



**HAL**  
open science

**À la recherche de mythes transnationaux pour notre  
époque : le diptyque Cassandra/Prometheus. Recht auf  
Welt de Kevin Rittberger**

Emmanuel Béhague

► **To cite this version:**

Emmanuel Béhague. À la recherche de mythes transnationaux pour notre époque : le diptyque Cassandra/Prometheus. Recht auf Welt de Kevin Rittberger. *Revue Germanique Internationale*, 2023, 10.4000/rgi.3821 . hal-04210550

**HAL Id: hal-04210550**

**<https://hal.science/hal-04210550>**

Submitted on 13 Nov 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.

## À la recherche de mythes transnationaux pour notre époque : le diptyque *Kassandra/Prometheus*. *Recht auf Welt* de Kevin Rittberger

*Auf der Suche nach transnationalen Mythen für unsere Zeit: Kevin Rittbergers  
Diptychon Kassandra/Prometheus. Recht auf Welt*

*In Search of Transnational Myths for our Time: Kevin Rittberger's Diptych  
Kassandra/Prometheus. Recht auf Welt*

**Emmanuel Béhague**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rgi/3821>

DOI : 10.4000/rgi.3821

ISSN : 1775-3988

### Éditeur

CNRS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 26 mai 2023

Pagination : 111-128

ISBN : 978-2-271-14043-2

ISSN : 1253-7837

Ce document vous est offert par Université de Strasbourg



### Référence électronique

Emmanuel Béhague, « À la recherche de mythes transnationaux pour notre époque : le diptyque *Kassandra/Prometheus. Recht auf Welt* de Kevin Rittberger », *Revue germanique internationale* [En ligne], 37 | 2023, mis en ligne le 26 mai 2023, consulté le 04 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/3821> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.3821>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# À la recherche de mythes transnationaux pour notre époque: le diptyque *Kassandra/Prometheus*. *Recht auf Welt* de Kevin Rittberger

Emmanuel Béhague

Né en 1977, Kevin Rittberger, metteur en scène et dramaturge encore peu connu en France, s'est imposé depuis les années 2000 comme un représentant majeur d'un théâtre qui prend à bras le corps les problématiques collectives contemporaines. Son écriture dramatique et scénique vise à organiser sans cesse la confrontation de l'art avec le réel dans une perspective résolument critique, une démarche artistique régulièrement appuyée par une prise de parole dans les médias spécialisés<sup>1</sup>. Parmi les thématiques abordées, la migration – le terme recouvre ici, ainsi que dans tout cet article, non seulement les mouvements migratoires les plus récents, subsumés sous l'expression problématique de « crise migratoire », mais tout déplacement forcé de population dans l'espace – a été abordée par l'auteur dans deux pièces, distantes de quelque dix années d'intervalle. Créée le 1<sup>er</sup> avril 2010 au Schauspielhaus de Vienne dans une mise en scène de Felicitas Brucker, publiée la même année<sup>2</sup> et nommée pour le prix des dramaturges de Mülheim (Mülheimer Dramatikerpreis)

---

1. Voir par exemple les articles publiés sur le site [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de). Les textes et les performances de l'auteur sont largement inspirés des penseurs contemporains, d'Alain Badiou à Karen Barad en passant par Donna Haraway, et explorent des thématiques telles que la situation de l'homme dans son environnement à l'heure de l'Anthropocène, la montée des discours d'extrême-droite ou les avancées technologiques. Parmi les réalisations récentes de l'auteur, on peut citer *IKI. Radikalmensch*, au centre de laquelle se trouve un couple composé d'un homme et d'un robot (création au Theater Osnabrück, 2019) ou *Schwarzer Block* (Maxim Gorki Theater, 2020), qui attaque le silence politique de la société civile contemporaine. La performance *The Männer. Eine Mensch-Tier-Verknötung* (Schauspiel Hannover, 2020) croise la technique du bondage et les textes d'Alexander Bogdanov et Donna Haraway.

2. Kevin Rittberger, *Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung*, in: *Puppen. Drei Stücke*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 2010, p. 53-137.

en 2011, la pièce *Kassandra oder Die Welt als Ende der Vorstellung*<sup>3</sup> (*Cassandre ou Le monde comme fin de la représentation*) a, faisant au passage l'objet d'une nouvelle version, été complétée neuf ans plus tard par un autre texte, intitulé *Prometheus. Wir Anfänge*<sup>4</sup>. Le diptyque ainsi constitué a été créé le 19 décembre 2019 au Marstall Theater de Munich sous le titre *Kassandra/Prometheus. Recht auf Welt*<sup>5</sup>, dans une mise en scène de Peter Kastenmüller.

Partant du principe qu'il constitue une œuvre en soi, c'est à ce diptyque<sup>6</sup>, non publié mais dont le tapuscrit a été mis à disposition par le Verlag der Autoren, qu'est consacré cet article<sup>7</sup>. Celui-ci sera sous-tendu par deux axes de questionnement. On peut emprunter la formulation du premier à Michel Agier :

Car, si l'on arrive à circonscrire la vie symbolique de la migration – avec des récits, des lieux et des objets –, alors on aura fait un pas important, aussi bien politique que théorique, dans la reconnaissance de ce que crée la migration d'aujourd'hui. Davantage «trans-» qu'«inter-», transnationale, transrégionale, elle est par définition insaisissable. Il nous incombe donc d'essayer de saisir le mouvement de la migration contemporaine et, pour ce faire, de dire en quoi elle nous traverse et nous transforme<sup>8</sup>.

Agier, qui plus loin évoque le célèbre spectacle *Rwanda 94* (Théâtre de Liège, 2000) comme un de ces «témoignages artistiques» (selon l'expression du metteur en scène, Jacques Delcuvellerie), ne réfuterait sans doute pas la thèse selon laquelle le théâtre constitue un endroit privilégié pour cette «saisie de l'insaisissable». C'est donc ce premier défi que tente de relever Rittberger dans un texte qui laisse tant la place au réel dans l'œuvre qu'à la réflexion des modalités esthétiques adoptées pour cette convocation.

Le second axe de réflexion choisi correspond à l'objectif que se donne lui-même l'auteur : admettre que l'arrivée de populations en fuite cherchant l'asile en Europe questionne profondément le socle de valeurs sur lequel celle-ci est censée reposer revient à remettre en cause les visions dichotomiques du contact des cultures, et invite à se mettre en quête de nouveaux mythes transculturels<sup>9</sup>. Rittberger décrit ailleurs cet objectif comme la raison d'être d'un *Theater der Vorahnung*, terme difficilement traduisible pour lequel on choisira l'expression de «théâtre

3. Titre abrégé en *Kassandra* dans la suite du texte. Cette première version de la pièce a été traduite par Koku G. Nonoo. Elle est accessible sous la forme d'un document PDF sur le site de l'Arche éditeur. La seconde version de la pièce a été traduite et mise en scène par Anne Montfort en février 2019 à Théâtre Ouvert avec les étudiants de l'École Supérieure d'Art Dramatique. C'est à cette traduction que nous nous référons pour la version française des citations.

4. Titre abrégé en *Prometheus* dans la suite du texte.

5. Titre abrégé en *Kassandra/Prometheus* dans la suite du texte.

6. C'est le mot employé par l'auteur lui-même dans un entretien publié par le Marstall Theater : «Der Mythos der europäischen Werte-Gemeinschaft. Ein Gespräch mit Kevin Rittberger», in : *Programmheft Kassandra/Prometheus. Recht auf Welt*, p. 16 ([https://www.residenztheater.de/media/user\\_upload/12\\_Programmhefte/RESI\\_PH012\\_KassandraPrometheus\\_WEB\\_kurz.pdf](https://www.residenztheater.de/media/user_upload/12_Programmhefte/RESI_PH012_KassandraPrometheus_WEB_kurz.pdf)).

