



**HAL**  
open science

## L'autre scène dans *The Three Birds* de Joanna Laurens (2000) : enjeux dramatiques de la réécriture d'un mythe

Solange Ayache

### ► To cite this version:

Solange Ayache. L'autre scène dans *The Three Birds* de Joanna Laurens (2000) : enjeux dramatiques de la réécriture d'un mythe. *Sillages Critiques*, 2014, 18 : "Le Théâtre et son autre: Poétiques de l'altérité sur la scène anglophone contemporaine", 10.4000/sillagescritiques.3937 . hal-03939948

**HAL Id: hal-03939948**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03939948>**

Submitted on 15 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.

# Sillages critiques

18 | 2014

Le Théâtre et son autre

Le texte de l'autre

---

## L'autre scène dans *The Three Birds* de Joanna Laurens (2000) : enjeux dramatiques de la réécriture d'un mythe

SOLANGE AYACHE

<https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3937>

---

### Résumés

Français English

La première pièce de Joanna Laurens, *The Three Birds*, (2000) propose une révision dramatique du mythe grec de Philomèle qui s'inscrit en contrepoint de la fable telle qu'elle est relatée dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Le rapport à la langue et à la figure du barbare, paradigme de l'Autre, engage une réflexion sur la question des minorités, la voix de l'étranger et l'idée d'une réversibilité des postures. Barbarismes, irrégularités syntaxiques, « babélisation » font ici violence au langage ainsi qu'aux différentes langues parlées dans la pièce qui s'altèrent et se barbarisent à l'image des personnages, incarnant ainsi dans la chair du verbe la *mutilation de la langue* qui fait la matière cruelle du mythe. Au cœur de la pièce, elle-même réécriture d'une autre pièce – celle, perdue, du *Térée* de Sophocle – on retrouve en effet l'écriture d'une autre scène – celle, tabou, du viol et de l'amputation de la langue de Philomèle – qui, à défaut de pouvoir se dire, vient s'écrire sur la tapisserie que brode la jeune fille à l'attention de sa sœur pour révéler le crime étouffé par les mensonges en cascades de Térée en même temps qu'elle se reflète dans la trituration du langage. Cet article s'intéressera donc aux enjeux de la réécriture en tant que mise en place d'une alternative fondamentale à partir d'une perspective neuve – celle du barbare amoureux, ou plutôt de la barbarie de l'amour impossible – qui se reflète dans le motif intradiégétique de l'activité de tissage en tant qu'écriture de « l'Autre » (réécriture par l'Autre, la femme, de l'autre scène ou de l'autre pièce, qui ne peut être dite). Avec la duplicité intrinsèque du langage et l'exploration de son potentiel de transformation, nous verrons dès lors comment l'altérité se donne plutôt à voir comme altération, voire aliénation, jusqu'au creux de la langue où elle prend naissance pour la faire délirer (Deleuze). Le langage de la pièce reflète ainsi la façon dont l'humain vient faire trace dans la langue du barbare et montre comment, par-delà l'humanisation du Thrace, la barbarie vient à son tour réinvestir l'humain et marquer de son empreinte l'acte et le langage d'amour devenus viols. En déroulant à l'extrême le fil ténu qui sépare humanité et barbarie, les expérimentations poétiques de Laurens, où le langage et « l'autre » du langage se rencontrent dans leurs contradictions-mêmes, permettent ainsi de renouveler le sens du mythe grec autant que le langage dramatique sur la scène théâtrale à l'aube du vingt-et-unième siècle.



Joanna Laurens' first play *The Three Birds* (2000) is a retelling of the Greek myth of Philomela in which language undergoes a poetic treatment unprecedented on the contemporary British stage. Mirroring and enacting the characters' evolution from innocence to barbarism, language is distorted and altered to an extreme through a creative process involving word coinage (i.e. *barbarisms*), syntactic irregularities, and 'babelisation,' thus bringing out and performing the violence of the myth. Departing from Ovid's poem which is itself a reworking of the original fable, as well as from the feminist takes on the story during the second half of the twentieth century, Laurens' dramatic writing offers a new approach to the language and figure of the Barbarian, a traditional paradigm of the Other. She addresses such issues as the oppression of minorities, the voice of the stranger, and the reversibility of ethical positions by providing a reflection on the intrinsic duplicity of language itself and by exploring its potential for 'metamorphosis' and manipulation, thus presenting otherness as alienation. At the core of the play, which is a rewriting of another (lost) tragedy – that of Sophocles' *Tereus* –, are Tereus' lies, which are a rewriting of another (taboo) story – that of Philomela's rape and amputated tongue. Although it can't be verbally expressed by the young woman, this traumatic episode is nonetheless revealed through a tapestry she weaves for her sister Procné to denounce the crime of the lying husband, the needlework compensating her lost voice. This article thus looks at the issues at stake in Laurens' rewriting, which can be read as the Other of the Greek myth and its famous feminist interpretations. Not only does her play propose an alternative which stems from an unusual, profoundly humane perspective – the suffering of a man whose love is thwarted – but this reversal is also mirrored in the intradiegetic motif of the tapestry as a writing of the Other (the scene behind the scenes, unheard of) by the Other (the abused, silenced woman). I propose to study how the Other comes to be inscribed at the core of language where it takes shape, rendering it delirious (Deleuze), as humanity can be traced in the Barbarian and barbarism can in turn affect humanity beyond the figure of the Thracian. As the act and language of love are turned into linguistic abuse and physical rape, Laurens' formal experimentations, where language and the Other of language meet at the crossroad of their own contradictions, allow for a renewal in the meaning of the Greek myth as well as in the dramatic language on the British stage at the start of the twenty-first century.

---

## Entrées d'index

**Mots-clés :** théâtre britannique contemporain, *The Three Birds*, Joanna Laurens, mythe de Philomèle, Les Métamorphoses d'Ovide, voix de la navette, réécriture, traumatisme, autre scène, trace, transposition, palimpseste, barbarie, devenir-animal, langage dramatique

**Keywords:** contemporary British drama, *The Three Birds*, Joanna Laurens, myth of Philomela, Ovid's *Metamorphoses*, voice of the shuttle, rewriting, trauma, other scene, trace, transposition, palimpsest, barbarism, dramatic language

---

## Texte intégral

1 *The Three Birds* est la première pièce de Joanna Laurens. Née à Bristol en 1979, Laurens grandit à Jersey puis étudie la musique à la Guildhall School of Music and Drama à Londres avant de se tourner vers des études d'anglais à la Queen's University de Belfast. C'est à cette époque, alors qu'elle n'a que vingt ans, qu'elle entreprend la réécriture du mythe grec de Philomèle et rédige sa première pièce, *The Three Birds*, qui fera l'objet de deux lectures publiques à l'université avant d'ouvrir au Gate Theatre de Londres, en octobre 2000. La pièce reçoit le *Critics' Circle Theatre Award for Most Promising Playwright* et le *Time Out Award for Most Outstanding New Talent*, ce qui propulse Laurens sur le devant de la nouvelle scène britannique. Comparée plusieurs fois à Sarah Kane<sup>1</sup> dont la dernière pièce, *4.48 Psychosis*, est jouée la même année, Laurens se défendra pourtant de cette filiation.<sup>2</sup> Bien qu'on ait vu en elle une voix majeure et jusqu'à la relève du théâtre anglais contemporain, sa pièce suivante, *Five Gold Rings* (2003), fait l'objet de critiques virulentes qui portent un coup fatal à sa carrière (Silva).

