ait un fossé entre les idées révolutionnaires et les pensées de Tchekhov. Sans avoir manifestement contredit les écrivains de la révolution, Tchekhov a du moins apporté un point de vue plus rationnel et plus prudent sur le sujet. Il semble en quelque sorte se poser la question : « mais qu'est-ce au juste qu'un véritable sacrifice? » Tout comme il remet en question et ridiculise souvent ce que les personnages de *Platonov* prennent pour de l'amour, il pose ici la question du sacré et démontre à quel point il peut être facile de le manipuler et de le subvertir.

TROISIÈME PARTIE

ALICE :
UNE RÉCRITURE D'*HÉCUBE*
À LA LUMIÈRE DE LA *CERISAIE*

CHAPITRE V

GENÈSE ET ÉLÉMENTS D'INTERPRÉTATION D'ALICE

Notre époque est marquée par la dissolution du sacré et ce, particulièrement au Québec où les institutions religieuses se sont vu enlever toute emprise sur la vie quotidienne des citoyens en quelque dix ans seulement. Pourtant, nous conservons encore ses formes, comme des coffres dont le contenu aurait été dilapidé. Le même événement s'est d'ailleurs produit avec le sacrifice (voir Lempert, 2000). Peu à peu, le sacré a été évacué de ce rituel et celui-ci n'a conservé que sa forme et ses effets sur le réel; autrement dit, il n'a gardé que sa force politique. De rite sacré qu'il était, il est devenu uniquement une action sur le monde, une façon de canaliser et de maîtriser la violence inhérente à toute société. En somme, il ne reste du sacrifice que son action directe sur le corps social et sur le corps des victimes.

Cette observation, sans être tout à fait le point de départ de notre travail, en est devenu une ligne directrice, puisque le texte d'Euripide lui-même, déjà 400 ans avant Jésus-Christ, questionnait les rites sacrificiels tout en constatant et en mettant en évidence la dilution du sacré et le « chacun pour soi » des pratiques politiques intéressées. Ainsi, nous avons choisi de travailler sur *Hécube* parce que la pièce contenait, à notre avis, une critique sociale encore actuelle. Cette critique politique s'est peu à peu estompée au fil des nombreuses versions de notre création et ne se

retrouve plus maintenant que dans la réponse du premier ministre aux supplications d'Alice : le refus du gouvernement de condamner la négligence de Polymestor et de son entreprise équivaut à justifier le sacrifice inutile de vies humaines afin de protéger des intérêts personnels.¹

5.1 Dramaturgie contemporaine et hybridation

En fait, le point de départ de notre travail a surtout été une réaction au texte de Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, qui s'applique à décrire les particularités de la dramaturgie contemporaine. À Aristote, qui considérait la tragédie comme un « bel animal », la dramaturgie contemporaine, selon Sarrazac, répondrait par l'hybridation. Telle Pénélope tissant et défaisant sa toile, « l'auteur-rhapsode » déconstruirait et reconstruirait sans cesse les éléments de sa dramaturgie, rejetant la linéarité de l'histoire au profit de scènes épiques s'ajoutant les unes aux autres comme des pièces de tissu dans une courtepointe. Il créerait ainsi tout un réseau de tensions, dont la plus importante serait celle entre l'individu et la collectivité.

Or, ce que Sarrazac décrit comme une caractéristique de la dramaturgie contemporaine nous a semblé se retrouver tout aussi bien chez Euripide, et plus particulièrement dans sa pièce *Hécube*, dont les parties ne forment pas - à première vue - un tout cohérent, et dont l'histoire est loin d'être parfaitement linéaire. Un livre de Jacqueline De Romilly, qui s'intitule *La modernité d'Euripide* a attiré davantage notre attention sur cet auteur grec. Mais contrairement à ce que pensait Jacqueline De Romilly, il nous est apparu que celui-ci allait encore bien plus loin que les Modernes (ceux qui s'opposèrent aux Anciens lors de la fameuse Querelle qui dura de 1653 à 1715) et qu'on pouvait trouver déjà dans son œuvre les bases d'une critique du postmodernisme, dans la mesure où l'époque de la Guerre du Péloponnèse et notre époque actuelle se ressemblent en plusieurs points. En effet,

¹ Voir *infra*, p. 99.

l'époque actuelle, ou du moins celle décrite par Lyotard (1979) et Maffesoli (1992), n'est pas sans rappeler celle d'Euripide, malgré sa dimension technologique et médiatique. La dissolution du projet humaniste, l'impossibilité d'élaborer des lois universelles, la séduction, le pluralisme et le culte du sentiment sont autant de caractéristiques de la société postmoderne que l'on peut retrouver dans la société athénienne telle que décrite par Thucydide. Sous la critique exacerbée du rationalisme, c'est le projet de l'*Aufklärung* et les idées positivistes d'évolution et de progrès que les penseurs, à partir des années 1960 environ, remettent en question. En balayant du revers de la main la prétendue objectivité de la science, l'homme s'est trouvé dès lors aux prises avec la primauté de l'*aisthêsis*² et du subjectif et, du même coup, s'est placé devant deux problèmes importants : la question de la légitimation des savoirs et des lois ; l'urgence de redéfinir ce qui permettrait la reformation d'un « être-ensemble », capable de réunir en un tout cohérent la multitude de subjectivités individuelles. Mais, dans la mesure où l'objectivité de la raison et de la science ne prévalait plus sur la *doxa* et l'empirisme, quelles allaient être les bases de ce nouveau tissu social ? Comment légitimer à présent le savoir et les lois si la culture du sentiment a plus de valeur que toute ancienne vertu ? Telles étaient les questions soulevées, entre autres, par Lyotard dans sa *Condition postmoderne* (1979). Or, ces questions sont aussi posées par *Hécube*, dans la bouche de cette reine devenue esclave et dont le sort dépend tout entier des émotions des chefs grecs et de leurs talents démagogiques.

Notre première idée était donc de prouver que la « dramaturgie contemporaine » selon Sarrazac (1999) n'est pas en soi un fait nouveau, puisque l'hybridation entre le drame et le roman dont il parle³ ne nous semble pas être seulement post-brechtienne. Elle doit plutôt être le reflet de tensions politiques et de

² Connaissance par le biais des sens.

³ « Pratiquer la vivisection. Couper et cautériser, coudre et découdre à même le corps du drame. Que les premiers résultats de l'hybridation soient modestes importe peu au regard de cette constatation a posteriori : le drame se sentait à l'étroit dans la peau du " bel animal " ; son sang aspirait à être mêlé. » (Sarrazac, 1999, p. 40)

désordres sociaux observables à chaque époque charnière et peut tout aussi bien se retrouver dans la pièce d'Euripide.

Or, si ce premier sujet ne manquait pas d'ambition et que le temps ne nous a pas permis de pousser jusqu'au bout cette idée, nous nous sommes par contre penchée davantage sur la critique du sacrifice, qui nous est apparue comme le centre névralgique de toute la pièce, puisqu'elle permet de remettre en question la légitimation des lois, des pouvoirs, et celle de la vie en société. C'est elle qui constitue la base de toute critique sociale dans cette pièce et qui nous renvoie aux problèmes de la postmodernité.

5.2 Pourquoi transposer *Hécube*?

Ce lien entre les questions postmodernes et les thèmes de la tragédie d'Euripide a été définitif dans le choix de cette pièce. Nous avons d'abord été tentée d'en faire une traduction, car les sujets, déjà contemporains, dont elle traite demeuraient cependant subordonnés à une forme et un style plutôt daté. Nous voulions en faire une traduction libre, qui aurait actualisé le texte et nécessité parfois de s'écarter de l'original. Nous n'avons pas tardé alors à constater que l'actualisation de la pièce ne pourrait se faire sans sa transposition dans un autre lieu. Malgré les thèmes que nous trouvions intéressants, *Hécube* n'en demeurerait pas moins imprégné du contexte grec et des récits de la Guerre de Troie. En transposant la pièce, nous pouvions alors nous l'approprier davantage, et c'est pourquoi nous avons choisi de situer l'action de notre adaptation au Québec.

Cependant, il nous a fallu nous éloigner toujours plus du texte d'Euripide. La première version d'*Alice*, qui ne portait d'ailleurs pas encore ce nom, demeurait entièrement calquée sur la structure du texte source. Ce n'est qu'ensuite que nous avons modifié la structure en tentant d'oublier la tragédie d'Euripide pour enfin

nous appropriier l'histoire. Peu à peu, le personnage d'Hécube se changeât réellement en celui d'Alice. À notre grand étonnement, plus nous nous éloignons d'Hécube, plus nous nous rapprochions de Lioubov Andréievna. Hécube est un personnage extraverti, empreint de pathos, alors que celui de Lioubov est plutôt introverti. Les événements marquent autant l'un et l'autre, mais alors qu'Hécube éclate et se fâche, Lioubov subit son destin sans trop savoir agir. Nous avons transposé au Québec l'histoire de la reine de Troie, mais le personnage de la propriétaire russe nous a beaucoup inspirée pour créer Alice.

5.3 Emprunts au texte d'Euripide

Alice, tout comme *Hécube*, raconte l'histoire d'une mère accablée par le destin et par la perte de ses enfants. Alice ne devient pas réellement esclave, comme l'ancienne reine de Troie, mais elle subit une déchéance semblable à celle-ci. Son mari, en plus de subvenir à ses besoins et à ceux de ses enfants, lui promettait un brillant avenir dans sa carrière d'actrice. Mais voilà qu'il meurt et qu'Alice se retrouve seule à assurer l'avenir de la famille. Sa liberté individuelle se trouve donc entravée par les nécessités économiques familiales (l'action se déroulant en pleine crise économique des années 1930) et par son propre manque d'éducation (commun chez les Québécois à cette époque) qui l'accable et l'empêche de trouver un emploi.

Tout comme dans l'œuvre d'Euripide, la mort des enfants constitue une perte douloureuse, et surtout inutile, causée par la folie des hommes. Cette fois, par contre, la folie est entièrement pécuniaire. Poluxène se sacrifie en vendant son corps pour aider financièrement sa famille, alors que Polydore est victime des conditions de travail imposées aux hommes dans les mines. Ici, tout comme dans le texte grec, la vieille mère et ses enfants sont victimes des hommes qui ont préféré défendre leurs intérêts personnels avant la justice sociale. Alors que Polymestor, chez Euripide, est accusé d'avoir tué pour prendre l'or des Troyens, son homologue dans

Alice est coupable de négligence criminelle, mais demeure intouchable. Bien au contraire, les mauvaises conditions de travail qu'il impose à ses mineurs sont justifiées par le Premier ministre lui-même, Agamemnon, qui n'accorde de valeur qu'aux bénéfiques des entreprises. Les discours d'*Alice* (bien moins rationnels et juridiques que ceux d'*Hécube*) et ses supplications ne peuvent donc avoir aucun effet sur les dirigeants, puisque seul l'argument économique prévaut. La rage et la férocité d'*Hécube* font place à l'incapacité d'agir, à l'immobilisme d'*Alice*, mis en évidence par le fauteuil roulant sur lequel elle est assise, impuissante. La colère momentanée d'*Alice* ne peut d'ailleurs avoir aucune emprise sur quiconque, puisque tout se joue dans un passé datant déjà de plusieurs années. La pauvre mère n'a plus aucune possibilité de vengeance : d'une part parce que la justice se trouve du côté des profiteurs, et d'autre part, parce que la période pendant laquelle elle aurait peut-être pu réagir relève du passé sans pouvoir en aucun cas être actualisée. Non seulement il serait absurde de se venger au moment où se déroule la pièce, mais elle en a également perdu toute possibilité physique. D'ailleurs, elle ne souhaite pas non plus la vengeance, car elle ne désire que l'oubli et une vieillesse tranquille dans l'innocence, ou plutôt dans la perte de conscience. Aussi n'a-t-elle plus personne auprès d'elle, contrairement à *Hécube*, pour l'aider à se venger. L'aspect collectif du chœur tragique disparaît donc, car les spectres qui le composent ne sont plus sur terre pour partager, telles les esclaves grecques autour de leur reine déchue, les souffrances de la vie et la douleur du souvenir qu'ils exigent d'elle. Le chœur n'est plus présent maintenant que pour montrer l'extrême solitude de la vieille dame aux prises avec ses fantômes, tout comme *Pétia* contribue malgré lui à rappeler à *Lioubov* les événements passés qui l'avaient fait fuir vers Paris.

