



**HAL**  
open science

**Traversées en eaux troubles : porosité des frontières,  
dérives de la langue et croisement des genres dans  
The Three Birds de Joanna Laurens**

Solange Ayache

► **To cite this version:**

Solange Ayache. Traversées en eaux troubles : porosité des frontières, dérives de la langue et croisement des genres dans The Three Birds de Joanna Laurens. *Études britanniques contemporaines - Revue de la Société d'études anglaises contemporaines*, 2015, 48, 10.4000/ebc.2073 . hal-03933199

**HAL Id: hal-03933199**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03933199v1>**

Submitted on 10 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

# Études britanniques contemporaines

Revue de la Société d'études anglaises contemporaines

48 | 2015

Crossing into Otherness—Outlanding Woolf

1. Traversées/Crossings

Across genres and genders

---

## Traversées en eaux troubles : porosité des frontières, dérives de la langue et croisement des genres dans *The Three Birds* de Joanna Laurens

*Sailing through troubled waters: fluctuating boundaries, linguistic transgressions and genre crossings in The Three Birds by Joanna Laurens*

SOLANGE AYACHE

<https://doi.org/10.4000/ebc.2073>

---

### Résumés

Français English

*The Three Birds*, la première pièce de Joanna Laurens, propose une réécriture dramatique du mythe grec de Philomèle qui s'inscrit à certains égards en contrepoint de la fable telle qu'elle est relatée dans les *Métamorphoses* d'Ovide. En point de départ de la pièce comme du récit originel cependant, se trouve une traversée fondamentale : celle de la mer Égée, qui donne lieu à plusieurs va-et-vient entre Athènes, la *polis* normalement civilisée, et Thrace, la contrée barbare, en passant éventuellement par Aulis en Béotie. Si ce mouvement signe d'abord l'alliance des deux rois autrefois rivaux, Térée et Pandion, il marque bientôt le déracinement et finit par entraîner la perte de tous les personnages. D'une contrée à l'autre, d'un voyage à l'autre, les protagonistes et les objets circulent, les identités se troublent et se défont, les liens se brouillent et s'entachent. Une frontière de trop est franchie lorsque Térée commet l'irréparable en abusant de sa belle-sœur et en lui coupant la langue afin qu'elle ne révèle pas le viol, mais l'originalité de Laurens est d'avoir fait de Térée un homme transi d'amour pour Philomèle et mu par sa passion, et non un Thrace agi par ses origines barbares. C'est là que prend naissance la véritable traversée : celle d'une violence qui parcourt la pièce, initiatrice d'une barbarie qui passe entre les protagonistes, les imprègne tour à tour et décloisonne ainsi les catégories de genre, de race et de génération.



Entre effets d'échos et jeux de miroir, elle transpire à travers les paroles et les actes des personnages, faisant se croiser les modalités de l'inhumain et du subhumain jusqu'à la transformation finale en oiseaux qui abolit ainsi une dernière frontière, celle qui sépare l'humanité barbare de la bestialité, l'exil donnant lieu à une « déterritorialisation absolue ». Cet article étudie la façon dont l'effondrement des repères enclenche ainsi un devenir-barbare contagieux qui se mue en « devenir-animal » (Deleuze). En prenant appui sur la citation d'Héraclite que Laurens place en épigraphe de sa pièce, « *Panta rhei* » (« *Everything flows* »), nous verrons comment la barbarie traverse les personnages, qu'elle emporte sur son passage comme un fleuve tumultueux le long duquel les postures éthiques se croisent, se renversent ou se superposent. De transferts en transformations, d'altérations en aliénations, il s'agira enfin de montrer comment cette porosité des frontières, voire leur abolition, affecte le langage dramatique et résulte en un croisement des genres.

*The Three Birds*, Joanna Laurens' debut play, is a retelling of the Greek myth of Philomela which departs, in some respects, from the ancient story as it is related in Ovid's *Metamorphoses*. A dramatic starting point of the play as well as of the fable however is the crossing of the Aegean sea, which remains a central dynamic as the characters come and go between Athens, the civilized *polis*, and Thrace, the barbarian country, passing by Aulis in Boeotia. Although it marks at first the alliance between the two formerly rival kings, Tereus and Pandion, it then reveals and accompanies the literal and figurative uprooting of all the characters, each of them becoming marginalized and being thrown into some form of exile. The protagonists and the objects of the play thus navigate from one place to another, and, from one journey to the other, identities become blurred and perspectives intersect. A line is crossed when Tereus rapes his sister-in-law and cuts her tongue to keep her from telling the truth, but Lauren's original twist is to make Tereus deep in love with Philomela and driven by his passion, not a Thracian acting under the influence of his barbarian origins. This is where violence starts permeating the play, causing barbarism to cross over all the boundaries, passing through and impacting on each character regardless of their race, sex and age. Echoes and mirror effects show how it pervades the acts and language of each protagonist until the categories of the inhuman and the subhuman meet into the final transformation into birds, breaking down the last boundary which distinguishes between human barbarity, the most extreme form of exile, and literal bestiality, the ultimate deterritorialization. This article looks at how the collapse of certain principles triggers a contagious becoming-barbarian which evolves into a 'becoming-animal' (Deleuze). Following the quote from Heraclitus 'Panta rhei' ('Everything flows') used by Laurens as epigraph to her play, I propose to see how barbarism goes from one character to another, making ethical postures interchangeable. From transfers to transformations, from alterations to alienation, we will see how the permeability and even vanishing of boundaries is expressed through the poetry of the dramatic language coined by Laurens, resulting in a crossing of genres.

