Molora **de Yaël Farber : une adaptation du mythe d'Électre pour traduire l'ère de la transition dans l'Afrique du Sud post-apartheid**

Hélène Schwitzer-Borgiallo
Université Paris 8

En 2007, Yaël Farber s'empare de l'*Orestie* afin d'évoquer la douloureuse période que traverse son pays depuis le démantèlement de l'apartheid. Elle transpose cette tragédie familiale dans une Afrique du Sud en crise, cherchant à répondre aux questions qui la hantent : le cycle de la vengeance doit-il et peut-il être brisé ? Mêlant de multiples niveaux d'adaptation, de traduction et d'interprétation, fondant des extraits des tragédies originales traduits et sa propre réécriture libre de passages choisis, Farber construit un texte complexe qui alterne entre l'anglais et le sotho, chaque personnage s'exprimant dans sa langue maternelle. La question de l'interprétation est au cœur de cette pièce mettant en scène la collision de perceptions subjectives qui, face aux mêmes faits, ne parviennent pas à entrer en résonance, malgré le personnage de l'Interprète qui fait écho à la Commission Vérité et Réconciliation, lorsqu'elle traduisait en direct toutes les interventions au cours de ses audiences.

Mots-clefs : adaptation ; écriture dramatique ; *l'Orestie* ; réécriture.

> The shattered history of South Africa will take generations to heal, but I believe theatre has a significant role in this process. […] I have no illusions of permanently eradicating severe trauma through this process. We are storytellers. Our task is simply to tell a story well. But I do know that if we get it right, there can be a tremendous healing power that results from speaking, listening and being heard. (Farber 2008 : 24)

Yaël Farber, dramaturge et metteuse en scène sud-africaine, commentait ainsi en 2008 son travail de théâtre-témoignage réalisé

entre 1999 et 2002 dans le sillage de la Commission Vérité et Réconciliation. Faire dialoguer l'individu et le groupe, exposer par le biais du récit les liens entre l'intime et le politique, explorer la possibilité d'une guérison personnelle comme d'une reconstruction sociale : autant d'objectifs qu'elle se propose de poursuivre à travers son œuvre théâtrale. Née en 1971 dans la communauté blanche et anglophone d'Afrique du Sud, Yaël Farber a découvert le théâtre à travers les pièces engagées produites au Market Theatre de Johannesbourg, haut-**lieu** de la résistance culturelle à l'apartheid. Après des études de théâtre à l'Université du Witwatersrand, elle décide de partir en 1998 pour poursuivre sa carrière à l'étranger mais demeure foncièrement attachée à son pays d'origine, dont l'histoire et les problématiques actuelles comptent parmi ses sujets de prédilection. Ainsi, ses premières créations, *A Woman in Waiting* (1999), *Amajuba : Like Doves We Rise* (2000) et *He Left Quietly* (2002) sont élaborées à partir des témoignages de divers représentants de la communauté noire ayant été confrontés à la violence protéiforme de l'apartheid. Ces pièces, dans lesquelles chaque témoin joue son propre rôle, mélangent récit et reconstitution poétique afin de valoriser les histoires personnelles au sein de cette mécanique sans visage que semble être l'Histoire. Par ailleurs, Yaël Farber s'est rendue célèbre pour ses adaptations et réécritures d'œuvres canoniques, telles les pièces *Sezar* (2001), *Kadmos* (2011), ou *Mies Julie* (2012), inspirées respectivement de *Jules César* de Shakespeare, du cycle thébain de Sophocle (*Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*) et de *Mademoiselle Julie* de Strindberg. Si *Kadmos* traite les mythes grecs à la lumière des écrits de Mark Danner, un journaliste américain qui avait condamné la violence de la politique extérieure des États-Unis après les attentats du 11 septembre 2001, *Sezar* et *Mies Julie* ont pour point commun une recontextualisation de l'action dans l'Afrique du Sud contemporaine, qui s'appuie notamment sur l'utilisation des diverses langues et cultures présentes dans le pays. Avec la pièce *Molora* (*M :* 2008), jouée pour la première fois en 2003, Yaël Farber s'empare du mythe d'Électre afin d'évoquer la douloureuse période de transition que traverse l'Afrique du Sud depuis le démantèlement de l'apartheid. Le pays est alors tiraillé