7. Pour l'ensemble de cet article, les indications de page correspondent au tapuscrit.

8. Michel Agier, «Ce qui reste des vies, des lieux et des objets de la migration», in : Corinne Alexandre-Garnier et Alexandra Galitzine-Loumpet (dir.), *L'Objet de la migration, le sujet en exil*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2020 (p. 27-33), p. 27.

9. «Der Mythos der europäischen Werte-Gemeinschaft», art. cité, p. 16.

de la préfiguration», en opposition à un théâtre de l'imitation (*Nachahmung*). Un tel théâtre de la préfiguration «remet radicalement en cause la représentation de la communauté pour reconstruire le “devenir-commun” dans des configurations toujours renouvelées et pour explorer les nouveaux territoires d'une esthétique de la transculturalité»<sup>10</sup>.

Afin de montrer comment la pièce tente de répondre à ces deux questionnements, ainsi que le lien qui les unit (et par-là même ce qui relie les deux pièces), on procédera en trois temps correspondants à trois dimensions du texte. Il s'agira dans une première partie de montrer de quelle manière les réalités de la migration surgissent dans la fiction d'un théâtre que l'on peut dire «documenté». Bien loin néanmoins de faire se confondre le réel et sa représentation, ou encore de désapproprier de leur parole les protagonistes victimes de cette réalité, le texte inclut tout autant que le témoignage une dimension métadiscursive à laquelle contribuent, comme cela sera montré dans un second temps, tant une présence récurrente d'effets de distanciation qu'une problématisation radicale du récit et du langage comme moyens de «saisie» du réel. Cette problématisation débouche enfin sur une troisième dimension, mythique cette fois-ci, caractérisée par la relecture du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle que constitue le second volet du diptyque, mais déjà présente dans le premier.

## Un théâtre documenté : de la présence du réel dans la fiction dramatique

Dans l'entretien cité plus haut, Kevin Rittberger justifie par l'urgence de rendre compte du drame de la migration le choix de ne pas aborder, dans *Kassandra*, la réalité de la migration par le truchement du mythe, comme d'autres dramaturges ont pu le faire<sup>11</sup>. La nécessité du récit débouche donc sur une forme dramatique susceptible de rendre compte de manière immédiate de la réalité de la migration. Cet ancrage dans la réalité passe par un travail de documentation : l'auteur a mené des entretiens en amont avec des migrants, dans le but de témoigner de la manière la plus fidèle qui soit du traumatisme de la fuite et de l'exil.

La forme conférée ensuite à ce théâtre «documenté» emprunte largement à une conception sinon réaliste, du moins dramatique et illusionniste de la représentation théâtrale<sup>12</sup>. L'action de la pièce *Kassandra* est ainsi organisée de manière chronologique et découpée en cinq parties, depuis, après une première partie d'introduction chorale (*über-setzen*, «trans-poser») sur laquelle on reviendra, la décision prise par la protagoniste principale, Blessing, de quitter son village, jusqu'à après sa

10. Kevin Rittberger, «Transkulturalität und das Theater der Vorahmung», in: Teresa Kovacs et Koku G. Nonoo, *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater. Eine transdisziplinäre Annäherung*, Forum Modernes Theater, Tübingen, Narr Francke Attempo Verlag, 2018 (p. 301-321), p. 314.

11. «Der Mythos der europäischen Werte-Gemeinschaft», art. cité, p. 10.

12. Le travail de Rittberger s'insère de ce point de vue dans un paradigme fort dans le théâtre de langue allemande (et européen) d'appui sur des témoignages, dont les avatars sont nombreux. On pensera au théâtre des «experts du quotidien» de Rimini Protokoll ou aux travaux de Milo Rau, dont la *Europa-Trilogie* thématise l'exil et le déracinement.

mort tragique en Méditerranée et l'arrivée dans un camp de transit de Boubacar, le père de ses deux enfants. Cette action est interrompue dans une troisième partie (*Flüchtlingstheater*, «théâtre de réfugiés») qui a notamment pour cadre la remise de deux prix à un journaliste et une documentariste qui, sous des formats divers, ont témoigné de la condition des migrants.

Ce souci de «rendre compte» se traduit en termes de contenu narratif par l'enchaînement de diverses étapes et stations dans le parcours des migrants: le départ et l'errance en Afrique, la violence continuelle vécue au fil du périple, perpétrée tant par les différentes forces de l'ordre que par d'autres migrants, l'espoir sans cesse déçu de trouver enfin un moyen de passer en Europe, la traversée de la Méditerranée dans une embarcation surchargée. Autant de stations «connues» du spectateur<sup>13</sup>, mais par le biais d'images ou de récits journalistiques. À la virtualité des reportages, le dramaturge oppose donc la réalité des corps sur la scène.

À cette représentation des étapes de la migration comme mouvement s'ajoute la verbalisation, par les personnages, de ses enjeux. Quoiqu'ils sortent régulièrement de leur rôle, les fonctions sociales incarnées par ceux-ci (le policier, la traductrice, la documentariste, le journaliste, le psychiatre) sont les vecteurs de cette évocation du rapport occidental à l'arrivée des migrants venus du Sud et aux enjeux – politiques, économiques – de celle-ci. Une telle évocation s'exprime avant tout dans des pratiques sociales réelles que cite la pièce: il s'agit par exemple de l'entretien mené avec Boubacar, dans lequel interviennent le psychiatre, le policier et la traductrice. Des réalités physiques, symboliquement liées à la question migratoire sont insérées dans la représentation, telles que le mur, le grillage, l'embarcation. Différentes problématiques sont également évoquées, telles que le rôle douteux joué par les sociétés privées de sécurité auxquelles les gouvernements délèguent la «gestion» des camps. Enfin, chaque personnage incarne un positionnement politique et social spécifique vis-à-vis de la migration, du policier, articulant le discours du pragmatisme de démocraties affirmant ne plus pouvoir supporter le coût de l'arrivée de populations réfugiées, à la documentariste et au journaliste dénonçant le double discours occidental en passant par la traductrice, porteuse d'un humanisme critique mais partie prenante du système de triage et impliquée dans les processus de décision quant à l'accueil ou au contraire au refoulement des personnes. Ainsi, *Kassandra* peut se définir comme la «mise en drame» des différentes dimensions, concrètes ou abstraites, intimes ou politiques, physiques ou idéelles de la migration.

Deux aspects spécifiques de cette mise en drame caractérisent la pièce. Celle-ci, tout d'abord, peut se concevoir comme une suite de configurations et reconfigurations perpétuelles du rapport des corps à l'espace. Afin d'en rendre compte, on distinguera ici deux types d'espace, l'espace ouvert et l'espace fermé. À l'espace ouvert peut être associé le motif du mouvement. Si le déplacement toujours forcé est omniprésent dans le texte, celui de Blessing, au cours duquel elle croisera des personnages de diverses nationalités, est évidemment central, puisqu'il structure toute la deuxième partie de la pièce. Sur une période de cinq ans, le personnage traverse ainsi plusieurs pays d'Afrique, sans jamais avoir de prise sur ce déplacement.

13. Le masculin est utilisé dans ce texte dans son sens générique et ne revêt aucun caractère discriminatoire.

Ce sont au contraire les événements qui dictent le mouvement du corps. Le départ relève certes du projet, préparé en amont. Au fil du temps cependant, le sujet actif du mouvement devient objet déplacé, selon des contraintes qui lui sont extérieures, jusqu'à deux lieux d'arrivée: le lieu tragique qu'est la Méditerranée pour Blessing, le lieu de l'incertitude, d'un entre-deux inquiétant pour Boubacar.