2 En dépit de sa facture classique, *The Three Birds* est une pièce où la langue fait l'objet d'un traitement poétique inédit sur la scène britannique. La pièce s'inscrit en contrepoint de la fable telle qu'elle est relatée dans les *Métamorphoses* d'Ovide, en ce que le rapport à la langue et à la figure du barbare, paradigme traditionnel de l'Autre, est envisagé de façon tout autre, engageant une réflexion sur la question des minorités, la voix de l'étranger, et sur l'idée d'une réversibilité des statuts de victime et de



bourreau. Barbarismes, irrégularités syntaxiques, « babélisation » font violence au langage ainsi qu’aux différentes langues parlées dans la pièce qui s’altèrent et se barbarisent à l’image des personnages, incarnant ainsi dans la chair du verbe la mutilation de la langue qui fait la matière cruelle du mythe et explorant le concept même de l’Autre. Nous proposons donc dans cet article de nous intéresser à la façon dont on retrouve au cœur de la pièce, elle-même réécriture d’une autre pièce – celle, perdue, du *Térée* de Sophocle –, l’écriture d’une *autre* scène – celle, tabou, du viol et de l’amputation de la langue de Philomèle – qui se reflète chez Laurens dans la trituration du langage. À défaut de pouvoir se dire, la vérité vient s’inscrire à travers la tapisserie que la jeune fille brode au fil rouge (« *red on white broadsheet* » (Laurens 47)) pour révéler à sa sœur le crime étouffé par les mensonges blancs de Térée (« *white lies* » (11)). La tapisserie, motif (méta)textuel par excellence, remédie ainsi au non-dit et s’érige contre le récit négationniste qu’invente Térée pour venir exposer une tout autre histoire. Mais cette autre scène de l’événement traumatique porte déjà la trace d’un indicible qui la précède ; nous verrons en effet que *The Three Birds* offre une version qui se distingue du mythe originel par une refonte des données de départ du drame, marquée par un premier silence désastreux, annonciateur de la catastrophe : celui de Térée, amené à taire l’amour tyrannique qu’il éprouve pour Philomèle. Avec cette violence initiale, la pièce de Laurens se démarque ainsi des réécritures féministes du mythe du second XXe siècle, et notamment de la lecture qu’en donne Timberlake Wertenbaker dans *The Love of the Nightingale* (1989).

- 3 Les enjeux de la réécriture du mythe par Laurens reposent donc sur la mise en place d’une alternative fondée sur un renversement de perspective : le barbare amoureux se donne comme profondément humain avant de devenir un amant barbare. La dimension *alternative*, voire subversive de cette réécriture, se reflète à la fois dans le motif diégétique du tissage en tant qu’écriture de « l’Autre » et « autre » de la voix (réécriture par la femme, cet(te) Autre, de la scène ineffable par laquelle elle a été privée de la parole), et dans la création par Laurens d’« une autre langue dans la langue, une langue *autre*, *oultre-langue*, un *devenir-autre* de la langue » dont « l’étrangement » dit « l’étrangeté de l’humain » (Teixeira 107), au point de basculer dans l’animalité à travers la métamorphose en oiseaux à la fin de la pièce. L’altérité vient ainsi s’inscrire en tant qu’altération, voire aliénation, jusqu’au creux de la langue où elle prend naissance pour la faire dériver, « délirer », comme l’analyse précisément Deleuze.<sup>3</sup> Le langage de la pièce reflète ainsi la façon dont l’humain vient faire trace dans la langue du barbare et comment, par-delà l’humanisation du Thrace, la barbarie vient à son tour réinvestir l’humain et marquer de son empreinte l’acte et le langage d’amour devenus viols. En déroulant à l’extrême le fil ténu qui sépare humanité et barbarie, les expérimentations poétiques de Laurens, où le langage et « l’autre » du langage se rencontrent dans leurs contradictions-mêmes, permettent ainsi de renouveler le sens du mythe grec autant que le langage dramatique sur la scène théâtrale à l’aube du XXIe siècle.

## Résistance et persistance : la trace ou l’autre scène

- 4 *The Three Birds* comprend deux actes, le premier composé de cinq scènes et le second de six, encadrés par un prologue et un épilogue. Le prologue donne à entendre, par anticipation, les voix du chœur qui chantent à l’unisson ce qui sera la plainte finale de Térée, annonçant la tragédie à venir. La première scène s’ouvre sur les deux rois d’Athènes et de Thrace, Pandion souhaitant remercier Térée de l’aide militaire qu’il lui a apportée grâce à laquelle il a pu remporter la guerre. Devant le refus de Térée de recevoir quoique ce soit de la part de son ami, c’est à coup de dés que le désaccord se règle. Pandion gagne, et offre sa fille en mariage à Térée. Celui-ci croit d’abord qu’il s’agit de Philomèle, dont il est éperdument amoureux, et se trouve terriblement déçu



d'apprendre que c'est Procné, sa sœur, qui lui est destinée, laquelle pour sa part se réjouit d'épouser l'homme qu'elle aime comme en témoignent les mots complices qu'elle échange avec Philomèle dans la scène suivante. La troisième scène donne à entendre la détresse persistante de Térée, dont l'amour pour Philomèle demeure intact à la veille de sa nuit de noces puis au moment de l'accouchement de Procné, qui donne naissance à leur fils, Itys. Dans la quatrième scène, Procné, étrangère en Thrace, exprime à son tour son désespoir puisque Térée s'est détourné d'elle, et le prie d'aller chercher Philomèle pour combler sa solitude. Tirailé, Térée accepte finalement d'accéder à la requête de son épouse après avoir tenté en vain de la détourner de cette idée et lutté contre son propre désir. De retour à Athènes, il obtient l'accord de Pandion et déclare son amour à la jeune femme. L'acte Un s'achève sur le viol et la mutilation de Philomèle : Térée lui coupe littéralement la parole afin qu'elle ne révèle pas son crime et l'isole sur une île. L'acte Deux s'ouvre sur le désespoir de Procné à qui Térée a fait croire que sa sœur a été dévorée par des loups en forêt. Le sentiment de culpabilité de Térée favorise un moment de tendre complicité entre les époux, qui se retrouvent dans la douleur. La scène suivante montre Térée, à la fois attentionné et rongé par le remords, auprès de Philomèle dont il semble toujours amoureux, puis Philomèle occupée à broder une tapisserie où elle raconte le viol en images. La scène quatre marque la découverte de la tapisserie par Procné, et la scène cinq les retrouvailles entre les deux sœurs pendant les Bacchanales, où Procné formule leur désir de vengeance. Dans la scène suivante, Itys rejoint sa mère, et les démonstrations d'amour tyrannique du petit garçon amènent Procné à décider de le sacrifier, par vengeance et pour mettre un terme à la lignée maudite de Térée. À l'idée de ce projet, le chœur exprime des sentiments très partagés avant d'encourager au meurtre. Procné poignarde alors Itys tandis que Philomèle lui tranche la gorge. La dernière scène est le moment du repas : Térée mange son fils puis demande à le voir, et c'est Philomèle qui lui apporte une boîte dans laquelle se trouvent les restes d'Itys. Térée crie au meurtre puis tente de s'innocenter auprès de Procné par un mensonge, accusant Philomèle de l'avoir provoqué et reportant la faute sur elle. Sa plainte est peu à peu dominée par la litanie du chœur auquel se sont jointes les voix de Philomèle et Procné. Dans l'épilogue, Pandion vient d'arriver sur les lieux après avoir eu tout juste le temps de voir s'envoler trois oiseaux : une huppe, un rossignol et un moineau, et énumère les traces futiles qu'ils ont laissées derrière eux.

5 L'altérité est constitutive de la pièce de Laurens, principalement sous la forme de la trace. La trace, c'est d'abord ce qui persiste mais aussi ce qui fait résistance – ce qui, de *l'autre*, demeure malgré l'absence et le silence mais aussi lutte contre l'effacement, l'amputation, le refoulement et la menace d'anéantissement. À ce titre, la trace de l'autre apparaît au cœur de *The Three Birds* à trois niveaux : structurel, thématique et métalinguistique.