entre les haines et rancœurs viscérales nées de décennies de violence et l'impérieuse nécessité de construire un avenir commun. La Commission Vérité et Réconciliation, instituée en 1995 par le gouvernement de Nelson Mandela, avait porté pendant sept ans cette volonté politique d'unifier la nation à travers un double mandat : inviter les victimes à témoigner des souffrances subies sous le régime ségrégationniste tout en offrant l'amnistie aux bourreaux qui accepteraient d'avouer leurs crimes. S'inspirant de cette époque, Yaël Farber transpose la tragédie familiale de Clytemnestre, Électre et Oreste dans une Afrique du Sud en crise, cherchant ainsi à répondre aux deux questions qui hantent cette société : la spirale de la vengeance doit-elle et peut-elle être brisée ? L'adaptation de ces tragédies grecques au contexte post-apartheid repose notamment sur l'affrontement entre Clytemnestre, femme blanche venue avouer au public, dans un décor évoquant la Commission Vérité et Réconciliation, l'assassinat de son époux Agamemnon, et Électre, sa fille noire, témoignant de son enfance effroyable aux côtés de celle qui lui a volé son père. Les personnages rejouant, au fil de leur récit, les scènes du passé, on assiste ainsi au retour d'Oreste, que sa sœur Électre avait confié à une nourrice pour le protéger. La fratrie réunie complote pour venger le meurtre d'Agamemnon mais finit par renoncer à son projet. Yaël Farber construit pour cette pièce un texte complexe, s'appuyant sur plusieurs tragédies antiques : *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*, trilogie écrite par Eschyle en 458 avant JC et connue sous le titre d'*Orestie,* l'*Électre* de Sophocle ainsi que la version d'Euripide, toutes deux composées vers le milieu des années 410 avant JC. *Molora* inclut des extraits des tragédies originales traduites en anglais ainsi que la réécriture de passages choisis. Nous verrons comment l'auteure réorganise la structure des tragédies sources et en modifie l'intrigue afin d'illustrer et de mettre en valeur le processus de réconciliation en Afrique du Sud, puis nous analyserons ses choix dramaturgiques et esthétiques en fonction du public visé et de l'effet espéré sur ce dernier.

1) Une réécriture engagée : valoriser le processus de réconciliation en Afrique du Sud

1.1 Une polyphonie de témoignages, ou la recherche de la vérité

Dans *Molora*, Yaël Farber transpose la tragédie des Atrides dans le contexte de la Commission Vérité et Réconciliation (CVR) afin d'insister sur la polyphonie inhérente à tout processus de reconstruction nationale faisant suite à un conflit civil. Ainsi, s'inspirant des tragédies antiques, la pièce reprend le procédé dramatique qui consiste en de longues tirades échangées entre protagonistes, mais toujours devant le chœur qui représente le peuple et qu'il s'agit, entre autres, de convaincre ou d'émouvoir. Yaël Farber utilise le cadre de la CVR pour faciliter des échanges similaires. Le chœur et le public, entourant la scène et situés au même niveau que l'action, forment un ensemble représentant la nation confrontée à son histoire. Contrairement aux trois tragédies originales, dont les scènes d'exposition se concentrent sur Oreste ou sur des personnages secondaires, *Molora* repose sur un affrontement entre Électre et Clytemnestre, venues témoigner dans un contexte évoquant la CVR. En effet, les décors comme la mise en scène font référence aux audiences de la Commission et notamment aux conditions parfois précaires dans lesquelles elles se déroulaient : deux tables en bois munies de microphones et surplombées de néons à la lumière vacillante sont installées de chaque côté de la scène. Une interprète traduit les propos de Clytemnestre en xhosa, langue maternelle de l'actrice jouant Électre. Là encore, il s'agit d'une référence à la procédure adoptée par la Commission, non seulement par souci d'équité à l'égard des onze langues officielles du pays mais également pour que les témoins s'expriment de façon spontanée et avec le plus de précision possible. Une circulation structurée de la parole est ainsi au cœur de la pièce, chacun ayant le droit de défendre son point de vue sans être interrompu.

Les témoins appelés à témoigner devant la CVR étaient répartis en deux catégories : les coupables et les victimes. Clytemnestre, quant à elle, apparaît clairement comme un bourreau, symbole de l'apartheid.

Ainsi, la parole lui étant donnée en premier, elle avoue d'emblée avoir assassiné Agamemnon. Après avoir décrit précisément la méthode utilisée pour commettre cet acte, elle évoque l'extase quasi-mystique dans laquelle l'a plongée son crime, puis conclut en citant directement un passage tiré de la tragédie *Agamemnon :*

> Here lies Agamemnon my husband
> Made a corpse by this right hand.
> A Masterpiece of Justice.
> Done is done. (Eschyle : 162, cité dans *M :* 30)

Assumant l'entière responsabilité de ce meurtre, elle estime avoir servi la justice. Le parallèle entre Clytemnestre et la communauté blanche sud-africaine est accentué par la notion d'usurpation du pouvoir. En effet, comme les Noirs se virent déposséder de leurs terres et de leur souveraineté à travers la colonisation et l'apartheid, Électre est reléguée au rang de servante, humiliée et maltraitée : « […] I was not permitted to sit at the table. You fed me like a dog. I was a servant in my father's halls » (*M* : 50). D'ailleurs, Électre confesse entendre chaque nuit ses ancêtres l'implorer de reprendre ses droits en tant qu'héritière : « 'Restore my house.' 'The perpetrator has no right to live within those walls.' 'Take back what is rightfully ours' » (*M* : 41). Cette rhétorique, présente en filigrane dans les tragédies antiques, est reformulée par Yaël Farber puis placée dans le contexte du culte des ancêtres pratiqué par les tribus bantoues. Par ailleurs, ces propos rappellent également la lutte pan-africaniste contre l'apartheid. La comparaison avec l'apartheid est rendue encore plus explicite à travers les scènes de torture qu'inflige Clytemnestre à Électre. Alors qu'elle interroge Électre pour savoir où cette dernière a caché Oreste, elle la brûle avec une cigarette tout en citant l'un des passages de la *Genèse* utilisés par les idéologues de l'apartheid comme justification à l'asservissement des Noirs : « Cursed be your children. The servants of servants shall they be unto their brethren » (*M* : 38). Yaël Farber choisit de souligner l'extrapolation effectuée par ces théoriciens à partir de ce texte en ajoutant des imprécations plus explicites : « The seed of your line shall be the carriers of water and the hewers of wood. […] And your dark descendants shall live in slavery » (*M* : 38)

