

Ariane FERRY

Université de Rouen, Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter (CÉRÉdI)

Comment le héros des *Trachiniennes* de Sophocle est devenu un criminel de guerre chez Martin Crimp : *Cruel and tender* (2004)

ARTICLE

En 2004, en pleine guerre d'Irak, le dramaturge anglais Martin Crimp (1956 -), à la demande du metteur en scène suisse Luc Bondy, réécrivait *Les Trachiniennes*, sous un titre à l'allure paradoxal : *Cruel and Tender*. La pièce, traduite rapidement en français par Philippe Djian ^[1], fut représentée la même année aux Bouffes du Nord (*Tendre et Cruel*, 22/09/2004 - 03/10/2004). Le contexte particulier de cette production en fait une pièce d'actualité invitant le spectateur à s'interroger sur la guerre en cours à travers le prisme d'un mythe héroïque dramatisé, de manière plus critique qu'il y paraît d'abord, par Sophocle. Sur un plan méthodologique, je considérerai la tragédie grecque comme l'hypotexte d'une réécriture dramatique contemporaine, statut qui est le sien pour le dramaturge anglais, afin d'examiner comment le travail de Crimp met en œuvre un croisement des regards sur la guerre telle que la pratique le mythe héros Héraclès, en faisant du héros antique un général à l'identité floue, mais que le spectateur occidental peut alors identifier, en référence au présent, comme un homme de guerre appartenant aux forces occidentales alliées contre le terrorisme.

La tragédie grecque dramatisait l'épisode de la mort d'Héraclès. Le héros, parvenu au terme de ses travaux, envoie à son épouse Déjanire une belle jeune fille qui est une « prise de guerre », car il apparaît que la ruine de sa cité n'ait pas eu d'autre objectif que sa conquête. Les souffrances du héros vainqueur, empoisonné par la tunique offerte dans une autre intention par Déjanire - elle le voulait fidèle et aimant, et non pas souffrant -, puis sa mort volontaire sur le bûcher, censées achever le processus de son héroïsation, ne peuvent faire oublier les nombreuses ambiguïtés perceptibles dans sa représentation, l'une d'entre elles procédant de la force légendaire du personnage et de son mésusage dans des violences effrayantes.

Renouvelant les formulations des questions ^[2] posées à ce mythe héroïque dans le cadre d'une actualité qui est donc celle de *War on terror*, Martin Crimp s'est saisi de ces ambiguïtés pour les exacerber, afin d'interpeller ses contemporains sur les dérives et conséquences, en termes de valeurs, d'une guerre totale contre le terrorisme. Qui est le « général », le personnage qui assume, dans une fable assez analogue à celle de Sophocle, le rôle Héraclès ? Un héros capable de risquer sa vie au service d'une noble cause, ou un homme qui a perdu toute limite, une machine de guerre capable de réduire en poussière une ville entière en un assaut, que ses « supérieurs » qualifient de « sexuel », mais qu'ils couvrent, dans un premier temps, et utilisent à leurs propres fins, alors même que le général a déjà été mis en cause, par l'autorité dont il relève, comme criminel de guerre ? Quel discours sur la guerre et ses violences cette réécriture construit-elle en prenant ainsi le détour d'un mythe héroïque qui, dans la représentation des travaux et actions d'Héraclès, articule, de manière

complexe, liberté et asservissement du protagoniste à un commanditaire d'une part (Eurystée), à ses propres pulsions d'autre part ?

Cruel and Tender : le travail d'actualisation et l'actualité immédiate du *War on Terror*

Cruel and Tender est une pièce « en prise sur la réalité politique » qui relève d'un « théâtre engagé » ou, comme l'écrivent aussi Elisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau, d'un « théâtre nécessaire ^[3] », formule par laquelle est caractérisé le théâtre anglais des années 1985-2000. Avant d'interroger le travail de transposition et quelques-uns des déplacements opérés par Crimp pour révéler, dans la force surhumaine du héros, une inhumanité qui ne saurait pourtant le définir dans sa totalité (là est le paradoxe auquel le titre renvoie ^[4]), mais aussi la manipulation politique cynique dont il fait l'objet, précisons le contexte historique dans lequel la pièce anglaise est créée et reçue à Londres en 2004.

Le processus de réception et de « recréation » d'une tragédie antique, écrite par Sophocle autour de -445 (la date reste incertaine), s'inscrit dans une période marquée par la seconde guerre d'Irak, dans laquelle le Royaume-Uni est fortement impliqué aux côtés des États-Unis. En 2003, après une décennie de tensions entre la Commission spéciale des Nations unies et l'Irak, soupçonné de détenir, des armes de destruction massive ou des missiles à moyenne et longue portée, le secrétaire d'état Colin Powell apporte diverses « preuves » devant le Conseil de Sécurité, des preuves jugées insuffisantes par plusieurs états (Russie, Chine, France, Allemagne). Mais les États-Unis entraînent le Royaume-Uni et plusieurs pays européens de l'Est dans une coalition formée pour mener une guerre dite « préventive ». En mars, le Président Bush adresse un ultimatum de 48 heures à Saddam Hussein ; l'ultimatum écoulé, des missiles sont envoyés sur Bagdad et d'autres sites, pour préparer l'offensive terrestre. En mai, l'offensive conventionnelle est achevée, mais Bush annonce que « la guerre contre le terrorisme n'est pas terminée ». Sur le terrain, une guérilla anti-américaine se développe, les attentats terroristes se multiplient et l'Irak est au bord de la guerre civile. L'ONU refuse alors de cautionner l'envoi de troupes supplémentaires, considérant l'action américaine hors du droit international ^[5]. La capture de Saddam Hussein, en décembre 2003, ne marque pas une victoire, si ce n'est symbolique, et les années suivantes seront terribles.