---

## Entrées d'index

**Mots-clés :** théâtre britannique contemporain, *The Three Birds*, Joanna Laurens, mythe de Philomèle, *Métamorphoses* d'Ovide, traversée, déterritorialisation, devenir-animal, barbarie, traumatisme, réécriture, autre scène, trace, écho, filiation, poème dramatique

**Keywords:** contemporary British drama, *The Three Birds*, Joanna Laurens, myth of Philomela, Ovid's *Metamorphoses*, crossing, deterritorialization, becoming animal, barbarism, trauma, rewriting, trace, echo, filiation, dramatic poem

---

## Texte intégral

- 1 Créée en 2000 au Gate Theatre de Londres alors que Laurens n'a que vingt ans, *The Three Birds* est une réécriture dramatique du mythe grec de Philomèle qui s'inscrit à plusieurs égards en contrepoint de la fable telle qu'elle est relatée dans les *Métamorphoses* d'Ovide. En point de départ de la pièce comme du récit originel cependant, outre la traversée dans le temps des quelques fragments qui nous sont parvenus du *Térée* de Sophocle, tragédie perdue dont il ne nous reste que 57 vers, se trouve une traversée géographique centrale : celle de la mer Égée, que parcourent à tour de rôle les personnages de la pièce. Ces va-et-vient entre Athènes et Thrace, entre la *polis* civilisée et la contrée barbare, signent d'abord l'alliance des deux rois autrefois rivaux, Térée et Pandion, avant de marquer le déracinement et d'entraîner la perte de tous les personnages, unis dans le désastre. La pièce reprend l'histoire de la fille du roi d'Athènes, violée par son beau-frère, le roi de Thrace, pendant le voyage qui l'amène auprès de sa sœur expatriée. Afin qu'elle ne puisse pas révéler le crime, Térée lui coupe



la langue, l'emprisonne à Aulis en Béotie, à mi-chemin entre Athènes et Thrace, et raconte à Procné que sa sœur est morte pendant la traversée, dévorée par des loups. Mais Philomèle tisse une tapisserie qui retrace le viol et la mutilation de sa langue et la fait parvenir en Thrace jusqu'à Procné, laquelle se rend à Aulis et libère la captive, qu'elle ramène en Thrace. Les deux sœurs vengeresses prennent alors leur revanche sur Térée en tuant son fils, Itys, et en le lui donnant à manger. La pièce s'achève sur le récit de Pandion qui relate la métamorphose des trois protagonistes en oiseaux (Térée en huppe, Procné en rossignol et Philomèle en hirondelle), métamorphose qui consacre et littéralise leur déshumanisation commune.

- 2 À partir de ces croisements incestueux, monstrueux, qui mélangent les identités et brouillent les rapports entre les personnages, j'étudierai la façon dont l'effondrement des repères enclenche un devenir-barbare qui se mue en « devenir-animal », pour reprendre le concept travaillé par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, lequel tend vers un « devenir imperceptible » et « impersonnel » — puisqu'au terme du drame les trois protagonistes devenus oiseaux disparaissent ensemble dans un indécidable, et que c'est un mouvement de dépersonnalisation qui s'opère en fait tout au long de la pièce de Laurens. Autour de la *Penthésilée* de Kleist — où le meurtre d'Achilles, le guerrier, par la reine des Amazones qui s'est éprise de lui offre un contrepoint intéressant à la violence qu'exerce Térée à l'encontre de celle qu'il aime, mais aussi à la vengeance des deux sœurs à l'encontre du Thrace —, Deleuze et Guattari soulignent en effet que

[L]'Homme de guerre n'est pas séparable des Amazones. L'union de la jeune fille et de l'homme de guerre ne produit pas des animaux, mais produit à la fois le devenir-femme de l'un et le devenir-animal de l'autre, dans un seul et même bloc où le guerrier devient animal par contagion de la jeune fille en même temps que la jeune fille devient guerrière par contagion de l'animal. (Deleuze et Guattari 1980, 341).

- 3 De transferts en transformations, d'altérations en aliénations, la pièce de Laurens engage aussi, à travers le rapport à la langue et à la figure du barbare, une réflexion sur la question des minorités, sur la position relative, réflexive et fluctuante de l'étranger et sur l'idée d'une réversibilité et d'un possible transfert des statuts de victime et de bourreau. En prenant appui sur la citation d'Héraclite que Laurens place en épigraphe de sa pièce, « *Panta rhei* » (« *Everything flows* », Laurens 3), nous verrons comment la barbarie se fait traversée, passant d'un personnage à l'autre, qu'elle emporte sur son passage comme un fleuve tumultueux le long duquel les postures éthiques se croisent, se renversent ou se superposent, avant d'aboutir à une destinée commune. Nous verrons enfin comment cette porosité des frontières, voire leur abolition, affecte le langage dramatique et résulte en un croisement des genres.

## La « catastrophe amoureuse », ou l'humanisation du barbare : de la traversée à l'exil

- 4 D'une contrée à l'autre, d'un voyage à l'autre, les personnages et les objets circulent donc et, avec eux, les identités se troublent et se défont, les liens se brouillent et s'entachent. Une frontière de trop est franchie lorsque Térée commet l'irréparable en abusant de sa belle-sœur, mais l'originalité dramatique majeure introduite par Laurens est d'avoir fait de Térée un homme transi d'amour pour Philomèle et mu par sa passion, et non un Thrace agi par ses origines barbares comme le veut la fable antique. Son amour interdit, contrarié par son mariage malheureux avec Procné, déplace l'origine du drame plus en amont en faisant d'abord de lui une victime des caprices de Pandion, qui lui attribue sa future épouse de façon tout à fait arbitraire en tirant au sort entre ses deux filles. C'est là que prend naissance la véritable *traversée* de la pièce, celle d'une violence qui parcourt chacun des trois actes de la tragédie et se donne non plus comme



un attribut attaché à un personnage mais comme un potentiel et un processus interactif. Cette violence correspond en effet à une disposition essentiellement transmissible, initiatrice d'une barbarie qui passe entre les protagonistes comme un virus contagieux, les imprègne tour à tour et outrepassé ainsi les catégories de genre, de race et de génération. Entre effets d'échos et jeux de miroir, et avant même de mener au viol, à la mutilation et à l'infanticide, la barbarie s'origine ainsi au creux de ce qui apparaît comme ce qu'il y a de plus humain dans l'homme, une situation extrême de solitude que Roland Barthes nomme la « catastrophe amoureuse » (Barthes 60). Elle transpire à travers les paroles et les actes des personnages, faisant se croiser les catégories de l'inhumain et du subhumain jusqu'à la transformation finale en animal qui abolit ainsi littéralement une dernière frontière, celle qui sépare l'humanité barbare de la bestialité.