6 Dans sa genèse d'abord, *The Three Birds* est une réécriture du mythe qui a inspiré la tragédie de Sophocle, *Térée*, dont il ne nous en est parvenu que cinquante-sept vers mais dont Ovide donne une version complète et détaillée dans le Livre VI des *Métamorphoses*. L'écriture même de la pièce se fonde donc sur celle sur des traces écrites issues de sources non seulement étrangères mais incomplètes. Les fragments qui nous sont parvenus du mythe antique à partir du tragique grec d'une part et la version ovidienne d'autre part sont les deux sources qui, utilisées comme matériau hypertextuel, font trace dans *The Three Birds* selon le principe même de la réécriture et l'image du palimpseste défini par Genette comme ce « parchemin dont on a gratté la première inscription pour *en tracer une autre*, qui ne le cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau » (Genette 4<sup>ème</sup> de couverture ; nous soulignons). De plus, la transformation hypertextuelle ici se fait en parallèle du processus même de « métamorphose » qui constitue la catastrophe finale de la fable antique par laquelle les personnages sont transformés en oiseaux ; mieux, la « transposition » – pour reprendre le terme de Genette – qui s'opère à travers la réécriture poétique du mythe se reflète à travers l'activité de tissage de Philomèle qui, en tant que *praxis* textuelle, se donne au sein de la fable comme image métatextuelle. Parce qu'elle est bien une forme d'« expression du réel par des moyens symboliques



relevant de l'analogie, de l'image, des différents langages artistiques » (« Transposition » A. 3. a), la broderie constitue déjà en effet une première « transposition » de l'histoire qui n'a pu être dite, et donne à voir le récit que Philomèle ne peut faire de vive voix. Son ouvrage trace ainsi un espace autre où le non-dit se révèle et où l'envers du décor est porté sur les devants de la scène.

- 7 Pour Laurens, le texte d'Ovide retrace le mythe grec perdu des trois oiseaux (il fait persister la fable originelle qu'il porte en filigrane malgré la disparition de la voix de Sophocle) de la même façon que la tapisserie de Philomèle retrace l'histoire authentique niée de son viol (elle fait persister une parole véridique qu'elle porte en creux par-delà la mutilation de la langue de la jeune femme) : il s'agit de donner à entendre ce qui est tu. C'est en effet ce parallélisme, au fondement de sa pièce, que Laurens souligne dans son introduction :

Indeed we don't [see the stories which haven't been spoken yet]. We also don't see those which have been spoken and lost. [...] Sophocles' words themselves can thus be seen as those of a silenced voice, gagged by time. Fortunately Ovid [...] used the same myth and so has provided us with the most detailed existing account of the tragedy. (Laurens 7)

- 8 Ainsi, à travers l'activité de tissage et « la voix de la navette »<sup>4</sup>, ce n'est pas seulement le trope originel analysé par Genette du tissu-texte qui est réactivé (Genette 126), c'est aussi et surtout l'image de la résistance de *l'autre* qui se donne à lire : la résistance d'une parole subversive, empêchée par un processus de négation physique, et qui, passant ainsi d'une langue à l'autre, outrepassa malgré tout le silence auquel elle a été est réduite et le dénonce simultanément.

## Abjections et hétérotopies : cadavres et espaces de la langue

- 9 L'ouvrage de Philomèle met donc en abyme le travail d'écriture autant que celui-là même de ré-écriture en permettant à une autre version de l'histoire de venir occuper les devants de la scène et de conquérir son auditoire. Dans les deux cas, il s'agit bien d'inscrire et de mettre en espace *l'autre* scène, la scène blanche, qui échappe indéfiniment et où les mots font défaut : celle, abjecte, du traumatisme, c'est-à-dire de l'horreur du viol et de la mutilation qui s'est jouée pour Philomèle là où il n'y avait pas de témoins et où il n'est plus de langue pour dire le crime de vive voix ; celle, fantôme, du passé, c'est-à-dire des origines immémoriales et de la matrice du mythe grec dont il ne reste plus que des traces sous forme de fragments ou d'allusions.<sup>5</sup> La transposition générique du récit ovidien en pièce de théâtre fait donc double réparation. Cette voix de l'Autre(Philomèle, Sophocle) qui trouve ses racines s'origine en coulisses dans l'espace d'une scène de coulisses marquée par le trou, la béance et la perte, vient résonner en contrepoint dans l'espace nouveau de la tapisserie et de la réécriture qui à la fois dit le manque et y remédie à travers « la voix de la navette ». La scène blanche est ainsi récupérée et réinvestie par le féminin – Laurens, Philomèle (Procné) – par-delà le silence (Sophocle), l'inconséquence (Pandion) ou les mensonges (Térée) du masculin. Contrairement à la fable d'Ovide, la réécriture dramatique permet de procéder à un rétablissement littéral, sur la scène de théâtre, de la vive voix de Philomèle et de rejouer sa perte en même temps que de suppléer, tout en lui faisant écho, la voix dramatique disparue de Sophocle. Ces pièces s'inscrivent en outre dans un mouvement de récupération du mythe sinon féministe (Wertenbaker), du moins féminine (Laurens) qui permet de contrebalancer l'autorité masculine sur le mythe originel, et de mettre en scène et ainsi « performer » les enjeux de pouvoir autour des voix au sein de la fable, notamment la résistance aux discours autoritaires (de Pandion et Térée en particulier).

- 10 Au niveau diégétique, la dialectique de la trace de l'autre et de l'autre de la trace est donc un fil conducteur de la pièce. La trace se donne à voir, à travers la spectralité de son objet, tantôt comme l'empreinte mnésique d'une absence douloureuse (le souvenir





insoutenable, que Térée s'efforce d'oublier, de la femme aimée intouchable, Philomèle), tantôt comme l'indice d'un événement passé qui a été étouffé ou d'une présence qu'il faut révéler (la tapisserie, qui retrace le viol et la mutilation de Philomèle et dit sa survivance), tantôt comme le signe annonciateur d'une réalité en devenir ou en perpétuel recommencement qui se donne à pressentir dans le présent (l'homme criminel en puissance dans l'enfant tyrannique). La trace est donc toujours celle d'une autre scène – passée, fantasmée, refoulée, niée ou anticipée – qui est toujours aussi une scène de l'autre absolu : la barbarie. La voix est ici au cœur de la problématique : c'est à travers elle que l'autre fait trace et se révèle dans toute sa cruauté. Par exemple, c'est d'abord le souvenir de la voix de Philomèle (« *when she, when Philomela, / laughs each sound is a catstep / on piano keys* » (Laurens 15)) et la résonnance de son nom prononcé à haute voix (« *mostly I love the sound of her name. / Philomela.* » (ibid.)), qui plonge Térée dans les affres de l'extase amoureuse. Puis, c'est cette même voix qui représente une menace, dès lors que Philomèle lui apparaît porteuse d'une parole-témoignage prête à dénoncer le viol. La langue coupée de la jeune femme se donne alors comme une trace en négatif de la violence de Térée, dont elle témoigne en silence : l'absence même de la langue amputée – son « ab-jection » – non seulement fait signe vers le viol en tant qu'elle en est à la fois un indice et une métaphore, mais elle se donne comme un redoublement même du viol. La langue-cadavre est une empreinte en creux qui donne à voir la violence réitérée de Térée, mais elle est aussi la marque d'une barbarie transmissible puisque Philomèle, rendue inapte à parler la langue athénienne, ne peut plus au mieux que *baragouiner* de façon inintelligible, à son tour littéralement *barbare* selon l'étymologie onomatopéique du mot, et sera elle-même amenée à commettre le pire. Cette trace spectrale – la langue absente – se donne comme la métaphore d'un effondrement post-traumatique du sujet laissé bouche bée, sans voix, devant l'abject, et comme l'annonce d'une contagion de la barbarie qui vient, par identification de la victime au bourreau, permet à « un "je" envahi par le cadavre » de persister illusoirement (Kristeva 33).