C'est dans un contexte, où la légitimité de cette guerre « préventive » n'est pas partout acquise, ni dans l'opinion internationale, ni dans l'opinion publique britannique, que Martin Crimp découvre *Les Trachiniennes* de Sophocle. Dans *The Theater of Martin Crimp*, Aleks Sierz rappelle les circonstances de sa lecture de cette tragédie qui n'est pas parmi les plus connues de Sophocle. La guerre contre le terrorisme a suscité rapidement diverses productions théâtrales en Angleterre, dont une version modernisée du *Henry V* de Shakespeare par Nicholas Hytner ^[6], et elle ouvre une crise morale qui explique peut-être le renouveau d'intérêt des Anglais pour la tragédie grecque en ces heures de crise - une hypothèse que formule Michael Billington dans un article paru le 19 juin 2004 dans le *Guardian* et intitulé : « *Terror of modern times sets the stage for Greek tragedy. Theatrical revivals seen as direct response to Iraq war* ». Métaphore des temps présents, la tragédie grecque ? Billington cite ces propos de Katie Mitchell, laquelle met en scène *Iphigenia at Aulis* au National Theater pendant la même période, indiquant que son objectif est de faire prendre conscience aux spectateurs de la crise morale ouverte par la guerre d'Irak dans la société britannique :

Audiences are very clever so you don't need to localise events too much: unlike Euripides'

Agamemnon, who sacrifices his daughter, Tony Blair is not actually killing his own children. But what we recognise in this and other Greek plays is the gap between politicians who talk in moral absolutes and our own sense that everything is muddy, complex and confused.

Le public est très intelligent, donc on n'a pas besoin de trop ancrer les événements géographiquement : à l'inverse de l'Agamemnon d'Euripide, qui sacrifie sa fille, on sait que Tony Blair ne tue pas vraiment ses propres enfants. Mais ce que l'on reconnaît dans cette pièce, et dans d'autres pièces grecques, c'est le fossé entre les politiciens qui parlent en terme d'absolus moraux et notre propre sentiment que tout est trouble, complexe et confus.

Si le théâtre tragique grec, à travers des mises en scène qui renvoient plus ou moins explicitement à l'actualité, offre au public un écran, plus qu'un miroir, où il peut voir, en y projetant ses propres questions, ce qui se joue au présent, il peut aussi faire l'objet de *réécritures* proximisantes et ouvertement actualisantes comme c'est le cas avec l'adaptation de Crimp, qui donne à voir le monde contemporain d'une façon que précise le même Billington :

Martin Crimp's Cruel and Tender, adapted from Sophocles' Trachiniae, is set in a world where cities are pulverised, liberators turn aggressors and violence is expediently justified.

Cruel and Tender, la pièce de Martin Crimp adaptée des *Trachiniennes* de Sophocle, se déroule dans un monde où les villes sont pulvérisées, où les libérateurs se transforment en agresseurs et où la violence est justifiée de façon avantageuse ^[7].

Pourtant l'initiative de relire / réécrire *Les Trachiniennes* à ce moment-là ne revient pas à Martin Crimp. C'est le metteur en scène suisse Luc Bondy, qui avait monté en allemand une autre pièce de Crimp en 2002 - *Auf dem Land (The Land)* au Schauspielhaus de Zurich, puis au Théâtre de la Colline à Paris, qui donne à lire *Les Trachiniennes* à Crimp pour un futur spectacle en anglais qui allait être créé à Londres au Young Vic en 2004, avant de tourner en Europe, avec des représentations aux Bouffes du Nord à l'automne de la même année. Bondy a suggéré à Crimp d'aller dans une « nouvelle direction » à partir du texte antique, qui fait sens aussitôt pour le dramaturge : l'hypocrisie des politiques, cette cité dévastée sur la base d'un mensonge renvoient bien pour lui aux guerres du présent (le Rwanda - les deux enfants sont africains -, l'Irak : la question du terrorisme est omniprésente).

Cette nouvelle direction, Crimp, qui n'envisageait pas d'écrire une pièce « qui ne fût taillée, linguistiquement, culturellement, dans l'étoffe de la vie contemporaine ^[8] » et ne voulait pas s'embarrasser « de tous ces trucs grecs ingérables - les chœurs, les mythes, les centaures, les héros ^[9] », la trouve en partant de quelques photos de guerre, qu'il décrit ^[10] dans l'article qu'il a publié dans le *Guardian* le 8 mai 2004 et que Elisabeth Angel-Perez a traduit sous le titre « Sophocle à l'aéroport » pour la revue *Outre Scène*, et du personnage d'Amélia-Déjanire, beau personnage de femme qui d'emblée déclare qu'elle ne veut pas être une « victime ». De Sophocle, Crimp conserve le système des personnages et les

éléments principaux d'une intrigue reposant sur une méprise tragique (celle de Déjanire qui, abusée par le Centaure, empoisonne son mari, avant de se suicider en comprenant ce qu'elle a fait). L'orientation de la pièce moderne est, en dépit de ces proximités, différente : le Général n'échappe ni à la souffrance, ni à la justice des hommes et c'est en état d'arrestation qu'il quitte la scène, au lieu d'aller vers le bûcher qui mettra fin à ses souffrances.