Poluxène conserve, quant à elle, la même pureté et le même esprit de sacrifice. Elle affronte son destin avec courage, mais, contrairement à la jeune fille décrite par Euripide, elle ne cherche pas à fuir l'esclavage; elle l'accepte plutôt pour protéger sa mère et les membres de sa famille. Elle n'est pourtant pas naïve, elle connaît les

dangers et les horreurs que lui réserve la prostitution. Elle possède le même héroïsme que son homologue grec, car elle se donne volontairement pour une collectivité, alors que l'ensemble des personnages ne cherche qu'à défendre ses intérêts personnels.

Polydore, lui, ne se sacrifie pas de son plein gré. Il ne pense qu'à retourner à Montréal auprès des siens. Il est, comme le Polydore d'Euripide, exilé dans le nord (en Thrace chez Euripide, en Abitibi dans notre texte) pour assurer l'avenir de la famille, puisque sa mère l'envoie gagner de l'argent dans les mines pour subvenir aux besoins primaires des membres de la famille. Sa mort n'est pas causée directement par la main de Polymestor, mais celui-ci n'en est pas moins responsable puisqu'il se trouve accusé de négligence criminelle.

5.4 Modifications apportées à *Hécube*

Le changement le plus flagrant que nous avons effectué sur le texte est évidemment le titre et le nom du personnage principal. Hécube est le seul personnage qui change de nom. D'abord, nous l'avons renommée pour l'ancrer davantage dans une réalité québécoise. Nous avons choisi précisément le nom d'Alice pour créer un écho avec la chanteuse populaire des années 1930, Alice Robitaille, mieux connue sous le nom d'Alys Robi. Il nous a semblé préférable, par contre, de ne pas rebaptiser tous les personnages, puisque cela permet de conserver un certain doute sur le fait qu'ils aient réellement existé et sur ce qu'ils racontent. Comme Alice a toujours souhaité interpréter un grand rôle tragique, on peut supposer qu'elle s'est peu à peu identifiée à Hécube, au point de confondre sa propre vie avec celle de la reine troyenne. Les noms donnés aux autres personnages ne sont pas leurs noms réels, mais ce sont du moins ceux que leur attribue Alice en secret. L'utilisation conjointe d'une parole populaire ou courante, et d'un langage plus soutenu, dont la syntaxe est plus complexe (certaines répliques sont directement

traduites du texte d'Euripide) se justifie alors, permettant de montrer à la fois l'actrice qui tente de rejouer ses anciennes « tragédies » et la vieille dame qui revoit sa vie avant de mourir. Ainsi, ce même personnage peut s'écrier : « Je suis bonne à rien! [...] Je sais même pas compter »⁴; alors qu'ailleurs dans le texte, elle utilise un langage plus littéraire : « Te souviens-tu d'un soir d'octobre, plutôt froid, la première gelée avait recouvert les feuilles mortes et ton manteau, toi qui gisais par terre, toi dont le visage avait été frappé plus d'une fois? »⁵

Dans la mesure où les causes des morts de Poluxène et de Polydore n'étaient plus les mêmes, la structure en deux temps de la pièce d'origine (dont la principale raison d'être, comme nous l'avons vu, est de mettre en évidence le parallèle entre le sacrifice et le meurtre) gagnait alors à être modifiée elle aussi. Le rapprochement entre le meurtre d'une prostituée et l'accident mortel d'un mineur peut très bien être établi sans que la structure du texte vienne le souligner, puisque ces deux morts peuvent, en quelque sorte, être classées parmi les « accidents de travail ». Dans la mesure où Alice insiste elle-même davantage sur la culpabilité de Polymestor que sur celle d'Achille (le meurtrier de Poluxène qui, d'ailleurs, n'est jamais nommé), il nous a semblé préférable d'opter pour une structure plus unifiée, bien que la chronologie ne soit aucunement respectée. La pièce n'est donc plus divisée en deux parties portant chacune sur l'histoire d'un des enfants; les deux histoires, en revanche, s'entremêlent et se répondent constamment.

Quant au thème de la corruption du langage, capital dans la pièce d'Euripide, il se transforme dans *Alice* et laisse place à un autre thème, qui selon nous est plus en lien avec l'histoire du Québec : celui de la mémoire.

⁴ Voir *infra*, p. 83.

⁵ Voir *infra*, p. 87.

5.5 Liens avec le Québec

Le temps de la pièce *Alice* ne correspond plus à celui d'*Hécube*. En fait, la question du temps se complexifie et se fractionne en trois moments : le présent d'Alice, cet instant précis où la mémoire combat pour chasser l'oubli; son passé, ce temps protégé par les fantômes de sa vie; le temps théâtral, qui lui fait croire qu'elle est un grand personnage tragique et lui fait adopter un langage plus soutenu. Évidemment, nous pouvons considérer aussi les jours à venir et le passé rapproché d'Alice, celui des quelques semaines, des quelques mois ou peut-être même des quelques années qui précèdent le début de la pièce, mais ces deux temps sont des copies identiques du présent. En somme, son destin se rapproche plus de celui de Sisyphe que de celui d'Hécube, puisqu'elle est condamnée à revivre chaque jour l'annonce de la mort de ses enfants, tout comme Lioubov, dans l'hypothèse où la vente de la cerisaie n'aurait pas lieu, serait forcée de vivre avec les fantômes qu'elle avait fuis.

Pour nous, cette division du temps est en lien direct avec l'histoire du Québec, parce que la devise de notre province, « Je me souviens », constitue un appel à la mémoire semblable à celui que lancent les spectres à Alice : « [...] nous avons besoin de ta mémoire. Sans elle, nous ne sommes plus. »⁶ La mémoire d'un peuple est en grande partie ce qui constitue son identité, ce qui crée un sentiment d'appartenance et qui lie entre eux chacun de ses membres. Bien que la devise du Québec soit justement un appel à la mémoire, la question de l'identité a toujours été problématique depuis la conquête anglaise. Par cette devise, chacun d'entre nous est appelé à se remémorer ses origines et sa culture afin de ne pas sombrer dans la perte d'identité et l'assimilation. Dans notre pièce, la mémoire devient le principal moteur de l'action, la condition de l'existence de tous les personnages, même d'Alice, qui, sans ces souvenirs qui l'accablent, ne serait plus qu'une vieille dame sénile et

⁶ Voir *infra*, p. 80.

n'aurait rien en commun avec les grandes figures tragiques. C'est une mémoire douloureuse, mais nécessaire. Elle permet de revenir en arrière pendant un instant, de reprendre possession du territoire, à la fois mental et physique, qui sert aussi de base à l'identité. Car la question identitaire exige bien que l'on occupe un territoire, que l'on possède réellement un corps pouvant être situé dans un lieu géographique, même si celui-ci n'existe plus qu'en pensée, comme c'est le cas pour les spectres d'Alice.

L'occupation du territoire constitue donc un deuxième thème important de notre pièce qui se rapporte à l'histoire du Québec. Le territoire, c'est à la fois ce pays perdu, cet espace géographique envahi par l'Autre, et ce corps que l'Église catholique a longtemps interdit, surtout aux femmes, d'«occuper». Car c'est bel et bien la dépossession de leur corps que l'Église a infligée aux femmes en leur interdisant tout plaisir charnel, en les obligeant à servir leur mari tout en remplissant leur devoir conjugal et en les forçant à enfanter presque une fois l'an. Ainsi, les Québécois se sont toujours sentis dépossédés, sans pays et sans nom.

Les spectres représentent bien cette dépossession, puisqu'ils n'occupent l'espace qu'une fois morts, en revenant sous une forme éthérée, dispersée et propice au souvenir. Bien que la télévision devant laquelle est assise Alice s'allume et s'éteigne comme si elle était le canal par lequel pouvaient revenir les spectres, ce ne sont pas réellement des ondes diffusées par la télévision qui composent leur image, mais bien des atomes dispersés que la mémoire court-circuite parfois. Leur image s'impose, s'immisce jusque dans les pores d'Alice afin de marquer ses souvenirs. Ils occupent totalement le territoire scénique, puisqu'ils couvrent tout entier le mur derrière la vieille dame, mais ils le rendent à la fois fantomatique (puisque'il nous font pénétrer dans un monde surnaturel) et onirique (car leur nom et leurs histoires sont transformés par l'imagination d'Alice, par ses penchants pour la tragédie). Par leur présence et leur appel à la mémoire, ils veulent reprendre possession de leur vie, de

leur identité, tout comme les artistes de la «Poésie du pays» tentaient, en 1960, de reconstruire le pays par l'imagination et le langage. C'est véritablement le territoire du souvenir qu'ils envahissent, ce lieu du « Je me souviens » qui fascine et hypnotise au point de rendre toute action impossible.

De tous les personnages, c'est celui de Polydore qui symbolise le mieux la dépossession du territoire géographique. De son vivant, il n'a jamais vraiment occupé ce territoire hostile qui ne lui était toujours que prêté (ce qui était le cas des colons qui devaient exploiter leur terre de façon efficace, car la menace d'être expulsés était toujours tacite), ou qu'il devait transformer pour d'autres, exploiter pour d'autres ses fruits au péril de sa vie. Polydore est réellement dépossédé de sa terre et de son corps, puisqu'il doit user de l'un et l'autre au profit d'un étranger. Inspirée directement par un accident qui a eu lieu à Val-d'Or en 2000⁷ et par la catastrophe survenue à la mine Belmoral, à Val-d'Or également, le 20 mai 1980⁸, la tragédie de Polydore montre la culpabilité des dirigeants de la mine, qui ignorent parfois volontairement certaines recommandations concernant la sécurité de leurs travailleurs, et ce, la plupart du temps, pour des raisons économiques. Alors que dans *Hécube* le sacrifice est mis en parallèle avec le meurtre, nous l'avons plutôt mis en lien avec un accident du travail. Puisque ce rapprochement permettait de

⁷ « La compagnie Mc Watters, propriétaire de la mine Kiena, près de Val-d'or, a plaidé coupable en juin dernier aux accusations de négligence portées contre elle par la Commission de la santé et de la sécurité du travail (CSST). Ces accusations faisaient suite au décès d'un travailleur, Guy Morin, écrasé sous 300 tonnes de minerai. »

Voir : <http://santesecurite.ftq.qc.ca/modules/nouvelles/nouvelle.php?langue=fr&id=6&recherche=1>

⁸ « Huit mineurs perdent la vie lors de l'effondrement de la mine Belmoral, dans la région de Val-d'Or. Cette mine avait été ouverte en 1979. Le gouvernement provincial instituera une Commission d'enquête pour déterminer les causes de la tragédie. Elle sera présidée par le juge René Beaudry. Dans ses conclusions, la commission pointera du doigt la négligence de la compagnie dont les mesures de sécurité se sont avérées inadéquates. Le 17 mars 1982, la société des mines Belmoral sera acquittée de huit accusations d'homicide involontaire. »

Voir : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/2984.html>

critiquer l'aspect politique et intéressé du sacrifice en le comparant au meurtre commis par Polymestor, nous avons voulu que la critique porte sur un aspect aussi significatif pour nous, dans nos sociétés actuelles, que pouvait l'être le rite sacrificiel à l'époque d'Euripide. Or, ce sont bien l'attrait du capital et les enjeux économiques qui ont pris aujourd'hui une importance comparable à celle de la religion, et ce sont pour eux que certaines personnes seraient prêtes à sacrifier des vies humaines. Nous avons donc décidé de situer l'accident de Polydore dans une mine, parce qu'il s'agit là d'un des lieux les plus dangereux en ce qui concerne les normes du travail, mais également parce que l'on peut esquisser un rapprochement entre le comportement du Polymestor d'Euripide, qui tue Polydore afin de s'approprier ses richesses, et les propriétaires miniers. Pourtant, cette dépossession à la fois du corps et du territoire n'est soulignée qu'une seule fois par le chœur, dans une réplique largement inspirée par celle du chœur grec déplorant la chute de Troie⁹ : « Tu as raison, Alice, notre patrie ne sera jamais comptée au nombre des cités inviolées, si grand est le nuage des profiteurs qui tout entière la cache, l'ayant de leurs industries ravagée. [...] ».¹⁰ Toutefois, le chœur est rapidement interrompu par Talthybios, avatar du Coryphée, qui refuse cette plainte comme si désormais ce sujet était devenu tabou.

