

## *Thyeste*, une tragédie cannibale

Entretien avec Thomas Jolly

La tragédie de Sénèque est comme un point d'arrêt de la pensée, un théâtre impossible. La douleur, la colère d'Atrée sont immenses. Sa cruauté, monstrueuse. Devant le meurtre des enfants, les constellations et l'univers s'effondrent. Reste l'effroi dans un monde sans soleil. Le sacrifice des enfants empêche tout avenir. Mais, pour Thomas Jolly, *Thyeste* est aussi le poison qui réveille le discernement et permet un traité d'indulgence qui seul peut rendre la paix.

Thomas Jolly est acteur et metteur en scène de théâtre et d'opéra. Au milieu des années 2000, il fonde sa compagnie, La Piccola Familia, avec laquelle il monte en 2014 la vaste fresque shakespearienne *Henry VI*. L'année suivante, il met en scène *Richard III*, puis, en 2016, à Avignon, le feuilleton *Chroniques*, sur l'histoire passée et prospective du Festival. En 2018, il présente, dans la Cour d'honneur, *Thyeste*, dans la traduction de Florence Dupont.

**Sylvaine Guyot :** *Thyeste* est une tragédie du tabou et de la cruauté paroxystique, où se mêlent vengeance disproportionnée, cannibalisme familial, jouissance sadique et volonté de puissance débridée. Cette mise en scène est pour vous l'occasion de prolonger ce qui constitue une véritable ligne de force de votre travail de création, à savoir l'exploration à la fois anthropologique, historique et théâtrale du mal. Quel théâtre donner à la monstruosité ? Quel récit faire de la monstruosité ? C'est une question à laquelle chacune de vos mises en scène, et celle de *Thyeste* en

## LE JEU ET LA RÈGLE

particulier, se confronte, avec un sens aigu et un art virtuose de la fête théâtrale et du déploiement spectaculaire.

*Thyeste* raconte d'un côté l'accomplissement minutieusement ritualisé d'une vengeance : le messager qui relate les préparatifs du festin tragique évoque « l'ordre rituel » et les règles de « la cérémonie » qui président au démembrement des enfants. Mais de l'autre côté, il y a basculement dans la démesure, dans l'anomie, dans le crime sans limites, comme le dit Atrée au dénouement, en écho à la Furie de la première scène qui appelle de ses vœux la transgression de « tout interdit ». De quelle manière avez-vous abordé cette tension, ou plutôt ce jeu d'équilibre, entre le rituel et la transgression ?

**Thomas Jolly** : L'équilibre est au centre de la pièce. Cette pièce existe parce qu'au départ il y a un déséquilibre. Un déséquilibre entre des frères jumeaux qui ne sont plus à égalité, puisque Atrée n'existe plus en tant que lui-même. C'est pour cela que, si pour nous la vengeance est évidemment disproportionnée, elle ne l'est pas forcément pour Atrée ! Un adultère et un vol de couronne ne justifient pas de tuer des enfants et de les donner à manger à son frère. Cependant, le sujet de la pièce est encore plus grand, plus élevé que cela.

Atrée n'existe pas et il le dit, puisque tout ce qui constitue à la fois son pouvoir, mais aussi son identité, son statut de père, son statut de mari, son statut de roi, tout cela a été balayé par son frère. Et il fait cette petite liste assez terrifiante pour lui :

« Aujourd'hui,  
 À cause de lui et de ses machinations  
 J'ai tout perdu de l'héritage paternel  
 Ma femme est une putain  
 Mon pouvoir est branlant  
 Ma légitimité douteuse  
 Ma maison est malade

THYESTE, UNE TRAGÉDIE CANNIBALE

Ma descendance suspecte.  
Sur quelles certitudes, puis-je encore compter ? »

« Il ne m'en reste qu'une  
J'ai un ennemi sûr  
Mon frère. »