Cependant, la séparation binaire entre victime ou bourreau est remise en question à travers l'insistance sur la subjectivité de chacune des intervenantes et sur la souffrance ayant provoqué leurs comportements violents. Comme dans les tragédies sources, Électre est manifestement une victime, qui trouve sur scène l'occasion de raconter ses souffrances et d'exprimer son chagrin, sa colère et son besoin de vengeance. Néanmoins, Clytemnestre parvient également à donner sa version des faits afin de faire comprendre au chœur et au public, si ce n'est à Électre, les raisons l'ayant poussée à assassiner son propre mari. Ainsi, Yaël Farber reprend les scènes de confrontation entre les deux femmes présentes dans toutes les tragédies racontant le mythe. Lors d'une tirade alternant expression brutale et registre de langue élevé, Clytemnestre dévoile la détresse qui a motivé son geste :

> KLYTEMNESTRA : Let me tell you about this Bitch […]. I too was happy once. […] I was married to a man I loved – with a child – my first born. […] I met your father the day he opened up my first husband and ripped out his guts. Then holding the child by its new ankles – he smashed its tiny head against a rock. Then he took me for his wife. Ah! My daughter, he that begat you murdered more than one of my children. For well you know – years later he would slit your own sister's throat as a sacrifice for peace. PEACE? WHOSE PEACE? (*M :* 48)

Si les tragédies de référence évoquent le meurtre rituel d'Iphigénie comme l'une des raisons ayant poussé Clytemnestre au crime, la dramaturge inclut le récit des forfaits commis par Agamemnon dans sa jeunesse. S'inspirant de quelques lignes laconiques figurant dans la Bibliothèque du mythographe Apollodore, Yaël Farber compose pour le personnage de Clytemnestre une tirade poignante dans laquelle elle retrace les multiples traumatismes subis. Concernant l'explication à l'éloignement d'Oreste, on note qu'elle sélectionne la version de Sophocle, la seule dans laquelle Électre, et non Clytemnestre ou Égisthe, confie secrètement son frère à un gardien pour le sauver. Dès lors, Clytemnestre, folle de souffrance à la perte de ce troisième enfant, est prête à tout pour obtenir d'Électre la vérité sur Oreste. Ainsi, les tortures qu'elle inflige à sa fille n'apparaissent plus comme la preuve d'un sadisme inhérent mais comme le dernier recours d'une femme en dé-

tresse, endurcie par la cruauté dont elle a été victime. Loin de vouloir excuser les exactions perpétrées pendant l'apartheid, Yaël Farber rappelle, en donnant la parole à Clytemnestre, la complexité des histoires individuelles sous une dictature et par conséquent la porosité des catégories « victime » et « bourreau ». En effet, Électre, sourde aux explications avancées par sa mère, légitime tous les crimes perpétrés par son père au nom de la guerre qu'il menait, puis ourdit elle-même un impitoyable plan de vengeance. Yaël Farber fait ainsi écho aux principes de la CVR qui assurait un traitement équitable des témoins et jugeait autant les crimes des défenseurs de l'apartheid que ceux commis par les combattants contre le régime. La première étape d'un processus de réconciliation – reconstituer l'histoire – passe par cet enchevêtrement de versions subjectives et souvent dissonantes qu'il s'agit, par un travail de médiation, de faire coexister et dialoguer.

1. 2. Le chœur populaire : un adjuvant pour briser le cycle de la vengeance

Dans *Molora*, Yaël Farber détourne le mythe initial ainsi que le genre de la tragédie afin d'illustrer la volonté de l'Afrique du Sud de briser le cycle de la vengeance, notamment à travers sa Commission Vérité et Réconciliation. Au lieu d'un système fondé sur la justice rétributive, la dramaturge illustre la possibilité d'évoluer vers une justice restaurative. Dans les pièces sources, Oreste et Électre agissent sous l'influence d'un déterminisme aux multiples facettes. La faute originelle revient à Pélops, leur arrière-grand-père paternel, qui a assassiné Myrtilos alors que ce dernier l'avait aidé à obtenir la main de sa femme Hippodamie. En mourant, Myrtilos maudit toute la descendance de Pélops, d'où le cycle de meurtres, parricide, matricide et viols qui s'ensuit. De plus, si la soif de justice ressentie par Électre est principalement liée à l'affection qu'elle portait à son père ainsi qu'à la haine que lui inspire une mère abusive, la vengeance d'Oreste résulte de l'ordre que lui a donné Apollon, dieu protecteur et vengeur, d'obtenir justice en tuant les assassins d'Agamemnon et en reprenant le pouvoir. Il porte donc le poids d'une mission divine à visée morale et politique. Yaël Farber reprend ces thèmes en incluant des