11 Pour dénoncer l'oppression incarnée par Térée qui veut supprimer toute trace du crime qu'il a commis et pour compenser la trace en creux de cette *langue abjecte* et *obscène* (qu'il s'agisse de l'organe amputé de la victime ou des mots d'amour incestueux et inaudibles du barbare), c'est une trace en plein qui vient révéler et témoigner de l'événement. A travers le motif de la tapisserie, c'est le processus d'écriture qui se substitue à la parole manquante et pallie l'absence de la vive voix. Le signe ou le dessin brodé vient (re)tracer et réparer l'événement traumatique sous la forme d'un récit illustré de la scène de l'horreur : cette scène, reléguée par Térée dans un hors-champ du discours symbolisé par l'espace *autre* de la ville d'Aulis en Béotie (« *this exotic sounding place here* » (Laurens 38)) où il a emprisonné Philomèle, est ainsi restaurée symboliquement dans l'espace ouvert aux regards et décloisonnant de la tapisserie. Dans l'imaginaire de la pièce, Aulis n'est mentionnée qu'en tant qu'elle est la prison où Philomèle est tenue à l'écart – en dehors du temps, des lieux et des rythmes de Thrace, dans un entre-deux suspendu entre Athènes et Thrace. En ce sens, tout relatif aux enjeux dramatiques de la pièce, Aulis se donne comme un espace hétérotopique, un lieu de la marge, sans emplacement, « dé-cartographié » en quelque sorte, une prison qui, comme le mensonge à l'échelle du discours, permet à Térée de maintenir Philomèle enfermée, ni morte ni vivante, dans un espace autre, isolé et sans repère, en dehors de sa vie auprès de Procné et en même temps accessible (à lui seul) lorsqu'il en a envie. Plus précisément, parce que Philomèle, figure de contestation, y a été placée après s'être rebellée contre le roi de Thrace, Aulis est un exemple d'hétérotopie de « déviation », catégorie qui englobe, selon la définition de Foucault, « 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 2009, 26-27). Medium-spectacle et légende nomade permettant de décrypter et d'annuler l'existence subversive de ce lieu où Philomèle est retenue en coulisses, la « voix de la navette » vogue ainsi jusqu'en Thrace



après de Procné pour opposer la circulation du sens (l'écriture, le récit brodé) à la circulation de l'insensé (la barbarie, le mensonge).

## L'étranger ou l'autre (en) Soi : transmissibilité subversive de la barbarie

- 12 Les motifs de la voix et de l'écriture comme traces d'une minorité violentée, voire sacrifiée mais qui résiste cependant, sont eux-mêmes travaillés sur les plans dramatique, poétique et métalinguistique. La voix subit aussi des transformations : si la voix de Térée, l'homme amoureux, se fait celle d'un enfant innocent dans la première scène, la voix de l'enfant, Itys, est muselée par les deux sœurs qui lui tranchent la gorge et font de lui le « rouge-gorge » (« robin » (Laurens 59)) qu'il évoque avant de mourir et d'être donné à manger à son père par sa mère, dans une scène qui se donne comme un renversement du mythe de Cronos. Sa voix résonne à nouveau à la fin de la pièce à travers celle d'un Térée devenu littéralement ventriloque, à son tour vulnérable devant les deux femmes vengeresses.
- 13 En retour, le motif de la filiation et le principe d'une circulation de la violence viennent paradoxalement inscrire la barbarie au plus près de l'humain et de l'innocence ainsi pervertis, comme le prouvent par exemple l'acte de Philomèle qui, en tranchant la gorge d'Itys, l'enfant, réitère le geste par lequel Térée lui a tranché la langue, et les gestes d'Itys dont le comportement égoïste, envahissant et irrespectueux et l'égard de sa mère et de sa tante rappelle celui de son père. Chez Laurens en effet, il s'agit de suivre l'évolution de voix minorées ou minoritaires opprimées par des discours majoritaires et/ou autoritaires, jusqu'au renversement des postures éthiques et au brouillage des statuts : au terme de processus de transmission, d'assimilation et d'intégration, l'autre (le barbare) devient le même, le même (la victime) devient l'autre, tandis que les langues se mettent à délirer et se délitent, entre barbarismes et charabia. Les traces de l'horreur qui s'accomplit, se déplace, se perpétue en chacun non seulement concurrencent mais pervertissent chez tous les personnages les traces de l'humain qui s'altèrent et s'effacent jusque dans la métamorphose animale et l'envol final des trois oiseaux, illustration littérale de la façon dont « l'abject nous confronte [...] à ces états fragiles où l'humain erre dans les territoires de l'*animal* » (Kristeva 20).
- 14 Si, comme le montre bien Anne Tomiche, depuis les années 1970 jusqu'au début des années 2000 le mythe de Philomèle a été récupéré à plusieurs endroits par la littérature et la critique comme « paradigme interprétatif »<sup>6</sup> en regard de textes littéraires et dans le cadre de réflexions théoriques (Tomiche 307), la pièce de Laurens s'inscrit donc elle-même à contre-courant de ces lectures contemporaines qui proposent généralement une révision du mythe dans des perspectives post-structuralistes, post-coloniales et/ou féministes. En explorant les coulisses d'une oppression silencieuse universelle qui fait de chaque bourreau une victime potentielle ou actuelle et de chaque victime un bourreau en puissance ou en acte par-delà les identités de genres, de race et de générations, Laurens transcende en effet les préoccupations et angles d'approche qui la précèdent. Elle fait entendre une lecture peut-être plus complexe du mythe qui se démarque notamment des clivages maintenus dans les autres réécritures féminines anglo-saxonnes, en particulier britanniques, qui s'emparent de la fable dans la seconde moitié du XXe siècle et le début du XXIe, où les inégalités fortes relevant d'un ordre social, économique, politique et idéologique demeurent les piliers du drame.<sup>7</sup> Les enjeux de la réécriture diffèrent donc ici entre la pièce de Laurens et l'ouvrage de Philomèle en ce que ce dernier dénonce un dualisme : en effet, le tissage de la tapisserie dépasse l'aphonie de l'héroïne pour porter sur les devants de la scène la vérité du crime (discours de Philomèle, la femme victime) contre le mensonge du criminel (parole de Térée, l'opresseur mâle). *The Three Birds* outrepassa en revanche le niveau des





antagonismes interpersonnels pour envisager les contradictions intra-subjectives qui hantent chacun des trois protagonistes.

- 15 Le paradigme de la broderie illustre toutefois la démarche de Laurens à travers le caractère alternatif et même subversif du propos lui-même : à l'image de la tapisserie qui se donne comme « contre-espace »<sup>8</sup> (Foucault 2009, 24) en ce que le récit de Philomèle vient s'y inscrire pour faire entendre l'autre scène, l'Autreabsolu de l'indicible,<sup>9</sup> *The Three Birds* crée un espace dramatique autre, où Laurens adopte un point de vue novateur et propose une perspective différente sur la fable, créant à cette occasion une langue inouïe qui lui ressemble. Est ainsi mis en scène le drame d'une permutabilité des rôles, des postures et des discours – monstruosité et souffrance transmissibles et traçables, inscrites jusque dans la malléabilité poétique de la langue de la pièce et les échos dans les paroles des différents personnages – contre un ancrage des dichotomies et une stigmatisation de l'autre en tant que figure radicale de l'étranger en-dehors de soi (à travers les clivages de moins en moins pertinents entre masculin et féminin, oppresseur et opprimé, barbare et civilisé, langue polie et barbarisme). A ce titre, Joanna Laurens rejoint sensiblement la position de Sarah Kane autour d'une alternance et même d'une coexistence des statuts de bourreau et de victime au sein du sujet contemporain, notamment autour de la barbarie amoureuse. En effet, l'ambivalence de Térée, présenté d'emblée comme un personnage profondément humain, n'est pas sans rappeler celle de Tinker, le tortionnaire dans *Cleansed* (1998), qui pleure à la fin de la pièce et dont les derniers mots sont « *I love you Grace* » (Kane 149).<sup>10</sup> C'est en ce sens, à travers ce traitement original du mythe marqué par la porosité des positions éthiques, que la pièce de Laurens se démarque et se donne comme l'autre de la fable antique telle qu'elle nous est parvenue dans sa seule version complète chez Ovide, tout en s'inscrivant dans la tradition de la réécriture du mythe.<sup>11</sup> *The Three Birds* explore l'ambivalence éthique profonde du sujet postmoderne et s'engouffre dans les possibles laissés par ce champ d'interprétation encore peu exploré au travers du mythe de Philomèle pour proposer un discours autre qui, comme le théâtre de Sarah Kane, marque un renouvellement de la réflexion éthique sur la scène contemporaine à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle.