Poluxène, quant à elle, illustre bien la dépossession du territoire corporel de la femme, ce territoire qui, avant 1960, était totalement contrôlé par les dogmes de l'Église et devait symboliser la pureté ou devenir une terre fertile pour les enfants. Celles qui refusaient l'une et l'autre de ces options tombaient dans le déshonneur et obtenaient une réputation de débauchées, comme s'il n'existaient que trois types de femmes : la vierge, la mère et la putain. Ici, le corps vendu de Poluxène fait écho à la terre québécoise violée et dépossédée de ses richesses par les entrepreneurs anglais. Le parallèle entre la mort de la jeune fille et celle de son frère se renforce alors,

⁹ *Hécube*, v. 905-952, p. 73-77.

¹⁰ Voir *infra*, p. 96.

puisque les deux meurent dans la perte d'identité en raison de l'exploitation abusive par l'Autre de leur territoire corporel – le corps de Polydore étant aussi « utilisé » par un autre que lui, employé comme force brute – et géographique.

Enfin, c'est par le biais de l'inaction d'Alice et de son désir de sacrifier le passé au profit d'un avenir « anesthésié » que se pose davantage notre critique de la société québécoise. En souhaitant oublier ses enfants et leur mort brutale, Alice ne désire pas seulement vivre en paix. Bien sûr, elle apaise momentanément sa douleur en avalant des narcotiques, mais elle ne se rend pas compte que c'est toute son identité qu'elle renvoie ainsi dans les brumes de l'oubli et du sommeil. En voulant mieux vivre le présent et nier la douleur inhérente à sa vie, elle oublie qu'une identité est surtout synonyme d'histoire et que c'est elle-même qu'elle sacrifie en endormant sa conscience. Ainsi, elle devient l'allégorie du Québec, qui recherche constamment une identité dans sa littérature, dans ses arts, mais qui n'accepte pas de porter avec lui son passé, faisant et défaisant ses réformes et ses lois à chaque nouveau gouvernement, comme s'il fallait éviter de construire réellement. La vengeance telle que présentée dans *Hécube* était impossible à adapter dans un pays comme le nôtre, voilà pourquoi *La cerisaie* nous apparaissait apporter une issue intéressante à cette impasse.

5.6 Influence de Tchekhov

Le sacrifice dans *La cerisaie*, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ne connaît pas plus d'utilité que celui de Poluxène dans la pièce d'Euripide. Pourtant, une différence fondamentale subsiste entre les deux : le jardin aurait tout à fait pu être épargné, alors que la mort de la jeune vierge est exigée, sans compromis possible, par l'ensemble de la communauté à laquelle sont soumises les Troyennes. Les personnages de Tchekhov connaissent les solutions à leur problème et savent bien aussi qu'il suffirait de quelques sacrifices personnels pour éviter celui du

domaine. Or, ils sont tout à fait incapables de mettre en application ces solutions, au point même que l'on peut douter de leur volonté réelle à vouloir sauver le domaine. Lioubov, qui a fui la Russie après la mort de son mari et de son fils, ne semble pas prête à revivre dans un lieu où demeurent leurs souvenirs et leurs spectres. Peu à peu, elle s'intéresse davantage aux télégrammes en provenance de Paris, comme si la fuite lui apparaissait de nouveau comme la solution adéquate. L'inaction de Lioubov et son désir d'oublier le passé nous semblaient convenir davantage à une adaptation québécoise de la pièce grecque. Comme les Québécois, les aristocrates déchus de cette pièce refusent à la fois de quitter le domaine et de l'occuper entièrement, c'est-à-dire de le prendre en main et de le rendre habitable et rentable. Ainsi, nous pouvons considérer que *La cerisaie* pose aussi la question de l'occupation du territoire et de l'identité et, par la même occasion, celle de la mémoire. La perte potentielle de la résidence familiale, qui constitue à la fois le corps géographique et le centre névralgique de toute réminiscence familiale, ne soulève pas autant de révoltes et de luttes qu'elle le devrait. En vendant le domaine, c'est véritablement l'âme et le corps de toute la famille qui sont donnés à un étranger, bien qu'il puisse être considéré comme un membre de cette communauté en tant qu'ancien moujik. Pire encore, les habitants de la cerisaie semblent avoir déjà refusé depuis longtemps d'y vivre réellement, et cette identité qu'ils croient être la leur n'est plus, en fait, qu'une image du passé. La cerisaie n'est qu'un souvenir qu'ils refusent de réactualiser, tout comme Alice refuse de redonner plus de corps à ses spectres en leur cédant complètement le champ de sa mémoire.

Toutefois, ce sacrifice inutile et conscient ne peut se faire sans une certaine culpabilité. Le personnage de Lioubov Andréievna accuse un fort penchant pour la culpabilité et la honte. Lioubov fait de « ses péchés » le point de départ de tous ses malheurs, dont le premier et le plus important est la mort de son fils Gricha. Dans ses paroles, la mort de l'enfant et la faute de la mère sont intimement liés, de sorte que dans les mots « mon petit garçon... Gricha... mon fils... » (Tchekhov, 1992,

p. 35), reposent toute la douleur et la honte de Lioubov. Il en va de même pour Alice, dont la mort des enfants devient aussi cause de remords. Le poids de ses « péchés » et de sa honte, voilà ce qui l'incite à repousser ses fantômes hors des limites de la conscience et à souhaiter la léthargie. Culpabilité et incapacité d'agir : ce sont là les deux emprunts majeurs que nous avons faits à Tchekhov, deux sentiments qui ne se retrouvent pas chez Euripide, mais qui nous semblent mieux adaptés au Québec que l'*hubris* du personnage grec qui le pousse à braver les lois.

CONCLUSION

En partant du fait que le sacrifice constitue un acte social visant à rétablir l'ordre dans une communauté et du constat que l'interprétation de ce rite au théâtre entraîne les mêmes effets – en plus de la catharsis propre à la structure tragique –, nous avons émis l'hypothèse que la représentation dramatique d'un sacrifice inutile, auquel le sacré ne participe plus, devenait le reflet, pensé et voulu par l'auteur, d'une société dont l'individualisme croissant de ses membres entraînait un désordre social. Afin de mettre à l'épreuve notre hypothèse, nous avons analysé des textes de deux périodes historiques éloignées dans le temps – deux époques de conflits sociaux : celle de la Guerre du Péloponnèse et celle du début des révolutions paysannes en Russie.

D'abord, nous nous sommes assurée que les deux textes dont nous allions parler faisaient bel et bien référence aux périodes de tensions sociopolitiques pendant lesquelles ils avaient été écrits. *Hécube* a été composé à l'hiver 423 avant Jésus-Christ, comme l'a démontré Delebecque (1951), c'est-à-dire en pleine Guerre du Péloponnèse, alors qu'à la fois Sparte et Athènes s'essoufflaient et que, n'eût été le mauvais concours de quelques « flagorneurs du peuple » qui dirigeaient la cité athénienne¹, une entente aurait été possible. Par ailleurs, la pièce présente une reine déchue – symbole d'une Athènes déjà fortement ébranlée par la guerre –, et pourtant encore fière, victime des démagogues, mais utilisant elle aussi les ruses du langage pour obtenir vengeance. L'esprit fourbe et intéressé des personnages de cette pièce, comme nous l'avons vu, renvoie à la réalité de cette période. *La cerisaie*, pour sa part, a vu le jour alors que la Russie se préparait à vivre d'importants bouleversements et que l'ancien mode de vie et toute l'organisation sociale qui en découlait, mis à mal

¹ Pour reprendre les termes par lesquels Hécube qualifie Ulysse. (Euripide, 1999, v. 132, p. 11)

par les Bolcheviques et autres révolutionnaires, commençaient déjà lentement à agoniser. Moins ouvertement dénonciatrice de son époque que peut l'être *Hécube*, la pièce de Tchekhov n'en est pas moins ancrée dans la réalité quotidienne de cette période charnière. Comme nous l'avons démontré, certains personnages représentent les grands archétypes de la société russe de la fin du XIXe siècle, alors que d'autres, les personnages mixtes, présentent une synthèse de deux ou plusieurs types sociaux souvent opposés dans la réalité. Ainsi, *La cerisaie* forme un tableau des différentes classes évoluant dans les campagnes russes, lieux où apparaurent les signes précurseurs de l'échec du régime tsariste.

En plus d'être bien ancrées dans l'actualité de leur temps, ces deux œuvres ont en commun un de leurs thèmes : celui du sacrifice devenu un geste inutile, servant davantage à assouvir quelques intérêts personnels. C'est à travers ce thème, employé littéralement chez Euripide et de façon figurée chez Tchekhov, que nous pouvons déceler un point de vue critique de la part des auteurs sur leur société. Celui d'Euripide est sans conteste le plus clair et le plus facile à analyser. Aucun motif religieux ne peut réellement justifier le sacrifice de Poluxène. En premier lieu, il n'est pas demandé par un dieu, mais plutôt par le spectre d'un ancien héros de guerre qui, à part ses caprices habituels, n'a aucune raison valable de l'exiger, ni d'ailleurs aucun pouvoir divin qui lui permettrait de punir les Grecs dans le cas où ceux-ci ne satisferaient pas son désir; en second lieu, ce n'est même pas lui qui exige le sacrifice de Poluxène, dans la mesure où il ne précise pas quel genre d'honneur il souhaiterait et que seuls Ulysse et les fils de Thésée tiennent pour essentielle la mort de la jeune fille. Ainsi, l'inutilité de ce meurtre rituel se voit clairement démontrée, d'autant plus que la structure en deux temps de la pièce permet de le comparer à l'assassinat de Polydore, créant alors un parallèle entre ces deux actes qui n'ont pour but que d'assouvir des désirs personnels. Avec ce thème, Euripide pointe donc du doigt les discours fourbes de certains personnages influents d'Athènes – Cléon, sans aucun doute, est sa principale cible – et il laisse entendre que la corruption du

langage et les pratiques politiques intéressées ont pris la place, au sein de la cité, de la raison et de la justice.

Beaucoup moins criante est la critique de Tchekhov dans *La cerisaie*, lequel, comme nous l'avons vu, a cherché à ne pas s'attirer les foudres des censures. Sans porter de jugement favorable ou défavorable sur les changements qui s'opèrent en Russie, l'inutilité du sacrifice du domaine ne fait que dépeindre, de façon plutôt objective, la montée de l'individualisme et du capitalisme. La destruction de la cerisaie, qui aurait très bien pu être évité par un effort familial, sonne le glas de la vie communautaire des campagnes russes que représentait auparavant l'organisation du мир (*mir*). Bien sûr, Tchekhov ridiculise les propriétaires fonciers (ne disait-il pas d'ailleurs de *La cerisaie* qu'il s'agissait d'une comédie?), mais la tristesse causée par ce sacrifice dépasse la simple moquerie. Les discours idéalistes des révolutionnaires ne plaisaient pas à Tchekhov, il ne s'en cachait pas, et ce qu'il cherche à dire à ses contemporains dans sa pièce est peut-être de se méfier de tout régime totalitaire et de ne pas tout balayer du revers de la main, car le quotidien des habitants de la cerisaie représente justement un mode de vie intéressant par son aspect communautaire.

Ainsi, ces textes comportent bel et bien une vision sociale, comme nous l'avons supposé au départ, quoique celui de Tchekhov ressemble davantage à un constat d'échec qu'à un reproche clair visant une instance politique précise. Cependant, bien que notre hypothèse ait été vérifiée dans deux œuvres de deux auteurs différents, à deux époques éloignées dans le temps, il nous semble qu'il vaudrait mieux poursuivre cette étude sur un corpus plus vaste avant de conclure véritablement à la justesse de cette affirmation. Il faudrait d'abord examiner plusieurs œuvres portant sur le thème du sacrifice et les classer selon l'ordre ou le désordre des sociétés dans lesquelles elles ont été écrites. Ensuite, une analyse approfondie de ces pièces pourrait nous permettre d'établir un lien plus éclairé entre

les raisons qui justifient le sacrifice représenté, la structure de la pièce (linéaire ou non linéaire) et l'organisation de la société dans laquelle a évolué l'auteur. Le présent travail constituerait donc une partie – bien mince – d'une plus grande étude.