- 5 *The Three Birds* opère ainsi un renversement majeur par rapport au récit antique autour du motif du viol que Térée commet sur Philomèle, comme l'explique Laurens dans son introduction :

Tereus is traditionally a 'tyrant' figure, moved to rape Philomela through a lust for her physical form. An ancient Greek audience would thus not have empathised with him; I felt it was more interesting, dramatically, for Tereus to be in love with Philomela, so that he becomes a character generating audience empathy, and then to cause his rape of her to be a direct result of this love. (7)

- 6 En faisant de Térée un personnage en mal d'amour, c'est le sens même de la pièce que Laurens retravaille. Elle joue sur l'empathie du public avec le futur criminel en présentant le viol comme une conséquence directe de sa passion amoureuse alors que chez Ovide, c'est le désir sexuel, lui-même rattaché à ses origines, qui pousse Térée à violer Philomèle. Par cette remotivation de la tragédie, il s'agit d'abord de transformer la figure du barbare en paradigme de l'humain et d'encourager l'identification avec un personnage qui suscite terreur et pitié dès la première scène de l'acte Un où les espoirs de Térée, nourris par une ambiguïté tragique venue se loger au cœur de la parole, sont déçus de manière frontale par le cadeau empoisonné et imposé de Pandion. Térée n'est pas seulement présenté comme un personnage respectable, humble, et amoureux, mais également comme un homme trompé par le *logos*, le langage athénien, normalement policé, représenté ici par un Pandion ivre dont les propos oscillent, au contraire, entre vulgarité et imprécision. Bien que Térée soit le barbare originel, celui qui ne partage pas la même langue, qui parle une langue étrangère et incompréhensible, chez Laurens c'est d'abord Pandion qui incarne une parole qui tend vers l'inintelligible et qui sème la confusion. En témoignent par exemple son lapsus, « *the mact of the fatter* » (13) — qui annonce, à travers une inversion des phonèmes et une confusion des expressions *the fact of the matter* et *as a matter of fact*, une inversion des ordres même de l'amitié et de la famille — ainsi que la façon expéditive et heurtée dont il annonce à ses filles le mariage de Procné avec Térée. Le dialogue entre Térée et Pandion est en fait l'occasion d'établir un contraste fort entre les deux rois mais inversé par rapport au mythe, qui dévoile les vertus morales de Térée et leur oppose le profil débauché de Pandion. Si Térée représente le respect des lois domestiques, morales et politiques, qu'il rappelle lui-même au roi d'Athènes : « *Friends don't need to repay debts. Or would you have me not a friend?* » (13), Pandion, quant à lui, mélange l'alliance politique, l'amitié et les liens du sang qu'il redéfinit à sa manière, initiant la dynamique de la subversion et du secret lorsqu'il lui confie :

There's something of me  
in you,  
which no heart can beat out (14),

avouant finalement : « *You're almost my secret son already* » (16). Devant son insistance pour passer outre les codes et imposer ses propres règles, Térée doit se taire : « *would you shut up?* » (13) s'exclame Pandion avant de décréter, devant son mutisme : « *Ok, that's your cue now* » (13).



7 Pandion introduit donc un désaccord, une dissonance fondamentale qui instaure le désordre un rapport de forces en lieu et place d'une entente véritable entre les deux hommes. La langue et la loi barbares, ce sont donc bien ici celles du roi d'Athènes, qui initie le chaos en bafouant les conventions mais aussi la logique du dialogue. En préférant donner la préséance à la loi du hasard, puisque c'est à coup de dés que le sort se joue (« *Let's play* », 14), c'est Pandion qui enfreint les règles et introduit de la violence dans la situation initiale. La règle de l'amitié est elle-même confondue avec l'ordre de la famille, en même temps que le principe de non-contradiction du *logos* et celui de l'écoute au fondement de tout dialogue ne sont pas respectés. Ainsi, Térée se plie d'abord, contre son gré, à des lois qui lui sont étrangères et qui sont étrangères à toute relation civilisée, à savoir le désir entêté de Pandion, ses contradictions et ses subversions.

8 Térée, en contrepartie, présente toutes les qualités du gentleman : « *fine* », « *gentle* », « *generous* », comme se plaisent à les énumérer Philomèle et Procné. En outre, si le discours ambigu et incohérent de Pandion introduit la loi barbare de la lubie et de la contingence, Térée, quant à lui, parle une langue universelle et univoque. Son monologue donne à entendre, sur le mode de la confiance intime et tout en transparence, l'expression d'un amour authentique pour Philomèle. La didascalie compare d'ailleurs Térée à un enfant qui s'émerveille (« *The following is spoken naturally, innocently, with the wonder of a child* », 14). Ce sont les mots sincères de l'amant transi, connus de tous, qui résonnent ainsi sur scène avec l'innocence même de l'enfance et une poésie qui contraste avec le style de Pandion :

TEREUS: (Smilingly.) When she passes me the air buffs my neck  
and I hold on to its very last moving  
because she made them.

...

It's the small things of her that catch me.  
The shape of her ears  
the loose threads on her dress  
the curves her knife leaves in the butter  
(her buttercurves are unique)  
but mostly I love the sound of her name,  
Philomela. I fear her name though.

...

But my life is light of woman  
and when she, when Philomela,  
laughs each sound is a catstep  
on piano keys. (14-15)

9 De ce fait, lorsqu'il apprend que Pandion lui offre la main de Procné (ce dont celle-ci se réjouit) et non celle de Philomèle, Térée prédit le drame à venir en soulignant la responsabilité du roi : « *I'll wed you and bed you though your father misled you,/ I'll taste you and waste you though your father misplaced you* » (23). Les termes « *misled* » et « *misplaced* » marquent l'ouverture de la faille tragique initiée par l'erreur de Pandion, au croisement de l'*hamartia* (c'est-à-dire de l'erreur de jugement) et de l'*alea* (le coup du sort), et en contradiction avec la loi du sentiment amoureux. Maillon central du triangle amoureux, Térée se décrit ainsi lui-même comme une porte qui ne peut s'ouvrir, et en cela il se compare à la fois à Procné (qui frappe à la porte fermée de son cœur) et à Philomèle (la porte qui ne peut être ouverte) : « *Proc-ne. You knock on a door which can't be opened. As do I* » (22). On voit donc ici comment la violence amorce sa traversée d'un personnage à l'autre, tandis que la communication entre les personnages ne passe pas. À partir de ce renversement initial des codes, les destinées, mouvantes, s'enchaînent les unes aux autres à travers une interchangeabilité dynamique des rôles et une réciprocité des positions entre les trois personnages.