À partir de ce constat, Atrée cherche à se venger, mais surtout à rétablir un équilibre avec son frère. Et l'idée lui vient de Philomèle et Procné, les deux sœurs : Philomèle a été violée par Térée, le mari de Procné, puis a eu la langue coupée et a été enfermée dans une bergerie. En tissant la laine des moutons, elle réussit à envoyer à sa sœur une tapisserie qui forme un message lui demandant de venir la délivrer. Procné va venger sa sœur en tuant son propre fils et en le servant à manger à son mari. C'est l'un des premiers cas de vengeance cannibale de la mythologie, et c'est pourquoi Atrée les invoque en leur demandant de « lui insuffler leur courage ». Atrée ne conçoit donc pas son idée de manière volontaire. D'ailleurs, il dit : « Je ne sais pas ce que c'est », « C'est trop grand », « C'est en train d'arriver », « Cela va très loin », « Ce n'est plus une aventure humaine ». Elle advient. Elle l'inscrit dans la lignée des monstres mythologiques.

Dans le monde romain, les personnages sont sans cesse mus par des signes à la fois intérieurs et extérieurs. En répétition, on ne parlait même pas de personnages, mais d'organismes qui réagissaient, comme pourrait le faire une huître sous l'effet du citron. Dans *Thyeste*, il n'y a pas de construction psychologique, il n'y a pas de construction de personnages telle qu'on l'apprend dans les classes de théâtre. Ce sont plutôt des corps et des voix soumis à des signes extérieurs et intérieurs, en quelque sorte des organes et des membres qui bougent.

Au-delà du fait de se venger, Atrée veut simplement remonter le temps et retrouver l'égalité, donc l'équilibre, avec son frère en lui faisant réingurgiter ses enfants.

## LE JEU ET LA RÈGLE

Thyeste dit, à la fin, que les enfants ne sont pas morts. Ils n'ont plus de tête ni de mains, puisqu'ils sont sur le plateau, mais ils sont encore vivants dans son ventre. Thyeste est enceint de ses fils qui sont vivants dans son corps de toute éternité. Atrée lui-même a des fils, Agamemnon et Ménélas, mais il ne sait même pas si ce sont les siens. Ainsi, par ce repas funeste, Atrée et Thyeste sont rééquilibrés. Ils sont tous les deux sans femme et sans enfants, partageant une même couronne et redevenus jumeaux.

C'est à partir de ce premier grand déséquilibre que j'ai construit les personnages, en tant qu'acteur et avec mes partenaires sur le plateau. Plutôt que par la vilénie ou la méchanceté, Atrée est animé par une volonté de rétablir l'équilibre. Ce n'est pas un monstre comme Richard III. Même s'il y a une certaine proximité entre les deux personnages, Richard III est plus empreint d'intériorité qu'Atrée.

Le deuxième déséquilibre, c'est, comme l'évoque Florence Dupont, celui de la société. La société romaine est régie par un fonctionnement religieux, mais la religion est plutôt un mode de fonctionnement entre les êtres humains et les dieux qu'une croyance. Et ce fonctionnement est régi par le sacrifice animal : les animaux sacrifiés sont partagés entre les dieux et les êtres humains.

Mais Atrée plonge le monde dans un déséquilibre, corrompt ce système établi entre les humains et les dieux, en remplaçant la viande sacrificielle animale du sacrifice rituel par de la « viande humaine ». Le messenger raconte : « Les dieux agréent les victimes. » Les dieux sont trompés par Atrée ; ils ne sont donc pas si omniscients que cela. La longue description des organes que fait Sénèque n'est pas là simplement pour nous écœurer ; constater que les organes sont bien constitués fait partie du rituel. Il existait des tablettes en pierre sur lesquelles on posait les organes pour vérifier leur forme, leur grosseur, etc. Le rituel est parfaitement établi et exécuté par Atrée, très méticuleusement, avec les rubans rouges de la mort, la farine salée, le couteau le long

THYESTE, UNE TRAGÉDIE CANNIBALE

du dos, etc. En haut, la fumée trompe les dieux, et le sang répandu – en bas – fait fuir les humains.