Cependant, l'analyse de ces deux œuvres nous aura permis de mieux orienter notre adaptation d'*Hécube* en n'oubliant pas d'actualiser le discours social qu'il recelait afin de lui donner une couleur plus contemporaine et plus québécoise. Le texte qui résulte de cet exercice demeure plus éloigné de l'original que ce que nous avons imaginé dans le projet initial. Nous avons effectivement constaté que l'adaptation d'une tragédie grecque nécessite une remise en question de tous ses éléments² et que l'écart considérable entre la société grecque et la nôtre nous oblige à redéfinir certaines bases de la collectivité, entre autres la relation entre les hommes et le sacré. Ainsi, le sacrifice devient celui de la mémoire dans notre création, puisque la mémoire constitue l'un des principaux fondements d'une identité collective et qu'en la refusant, Alice agit comme Agamemnon en autorisant le meurtre de Poluxène : elle donne libre cours à l'individualisme et « au chacun pour soi », aux dépens de la vie en communauté. L'exemple de *La cerisaie* nous a été ici d'une grande inspiration, puisque le rapport au sacré ne prend pas la place, ni à notre époque ni à celle de Tchekhov, qu'elle possédait au temps d'Euripide. Trouver un écho contemporain au sacrifice de Poluxène aurait pu se révéler beaucoup plus périlleux et laborieux sans le modèle que nous propose l'œuvre de Tchekhov.

² « [...] l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. » (Aristote, 1980, chap. 6, 50a 7, p. 55.) Voir *supra*, p. 2, n° 1.

RÉFÉRENCES

- Alaux, Jean. 1999. « Introduction ». In Euripide. 1999. [s.d.] *Hécube*, p. vii-xxxii. Trad. du grec par Nicole Loraux et François Rey. Coll. « Classiques en poche ». Paris : Les Belles Lettres.
- Aristote. 1980. [s.d.] *La Poétique*. Texte, trad., et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil.
- Banu, Georges. 1999. *Notre théâtre, La cerisaie. Cahier de spectateur*. Arles : Actes Sud.
- _____. 1977. « Strehler et l'antépurgatoire tchékhovien ». *Travail théâtral*, n° 26, p. 21-28.
- Burkert, Walter. 1998. *Sauvages origines : Mythes et rites sacrificiels en Grèce ancienne*. Trad. de l'allemand par Dominique Lenfant. Paris : Belles Lettres
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*. Coll. « Bouquins ». Paris : R. Laffont.
- Crisenoy, Chantal de. 1978. *Lénine face aux moujiks*. Coll. « L'Univers historique ». Paris : Seuil.
- Delebecque, Édouard. 1951. *Euripide et la guerre du Péloponnèse*. Paris : Klincksieck.
- Dort, Bernard. 1988. *La représentation émancipée*. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles : Actes Sud.
- Euripide. 1999. [s.d.] *Hécube*. Trad. du grec par Nicole Loraux et François Rey. Coll. « Classiques en poche ». Paris : Les Belles Lettres.
- _____. 1962. [s.d.] *Tragiques grecs : Euripide*. Texte prés., trad. et annoté par Marie Delcourt-Curvers. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.
- Foley, Helene P. 1985. *Ritual Irony : Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca (New York) : Cornell University Press.
- Gregory, Justina. 1999. [s.d.] *Euripides : Hecuba : Introduction, Text and Commentary*. Coll. « American Philological Association Textbook », n° 14. Atlanta : Scholars Press.

- Hosking, Geoffrey. 1997. *Russia: People and Empire; 1552-1917*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.
- Karlinsky, Simon. 1984. « Chekhov: The Gentle Subversive ». In *Chekhov: New Perspectives*, sous la dir. de Rene et Donna D. Welleck, p. 38-62. Englewood Cliffs (New Jersey) : Prentice-Hall.
- Hristic, Jovan. 1982. *Le théâtre de Tchekhov*. Trad. du serbo-croate par Harita et Francis Wybrants. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Lempert, Bernard. 2000. *Critique de la pensée sacrificielle*. Coll. « La couleurs des idées ». Paris : Seuil.
- Lloyd, Michael. 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford : Clarendon.
- Loroux, Nicole. 2001. *La voix endeuillée*. Coll. « NRF essais ». Paris : Gallimard.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Paris : Minuit.
- Maffesoli, Michel. 1992. *La transfiguration du politique*. Paris : Grasset.
- Moorehead, Alan. 1958. *Naissance de la Révolution russe*. Trad. de l'anglais par André Bertin. Paris : Plon.
- Nabokov, Vladimir. 1999. « Anton Tchekhov (1860-1904) ». In *Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, p. 197-284. Trad. de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek. Coll. « La Bibliothèque cosmopolite ». Paris : Stock.
- Pascal, Pierre. 1967. *Histoire de la Russie : Des origines à 1917*. Coll. « Que sais-je? », no 248. Paris : Presses Universitaires de France.
- Platon. 2002. [s.d.] *La République*. Trad. du grec ancien et annoté par Georges Leroux. Coll. « GF », n° 653. Paris : GF Flammarion.
- Romilly, Jacqueline de. 1986. *La modernité d'Euripide*. Coll. « Écrivains ». Paris : Presses Universitaires de France.
- Saïd, Suzanne. 1978. *La faute tragique*. Coll. « Textes à l'appui ». Paris : F. Maspero.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'Avenir du drame, 2^e édition*. Coll. « Circé poche ». Belfort : Circé.
- Senelick, Laurence. 1997. *The Chekhov Theater: A Century of The Plays In Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

- . 2006. « Introduction [to *The Cherry Orchard*] ». In Chekhov, Anton. *The Complete Plays*, p. 971 à 978. Trad. du russe par Laurence Senelick. New York : Norton.
- Strehler, Georges. 1977. « Notes pour *la cerisaie* ». Trad. de l'italien par Emmanuelle Joly-Genevois. *Travail théâtral*, n° 26, p. 3-20.
- Tchekhov, Anton Pavlovitch. 1954. *Œuvres (Théâtre)*. Trad. et prés. par Elsa Triolet. Paris : Les Éditeurs français réunis.
- . 1988. *La cerisaie*. Trad. du russe par Jean-Claude Carrière. Coll. « GF. Théâtre étranger ». Paris : GF Flammarion.
- . 1992. *La cerisaie*. Trad. du russe par André Markowicz et Françoise Morvan. Coll. « Babel ». Arles : Actes Sud.
- . 2003. *Пьесы*. (« Pièces »), Coll. « Библиотека мировой драматургии », (Bibliotika mirovoï dramaturgii). Moscou : Эксно (Exna).
- Thucydide. 1964 [s.d.]. *La Guerre du Péloponnèse*, t. 1 et t. 2. Trad. du grec ancien par Denis Roussel. Paris : Le Livre de poche.
- Tolstoï, Léon. 2003. *Écrits politiques. Textes choisis*. Trad. du russe et prés. par Éric Lozowy. Coll. « Retrouvailles ». Montréal : Écosociété.
- Tourkov, A. M. 2003. *Чехов и его время*. (« Tchekhov et son temps ») Moscou : Гелеос (Geleos).
- Vellacott, Philip. 1975. *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge : Cambridge University Press.

QUATRIÈME PARTIE

ALICE :

ADAPTATION LIBRE D'*HÉCUBE* D'EURIPIDE

À LA LUMIERE DE

LA CERISAIÉ DE TCHEKHOV

Personnages :

Alice

Mère de Poluxène, de Polydore et de Cassandre, femme de Priam. Son mari, qui avait une certaine influence dans le milieu artistique, lui promettait un grand avenir d'actrice tragique, mais il est mort dans un accident et elle, qui n'était auparavant qu'une pauvre fille de la campagne sans éducation, n'a jamais vraiment réussi à trouver du travail. Elle est maintenant âgée, presque sénile, ne peut plus marcher et vit dans ce que l'on peut considérer soit comme un foyer pour personnes âgées, soit comme un asile.

Chœur des spectres

Il est composé de tous les personnages, à l'exception d'Alice. Les images des spectres sont projetées sur le mur derrière la vieille femme et le couvrent entièrement.

Polydore

Fils d'Alice. Il a été envoyé par sa mère pour travailler auprès de Polymestor, dans les bureaux administratifs de sa mine, mais ce dernier a préféré l'employer comme simple mineur, trahissant ainsi le marché conclu avec Alice.

Poluxène

Fille d'Alice. Jeune et au cœur pur, elle devient prostituée pour aider financièrement sa famille.

Ulysse

« Pimp » de Poluxène. Petit escroc et vendeur de drogue, sans respect pour quiconque.

Infirmière

Elle est employée depuis fort longtemps par Alice pour s'occuper d'elle.

Talthybios

Policier. Il tient également le rôle du Coryphée dans le chœur.

Alice

Une chambre pauvrement décorée, entre la chambre d'hôpital et celle d'une résidence pour personnes âgées. Une vieille dame est assise dans un fauteuil roulant et sommeille. Devant elle, une télévision s'allume soudain, mais ne montre aucune image, que de la « neige ». Derrière elle, apparaît soudain l'image d'un jeune homme habillé en mineur qui couvre entièrement le mur. L'image est mauvaise, parfois floue, mais de celle-ci s'élève soudain une voix poreuse, presque surréelle.

Polydore

Me voici. J'arrive, petite mère. J'ai quitté la mine et sa grande noirceur, là où il n'y a plus de différence entre les cadavres et les vivants, là où chacun se promène, déjà mort, animé seulement par quelques mouvements répétitifs et par l'idée de gagner quelques sous. Un endroit maudit où la mort établit sa demeure, dans le ventre même de la terre. J'arrive, moi, Polydore, et je me souviens de tout : de ce voyage interminable à travers les forêts; du paysage cruel comme le roc; de cette maudite terre gelée en plein solstice. Puis de ce trou comme seul moyen de subsistance, couloir interminable planté dans le sol. Odeur de soufre et d'humidité froide. Bruit de la terre qui tourne, pas celui rassurant du ressac ni celui du vent, mais comme le grincement aigu d'une mécanique rouillée prête à se refermer sur nous à tout moment. Le cri du métal fondu et celui qui se forme lentement en nous, celui de la bête traquée, perdue d'avance. Le bruit du sang dans nos tempes. Le rythme obsédant d'un tambour de fin du monde. Puis la panique. Se défendre? Contre qui, contre quoi, si dans ces ténèbres on ne voit rien venir, si le sol lui-même semble entièrement tourné vers nous? Mourir dans les tranchées, sur un champ de

bataille, dans un combat d'égal à égal avec l'ennemi pour servir une cause noble, je veux bien. Mais dans son propre camp, pas même en plein combat, plutôt en pleine nuit, en plein rêve, puisque dans la noirceur totale le rêve se mêle à la réalité et on sait plus, on comprend plus, ou plutôt, on cherche même pas à comprendre puisque le rêve est ainsi fait, illogique et souvent cruel. Emporté en pleine nuit, ou plutôt, propulsé, et cette fois c'est pas un rêve. Cette fois j'étouffe vraiment, étranglé par les mains mêmes de la terre. Cloué au sol par la pierre, par le métal toujours hurlant. Cloué au sol, comme si soudain tout le poids de mon corps se concentrait en un seul point, comme si mon être tout entier n'était plus que ce cou étouffé et lourd, terriblement lourd, que cette bouche ouverte et râlante quêtant la moindre parcelle d'air. Comme si mon corps tout entier voulait se comprimer pour retourner dans ton ventre, chère mère, dans ce lieu si petit, intenable pour mon corps maintenant trop grand.

Puis bientôt je suis même plus conscient. Cette odeur, surtout, complètement disparue, comme si jamais de ma vie j'avais senti. Conscient seulement de la panique dans mon sang et de cet air qui manque, qui existe plus. Comme si l'oxygène était soudain devenu tellement dense qu'il pouvait plus pénétrer dans mes narines. Puis plus rien. Ou plutôt oui, une chose, mais bien une seule : cette certitude qu'on est mort, qu'il y a plus rien à faire mais qu'au moins dans ce trou notre corps est déjà enseveli.

Puis tout recommence, tellement qu'on sait plus exactement si on est mort à un moment précis ou si la mort est un processus constant, une répétition sans fin. Comme s'il suffisait pas de mourir d'une façon aussi horrible et qu'il me fallait encore revoir et revivre cet instant.

Oui, revivre ma mort et même les quelques minutes qui la suivent. Parce que je reste là, même après, à me regarder étendu, inerte, comme dans un rêve. Peut-être que oui, après tout, dans un rêve, puisqu'il me semble m'être jamais réveillé, n'avoir vécu que cet unique et même rêve toute ma vie. Et pourtant je voudrais

que ce soit plus réel, que cette mort ait été au moins un combat de chair. Que ce trou ait été une tranchée et que mon combat y prenne place de nouveau et pour vrai cette fois, dans la sueur du corps à corps. Que mon ennemi ait été et soit de nouveau un être de chair contre qui je pourrais lutter, crier, et dont je sentirais le souffle s'accélérer, les muscles faiblir durant la lutte. Que mon ennemi soit monstrueux, mais qu'il soit plus cet être intangible guettant ma propre lâcheté, cette peur tapie au fond de la terre qui nous saute à la gorge dès qu'on y pénètre. Je me souviens et il faut que je tu te souviennes aussi, mère. Ta mémoire et ta rage seront les armes avec lesquelles je pourrai reprendre le combat. Voilà, me voici.