## Jeux de voix et barbarismes : de la langue de l'autre à l'autre de la langue

- 16 Dès lors, aux niveaux poétique et linguistique, l'humain dans la langue et en particulier dans le langage amoureux se trace dans la langue même du barbare, puisque du Thracien sans foi ni loi de la tragédie grecque, Laurens fait un homme épris. Or, si c'est chez le barbare que s'origine l'amour, c'est aussi dans l'amour que s'origine la barbarie. En effet, c'est précisément dans les mots d'amour de Térée (« *and I love you. [...] / and I'll view. [...] / an all of you* » (Laurens 39)) que vient en retour se loger et s'avouer l'horreur véritable du geste qui s'accomplit. La barbarie vient d'abord s'inscrire au creux du langage et métamorphoser le sens du propos originel en s'immisçant dans des jeux d'homophonie et des glissements et altérations phonétiques subtils, de sorte que le processus de « différance » (qui désigne la trace de l'autre au cœur de la langue) pensé par Derrida s'illustre et s'ancre ici dans une dynamique fondamentalement politique. Au final, l'homophonie vient signifier l'adéquation ou l'équivalence paradoxale entre la déclaration d'amour (« *I love you* ») et la menace de viol qu'elle semble contenir intrinsèquement (« *I'll view an all of you* »).
- 17 Contagieuse, la barbarie va ensuite venir imprégner la langue des deux Athéniennes qui passent à leur tour de l'innocence à la criminalité, et de victimes deviennent bourreaux. C'est cette ambivalence et cette transmissibilité de la barbarie à travers le langage, sous la forme d'une langue poétique finement ciselée, qui constituent le propre de la tragédie de Laurens. Procné, qui parle désormais pour deux, annonce au sujet d'Itys : « *His life will kiss the sky with the ash of his name* » (57) avant de prévenir son



fils : « *My seedy dandy lion, / I'll blow you away* » (*ibid.*). On voit ici la façon dont la barbarie s'insinue de nouveau dans la matière linguistique à travers un premier énoncé dont la concentration en figures de style – euphémisme du baiser pour évoquer la mort, métaphore de la cendre, métonymie du nom pour la lignée, mais aussi rythme des monosyllabes, assonances en [ɪ] et [aɪ], allitérations en fricatives qui évoquent le dernier souffle, etc. – est à la hauteur de la violence du propos, puisqu'il s'agit de l'annonce même de l'infanticide. C'est ce que confirme l'énoncé suivant qui joue pour sa part sur les mots et les ruptures, notamment autour de l'homophonie entre « *dandelion* » et « *dandy lion* » et avec la polysémie du verbe à particule « *blow away* » et de l'adjectif « *seedy* ». Le sens premier de ce dernier, « qui contient (la promesse de) nombreuses graines », évoque autant la perspective d'une descendance de rois barbares et la perpétuation de la violence à travers les générations, faisant écho aux pépins d'orange qu'Itys fait tomber sur Philomèle dans un geste redondant symbolique du viol, que l'image traditionnelle qui donne à voir les akènes du pissenlit emportés par le vent se transformant progressivement en un vol d'oiseaux, préfigurant ainsi la métamorphose sur laquelle s'achève la pièce et permettant d'entendre l'annonce du meurtre aussi bien directement, à travers l'expression familière « *to blow away* », qu'indirectement, à travers la métaphore filée de la fleur sur laquelle il s'agit de souffler pour en disperser les graines et achever son cycle de vie. Le sens figuré de « *seedy* », péjoratif, de « minable » n'est pas à exclure pour autant compte tenu de la haine vengeresse qui anime Procné, même s'il forme à cet égard une rime oxymorique avec « *dandy* ». Ces jeux linguistiques marqués par l'ambivalence servent ici encore à associer l'amour et la barbarie, en soulignant tout à la fois l'attachement affectif d'une mère envers son fils (à travers le possessif « *my* » et l'image « *seedy dandelion* » qui sert de vocatif affectueux) et son mouvement d'abjection devant la « mauvaise graine » que représente à ses yeux le petit garçon dont elle perçoit et condamne déjà la superbe (« *dandy lion* » évoquant le tyran miniature qui transparaît à travers Itys alors qu'il impose ses désirs aux deux sœurs, à l'image même de son père). L'énoncé multiplie d'ailleurs les écarts et effets de contraste : entre la tonalité affectueuse de l'apostrophe et la cruauté de l'annonce qui lui succède, entre le registre de langue soutenu de la métaphore filée et celui, très familier, du *phrasal verb*, entre le rythme régulier des iambes du premier segment, qui inspire confiance, et le rythme irrégulier du deuxième, plus bref, qui vient incarner le chaos signifié au niveau sémantique. A travers ces discordances frontales et ces niveaux d'interprétation superposés, c'est la proximité, voire la coexistence peut-être originelle de l'amour et de la barbarie qui vient se dire dans toute sa violence. Relogeant ainsi le drame au cœur de la langue, les mots eux-mêmes se donnent autant à voir et à lire sur la page qu'à entendre sur scène, en raison des jeux linguistiques de types homophoniques et néologiques qui parsèment le texte, ainsi que de leur disposition sur la page qui s'apparente à celle de poèmes en vers libres.

18 Le jeu sur les traces ou plutôt sur le traçage de l'humain et de la barbarie dans la langue soutient ainsi la poésie de la pièce, remettant en question la définition de *l'autre* et ses contours, et travaillant le lien complexe qui attache le sublime à l'abject. La façon dont l'aveu de Térée contient et trahit la menace du viol dans une déclinaison de sonorités et de graphies (« *and I love you. [...] / and I'll view. [...] / an all of you* ») préfigure également la façon dont l'appel à la clémence du chœur à l'égard du fils va se trouver étouffé et converti en appel au meurtre. « *Scaoil saor é ! Labhraíonn sibh trína chuislí* », l'une des exhortations scandées par le chœur vers la fin de la pièce et qui signifie en irlandais « *Free him ! You talk through his veins* », devient par exemple « *Kill him so we are one* » au travers d'une série d'altérations au niveau de la prononciation et de la graphie (« *Caoil sem, hray ibh ree un* » puis « *Call hem, hro ebrah un* ») qui opèrent ainsi un renversement de sens radical en même temps qu'un basculement progressif, dans la langue (inter)nationale, d'une langue régionale historiquement écrasée par l'anglais britannique (59). Dans l'acte Deux en effet, au moment de décider du sort d'Itys, le chœur, voix marginale et minoritaire, s'exprime lui-même dans cinq langues marginales et minoritaires : en français normand de Jersey, en anglo-saxon, en proto indo-européen, en irlandais et en gallois. Divisé en



cinq groupes, il formule des impératifs contradictoires dont Laurens fournit la traduction entre parenthèses, et qui 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 throughhis veins* », « *Kill him, free the little voices* » (58-59). A la fin de l'intervention du chœur, ces injonctions divergentes ont finalement été transformées en un discours unique, tandis que les langues régionales dans lesquelles elles étaient initialement exprimées ont été absorbées par la langue majoritaire de l'oppression dans laquelle elles se sont métamorphosées petit à petit. En scandant leurs slogans, les membres du chœur font advenir cette transformation d'une langue dans une autre par approximations allitératives et glissements phonétiques fantaisistes. On passe ainsi de « *Tuez-lé, libéthéz-nous* » (en jersiais) à « *Tuez-lem, libwythez-ous* », « *twee hem, lobwytha une* », « *kwell hem, so wy tha une* », et enfin « *kill him so we are one* » (58). L'écriture de Laurens se double ainsi d'une critique politique : loin de « libérer » les petites voix, la volonté d'unification, de conciliation et de solidarité exprimée par l'énoncé « *so we are one* » s'inscrit ainsi, ironiquement, dans la suppression des différences linguistiques et l'identification, par un processus d'assimilation graduelle, des langues minoritaires avec la langue de la majorité – exactement de la même façon qu'Itys, la petite voix marginale de la pièce, sera mangé par le père et se fondra en lui, l'innocence rejoignant le criminel dans son statut même de victime déjà imprégnée de violence.

- 19 De cette manière, Laurens met au jour non pas tant des contradictions que des processus de germination de la violence colonisatrice dans le langage, grâce à un travail poétique sur la langue qui lui permet de proposer une lecture postmoderne très actuelle du mythe de Philomèle, où le revers de la langue se met en scène, où l'autre du langage se donne à entendre. Des barbarismes à la barbarie, les langues se délient puis s'aliènent en même temps que la langue délire, avant de se mettre au pas. Ici encore, les qualités de réversibilité et de porosité, les phénomènes d'aliénation et d'étrangement se reflètent donc au cœur de la matière linguistique, l'écriture de Laurens venant ainsi brouiller les catégories génériques en élaborant une véritable poésie du langage dramatique, proprement « barbare » dans son extrême stylisation.