10 Ainsi, Térée apparaît comme la victime d'une passion qui exerce sur lui toute sa barbarie, un enfer qui rappelle un autre mythe, celui du supplice de Tantale :



As a cup holds water,  
as a father holds a daughter,  
so I hold her  
and can never come closer.

She is hell, she is Hellenic.  
But sometimes I imagine her fingers trace my Thrace. (35)

- 11 La situation extrême dans laquelle Térée se trouve, marquée par l'impossibilité de traverser l'espace qui le sépare de l'objet de son amour, illustre la « catastrophe amoureuse » telle qu'elle est définie dans les *Fragments d'un discours amoureux*, où Roland Barthes compare l'amant à un prisonnier à Dachau :

La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une situation extrême, qui est « une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire » ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ? Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais. (Barthes 60)

- 12 Térée apparaît bien ici comme ce « sujet confortable » en proie à son imaginaire à qui est advenu l'« incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur » décrit par Barthes de la catastrophe amoureuse, et pourtant plongé dans une situation sans retour qui se conclura effectivement par la destruction du personnage, qui ne peut se rattraper. Les autres métaphores qu'il emploie durant ce monologue évoquent la « panique » qui l'étrangle et le pose en victime : « *She plaits herself in my throat, so / I speak her glass at Procné. / She plugs my gob with pollen, so / I talk with seeds unspilt* » (35). À travers la duplication d'une structure binaire où « *she* » est le sujet de la proposition causative et « *I* » celui de la proposition consécutive, de tels énoncés soulignent, au niveau syntaxique même, le lien de cause à effet qui confère à Térée, traversé par les affres de la barbarie amoureuse, un rôle passif et semble le condamner, impuissant, à des réactions purement mécaniques par lesquelles finalement il se déresponsabilise tout à fait.

## Filiations et croisements : la traversée de l'inhumain et le « devenir-animal »

- 13 À partir de la traversée littérale de la mer Égée qui marque l'exil de chacun des personnages et leur éclatement (Procné dira à Térée, pensant à sa sœur dont elle aussi est séparée : « *Five years back youme seawalked here / Five years she-me been all s'mithered up* », 38), Laurens interroge la traversée de la violence en travaillant notamment les deux motifs de l'écho et de la filiation. La pièce elle-même, en tant que réécriture, à la fois reconnaît et met en crise sa propre filiation puisque Laurens souligne, dans son introduction, les points à partir desquels *The Three Birds* diffère et s'éloigne du mythe originel.

- 14 Au niveau diégétique, Itys marche droit dans les traces de son père et témoigne de la transmissibilité de la barbarie. C'est suite à une scène d'anagnorèse, où le père fait trace dans le fils, que l'idée de tuer Itys germe dans l'esprit de Philomèle et Procné. Dans la scène quatre de l'acte Deux, celui-ci se donne en effet comme une exacte réplique de Térée (« *Like father like son* » (56) ; « *This one here's the spitting image [of his father]* », 57) : l'orange que Procné avait donnée à Philomèle et dont Itys s'empare pour y planter ses dents, en aspirer le jus et faire tomber les pépins sur sa mère met en regard vol et viol. L'inversion des genres et des générations se poursuit ici par rapport à



la scène de la Genèse : c'est le petit garçon qui croque à pleines dents le fruit défendu, reproduisant symboliquement le péché originel de son père. Le fauteur de trouble est la figure masculine qui se retrouve déjà en acte chez le fils, quoique de façon minorée, ce qu'annonçait déjà Pandion au tout début de la pièce : « *who says men don't speak through their sons' acts?* » (13-14). Mais Itys est également un petit garçon qui ne contrôle pas ses élans. Après avoir pris l'orange de Philomèle, il fait preuve, à travers ses gestes envahissants et ses marques d'affection, d'un attachement qui ne connaît pas de limites et d'un comportement qui devient, en cela, tyrannique (56-57). Si Laurens présente Itys dans son introduction comme une voix minoritaire sacrifiée, il apparaît dans cette scène symbolique comme une menace, un Térée en puissance aux yeux des deux femmes, qui prennent conscience qu'il s'agit aussi de mettre un terme à la descendance du Thrace et de prévenir la perpétuation de l'horreur, la barbarie passant de génération en génération : « *His children and his children's children and his children's children's children will stoop under the weight of this curse. It will pass over none* » (57-58).

15 Parmi tous les supplices qu'imagine Procné à l'encontre de Térée, la promesse « *We'll glottalstop him* » (53) exprime à la fois l'idée d'une strangulation et d'une castration, tout en rappelant le motif de la mutilation de la langue et la mise en silence de Philomèle : « *glottalstop* » n'est qu'une variation poétique de l'expression « *shut up* » mise en acte sur Philomèle et qui trouve ici son contrepoint. La vengeance en tout cas passera de nouveau par la bouche : avec l'ingestion de son fils, Térée ravalera sa barbarie en acte et en puissance : la traversée fait retour. L'autre est renvoyé au même, la trace est renvoyée à son objet et est elle-même effacée par lui, le ventre du père se faisant tombeau — miroir inversé, mortifère, du ventre maternel — dans un acte cannibale bestial, lui-même comble de la barbarie, qui rappelle l'image des loups censés avoir dévoré Philomèle. Mais ce que révèle ici Laurens, plutôt que le caractère héréditaire de la barbarie, c'est son caractère insidieusement transmissible, voire contagieux : si l'infanticide coupe court à la perpétuation verticale de la violence, cette dernière ne s'en propage pas moins à l'horizontale, du masculin au féminin, à travers ce même infanticide.

