



HAL
open science

**Ève et les versions alternatives de la création de
l'humanité dans Le Jeu d'Ève (2006) de Sylviane Dupuis**
Véronique Léonard-Roques

► **To cite this version:**

Véronique Léonard-Roques. Ève et les versions alternatives de la création de l'humanité dans Le Jeu d'Ève (2006) de Sylviane Dupuis. Isabelle Durand; Benoît Jeanjean. Qui est donc cette femme qui surgit comme l'aurore? Variations autour des femmes de la Bible, Presses Universitaires de Rennes, pp.277, 2023, Interférences, 978-2-7535-8687-1. hal-04754744

HAL Id: hal-04754744

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04754744v1>

Submitted on 26 Oct 2024

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.

Copyright

Ève et les versions alternatives de la création de l'humanité dans *Le Jeu d'Ève* (2006)
de Sylviane Dupuis

Véronique Léonard-Roques, Université de Bretagne Occidentale, UR HCTI

Poète, dramaturge et essayiste, Sylviane Dupuis enseigne la littérature de Suisse romande à l'université de Genève. *Le Jeu d'Ève* (2006), comme *Figures d'égarées* (1989) ou *Cantate à sept voix* (2009), manifeste l'intérêt de l'écrivaine pour la réception et la reconfiguration de figures mythiques féminines.

La pièce est née du projet de revivifier la tradition des mystères médiévaux en la cathédrale de Lausanne. Trois auteurs – dont Sylviane Dupuis – ont été sollicités à cette fin et, assistés d'un groupe de travail, se sont réunis pour définir les lignes de l'entreprise. La volonté de conférer une place centrale à des figures féminines vétérotestamentaires a rapidement fait consensus à travers le choix de « privilégier le destin de femmes [...] qui se sont trouvées prises dans des situations de violence, de mépris, d'anéantissement¹ » et dont l'histoire continue à résonner dans le présent « donn[ant] à frémir, à réfléchir, à penser de manière renouvelée² ». Moins célèbres qu'Ève, deux autres figures féminines ont été retenues : une protagoniste anonyme des chapitres XIX et XX du *Livre des Juges*, à laquelle Jacques Probst a donné le nom d'Aldjia (*Aldjia, la femme divisée*), et Dina, la fille de Jacob et Léa qui apparaît au chapitre XXXIV de la Genèse et qu'a revisitée Claude Schwab (*Dina, fille de Jacob*). Les trois pièces ont été réunies en volume en 2006 sous le titre *Figures féminines de l'Ancien Testament. Trois pièces de théâtre* aux Éditions Zoé (Genève) dans l'attente d'être un jour montées en la cathédrale de Lausanne.

Sous-titré « Mystère contemporain en sept tableaux », *Le Jeu d'Ève* annonce avec insistance la reconfiguration de formes théâtrales médiévales représentant des épisodes tirés de la Bible. Les jeux et les mystères sont effectivement issus de l'amplification de scènes liturgiques théâtralisées qui, d'abord jouées au IX^e siècle dans le massif occidental des églises, ont ensuite été représentées sur leurs parvis puis dans

¹ REYMOND Bernard et ROCHAIX François, « La genèse d'un projet », in *Figures féminines de l'Ancien Testament. Trois pièces de théâtre*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2006, p. 7.

² *Ibid.*

l'espace urbain³. Pièce ludique, savante et érudite, l'œuvre de Sylviane Dupuis puise aussi dans d'autres traditions et mémoires théâtrales, de William Shakespeare à Bertolt Brecht en passant par Luigi Pirandello.

Sylviane Dupuis choisit de faire d'Ève l'héroïne éponyme d'une pièce dont le titre ne manque pas de faire écho au *Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*), œuvre anonyme du milieu du XII^e siècle, dans laquelle le personnage de la première femme biblique est présenté comme une créature faible et perverse. Mais la dramaturge majore la voix et la figure de celle qui, longtemps, a pu davantage être considérée comme un objet que comme un sujet, l'inscrivant dans la lignée des œuvres modernes et contemporaines qui lui assurent une forme de réhabilitation⁴. L'originalité de cette nouvelle revanche octroyée à Ève réside ici dans la confrontation entre les deux récits génésiaques de la création de l'humanité et les versions alternatives qui en sont livrées. Avant d'examiner la reconfiguration aux accents féministes du personnage d'Ève, il conviendra de présenter le dispositif scénique et les procédés dramatiques sur lesquels repose la pièce, puis d'examiner les modalités de transposition du texte-source ainsi que les scénarios alternatifs qui en sont offerts.