Alice

Oh, mon Dieu! Je me suis endormie. Je ne me rappelle même pas avoir combattu le sommeil. J'ai dû tomber comme une mouche! Je me suis endormie et pendant ce temps-là, tout le monde est parti? J'ai oublié ce que je faisais et je me suis endormie. Le noir total! Où suis-je donc? Je ne connais pas cette pièce ni ce fauteuil? Et mes enfants? Mais où sont donc mes enfants? Où sont-ils donc passés encore? Sûrement dans le parc près d'ici. Je ne leur ai pourtant pas appris à traîner de la sorte. S'il fallait qu'on les voie traîner ainsi, qu'est-ce qu'on dirait de moi? On dirait que je ne suis pas une bonne mère, que je ne les surveille pas assez et qu'ils sont mal élevés. Et s'il fallait qu'il leur arrive malheur, ce serait ma faute, sans aucun doute. Qu'est-ce que je deviendrais sans eux? Je n'aime pas ces jeunes délinquants qui traînent dans le parc près d'ici. Nous étions si tranquilles avant. Je n'aurais pas dû vous amener dans ce quartier malfamé. S'il fallait que ces jeunes vous entraînent dans leur débauche, qu'est-ce qu'il adviendrait de moi, moi qui vous ai soigneusement élevés? Mais où êtes-vous donc? *L'image du cœur des spectres apparaît sur le mur derrière elle.*

Talhybios

Tu ne te souviens déjà plus de rien, Alice?

Alice

Oh, mon Dieu! Si je pouvais au moins faire un peu de ménage dans cette tête trop lourde. Et j'ai l'intuition pourtant que je devrais me rappeler quelque chose.

Chœur des spectres

Vers toi, Alice, nous revenons encore une fois, nous, les déracinés, les écorchés vifs. Nous sommes venus en guise de mémoire. Nous sommes venus te rappeler, te dire la douleur de nos vies et celle de nos morts : l'impossibilité de nous venger et la disparition totale dans l'oubli. Nous ne pouvons alléger tes souffrances, éternels messagers de douleur que nous sommes. Tu auras beau courir aux églises, fréquenter les confessionnaux, tes prières et le blanchiment de tes fautes ne t'épargneront pas le deuil ni la souffrance. Nous ne t'épargnerons pas, Alice, cette mémoire qui t'accable et qui nous accable. Nous ferons d'elle un emblème, un chapelet accroché au-dessus de ton lit dont chacun des grains scintillera de la douleur d'un souvenir. Nous ferons de cette mémoire un temple sacré où tu pourras te recueillir. Ta consolation sera en elle et non dans l'oubli, car nous avons besoin de ta mémoire. Sans elle, nous ne sommes plus.

Alice

Oh, ma tête, ma pauvre tête. J'ai l'impression qu'elle est pleine de monde! Pleine de gens qui me parlent en même temps! Je n'arrive même plus à penser. Si je pouvais au moins me souvenir de ce que je fais ici...

Talhybios

Reprenons du début. Acte 1. L'éloignement.

Garde-malade

Une lettre de votre fils, Madame.

Polydore

Chère mère, je te mentirais si je te disais que je suis heureux ici. Le fond de la mine est frette et le travail est pénible. C'est le vrai far-west ici. En dehors des heures de travail, c'est-à-dire les quelques heures qu'il nous reste dans la journée, les seuls passe-temps possibles sont la boisson et les filles de l'hôtel. Je comprends bien les mineurs qui passent leur paie à boire et à fêter. C'est comme si à chaque jour la surprise d'être encore en vie était plus forte que tout, tellement qu'a nous forçait à fêter parce qu'on a survécu, mais aussi parce qu'on sait qu'on y retourne demain et que cette fois-là sera peut-être la bonne. Je suis désolé, petite mère, j'ai pas beaucoup d'argent à vous envoyer. La paie est pas très bonne pis la bière est coûteuse et tellement nécessaire après la journée de travail. Je fais ce que je peux, je te jure.

Alice

Comment, pas beaucoup d'argent? Et comment vivrons-nous, nous qui comptons sur ton aide? Tu le sais bien, c'est le seul travail assez payant pour faire vivre toute la famille. Pourquoi dépenses-tu en buvant de la bière? Tu gaspilles tout et tu n'envoies que des restes, prétextant que la paie n'est pas très bonne? Tu n'as pas honte, mon fils? Pense un peu à ta mère et à tes sœurs. De quoi vivrons-nous sans toi? Ressaisis-toi, mon fils, et tâche d'économiser davantage. Pense à ta famille qui

a besoin de toi, cela t'aidera à supporter ces maux. Les autres mineurs le font bien, non? Je voudrais bien travailler, moi, mais je ne suis bonne à rien, je ne sais rien faire. Je ne suis bonne qu'à jouer.

Polydore

Je veux revenir à la maison, petite mère. Je pourrais trouver un emploi comme débardeur dans le port. Ce serait un peu moins dangereux qu'ici, peut-être un peu moins payant, mais on pourrait se serrer un peu la ceinture, dépenser un peu et peut-être même vendre quelques robes et quelques bijoux? La vie est insupportable ici. Le frette, la mine, la lumière du jour qu'on voit jamais... On manque d'air dans mine! Et hier encore, un gars a été oublié en bas. La cage est remontée sans lui. Toute une nuit sous terre, dans l'humidité frette des souterrains. Et c'est quasiment rien à côté de la froideur du boss pis de sa gang. Si tu savais la honte que j'ai, petite mère, quand il me demande de tes nouvelles en faisant un geste obscène juste pour faire rire ses chums. Un gros rire gras d'Anglais qui me transperce le cœur, petite mère. Comment veux-tu que j'aie pas drette à l'hôtel boire ma paie?

Alice

Comment oses-tu me dire que je fais des dépenses inutiles, quand je me fends en quatre pour nourrir tes sœurs avec le peu d'argent que tu nous envoies? Tu sais bien que mes robes et mes bijoux sont mes outils de travail. Mieux encore, ils sont ma deuxième peau, celle qui m'a aidée à me sortir de mon ancienne vie. Vendre mes robes et mes bijoux, ce serait comme revenir en arrière, dans la peau de cette imbécile qui venait de la campagne. Qu'est-ce que les gens penseront, hein? Qui m'engagera quand je reprendrai le métier de comédienne si j'ai l'air d'un pauvre laideron? Je sais bien ce que tu te dis, mon fils. Tu te dis que de toute façon, je serai plus jamais comédienne. Eh bien! Détrompe-toi! J'attends en ce moment

même des nouvelles d'un théâtre. Enfin, quelqu'un a consenti à monter une tragédie grecque et il m'a promis un rôle. Tu imagines? Mon grand rêve qui se réalise! Je jouerai un rôle dans une pièce d'Euripide, rien de moins! Ta mère sera une grande vedette et tu pourras alors revenir auprès de nous. Mais pour l'instant, mon fils, il vaut mieux que tu restes là-bas. Aie confiance et pense à nous, cela te donnera du courage.

Un temps. L'image de Polydore disparaît, laissant le mur « s'enneiger ».

Polydore? Polydore, tu m'écris plus? Je continue à recevoir quelques sous par mois, mais toujours très peu et sans aucun mot de ta part. De notre côté, les nouvelles sont pas très bonnes. Le gars qui m'avait promis de me faire jouer dans une tragédie a changé d'avis. Il a choisi de monter plutôt une comédie légère et il me dit que je cadre plus dans le rôle. Je me suis fait avoir, Polydore. J'ai honte, mon fils. Il n'a fait que profiter de moi, comme les autres avant lui! Je suis pas une actrice, je ne suis qu'une pauvre imbécile! Oh, malheureuse! Je suis malheureuse, mon fils! Écris-nous s'il te plaît et, surtout, envoie-nous davantage d'argent. Polydore? Polydore?

Oh, comme j'ai honte, mes enfants! Depuis maintenant cinq ans, depuis la mort de votre père, que je me démène pour vous nourrir. J'ai fait les pires bassesses pour tenter de trouver du travail, mais je fais rire de moi. Je ne suis qu'une pauvre imbécile qui sait rien. Je suis bonne à rien! Votre père m'avait prise sous son aile et m'avait promis que je deviendrais une grande actrice, mais maintenant, je suis plus rien. Je sais même pas compter. Et votre grande sœur qui me parle plus... Elle aurait pu nous aider, mais l'orgueil l'a perdue!

Poluxène

Ne pleure pas, petite mère. J'irai travailler, moi. Je suis jeune, ils m'engageront dans les usines et tu pourras avoir l'esprit tranquille. Tu retourneras dans les théâtres et là, t'auras plus jamais à faire de bassesses. Plus personne rira de toi et tu deviendras une grande tragédienne, mère.

Alice

Poluxène, ma fille, tu es trop bonne. Dieu te le rendra, j'en suis sûre. Mais je ne peux pas te laisser partir, ma fille, tu es trop jeune. Ils profiteront de toi et t'useront jusqu'à la corde. En cinq ans, tu seras devenue vieille et laide. Et encore, si seulement tu trouves du travail, parce que c'est pas facile, tu sais.

Poluxène

T'inquiète pas, j'trouverai bien.

Alice

Si seulement tu avais vu les files d'attente devant les usines, tu ne parlerais pas aussi sûrement, ma fille. On raconte que des gens dorment des semaines entières devant les portes avant de se faire refuser un emploi. Puis ils repartent et refont la file, espérant qu'une place se libèrera une fois leur tour arrivé et que l'employeur sera plus clément.

Poluxène

À vrai dire, mère, j'ai déjà trouvé du travail.

Alice

Quoi?

Poluxène

T'as bien compris. Mais c'est un travail à l'autre bout de la ville. Quelqu'un devrait venir me chercher d'un instant à l'autre pour m'amener.

Alice

Oh, mon dieu, Poluxène! Ma fille, ma lumineuse, je suis si heureuse!

Poluxène

Je suis contente aussi, alors. De te voir pleurer de joie me donne la force de partir. *Avec un sanglot dans la voix.* Je me sens presque légère maintenant.

Alice

As-tu bien dit qu'ils venaient bientôt te chercher? Pas de temps à perdre, je vais t'aider à faire tes valises. Oh, je suis si heureuse, embrasse-moi!

Poluxène l'enlace et l'embrasse. Alice semble voir quelqu'un s'approcher.

Mais, ce jeune homme qui s'approche, je le reconnais... C'est celui qui traîne dans le parc. C'est ce jeune délinquant à la démarche de crabe que tu vas suivre, ma fille? Je n'aime pas cet homme, je ne lui fais pas confiance. Tu resteras avec moi, Poluxène.

Poluxène

Mais maman...

Alice

Il n'y a pas de « mais », je n'ai pas confiance en cet homme. Ses yeux sont vides, brûlés par l'alcool et la drogue. Il n'est plus qu'un spectre et il croit qu'il peut me

faire peur? Tu viens chercher ma fille et tu crois que je ne ferai rien pour la garder? Tu connais mal les instincts d'une mère et ce qu'elle est prête à faire pour ses enfants.

Poluxène

Sois raisonnable, comment vivrons-nous sinon? Laisse-moi partir, maintenant. Attends-moi, Ulysse, j'arrive.

Alice

Et tu tutoies cet homme? Tu le connais? Poluxène, tu sais que je veux ton bien. Je ne te laisserai pas partir, pas comme ça. Pas avant qu'il me prouve qu'il est un homme et non une loque. Pas avant qu'il me jure sur sa vie qu'il fera tout pour te préserver, pour préserver ton innocence et ta pureté. Non, je ne te laisserai pas partir, un point c'est tout. Pas avant que je ne sois morte et que tu sois entièrement libre, orpheline et libre, totalement libre. Tu peux t'en retourner, Ulysse, ma fille ne partira pas avec toi. Je te connais bien, toi, je t'ai vu plusieurs fois traîner dans les rues et les ruelles, chaque fois avec une fille différente, une jeune fille mal vêtue, que tu traînes à ton bras comme un pantin et que tu vends aux étrangers moyennant quelques sous. Mais pourquoi depuis tout à l'heure tu te grattes la joue comme pour tenter de me cacher quelque chose? Enlève ta main que je voie. Je le connais ce grain de beauté... Oui, je le reconnais. Tu te souviens de m'avoir déjà vue quelque part, n'est-ce pas?