16 Laurens explique dans son introduction son choix de faire pivoter l'intrigue autour de la mise en silence littérale et successive de deux voix minoritaires et mises en marge par un discours imposé de force : celle du féminin (Philomèle) à travers la mutilation de sa langue par Térée, et celle de l'enfant (Itys) à travers la vengeance infanticide opérée par les deux sœurs. La femme et l'enfant, mais on pourrait rajouter l'amant transi, traversé par un amour inaudible puis indicible, incarnent l'Autre dans ce qu'il a de plus vulnérable (sa voix dissonante), mais aussi de plus menaçant : son potentiel de violence qu'ils peuvent mettre en acte. Si les concepts d'aliénation et de minorité occupent une place centrale dans la pièce cependant, c'est sous la forme d'une transférabilité fondamentale de cette voix ou perspective que s'opèrent les phénomènes de marginalisation du sujet :

The plot pivots around the literal silencing of Philomela through the symbolic removal of her tongue and the subsequent revenge exacted through the silencing of yet another minority voice, Itys. In society each individual, each of us, experiences life from the perspective of the 'outsider' in relation to some aspect of ourselves. Living is often a conflict between individual experience and a desire to feel at one with others; the minority voice is frequently not a specific sector of society but a thread passed through each individual within society. This fluid concept of the marginalised seems particularly relevant to the modern world, and yet is so simply reflected in this ancient story through Itys' metamorphosis inside his father—where individual boundaries literally break down. (8)

17 De fait, chaque personnage expérimente à tour de rôle une position marginale dans le monde dans lequel il se trouve jeté en exil. En effet, Térée est étranger à l'amour de Procné à laquelle il se voit marié et voit en Philomèle sa vraie patrie perdue, comparant son retour auprès d'elle à la traversée impossible de la forêt des contes de fées : « *I trail her name like a comforter, HanselGretelbread to find my way back* », 35). Philomèle,





pour sa part, est étrangère à l'amour de Térée et, en raison des menaces insolentes qu'elle profère à son encontre, se trouve emprisonnée à Aulis, lieu à mi-chemin entre les deux cités qui occupe pour Térée la fonction d'une hétérotopie de déviation, puisque Foucault qualifie de la sorte « les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, [et qui] sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault 26-27). Enfin, Procné est étrangère en Thrace et dans le lit même de Térée : comme on l'a vu, elle est « *misplaced* » et « *misled* » (23), et se définit elle-même « *Procne in strangeness* » (30).

18 À la question des relations entre les genres et entre les « races », au cœur du mythe originel, se substitue donc un questionnement résolument contemporain autour d'un être-au-monde traversé par la dysphonie, voire l'aphonie. À contre-courant de la récupération féministe du mythe telle que proposée par exemple par Timberlake Wertenbaker dans sa pièce de 1989, *The Love of the Nightingale*, ce que Laurens explore ici c'est la voix de la victime et la voix du barbare qui passent d'un personnage à l'autre comme le fil à travers le chat de l'aiguille, tissant une communauté de souffrance dont la tapisserie que brode Philomèle se fait à la fois le témoin et la métaphore.

19 Une autre modification qu'opère Laurens dans sa pièce et qu'elle annonce dans son introduction concerne la fin du mythe originel, où une puissance divine intervient pour métamorphoser les trois protagonistes en oiseaux. Laurens choisit d'exprimer la métamorphose à travers le langage. Préparée par un bestiaire ornithologique qui sert de banque d'images tout au long de la pièce, elle s'exprime ensuite à travers un jeu sur les voix des personnages. Si, à la fin de la pièce, Térée commence à appeler son fils « *Itu, Itu* » (61) (onomatopée qui évoque le chant de la huppe en laquelle il va être transformé), il se met finalement à parler « *in a child's voice* » et à répéter des propos vraisemblablement tenus par Itys, manifestant ainsi un don de ventriloquie qui fait suite à l'ingestion de son fils, assimilé tout au long de la pièce au rouge-gorge. Pendant que le chant de Térée se transforme en ritournelle, Philomèle et Procné ont rejoint le chœur et répètent leur litanie, comme déjà transformées en oiseaux. Mais surtout, l'épilogue de la pièce donne à voir Pandion, arrivé trop tard sur les lieux, se lamenter sur l'issue tragique, prenant ainsi le relais du chœur, et décrire le moment de la métamorphose en se posant comme témoin oculaire de l'envolée des trois oiseaux qui les a conduits dans l'ailleurs radical du hors-scène. La transformation des personnages en oiseaux rejoint ainsi le « devenir-animal » que Deleuze et Guattari décrivent également au sujet des métamorphoses animales chez Kafka :

À l'inhumain des « puissances diaboliques », répond le subhumain d'un devenir-animal : devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, « filer la tête la première en culbutant » plutôt que de baisser la tête [...]. Les devenirs-animaux sont [...] des déterritorialisations absolues [...]. (Deleuze et Guattari 1975, 23)

20 La barbarie emporte ainsi les personnages hors des catégories de l'humain et de l'inhumain, franchissant par-là une ultime frontière. À la fois transgression ultime et échappatoire (et non pas châtement divin ici), le devenir-oiseau par lequel les personnages pénètrent dans les territoires de l'animal marque leur envolée définitive dans l'ailleurs de l'impensable et du monstrueux. Au-delà de la traversée de la violence, la déterritorialisation absolue à laquelle aboutit la barbarie se donne ainsi comme pur hors-champ : elle est basculement radical et exil infini.

21 Dans un texte intitulé « Espace et Poésie », le philosophe Henri Maldiney rappelle que tout horizon atteint, même s'il ne l'a été qu'au terme d'une traversée, témoigne de la préexistence de l'espace rejoint dans notre champ personnel des possibles :

C'est parce que nous sommes *capables* de l'espace que nous sommes à même de le traverser. Pour aller là-bas, il faut d'une certaine façon y être déjà. Il faut que *là-bas* soit compris sous l'horizon de notre présence ouverte et ouvrante. Un schème sub-spatial sous-tend l'espace de nos traversées ; et il est, lui, intraversable. En chacun de nos pas, en chaque lieu, *ici*, s'ouvre un champ d'omniprésence que nous ne pouvons pas plus traverser que cet *ici-partout* et que nous-mêmes. [...] Notre



simultanéité de profondeur, qui fait que dans la proximité de chaque chose nous sommes présents à tout, dans l'espace « impliqué » d'une même éclaircie. (Maldiney 86)

- 22 Tout au long de la pièce en effet, chaque personnage franchit les étapes de la violence et s'avance vers une barbarie qu'il porte déjà en lui et qu'il manifeste à divers niveaux, comme un ailleurs déjà là à l'état de latence (ce que révèle, entre autres, le motif de la filiation). À la fin de la pièce en revanche, la déterritorialisation absolue de la métamorphose animale, observée à distance et relatée après-coup par Pandion, n'est pas une traversée mais un chavirage : elle marque l'avènement d'un ordre radicalement autre qui ne peut s'accomplir que dans l'espace du hors-scène.