I-Dispositif scénique et procédés dramatiques

Le Jeu d'Ève repose sur un principe constant de redoublement, de duplication, d'emboîtement.

En matière de lieu et de décor, une didascalie initiale précise :

Au centre, légèrement surélevée, une aire de jeu circulaire qui figurera le Jardin d'Éden, sur laquelle est placé un petit tréteau assez élevé dissimulé par un rideau rouge, le « théâtre de Dieu ». Tout autour, les spectateurs assis, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, se faisant face sur deux gradins placés de part et d'autre de l'aire de jeu et où l'action pourra parfois se déplacer⁵.

Une telle indication scénique évoque immédiatement l'*orchestra* ainsi que les gradins du théâtre grec antique d'une part, la dramaturgie élisabéthaine d'autre part

³ Anne Surgers rappelle que « la première liturgie théâtralisée représentait l'épisode de la visite des saintes femmes au Sépulcre, soit quelques lignes des Évangiles » et poursuit : « Trois cents ans plus tard, *Le Jeu d'Adam*, écrit par un auteur anonyme à la fin du XII^e siècle, traite en langue vernaculaire de la tentation d'Adam et Ève, du péché et de la punition ». Voir SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000, p. 50-51. Actualisant des épisodes des deux Testaments, la représentation des mystères (forme remontant au XIV^e siècle et interdite par le Parlement de Paris en 1648) pouvait s'étaler sur plusieurs journées.

⁴ L'autrice a aussi convoqué la figure d'Ève ultérieurement dans une pièce chorale faisant intervenir sept figures féminines issues de mythes occidentaux majeurs : voir DUPUIS Sylviane, *Cantate à sept voix*, Genève, Le Miel de l'Ours, 2009.

⁵ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, in *Figures féminines de l'Ancien Testament. Trois pièces de théâtre*, op. cit., p. 14.

(dramaturgie non assujettie à l'unité de lieu) se déployant dans un théâtre circulaire (le « *wooden O*⁶ » ou « O de bois » évoqué par Shakespeare dans *Henry V*). Ce dispositif renvoie évidemment aussi au théâtre en rond du Moyen Âge où, comme le rappelle Sylviane Dupuis dans les notes qui suivent le texte de la pièce, des petites scènes (appelées *mansions*, « maisons, demeures » utilisées en lien avec la narration) comprenaient « plusieurs aires de jeu (le ciel et ses anges, le paradis, l'enfer et ses diables, la terre, etc.)⁷ ».

Le Jeu d'Ève frappe par le soin apporté à l'écriture scénique qui détaille avec une extrême précision les éléments de sa représentation : liste et qualification des personnages, découpage de la pièce, indications de décor, de lumière, de musique, de jeu. Ces didascalies rappellent la pratique d'un Jean Genet dans *Les Paravents* (1961) où chaque tableau est suivi, dans le texte publié, d'abondants « commentaires » fournis sur ledit tableau. Chez Dupuis, les indications scéniques qui parsèment le texte sont redoublées par des commentaires intégrés dans un système de notes présent dans l'appareil péritextuel. L'influence des théories de Brecht est sensible, dramaturge auquel l'autrice a consacré un texte théorique dans *À quoi sert le théâtre ?*⁸. *Le Jeu d'Ève* privilégie en effet par différents moyens l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*) qui rappelle aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation, un jeu d'illusions. Ainsi le décor et la mise en scène affichent-ils leur artificialité : objets scéniques qui doivent être en plastique ou en peluche⁹, tels les animaux créés par paires dans la transposition du second récit de création ; pancartes successivement brandies, du tableau II au tableau VI, pour commenter l'action par un personnage de diable « suivi par un projecteur comme au cirque » qui « fait le tour de l'aire de jeu¹⁰ » : « Poème de la Création du monde », « Création de l'Androgyne – Premier scénario », « Création d'Adam et Ève – Second scénario », « Transgression d'Ève », « Sortie du Paradis ».

La liste des personnages annonce d'emblée le principe du théâtre dans le théâtre que la pièce met en œuvre en mentionnant différents spectateurs – « le spectateur, la spectatrice, le spectateur docte, le spectateur réactionnaire¹¹ » – qui constituent les doubles sur scène des spectateurs de la pièce. S'ajoutent à ces personnages un « narrateur » et une « narratrice ». Seuls trois protagonistes – Adam, Ève, Lilith – sont dotés d'un anthroponyme en relation avec l'horizon d'attente créé par le titre de la pièce. Privés de nom propre, les autres personnages opèrent clairement comme des

⁶ SHAKESPEARE William, *Henry V*, trad. Sylvère Monod, édition bilingue, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 32 et 33.