Cette sensation d'un déplacement toujours subi est par ailleurs amplifiée par une distorsion frappante de l'espace-temps au fil du journal tenu par Blessing. Dans une forme d'accélération, les lieux – camps, villes, villages, sans qu'il ne soit parfois réellement possible de les distinguer – s'enchaînent les uns aux autres, alors même que les personnages y restent plusieurs semaines, plusieurs mois. L'articulation entre le réel lui-même et le récit dramatique du réel est donc paradoxale: tandis que le parcours vécu par les migrants est marqué du sceau de l'attente, le récit semble prendre la forme d'une accélération:

#### JOURNAL INTIME/BLESSING

[...] Notre enfant, Félix, est là. J'accouche au camp *en décembre*. Bouba a étalé un drap par terre. *On nous garde enfermés encore six mois*. Ils nous *reconduisent au Mali*, juste derrière la frontière, à Tin Zaouatine [...]. [Il faut marcher *pendant deux jours*. Bouba porte Félix. Nous mettons *trois jours à traverser le désert*.] L'enfant a une forte fièvre. Des nomades nous donnent à manger et à boire. Nous nous reposons à *Tin Zaouatine*. La fièvre passe. *On reprend des forces quelques semaines*. Je n'ose pas penser à faire demi-tour et à rentrer au pays<sup>14</sup>.

À cette accélération de l'errance dans l'espace ouvert s'oppose l'espace clos que constitue le camp. Espace de mise au ban, «hors-lieux»<sup>15</sup>, il est omniprésent dans la pièce, et ses avatars correspondent à la typologie dressée par Michel Agier, pour qui «ce qui se passe aujourd'hui à l'échelle mondiale est l'extension et la sophistication de multiples formes de camps qui participent d'un dispositif de mise à l'écart des indésirables – réfugiés, déplacés, “déboutés” et étrangers de toute sorte»<sup>16</sup>. Dans l'ouvrage *Gérer les indésirables*, l'anthropologue en distingue en effet quatre modèles: les refuges auto-organisés, souvent en bordure de frontières, caractérisés par «une extrême précarité, l'informalité, l'invisibilité, voir l'illégalité»<sup>17</sup>; les centres de tri, qui rassemblent les «centres de transit, zones d'attentes, centres de réception, de rétention ou de détention», placés à la différence des premiers sous l'autorité d'institutions diverses, politiques, administratives, policières ou humanitaire<sup>18</sup>; les camps de réfugiés, «forme la plus standardisée, planifiée et officielle»<sup>19</sup> des camps, gérés entre autres par le Haut-Commissariat pour les Réfugiés; et les

14. *Kassandra*, p. 22. Le passage entre crochets fait l'objet d'une contraction dans la traduction d'Anne Montfort: [Il faut marcher deux jours pour traverser le désert.]. C'est nous qui soulignons. Pour l'ensemble de l'article, la pagination indiquée renvoie au tapuscrit original.

15. Selon l'expression de Michel Agier dans *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion, 2008, p. 15.

16. *Ibid.*, p. 13.

17. *Ibid.*, p. 64.

18. *Ibid.*, p. 75.

19. *Ibid.*, p. 85.

camps de déplacés internes, dans lesquels sont rassemblées les personnes en fuite dans le périmètre de leur propre pays.

Une fois encore, la fiction dramatique rend compte de la réalité en ce qu'elle convoque, sans pour autant les désigner comme telles, ces différentes formes de rassemblement contraint des populations, depuis les camps improvisés près des frontières où séjournent les protagonistes au centre d'accueil dans lequel sont retenus, en attente d'un avenir incertain, ceux qui ont survécu à la traversée. Loin de constituer un asile, le camp est, quelle que soit sa (prétendue) fonction, quel que soit son degré de structuration, systématiquement associé à la violence : violence des militaires, violence des réfugiés entre eux, violence administrative et policière, mais aussi violence de la matière (du motif du fil de fer barbelé qui blesse les corps à celui, récurrent, de l'odeur d'essence), violence enfin de la nature elle-même.

Ces exemples empruntés au texte en révèlent du reste une seconde caractéristique, qui est l'omniprésence de la matérialité : à côté des corps migrants, ce sont aussi des objets qui errent dans l'espace et développent une vie propre. Si « tout artefact, tout objet transporté avec soi, est [...] attestation d'une présence au monde [...] tour à tour perçue comme excédentaire ou insuffisante, signalant la prégnance de normes (morales, humanitaires, politiques) »<sup>20</sup>, cette dimension est manifeste dans le texte, ce qu'illustre en particulier la présence récurrente d'un ballon de football d'une part, d'autre part d'une amulette que Blessing porte avec elle au fil de son périple.

Le ballon de football se distingue par sa valeur symbolique. Au début de l'histoire de Blessing, il est associé à un migrant camerounais, footballeur de première division dans son pays, qui rêve de faire carrière en Espagne. Mais il assure surtout une fonction particulière en ce qu'il maintient une forme de lien au fil du récit. Lien entre Blessing et Boubacar tout d'abord, lorsqu'ils sont séparés :

J'ai encore le ballon dans mon sac à dos. Les enfants le montrent du doigt, et se mettent à jouer au foot devant la tente. J'essaie d'expliquer que je dois le rendre à Boubacar, qu'il n'est pas mort mais footballeur [...] <sup>21</sup>.

Lien qui maintient une continuité au fil du récit ensuite, lorsque le voyage se transforme peu à peu en une suite interminable d'étapes, ce que traduit la répétition du passage précédent :

Les Touaregs m'emmènent à Tamanrasset. Quand je prends congé, l'un me montre du doigt le ballon que j'ai remis dans mon sac à dos. J'essaie d'expliquer que je dois le rendre, à Boubacar. Ils ne comprennent pas, ils me maudissent et me reprennent la nourriture qu'ils viennent de m'offrir. Je me cache trois mois dans les montagnes. Des centaines de personnes habitent ici, dans la poussière, et attendent [...]. Le soir, je joue au football avec les enfants <sup>22</sup>.

Objet sans cesse revendiqué, à la fois permanent et en mouvement, le ballon de football illustre donc cette tension propre à l'objet en migration : accompagnant le

20. Alexandra Galitzine-Loumpet, « De/dans et de/bors : objets et sujets dans la migration et l'exil », in : Corinne Alexandre-Garnier et Alexandra Galitzine-Loumpet (dir.), *L'Objet de la migration, le sujet en exil*, op. cit. (p. 35-48), p. 40.

21. *Kassandra*, p. 18.

22. *Ibid.*, p. 18-19.



sujet dans sa fuite, il est soumis au même « régime de mobilité » que celui-ci ; mais dans le même temps, « c'est l'immobilité de l'objet qui rassure et stabilise l'identité et assoit la relation de familiarité »<sup>23</sup>.

Le second objet à évoquer est une amulette. En y accordant une place centrale dans le déroulé de la fiction, la dramaturgie témoigne une fois encore d'une réalité mise au jour par l'étude sociologique et anthropologique. En effet, les amulettes de voyage « visent à protéger et passer sans encombre différentes embûches : il y a celles pour traverser le désert marocain, d'autres, collectives, pour échapper à Frontex »<sup>24</sup>. L'amulette revêt donc une « puissance d'agir », une « puissance personnelle, intime, façonnée sur mesure selon une divination, dans un but précis »<sup>25</sup>. Donnée par une femme Touareg à Blessing, Boubacar la reconnaît comme étant celle de son frère, et comprend ainsi que celui-ci est mort. Elle est ensuite l'objet que presse Blessing la nuit pour éviter de rêver, jusqu'au jour où elle la casse en la serrant trop fort. La correspondance temporelle entre ce moment et celui où elle commence à se prostituer pour rassembler la somme nécessaire à la poursuite de son voyage traduit ainsi la fin du pouvoir de l'objet : « Perdre une amulette, c'est alors perdre un peu de soi, de son futur, et ce peut être vécu comme plus dramatique que la perte de ses papiers d'identité. »<sup>26</sup> La pièce met donc en scène diverses formes d'agentivité des objets : si le ballon fait naître le rêve et maintient en vie le lien entre les personnages, l'amulette est censée influencer sur le cours des événements. Une telle focalisation contribue donc elle aussi à ancrer la fiction dramatique dans le réel.