références aux ancêtres. Ainsi, lors de la cérémonie concluant la période d'initiation rituelle des jeunes hommes xhosa, la femme à qui Électre a confié Oreste lui transmet les paroles de sagesse traditionnelles et le charge également d'accomplir sa destinée, au nom des ancêtres : « Now that you are a man – go and take care of your sister. Go and do manly things. Go take your inheritance and your rightful position. Your ancestors want you to return to your father's house and take your position there » (*M* : 52-53). *Molora* semble donc, malgré la transposition de l'intrigue dans la culture sud-africaine, se diriger vers une conclusion similaire à celle des tragédies grecques. Néanmoins, si les étapes de la tragédie sont respectées, comme la scène de reconnaissance entre Oreste et Électre ou la catastrophe avec le meurtre d'Égisthe, le dénouement est radicalement modifié puisque Clytemnestre ne meurt pas. Bien que le spectateur en soit averti depuis le début, dans la mesure où Clytemnestre vient témoigner devant la Commission, cette péripétie constitue le surprenant paroxysme d'une scène dont l'issue semblait inéluctable. Alors qu'Oreste se prépare à tuer sa mère à qui il vient d'apporter le cœur de son amant assassiné, Clytemnestre plaide pour sa vie :

> ELEKTRA : That night's end is already written. Our destiny must be played out.
>
> KLYTEMNESTRA : Nothing… nothing is written. Do not choose to be me. 'The hounds that avenge all murder will forever hunt you down' […]
>
> ORESTES : *(In rage and pain)* YOU HAVE MADE ME WHAT I AM ! (*M* : 81-82)

Ni l'exhortation à se libérer du carcan de la justice rétributive, ni la menace d'être à jamais harcelé par les Furies, déesses de la vengeance, ne parviennent à convaincre Oreste qui, à son désespoir, s'estime irrévocablement défini par les actes de sa mère. C'est l'intervention chantée du chœur qui va lui permettre d'ouvrir les yeux et de s'extraire de la logique mortifère dans laquelle il s'est laissé emprisonner. Comme Électre, furieuse de ce retournement de situation, se précipite vers Clytemnestre pour lui trancher le cou, le chœur intervient

de nouveau, cette fois-ci physiquement, pour l'empêcher de commettre l'irréparable :

> They restrain her and she finally breaks down and weeps for all the injustices done to her, her brother and her father. […] Elektra emerges from the knot of women. She and Orestes are focused on their mother, still cowering centre stage. They crawl toward her slowly. […] As they reach their mother, they slowly stand together and extend their hands to help her up. (*M* : 84)

Dans le schéma proposé par Yaël Farber, le peuple, représenté par le chœur, parvient à élaborer une alternative à la justice rétributive. Il remplit ici une double fonction : il retient Électre de commettre un crime tout en accueillant l'expression exacerbée de ses émotions et sentiments légitimes. En formant ce nœud sécurisant autour d'Électre, il lui permet de vivre un moment cathartique et la libère de la malédiction ancestrale. Yaël Farber résume ainsi son rôle symbolique :

> In the epic eye of South Africa's storm, it was not the gods – nor any deus ex machina – that delivered us from ourselves. It was the common everyman and everywoman who, in the years following democracy, gathered in modest halls across the country to face their perpetrators across a table, and find a way forward for us all. (*M,* Avant-propos : 15)

Si la pièce ne s'achève pas dans un bain de sang, elle ne présente pas non plus une réconciliation automatique et instantanée. Le processus aura simplement permis aux protagonistes d'abolir un interminable système de vengeance en accordant aux bourreaux le droit de vivre et de contribuer à la nouvelle société.

2. Une réécriture stratégique : publics-cibles, choix dramaturgiques et esthétiques

Le processus de réécriture d'une pièce est guidé par la signification que l'auteur cherche à assigner à son œuvre, qui est indissociable des spectateurs visés comme du contexte culturel dans laquelle la pièce va être jouée. Les choix dramaturgiques et esthétiques de Yaël Farber sont ainsi adaptés à la fonction politique et spirituelle qu'elle attribue à sa pièce en fonction d'un public choisi.