⁷ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, note 1, p. 84.

⁸ DUPUIS Sylviane, « Le théâtre, “ simulacre du monde ” (sur Brecht) », in *À quoi sert le théâtre ?*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 1998, p. 31-35.

⁹ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Didascalie récurrente à l'ouverture des tableaux II à VI.

¹¹ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, p. 14.

types réduits à leur fonction et leur sexe, selon un principe de redoublement sexué appuyé (« narrateur »/« narratrice » ; « spectateur »/« spectatrice »). Ce choix fait notamment écho à certaines esthétiques théâtrales postérieures aux années 1950 qui vident les personnages de leur intériorité et déconstruisent la notion de caractère¹².

Le narrateur et la narratrice occupent une fonction majeure dans l'économie dramatique et spéculaire de la pièce. Le prologue du premier tableau, qui revisite explicitement les formes théâtrales populaires du cirque et de la foire, les place d'abord en posture de bonimenteurs :

NARRATEUR

Approchez, approchez, mesdames, messieurs

Venez assister à la naissance de l'univers

Venez entendre le mirifique récit

De l'apparition de la conscience humaine !¹³ [...]

Venez entendre raconter l'histoire

D'Adam et de la première femme

Comme vous ne l'avez jamais entendue

Ni ne l'entendrez plus !

Approchez, approchez !¹⁴

NARRATRICE

Approchez, approchez, mesdames et messieurs,

Venez apprendre pourquoi il y a quelque chose

Plutôt que rien

Et deux sexes au lieu d'un seul¹⁵.

Approchez, mesdames, messieurs

Et vous saurez [...]

Pourquoi Ève eut bien raison de désobéir¹⁶.

¹² Voir ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

¹³ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, op. cit., p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

Puis, du troisième au sixième tableau, quand le narrateur ou la narratrice dirigent le jeu de l'Androgyne, d'Adam et d'Ève, de Lilith et du serpent, ils se font metteurs en scène. Ils opèrent alors clairement comme les relais de leur créatrice, dramaturge qui apporte un soin minutieux à l'écriture scénique. Au fil de la pièce, le narrateur et la narratrice livrent aussi différentes versions de l'hypotexte génésiaque qu'interprètent les acteurs incarnant Adam et Ève. Ces scènes sont régulièrement commentées, interrompues, discutées par les personnages des spectateurs, du narrateur et de la narratrice qui présentent des points de vue souvent opposés. La pièce est donc régie par un principe interprétatif qui transforme plusieurs des séquences en débats exégétiques à visée créatrice et interactive. Ce parti pris du commentaire se retrouve à la lecture jusque dans les notes auctoriales qui viennent expliquer, préciser, prolonger les choix de contenu et de mise en scène.

À l'intérieur de la pièce même, la dimension métadiscursive du propos contribue à la volonté de distanciation que manifeste la perspective du théâtre dans le théâtre. Les références métathéâtrales abondent, placées dans la bouche des personnages de spectateurs (« [...] accepte de jouer le jeu¹⁷ » ; « Tu vois bien que c'est du théâtre !¹⁸ ») ou des bonimenteurs/metteurs en scène/auteurs que sont le narrateur et la narratrice (« [...] le spectacle va commencer¹⁹ » ; « On a dit qu'on réinventait l'histoire, non ?²⁰ » ; « Maintenant, au travail : à votre tour d'imaginer la suite de l'histoire²¹ ! »). La pièce se referme sur une allusion aux principes de la doctrine classique, en particulier à la théorie du *docere et placere* de *L'Art poétique* d'Horace :

NARRATEUR

Puissiez-vous avoir appris de nous quelque chose...

NARRATEUR ET NARRATRICE

Et puissions-nous vous avoir divertis²² !

Le principe constant de réduplication qui, on le voit, régit la composition de la pièce dans ses macro- comme dans ses microstructures vient soutenir et informer la confrontation de versions alternatives aux deux récits génésiaques de la création de l'humanité qu'offre le Livre de la Genèse.

II Transposition du (des) texte(s)-source(s) et versions alternatives

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

²² *Ibid.*, p. 82-83.