## Du devenir-barbare de la langue au devenir-animal de l'humain

- 20 Ainsi, les métamorphoses de la voix minoritaire absorbée par le discours de la majorité opprimante suggèrent un dangereux brouillage des frontières et une permutableté des perspectives. Le barbare (ou l'étranger) peut être d'abord un sujet opprimé (ou exclu) et la victime peut se retourner en oppresseur. Térée lui-même est l'objet d'une violence barbare lorsqu'il essaie de se plier à l'ordre imposé (les caprices et les contradictions de Pandion, le jeu de hasard par lequel le roi d'Athènes décide de son sort) alors que son amour initial pour Philomèle est non seulement réduit au silence mais contredit par la position dans laquelle le met le père des deux sœurs. Le danger suggéré dans la première partie de la pièce est que l'opprimé se retourne effectivement en bourreau, comme lorsque Térée désire faire entendre à Philomèle la voix minoritaire, inouïe, marginalisée, et étrangère à l'ordre instauré, d'un amour qui le torture, quitte à l'imposer de force et en actes. Le même processus se reproduit avec le meurtre d'Itys par les deux sœurs qui cherchent ainsi à « libérer les petites voix » des femmes maltraitées et opprimées, quitte à user de la même violence que le bourreau en « parlant à travers ses veines ». Térée, le barbare de Thrace n'est finalement pas plus inhumain que les deux sœurs victimes et pourtant meurtrières. Laurens nous invite donc à réfléchir sur cette réciprocité de l'amour et de la violence par-delà les distinctions de genres et même de générations, Itys lui-même offrant l'image d'un enfant tyrannique (lorsqu'il fait tomber sur Philomèle les pépins de l'orange qu'il lui a prise des mains, ou lorsqu'il grimpe sur sa mère, continue de l'embrasser et de



s'accrocher à elle malgré ses efforts pour le repousser (56-57). De fait, la barbarie se retrouve à l'œuvre non seulement dans les actes criminels – inceste, mutilation, infanticide –, eux-mêmes préfigurés par les gestes du fils, mais aussi dans le langage, notamment dans la langue de la déclaration amoureuse et dans la voix de la vengeance qui s'imposent à sens unique. Le renversement final du mensonge monstrueux dans lequel Térée se perd permet néanmoins de maintenir une distinction majeure entre les sexes et de dénoncer un phénomène contemporain connu et documenté, à savoir le comportement pervers de l'opresseur qui, protégé par le mutisme de sa victime, manie à la perfection les paroles sincères de repentir devant celle-ci et se mue en menteur sans foi ni loi devant la menace que représente la voix féminine restaurée, puissante, plurielle, de la réparation. Mais la pièce de Laurens va au-delà, transcendant ou du moins complexifiant la question des rapports entre les sexes (même si celle-ci reste au cœur de la fable) en proposant une réflexion à portée universelle et plus urgente peut-être sur l'oppression à travers les actes mais aussi au sein du langage, sur une violence qui tisse sa toile entre les individus tour à tour marginalisés et qui passe comme un fil du bourreau à la victime, tapissant le fonds de toute relation interpersonnelle.

- 21 Au-delà ou en-deçà des antagonismes binaires traditionnels, le rapport à l'altérité radicale de la barbarie est paradoxalement marqué par la fluidité et un principe de continuité ou contiguïté jusqu'à l'extrême métamorphose finale en oiseaux. Depuis le silence de Philomèle à la langue coupée jusqu'à celui d'Itys à la gorge tranchée, en passant par les chants ambivalents du chœur et la perversion du langage opéré par Térée, la violence traverse la parole et le geste de part en part – de bouche en bouche – jusqu'à se métamorphoser d'une langue à une autre. De façon littérale dans la pièce de Laurens, le devenir-barbare de la langue précède et annonce ainsi le « devenir-animal » de l'humain qui marque, pour Deleuze et Guattari lisant Kafka, non pas un châtement mais, bien au contraire, « la possibilité d'une issue [...], une ligne de fuite » au sein d'un système abject :

A 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 23).

- 22 L'animalité se présente donc comme déterritorialisation absolue et outrepassement de l'extrême au point-même d'une sortie hors de la barbarie : parce que celle-ci n'existe qu'au sein même de l'humain, seul le devenir-animal offre un au-delà du stade ultime de l'horreur à travers la désarticulation-même du signe et l'évanouissement des polarités et des dualismes, permettant l'avènement d'« un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes asignifiants » (*ibid.* 24). Lorsque Deleuze évoque ainsi les métamorphoses animales chez Kafka, il souligne non seulement la radicalité absolue d'un devenir autre permettant de s'extraire d'une « machine de contamination » (*ibid.* 15), mais également la dissolution du langage et l'arrivée à un en-deçà de la voix, lequel fait particulièrement sens en regard des voix minoritaires qu'explore la pièce de Laurens :

Dans le devenir-souris, c'est un sifflement qui arrache aux mots leur musique et leur sens. Dans le devenir-singe, c'est une toux qui « semble inquiétante, mais qui n'a pas de signification » (devenir-singe de la tuberculose). Dans le devenir-insecte, c'est un pialement douloureux qui entraîne la voix et brouille la résonance des mots [...] pour atteindre cette région où la voix ne fait plus que bourdonner – « L'as-tu entendu parler ? C'était une voix d'animal, déclara le gérant. » (*ibid.* 24)

- 23 De la même façon, le devenir-oiseau dans *The Three Birds* s'élabore à travers le langage tout au long de la tragédie pour aboutir à une mise en voix de l'être-oiseau, et à l'indistinction des trois volatiles. La métamorphose s'amorce d'abord dans le langage grâce au recours à un bestiaire animalier et en particulier ornithologique abondant, qui vient peupler l'imaginaire de la pièce en même temps que la langue se barbarise –



depuis les évocations d'oiseaux sous forme de mots-valises néologiques (« *swanflesh* » (25), « *batflaps* » (35), « *pigeoncoughs* » (48)) servant à caractériser les trois personnages, jusqu'aux images ou courts récits métaphoriques impliquant des oiseaux tels que le perroquet (26), le rouge-gorge (30), la mouette et la colombe qui sont mises en opposition (33) ou encore les poules auxquelles Procné compare Térée (52-53). Mais à la fin de la pièce, c'est bien « une voix d'animal » qui résonne à travers les dernières paroles de Térée lorsqu'il dit, comme dans un piaillage d'oiseau, « *Itu, Itu, I can still hear you* », avant de se faire ventriloque (« *I will cry you out* » (64)) et de régurgiter les propos de son fils, le rouge-gorge avalé, « *in a child's voice* » (63). Le devenir-oiseau de la barbarie offre au final la vision d'une dissolution ultime du sujet dans le groupe formé par les trois volatiles évoqués dans le titre et décrits par Pandion dans l'épilogue. La huppe, le rossignol et le moineau qu'il dit avoir vus s'envoler à son arrivée sur la scène du drame se confondent au point de ne plus former qu'un ensemble indéfini et hétérogène en plein désastre (« *a mixed flock worrying the stars* » (65)), consécration d'une violence qui réalise l'abolition de l'individu et accomplit, avec une ironie tragique, la volonté du chœur vue plus haut : « *kill him so we are one* » (58). L'animalité, ici, ne marque pas tant une altérité radicale que l'aboutissement d'un alignement catastrophique, jusqu'à la rupture, dans un espace hors des frontières de l'humain où toutes les voix sont désormais également inaudibles, les oiseaux s'étant envolés au loin, actant ainsi la déterritorialisation absolue évoquée par Deleuze et Guattari. Puisque la langue envahie par la barbarie n'exprime plus rien qui permette de distinguer la déclaration d'amour de la menace du viol, l'appel à la clémence de l'appel au meurtre, la parole maternelle affectueuse de l'annonce de l'infanticide, c'est le langage qui vole en éclats et le silence qui finit par englober les personnages relégués dans les territoires non plus d'une autre scène ou d'un contre-espace, mais d'un ailleurs absolu (« *Gone. Gone. Gone* » (*ibid.*)) : sur la scène désertée, Pandion demeure seul capable de prononcer les derniers mots de la pièce.