2.1. Une tragédie sud-africaine pour un public occidental

Ainsi, bien que Yaël Farber ait choisi de transposer une tragédie antique dans un contexte sud-africain, il semble que la dramaturge vise principalement un public occidental, cherchant à montrer en quoi le cheminement de réconciliation vécu par l'Afrique du Sud peut constituer un modèle transposable dans d'autres cultures. En effet, elle considère les attentats du 11 septembre aux États-Unis comme le point de départ de son projet. Ainsi, le titre de la pièce, *Molora*, signifie « cendre » en langue sotho et fait référence à cette poudre grise qui tombait sur New York au lendemain de l'effondrement du World Trade Center. Dans un entretien accordé en 2010 au journal Indy Week, la dramaturge revenait sur les réflexions que lui avait inspirées la réaction du gouvernement américain de l'époque :

> I was struck by a particular sort of rallying cry the Bush administration made in the aftermath : "We will heal this wound if we strike out." [...] But I was struck by the contrasts between such a high-tech leadership in a high-tech society, and how South Africa tried to heal its wounds. I was struck by the humility of the (TRC) hearings we witnessed in makeshift halls in South Africa : the low-tech nature of it — and yet the incredible spiritual sophistication of the event. (Woods : 2010)

Elle insiste ainsi sur l'opposition entre l'expertise technologique et militaire des pays occidentaux et leur incapacité à trouver dans leur propre culture des réponses pérennes aux difficultés impliquant la souffrance du peuple. *Molora* est donc née de l'intuition que l'Afrique du Sud, en ayant géré de façon originale et relativement pacifique la transition démocratique, pouvait constituer une source d'inspiration pour d'autres pays confrontés à des situations post-coloniales ou de post-conflit.

De fait, bien que la pièce ait d'abord été jouée en 2003 en Afrique du Sud au National Arts Festival de Grahamstown puis en 2007 au Market Theatre de Johannesburg, les représentations ont surtout eu lieu dans des pays occidentaux, à savoir au Royaume Uni et dans quelques pays européens, puis aux États-Unis et au Canada. Il semble donc que Yaël Farber ait cherché à atteindre un double public : les Sud-Africains

et les pays dont la culture est historiquement liée à celle de la Grèce antique. Si l'on considère l'ensemble des Sud-Africains comme étant le premier public-cible, il est néanmoins important de souligner que le National Arts Festival, créé en 1974, a longtemps été fréquenté par la communauté blanche, notamment anglo-saxonne. En 2003, la population des festivaliers s'était bien sûr diversifiée mais une étude réalisée en 2006 par l'Observatoire Culturel Sud-Africain estimait que le public était constitué de plus de 70% de Blancs. Dès lors, on peut considérer que Yaël Farber, elle-même issue de cette communauté, désirait s'adresser à ses pairs à travers sa pièce. Ainsi, Clytemnestre est non seulement la première à prendre la parole mais elle conclut également la pièce en admettant qu'elle ne doit sa vie qu'à l'intervention du chœur et à la bonne volonté de ses enfants : « And we who made the sons and daughters of this land, servants in the halls of their forefathers…We know. We are still only here by grace alone » (*M* : 86). L'utilisation de la première personne du pluriel suggère une reconnaissance de culpabilité à l'échelle communautaire, ce que Yaël Farber confirme dans l'entretien mentionné précédemment : « To speak for the community I come from, the white community in South Africa, it was an act of grace that enabled the rest of us to go forward and still call South Africa home » (Woods : 2010). La dramaturge souhaite donc rappeler, neuf ans après les premières élections démocratiques, que la communauté blanche, si elle a pu aussi souffrir du régime autoritaire de l'apartheid et de la lutte armée pour la libération, demeure tributaire des autres communautés ayant renoncé à une vengeance pourtant légitime.

Ensuite, cette réécriture du mythe grec semble s'adresser particulièrement aux Occidentaux empreints de culture gréco-latine, judéo-chrétienne et anglo-saxonne qui fréquentent des salles comme le Barbican à Londres ou le théâtre Alvin Ailey à New York. En effet, Yaël Farber compte sur la connaissance que le public aura des tragédies dont elle s'inspire afin que les modifications qu'elle apporte soient immédiatement identifiées et perçues comme significatives. Par exemple, contrairement à Électre et Oreste, Clytemnestre s'inscrit dans une perspective monothéiste, évoquant le Dieu jaloux de la Bible et citant la loi du Talion pour justifier son crime « Eye for an eye, blood for blood,

tooth for tooth » (*M* : 49). Paradoxalement, elle exprime son indignation face à l'utilisation de la religion comme excuse pour le meurtre d'Iphigénie : « For some godforsaken Holy War. He let her die » (*M* : 44). Ces ajouts permettent à l'auteure de condamner l'invocation de la volonté divine comme prétexte à tout acte de violence. Dans le contexte du début des années 2000, où George W. Bush avançait une lutte acharnée contre « l'axe du mal » comme solution aux attentats islamistes, le public occidental était invité à remettre en question une telle approche. Cette intertextualité s'étend à la culture élisabéthaine, puisque Yaël Farber met dans la bouche d'Électre la célèbre tirade de Shylock dans le Marchand de Venise :

> If you prick us, do we not bleed?
> If you tickle us, do we not laugh?
> If you poison us, do we not die?
> And if you wrong us, shall we not revenge? (Shakespeare: Act III. Sc.1, 49-61 in *M* : 73)

Cette dénonciation de l'antisémitisme en vigueur dans la société anglaise du 16ème siècle devient, pour Électre, l'expression de sa révolte contre le racisme institutionnalisé en Afrique du Sud et revêt, par extension, un caractère universel.