La Bible s'ouvre sur deux récits de la création du monde et de l'humanité datant de sources et d'époques différentes que, lors de la clôture du canon, les compilateurs ont choisi de retenir et d'articuler de la sorte en dépit de l'effet de répétition, voire de discordance, ainsi provoqué²³. Le premier d'entre eux (Gn I-II,4a), qui date de la fin du VI^e siècle avant J.-C., est le plus récent. Il détaille les jours de création, depuis la création de la lumière et des ténèbres jusqu'à celle de l'humanité. Le second (Gn II,4b-III,24), le plus ancien (IX^e siècle avant J.-C.), présente Dieu en potier et en jardinier qui façonne les premiers humains et plante le jardin d'Éden ; c'est cette version qui développe ensuite les épisodes de la transgression et de la Chute.

Faisant évoluer sur scène Adam, Ève ou le serpent, *Le Jeu d'Ève* livre une transposition théâtrale des séquences bibliques de la création et recourt, pour ce faire, à des procédés de transgénéricité. Dans le troisième tableau qui adapte le premier récit biblique de la création, une didascalie précise qu'« on voit » la première créature humaine « “ naître ” progressivement, s'extraire de l'informe, découvrir un à un ses membres, puis le mouvement, la danse, et s'en extasier²⁴ ». Un tel exemple met bien en relief la dimension d'incarnation et de jeu qu'implique toute représentation. Le passage du genre narratif au genre dramatique induit aussi des phénomènes de transvocalisation et de dilatation²⁵. Mis en scène dans les tableaux IV, V et VI qui transposent librement le second récit biblique de la création, les personnages d'Adam et Ève font davantage entendre leur voix que dans l'hypotexte.

En dépit de ses caractéristiques proprement scéniques, *Le Jeu d'Ève* conserve néanmoins la mémoire du genre narratif dont relèvent les textes-sources à travers les figures du narrateur et de la narratrice qui, munis d'une énorme Bible²⁶, en lisent des extraits ou relatent certaines séquences, les reformulant dès lors dans l'idiolecte que leur prête leur créatrice. Mais alors que, dans la Genèse, l'instance narrative du premier récit de création ou celle de la seconde version se caractérisent par une certaine neutralité au sens où elles sont plutôt avares de commentaires, il n'en va pas de même dans la pièce où le narrateur et la narratrice ne se privent pas d'exercer ce qu'un Gérard Genette nomme la « fonction idéologique²⁷ » de la narration. Dès le boniment, le

²³ Sur ce point, voir par ex. ARTUS Olivier, *Le Pentateuque, histoire et théologie*, Paris, Cerf, coll. « Cahiers Évangile », 2011 ; EISENBERG Josy, ABÉCASSIS Armand, *À Bible ouverte*, Paris, Albin Michel, 1978, rééd. 1991 ; EISENBERG Josy, ABÉCASSIS Armand, *À Bible ouverte [Et Dieu créa Ève]*, t. II, Paris, Albin Michel, 1979, rééd. 1992.

²⁴ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, op. cit., p. 36.

²⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

²⁶ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, op. cit., p. 20.

²⁷ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 263.

propos de la narratrice est orienté, comme en témoigne l'annonce déjà mentionnée : « vous saurez [...] pourquoi Ève eut bien raison / de désobéir²⁸ ».

Les textes-sources ne sont pas absents de la mise en scène. Des extraits en sont projetés, comme le précise la didascalie qui clôt le premier tableau :

Une musique pourrait progressivement naître du silence. Pendant ce temps on verrait défiler, projeté sur le mur ou sur un écran, le début du premier récit biblique de la création du monde (Genèse I,1-8), d'abord en hébreu, puis, se superposant à l'original pour peu à peu s'y substituer, sa traduction française. Idem pour le début du tableau 4 [...] le début du second récit de la création du monde (Genèse II,6-9)²⁹.

Certains versets sont également lus par les personnages des narrateurs, comme au troisième tableau :

NARRATEUR et NARRATRICE (*ensemble, lisant dans la Bible ouverte*)

« Dieu dit : faisons l'humain à notre image, selon notre ressemblance...

Et Dieu a créé l'être humain à son image, à l'image de Dieu il l'a créé,

mâle et femelle il les a créés³⁰ ».

Mais *Le Jeu d'Ève* est loin de constituer une transposition ou adaptation théâtrale fidèle du texte génésiaque. Comme le narrateur et la narratrice l'annoncent dans leur boniment au premier tableau, la pièce en propose d'autres versions, et ce à des fins tant ludiques que réflexives :

NARRATRICE

[...] Nous allons maintenant mettre le Texte à l'épreuve du monde, de notre savoir, de notre expérience... et de nos imaginations.