Ulysse

Non.

Alice

Ne me dis pas que tu ne m'as pas reconnue, je n'ai pas changé, moi, depuis tout ce temps. Mais mon dieu que tu as vieilli, toi. Te souviens-tu d'un soir d'octobre, plutôt froid, la première gelée avait recouvert les feuilles mortes et ton manteau, toi qui gisais par terre, toi dont le visage avait été frappé plus d'une fois?

Ulysse

Non, je me souviens pas.

Alice

Je t'avais ramassé, complètement transi et presque sans connaissance.

Ulysse

Ça, je pense pas. C'était pas moi.

Alice

Le sang dégoulinait sur ton visage et je t'avais emmené chez moi, lavé, nourri, soigné. Tu étais encore très jeune à l'époque et moi aussi j'étais jeune.

Ulysse

Vous vous trompez de personne, c'était pas moi.

Alice

Non, ne me dis pas que ce n'était pas toi, je te reconnais et je vois dans ton visage que tu t'en souviens. Je t'avais fait promettre de retourner chez toi, d'arrêter de consommer toutes ces drogues qui te coûtaient la peau et pour lesquelles on

voulait te battre et te faire peur. Ne baisse pas ton visage, regarde-moi et assume ta honte, car maintenant tu veux venir me prendre ma fille? Non seulement tu n'as pas tenu ta promesse, mais tu veux m' prendre ma fille, ma tendre enfant?

Ulysse

Votre fille est assez grande. Elle peut partir si elle veut. Elle est libre comme tout le monde.

Alice

Non, elle n'est pas assez grande pour décider, elle n'est pas libre, comme tu le dis, si ce que tu appelles « liberté » consiste à partir avec toi. Je ne lui permettrai pas de s'enchaîner elle-même pour l'amour de la liberté. Je réclame ta gratitude pour cette joue que j'ai soignée et te supplie de ne pas arracher mon enfant de mes mains.

Ulysse

Je vous dois absolument rien, moi. Pis c'est pas moi qui l'arrache, votre fille. Elle me suit parce qu'elle veut bien me suivre.

Alice

Tu la perdras ou si ce n'est pas toi ce sera un autre comme toi ou bien elle-même, honteuse de t'avoir suivi. Ne pars pas comme ça, Poluxène, mon enfant, tu sais que je veux ton bien et que je t'aime. Cet homme te perdra, j'en suis sûre.

Ulysse, se retournant vers Poluxène.

T'en veux une job ou non?

Poluxène

Pardonne-moi, maman, je fais ça pour t'aider. Je te rapporterai de l'argent.

Alice

Ma fille, prends ma main, choisis la main amie et non celle qui te guidera en enfer.

Non, ma fille, ne prends pas sa main, reste avec moi, je t'en supplie...

Poluxène, ma fille! Où es-tu, ma fille, ma tendre enfant? Reviens vivre avec moi, comme avant, comme quand tu étais petite et que nous étions heureuses! Mes enfants, mes tendres enfants, pourquoi n'êtes-vous pas près de moi maintenant? Oh, ma tête, ma pauvre tête, comme j'ai mal! Oh, comme je voudrais dormir et tout oublier! *Elle cherche quelque chose dans ses poches, mais ne trouve pas. Elle ferme les yeux et semble s'assoupir.*

Talhybios

Poursuivons. Acte 2. L'isolement.

Poluxène, la réveillant

Mère... mère...

Alice

Oh, tu es là, ma fille, tu es revenue!

Poluxène

Je suis juste venue t'apporter de l'argent. Moins que je pensais, mais c'est déjà ça...

Voilà. Je dois y retourner maintenant, il m'attend.

Alice

Non, ma fille, n'y retourne pas. Nous te trouverons un autre travail ou mieux, je travaillerai, moi.

Poluxène

Non, maman, oublie-moi. J'ai une dette envers lui maintenant.

Alice

Nous lui paierons cette dette, ne pars plus! Je ne te laisserai pas franchir une fois de plus le seuil de cette porte.

Poluxène

Il te ferait du mal.

Alice

Qu'il m'écrase s'il le veut, je ne céderai pas!

Poluxène

Sois raisonnable. Je suis libre, maintenant. Je dois voler de mes propres ailes.

Alice

Comme un insecte attiré par la lumière... Tu te brûleras les ailes, ma fille.

Poluxène

Je pars, laisse-moi passer.

Alice

Malheur sur ta vie!

Poluxène

Je t'en prie, maman, ne rends pas la situation plus pénible qu'elle ne l'est déjà avec tes répliques de tragédies. Je t'aime, maman. Mais je viendrai plus te voir. Je t'enverrai l'argent par la poste.

Alice

Enfant! Enfant de mère infortunée! Il te perdra, ma fille. Il t'entraînera dans sa déchéance.

Poluxène

Arrête, maman! Embrasse-moi plutôt une dernière fois.

Alice

Tu finiras égorgée par un de ceux qui abuseront de toi, jetée aux poubelles après usage, comme un vulgaire objet de consommation.

Poluxène

Adieu, petite mère.

Alice

Ma fille, Poluxène, ne pars pas, je t'en supplie. Qu'est-ce que je ferais sans toi, moi qui suis déjà si vieille? Non, ma fille, reviens! Malheur! Je succombe et mes membres se rompent. Ma fille, reviens, touche ta mère, tends ta main, pardonne-moi. Ne me laisse pas sans enfant. Je suis morte. Si au moins je pouvais dormir et tout oublier! *Elle cherche encore dans ses poches.* Mais où est-ce que j'ai mis ça, bordel? Ah! Me réveiller petite fille innocente et renaître!

Chœur des spectres

Il n'y a pas de mots, Alice, pour la douleur qui te consume. Pauvre, pauvre de toi.
Mais tu dois te rappeler. Fais un effort, Alice, ne nous laisse pas tomber.

Alice

Ah, ma tête... tant de souvenirs douloureux! Tiens, soudain je me souviens de cette garde-malade qui venait souvent me visiter, mais son visage est associé à tant de douleur encore. Pourquoi donc? Oh, ma tête, ma pauvre tête.

Talthybios

Voyons cela. Acte 3. Le drame.

Garde-malade

Oh! Pauvre Madame Alice, pauvre de vous!

Alice

Ça va, ne vous moquez pas de moi...

Garde-malade

Je ne me moque pas de vous, je vous plains, car vous voilà sans enfants.

Alice

Cassandra m'a reniée. Elle ne me parle plus et ne vient plus me voir, mais Poluxène, elle, elle reviendra, j'en suis sûre. Et mon fils aussi reviendra, quand il aura gagné assez d'argent...

Garde-malade

Oh! Mon Dieu! Vous n'êtes donc pas au courant? C'est moi qui vous apporte de nouveaux malheurs? Oh, Madame Alice, comme je vous plains!

Alice

Il est arrivé malheur à ma fille?

Garde-malade

Non, elle est encore vivante, par chance. Mais lui, par contre, est bien mal en point. Voyez vous-même. Oh, c'est horrible... Je ne peux pas regarder.

Alice

C'est la photo de mon fils Polydore. Mais que fait-il dans le journal?

Garde-malade

Oh! Mon dieu! Je ne peux même pas y repenser... Excusez-moi, Madame.

Alice

Mais parlez, nom de Dieu!

Garde-malade

Un accident dans la mine, Madame... votre fils est mort...

Alice

Mort? Et ils sont bien sûrs que c'est mon fils? Oh! Douleur, indicible douleur! Je ne suis plus, je suis perdue. Mon fils, mon fils! Je n'aurai donc pas de répit jusqu'à ma mort, pas de jours sans larmes! Le malheur succède au malheur et ne me laisse plus dormir. Mon fils, mon fils! Que t'est-il arrivé? Que lui est-il arrivé?

Garde-malade

Je ne sais pas, je n'ai pas le courage de lire davantage. J'ai lu les premières lignes, puis j'ai reconnu votre fils sur la photo et j'ai fondu en larmes. Et je ne peux plus, je ne peux pas lire, je suis trop sensible.

Alice

Vous savez bien que mes yeux ne sont plus assez bons pour lire le journal. Lisez donc!

Garde-malade

C'est trop difficile, Madame...

Alice

Lisez! Je vous l'ordonne!

Garde-malade

« ...un des hommes avait terminé son quart de travail vers cinq heures... il est sorti de la mine, mais est rentré de nouveau une demi-heure plus tard, prétextant qu'il voulait parler d'urgence aux autres travailleurs... on le soupçonnait de comploter contre les dirigeants de la mine pour fonder un syndicat... cette partie de la mine... se trouvait sous un marécage... la boue coulait depuis longtemps sur la roche... un ingénieur avait averti déjà les autorités de la mine du danger, mais ceux-ci n'avaient pas voulu écouter les recommandations... la boue avait eu le temps de bien s'étendre et de boucher toutes les issues dans la roche, tous les interstices par où pouvait passer l'air... » Oh! C'est horrible, quelle mort affreuse! La pression, Madame Alice... Une vingtaine de personnes, dont votre fils,

descendu presque par hasard, à ce moment précis, et pour la mort duquel les dirigeants de la mine déclinent toute responsabilité... Ils disent qu'il n'aurait pas dû se trouver sous terre à ce moment, qu'il est descendu de son plein gré.

Alice

Mon pauvre fils, mon Polydore! Oh! Mon Dieu! Je me souviens et je meurs, je meurs encore. C'est moi qui ai supplié cet homme qui se disait notre ami pour qu'il te prenne avec lui dans le nord. C'est ma faute, Polydore. Tu m'avais suivi jusqu'à son bureau sans rien dire, déjà résolu à me plaire, à faire ce que j'allais te demander. Depuis la mort de ton père, tu avais pris sur toi la responsabilité financière de la famille et tu me suivais, résigné à gagner ta vie pour subvenir à nos besoins, tes sœurs et moi. Tu marchais derrière moi sans même te traîner les pieds, droit et fier et pourtant prêt, toi aussi, à tomber à tout moment à genoux devant cet homme qu'il nous faudrait peut-être supplier. Tes mains ne tremblèrent même pas quand il répondit que tu n'étais pas assez qualifié et tes yeux ne montrèrent aucun mépris quand il se moqua de ton anglais. Tu ne t'objectas même pas quand je te demandai de nous laisser seuls tous les deux. Ton silence était déjà celui d'un esclave, d'un mort. Et pourtant tu devais bien te douter de l'humiliation que subirait ta mère auprès de cet homme! Tu serais peut-être mort de honte en voyant avec quel sourire pervers il me demanda de me mettre à genoux. Et tu n'aurais pas supporté non plus, quand il eut fini de profiter de moi, ce rire grossier et gras qu'il me lança à la figure en disant que ses amis riraient bien de savoir comment il recrutait maintenant. La honte devait bien se lire sur mon visage quand, en sortant de son bureau, je n'osai même pas lever les yeux pour te regarder. Et pourtant tu n'as rien dit. Rien dit non plus quand je t'ai annoncé, toujours sans te regarder, que tu allais partir pour l'Abitibi neigeuse, que tu nous quitterais, seul, pour aller travailler pour cet homme hostile. Tu n'as rien dit et moi, je t'ai conduit à la mort. J'aurais dû me douter d'ailleurs, Polymestor, « my

friend », que tes promesses n'étaient pas plus sérieuses que la méthode avec laquelle je les avais obtenues. J'aurais dû comprendre qu'on ne pouvait recevoir que haine et mépris de la part d'un homme de ta trempe. Toi et les autres, vous n'êtes que des rapaces. Vous ne voulez que nos ressources. On vous les donne sur un plateau d'argent et vous repartez, dans un nuage de pollution, laissant nos familles dans la misère. Vous n'avez donc jamais de compassion pour personne, à moins qu'on ne vous paie pour en avoir?

Choeur des spectres

Tu as raison, Alice, notre patrie ne sera jamais comptée au nombre des cités inviolées, si grand est le nuage des profiteurs qui tout entière la cache, l'ayant de leurs industries ravagée. De sa tête ils ont arraché la couronne de métaux, et la fumée l'a colorée d'une pitoyable salissure. Malheureuse! Plus jamais je ne foulerai sa neige blanche. Ni sa forêt de feuillus. Plus jamais je ne m'étendrai sur son lit d'épines et de mousse; plus jamais je ne boirai à sa source.