Un tableau de concordances, placé à la fin de cet article, facilitera la lecture des analyses qui vont suivre et nous y renvoyons le lecteur. Sans entrer dans le détail du processus de transposition et d'actualisation des *dramatis personae*, observons simplement que la transformation du Centaure Nessos en un militant pacifiste extrémiste qui a infiltré une entreprise d'armes chimiques (et qui dans la pièce peut aussi être considéré comme une figure du terrorisme), comme la transformation du héraut d'Héraclès et du messager, respectivement en un homme politique ambitieux et cynique et en un journaliste, seraient sans doute à interroger plus longuement dans notre perspective. Crimp politise les enjeux de cette réécriture, et, sans imposer une lecture à clé unique, il fait apparaître que la guerre moderne a ses commanditaires, ses acteurs de l'ombre et ses « narrateurs », autorisés ou pas. Nous avons voulu nous focaliser sur deux de ses particularités qui nous permettront d'interroger l'articulation des points de vue contradictoires sur les conflits en cours, mais aussi sur la guerre et ses pratiques, qui s'expriment à travers les personnages au sein de la pièce de Crimp, mais aussi dans la confrontation de deux rapports politiques et culturels à la guerre, celui de la société athénienne du V^e siècle, celui d'un Anglais du XXI^e siècle : l'évocation de la violence destructrice du héros sophocléen et son amplification chez Crimp ; le retour du mythe qui s'explique dans le discours du Général et sa signification.

L'évocation de la violence destructrice du héros chez Sophocle et son amplification chez Crimp.

La force surhumaine d'Héraclès, qu'il tient de son père Zeus mais aussi de ses armes, n'est pas dénuée d'ambivalence chez Sophocle : si elle assure le succès du héros au fil des travaux qui lui sont imposés par le roi Eurysthée, elle a son revers négatif : une violence sauvage et dévastatrice. C'est ce que met en avant Crimp lui-même dans la phrase liminaire de l'article cité plus haut qui livre son interprétation du personnage : « Héraclès – ou Hercule – fut l'archétype du héros de guerre, et le premier destructeur de terreur ^[11] ». Crimp est également sensible, comme d'autres ^[12], à l'ambiguïté d'un dénouement sophocléen qui frustrerait le public dans ses attentes supposées en « court-circuit[ant] l'apothéose que le public athénien [était] en droit d'attendre (après tout, ils connaissaient l'histoire ^[13]). » La guerre, en tant que conflit opposant des cités entre elles, n'est pas inscrite dans l'univers herculéen de manière continue. Lorsque le héros, agonisant sous l'effet du poison qui le torture, évoque ses combats, il compare l'épreuve présente à toutes celles qu'il a traversées et qui n'ont pas réussi à l'atteindre :

Ni la lance sur les champs de bataille, ni l'armée des Géants sortis de terre, ni la force des fauves, ni la Grèce, ni les Barbares, ni aucun pays du monde par moi purifié, n'y étaient parvenu jusqu'ici. Et voici qu'une femme, une femelle, une ombre, une fumée, m'abat tout d'un coup, sans aide et sans même un poignard ^[14] !

Héraclès, en qui on tend à voir l'archétype du héros – plus que du héros de guerre –, combat et triomphe seul le plus souvent. Il n'a de comptes à rendre à son commanditaire qu'en termes de résultats, pas de moyens. Mais la tragédie de Sophocle, à travers divers récits, évoque aussi plusieurs actions conduites par Héraclès qui relèvent d'initiatives individuelles et se caractérisent par la violence : Lichas revient par exemple sur la façon dont il recrute des mercenaires pour marcher sur la ville d'Eurytos, rendu responsable de son année d'esclavage chez Omphale. Or cette peine lui a été imposée par Zeus lui-même, dans des circonstances qui manifestent l'orgueil et la brutalité du héros. Vexé par les propos de son hôte Eurytos sur son statut d' « esclave d'un homme libre », Héraclès s'en est pris à son fils, Iphitos, qu'il a jeté du haut des remparts.

[...] son acte rendit furieux les maître de l'Olympe [...]. Il ordonna que le coupable soit vendu car le dieu ne put tolérer qu'Héraclès ait vaincu un homme par trahison. Si sa vengeance avait été loyale, si Héraclès s'était soumis *au droit*, Zeus aurait pardonné son meurtre ^[15] .

Une semblable pulsion mortifère s'empare d'Héraclès lorsque le poison de la tunique commence à faire effet. Il s'en prend alors à Lichas qui lui a apporté la tunique. Le récit, assumé par Hyllos, se développe dans une perspective accusatrice par rapport à Déjanire qui en est la destinataire :

Il saisit Lichas par le pied, à l'endroit de la cheville, le lance contre un rocher émergeant de la mer. Le crâne éclate, la cervelle se répand au milieu des cheveux dans un flot de sang noir. La foule gémit tout alentour devant ce geste fou, mais nul n'ose approcher Héraclès se roulant par terre, bondissant, poussant des hurlements [...] ^[16] .

Héraclès entre en scène, tardivement, sur une civière, inconscient dans un premier temps ; sa rage se réveille en même temps que sa douleur et elle a désormais pour cible Déjanire, à qui il souhaite infliger une torture semblable à la sienne – il a le plus grand mal à écouter son fils qui tente de lui expliquer que Déjanire, désespérée d'avoir provoqué cette catastrophe sans l'avoir voulue, s'est suicidée.

Violence verbale et violence physique participent donc de la construction du personnage ; les éléments que nous avons relevés en sont des manifestations d'autant plus exemplaires qu'elles soulignent le caractère pulsionnel d'une violence qui s'exerce pour satisfaire un désir de vengeance, un dépit, mais aussi un désir sexuel. Au début de la tragédie, Hyllos apprend à sa mère qu'Héraclès, dont elle n'a plus de nouvelles depuis un an et trois mois ^[17] , est sur le point d'attaquer la cité d'Eurytos ^[18] ; dans l'épisode suivant, le messager annonce le prochain retour du héros, « vainqueur et triomphant ^[19] », précédant Lichas, lui-même accompagné d'un groupe de captives. De Lichas ou du messager, on saura que la cité a été « détruite ^[20] », mais il prétend ignorer l'identité de l'étrangère qui semble de haut parage et a attiré l'attention de Déjanire. Lichas, le héraut d'Héraclès, ment, ce que révèle bientôt le messager, et notamment il ment sur ce qui a motivé l'attaque et la destruction de la cité :

La raison en est qu'Héraclès, n'ayant pu persuader le père de lui donner sa fille en union clandestine, invoqua le premier prétexte venu pour attaquer le pays où régnait Eurytos, et détruire d'un coup le roi et sa cité. Et maintenant, comme tu le vois, il destine cette fille à sa propre maison ^[21].