## Distanciation du réel, problématisation du langage

Pour autant, ce réel demeure mis à distance dans le texte, étape préalable à une problématisation plus vaste de la difficulté à saisir celui-ci. Les formes de la distanciation sont ainsi multiples, et l'on se contentera ici d'en donner quelques exemples, situés au niveau macrotextuel. Le premier de ceux-ci, d'autant plus évident qu'il est placé au début de la pièce, est l'intervention d'un chœur. Celui-ci présente en quelques mots le parcours d'une série de figures de migrants, d'exilés, d'origines géographiques diverses, tous contraints à l'exil<sup>27</sup> :

C'est l'histoire de Rami, qui vient de Syrie, il a cinq ans quand il perd ses parents à la guerre. Quand du gaz pénètre dans l'abri anti-aérien, il porte le seul masque. Et maintenant il est là, il va à la même école que nos enfants.

23. Alexandra Galitzine-Loumpet, « *De/dans et de/hors* : objets et sujets dans la migration et l'exil », art. cité, p. 40.

24. Saskia Cousin, « L'amulette », in : Corinne-Alexandre-Garnier, Alexandra Galitzine-Loumpet, *L'Objet de la migration, le sujet en exil*, op. cit. (p. 145-153), p. 148.

25. *Ibid.*, p. 149.

26. *Ibid.*

27. Une telle stratégie littéraire rappelle celle, sur le plan de la mise en scène cette fois, qui caractérise les travaux du metteur en scène Volker Lösch, dont les adaptations de textes du répertoire de langue allemande incluent une prise de parole collective qui décline des parcours de vie individuels « empruntés » au réel. On pensera par exemple à *Marat, was ist aus unserer Revolution geworden?* de 2008, actualisation du célèbre *Marat/Sade* de Peter Weiss (1963).

C'est l'histoire d'un Camerounais qui meurt de soif dans le Sahara sous un acacia, et que personne ne raconte.

C'est l'histoire d'un vieil Irakien sur le continent grec, qui perd sa famille de neuf personnes dans le voyage entre la côte turque et l'île grecque distante de 20 kilomètres, car l'un des garde-côtes fait la chasse aux migrants et que l'autre ne court pas les secourir [...]»<sup>28</sup>.

Le chœur remplit donc ici une fonction d'introduction épique qui place d'emblée la fiction dramatique à distance, désamorçant une réception tendant, par l'identification, à confondre les réalités dramatiques et extra-dramatiques. La répétition du même «C'est l'histoire de...» renforce cette fonction. Il faut remarquer par ailleurs que les figures évoquées ne sont précisément pas celles qui vont porter l'action par la suite, même si allusion est faite à l'une d'entre elles plus loin<sup>29</sup>. Le prologue vient donc affirmer une forme de représentativité du parcours de Blessing et de ceux qu'elle croquera, tout en signalant qu'on ne saurait confondre la souffrance de l'individu avec une réalité globale de celle-ci, ou réduire la première à une simple représentativité de la seconde. Tout comme la réalité tragique de la migration rend nécessaire, aux yeux du dramaturge, son incarnation à travers une galerie de personnages, se mouvant dans des pays précis, il convient de ne pas ramener cette réalité à l'unicité : les parcours sont communs, mais les vies sont différentes.

Les emprunts à Bertolt Brecht sont également manifestes, puisque la deuxième partie de la pièce, qui concentre les cinq années d'errance de Blessing, est intitulée «Pièce didactique: la mort de Blessing» («*Das Lehrstück von Blessings Tod*»). En faisant de l'action une telle pièce didactique, Rittberger lui confie le statut particulier de «pièce dans la pièce». Par ailleurs, il l'inscrit dans une certaine tradition : la pièce est didactique en ce qu'elle instruit. Contrairement à celles de Brecht cependant, il ne s'agit pas ici d'exposer ou d'éprouver – parfois par l'exercice théâtral – des comportements sociaux divers. Ce qui est ici exposé est un destin qui semble marquer l'échec des visions émancipatoires par la domination de la nature, la conséquence d'une pensée du progrès dictée par l'Occident<sup>30</sup>.

L'insertion d'un dispositif théâtral dans le déroulé de l'action participe enfin de cette même volonté d'ôter à la représentation son caractère d'évidence pour en faire un objet d'étude. Dans la troisième partie du texte, le journaliste lauréat du «Prix de l'espoir européen de la fondation de la caisse d'épargne pour les professionnels des médias» (*Europäischer Hoffnungspreis der Sparkassenstiftung für Medienschaffende*) rejoue sur un mode satirique le récit dialogué d'un événement qui s'est déroulé dans le camp de réfugiés de Pagani, sur l'île de Lesbos. Ce dialogue vient lui-même interrompre le déroulé d'une séquence qui marque une rupture dans le continuum de la pièce, puisqu'elle s'intitule elle-même «Théâtre de réfugiés»: après la «pièce dans la pièce» que constitue la «Pièce didactique», c'est, dans une forme de nouvel enchâssement, à une séquence insérée dans un «théâtre» qu'est confronté le spectateur.

28. *Kassandra*, p. 6.

29. Elles sont en revanche très inspirées des entretiens menés par l'auteur avec des migrants.

30. L'importance du sens du terme choisi de «*Lehrstück*» est soulignée par le choix du metteur en scène Peter Kastenmüller, lors de la création de la pièce, de faire dire aux comédiens la phrase «Nous sommes la pièce didactique de la mort de Blessing» («*Wir sind das Lehrstück von Blessing*»), signifiant ici la mise à distance que vient marquer dans la pièce l'insertion d'un titre pour cette seconde partie.

Par-delà un tel effet de distanciation par la rupture dans le flux de la réception, cette troisième partie de la pièce constitue le cadre d'une problématisation des moyens par lesquels saisir la réalité. On s'intéressera donc ici plus particulièrement à la question du récit (littéraire, documentaire, filmique) et de sa matière, le langage. Le cadre fictionnel de ce « théâtre de réfugiés » est en effet celui de la remise d'un prix à deux personnes « qui s'intéressent à l'identité de l'Europe à l'intérieur de ses frontières ou agissent aux frontières extérieures de l'Union européenne pour interroger la conception qu'elle a d'elle-même »<sup>31</sup>. La première est une documentariste qui a tourné un reportage dénonçant les exactions racistes perpétrées par des néo-nazis dans des camps de réfugiés situés en Europe. Montré au Mali, celui-ci y aurait été compris comme un instrument de propagande européenne dans le but d'effrayer les habitants et de les dissuader de venir y chercher asile. La seconde est un journaliste auteur d'un ouvrage intitulé « Djinn. Les esprits de l'eau sous l'eau » (*Dschinn. Wassergeister unter Wasser*), quoique la personne chargée de lui remettre le prix se trompe, remplaçant dans un lapsus le terme *Wassergeister* par *Rachegeister* (esprits de la vengeance).

À travers ces deux figures, Rittberger convoque donc deux modes de récits à vocation documentaire, l'écrit et l'image. Dans un second temps, celles-ci mènent un dialogue qui débouche sur un double constat. Le premier est celui d'un écueil, qui est la position en surplomb du sujet, quelque humaniste que soit sa démarche, par rapport à l'objet de la représentation :

LA CINÉASTE : Ce système de regard, qui demande de produire de l'humanité et de parler à la place des autres, ça me rend dingue. Aujourd'hui, il s'agit de se mettre soi-même en jeu, et de risquer sa propre existence. Si tu te contentes d'écrire, la morale pourrit sur place. La solidarité ne se déverse pas parce qu'il y a une idée dans les nuages. Parce qu'une idée toute seule, ça craint<sup>32</sup>.