NARRATEUR

[...] l'espace d'un soir, nous allons substituer un récit à l'autre – mais sans toucher à un cheveu de cette Bible vénérable héritée des pères de nos pères que peut-être nous ne savons pas encore lire comme elle mériterait de l'être. Vous pourrez donc, à chaque nouvel épisode du conte que nous vous ferons, en comparer la réinvention au poème qui l'inspire, et rester libres de penser ce que bon vous semblera de tout ce que vous entendrez !³¹

Respectant l'ordre d'agencement des textes bibliques, la pièce offre d'abord une version alternative du premier récit de la création. Le titre même du troisième tableau – « Création de l'Androgyne – premier scénario » – affiche d'emblée un écart sémantique

²⁸ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 20-21.

par rapport à l'hypotexte. En Gn 1,26-28, l'humanité est créée au sixième jour : « Élohim créa donc l'homme à son image, à l'image d'Élohim il le créa. Il les créa mâle et femelle. Élohim les bénit et leur dit : “ Fructifiez et multipliez-vous... ”³² ». Dans la désignation de l'humanité, cette oscillation entre singulier et pluriel a pu paraître ambiguë et a été régulièrement exploitée dans un esprit contraire à celui de la Bible, c'est-à-dire en arguant de la condition androgyne du premier humain³³. C'est cette position hétérodoxe – développée dans un certain nombre de commentaires exégétiques, mais aussi par un auteur comme Michel Tournier³⁴ – que met en scène Sylviane Dupuis. Désigné par « l'Androgyne », le premier Adam est interprété par un « danseur ou danseuse bisexué³⁵ » dont le « visage radieux » doit « exprim[er] tour à tour le “ masculin ” et le “ féminin ”, la douceur, la fragilité ou la force³⁶ ». Dans la pièce, une telle interprétation de l'état premier de l'humanité sert à supprimer le hiatus³⁷ entre les deux récits génésiaques de la création, introduisant une motivation là où la Bible ne justifie pas la nécessité de l'introduction d'un second récit de création. Dans un écho non explicité au mythe des androgynes du *Banquet* de Platon, le narrateur et la narratrice expliquent en effet que Dieu, redoutant la suffisance et l'autonomie de l'androgyne, décide de le diviser en deux parties :

DIEU (NARRATEUR)

Dieu dit : J'ai une idée ! Je vais changer le 1 en 2 ! Cette créature trop parfaite qui m'a échappé, je vais la couper en deux pour qu'elle devienne semblable aux autres animaux. C'en sera fini de sa perfection; elle ne se suffira plus à elle-même, passera tout son temps à courir désespérément après la moitié qui lui manque ; et ne me menacera plus !³⁸

Une telle reconfiguration du premier récit biblique de la création postule que le second récit donnerait à lire (ce qui n'est pas le cas) un « recommence[ment de] l'être humain à zéro³⁹ ».

Au quatrième tableau, la transposition dramatique du second récit de création est elle-même dédoublée au sens où elle est déclinée en deux scénarios possibles, l'un mis au compte du narrateur qui concède qu'il traduit un point de vue masculin au regard des représentations traditionnelles de genre (*gender*), l'autre assumé par la

³² *La Bible, Ancien Testament*, t. I, éd. Édouard Dhorme, Paris, coll. « Pléiade », 1956, p. 5.

³³ Nombre de commentaires exégétiques ont postulé la création d'un androgyne originel, parfois nommé Adam Kadmon. Un auteur comme Michel Tournier reprend cette thèse dans *La Famille Adam* (in TOURNIER Michel, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978).

³⁴ L'écrivain revisite aussi le mythe des androgynes en récrivant la création génésiaque dans *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970 et dans *Le Miroir des idées. Traité* (Paris, Mercure de France, 1994). Sur cette question, voir LÉONARD-ROQUES Véronique, *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Rocher, 2007, p. 51-54 et 96-97.

³⁵ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, op. cit., p. 36.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ La narratrice parle à ce sujet d'un « récit » qui « se brise net ». *Ibid.*, p. 38.

³⁸ *Ibid.*, p. 39-40.

³⁹ *Ibid.*, p. 40.

narratrice en quête d'un point de vue plus égalitaire, plus féministe en somme. Le principe de la vision sexuée qui revient ici de manière appuyée n'est pas sans pouvoir rappeler la réécriture originale des premiers chapitres de la Genèse livrée par Mark Twain dans *Extracts From Adam's Diary* et *Eve's Diary* (1893-1905) où les héros éponymes rapportent dans leurs journaux intimes respectifs leur version propre de la création et de la Chute.