On le voit, la tragédie de Sophocle confronte déjà le spectateur à un certain nombre de questions sur l'origine d'une attaque qui n'obéit qu'à la volonté d'un seul, volonté qui ne relève pas de la vengeance, mais du désir irrésistible de posséder la fille du roi. De cette cité, nous ne verrons que les survivants, ces femmes captives qui inspirent à Déjanire une grande compassion.

Martin Crimp récupère certains des traits violents d'Héraclès soulignés par Sophocle, en les concentrant sur la pratique de la guerre et la rage haineuse qu'il verbalise contre son épouse – alors que celle-ci est déjà morte. La temporalité de la pièce anglaise est moins resserrée que celle de la tragédie grecque : le Général survit à la dose chimique qui attaque son corps et son cerveau, lui faisant oublier qu'il a enterré son épouse, mais non sa haine contre elle, qui jaillit dans ces formules traduites par Philippe Djian : « Je veux que tu me trouves la salope » [*I want you to find the bitch* ^[22] »] ; « Brise-lui les jambes de ma part. Je veux la voir danser. » [*Bring the bitch here. I want to break her legs* ^[23] »] Les détails concernant le meurtre d'un civil – réécriture de la mise à mort d'Iphitos –, qui a valu au Général d'être accusé de crime de guerre, sont littéralement horribles. Déjanire les rapporte comme des on-dit, mettant en relation ces rumeurs avec le fait qu'il a risqué sa vie sans cesse dans la guerre contre le terrorisme, ce qui devrait lui valoir le respect, et non une telle accusation :

They say he dragged this boy off a bus

and cut his heart out in front of the crowd.

On dit qu'il a traîné un garçon hors du bus

qu'il lui a ouvert la poitrine et arraché le cœur devant la foule ^[24].

La cité, ou le camp, que doit attaquer le Général, selon James qui lit les journaux, se trouve en Afrique, dans une zone de combat. Mais très vite, un journaliste vient apprendre à Amélia que le « Général a remporté une sorte de victoire », marquant un « tournant » dans la guerre contre le terrorisme. Jonathan apportera d'autres détails, tout en mentant sur l'identité des deux enfants qu'il vient confier à Amélia : une ville « irréversiblement réduite en poussière » [*turned [...] irreversibly to dust* ^[25] »] ; les enfants « qui dérapaient [...] pieds nus dans le sang, et dans les os pulvérisés de leurs frères et de leurs sœurs » [*who were slipping [...] barefoot on the blood, and on the pulverised bone of their brothers and sisters* ^[26] »]. Plus tard le journaliste révèle à Amélia que les enfants sont, non ce qui lui a été dit, des « victimes », ou des « rescapés », mais des « prises de guerre » [*victims* », « *survivors* », « *they are the spoils* ^[27] »], et que c'est le désir du

Général pour Laela qui a provoqué la destruction d'une « ville toute entière » [*« an entire city »*^[28]]. Le ministre Jonathan, poussé dans ses retranchements par le journaliste, finit par confirmer cette version des faits, qu'Amélia refuse d'abord d'admettre, jusqu'à ce que le Général passe un appel téléphonique et demande à parler, non à elle, mais à Laela.

C'est pour cette raison qu'elle va repenser à l'ampoule de verre que lui a donnée, longtemps avant, Robert, un chimiste rencontré à l'université, pacifiste radical qui a – on peut le supposer – infiltré une entreprise développant, sans doute, des armes chimiques. Le produit est censé ôter aux soldats l'envie de se battre : il ne s'agit plus seulement, pour Déjanire, de s'assurer de la fidélité de son mari, mais de le délivrer de cette soif de guerre qui le pousse en avant et dont Amelia mesure peut-être enfin l'horreur lorsque Laela dit et répète, presque en état de transe, pour justifier le fait qu'Edi joue avec une arme en plastique : « Les garçons ont besoin de se battre- ils ont besoin d'apprendre – ils ont besoin de tuer » [*« Boys need to fight – they need to learn – they need to kill »*^[29]]. Après avoir envoyé un oreiller blanc à son mari contenant le tube de verre, elle pressent le pouvoir nocif de cette substance que lui a donnée un homme qui méprisait son mari, parce qu'il était soldat. Mais il est trop tard.

Crimp suit d'abord, en l'actualisant avec beaucoup d'attention à l'hypotexte, l'intrigue construite par Sophocle, les opérations menées par le Général contre le terrorisme ainsi que ces initiatives individuelles transposant les travaux d'Héraclès accomplis au service d'Eurystée et ses actions « indépendantes ». Mais alors que, avant l'entrée en scène du Général, aucun lien n'est établi textuellement avec le mythe dramatisé par Sophocle, les références au personnage d'Héraclès se multiplient ensuite. Nous voudrions donc maintenant examiner comment Héraclès s'auto-représente comme héros *kallinikos*, tandis que la société et sa hiérarchie le désignent comme « criminel de guerre ». Si le mythe s'explicite ainsi dans le discours Général, quel sens cela peut-il avoir dans l'économie de la pièce ?

Kallinikos ou criminel de guerre : le retour du mythe dans le discours du Général.