## **Traversées linguistiques de la barbarie : de la langue de l'autre à l'autre de la langue. « *I love you and I'll view an all of you* » : altérations mineures pour une barbarie majeure**

- 23 Si la violence trace son chemin d'un personnage à l'autre, ultimement, c'est dans la langue — la langue étrangère au sein de la langue commune, la langue commune à travers la langue étrangère — que s'inscrit la contiguïté de l'amour et de la barbarie, de l'humain et du monstrueux, qui passent comme un fil entre les trois protagonistes.

- 24 Conformément à la version de Sophocle, la tapisserie est le premier lieu de la langue retrouvée, libérée par le biais de l'écriture. Comme et en même temps que le fil passe à travers le chat de l'aiguille, les mots traversent, transpercent le silence. Filant les métaphores à travers les voix du chœur, Laurens rend explicite la fonction réparatrice du traumatisme que revêt la couture, comme si à travers la broderie Philomèle non seulement raccommode sa langue tranchée mais aussi défaisait le fil du viol à l'aiguille, par ses contrepoints, tout en annonçant le geste d'une vengeance meurtrière :

C. MEMBER: She unpicks his yarn with runningback stitch.

C. MEMBER: She spins with her slice of tongue flayed on a bobbin.

C. MEMBER: She presses her threaded private eye through to meet her guardian's dead line. (49)

- 25 La broderie en ce sens est à la fois une traversée à l'envers et une traversée de l'inédit : tandis que l'aiguille transperce le tissu et que les fils se croisent, un renversement s'opère par lequel le texte (au sens étymologique du terme) répare le trou.

- 26 Comme l'humain et au plus proche de lui, la barbarie au sens propre comme au sens figuré vient se loger avant tout dans la langue. C'est la parole, le discours, le texte, qui en sont imprégnés : l'écriture de Laurens multiplie les barbarismes, les déformations et les licences poétiques de sorte que les sonorités du langage portent les traces littérales et la violence métaphorique de l'altération barbare. Parce qu'il n'y a dans la langue que des différences et non des termes positifs qui seraient « pleins », c'est-à-dire pleinement présents à eux-mêmes, et qu'elle se constitue en un jeu d'écart et en un système de renvois, Derrida propose d'appeler « trace » ce qui permet le procès de la signification (que l'on pourrait définir, de façon grossière, comme la traversée du signe par le sens), à savoir le fait pour un élément de la langue de « gard[er] en lui la marque de l'élément passé et [de] se laiss[er] déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » (Derrida 51). Ce phénomène est mis en lumière par Laurens : de « différance » en différence, Laurens retrace l'histoire du langage depuis les langues anciennes ou perdues pour donner à voir la métamorphose du langage et des mots eux-mêmes à différents niveaux. Par des glissements phonétiques qui se font la métaphore



de glissements éthiques, par des inversions lexicales ou syntaxiques qui se font la métaphore de renversements politiques, elle illustre ainsi l'idée que la langue, en particulier du discours amoureux, est une langue barbare. Le *logos*, même lyrique, même pathétique, porte ainsi l'empreinte originelle et annonciatrice de l'horreur qui vient se loger aux côtés des marques de l'humain.

27 Sur le plan dramatique, le moment du viol est ainsi d'abord précédé par la déclaration d'amour de Térée à Philomèle. « *I love you* » est répété cinq fois dans la dernière scène de l'acte Un, mais résonne comme une langue étrangère aux oreilles de Philomèle qui répète les mots de Térée sans les comprendre (« *as though learning a foreign language* », 39). L'expression se décline en variantes allitératives subtiles pour donner la séquence complète « *and I love you and I'll view an all of you* », 39-40). Le langage ici mime la déclinaison du sentiment amoureux qui se mue par un glissement presque imperceptible en pulsion sexuelle violente ; la proximité sonore, voire l'homophonie quasi complète entre les trois segments « *and I love you* », « *and I'll view* » et « *an all of you* » suggère une équivalence sémantique entre « *I love you* » d'une part et « *I'll view an all of you* » d'autre part. Le double discours se manifeste ainsi au travers d'une identité paradoxale, illustrée par les allitérations, qui dénoncent l'illusion d'une séparation ou d'une différence radicale entre l'amour et la barbarie. L'horreur s'engouffre ainsi dans la brèche du désir amoureux le plus innocent de la même façon que la contradiction vient se loger dans l'altération du segment phonétique le plus minimal, aussi discrètement que la minoration d'un phonème. La menace contenue dans la déclaration amoureuse montre ainsi, dans la confusion même, que la violence peut s'incarner dans l'amour — la menace peut habiter la promesse — comme l'équivocité vient se nicher dans l'homophonie. L'amour est dévoyé, l'horreur est déployée. Entre l'avertissement et le travestissement, le langage amoureux se transforme en son autre, à moins qu'il ne porte déjà en soi, intrinsèquement, la menace du viol qui fait trace dans la musicalité et le rythme mêmes de la langue. Cette métamorphose, qui n'en est pas une, dit la subtilité du lien qui se tisse entre les antagonismes.

28 Finalement, au terme de cet épuisement des possibles de la langue, le viol se réalise en mots à travers l'ultime segment « *an I-you* » (40), pronom sujet composé qui met en forme et verbalise littéralement l'acte à travers son agrammaticalité et la suppression même de toute conjonction entre « *I* » et « *you* », simplement liés par un tiret. Avec l'adjonction forcée et abusive de ces deux éléments indépendants et leur substantivation, Laurens repousse les limites du sens au-delà des frontières de la langue. L'article indéfini crée une ultime entité dans lequel « *you* » est subjugué et maintenu sous la coupe du « *I* » dans une proximité dont il ne peut se défaire. Le néologisme minimaliste ainsi créé marque à la fois l'aboutissement de la série des homophones initiée par le segment « *and I love you* », et la contraction de ce dernier. « *An I-you* », c'est « *and I love you* » d'où le mot « *love* » a disparu, remplacé par un tiret qui le nie et qui coud artificiellement les deux sujets ensemble. Pronom patchwork, substantif rapiécé, il court-circuite la syntaxe amoureuse et préfigure la broderie de Philomèle qui aura pour mission de découdre le monstrueux. Avec cette réduction ultime qui dit l'absence littérale d'amour entre les deux personnages, le langage et le sujet sont tous deux bafoués et transgressés : la violation ultime des frontières syntaxiques de la langue et la conjonction des deux référents du discours traduisent l'effondrement de l'intégrité physique et morale de Philomèle. De telles ambiguïtés ne font pas facilement sens à l'oreille de l'Athénienne, fille du *logos*, étrangère à la langue barbare de la contradiction, d'où sa sidération au moment du viol (« *she does not resist* », 40) ; mais pour celui qui sait voir, qui sait lire — comme plus tard Procné qui déchiffra la tapisserie —, la vérité du double langage apparaît en toutes lettres.