Chez la dramaturge suisse, dans le scénario imaginé par le narrateur qui se livre à une inversion de Gn II,18, c'est Adam qui, après avoir constaté que tous les animaux vont par paire et que, dans toutes les espèces, « la femelle obéit au mâle⁴⁰ », demande à Dieu de lui donner une « aide qui [l'] empêche d'être seul, qui [le] soutienne, qui [lui] réponde et [lui] obéisse⁴¹ ». Issu de ses fantasmes, le personnage de Lilith surgit alors face à lui. Cette figure de démons sumérienne n'est mentionnée qu'une seule fois dans la Bible, en Isaïe xxxiv,14, en tant que fléau associé aux animaux sauvages et au désert. C'est la tradition rabbinique qui en a fait la première Ève et l'incarnation, par sa résistance à la domination d'Adam, de ce qui serait le versant fatal de la féminité. C'est en particulier pour concilier, au seuil du Livre, la présence de deux versions différentes, sinon divergentes, portant sur la création de l'humanité que les légendes para-bibliques se sont réapproprié cette figure archaïque. Un ouvrage kabbalistique, *L'Alphabet de Ben Sira* (viii^e-xi^e siècles), popularise l'épisode dans lequel l'envol de l'insoumise hors de l'Éden nécessite la création d'Ève, non pas à partir du sol, mais cette fois à partir du corps même d'Adam.

Dans *Le Jeu d'Ève*, le scénario du narrateur porte la mémoire de ces motifs étrangers à la Genèse. Le personnage de Lilith ayant résisté à Adam, ce dernier, geignard, s'adresse à Dieu en ces termes : « La femelle que tu m'as donnée m'a quitté ! Donne m'en une autre. Celle-ci est une perverse. [...] Un vrai serpent, une putain. [...] J'en veux une qui se soumette, qui fasse ce que je lui dis... et qui m'aime !⁴² ». Après l'échec de cette première expérience de couple, Dieu plonge une nouvelle fois Adam dans le sommeil et « tire de la blessure la femme la plus ravissante, la plus douce et la plus séduisante qu'on puisse imaginer⁴³ ». L'Ève rêvée par le narrateur véhicule donc, on le voit, un concentré d'attentes et de normes traditionnelles de genre que le commentaire que fait Adam à son réveil vient confirmer : « celle-ci, c'est ma chose, c'est la chair de ma chair, elle est à moi ! [...] Exactement celle que je désirais⁴⁴ ». Dans ce scénario, conformément à une tradition

⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 55.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

exégétique et littéraire solidement constituée⁴⁵, « Lilith et Ève incarnent les deux faces de la femme première⁴⁶ ». Comme l'explique Mireille Dottin-Orsini : « Lilith, égale de l'homme par sa création, se veut en fait supérieure : elle apparaît forte et insoumise, tandis qu'Ève, tirée de l'homme, est plutôt faible et subordonnée⁴⁷ ».

La narratrice vient néanmoins interrompre le développement et la représentation de cette séquence :

NARRATRICE (*interrompant le jeu*)

Bon, à moi, maintenant ! On l'a assez entendue, cette version-là. Si ça l'intéresse de faire l'amour avec son clone, au lieu d'oser affronter *quelqu'un d'autre*, grand bien lui fasse ! [...] Tout ça, c'est des fantasmes d'homme ! Son Ève, il l'aime parce qu'il l'a tirée de lui, comme Pygmalion sa statue !⁴⁸

La narratrice développe alors sa version alternative au second récit de création. Pour rompre avec une tradition « plutôt écrit[e] du point de vue de l'homme », elle convoque non pas « un passage de la Bible écrit du point de vue de la femme », mais un fragment « écrit du point de vue de l'homme *et* de la femme⁴⁹ ». Au narrateur qui s'exclame que « c'est l'un *ou* l'autre⁵⁰ », elle oppose en effet la composition du *Cantique des Cantiques* (autour du V^e siècle avant J.-C.) où le dialogue des amants fait entendre la voix du masculin et du féminin :

NARRATRICE

[...] elle aussi a droit à la parole, ils parlent à tour de rôle et aucun des deux ne domine l'autre⁵¹.

Une telle réplique reformule au sein de la pièce les propos de Pauline Bebe (que Sylviane Dupuis cite en note) selon lesquels le *Cantique des Cantiques* constitue « l'un des seuls textes bibliques où l'on entend la voix d'une femme directement, sans médiation » et dont la représentation de l'amour « s'oppose à la vision dominatrice de l'homme sur la femme que proposait le second texte de la création de la Genèse⁵² ». Selon Anne-Marie Pelletier, ce chant amoureux qui a suscité de multiples interprétations n'a en somme « d'autre contenu que d'exprimer la relation⁵³ ». Modèle

⁴⁵ Voir GOURMONT Remy de, *Lilith*, Paris, *Essais d'art libre*, n° 8-9, 1892. Sur Lilith, voir AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Cahier romantique » n° 8, 2002.