Le second constat, en lien immédiat avec le premier, est celui d'une résistance irréductible du réel à sa représentation. Tout comme le reporter ne peut jamais se substituer au migrant – à moins d'abandonner sa caméra, ce que décidera finalement de faire la documentariste – le signe, quelle qu'en soit la nature, ne saurait se substituer au référent : « JOURNALISTE : Il faut que tu te décides : soit prendre la photo, soit donner à boire. On ne peut pas tout avoir. »<sup>33</sup> Cette problématisation du récit ne vaut du reste pas pour la seule documentation du réel, mais aussi pour son élucidation, voire sa correction dans le sens d'un soin. Ainsi le psychiatre constate-t-il le caractère « inédit », « inouï » de ce qu'est le drame contemporain des déplacements contraints de population, qui empêche celui qui soigne d'engager le travail de réparation après le traumatisme :

PSYCHIATRE : On nous a demandé comment on se prépare, nous les médecins. Ce que ces gens ont vécu ne nous est, en principe, pas arrivé. Il n'y en a pas d'expérience. Nous, les médecins et les psychiatres, nous ne pouvons nous référer à rien. Beaucoup lisent des récits de l'époque nazie, des camps d'extermination, des gens qui en ont réchappé. On dit que c'est aujourd'hui la seule possibilité d'arriver à la hauteur de la douleur qu'ont vécue les réfugiés<sup>34</sup>.

31. *Kassandra*, p. 28.

32. *Ibid.*, p. 31.

33. *Ibid.*, p. 34.

34. *Ibid.*, p. 44.

Récit thérapeutique, filmique, écrit : la problématisation de ces trois formes du récit va de pair dans la pièce avec celle de sa matière, le langage. Car si «de mille façons, et non seulement parce que l'invitation, l'accueil, l'asile, l'hébergement passent par la langue ou l'adresse à l'autre ou que, comme le dit quelque part Levinas, le langage est hospitalité»<sup>35</sup>, Derrida montre qu'il est tout autant clôture, fermeture, c'est-à-dire à la fois instrument et espace d'exercice du pouvoir, barrière opposée à l'autre, même lorsqu'il s'agit de lui faire savoir les conditions de cette hospitalité :

[L']étranger est d'abord étranger à la langue du droit dans laquelle sont formulés le droit d'hospitalité, d'asile, ses limites, ses normes, sa police etc. Il doit demander l'hospitalité dans une langue qui, par définition, n'est pas la sienne et que lui impose le maître de maison, l'hôte, le roi, le seigneur, le pouvoir, l'État, le père, etc. Il lui impose la traduction dans sa propre langue, et c'est la première violence<sup>36</sup>.

La traductrice, précisément, est un personnage récurrent dans la pièce et est la médiatrice de l'hospitalité... ou devrait l'être. Il est en effet frappant de constater que cette médiation est ici envisagée sous l'angle de son échec. Sans que ne soient livrés de détails sur la nature de celle-ci, le spectateur apprend qu'une erreur de traduction a provoqué la déportation vers la Libye d'une centaine de jeunes Africains réfugiés à Lesbos<sup>37</sup>. Censée permettre que soit surmontée une barrière de la langue qui porte bien son nom, la traductrice provoque donc involontairement cette tragédie. Si l'erreur est, par définition, involontaire, elle n'en confirme pas moins le pouvoir de la langue, sa performativité, en ce qu'elle modifie le cours du réel.

Du côté de la victime cette fois, du demandeur d'hospitalité, d'asile, de papiers, de statuts, la langue peut aussi être l'expression d'un contre-pouvoir :

[La] langue, la langue maternelle qui ne nous quitte pas, qui ne nous quitte jamais [...] un chez-soi mobile mais inamovible puisqu'il se déplace avec nous, [...] la parole, la langue maternelle, n'est pas seulement le chez-soi qui résiste, qu'on oppose comme une forme de résistance, une contre-force à ces dis-locations, la langue est ce qui résiste à toutes les mobilités parce qu'elle se déplace avec moi, elle est la chose la plus mobile, le corps propre le plus mobile qui reste la condition immobile de toutes les mobilités [...]»<sup>38</sup>.

Au terme de la pièce, Boubacar refusera ainsi les services d'une traductrice : «TRADUCTRICE: Il a refusé qu'on traduise ses paroles. Il n'a plus besoin d'aide. Il trouvera ses propres mots. C'est réconfortant, non ? Quoi qu'il lui arrive ensuite.»<sup>39</sup>

Ce triple détour par Jacques Derrida permet de faire apparaître de quelle manière la pièce envisage tous les pouvoirs de la langue à l'œuvre dans le contact entre les cultures. Et si le langage peut constituer un contre-pouvoir, il en va de même du récit, dont la fonction émancipatrice occupe une place importante à

35. Jacques Derrida, *Hospitalité, volume 1. Séminaire (1995-1996)*, éd. Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf, Paris, Le Seuil, 2021, p. 165.

36. *Ibid.*, p. 116.

37. *Kassandra*, p. 29-30.

38. Jacques Derrida, *Hospitalité, volume 1, op. cit.*, p. 150. Par le terme «dis-locations», le philosophe désigne les phénomènes induits par l'avènement des nouvelles technologies de communication, «qui introduisent la disruption et le déracinement du lieu, la dislocation de la maison, du chez soi».

39. *Kassandra*, p. 47.

travers le motif du journal tenu par Blessing. En effet, à la voix du personnage vient s'ajouter durant toute la seconde partie celle de son journal, par lequel s'ouvre du reste le périple: «JOURNAL INTIME/BLESSING: C'est parti! Moi aussi, je vais passer en Europe et envoyer de l'argent au pays! C'est parti!»<sup>40</sup> Au fil du voyage, les extraits du journal viennent s'intercaler et rendent compte de la vie menée cinq ans durant par le personnage, jusqu'à ce que les deux voix semblent se superposer au moment tragique de la noyade:

#### JOURNAL INTIME/BLESSING

Épuisement. Les enfants dorment depuis si longtemps. [...] Ma vue se brouille. On est en mer depuis beaucoup trop longtemps. Il n'y a plus de carburant, ça pue. Vertige. Je n'arrive plus à tenir mon stylo [...] Le soleil nous brûle la peau... Soif. Froid. Bouba... dort... Soif [...] Obscurité devant mes yeux... Au secours... Plus de soleil, on sombre [...] Les enfants? Félix! Zizou! Non! Non! Je vais vous sauver [...] Des bateaux... Une main... Rester éveillée... je ne vois rien... je n'entends rien... Personne ne chante. C'est...? Bouba... Europe... Corail... Zi... Mes enfants... Bou...<sup>41</sup>.

Il s'agit donc d'un récit à part entière qui, même s'il s'achève dans le drame, n'en peut pas moins être lu comme une tentative de réappropriation de son propre devenir par le sujet. Car si ce sont les contraintes et les événements qui déterminent le chemin parcouru, le fait de les transcrire replace le sujet dans une position d'autorité.

## Du réel au mythe

La seconde pièce du diptyque, *Prométhée*, constitue en quelque sorte la réponse à la première, ce que suggère d'emblée son sous-titre, «Nous, commencements», qui s'oppose à celui de *Kassandra*, «Le monde comme fin de la représentation». Comme le souligne lui-même Rittberger, il s'agit d'affirmer la possibilité, à partir du présent, de penser une autre forme de progrès, une démarche à concevoir comme une résistance aux discours collapsologiques:

Les scénarios de l'effondrement constituent toujours une partie de la propagande de forces réactionnaires, à la fois ésotériques et conservatrices [...]. Le défaitisme ne fonctionne pas comme un moteur qui motiverait mon travail. Néanmoins, ces nombreux scénarios font partie d'un discours actuel, mais ils dissimulent la nécessité d'agir, puisqu'ils visent l'irrationnel et ce qui relève exclusivement du ressenti<sup>42</sup>.

La relecture du mythe permet un élargissement de la focale: tout en mettant au centre du propos la migration et l'exil, le dramaturge les inscrit dans le tableau plus large d'une humanité à la dérive. Le développement technologique et économique à l'échelle mondiale a conduit à la destruction de l'humain sous toutes ses formes, à une crise radicale de la notion de progrès. Par ailleurs, le détour par le mythe vient «compléter» sur le plan formel la première pièce, qui relevait d'un ancrage plus

40. *Ibid.*, p. 9.