Par ailleurs, si Yaël Farber s'applique à utiliser des références culturelles familières au public visé, sa transposition de la tragédie antique dans le contexte sud-africain permet aussi aux spectateurs de considérer sous un autre angle non seulement un mythe connu mais aussi leur propre univers politique et culturel. Pour les Occidentaux, l'exotisme de cette réécriture produit un effet de distanciation par rapport à l'univers dans lequel ils évoluent et leur offre l'occasion de prendre conscience de leur environnement socio-politique. Par exemple, Yaël Farber reconstitue une scène de la CVR devenue tristement célèbre, dans laquelle l'ancien capitaine de police Jeff Benzien effectue, à la demande d'une de ses victimes, la démonstration d'une méthode de torture qu'il employait fréquemment. Dans *Molora*, Électre, interrompant son témoignage, ordonne à Clytemnestre de montrer au public la façon dont elle l'a torturée afin de savoir où se trouvait Oreste, ce qu'elle fait avec un réalisme dérangeant. La pertinence de cette re-

production est dans doute limitée pour un public sud-africain ayant vu ces images en direct lors de la retransmission de l'audience. Cependant, les spectateurs occidentaux des années 2000, baignés dans les scandales liés aux mauvais traitements subis par les prisonniers de Guantanamo ou aux tortures perpétrées par l'armée américaine dans la prison irakienne d'Abu Ghraib, ont pu y voir une évocation des exactions commises par des institutions officielles. L'approche didactique de Yaël Farber rappelle celle de Bertolt Brecht qui utilisait la parabole dans des pièces comme *La Bonne Âme du Se-Tchouan* (1938) ou *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941) pour créer un effet de distanciation permettant aux spectateurs de considérer leur réalité politique et économique d'un point de vue critique. La transposition explicite de l'Allemagne des années trente dans la société chinoise ou dans l'univers de la pègre à Chicago offrait au public la distance nécessaire pour analyser le système dans lequel il évoluait puis tenter de regagner son agentivité. Yaël Farber a également recours à cette forme de « détour », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre-parabole, lorsqu'elle offre au public une version « aliénée » de mythes constitutifs de la culture occidentale. Cependant, à la différence de Brecht qui insistait essentiellement sur la présentation des mécanismes propres à chaque modèle socio-économique et refusait de considérer ses personnages comme les représentants figés du genre humain (Brecht 1970 : 50), Yaël Farber cherche à établir, par son traitement des mythes, des liens entre le particulier et l'universel, le contemporain et l'intemporel.

Enfin, la pièce met en exergue la notion d'altérité, ce qui peut avoir une résonance particulière dans des sociétés occidentales devenues multiculturelles et confrontées aux tiraillements liés à cette diversité. Par exemple, si l'interprète est présente au début de la pièce pour accentuer la comparaison avec la CVR, les nombreux passages en xhosa ne sont traduits ni par un personnage ni par le biais de surtitres. Sachant que la majorité des spectateurs ne parlaient pas cette langue, on peut analyser ce choix comme une volonté de forcer le public à s'ouvrir de façon radicale à la différence culturelle en acceptant de respecter la parole des personnages bien qu'ils n'en comprennent pas la teneur.

L'intensité émotionnelle et la puissance esthétique de la pièce contribuent d'ailleurs à cette disposition d'esprit.

3. Un théâtre rituel à visée transformative

Si Yaël Farber propose au public une réflexion d'ordre politique et psychologique, elle cherche également à initier un cheminement moral et spirituel en insistant sur la dimension rituelle du théâtre. En effet, bien que la portée didactique de *Molora* se rapproche des préceptes de Brecht, la mise en scène choisie par l'auteure s'éloigne du caractère distant et intellectualisé de l'esthétique brechtienne en s'inspirant de celle prônée par Antonin Artaud. Ce dernier, en livrant sa vision du Théâtre de la Cruauté, décrivait un théâtre de l'immédiateté laissant une place prépondérante aux sens, un théâtre parlant aux masses, bref « un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur ». Si le désir d'Artaud était de trouver de nouveaux mythes pour mieux coller à la réalité moderne tout en exprimant des vérités intemporelles, Yaël Farber cherche à transposer un mythe antique dans une culture et dans un lieu qui permettront aux spectateurs de vivre une authentique expérience transformatrice. Afin de respecter le caractère rituel du théâtre antique, né des festivités dédiées à Dyonisos, elle développe une scénographie centrée sur les éléments et la matière : une terre ocre recouvre le sol, l'eau est utilisée dans la scène du bain d'Électre et dans la bière traditionnelle qu'Oreste boit en se recueillant sur la tombe d'Agamemnon, le feu apparaît lorsqu'Oreste et le chœur fument de l'*imphepho*, une herbe servant à communier avec les ancêtres. Par ailleurs, les sens des spectateurs sont fortement impliqués. Ainsi, le chœur, composé des membres d'un groupe folklorique xhosa, accompagne l'action par le biais de différentes interventions : pas de danse, rythmes frappés avec les mains et les pieds, morceaux joués sur des instruments traditionnels, et chant diphonique. Cette technique vocale, qui permet de produire en même temps deux notes de fréquences différentes, contribue à l'atmosphère solennelle. Les longs silences qui encadrent la représentation juste avant la première prise de parole et après la dernière, confèrent également une certaine gravité à la pièce tout en offrant au public le temps de s'impliquer dans l'action puis d'intégrer pleinement