Ainsi, le monde est corrompu. Le système et l'équilibre du monde sont corrompus, et c'est pour cela que Florence Dupont choisit les mots « d'attentat » et de « crime contre l'humanité ». En effet, la vengeance va au-delà de la seule histoire entre deux frères, elle va emporter le monde tel qu'il existait jusque-là dans un avenir incertain puisque le soleil même refuse de se lever. Les termes d'« attentat » et de « crime contre l'humanité » me semblent tout à fait pertinents, parce qu'après ces atrocités, le monde n'est plus le même et personne ne peut vivre comme avant. C'est bien là que l'équilibre est rompu !

Quand on choisit de conserver la dimension mythologique de ce type de pièce, la mise en scène ne doit pas viser à recontextualiser, cela réduit la portée de l'œuvre. Préserver la dimension symbolique de la mythologie permet au spectateur de raccorder l'œuvre avec sa propre lecture des dérèglements ou des déséquilibres contemporains.

Les analyses de Mondher Kilani sur le cannibalisme, comme acte qui à la fois détruit et construit, me semblent également éclairer la pièce<sup>1</sup>. Atrée redevient l'égal de son frère, ou plutôt son frère redevient son égal. Cela d'autant que la fin – dans une sorte de *twist* comme on en ferait aujourd'hui au cinéma, dans les séries ou dans les romans, alors que l'on est au I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. – révèle que Thyeste a eu la même idée qu'Atrée, mais qu'il a été devancé par son frère pour la mettre en œuvre. Thyeste, ne sachant pas si Agamemnon et Ménélas sont ses propres enfants ou ceux d'Atrée, a cru que c'était potentiellement ses propres enfants, et dans le doute a arrêté son geste.

*Thyeste* est aussi une tragédie de la fraternité. On pourrait résumer la fable ainsi : « Je te fais manger tes enfants qui sont

---

1. Voir le texte de Mondher Kilani, ici même, aux pages 177-193.

## LE JEU ET LA RÈGLE

aussi les miens puisque tu es mon jumeau et que nous avons la même femme », finalement, puisque cette femme est allée de l'un à l'autre. « Nous nous automangeons. Tu es moi, je suis toi. » C'est vraiment une tragédie de la réciprocité et de la gémellité.

Si à ce point du récit, Thyeste est la victime, son atrocité, en fait, est équivalente à celle d'Atrée. D'ailleurs, dans le mythe, il se vengera ensuite en violant sa propre fille, Pélopia, sur les recommandations de l'oracle, pour concevoir Égisthe. Ces atrocités vont se poursuivre.

L'équilibre entre les deux frères est aussi dans les atrocités. L'un n'est pas pire que l'autre. Nous sommes face à deux monstres !

**Sylvaine Guyot :** Vous choisissez néanmoins d'infléchir cette idée, que dramatise la pièce, d'une histoire cyclique de la violence. La projection sur la paroi du mur d'une sentence empruntée au texte *De la colère* de Sénèque [« Mauvais, nous vivons parmi nos pareils. Une seule chose peut nous rendre la paix : c'est un traité d'indulgence mutuelle »] ouvre une voie pour la réconciliation, la possibilité d'une échappatoire, en tout cas un espace pour cette responsabilité humaine qu'évoque Vinciane Pirenne-Delforge. Pouvez-vous préciser le sens que revêt pour vous cet appel à l'indulgence mutuelle ?