41. *Ibid.*, p. 24-25.

42. «Der Mythos der europäischen Werte-Gemeinschaft», art. cité, p. 18.

immédiat dans le réel contemporain. Une forme de tension formelle existe donc entre les deux textes, le second étant caractérisé par un langage dramatique beaucoup plus lyrique, dans lequel des champs sémantiques sont régulièrement exploités (le feu, l'eau, le travail...). L'actualité violente du monde n'en est pas moins présente, sous la forme d'un surgissement soudain de renvois concrets dans le flux des répliques associées aux différents personnages, de sorte que les temps et les lieux semblent s'entrecroiser. Poursuivie par le taon la piquant sans cesse, punition que lui a infligée Héra, Io parcourt le monde, et découvre un Moyen-Orient dans lequel on distingue clairement une référence aux conflits politiques d'aujourd'hui :

Le soleil venait de partir  
 À l'horizon des montagnes de Syrie  
 Une longue ligne rouge au loin  
 La pleine lune sur fond bleu  
 Au-dessus des rives sans relief de l'Euphrate  
 L'air était calme et serein  
 Le chant triste des chacals  
 Qui vivent des corps morts  
 Habitent les falaises et les ruines  
 Paysage d'une ville fantôme  
 Sur des colonnes abattues  
 Mes regards posés sur le désert<sup>43</sup>.

Quelques lignes plus loin, c'est cette fois aux migrants d'origine africaine qui récupèrent des éléments de ferraille ou des matériaux divers dans des caddies de supermarché qu'ils poussent à travers les rues de Barcelone qu'il est fait référence :

Et là où je suis  
 Voici bientôt que je pousse 40 caddies  
 Montant les Carrer de Puigcerda  
 Le rythme d'un vent de Gambie  
 Me caresse  
 Devant moi la silhouette du Hilton  
 Les basses grondent à proximité  
 Je disparaîs dans les baraquements  
 Où vivent les autres Chatarreros<sup>44</sup>

De l'hypotexte d'Eschyle, le dramaturge conserve le déroulé, mais n'en livre pas moins une relecture des principaux personnages qui porte la marque du regard jeté sur le présent. De ce point de vue, Prométhée d'une part, Io de l'autre occupent une place essentielle.

43. *Prometheus*, p. 68-69 : «Die Sonne war eben gegangen / Am Horizont der Syrischen Berge / Ein ferner roter Streif / Vollmond auf blauem Hintergrund / über den flachen Ufern des Euphrat / Die Luft war still und heiter / Das traurige Geschrei der Schakale / Die von toten Körpern leben / in Felsen und Ruinen hausen / Anblick einer Geisterstadt / auf umgestürzter Säule ruben / Meine Blicke auf die Wüste.» Traduction des extraits de la pièce *Prometheus* : EB.

44. *Ibid.* p. 69-70 : «Und wo ich bin / Etwa 40 Einkaufswagen schiebe ich bald / Die Carrer de Puigcerda hinauf / Aus Gambia weht mich an / ein zarter Rhythmus / Vor mir die Silhouette des Hilton / In der Nähe wummern die Bässe / Ich verziehe mich in die Baracke / Zu den anderen Chatarreros».

Chez Rittberger, Prométhée est un héros fatigué, qu'Héphaïstos juge inutile d'enchaîner. La punition infligée par Zeus pour avoir fait don du feu aux hommes et leur avoir ainsi donné la possibilité d'exploiter la nature laisse ici la place à une autre, celle de constater, au fil du temps, un asservissement toujours plus grand du monde. Il doit donc prouver que l'histoire des hommes ne s'achève pas, mais qu'elle recommence sans cesse, et imaginer un autre avenir que celui de la destruction. Cela signifie d'abord accepter le constat d'échec, ce à quoi l'enjoint le personnage de Io. Deux facettes de la figure mythique sont donc exploitées : il est celui qui a apporté le savoir technique au monde, mais aussi celui qui connaît l'avenir («Ce nouveau visionnaire»<sup>45</sup>). Il peut dès lors être comparé à Cassandre, associée au personnage de Blessing : «Cassandre, que nous apprends-tu / Toi, protagoniste de ta pièce didactique creuse / Montres-tu de la grandeur / As-tu tendu la main à celle qui s'est noyée / Les poumons pleins d'eau»<sup>46</sup>. La seconde pièce doit donc être conçue, par-delà le tableau désolant de l'humanité qui y est dressé, comme l'esquisse d'une nouvelle utopie.

Le motif de la vision est ainsi récurrent dans la pièce, et particulièrement présent au début de celle-ci. La figure eschyléenne du Pouvoir file le motif de l'aveuglement collectif des hommes, et ce qui est ici reproché à Prométhée n'est pas tant de leur avoir donné le moyen de s'élever au-dessus de leur condition, que de ne pas porter la responsabilité de ce qu'ils en ont fait. La destruction du monde est rendue dans la première réplique du texte par la récurrence et la resémantisation du motif du feu. D'étincelle de progrès, celui-ci est devenu agent de la catastrophe («Une fois libéré le carbone [...], Les colonnes de fumée maison / Le dos tourné au feu [...], La vapeur de la pulsion de mort / que tu as fait naître [...], Cet excrément capital qui consume toute vie»<sup>47</sup>). Le Pouvoir peut ainsi constater : «Le feu premier a brûlé notre visage», et cette incapacité à voir caractérise du reste aussi bien Cassandre que Prométhée («Vous êtes impuissants, vous les voyants / Prométhée et Cassandre»<sup>48</sup>), un aveuglement qui constitue le lien entre la première et la seconde pièce. Dans le cas de Prométhée, c'est bien le statut même du héros divin qui paraît remis en cause : il n'en est plus un, et sa condition est la même que celle des hommes, son propre aveuglement rejoignant l'aveuglement collectif de nos sociétés.

Ce rapprochement des conditions humaine et divine est du reste repris plus loin, cette fois en lien avec les Océanides. Tout comme l'aveuglement de Prométhée s'avère être finalement celui des hommes, le destin des filles d'Océan devient celui de ceux et celles qui meurent en Méditerranée, ce qui se traduit par la proximité physique des unes et des autres : «Nous gisons courbées / Sans lumière / Nos couleurs dissoutes dans l'eau / Près des cadavres au fond [...], Des montagnes s'accumulent sur nos têtes [...] / Nous les coraux / Au fond de la mer / La vue nous est dérobée / Qui sont les cadavres / Qui nous recouvrent»<sup>49</sup>. On peut voir dans cette double convergence le point de départ de ce qui constituerait une alternative à la

45. *Kassandra*, p. 53.

46. *Ibid.*, p. 52.

47. *Prometheus*, p. 57.

48. *Ibid.*

49. *Prometheus*, p. 61.

catastrophe qui se dessine, comme si l'abandon de toute téléologie, de tout sens de l'histoire – autrefois défini par les Dieux, aujourd'hui par les hommes – constituait la condition *sine qua non* d'une renaissance.

Io, l'autre personnage essentiel de la pièce, est celle qui doit déclencher chez Prométhée une prise de conscience. Du personnage mythique, Rittberger reprend le motif de l'errance à travers le monde, poursuivie par le taon. Elle partage aussi la condition humaine. Mais à cette damnation s'ajoute ici la souffrance vécue par la femme vis-à-vis de l'homme : « Tant que la force de l'homme / Me crache des ordres au visage / Ma tête brûle »<sup>50</sup>. À la souffrance du monde, le dramaturge lie donc une vision fondamentalement patriarcale dont il faut s'affranchir. Le dialogue avec Cassandre est de ce point de vue révélateur, et marque le lien entre la prise de conscience de la réalité et l'esquisse de son dépassement. Cassandre, dans une allusion au drame de la migration pousse Io à considérer la réalité et lui annonce qu'elle aussi se noiera, ce qui converge avec la thèse de la fin de la distinction Dieu/Homme repérée chez Prométhée et chez les Océanides. Ce destin toutefois n'est pas irrémédiable. Elle l'engage tout autant à faire naître le changement (« Change l'histoire / Lisse ses rides / Tu tisses ton *propre* tissu »<sup>51</sup>), ce que confirme la suite, dans laquelle la révolte de la femme est directement liée à la possibilité d'un recommencement collectif. Là où l'homme Prométhée porte donc la responsabilité d'avoir déclenché un processus de destruction global, c'est à la femme Io, par le rejet de sa condition, que revient le devoir de faire naître une nouvelle pensée de l'humain. La pensée de Rittberger, qui se réfère souvent à Donna Haraway<sup>52</sup> fait donc converger les luttes.