La sortie d'Héraclès hors de l'espace scénique manifeste le clivage entre un homme qui se voit en héros de guerre et qui, dans sa folie, se rêve en Héraclès, et une société qui le considère comme un criminel de guerre voire un « monstre » – il est exhibé, menotté, devant les caméras lors de son arrestation, le ministre Jonathan se réjouissant qu'il soit « neutralisé » [*« he's been secured »*^[30]] et qu'il « coopère » [*« he's cooperating »*^[31]], tandis que le général répète en boucle « pas le criminel / mais le sacrifice » [*« I am not the criminal / but the sacrifice »*^[32]]. Les paroles du Général et celles du groupe constitué par Jonathan et Lolaos, distribuées sur deux colonnes, se superposent – procédé mettant à mal l'échange dialogique –, et bientôt les paroles d'autojustification du Général deviennent inaudibles : sorti de la scène, emporté dans les coulisses de l'Histoire, réduit au statut d'instrument nécessaire mais encombrant pour le pouvoir politique, il semble désormais condamné à un ressassement vain sur son identité héroïque, mais aussi tragique : « pas le criminel, mais le sacrifice ». En ces quelques mots se concentre et se ressasse son assimilation au héros Héraclès, dont la présence s'est installée dans le discours du Général, comme malgré lui, alors qu'il tente de faire valoir ce qu'il a fait face à un fils qui, au lieu de l'admirer comme le faisait Hyllós, le condamne en s'alliant à Jonathan, lequel ne périt pas, contrairement à son modèle tragique, Lichas :

JAMES – I talk to who I like, Dad. I live in this house and I talk to who I like and there is

something you need to understand : you are a criminal. You are accused of crimes. You have wiped people off the earth like a teacher rubbing out equations. You've stacked up bodies like bags of cement.

GENERAL (smiles) – *Is this what you learn at the university ?*

JAMES – *I'm not listening, Dad.*

GENERAL – *To hate your father – to spit in your own / fathers'face.*

JAMES – *I said I'm not / listening.*

GENERAL – *Because I have purified the world for you. / I have burnt terror out of the world for people like you. / I have followed it through the shopping malls / and the school playgrounds / tracked it by starlight across the desert / smashed down the door of its luxury apartment / learned its language / intercepted its phone calls [...] While you've been logged on to internet chat-rooms / I've seen my friends burst open like fruit. / While you were hiding your face in that girl's hair – yes ? – yes ? – / I have been breathing uranium. [...] So don't you talk to me about crimes / because for every head I have ever severed two have grown in their place / and I have had to cut and to cut and to cut to burn and to cut to purify the world – understand me?*

(softly) I killed the Nemean lion : oh yes – / with these hands / and the dog with three heads / I collected it from hell in front of the cameras / I have visited the dead in front of the cameras – / remember?

(Points to himself proudly). Kallinikos. Kallinikos.

JAMES – *Je parle à qui je veux, p'pa. Je vis dans cette maison et je parle à qui je veux et il y a quelque chose que tu dois comprendre : tu es un criminel. Tu as effacé des gens de cette terre comme un professeur gomme des équations. Tu as empilé des corps comme des sacs de ciment.*

GÉNÉRAL, *sourit* – *Est-ce que c'est ça que tu apprends à l'université ?*

JAMES – *Je n'écoute pas, p'pa.*

GÉNÉRAL – *À haïr ton père – à cracher au visage de ton / propre père ?*

JAMES – *J'ai dit que je / n'écoutais pas.*

GÉNÉRAL – *Parce que j'ai purifié le monde pour toi. / Par le feu, j'ai débarrassé le monde du terrorisme pour des gens tels que toi / je l'ai poursuivi dans les centres commerciaux et les*

cours de récréation / traqué dans le désert à la lumière des étoiles / j'ai défoncé la porte de son appartement de luxe / appris sa langue / intercepté ses coups de téléphone [...] Pendant que tu étais connecté à Internet pour discuter / j'ai vu mes amis exploser comme des fruits. / Pendant que tu cachais ton visage dans les cheveux de cette fille - hein ? - hein ? - Je respirai de l'uranium. [...] / Alors ne me parle pas de crimes / parce que pour chaque tête que j'ai tranchée / deux ont repoussé à la place / et j'ai dû couper et couper et couper / brûler et couper pour purifier le monde - / tu me suis ?

Doucement. J'ai tué le lion de Némée / Oh oui - / et le chien / le chien avec les trois têtes

je suis allé le chercher en enfer devant les caméras / j'ai rendu visite aux morts devant les caméras - / tu t'en souviens ?

Se désigne fièrement du doigt. Kallinikos. Kallinikos ^[33] .

Ce soliloque, très long, s'achève avec la répétition de l'adjectif « Kallinikos / *Vainqueur glorieux* », le général se réappropriant, de manière culturellement incongrue, et sémantiquement provocatrice, un mot grec qui caractérisait Héraclès. Juste avant de quitter l'espace scénique, le Général réclame la présence des caméras de télévision : il s'interroge, sur la présence des dieux (« Et les dieux ? Est-ce qu'ils regarderont ? » [« *And the gods? Will the gods be watching* ^[34] ? »]), dont il espère peut-être une justice différente de celle que rendra cette communauté internationale qui exige, au nom du droit, justifications et explications, mais préfère ignorer la nature des « travaux » ordonnés par certains gouvernements. Le Général veut témoigner devant les micros et les caméras, pour les dieux, pour l'après, et affirmer qu'il a agi sur instructions pour « extraire le terrorisme comme une dent de ses propres gencives puantes », l'emploi du mot *labours* / travaux à Héraclès contraint par Eurystée d'agir et de purger la terre des monstres qu'il l'envoyait tuer avec l'espoir qu'il périrait ^[35] . Mais qui est le monstre ? où est l'humain ? Crimp ne cesse de multiplier et de croiser les points de vue à ce propos, perturbant les certitudes du spectateur. Robert, le chimiste, a appelé la molécule qu'il a créé « son « bébé » et le qualifie d' « humain ^[36] » ; mais lorsque elle fait effet sur le Général, le fils découvre un homme qui a perdu toute humanité ^[37] (un animal semble ramper sous sa peau, ses yeux son animalisés).