29 La langue devient ainsi le lieu à la fois symbolique et réel du drame, l'espace où l'acte du viol indicible en train de s'accomplir sur la scène vient se performer dans une matière linguistique et phonétique malléable et perforer le « masque » du langage. Pour reprendre les mots de Beckett dans sa fameuse lettre allemande à Axel Kaun du 9 juillet 1937, on voit ici comment l'écriture vient « percer dedans trou après trou jusqu'à ce que



ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers » (Beckett cité par Clément 238-239). Derrière le « *I love you* » que Térée déclare à Philomèle, « *an I-you* » est donc *l'autre* scène qui s'impose progressivement à mesure que le barbare répète la séquence verbale et que son interlocutrice prend conscience de l'imminence de l'horreur, les jeux homophoniques subtils créant l'effet d'une émergence progressive du monstrueux en transparence à travers le discours amoureux.

- 30 Un tel processus de déformations et d'exploration des limites permet de percevoir la barbarie à l'œuvre dans la langue elle-même. Laurens met au jour l'autre en soi du langage en creusant son déraillement, son « délire », son « dehors » tout intérieur. Elle travaille une écriture où les problématiques soulevées rejoignent en tout point les propos deleuziens :

[...] l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*. Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de *voir* et d'*entendre* : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique », « agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors. (Deleuze 9)

- 31 C'est là, dans ces formes poétiques particulières de son délire, que la langue universelle de l'amour devient insidieusement une langue barbare, que le langage amoureux devient inintelligible aux oreilles de celle dont l'entendement défaille sous la menace de la catastrophe. La barbarie s'immisce dans les territoires de l'asyntaxie et de l'agrammaticalité pour se communiquer et contaminer les relations dans un véritable fascisme de la langue. Comme avec Pandion, l'échange verbal que Térée essaie d'instaurer avec Philomèle reste à sens unique et devient impossible : l'horreur traverse le discours et le sens ne circule plus, empêchant le dialogue de s'établir. L'expérience traumatique d'un tel langage laisse Philomèle étrangère à elle-même, momentanément figée dans un état de stupeur qui facilite le viol.

## Des langues minoritaires au discours de la majorité : autoritarisme de la barbarie

- 32 La violence barbare de la contradiction est explorée également dans le deuxième acte. Au moment de décider du sacrifice d'Itys, le chœur, transformé en tour de Babel, est divisé en cinq groupes formulant chacun dans une langue différente des injonctions contradictoires, déclinées en français normand de Jersey, en anglo-saxon, en proto indo-européen, en irlandais et en gallois. Ces énoncés, dont Laurens fournit la traduction entre parenthèses, signifient tour à tour : « *Kill him, set us free* », « *Free him, his blood will lead us* », « *Kill him, he is tainted / dirty* », « *Free him! You talk through his veins* », « *Kill him, free the little voices* » (58-59). Un tel désaccord au sein des membres du chœur, tourné en discordance rythmique et musicale, donne à entendre une polyphonie de voix qui soit incitent au meurtre, soit poussent à la clémence. Le rappel de la nécessité de faire entendre les voix marginales et opprimées des deux sœurs, porte-parole de toutes les victimes qui ont été réduites au silence (« *free the little voices* »), alterne avec une mise en garde de Procné et Philomèle contre la contagion de la violence et la similitude qui est en train de s'instaurer entre leur comportement en tant que figures féminines violentées et celui de Térée/Itys en tant que figures masculines violentes (« *you talk through his veins* »).

- 33 De nouveau, le processus d'identification inconsciente qui transforme l'opprimé en oppresseur est reflété par et dans l'écriture de Laurens. Ces « petites voix » opprimées sont à la fois exprimées et mises en abyme par le chœur en ce qu'il est par définition une voix dramatiquement minoritaire (ou du moins marginale, en périphérie de la



fable), mais aussi en ce que les cinq langues différentes dans lesquelles s'expriment les voix chorales sont elles-mêmes des langues marginales, minoritaires ou désuètes. En outre, à la fin de l'intervention du chœur, ces langues sont finalement étouffées et englouties par l'anglais britannique standard, langue dans laquelle elles se métamorphosent petit à petit : en répétant leurs répliques, les membres du chœur opèrent un glissement progressif d'une langue vers une autre, une transformation linguistique qui se réalise par approximations allitératives et glissements phonétiques, inventant au passage des étymologies fantaisistes. L'écriture de Laurens se double ainsi d'une critique politique en rappelant l'avènement de l'anglais en tant que langue officielle de la majorité britannique et l'écrasement des langues régionales renvoyées aux marges du pays, dynamique qui préfigure l'impérialisme d'une langue qui s'imposera par la suite comme la langue officielle du Commonwealth puis comme la langue internationale par excellence à l'ère de la mondialisation. C'est ici le spectacle de « la langue coloniale comme point de basculement entre la langue globale et la langue locale », pour reprendre l'expression de Rada Ivekovic, qui se donne à voir sur la page et à entendre sur la scène : au final, si « la langue globalisée est celle où la langue locale et la langue globale coïncident » et qu'elle présente « la structure de l'universel hégémonique et vertical » (Ivekovic 32), c'est ici au terme d'un processus par lequel les langues régionales se voient phagocytées de l'intérieur. Cette fusion des langues minoritaires dans la langue de la majorité s'opère par un processus d'assimilation qui préfigure la façon dont Itys, la voix marginale et secondaire, va être ingéré par le père. Les différences s'amenuisent et les limites s'abolissent littéralement (« *individual boundaries literally break down* », 8).