Le caractère prépondérant de la critique économique n'en apparaît pas moins lorsque l'on considère l'ensemble des deux textes. Dans *Kassandra* déjà, l'extractivisme<sup>53</sup> est rendu responsable des déplacements contraints de population. Si Blessing veut quitter son village dans le delta du Niger, c'est parce que celui-ci est touché par une pollution des eaux et des terres due à l'exploitation du pétrole. Les étapes de son parcours, par la suite, donnent régulièrement lieu à l'activation du motif du moteur, de l'essence, dont la présence dans les différents espaces traversés est souvent liée à l'agression physique du corps :

Au bout de sept heures, le moteur s'arrête pour la première fois. Prient à l'ombre du camion. Je les regarde faire la vidange, le conducteur essuyer ses mains couvertes du liquide puant sur son pantalon. (Journal intime/Blessing)

Parce que je suis resté aussi dans le bateau dans ce mélange de sel et d'huile de moteur et de merde pendant deux jours. (Aké)

L'odeur de l'huile me perce le nez. (Journal intime/Blessing)

Deux hommes se battent. Deux jerricans d'eau pour tous. Goût d'essence. De vomis. (Journal intime/Blessing)<sup>54</sup>

50. *Ibid.*, p. 67.

51. *Ibid.*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

52. Voir notamment Kevin Rittberger, « Transkulturalität und das Theater der Vorahnung », art. cité.

53. Sur le sens du terme et les réalités qu'il recouvre, voir Anna Bednik, « La grande frontière », *Écologie et politique* 59, 2019, p. 29-40.

54. *Kassandra*, p. 9 : « Nach sieben Stunden geht der Motor zum ersten Mal kaputt. Beten im Schatten des Fahrzeugs. Ich betrachte den Ölwechsel und wie sich der Fahrer die stinkende Flüssigkeit an der Hose



Sur un mode très différent, la destruction du monde engendrée par l'exploitation de ses ressources est également développée dans *Prometheus*. Les deux pièces participent ainsi d'une volonté, chez l'auteur, de dénoncer la façon dont les sociétés occidentales continuent à chercher dans la Terre elle-même le moteur d'une expansion technologique et économique effrénée. Il faut donc voir dans sa démarche une forme de résistance qui en rejoint d'autres: autant qu'il décrit l'exploitation des richesses, le terme «extractivisme» lui-même crée des ponts «entre les personnes engagées dans ces résistances [...] en nommant un ennemi multiforme dont chaque attaque est subie, contrée ou esquivée séparément et localement»<sup>55</sup>.

Rittberger semble par ailleurs se ranger du côté des théoriciens du Capitalocène, qui opposent ce terme à l'Anthropocène. Comme le montre en particulier Andreas Malm, c'est avant tout le développement économique du monde sur le mode de l'accumulation du capital à partir du XIX<sup>e</sup> siècle qui a conduit à la catastrophe écologique contemporaine<sup>56</sup>. L'utilisation du terme d'Anthropocène contribuerait donc à ce que soit détourné le regard des causes réelles d'une telle évolution. Le dramaturge en développe par ailleurs les conséquences sociales, l'exploitation des uns par les autres, dans une opposition Nord/Sud régulièrement suggérée dans *Prometheus*. Les Océanides, qui dans un élargissement du destin de Io à des populations entières partagent désormais ses souffrances («Piquées par le taon / Toutes / Nous fuyons les guerres / La contrainte et la violence»<sup>57</sup>), sont aussi celles qui sont enchaînées au travail, au profit d'autres: «Nous ne reconnaissons pas notre amour / Car on nous a maintenues comme des roues rouillées / Attachées à des chaînes de montage / Dans des machines hurlantes»<sup>58</sup>. Dans cette relecture éminemment politique du mythe, Prométhée se voit reproché de n'avoir accordé ses dons qu'à une seule partie de l'humanité: «Qui était cette humanité / Que tu disais vouloir sauver? [...] / Ce feu qui est ton héritage a fondu / Les clôtures les charrues les cloches des églises / Mais ton don était-il vraiment / Destiné à tous?»<sup>59</sup>

Le tableau dressé est donc celui d'une triple exploitation: celle de la Terre par ses habitants, celle des femmes par les hommes, celle du Sud par le Nord. Quelle forme peut dès lors prendre un nouveau récit, qui romprait avec de telles dichotomies? L'auteur se garde bien d'en recomposer un dans la pièce; au contraire, il déconstruit la nouvelle forme de téléologie que constituerait une foi renouvelée dans la technologie. C'est cette fois Océan qui prête sa voix à la profonde mise en doute d'un optimisme aveugle qui verrait dans la machine, désormais intelligente et semblable à l'humain, un nouveau moyen de le soulager du poids de ses tâches, et de le libérer ainsi du travail:

---

*abwünscht»; p. 10: «Weil ich im Boot zwei Tage in dieser Lauge aus Salz und Motoröl und Scheiße gesessen habe»; p. 13: «Der Geruch des Öls sticht mir in die Nase»; p. 24: «Zwei Männer schlagen sich. Zwei Kanister Wasser für alle. Benzingeschmack. Erbrochenes».*

55. Anna Bednik, «La grande frontière», art. cité, p. 29.

56. Andreas Malm, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique, 2017.

57. *Prometheus*, p. 75.

58. *Ibid.*, p. 75-76.

59. *Ibid.*, p. 82-83.

Missiles drones nanocréatures  
 Ne perdent pas de temps à se poser des questions  
 Elles exécutent des ordres [...]  
 Cet être est ta propriété  
 Il saura se protéger autant qu'il le peut  
 Pour te servir  
 Il te sert  
 Il se sert  
 Celui qui est semblable à l'homme  
 Il ne se pose pas la question  
 de savoir si tu es pour ou contre<sup>60</sup>

Le scepticisme de l'auteur est ailleurs décliné à travers la reprise du motif du programme « exécuté » jusqu'à une intelligence artificielle qualifiée « d'intelligence sans âme / qui exécute sans détour »<sup>61</sup>. Ce n'est donc pas par le redoublement de lui-même que l'humain pourra échapper à la catastrophe, mais dans un autre dépassement des oppositions binaires qui caractérisent le triple phénomène d'exploitation mis en évidence.

Un premier dépassement réside dans la reconfiguration du rapport entre nature et culture dont Prométhée identifie le commencement dans la prise de conscience même de la destruction :

Au beau milieu de cette désolation  
 Heureusement apparaissent  
 Stupeur de par le monde  
 Quelques centaines  
 Pour se rendre sur les lieux détruits  
 Pour guérir les partenaires et d'autres bêtes  
 Carrefours et réseaux  
 Pour que le monde respire à nouveau [...]  
 Un regain d'énergie salutaire  
 Toujours et encore  
 Activisme d'alliances vulcaniennes  
 Amour pour la Terre  
 Les êtres vivants non humains inclus<sup>62</sup>.