La fin de la pièce de Crimp est donc marquée par le retour explicite du mythe, ce retour se faisant au dénouement à travers deux voix : celle du Général et celle d'Hésiode - avec la lecture à haute voix, par Laela, d'un long extrait des *Travaux et des Jours*, bien antérieur à la tragédie de Sophocle, voix peu à peu « *noyée sous la musique* », précise la dernière didascalie. Peuple de fer, époque de fer et de destruction, le texte d'Hésiode fait écho à un présent dévasté :

LAELA - 'Father will not respect son and the son will... despise ?'

PHYSIOTHERAPIST - Despise - that's right - his / father.

LAELA - *'Will despise his father and hurt his father with cruel words. [...] Men will turn the cities of other men to dust without reason'*

LAELA- « [...] Le père ne respectera pas le fils et le fils... »

JAMES- ... méprisera son père.

LAELA- « Le fils méprisera son père avec des mots cruels. [...] Les hommes feront tomber en poussière les cités des autres hommes sans raison. [...] ^[38] »

Lorsque James se voit prié par son père, qui ne veut être « humilié », d'intervenir auprès des médecins pour qu'ils l'aide[nt] à mourir ^[39] - Héraclès, chez Sophocle, ordonnait à son fils de le faire conduire sur le bûcher préparé pour lui -, le fils n'obtempère pas, à la différence de Hyllos : « Je ne peux pas faire cela » et ajoute, lorsque le Général met en doute son amour : « Bien sûr que j'aime mon père - mais j'aime aussi la justice » [*Of course I love my father - but I also love justice* ^[40] . »]

Il refuse pareillement d'épouser Laela et d'assumer Edu, dont le Général vient de lui révéler qu'il est le père : « Ce sont mes instructions », dit le Général ; « Je ne suis pas intéressé par tes instructions, p'pa ^[41] », répond James. Quant à Jonathan, le ministre qui vient superviser l'arrestation, il salue « l'endurance presque surhumaine » du Général qui survit dans la douleur au poison qui l'a intoxiqué, mais le laisse seul - abandonné ? - face à ses responsabilités :

According to the doctors, this man shouldn't really be alive at all - should he, Jamie ? But alive is what you are, and being alive have - well I'm sure you know this - have certain - what ? - obligations. Obligations not only towards the living, but also - and in your case very much so - obligations towards the dead.

De l'avis des médecins, cet homme ne devrait même pas du tout être en vie - pas vrai Jamie ? Mais vivant vous l'êtes et être vivant comporte - bon, je suis sûr que vous le savez - comporte certaines - quoi ? - obligations. Obligations non seulement envers les vivants, mais aussi - et dans votre cas bien davantage - obligations envers les morts ^[42] .

Vivant, le Général doit être jugé pour que la société et les pouvoirs en place puissent se désolidariser, publiquement, des « crimes » perpétrés au nom de la sécurité. Au-delà de la déshéroïsation de la guerre et de la criminalisation de l'avatar d'Héraclès, Crimp met l'accent sur l'hypocrisie d'une société qui, ne supportant plus les horreurs de la guerre, les délègue à des « spécialistes », envoyés dans des opérations de destruction où le droit n'a plus aucune place, tout en réclamant leur jugement au nom de la justice et de l'humanité : l'écart entre *Realpolitik* et respect du droit international se creuse dans cette guerre engagée contre le terrorisme, dont les acteurs les plus violents sont aussi les victimes.

La question du rapport entre la société civile et ces « acteurs » de la « purification » du monde, qui ont obéi aux ordres donnés est posée de manière de plus en plus dérangeante dans la dernière partie de la pièce. Idéal de justice et exigence de sécurité semblent inconciliables, mais on découvre aussi que le sont pareillement l'action individuelle (provoquée, tolérée comme un mal nécessaire) et le commandement politique. Cela est manifeste lorsque l'on rapproche deux déclarations du ministre Jonathan, jeune homme armé d'un seul portable, menteur et manipulateur, l'une située dans la première partie, l'autre dans la seconde partie de la pièce. Accusé de mensonge à l'égard d'Amélia par le journaliste à propos de l'identité des enfants, Jonathan finit par avouer comment le Général a pisté pendant un an un enfant-soldat – « nous préférierions l'appeler terroriste », ajoute-t-il –, jusqu'à son père, Seratawa, qui se servait de la ville de Gisenyi pour recruter et entraîner des terroristes, dont beaucoup d'enfants. Il interpelle alors brutalement Amélia :

So what do you do ? I'll tell you what you do, Amelia, you send in the General. You tell him to forget blue cards. You tell him to forget the conventional rules of engagement. Because if you want to root out terror – there is only one rule : kill. We wanted that city pulverized – and I mean literally pulverized – the shops, the schools, the hospitals, the libraries, the bakeries [...].

Alors vous faites quoi ? Je vais vous dire ce que vous faites, Amélia, *vous* envoyez le Général. *Vous lui dites* d'oublier ce qu'il y a d'inscrit sur les petites cartes bleues. *Vous lui dites* d'oublier les règles conventionnelles de l'engagement. Parce que si vous avez l'intention de déraciner le terrorisme – et *je crois que nous voulons tous déraciner le terrorisme* – il n'y a qu'une règle : tuer. *Nous voulions que cette ville soit pulvérisée* – je veux dire littéralement pulvérisée – les magasins, les écoles, les hôpitaux, les bibliothèques, les boulangeries [...] ^[43] .