⁴⁶ DOTTIN-ORSINI Mireille, « Lilith », in Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1154-1155.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵² BEBE Pauline (« Isha », in *Dictionnaire des femmes et du judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy, 2001) citée dans la note 31 par DUPUIS Sylviane, *ibid.*, p. 90.

⁵³ PELLETIER Anne-Marie, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, Paris, Nathan/Cerf, 1995, p. 233.

à une nouvelle relation entre le narrateur et la narratrice, *Le Cantique des Cantiques* sert aussi de matrice aux échanges des personnages d'Adam et Ève dont la rencontre est alors rejouée dans une scène qui veille à leur donner un rôle et des répliques équilibrés.

Tout au long de la pièce, la narratrice se préoccupe de donner voix au féminin, de traquer ce qui, dans l'hypotexte et ses interprétations, nourrit une hiérarchie de genre, légitime au sein des sociétés patriarcales de possibles violences. Car *Le Jeu d'Ève*, à travers les relais féminins de l'autrice au sein de l'action dramatique et dans le dispositif scénique enchâssé – la narratrice, la spectatrice et le personnage d'Ève –, opère une réhabilitation indubitable de l'héroïne éponyme.

III Majoration de la figure d'Ève

Le personnage d'Ève apparaît dans le second récit biblique de la création. Les séquences dans lesquelles il intervient, les motifs qui lui sont attachés (celui de la côte, de la faute ou du châtement⁵⁴ qui lui est réservé) ont nourri pendant des siècles des discours d'infériorisation des femmes dans la culture occidentale. Comme l'explique Lise Wajeman au sujet de la réception de l'hypotexte, « tandis que l'évocation d'Adam sert une réflexion sur le genre humain, Ève est avant tout considérée comme un personnage sexué, dont le destin raconte moins l'histoire de l'homme que la condition de la femme⁵⁵ ». Il n'est donc pas étonnant qu' « elle accompagne, dans la littérature, comme dans les luttes du xx^e siècle, un mouvement d'émancipation de la femme⁵⁶ ».

Le Jeu d'Ève s'inscrit dans une lignée de réécritures qui assurent une forme de revanche au personnage de la première femme biblique qui, longtemps, a été moins traité en sujet qu'en objet, en corps érotisé plus précisément. Ève a surtout été parlée, prisonnière de la voix du narrateur et de celle du personnage d'Adam en Genèse II comme de celle des théologiens ou des créateurs qui l'ont convoquée (on peut penser au très beau poème que Charles Péguy lui consacre sans qu'elle ne s'exprime à la première personne⁵⁷). Même le personnage du serpent peut discourir sur elle en la décrivant avec un dédain mêlé de concupiscence (Paul Valéry, « Ébauche d'un

⁵⁴ « À la femme il [Iahvé Élohim] dit : “ Je vais multiplier tes souffrances et tes grossesses : c'est dans la souffrance que tu enfanteras des fils. Ton élan sera vers ton mari et, lui, il te dominera ” », Gn III,16, *La Bible, Ancien Testament*, t. I, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵ WAJEMAN Lise, « Ève », in Sylvie PARIZET (dir.), *La Bible dans les littératures du monde*, t. I, Paris, Cerf, 2016, p. 859.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 866.

⁵⁷ PÉGUY Charles, « Ève », in *Cahiers de la Quinzaine*, Quatrième cahier de la quinzième série, 1914.

serpent »⁵⁸, *Charmes*, 1922). Choisisant de la mettre en scène dans une pièce qui lui offre le rôle d'héroïne éponyme, Sylviane Dupuis, au contraire, fait largement entendre sa voix. Elle la dote en particulier du pouvoir de nomination octroyé dans la Genèse au seul Adam, situation qui provoque la protestation du narrateur : « Les noms, c'est l'homme qui les donne aux choses ! les concepts, les idées, c'est l'homme !⁵⁹ ». Cette scénette et les commentaires qu'elle suscite rappellent que la nomination et son champ d'application ont longtemps été genrés. Si Milton accorde cette faculté à la première femme de la Bible dans *Paradise Lost* (1667), Ève ne nomme toutefois que les fleurs et il faut attendre le tournant du XIX^e au XX^e siècle pour constater un élargissement possible des sujets qui lui sont associés (chez Charles Van Lerbergue⁶⁰ où, première conscience à percevoir le monde, elle nomme choses et êtres et invente le chant ou chez Mark Twain où, plus vive et plus subtile, elle surpasse complètement Adam dans son statut traditionnel de nominateur).