## De la scène de théâtre à l'autre scène freudienne

24 Coïncidence malheureuse, la voix de Laurens se trouve avoir subi un sort comparable, dans une certaine mesure, à celui de la voix de Philomèle. Les réserves, voire l'hostilité de la critique à l'encontre de sa deuxième pièce, *Five Gold Rings*, créée à l'Almeida en décembre 2003, l'ont réduite au silence après sa troisième et ultime création, *Poor Beck* (2004), faute de producteurs pour ses pièces suivantes. Dans un entretien de décembre 2012 avec l'auteure Hanna Silva, Laurens explique pour la première fois qu'il lui est toujours difficile de se faire entendre : « *It is hard to say anything about this subject, from the position I am now in. Anything I might say runs the risk of sounding embittered ; resentful ; hard-done-by. I'm not saying that I won't speak out, just that it is hard to speak out in a way that people will hear* » (Laurens citée par Silva). Pourtant, à l'image de la jeune Philomèle du début dont Térée tombe éperdument amoureux et dont la voix le séduit tout d'abord (« *when she, when Philomela, / laughs each sound is a catstep / on piano keys* » (Laurens 15)), à tout juste vingt-cinq ans Laurens se démarque par sa voix originale et est encensée par la critique qui loue les audaces poétiques de son écriture dans *The Three Birds*. Lyn Gardner voit en elle une voix majeure, amenée à s'imposer, qui laisse son public sans voix :

This is 95 minutes that will leave you speechless. Not quite in the same way as poor Philomela, her voice silenced by the brother-in-law who rapes her and rips out her tongue so that she cannot tell of his crimes. No : what renders you silent in Joanna Laurens's impressive debut is the audacity of the language, the way she says the unsayable about men and women, love and lust, the pain of being an outsider ; the way she tells the tale to its wretched, vengeful, beautiful end without flinching. Afterwards, words have been quite choked out of you. (Gardner)





25 Force est de constater cependant que sa deuxième pièce divise. S'il est reproché à Laurens d'aller trop loin dans ses manipulations du langage (au sujet de *Five Gold Rings* et de *Poor Beck*, Charles Spencer déplore l'immaturation de son écriture : « *Laurens's drama is written in the pseudo-poetic style of an affected, 14-year-old schoolgirl* » (Spencer)), d'autres critiques sont plus pondérées. Michael Billington conclut ainsi sa recension de *Five Gold Rings* sur une note optimiste : « *Laurens has a distinctive voice which we will assuredly hear more of* » (Billington 2003), et si le succès escompté n'est pas au rendez-vous, le potentiel de Laurens est souligné. Lizzie Loveridge propose d'y voir un décalage avec les attentes du public : « *It is almost as if the world is not yet ready for Joanna Laurens' startling and gut wrenching voices* » (Loveridge). D'après Laurens, les expérimentations linguistiques qui avaient contribué au succès de *The Three Birds* et le langage poétique, fondamentalement *autre*, qu'elle a continué de forger dans *Five Gold Rings* sont ressentis comme une menace : « *they didn't believe the language would work, or [...] they thought the language made the play a 'risky' financial venture* » (Laurens citée par Silva). Ainsi, lorsque Charles Spencer écrit au sujet de Laurens, dans son compte-rendu de *Poor Beck* : « *could she now do us all a favour by taking a prolonged vow of silence ?* » (Spencer), ses propos font ironiquement écho à la parole autoritaire qu'exerce Térée dans *The Three Birds*, menacé par la voix de Philomèle et les désirs de Procné (« [...] *would you just. [...] Please shut.* » (34)).

26 Si la critique a coupé court à sa carrière, Laurens s'interroge aujourd'hui sur le revirement des positions de l'époque à l'égard de son écriture et sur ce qu'elle considère comme une volte-face du discours majoritaire des commentateurs entre ses deux premières créations, lesquels auraient étranglé la voix d'auteure minoritaire qu'elle a tenté d'élever sur la scène contemporaine :

At the time, I read them [the reviews of *Five Gold Rings*] alongside the reviews for *The Three Birds* and it was hard to believe they could be referring to the same writer. I mean, how can I be [quoting a selection of reviews] an 'audacious, rigorous, talent' [...] AND ALSO be a writer who produces 'freshly squeezed bullshit' [...] and so on ? I was only 25.

I struggled to integrate all of that and to make any sense of it. Everyone gets bad reviews – but there is a bad review, and then there is a review whose agenda is your annihilation. (Laurens citée par Silva)

27 C'est ici à titre personnel que la question du même et de l'autre se pose directement à Laurens, qui a été amenée à faire l'expérience même de ce qu'elle décrivait de façon prophétique dans le prologue de sa pièce, dont les propos semblent s'être retournés contre elle :

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 [...]. (Laurens 6)

28 Ainsi, les récriminations exprimées par Laurens à l'encontre des critiques reçues par sa deuxième pièce (« *They mocked the language, belittled, and shamed me, publicly. Some of the reviews were bordering on slander* » (Laurens citée par Silva)) font également écho aux propos de Philomèle :

You wrong my name.  
 You do me wrong. [...]  
 You wrong my beforeafters. [...]  
 Why you lie here.  
 Brothermine ? (Laurens 40)

29 De même que Philomèle pointe ici du doigt la violence de Térée et interroge la contradiction qui marque l'acte incestueux de son « frère », Laurens interroge la relation entre l'auteur dramatique et le critique de théâtre, ainsi que le rôle et la responsabilité de ce dernier à l'égard du premier et de l'avenir du théâtre contemporain,





interrogations qui seraient elles aussi trop souvent passées sous silence (« *we don't see the stories which haven't been spoken yet* » (Laurens 52)) :

And this is part of the story which doesn't often get heard : We see the plays, we read the reviews – but then what ? And what is the role of a critic ? Can we say that they should have a duty of care ? Do they play a part in shaping the direction in which theatre goes ? Do they exercise their power responsibly ? (Laurens citée par Silva)

30 Bien que son parcours dans le cœur de la critique ait suivi un chemin inverse à celui de Laurens, de telles interrogations ne sont pas sans rappeler les réflexions de Sarah Kane en 1998 lorsqu'elle revient sur les fustigations des commentateurs à l'occasion également de la création de sa première pièce, *Blasted*, en 1995. Dans un entretien avec Dan Rebellato, elle répond déjà à Laurens : « *I think what frequently happens with theatre critics is they genuinely see their job, whether they acknowledge it or not, as to destroy people – and they do their utmost to do it* » (Kane citée par Rebellato). Pour les deux auteures, la critique apparaît donc si ce n'est comme l'autre du théâtre, du moins comme l'autre scène, celle des coulisses où se tisse l'histoire de la pièce et de son auteur et où, autour du spectacle, des voix autoritaires ont le pouvoir d'accorder ou de retirer la parole aux « petites voix » émergentes.

31 Laurens a conscience aujourd'hui d'avoir beaucoup sollicité son public à travers ses expérimentations avec le langage (« *It was a bigger 'ask' for an audience to swallow* » (Laurens citée par Silva)). Elle n'a plus fait entendre sa voix sur la scène contemporaine qu'elle a quittée comme l'hirondelle (« *swallow* ») de la fable originelle mais, devenue praticienne en psychothérapie psychanalytique, membre de la *British Association for Counselling and Psychotherapy* et de l'*Institute of Group Analysis*, elle explore désormais « l'autre scène » au sens freudien du terme, non plus à travers l'écriture mais à travers l'écoute.

---

## Bibliographie

Anon. « On the verge. » *The Observer*, 7 décembre 2003. Internet. 25 novembre 2013. <<http://www.theguardian.com/theobserver/2003/dec/07/features.magazine7>>.

Aristote. *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 2001. Imprimé.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Editions du Seuil, 1977. Imprimé.

Billington, Michael. « The long and the short of it ». *Guardian*, 27 décembre 2000. Internet. 25 septembre 2013. <<http://www.theguardian.com/culture/2000/dec/27/artsfeatures1>>.

Billington, Michael. « *Five Gold Rings*, Almeida, London. » *Guardian*, 20 décembre 2003. Internet. 25 septembre 2013. <<http://www.theguardian.com/stage/2003/dec/20/theatre1>>.