Ô étrangers, quand, quand donc, ayant ravagé le pays, rentrerez-vous dans vos foyers? Et que nous restera-t-il, alors? La haine et la honte du début, le goût de la vengeance et le cri des affamés? Il nous restera sans doute le travail des aliénés. Nous porterons l'eau des autres, le bois des autres, leurs métaux. Et nous, il nous restera nos bras, nos enfants, nos prières, la pauvreté des ghettos et l'alcoolisme des réserves...

Talhybios

Suffit! On ne s'écarte pas du sujet, s'il vous plaît.

Chœur des spectres

Mais toi, Alice, tu n'y peux rien. Tu n'es pas la seule coupable. Souviens-toi d'abord, c'est tout ce qu'on te demande.

Alice

Mon fils! Pourquoi ne m'as-tu pas écrit, Polydore, pour me dire qu'il te faisait travailler dans la mine? Je t'aurais dit de revenir, je t'aurais rappelé à moi. Pourquoi ne m'as-tu rien dit dans tes lettres?

Polydore

Je t'ai tout dit mais tu vis dans le déni de ce qui se passe autour de toi. Tu regardes pas, mère, tu inventes pis te renfermes dans tes idées, dans les angoisses que tu tentes de nier, mais qui hurlent à chacun de tes gestes faux. Faux comme ton visage, tes parures.

Alice

C'est donc ma faute, Polydore? Oh! Oui, je suis coupable, je le sens! J'ai été une mère ignoble. Oh! Mon fils, me pardonneras-tu mes péchés?

Polydore

Je t'ai pardonné, mère. T'es pas méchante, seulement insouciante. Tu vis dans tes fictions, dans tes tragédies antiques. Tu n'es que maquillage, petite mère, et tout ce que je t'ai dit jusqu'à maintenant, tout ce que j'ai fait ou tout ce que j'ai tenté d'être, tu l'as maquillé sans cesse pour le remodeler, comme tu tentes encore chaque jour d'oublier ton passé au lieu d'admettre que t'en es le produit et d'en être fière.

Garde-malade

Un télégramme de la Golden Brick, madame Alice. Accident mortel stop. Votre fils décédé, stop. Condoléances, stop.

Alice

C'est tout? Mon fils meurt et c'est tout ce que tu trouves à me dire, Polymestor? Tu l'exploites, le traites comme un moins que rien et quand il meurt, enseveli sous ton or, tu n'as même pas la décence de m'envoyer des fleurs? Pas la décence non plus de m'offrir de payer les funérailles? Je t'avais confié mon fils, Polymestor. Tu devais l'employer dans ta mine et veiller sur lui comme un père. C'est donc ainsi que tu traites tes enfants? Tu devais le prendre sous ton aile, l'employer dans tes bureaux et le mettre à l'abri de tout travail dangereux et tu l'as laissé récolter ton or sans même te soucier de sa protection? Tu l'as livré sans merci à la boue en sachant bien que la pression finirait par déchirer sa peau et... mon Dieu! As-tu bien goûté à cet or, Polymestor? C'est vrai que personne n'est libre parmi les mortels : ou bien on est esclave des richesses ou du sort, ou bien les lois nous empêchent de suivre nos instincts. Tu es l'esclave des richesses, mais moi, je refuse d'en subir les conséquences. Voyons... De la faute de mon pauvre petit Polydore, c'est ce que tu oses prétendre? Toi qui devais l'employer comme administrateur, bien à l'abri dans tes bureaux, tu oses prétendre que c'est de la faute de Polydore? Tu espères peut-être que je me taise et que je supporte mes maux en silence? Je vais me venger! Je ne sais pas comment, mais je vais me venger! Je demande justice, j'écrirai au président s'il le faut!

Talhybios

C'est déjà fait.

Alice

Comment, déjà?

Talhybios

Il vous a même déjà répondu. Acte 4. L'impossible vengeance.

Garde-malade

Une lettre pour vous, madame Alice.

Alice

Lisez.

Agamemnon

Chère Madame, nous avons bien reçu votre lettre et analysé votre requête. Nous avons le regret de vous dire que nous ne pouvons donner suite à votre demande. Aucune loi ne nous permet de pénaliser les entreprises privées sur la base de mauvaises conditions de travail imposées à leurs employés, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un regrettable accident dont on ne peut les tenir entièrement responsables. De plus, nous considérons que les compagnies telles que l'entreprise minière Golden Brick sont des moteurs importants de notre économie et qu'il est dans notre devoir de les encourager et de les financer autant que possible. Satisfaire à votre requête constituerait donc un manquement majeur à la politique économique de notre pays. En outre, nous croyons qu'une amende imposée à cette compagnie risquerait de causer plusieurs mises à pied chez les employés précaires, ce qui fragiliserait davantage l'équilibre économique, déjà précaire, des villages avoisinants dont les marchés dépendent entièrement de l'industrie minière. Qu'il s'agisse d'une compagnie étrangère ne change en rien au fait qu'elle crée de l'emploi pour quelques milliers de travailleurs et qu'elle représente un investisseur important en région. En vous exprimant toutes nos sympathies, sincèrement vôtre. Et c'est signé : Monsieur le premier Ministre, Agamemnon.

Alice

Il n'y a donc pas de justice chez les hommes? Le voilà coupable et protégé en plus par ceux qui auraient dû le châtier? Mon Dieu, avec quelle froideur nos dirigeants contemplent le drame humain! Comment pouvez-vous ignorer ce crime, Monsieur le Président, alors que moi je n'en dors plus? Comment avez-vous pu écrire cette lettre sans mourir de honte? Si les compagnies sont bien à l'abri des sentences, les hommes, eux, ne devraient être à l'abri de rien quand ils sont coupables. Certes, la Loi est bien plus puissante que Dieu : c'est elle qui nous fait croire en lui et vivre selon le partage du juste et de l'injuste. Mais si vous êtes responsable d'elle, en tant que premier ministre, et qu'aucun châtiment ne frappe ceux qui se moquent de la vie des autres et ne pensent qu'à leur profit, alors, il n'y a plus rien d'équitable! Et vous n'en avez pas honte? Ayez pitié de moi et considérez un peu quels ont été mes malheurs. J'allais être une grande actrice, une reine, et me voici maintenant recluse et sans enfants, sans soutien!

Choeur des spectres

Terrible, comme tout ensemble s'abat sur les pauvres et comme les lois départagent les nécessités, rendant amis les pires ennemis et ennemis les bienveillants de jadis.

Alice

Vous ne répondez pas, Monsieur le premier ministre? Quel bonheur puis-je encore espérer? Les enfants que j'avais ne sont plus près de moi. Moi-même, je vis dans la culpabilité et dans la honte, dans une chambre morne, dans un lieu où on ne me lave qu'une fois par semaine, et encore... Si au moins je pouvais trouver le mot qui vous convaincrerait. Si une voix pouvait naître de tout mon corps, de mes bras, de mes mains, de ma chevelure et de mes pieds infirmes, pour que tous à la fois s'attachent à vos genoux, pleurant, vous conjurant en multiples discours! Laissez-

vous persuader, Monsieur le premier ministre. On raconte que ma fille Cassandre partage quelquefois votre couche, qu'elle risque son mariage et sa famille pour vous offrir parfois sa douceur? Comment montrerez-vous que ces nuits vous sont chères? Soyez au moins reconnaissant envers celle qui l'a mise au monde et tout cela restera entre nous.

Bien. Puisque vous ne me répondez pas et que vous ne semblez surtout pas vouloir punir un homme d'affaires pour ne pas l'empêcher de faire des profits aux dépens de la vie des autres, soyez donc mon confident et non plus mon complice. Sachez que je me vengerai, d'une façon ou d'une autre, je me vengerai!

Mais comment? Comment feras-tu, pauvre vieille? Prendras-tu le glaive dans ta vieille main pour tuer le Barbare? Useras-tu de poison? De quel autre moyen? Quelle main amie t'aidera?

As-tu des fils, Polymestor? Je crois que oui, deux fils bien dodus que tu nourris abondamment et je sais même où les trouver. Ils dorment, bien tranquilles dans leur petit lit douillet, à l'étage supérieur de cette grande maison de pierre qui est la tienne. De leur chambre, on entend le bruit des casseroles manipulées par les servantes, dans cette pièce où tu ne mets jamais les pieds. Là, au fond de la cuisine, il y a une porte qui donne sur un escalier et qui va droit dans la pièce où dorment tes tendres petits.

Choeur des spectres

Tu ne l'as pas encore subi, Polymestor, mais tu le subiras peut-être, le châtement. Pareil à celui qui se penche et tombe dans le flot inhospitalier, tu tomberas du haut de ton cher empire, ayant dérobé une vie. Car là où les dettes se rencontrent, envers la justice et envers les dieux, mortel, mortel est le malheur! Et la main par laquelle tu perdras la vie ne sera pas une main de guerrier. Vas-y, Alice, aiguise ta rage. C'est elle qui assurera notre mémoire. Venge-nous, Alice.

Alice

Je connais ta maison, Polymestor, et je sais où trouver tes petits. Je monterai les marches une à une, rejetant sur ma canne le poids de mon vieux corps pour aider mes jambes alourdies. Je monterai sans faire de bruit, jusqu'à la dernière marche. Là, le bois craquant sous mon poids me fera attendre quelques minutes, en tendant l'oreille pour écouter leur souffle endormi. Je pénétrerai ensuite dans leur chambre et d'un seul coup, rapide et précis, je transpercerai la chair du plus jeune. Sans même qu'il ait eu le temps de crier, il sera déjà mort. Puis, ma lame encore ensanglantée transpercera l'autre chair, plus âgée mais tout aussi tendre. Et je contemplerai alors le spectacle de ma vengeance. Ces corps sans vie et couverts de sang, ce sera l'œuvre de ma haine envers toi. Ces bras blancs et froids, maculés de sang, ce visage presque bleu déjà et taché de terre... Oh, mon fils, voilà où j'en suis. Déjà coupable envers toi, cela ne me suffit plus et j'imagine encore d'autres crimes!

Talhybios

Voilà, c'est mon tour. Acte 5. Encore le drame. Talhybios, inspecteur de police. Où trouverais-je celle que l'on nomme Alice?

Choeur des spectres

Là, près de toi, Talhybios, enfermée dans ses souvenirs, elle gît, déjà morte.

Talhybios

Ah! Madame! Talhybios, inspecteur de police. On m'envoie vous chercher.

Alice

Oh! Mon Dieu! Qu'est-ce que j'ai fait? Suis-je vraiment criminelle?

Talhybios

Criminelle? Vous voulez me faire rire? Je ne viens pas vous arrêter. Votre fille est à la morgue. Nous vous prions de venir l'identifier. Elle a été trouvée morte dans une chambre d'hôtel. Un endroit sinistre. Talhybios, inspecteur de police. Votre fille a été égorgée. Je n'ai jamais vu de scène aussi macabre. Ses vêtements et ses bijoux ont été confisqués pour le procès. Quel bordel, du sang partout! Votre fille prostituée, retrouvée morte dans une chambre miteuse. Un suspect a été arrêté. Un client enragé. Il s'est fait reconnaître par les employés d'une boîte de nuit. Il dansait et mangeait quelques heures après son crime. Votre fille était droguée, le saviez-vous? Avait-elle des amis, un copain? J'ai pleuré en la voyant. Une triste scène, je vous assure. Vous pourrez assister au procès. Sa poitrine blanche rougie par le sang... Elle était très belle, vous savez? Talhybios, inspecteur de police. Votre fille a été retrouvée sans vie, je suis désolé. Quand l'avez-vous vue pour la dernière fois? Elle a dû se débattre, des cheveux ont été retrouvés dans ses poings fermés. Une autopsie a été demandée. J'ai pleuré, c'était plus fort que moi, je suis trop sensible. Elle consommait de la drogue. Étiez-vous au courant de ses activités? Talhybios, inspecteur de police. Des clients de l'hôtel ont entendu des cris. Tout a dû se passer très vite. Madame, vous allez défaillir!

Alice

Oh! Ma tête, ma pauvre tête! Arrêtez, arrêtez! Hélas! Quel cri, quelle plainte pousser? Oh! Douleur! Où y a-t-il un dieu, un démon secourable? Oh! Vertige du risque et de l'ivresse! Vous m'avez perdue, vous m'avez perdue et vous avez perdu ma fille. Oh! Poluxène, mon enfant, mes péchés! Je savais bien qu'un jour je serais punie de t'avoir conçue dans le péché. Je n'aurais jamais dû te garder, qu'est-ce qui m'a prise? Oh! Misérable fille de pécheresse! Oh! Fille de la très malheureuse, viens, viens, entends ma voix et reviens, sors de tes ténèbres et conteste la rumeur que j'entends maintenant sur ta vie!