l'expérience vécue. De plus, Yaël Farber accentue l'aspect visuel à travers une alternance entre hyperréalisme et symbolisme, le but étant de provoquer une émotion forte chez le spectateur. En effet, son œuvre est marquée par une certaine violence visuelle, inspirée du théâtre *In-Yer-Face*. Sa première mise en scène était d'ailleurs une reprise de la pièce *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, l'un des principaux représentants de ce mouvement. C'est donc en adoptant un réalisme perturbant qu'elle dirige les scènes de torture, à tel point que le public ne peut s'empêcher de craindre pour la sécurité de Jabulile Tshabalala, qui joue Électre. De plus, elle transpose dans la réalité physique certaines scènes décrites verbalement dans les tragédies dont elle s'inspire, effectuant par là une sorte « traduction intersémiotique », selon l'expression de Jakobson. On peut citer l'exemple du cauchemar à valeur prophétique qui hante les nuits de Clytemnestre : elle se voit donner naissance à un serpent qui va ensuite téter son sein et en extraire du sang. Dans les tragédies antiques, le rêve est simplement décrit par divers personnages, mais Yaël Farber le représente visuellement dans une scène à l'esthétique aussi réaliste que possible : on voit le chœur endosser le rôle de sage-femme et aider Clytemnestre à accoucher d'un serpent couvert de sang et se tordant frénétiquement. Le spectateur ne peut que partager son horreur. Si certains récits sont actualisés de façon littérale, d'autres sont représentés symboliquement. Par exemple, lorsqu'Électre demande à Oreste de lui ramener le cœur d'Égisthe :

> As the CHORUS sings, ORESTES's feet lift from the ground. Suspended (by stage device) he continues his long strides towards his destiny. He lifts the pickaxe and swings it above his head […] until he strikes violently at Ayesthus' boots centre stage. The boots, filled with blood, spill their contents across the stage. ORESTES tears a large heart from one of the boots and stumbles backwards. (*M* : 76)

L'aspect poétique de cette représentation a pour but de marquer l'imagination du spectateur et de provoquer un mélange d'émotions fortes, entre le plaisir esthétique, la satisfaction de la vengeance et la réprobation d'un acte violent.

Enfin, le spectacle visant un engagement presque total des acteurs comme du public, l'aspect purement représentatif est brisé à la

fin, lorsqu'intervient l'un des membres du chœur, Nofenishala Mvotyo, pour interpréter un chant liturgique. En tant que prophétesse et guérisseuse reconnue dans sa communauté xhosa, cette artiste s'était vue confié la charge de conclure la pièce par une prière de bénédiction à l'égard du pays et une exhortation à la réconciliation. Elle pouvait laisser libre cours à son inspiration et le contenu de ce chant variait donc d'une représentation sur l'autre. Néanmoins, selon la tradition, elle commençait toujours par s'adresser nommément à ses propres ancêtres. Le caractère factice de la représentation théâtrale était donc aboli afin d'introduire un passage à la visée performative. En effet, les paroles prononcées, adressées aux ancêtres et aux spectateurs, ont pour but de faire s'accomplir ce qu'elles décrivent. Le théâtre devient donc cet espace « liminoïde », selon l'expression de Victor Turner, c'est-à-dire un lieu de rassemblement qui échappe aux rites institués et où peut s'opérer une transition choisie librement, selon un rituel alternatif. En créant un espace où le public est invité à entrer en communion avec les acteurs au fil d'un processus sollicitant autant les sens que l'intellect, Yaël Farber cherche à transcender le caractère divertissant du spectacle. Si l'effet cathartique de la tragédie est maintenu, dans la mesure où le public est amené à ressentir des émotions fortes par identification avec les personnages, l'objectif n'est pas un retour à un état passif : il s'agit au contraire, à travers le choc intellectuel, sensoriel, esthétique et spirituel, de provoquer une prise de conscience et d'amorcer un cheminement transformatif.

Molora est une réécriture mettant en scène le processus de réconciliation adopté par l'Afrique du Sud pendant l'ère de transition vers une démocratie effective. À partir d'un mythe évoquant puissamment les forces viscérales dont sont animés les peuples et les individus opprimés, Yaël Farber démontre, en modifiant le contexte, l'intrigue et les codes de la tragédie initiale, la possibilité de transcender les déterminismes psychologiques, sociaux et historiques. Sans chercher à imposer aux personnages un pardon factice, la dramaturge valorise le cheminement intérieur, facilité par le cadre de la Commission Vérité et Réconciliation, qui permet à chacun de raconter sa perception des faits, de se confronter à ses pulsions les plus primaires et légitimes, puis d'accepter