Biraud, Michèle et Evrard Delbey. « Philomèle : du mythe aitiologique au début du mythe littéraire. » *Rursus* 1 (2006). *Revues.org*. Internet. 25 novembre 2013. <<http://rursus.revues.org/45>>.

DOI : 10.4000/rursus.45

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975. Imprimé.

Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Minuit, 1993. Imprimé.

Derrida, Jacques. « La différance. » *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1968. 41-66. Imprimé.

Foucault, Michel. « Des espaces autres » (1984). *Dits et écrits 1954-1988*. Ed. Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris : Gallimard, 1994. 752-762. Imprimé.

DOI : 10.3917/empa.054.0012

Foucault, Michel. *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*. Paris : Nouvelles Editions Lignes, 2009. Imprimé.

Gardner, Lyn. « *Thee Birds*. Gate, London. » *Guardian*, 24 octobre 2000. Internet. 25 septembre 2013. <<http://www.theguardian.com/stage/2000/oct/24/theatre.artsfeatures>>.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. Imprimé.

Inverne, James. « Never at a loss for new worlds ». *The Times*, 8 décembre 2003. Internet. 25 septembre 2013. <<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/article2391397.ece>>.



- Kane, Sarah. *Complete Plays*. Londres : Methuen, 2001. Imprimé.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980. Imprimé.
- Loveridge, Lizzie. « Five Gold Rings ». *Curtain Up*. London Review. 19 décembre 2003. Internet. 25 septembre 2013. <<http://www.curtainup.com/fivegoldrings.html>>.
- Rebellato, Dan. « Interview with Sarah Kane : 3 November 1998 ». Department of Drama and Theatre : Royal Holloway University of London, 2009. Internet. 25 septembre 2013. <<https://www.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>>.
- Silva, Hannah. « Interview with Joanna Laurens. On Writing and Not Writing ». *Hannah Silva's Blog*. 10 septembre 2012. Internet. 25 septembre 2013. <<http://hannahsilva.wordpress.com/2012/09/10/interview-with-joanna-laurens/>>.
- « Transposition ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. ATILF, CNRS, Nancy Université, 2013. Internet. 25 septembre 2013. <<http://www.cnrtl.fr/definition/transposition>>.
- Spencer, Charles. « Sadness and spanking. » *Telegraph*, 8 octobre 2004. Internet. 25 septembre 2013. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3625121/Sadness-and-spanking.html>>.
- Teixeira, Vincent. « Outre-langue. L'étrangement de la langue dans l'étrangeté de l'humain ». *Les études françaises au Japon : tradition et renouveau*. Ed. Jean-René Klein et Francine Thyron. Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain, 2010. 107-117. Imprimé.
- Tennant, Emma. *Philomela*, in *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. Ed. M. Bradbury. Londres : Penguin, 1987. 407-13. Imprimé.
- Tomiche, Anne. « Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine. » *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Ed. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. 305-324. Imprimé.
- Wertenbaker, Timberlake. *Plays One*. Londres : Faber and Faber, 1996. Imprimé.

---

## Notes

- 1 « I'd say she is the most original theatrical voice to have emerged since Sarah Kane, Michael Billington, « The long and the short of it » ; « Laurens writes with such murderous beauty that you are put in mind of the work of the late Sarah Kane », Lyn Gardner, « *The Three Birds*. Gate, London » ; « This was the most original voice I'd read since (the late and highly controversial) Sarah Kane », Mick Gordon, cité par James Inverne, « Never at a loss for new worlds ».
- 2 « I thought I'd better read a few of her plays to see if I'm like her. I'm a 25-year-old British playwright, but beyond that I don't see much comparison. » (« On the verge »).
- 3 « [...] 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 *délier* » (Deleuze 1993, 9).
- 4 « *τῆς κερκίδος φωνή*. » Cette belle formule à la fois métaphorique et métonymique est employée par Aristote en référence à la tragédie de Sophocle, *Térée*, dans le chapitre 16 (1454 b) de sa *Poétique* (Aristote 60-61).
- 5 Michèle Biraud et Evrard Delbey rappellent, au sujet des trois protagonistes de l'histoire, que « de nombreux textes grecs évoquent ces personnages, mais il s'agit le plus souvent d'allusions très brèves à une fable supposée connue du lecteur. Les tragédies sur Térée et les Pandionides étant perdues, on ne trouve aucune narration complète de cette fable dans aucun texte de l'époque classique » (Biraud et Delbey par. 3).
- 6 Anne Tomiche rappelle que depuis les années 1970 et surtout dans les années 1980, « Philomèle apparaît comme ce que l'on pourrait appeler un "instrument interprétatif" dans le discours de la critique littéraire contemporaine » et sert de « paradigme critique » dans un certain nombre d'études à caractère théorique (Tomiche 306). Elle note en particulier « l'association tout à fait explicite faite entre Philomèle et "féminisme" à partir du début des années 1980 » (310). Voir également son corpus (306 note 9).
- 7 Voir notamment la nouvelle d'Emma Tennant, *Philomela* (1975) et la pièce de Timberlake Wertenbaker, *The Love of the Nightingale* (1989), ainsi que la nouvelle plus récente de Margaret Atwood, *Nightingale* (2006), où les identités genrées et l'opposition entre le masculin et le féminin sont maintenues comme fondements du drame, l'accent étant mis sur la souffrance des personnages féminins.
- 8 C'est-à-dire un de ces lieux où « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault 2001, 1574-1575).



9 Voir à ce sujet l'interprétation psychanalytique du mythe par Rosalba Galvano, qui lit la fable comme une mise en scène de « l'écriture fondamentale du fantasme » selon la nécessité énonciative du « remplacement par l'écriture d'un impossible à dire » dans un contexte post-traumatique (Galvano citée par Tomiche 306, n. 10).

10 Il va de soi que les différences entre les deux personnages demeurent considérables. Tous deux cependant sont dans la situation extrême et destructrice de la « catastrophe amoureuse » que Roland Barthes décrit dans ses *Fragments d'un discours amoureux* et qu'il rapproche de la condition du concentrationnaire de Dachau autour du sentiment de panique et de la notion de perte de soi. En outre ils sont tous deux en même temps les bourreaux de leur amour, Tinker comme Térée faisant violence à celle qu'ils aiment, brouillant les frontières entre l'acte barbare et l'acte d'amour au travers notamment d'un acte de mutilation ou d'amputation (sur Grace/ The Woman pour Tinker, Philomèle pour Térée).

11 En effet, selon Biraud et Delbey, « chaque auteur grec ou latin remodélise le mythe selon ses préoccupations, proposant à l'homme les animaux du mythe comme un miroir à multiples facettes » (Biraud et Delbey par. 2).

---

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Solange Ayache, « L'autre scène dans *The Three Birds* de Joanna Laurens (2000) : enjeux dramatiques de la réécriture d'un mythe », *Sillages critiques* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 22 avril 2015, consulté le 22 avril 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3937> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3937>

---

## Auteur

### Solange Ayache

Université Paris-Sorbonne & University of Sheffield, VALE (EA 4085) Solange Ayache achève actuellement une thèse de doctorat en cotutelle internationale 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 psychopétique 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 s'intéresse également à la scène européenne et est l'auteur d'articles portant sur les écritures de Martin Crimp, Sarah Kane, Gildas Milin, Volchitza Cabrini. 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 où elle enseigne de nouveau en 2013-2014.

*Solange Ayache is currently completing a PhD in English Literature under a joint agreement between the University of Paris-Sorbonne and the University of Sheffield, looking at the representation of women, trauma, inner worlds, and psychiatry in contemporary British drama, with a special focus on the theatres of Martin Crimp and Sarah Kane. Her research investigates the concept of 'mental space' and aims to provide a definition for a 'psychopoetics' of the stage. On these themes she has given papers in several international conferences and published articles in peer-reviewed journals. She has taught in French, British and American universities and is currently a graduate teaching assistant at the University of Paris-Sorbonne.*

### Articles du même auteur

**De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane** [Texte intégral]

Paru dans *Sillages critiques*, 16 | 2013

**Theatre and Psychoanalysis: or Jung on Martin Crimp's Stage: "100 Words"** [Texte intégral]

Paru dans *Sillages critiques*, 10 | 2009

---

## Droits d'auteur



Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