Poluxène, tu es partie! Mon ventre se contracte et le lait de mes seins se caille. Ma fille, l'éther a dissout mes pouvoirs. En vain je les ai semés pour prévenir ton meurtre. Mais toi, ton pouvoir était bien plus grand que celui de ta mère. Et tu es tombée, pitoyable, aux pieds de cet homme. Tu l'as vu, pourtant, cacher sa joue droite sous son manteau pendant que je lui parlais. Tu as vu dans ses yeux le malaise et le mensonge et tu l'as quand même suivi. Tout ça pour quoi? Pour faire vivre ta pauvre mère déjà presque morte? Je suis restée devant cette porte combien de temps, espérant qu'elle s'ouvre et que tu reviennes, espérant chaque matin que tu te caches derrière, attendant que je t'invite à rentrer de nouveau?

Je me souviens, Poluxène, tu étais belle et douce avant lui. Oh! C'est ma faute, pourquoi ne t'ai-je pas retenue davantage? Pourquoi ne me suis-je pas attachée à toi comme le lierre au chêne? Nous aurions été inséparables et nous aurions fait de grandes choses. Tu serais devenue actrice comme ta mère. Je t'aurais montré tous mes secrets et tu aurais été la meilleure, tu m'aurais dépassée et j'en aurais été fière. Pourquoi ne suis-je pas morte avec toi, soudée à toi comme avant ta naissance, nos sangs de nouveau réunis?

Non, au lieu de ça tu as suivi celui qui a fait de toi une esclave, une pute. Et tu es morte, oui, je m'en souviens, dans cette chambre miteuse et froide, sûrement froide, car le vent pénètre par la fenêtre, celle où on t'a vue la dernière fois, regardant le ciel, attendant cet autre qui allait devenir ton assassin et que tu ne connaissais pas encore. Celui dont tu allais connaître la laideur, cette laideur qui se cache en chacun de nous et que l'on voit rarement. Cette laideur qui ne se laisse voir que de façon irréversible, uniquement quand le témoin ne doit pas survivre. Toi, tu l'as vue, cette laideur, tu l'as rencontrée et tu l'as regardée en pleine face. Tu l'as même suppliée, sans doute, sachant bien que c'était sans espoir. Ou peut-être l'as-tu acceptée tout de suite, sans rien dire, comme tu avais accepté la douleur de la naissance. Peut-être même que ta naissance avait été plus douloureuse encore que ta mort... Dis-moi non, Poluxène, rassure-moi, reviens me dire que ce

n'est pas de ma faute, que tu t'es avancée seule dans ce couloir, cherchant des yeux le numéro 117 sur la porte. Oh! Ma fille, mes péchés... Dis-moi que je n'y suis pour rien, que je n'y pouvais rien, que tu étais seule quand de ta main un peu tremblante tu as enfoncé la clé dans la serrure et ouvert la porte de la chambre. Reviens me dire pourquoi tu n'as pas fui, Poluxène, en entrant dans cette chambre sombre et glaciale. Dis-moi pourquoi tu n'as pas fui en le voyant, lui, Achille, ton meurtrier, avec son visage blême de spectre, avec ses yeux dont le désir sauvage et violent devait se poser sur toi et te glacer le sang, comme une étrange sensation de métal refroidi pénétrant la chair. Ou peut-être ne t'a-t-il même pas laissé le temps de voir son visage, éteignant la lumière en entrant dans la chambre, t'ordonnant de te dévêtir en pleine noirceur, te laissant nue dans les ténèbres un long moment, frissonnante et muette de peur. Car tu as sûrement entendu dans sa voix la perversité et le meurtre. Pourquoi n'es-tu pas alors partie? Pourquoi n'as-tu pas fui? Pour vous accorder à toi et à ton homme encore un peu de cette poudre qui te consumait?

Il t'aurait fallu fuir, ma fille. Courir! Mais tu étais seule dans l'ombre, nue, offerte sans défense à cet inconnu à la respiration bruyante, au souffle rapide et coupé, celui d'une bête féroce en proie à quelque furie. Ou peut-être que non, tu étais peut-être là, étendue dans le silence total, dans l'attente inquiète de ce qui allait se passer, n'osant plus bouger de peur de toucher l'inconnu en question, te rendant compte par le fait même qu'il était là, à quelques centimètres de ton corps et depuis un bon moment déjà. Ta main aura heurté son corps tout près du tien et tu auras sans doute poussé un cri, sursauté bruyamment ou je ne sais quoi qui aura déplu à cet homme, cette bête.

Si au moins je t'avais retenue plus longuement ce jour-là, quand je t'ai croisée au coin d'une rue, toi, honteuse de me voir, passant en me fuyant presque, faisant semblant de ne pas m'avoir vue ni entendue. Si au moins tu m'avais laissé te prendre, te toucher encore, comme quand t'étais jeune, quand je pouvais tout faire

avec toi, que t'étais ma petite poupée. Il aurait fallu que je te retienne plus longuement, mais tu m'as glissée entre les doigts, prétextant que t'étais pressée. Un autre client, peut-être, ou bien ton homme qui attendait sa dose et t'aurait battue s'il t'avait attendue plus longtemps?

Reviens. Reviens, Poluxène. Reviens me les dire, les mots tendres d'une enfant à sa mère. Redis-moi ce que tu me disais enfant.

Poluxène

Ne pleure pas comme ça, mère, ça te ressemble pas. T'es plus forte que ça. Donne-moi plutôt ta main, je ne reverrai plus l'éclat du soleil. Ne pleure plus et dis-toi que je préfère la mort à l'esclavage. Ce sont mes dernières paroles. Je m'en vais sous terre maintenant.

Alice

Et moi, ma fille, je resterai sous le soleil, esclave de ma douleur.

Poluxène

Je dirai à tout le monde là-dessous à quel point tu souffres ici, toute seule, et à quel point t'es malheureuse.

Alice

Ô misérable sort, ô morte avant l'heure, ma fille!

Poluxène

Tâche d'être heureuse!

Alice

À d'autres, le bonheur! Il n'est plus pour ta mère. Je suis morte depuis longtemps, de mes malheurs. Poluxène? Ma fille? Ne pars pas, ma fille, où es-tu? Reviens, Poluxène, reviens! Ah! Donne-moi la main, ne pars pas, ne pars plus, je t'en supplie! Ta pauvre mère a besoin de toi, elle qui est vieille et malade. Veille sur le sommeil de ta mère, comme je veillais sur le tien jadis, quand tu voulais que je te tiensse la main pour t'endormir. Ah! Misère! Me voilà la plus infortunée des femmes!

Choeur des spectres

Il est bien terrible, Alice, ce fléau qui te submerge, toi et ta race.

Alice

Poluxène, ma lumineuse, ma préférée d'entre toutes les femmes... petite garce, où traînais-tu encore? Un endroit miteux, m'a-t-on dit. N'as-tu pas honte? Tes mains blanches devenues bleues, viens que je les réchauffe, ma pauvre fille. Ton corps si pur et si beau, ton corps de ballerine... Comment as-tu pu le vendre à des étrangers, espèce de pute? Poluxène, tu ne colleras donc plus ta bouche contre ma joue. Tes lèvres devenues terre. Tes baisers devenus frimas. Comment tu t'es laissée traiter par cet homme! Comme une loque, une sale guenille! Tu ne sais donc pas te défendre? Où est passée ta grâce d'autrefois? Poluxène, ma tendre enfant, mon impatiente. Tu voulais toujours partir quand il fallait rester, courir quand il fallait prendre son temps. Et cette fois tu es restée? Cet homme qui te manipulait, qui t'envoyait vendre ton corps pour ses quelques grammes, pourquoi ne l'as-tu pas quitté? Tant d'heures passées à t'apprendre : t'apprendre à bien te tenir, t'apprendre à bien parler, t'apprendre à jouer, t'apprendre à aimer. Et tout ça pour que tu ne fuies pas celui qui te manipulait? Il aurait fallu t'apprendre à fuir, t'apprendre à te cacher? Je te voulais belle et pure, j'aurais voulu t'offrir des

funérailles à la hauteur de cette pureté, ma fille, mais voilà que des mains ennemies ont touché ton corps. Poluxène, mon cadavre touché par tant de mains, manipulé par la science et par la justice. Comment pourrais-je lui rendre sa pureté après toutes ces craies tracées le long de tes membres, après l'autopsie?

Ton corps n'est plus qu'un objet de recherche, une pièce à conviction comme les autres et on n'enterre pas les pièces à conviction.

Chœur

Tu as raison, Alice, on ne les enterre pas, on les regarde sans cesse et on tente de reconstituer leur vie. Vas-y, Alice, souviens-toi encore de nous! Réinvente-nous par ta mémoire.

Talthybios

Acte 6. La reconstitution.

Alice

Mon enfant, ma fille chérie, laisse-moi quand même laver ton corps de toutes ces mains. Laisse-moi te donner un dernier bain avant la mort.

Poluxène, ma douce, ma lumineuse, tends-moi les mains une dernière fois que je les embrasse, tes mains encore douces de petite fille, tes mains qui n'ont jamais travaillé durement. De grands doigts si habiles, ma fille, et pour en faire des choses aussi viles! Tous ces corps que tes mains ont touchés, ces peaux grasses ou trop sèches! Tes mains me dégoûtent, ma fille, lave-les vite, lave-les vite de cette pourriture d'avant la mort.

Et tes bras, Poluxène, tends-moi les bras, ma fille, serre-moi fort comme tu me serrais enfant, blottie contre ma jambe. Tes bras autrefois blancs comme neige, si lumineux. Regarde-moi ça maintenant, ces bras remplis d'ecchymoses, bleuis et rougis par l'aiguille! Lave vite ces bras, ma fille, purifie-les! N'apporte pas avec

toi dans ta tombe ces marques de seringue, sinon les vers y pénétreront facilement, ils seront des portes ouvertes à la décomposition hâtive!

Et tes pieds, Poluxène, donne-moi ces pieds qui n'ont pas su fuir. Ces pieds qui t'ont guidée jusqu'à la chambre 117 et qui ont figé devant ton meurtrier. Tes pieds immobiles devant le danger. Donne-moi tes pieds que je les lave de ce ciment qui les retient.

Et tes jambes, ma fille, tes jambes élancées, tes jambes de gazelle qui couraient dans les couloirs. Laisse-moi les embrasser, Poluxène, ces jambes qui... Ces jambes qui s'entortillaient autour de ces corps inconnus, vicieux... Pouah! Laisse-moi laver ces jambes, ma fille, enlever sur elles les empreintes qu'auront laissées les mains de tous ces hommes.

Et ton bassin, petite garce, ce temple profané par tant de sexes! Où avait-il appris ce déhanchement vulgaire? Laisse-moi le purifier, ma fille.

Et ta poitrine, Poluxène, celle qui contenait ce cœur trop bon. Donne-moi cette poitrine, chère fille, que je la lave de tout ce sang que je t'avais donné pour te donner la vie et qu'un autre a versé pour te l'enlever.

Et ta tête, il ne reste plus que ta tête, coupable entre toutes. Cette tête qui t'a perdue et que tu as perdue, brûlée par l'alcool et la drogue. Laisse-moi enfin la laver, Poluxène, lui enlever ses idées noires et ce goût du risque.

Poluxène, ma chère fille, ma douce enfant, ma lumineuse, pourquoi ne peut-on pas maintenant reconstruire ce corps si beau, pour que tu sois plus que jamais ma fille, plus que jamais lumineuse entre toutes, redevenue pure et vierge?

Oh! Ma fille! Laisse-moi maintenant dormir et te revoir en rêve, lumineuse parmi les ténèbres!

Oh! Pauvre Alice, misérable pécheresse! Si au moins tu pouvais tout oublier. *Elle cherche autour d'elle, dans les replis du fauteuil. Elle trouve enfin un flacon de pilules.*

Ah! Dormir et te réveiller petite fille innocente!

Talhybios

Arrêtez! Vous allez tout gâcher!

Chœur des spectres

Non, Alice, ne fais pas ça, il faudra encore recommencer!

Elle sort un pot de somnifères de ses poches et en prend plus d'un.

Alice

Ah! Laissez-moi, pauvres souvenirs, pauvres spectres! Laissez-moi tous dormir!

Laissez-la tranquille, cette misérable imbécile que je suis!