**Thomas Jolly :** La tragédie est violente parce qu'elle parle d'infanticide et de cannibalisme, mais sa vraie violence réside dans le fait qu'elle nous laisse dans les ténèbres, tous, et qu'elle n'offre pas de solution. Elle pose un problème sans nous donner d'issue, sans nous permettre ni le salut, ni la possibilité de régler moralement l'histoire. La vraie violence de la tragédie, c'est cela ! J'avais très envie d'explorer comment on arrive au bout de l'impasse tragique avec, de surcroît, cette intensité que suscite une tragédie de la fraternité. Il ne s'agit pas de deux camps, de deux pays qui

THYESTE, UNE TRAGÉDIE CANNIBALE

s'affrontent. Ce n'est pas un problème politique. Le conflit est au creux du sang même, de ce sang vicié par l'aïeul Tantale et, bien avant, par Cronos.

C'est pour cela que je voulais que l'on reste dans le noir, que l'on perçoive l'extrême de cette violence. En assistant à ce type de tragédie, les Romains venaient pleurer ensemble. Ils connaissaient l'histoire par cœur. Ils devaient être animés d'une sorte de consensus passionnel. Leur plaisir tenait au fait de voir comment l'auteur reprenait l'histoire, la retricotait et en faisait des variations, pour le plaisir de la variation – aujourd'hui, l'équivalent serait *Blanche-Neige*, *Le Petit Chaperon rouge* ou *Le Petit Poucet*.

Mais il ne fallait surtout pas repartir avec une sensation de malaise, comme celle que l'on éprouve, par exemple, quand on voit un film d'horreur un peu gore. Les Romains considéraient que c'était dangereux, que l'on pouvait tomber malade, par exemple. Vitruve disait ainsi que la tragédie rentrait par le fondement et traversait les spectateurs à cause des caisses de résonance placées sous les sièges pour la voix. Un peu comme cette petite enceinte de 20 watts qui est placée sous chaque fauteuil de la Cour d'honneur ! Cela reprendrait d'une manière un peu plus technologique la question de l'acoustique en extérieur des théâtres romains, même si aujourd'hui le nombre de spectateurs n'atteint pas 17 000 personnes comme alors.

Il fallait donc trouver le moyen de couper ce flot lacrymal, de couper cette humeur née de la tragédie. Aussi, à l'issue de la représentation, deux acteurs comiques venaient faire des sketches et continuaient jusqu'à ce que tout le monde rie : le spectacle était alors terminé, le rituel était accompli.

Nous avons évoqué la possibilité de faire venir un acteur comique ; mais c'était difficilement compréhensible pour le public, d'autant qu'aucun test préalable en conditions réelles n'était envisageable. Proposer à des acteurs de se confronter à 2 000 personnes pendant peut-être deux heures jusqu'à ce que les rires fusent était impossible.

## LE JEU ET LA RÈGLE

Le texte de Sénèque *De la colère* propose une solution philosophique : accepter l'autre à partir de l'acceptation de la part monstrueuse de soi-même permettrait de se dire que, peut-être, mauvais parmi les mauvais, on pouvait ensemble établir la paix dans l'indulgence mutuelle, parce qu'il faut vivre ensemble. Une chose que je n'arrive pas à comprendre – et cela me chagrine, mais je pense que personne n'a jamais réussi à vraiment comprendre –, une chose qui est pourtant là et contre laquelle on ne peut pas aller, c'est cette vérité que dit le théâtre : à chaque fois qu'un rideau se lève nous sommes tous vivants au même endroit en même temps, ensemble. C'est une vérité aussi commune que de dire que le ciel est bleu, qu'en été les feuilles sont vertes ou que le soleil brille. On cherche toujours une échappatoire violente, barbare à cette réalité qui dit que nous sommes tous vivants au même endroit et en même temps. Peut-être que la question du vivre ensemble passe aussi – pourquoi pas ? – par cette idée d'indulgence mutuelle.

**Mondher Kilani :** « Mauvais, nous vivons parmi nos pareils. Une seule chose peut nous rendre la paix : c'est un traité d'indulgence mutuelle. » Cette formule de Sénèque qui conclut le spectacle apparaît comme un vœu pieux ou comme une expression politiquement correcte. Mais peut-être y a-t-il une structure plus déterminante derrière cette tragédie ? La question du statut de la gémellité et, au-delà, la question de l'identité et de la rivalité dans la tradition grecque ou, disons, occidentale, sont en effet aussi très importantes dans la pièce.