Dans la pensée du soulèvement ici esquissée, la mise en réseau déhiérarchisée des éléments du réel se substitue à l'idée d'un progrès toujours fondé sur le dualisme sujet/objet. Ce basculement est, entre autres, rendu manifeste par le jeu intertextuel, à travers deux brèves évocations, insérées dans le texte, de *La Mort de Danton*

60. *Ibid.*, p. 77 : « Raketen Drohnen Nanokreaturen / Fragen sich nicht lange / Sie führen Befehle aus [...] / Das Wesen ist dein Eigentum / Es wird sich selbst so gut es kann / Zu schützen wissen / Um dir zu dienen / Es dient dir / Es dient sich / Das Menschenähnliche / Es stellt sich nicht die Frage / Ob du dafür bist oder dagegen ».

61. *Ibid.*, p. 79.

62. *Ibid.*, p. 83 : « Inmitten von Verwüstung / Glücklicherweise treten / Weltweite Erschütterung / Einige Hundert in Erscheinung / Zerstörte Orte aufzusuchen / Partner und andere Viecher zu heilen / Knotenpunkte und Geflechte / Für eine wieder atmende Welt [...] / Eine Aufwallung heilsamer Energie / Nach der anderen / Aktivismus vulkanischer Zusammenschlüsse / Liebe zur Erde / Nichtmenschliche Wesen eingeschlossen ».

de Georg Büchner. Dans une première réponse apportée au début de la pièce à Héphestos, qui voit dans l'état du monde la responsabilité de Prométhée, ce dernier esquisse déjà la possibilité de croire à un renouveau sous la forme d'une question : « Comment t'appelles-tu, lumineux papillon de nuit / Camille, est-ce toi ? / Pose-toi sur ma main / Éclaire la encore une fois / Avant que ne pointe le jour / La fin est le commencement »<sup>63</sup>. On peut voir dans ces lignes une allusion à la scène 3 de l'acte IV de la pièce de Büchner, dans laquelle les députés partisans de Danton, enfermés à la Conciergerie, sont réunis la nuit qui précède leur exécution. Si le personnage de Camille Desmoulins, chez Büchner, est en proie aux cauchemars comme expression de la folie, il est ici au contraire associé à la lumière, métaphore d'un fragile espoir. Cette même référence au personnage est reprise ensuite, au terme de la pièce, sous la forme cette fois d'une confirmation : « Partout où la vie menace de chavirer / La lumière reste allumée / Maintenant tu reposes, Camille / Et je vois de nouveau / Un pont est en train de se construire sur la mer »<sup>64</sup>. Le repos dont il est ici question renvoie cette fois au moment de la même scène où Danton parvient à calmer Camille, qui retrouve ses esprits. La raison prend donc le pas sur la folie chez le sujet, tout comme – dans le contexte de la pièce de Rittberger – dans le devenir collectif.

En lien immédiat avec la question de la migration, la seconde vision binaire dont le texte suggère le dépassement touche à la question de l'altérité culturelle. En rupture avec une conception de la rencontre des cultures – plus précisément, dans le cas présent, de celle que constitue la migration – envisagée exclusivement sur le principe de la différence, qui présuppose une conception de la culture comme unité close, il s'agit cette fois de concevoir l'Autre non comme celui que l'on repousse pour préserver une prétendue intégrité culturelle et/ou sociale, mais comme celui qui fait prendre conscience du caractère illusoire de celle-ci. Une telle conception est déjà tournée en dérision à la fin de la troisième partie de *Kassandra*, « Théâtre de réfugiés » : afin que soit vérifiée sa nationalité malienne, Boubacar doit chanter une chanson, exécuter une danse, et enfin cuisiner un plat « typique » de son pays. Dans *Prometheus*, ce dépassement prend une forme différente. Il s'agit ici d'accepter la prise de conscience, d'accepter le message de Cassandre. Car, comme l'écrit Zygmunt Bauman à propos de ce qu'il qualifie de « logique tordue » :

C'est une habitude humaine que de blâmer et punir les messagers pour les contenus détestables qu'ils ne font que transmettre – et qui, en l'espèce, nous informent de ces forces, des forces déconcertantes, énigmatiques, effrayantes et qui ne peuvent que susciter un effroi mêlé de colère, des forces dont nous suspectons (solides raisons à l'appui) qu'elles sont précisément à l'origine du sentiment très humiliant d'incertitude existentielle qui vient réduire à néant toute confiance en soi et, avec elle, nos ambitions, nos rêves et projets de vie. Mais s'il est quasiment impossible de brider les forces insaisissables de la mondialisation, nous pouvons au moins détourner la colère qu'elles nous inspirent et décharger notre courroux sur leurs « produits » et messagers, désormais à portée de main<sup>65</sup>.

63. *Ibid.*, p. 60 : « *Wie heißt du leuchtender Falter / Camille, bis du es? / Setz dich auf meine Hand / Erleuchte sie noch einmal / Bevor der Morgen blinzelt / Das Ende ist der Anfang* ».

64. *Ibid.*, p. 84 : « *Wo immer Leben droht zu kentern / Bleibt das Licht an / Jetzt ruhest du Camille / Und ich sehe wieder / Da baut sich eine Brücke über See* ».

65. Zygmunt Bauman, *Étrangers à nos portes. Pouvoir et exploitation de la panique morale*, trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2020 [2015], p. 37.

«L'étranger» est donc celui qui vient révéler à la communauté ses propres manques, ses faiblesses, ce qui justifie l'élargissement thématique qui distingue le second du premier texte du diptyque. Repenser l'altérité selon ces termes revient donc à repenser le «bord», terme emprunté par Marielle Macé au poète Claude Mouchard, «qui nous sépare [...] de ceux qui, venus d'Afrique, d'Asie ou de divers pays de l'Est, tentent désespérément de le franchir»<sup>66</sup>.

Notre bord en effet, ce n'est pas seulement une affaire d'espaces, ce sont tous ceux qui arrivent et qui nous arrivent, c'est un bord qui nous passe au milieu, qui nous divise, nous révèle déchirés et disjoints; le «nous» et le «dans» interrompus par ce qui vient, le bord faisant «irruption et interruption» en plein centre<sup>67</sup>.

\*

Une telle lecture permet de saisir l'ambiguïté délibérée des derniers mots du diptyque *Kassandra/Prometheus. Recht auf Welt*, confiés au personnage du psychiatre: «Nous n'avons plus besoin de dons incandescents / Nous ne sommes plus en mesure d'éteindre les brûlures d'estomac / Mais je peux les apaiser / Nous avons perdu la mélodie mais déjà elle revient / Si nous la chantions ensemble / Je veux dire tous»<sup>68</sup>.

Les «mythes transnationaux» ne sont ni des grands récits à tentation universalisante, ni le texte lui-même de *Prométhée*, ce qu'une conception «didactique» de l'œuvre littéraire ainsi que la présence du matériau d'Eschyle pourrait à tort laisser penser. Il s'agirait davantage de rechercher un nouveau regard sur la migration, recherche dont l'issue reste ouverte, ce que suggère tant le mode interrogatif de la dernière phrase du texte que, bien en amont, l'aspiration incertaine de la documentariste:

Il doit bien y avoir un regard, un regard universel sur la question, un que je peux montrer en Europe et en Afrique, un qui pourrait être compris de la même manière par tous. Une sorte de code méta- ou surhumain, que tous peuvent lire, qui s'adresse à tous, l'émetteur et le récepteur, l'acteur et le spectateur, mais aussi le spectateur dans l'acteur et donc aussi le spectateur africain dans l'acteur européen et l'acteur africain dans le spectateur africain etc. [...] <sup>69</sup>.

Le personnage semble finalement, du moins pour un temps, exclure cette possibilité, et décide de partager le sort des migrants en les accompagnant sans caméra dans leur traversée. Mais cette aspiration, formulée pour les arts de l'image, demeure valide: pour le théâtre cette fois, on serait tenté de voir dans la démarche de Kevin Rittberger une forme de son expression.

66. Claude Mouchard cité dans Marielle Macé, *Sidérer, considérer. Migrants en France*, 2017, Lagrasse, Verdier, 2017, p. 20.

67. *Ibid.*, p. 21.

68. *Prometheus*, p. 87.

69. *Kassandra*, p. 32.