« [...] il s'agit d'une guerre », avait assené Jonathan en préambule de ce discours adressé à l'épouse, une guerre nécessitant l'oubli du droit, des règles, de l'humanité et l'intervention d'hommes comme le Général, précisément parce qu'ils ignorent les limites de l'horreur et se pensent investis d'une mission. Mais ensuite, Jonathan décrit l'homme de guerre à James, son fils, tout autrement, et en présence du Général :

JONATHAN - [...] a man, as I've explained to you, whose independent – and I stress this – whose completely independent actions have placed my government in a very delicate position. (faint laugh) There were moments when I even started to believe that indiscriminate murder – General – had been my own policy. It was Kitty who kept me sane. The man I love, she said, could never be responsible for such a thing. Neither could the man I love be responsible – she said – for protecting the person who is.

He takes a grape from the bowl of fruit, eats it, and smiles at the General.

'Crimes against humanity.'

GENERAL (almost inaudible) - *I killed the Nemean lion...*

JONATHAN - *What's that ?*

JONATHAN -[...] un homme, comme je te l'ai expliqué, dont les actions *indépendantes* - et j'insiste là-dessus - dont les actions *complètement indépendantes* ont mis *mon gouvernement* dans une position très délicate. (*Faible rire*). Il y a eu des moments où j'ai même commencé à croire que l'assassinat tous azimuts - Général - *avait été ma propre politique*. C'est Kitty qui m'a gardé sain d'esprit. L'homme que j'aime, a-t-elle dit, *ne pourrait être responsable d'une telle chose*. Pas plus que l'homme que j'aime ne pourrait être responsable - a-t-elle dit - de protéger la personne qui l'est.

Il prend un grain de raisin dans la coupe de fruits, le mange, et sourit au Général.

« Crimes contre l'humanité »

GÉNÉRAL -J'ai tué le lion de Némée...

JONATHAN -Qu'est-ce que c'est que ça ^[44] ?

Après avoir expliqué à Amélia et à Richard, le journaliste, que des hommes comme le Général sont des bras armés utiles, le ministre se défait, face à James et au Général en passe d'être arrêté et jugé, de toute responsabilité quant aux agissements de cet homme déclaré désormais « dangereux ». Au terme de la pièce de Crimp, l'époux d'Amélia devient pour le spectateur, en même temps qu'un assassin redoutable, le *bouc émissaire* qui devra assumer tout ce qui aura été accompli au nom du *War on terror*. La confrontation des deux citations met en évidence comment le « nous » présent dans la première citation, par lequel le pouvoir assume et revendique l'usage d'une force sans contrôle, s'efface au profit d'une dissociation entre les hommes de terrain et des hommes de pouvoir, refusant d'assumer la responsabilité des horreurs de la guerre et manifestant une sorte d'amnésie de leurs propres ordres, ou pire encore, de leur désir d'une destruction totale, mais propre, invisible, d'un ennemi voué à toujours renaître - Amélia, une femme, et ce n'est pas indifférent dans la perspective de Crimp, le dit très tôt dans la pièce de manière prémonitoire ^[45] -, comme les têtes de l'Hydre monstrueuse vaincue jadis par le héros Héraclès, mais que l'usage de la seule force paraît incapable de vaincre, sous l'avatar moderne que serait le terrorisme.

Concordances entre la tragédie de Sophocle et la pièce de Martin Crimp

<i>Les Trachiniennes</i>	<i>Cruel and Tender</i>
--------------------------	-------------------------

Dejanire, Reine et femme d'Héraclès	Amélia, la quarantaine
Hyllos, Fils de Déjanire et d'Héraclès	James, 18-20 ans, leur fils
Un messager	Richard, la cinquantaine, journaliste
Lichas. Héraut au service d'Héraclès	Jonathan, la trentaine, ministre du gouvernement.
Iole. Concubine d'Héraclès	Deux enfants d'Afrique subsaharienne Laela, 18 ans Un garçon (<i>Edu</i>), d'environ 6 ans [donné pour le frère de Laela, mais revendiqué comme son fils par le Général ^[46]]
Héraclès	Le Général, la quarantaine, son mari
	<i>Iolaos, un ami du général</i> [envoyé par le gouvernement pour arrêter le Général]
Un Vieillard	

<p>Le Chœur est composé de femmes de Trachis suivantes de Déjanire.</p>	<p>La Nourrice</p>	<p>Les trois employées au service d'Amélia :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gouvernante (Rachel) 2. Physiothérapeute (Cathy) 3. Esthéticienne (Nicola)
<p>Personnage évoqué dans le discours de Déjanire / Amélia</p>		
<p>Le Centaure Nessos</p>	<p>Robert [ancien camarade d'université d'Amélia. A milité dans des organisations pacifistes, mais est entré dans une entreprise fabriquant des armes chimiques.]</p>	

NOTES

[1]

Martin Crimp, *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber, 2004 (cette édition de référence sera abrégée en C&T dans les notes) ; *Tendre et cruel*, trad. Philippe Djian, Paris, L'Arche, 2004 (cette édition de référence sera abrégée en T&C dans les notes).

[2]

Voir la définition par Hans Robert Jauss de l'histoire du mythe littéraire comme « histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde », question qui se renouvelle dans ses formulations et dont « la réponse peut avoir encore un autre sens », dans *Pour une herméneutique littéraire [Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main, 1982]*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1988, p. 219.

[3]

Élisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau, « Le théâtre anglais 1985-2005 : un théâtre nécessaire », dans Élisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau (dir.), *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 7.

[4]

Tendres et cruels : ces deux adjectifs, au-delà du Général, se rapportent de manière plus large aux acteurs d'une guerre brouillant les âges et les valeurs, où des enfants, dans l'âge le plus tendre, peuvent devenir des terroristes,

où des soldats commettant les pires exactions sont aussi des maris et des pères soucieux des leurs.