Dans *Histoire de lynx*, Claude Lévi-Strauss fait un parallèle entre deux conceptions de la gémellité : celle de la tradition occidentale, qui renvoie à l'égalité absolue, à l'identité parfaite entre les jumeaux, et celle d'autres traditions, notamment amérindienne mais en partie aussi indoeuropéenne, qui relève plutôt de l'asymétrie. Dans cette dernière, il n'y a pas d'égalité, pas d'identité absolue entre les jumeaux, il y a une



*THYESTE*, UNE TRAGÉDIE CANNIBALE

complémentarité dans l'asymétrie. La conception occidentale pourrait expliquer ce qui s'est passé entre Atrée et Thyeste. Un seul pouvait sortir vainqueur. Atrée construit une approche, une ruse, pour sacrifier les enfants de son frère et les lui faire manger. Il commet un meurtre généalogique qui laisse Thyeste sans descendance. Le but est l'annihilation. On est dans la rivalité mimétique, si l'on peut faire référence à René Girard, à savoir que les frères, dans une conception stricte de l'identité, finissent toujours par s'entretuer.

En revanche, il existe aussi une autre forme de cannibalisme, par exemple le cannibalisme rituel des Tupinamba, qui met en évidence l'asymétrie. La différence est acceptée, car l'on sait qu'elle va, d'une façon ou d'une autre, à un certain moment s'équilibrer : « Je te mange aujourd'hui, tu me mangeras demain. » Avec Thyeste et Atrée, s'affirme une conception du monde qui débouche sur une forme de destruction systématique et renvoie à la violence extrême et à Sade, bien au-delà de la vengeance. Le cannibalisme rituel permet de revenir en arrière. Dans *Thyeste*, aucune réversibilité n'est possible. Cette destruction systématique du frère jumeau évoque une figure métaphorique, bien qu'individuelle, du génocide tel que nous pouvons l'observer dans l'histoire contemporaine. Le génocide vise un bénéfice symbolique infini, obtenu une fois pour toutes.

En cela votre pièce peut être lue, aujourd'hui, comme l'expression de la guerre totale, où l'ami, une fois devenu ennemi, ne redevient plus ami et est définitivement éliminé. Elle peut résonner avec l'actualité.

**Sylvaine Guyot :** Le tragique de *Thyeste* est bien au croisement de trois perspectives sur le tabou fondamental du cannibalisme : ses formes mythiques, sa dimension anthropologique et ses résonances théologico-politiques.

**François Lecercle :** La fin de la mise en scène de *Thyeste* est très efficace, la gémellité est fortement soulignée, mais en

## LE JEU ET LA RÈGLE

même temps, cette fin interdit ce déséquilibre qui serait nécessaire à la poursuite de l'histoire. Et si la fin est bloquée, alors Égisthe est impossible. Aucun système totalement équilibré entre les deux frères n'est possible. Les deux frères sont réconciliés dans la haine ou dans la colère. Ils semblent, tête contre tête, le corps allongé, échangeant leurs paroles, fonctionner en symbiose, mais cette symbiose est forcément provisoire.

**Thomas Jolly :** Cette fin est surtout spectaculaire parce que dans le mythe il y a une suite – même si les mythes n'existent pas : ils sont ce qu'en font les auteurs dramatiques. Il y a un prolongement à cet épisode, qui est la vengeance de Thyeste. Mais dans la tragédie, Atrée et Thyeste n'existent que le temps de la représentation. Le spectacle démarre avec la chute du soleil et la nuit qui tombe quand la Furie dit : « Je veux assister au spectacle. Je veux que l'on découpe des chairs humaines », etc. Elle allume la tragédie, elle convoque les personnages. Et ces personnages n'existent que le temps de la représentation, dans le théâtre de Sénèque il n'y a pas vraiment de narration.