34 Bien loin de « libérer » les petites voix, la volonté de solidarité exprimée par l'énoncé « *so we are one* » résulte ainsi dans une véritable *perversion* : l'union dévie en une homogénéisation qui consacre la suppression des différences linguistiques. À travers cette double dynamique de déclinaison et de standardisation, Laurens donne à voir la transformation des langues opprimées en langue de l'oppression, qui illustre la façon dont la langue des bourreaux s'impose et contamine les autres langues avec lesquelles elle entre en contact, de sorte que la voix de la victime finit par adopter la langue du barbare. Plus manifeste encore, sur le plan sémantique, ce passage d'une langue minoritaire, étrangère (« *the perspective of the "outsider"* » [*Ibid.*]) à l'anglais britannique standard accompagne intrinsèquement plus qu'un glissement de sens, un *renversement* du sens de l'énoncé originel. On passe ainsi, par exemple, d'une injonction initiale en irlandais appelant à la libération d'Itys à un énoncé qui dit exactement son contraire, de la même façon qu'Itys, l'enfant innocent (quoique déjà marqué par l'empreinte tyrannique de son père), rejoint et se confond littéralement avec le père criminel.

35 À travers ce glissement, c'est en quelque sorte un viol métaphorique qui s'opère ici : viol du sens, viol de la langue, mais à partir d'un contenu ou de formes en puissance. De l'altération à l'aliénation, là est le délire : l'unique slogan final qui incite au meurtre de façon unanime, même lorsque les diverses positions de départ exhortaient à la clémence, reflète l'autoritarisme d'une langue majoritaire écrasante qui coïncide avec le discours de la barbarie. Nous sommes bien au final dans l'unisson, mais l'accord, la symphonie n'est que de façade et se fait au prix d'un sacrifice de toutes les voix discordantes, lequel met au jour le fascisme qui travaille au cœur de la langue. C'est dans cette logique totalitaire, barbare que s'inscrit la vengeance de Procné et Philomèle. La métamorphose translinguistique, qui sera ensuite dépassée par la métamorphose animale et la disparition même du langage, témoigne d'une violence littéralement barbare, c'est-à-dire qui prend naissance dans la langue de l'autre, dans le langage *autre*, mais qui s'opère de façon pernicieuse dans la mise au pas des voix.

36 Barbarismes, irrégularités syntaxiques et « babélisation » font ainsi violence au langage ainsi qu'aux différentes langues parlées dans la pièce, à travers lesquelles la violence s'imprime et se trace et qui se transforment à leur tour, contaminées par le monstrueux. Travaillant une écriture où le verbe s'altère et se barbarise à l'image des personnages, incarnant jusque dans ses sonorités et sa graphie la mutilation de la



langue qui fait la matière cruelle du mythe, Laurens explore la façon dont la violence traverse les identités de race, d'âge et de sexe. Ce voyage de la langue par le biais d'une extrême stylisation non seulement revisite la question de l'indicible au cœur de l'horreur et du traumatisme, contribuant à « la discussion sur l'esthétique et la barbarie, sur l'esthétisation de la barbarie par l'art » au cœur des préoccupations du théâtre contemporain et dont parle Heiner Müller (Müller cité par Naugrette 95), mais propose de ce fait une syntaxe inédite œuvrant dans le sens d'un renouvellement du langage dramatique et d'une porosité des genres, au croisement du théâtre et de la poésie. Pour Catherine Naugrette, qui réfléchit sur les réécritures de Müller mais aussi sur celles de Beckett, Bond ou Barker qui retravaillent Shakespeare et les « grands auteurs », les « grands drames », « Sénèque ou Sophocle, *Médée* ou *Philoctète* », les textes dramatiques contemporains puisent précisément dans

les ressources de la poésie pour mettre à distance, et mettre en évidence la trace de l'horrible. Car c'est par la poésie, par l'agencement poétique de l'écriture, que fondamentalement le théâtre peut devenir aujourd'hui [...] porteur de mémoire. (Naugrette 92)

37 Plus encore que la trace de l'horrible, il s'agit pour Laurens de révéler la transmissibilité de l'horreur. Le langage de la variation, de l'altération et de la filiation qu'elle travaille dans *The Three Birds* permet ainsi à la barbarie de se manifester de façon fondamentalement dynamique comme une trame interpersonnelle qui se tisse au fur et à mesure de sa traversée dans la langue, jusqu'à la déterritorialisation absolue du devenir-animal qui aboutit à la désertification de la scène. En cela, Laurens propose une relecture originale et résolument contemporaine du mythe de Philomèle.

---

## Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977.
- CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualité : rhétorique de Samuel Beckett*, Paris : Seuil, 1994.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975.
- , *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris : Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques, « La différence », *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, 1968, 41-66.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- IVEKOVIC, Rada, « Langue coloniale, langue globale, langue locale », *Rue Descartes* 4.58 (2007) : 26-36.  
DOI : 10.3917/rdes.058.0026
- LAURENS, Joanna, *The Three Birds*, Londres : Oberon, 2000.
- MALDINEY, Henri, « Espace et Poésie », *Espace et Poésie*, eds. Michel COLLOT et Jean-Claude MATHIEU, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, 83-97.
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval : Circé, 2004.
- WERTENBAKER, Timberlake, *Plays One*, Londres : Faber & Faber, 1996.

---

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Solange Ayache, « Traversées en eaux troubles : porosité des frontières, dérives de la langue et croisement des genres dans *The Three Birds* de Joanna Laurens », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 48 | 2015, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 22 avril 2022.  
URL : <http://journals.openedition.org/ebc/2073> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.2073>



**Auteur**

## Solange Ayache

Solange Ayache est doctorante en cotutelle internationale de thèse sur le théâtre anglais contemporain à l'université de Paris-Sorbonne et à l'université de Sheffield. Ses recherches portent sur la représentation de l'espace mental et du traumatisme sur la scène britannique des dernières décennies et la mise en place d'une psychopoétique de la scène à partir des théâtres expérimentaux de Martin Crimp et Sarah Kane, jusqu'aux écritures dramatiques ultra-contemporaines de la maladie mentale, ou théâtre *in-your-head*. Elle a notamment enseigné à l'Université de Sheffield, après avoir été Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'Université Sorbonne-Nouvelle puis à l'Université Paris-Sorbonne. Elle est actuellement ATER à l'ESPE de Paris.

*Articles du même auteur*

### **Révolution quantique sur la scène britannique : quelle place pour le réalisme dans le théâtre des possibles ?** [Texte intégral]

Quantum Revolution on the British Stage: Redefining Realism in the Theatre of Possibilities  
Paru dans *Études britanniques contemporaines*, 56 | 2019

---

## ***Droits d'auteur***



*Études britanniques contemporaines* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