une alternative à la logique perverse de vengeance, qui transforme les victimes en bourreaux. Sur scène, Yaël Farber créé un microcosme évoquant le « Tiers espace » proposé par Homi Bhabha dans les *Lieux de la Culture*, cet espace hybride où peuvent se rencontrer opprimés et oppresseurs, affranchis momentanément du système qui les oppose. De plus, cette recréation dramatique de l'espace offert par la CVR constitue une réflexion méta-théâtrale dans la mesure où Yaël Farber veut faire de son théâtre un lieu de rencontre interculturelle proposant au public une expérience transformatrice. Ses choix dramaturgiques ainsi que les salles sélectionnées pour les représentations semblent suggérer que son objectif principal est d'interpeller la communauté blanche sud-africaine, ainsi qu'un public occidental confronté à des problématiques similaires à celles traversées par l'Afrique du Sud. En alliant une réécriture palimpseste marquée par l'intertextualité et l'interculturalité à une mise en scène ancrée dans l'expérience sensorielle, Yaël Farber cherche à initier chez le spectateur un processus esthétique, intellectuel et spirituel. Vingt-deux ans après le début de la Commission Vérité et Réconciliation, force est de constater que l'alternative sud-africaine, avancée ici comme modèle, est loin d'avoir effectivement résolu toutes les tensions interethniques dans la société. Ainsi, Jane Taylor, dans sa pièce *Ubu and the Truth Commissio*n, propose une critique acerbe de cette institution, l'accusant d'avoir sacrifié la justice à l'idéal de réconciliation. Yaël Farber elle-même, dans sa réécriture de *Mies Julie* datant de 2012, dépeint une jeunesse sud-africaine frustrée et désenchantée par les promesses non tenues de la nouvelle démocratie. Néanmoins, la force du message libérateur présenté dans *Molora* continue de nous interroger.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

BRECHT, Bertolt. *La Bonne Âme du Se-Tchouan* in Brecht, Bertolt, *Théâtre Complet, vol.4*. Paris, L'Arche, 1975.

_. *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*. Paris, L'Arche, 2012.
ESCHYLE. *Agamemnon*, *The Libation Bearers* et *The Eumenides* in Lefkowitz, Mary et Romm, James (dir.) *The Greek Plays.* New York, Modern Library, 2017.
EURIPIDE. *Electra* in Lefkowitz, Mary et Romm, James (dir.) *The Greek Plays.* New York, Modern Library, 2017.
FARBER, Yaël. *Theatre as Witness. A Woman in Waiting, Amajuba : Like Doves We Rise, He Left Quietly*. Londres, Oberon Books, 2008.
_. *Molora* & *Mies Julie* dans *Plays One*. Londres, Oberon Books, 2015.
SOPHOCLE. *Electra* in Lefkowitz, Mary et Romm, James (dir.) *The Greek Plays*. New York, Modern Library, 2017.
RAVENHILL, Mark. *Shopping and Fucking* dans *Plays : 1*. Londres, Methuen, 2001.
TAYLOR, Jane. *Ubu and the Truth Commission*. Le Cap, University of Cape Town,1998.

Sources secondaires

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964.
BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. Abingdon, Routledge, 1994.
BRECHT, Bertolt. *Théâtre épique, théâtre dialectique.* Paris, L'Arche, 1999.
_. *Petit organon pour le théâtre, suivi de Additifs au Petit organon*. Paris, L'Arche, 1970.
COLE, Catherine M. *Performing South Africa's Truth Commission*. Bloomington, Indiana University Press, 2009.
DUGDALE, Eric. « Greek Tragedy for The New Millenium : Public Testimony and Restorative Justice in Yael Farber's *Molora* ». *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v.26, n°2. Anna Blume Classica, 2013, 140-161.
GRAYBILL, Lyn S. *Truth and Reconciliation in South Africa : Miracle or Model?* Boulder, Lynne Rienner Publishers, 2002.
LADMIRAL, Jean-René. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles » in RAGUET, Christine (dir.). *Palimpestes. De*

la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation? Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 15-30.
SARRAZAC, Jean-Pierre. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort, Circé, 2002.
SOUTH AFRICAN CULTURAL OBSERVATORY. « Monitoring & Evaluation : Key Development Indicator Report on a Department of Arts and Culture Intervention. The National Arts Festival », 2016. http://www.sacolibrary.co.za (consulté le 12/11/2018).
TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York, PAJ Publications, 1982.
VAN WEYENBERG, Astrid. « Staging Transition : the Oresteia in Post-apartheid South Africa » in Bal, Mieke et Hernández-Navarro Miguel Á. (dir.). *Art and Visibility in Migratory Culture : Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam, Rodopi, 2011, 69-90.
WOODS, Byron. « MoLoRa : The Independent Interview with Yael Farber ». *Indy Week*, 17/03/2010. <https://indyweek.com/culture/archives/molora-independent-interview-yael-farber/> (consulté le 12/11/2018).
YIGA, Eugene. « National Arts Festival : Fab, 40 and On Fire ». *Mail and Guardian*, 27/06/2014. <https://mg.co.za/article/2014-06-26-fab-40-and-on-fire-for-the-arts> (consulté 12/11/2018).