Le problème serait différent si, par exemple, je voulais représenter toute la saga. En fait, j'avais envie de mettre en scène Tantale et de poursuivre jusqu'à la fin de *L'Orestie*, comme l'a fait le metteur en scène Antonio Latella, à Avignon en 2017.

J'ai pensé aussi, comme peu de gens connaissent cette histoire de Thyeste et d'Atrée, à faire un prologue avec des acteurs en demandant à un auteur contemporain d'écrire un texte de dix ou quinze minutes à insérer au début du spectacle. Mais Florence Dupont n'a absolument pas trouvé cette idée pertinente : « Vous allez inscrire cette pièce dans un lien narratif, alors que la narration n'a rien à voir. Pour nous, aujourd'hui, c'est Hollywood, le scénario, etc. Mais, à l'époque, le théâtre n'était qu'empathique. C'est un rituel où l'on vient pour pleurer ensemble, pour se délecter de la

*THYESTE, UNE TRAGÉDIE CANNIBALE*

poésie de la musique et du chant. On s'en fiche, de l'histoire. D'ailleurs, tout le monde la connaît.» J'ai dit : « Mais, aujourd'hui, on ne la connaît pas. Comment on fait ? » Elle m'a répondu : « Vous vous débrouillez, mais si vous mettez un prologue, vous dénaturez ce théâtre. »

En fait, la fin qui montre les deux frères réunis permet de clore ce qu'est ce théâtre : un théâtre qui commence à la première tirade et qui finit au dernier mot prononcé, un théâtre qui ne s'inscrit pas dans une logique narrative.

**Pierre Livet :** Pourquoi Atrée veut-il à toute force faire manger ses enfants à Thyeste ? Justement parce que – comme vous le montrez très bien – les générations restent dans le ventre de Thyeste. C'est horrible parce qu'il a mangé ses enfants et qu'il est leur sépulture et, en même temps, il sera engagé dans toute cette lignée, il ne pourra pas s'en désolidariser. L'important dans cette histoire est que l'engagement est irréversible. Ce n'est pas un cycle. On ne peut pas avoir une indulgence mutuelle, qui impliquerait de la réciprocité.

**Patrick Boucheron :** Durant mille ans, c'est-à-dire jusqu'à la Réforme grégorienne, le christianisme a fonctionné sans réalisme eucharistique. Si ce régime produisait de l'obéissance, il ne produisait pas un pouvoir fondé sur une théologie de la vérité. Or, si j'ose dire, cette théologie de la vérité est notre héritage, notre nouveauté – elle sépare radicalement un premier christianisme d'un second. Dès lors, le fil est rompu avec l'Antiquité. Les dieux de la cité font des choses, mais ils ne disent pas le vrai. Comment, alors que nous sommes passés par une histoire de l'incarnation, faire comprendre que ce ne sont pas des personnages qui s'agitent sur la scène mais, comme vous le disiez si bien, Thomas Jolly, des organismes ?

Évidemment, si l'on croit en l'incarnation, incarner un personnage – c'est aussi un vocabulaire de théâtre –, cela

## LE JEU ET LA RÈGLE

veut dire que quelque chose vit en nous. Pour le christianisme, c'est toute l'histoire de la possession, du mysticisme. D'une certaine manière, être enceint de ses enfants, c'est beaucoup plus monstrueux pour les Romains que pour les chrétiens.

**Thomas Jolly :** Lors de ma première lecture de *Thyeste* et en travaillant avec Florence Dupont, ce texte m'est apparu extraterrestre. Il raconte une autre conception du monde. Une autre conception de l'identité : par exemple, les Romains ne recevaient officiellement leur nom qu'à 14 ans, alors qu'aujourd'hui, dès le plus jeune âge, nous ne cessons de nous prendre en photo, etc. Un autre rapport à la religion, comme un système établi et non pas comme une croyance.