[5]

Ces éléments sont repris du chapitre rédigé par Olivier Hubac, « La guerre contre le terrorisme » pour le *Dictionnaire chronologique des guerres du XX^e siècle*, dirigé par le même Olivier Hubac, paru chez Hatier, dans la collection « initial » en 2013. La section consacrée à « La guerre d'Irak (2003-2011) » se trouve aux pages 405-410.

[6]

À propos du contexte théâtral anglais dans lequel la pièce est créée et de la première réception de la pièce par la presse anglaise voir : Aleks Sierz, *The Theater of Martin Crimp* [2006] Bloomsbury Methuen Drama, 2nd Revised edition, 2013, p. 63 ; John Ginman, « *Cruel and Tender*: Metaphysics and performance in a time of terror », *Western European Stages* (New York, Martin Segal Theatre Center) Vol. 16 (3), 2004, p. 113-118 ; Mireia Aragay, « A Mirror of our anxiety : civilization, violence and ethics in Martin Crimp's *Cruel and Tender* », *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 33.2 (December 2011), p. 75-87.

[7]

Michael Billington, « *Terror of modern times sets the stage for Greek tragedy. Theatrical revivals seen as direct response to Iraq war* », *The Guardian*, 19/06/2004. <http://www.theguardian.com/stage/2004/jun/19/theatre.iraq> [consulté le 09/01/2015]

[8]

Martin Crimp, « Sophocles at the Airport » (*The Guardian*, 08/05/2004) ; « Sophocle à l'aéroport », trad. élisabeth Angel-Perez, *Dialogue avec les Classiques, Outre Scène*, n°5, mai 2005, p. 14.

[9]

Ibidem, p. 14.

[10]

Les photos, reproduites dans la revue, sont présentées deux fois, la seconde de manière synthétique : « un jeune commandant qui saute de joie, un soldat qui sauve la vie d'un enfant en le terrorisant, une femme qui tente d'échapper aux tirs », *ibidem*, p. 14.

[11]

Martin Crimp, « Sophocle à l'aéroport », art. cit., p. 11.

[12]

Ariane Eissen observe que dans la tragédie de Sophocle, Héraclès meurt sans espoir et que son fils a des mots très durs pour les dieux - à la différence de l'apothéose décrite par Ovide dans les *Métamorphoses* (IX, 239-261). Voir *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, 2005, p. 48.

[13]

Martin Crimp, « Sophocle à l'aéroport », art. cit., trad., p. 15.

[14]

Sophocle, *Les Trachiniennes* dans *Le Théâtre de Sophocle*, traduit et commenté par Jacques Lacarrière, Paris, Oxus, 2008, p. 78.

[15]

Ibidem, p. 49.

[16]

Ibidem, p. 69.

[17]

Ibidem p. 45.

[18]

Ibidem p. 42.

[19]

Ibidem, p. 45.

[20]

Ibidem, p. 48 ; p. 53. Paul Mazon traduisait par « ravagé » (Sophocle, t. 1, *Les Trachiniennes. Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 22). Les termes grecs évoquant la destruction de fond en comble d'une cité sont notamment l'adjectif ανάστατος et le verbe πέρθω.

[21]

Ibidem, p. 52-53.

[22]

T&C, p. 86 , *C&T*, p. 55.

[23]

T&C, p. 87 , *C&T*, p. 56

[24]

T&C, p. 13 , *C&T*, p. 2.

[25]

T&C, p. 29 , *C&T*, p. 13.

[26]

T&C, p. 29 , *C&T*, p. 14.

[27]

T&C, p. 34 , *C&T*, p. 17

[28]

T&C, p. 36 ; *C&T*, p. 18.

[29]

T&C, p. 49 , *C&T*, p. 27

[30]

T&C, p. 104 ; *C&T*, p. 67.

[31]

T&C, p. 105 ; *C&T*, p. 68.

[32]

T&C, p. 105-106 , *C&T*, p. 68-69.

[33]

T&C, p. 90-91, *C&T*, p. 57-58.

[34]

T&C, p. 103, *C&T* , p. 66.

[35]

T&C, p. 104 : « Et je vais l'expliquer devant les micros / que mes travaux arrivent à leur fin / que ce que j'ai fait / est ce qu'on m'a ordonné / et ce qu'on m'a ordonné / était d'extraire la terreur comme on extrait une dent de ses gencives pourries » [« *And I will explain into the microphones / that my labours are at an end / that what I have done / is what I was instructed to do : and what I was instructed to do / was to extract terror like a tooth from its own stinking gums.* »], p. 66-67.

[36]

T&C, p. 51-52.

[37]

T&C, p. 65-66.

[38]

T&C, p. 107. La traduction française modifie l'attribution des répliques qui interrompent la lecture de Laela et en

réduit le nombre. Trois répliques de Rachel (Physiotherapist) et Cathy (Housekeeper), le « chœur » moderne, sont réduites à une, attribuée à James, le fils. *C&T*, p. 70.

[39]

T&C, p. 93 ; *C&T*, p. 60.

[40]

T&C, p. 93 ; *C&T*, p. 60.

[41]

T&C, p. 96 ; *C&T*, p. 61.

[42]

T&C, p. 98, *C&T*, p. 63.

[43]

T&C, p. 28 (je souligne) ; *C&T*, p. 13.

[44]

T&C, p. 98-99 (je souligne) ; *C&T*, p. 63.

[45]

T&C, p. 12

[46]

Les éléments mis entre crochets sont des précisions ajoutées par l'auteur de l'article.

POUR CITER CET ARTICLE

Ariane FERRY, Comment le héros des *Trachiniennes* de Sophocle est devenu un criminel de guerre chez Martin Crimp : *Cruel and tender* (2004)", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : <https://sflgc.org/acte/ariane-ferry-comment-le-heros-des-trachiniennes-de-sophocle-est-devenu-un-criminel-de-guerre-chez-martin-crimp-cruel-and-tender-2004/>, page consultée le 14 Avril 2026.