Florence Dupont considère que la science-fiction est ce qui se rapproche le plus de ce théâtre, c'est-à-dire qu'elle montre des hommes soumis à des forces plus grandes qu'eux et pris dans des histoires disproportionnées entre les forces de l'univers ou des enfers, et leur petitesse humaine.

Comme tous les metteurs en scène, je me suis posé la question de l'actualisation du théâtre de Sénèque. Qu'est-ce que cela nous raconte, aujourd'hui ? En fait, cela raconte tellement de choses que je n'avais pas envie de sortir du domaine mythologique, donc onirique théâtralement parlant, tant en termes de costumes que de scénographie. Je ne voulais ni réactualiser, ni recontextualiser, ni reconstituer. Je suis bien incapable de savoir comment on jouait ce théâtre, avec des masques, avec des acteurs qui allaient de rôle en rôle. Aujourd'hui, avec l'incarnation des acteurs, on est très loin de cela.

Fort heureusement, même si j'ai une part monstrueuse, comme tout le monde, je n'ai aucune envie d'infanticide. Les acteurs, les personnages sont toujours éloignés de nous, et cela me surprend toujours quand un acteur me dit : « Je comprends Médée. » Je suis tenté de répondre : « Je ne suis

THYESTE, UNE TRAGÉDIE CANNIBALE

pas sûr que tu comprennes Médée, puisque tu n'as pas volé la toison d'or en jetant les bouts de ton frère pour que ton père ne te rattrape pas. Ce n'est pas possible. Tu ne sais pas ce qu'a fait Médée pour Jason. Tu ne sais pas ce que c'est que d'être une étrangère au milieu d'un pays qui te rejette. »

Souvent, pour rassurer les acteurs, je leur dis : « Détachez-vous parce que vous êtes tout petits, vous n'êtes rien par rapport aux énormités, aux monstres et aux exubérances humaines que nous devons jouer. »

J'ai gardé volontairement ce théâtre onirique ou de science-fiction pour que les gens puissent être libres d'y projeter ce qu'ils veulent. Je ne crois pas que les metteurs en scène soient les bergers d'un troupeau qui ne sait pas quoi penser. En revanche, je pense que chacun est intelligent et doté d'une capacité de discernement. Je crois qu'il est possible de stimuler la capacité de discernement de chacun par le travail de l'acteur.

Dans *Soudain l'été dernier*, la scène dans laquelle Elizabeth Taylor revit la course effrénée de son cousin, dans la lumière aveuglante, jusqu'au sommet de la montagne, poursuivi par cette foule de jeunes hommes qui va le dépecer au son assourdissant des cymbales, évoque exactement *Thyeste*. Dans la pièce, le récit du meurtre des enfants, de leur conduite dans la forêt, de leur assassinat, de leur cuisson, de leur dissection, fait vingt-cinq pages. Pendant la représentation, tous les soirs, au cours de ce récit, des gens font des malaises dans la salle alors que l'on ne voit rien. Entre le récit et cette scène du film de Mankiewicz, il y a toute la question du pouvoir du récit et de l'imposition d'une image. Le récit n'impose rien, mais laisse agir ce que les Grecs appelaient la *phantasia*, c'est-à-dire la capacité de se projeter des images de quelque chose qui n'existe pas, que l'on ne voit pas, rien que par la force des mots.

Susciter cette projection est le travail de metteur en scène, le travail de l'acteur ! Bien sûr Thyeste peut me faire penser à

## LE JEU ET LA RÈGLE

Bachar el-Assad ou me faire réfléchir sur l'abstention, quand le chœur dit : « J'irai vivre ma vie loin des électeurs » ; d'autres évoqueraient la Shoah, Jacqueline Sauvage... Mais le travail du théâtre n'est pas d'imposer un point de vue. Je me défends de cela ; je veux rendre au spectateur sa capacité de discernement !