La « transvalorisation⁶¹ » moderne et contemporaine de la figure provient aussi de sa promotion en « héroïne de la connaissance⁶² » et de l'action. Conformément au mouvement de réévaluation datant du début du XX^e siècle qui reconfigure Ève selon une conception moderne de la *felix culpa*⁶³, la « Tentation n'est plus l'occasion du péché, mais de l'accomplissement d'une liberté⁶⁴ » que développent *La Chanson d'Ève* (1904) de Charles Van Lerbergue, « Le Paradis » (1910) d'Émile Verhaeren ou *Songs for Eve* (1954) d'Archibald MacLeish. Le caractère de l'Ève de la dernière des versions alternatives de Dupuis repose sur les traits suivants : soif de connaissance, volonté d'autonomie, d'individuation et de différenciation. Face à Adam, béat et comblé par sa vie dans l'Éden, Ève ne se satisfait ni de l'état fusionnel ni de la suspension du temps dont ce lieu est le synonyme. Traversée d'interrogations ontologiques, elle s'interroge sur la mort ou sur l'ailleurs : « Ça ne t'arrive jamais, à toi, d'avoir envie de sortir d'ici ? [...] Tu n'as pas envie de bouger un peu ?⁶⁵ ». Contrairement à ce qui se passe au chapitre III de la Genèse, Ève n'est pas séduite par le serpent, elle n'en est pas la victime. C'est volontairement qu'elle va le trouver dans l'intention de désobéir pour sortir du jardin, pour s'affirmer en tant que sujet (« Je veux lui [Adam] prouver que je suis quelqu'un en face de lui. Pas sa femelle. *Quelqu'un d'autre*. Et qu'il ne fera pas de moi ce qu'il voudra⁶⁶ »). Comme le souligne le personnage de la narratrice en posture de commentatrice, Ève désobéit « de

⁵⁸ VALÉRY Paul, « Ébauche d'un serpent », in *Charmes*, Paris, Gallimard, 1922.

⁵⁹ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, op. cit., p. 45.

⁶⁰ VAN LERBERGUE Charles, *La Chanson d'Ève*, Paris, Mercure de France, 1904.

⁶¹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 521.

⁶² STRUVE-DEBEAUX Anne, « Ève », in Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 730.

⁶³ La conception chrétienne considère le péché originel comme une *felix culpa* (ou faute heureuse) engageant la rédemption par le Christ.

⁶⁴ WAJEMAN Lise, « Ève », art. cité, p. 863.

⁶⁵ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, op. cit., p. 66.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

son plein gré, en toute conscience⁶⁷ », provoquant la sortie de « l'enfance humaine⁶⁸ » et l'entrée dans l'Histoire. Le personnage du narrateur renchérit, soulignant qu'Ève « sauve l'humanité » et se trouve à l'origine du « théâtre », de la « littérature », de la « civilisation⁶⁹ ». Ces positions interprétatives ne sont pas sans faire écho à l'un des seuils péritextuels de la pièce, une épigraphe tirée du corpus rabbinique dotée d'une valeur programmatique : « Soyons reconnaissants à nos ancêtres, car s'ils n'avaient pas transgressé, nous ne serions pas venus dans ce monde⁷⁰ ».

L'opération de majoration effectuée par Dupuis sur la figure d'Ève ne peut faire l'économie de la réinterprétation d'une des séquences bibliques qui a le plus servi à légitimer un discours d'infériorisation et de domination de la femme : son mode de création à partir de la côte d'Adam. En Gn II,21-22, on lit que Iahvé Élohim « prit une de ses côtes et enferma de la chair à sa place. Iahvé Élohim bâtit en femme la côte qu'il avait prise de l'homme⁷¹ ». La lecture littérale de l'épisode – qui ne prend pas en compte le langage symbolique, figuré, du mythe – a nourri un *topos* pour soutenir l'imperfection des femmes, leur condition d'objet second ou de reflet dégradé. Il en va ainsi chez Paul, qui a inspiré nombre de positions patristiques : « Car l'homme ne vient pas de la femme, mais la femme de l'homme / car l'homme n'a pas été créé pour la femme, mais la femme pour l'homme⁷² » (1 Co XI,8-9) ; « Que la femme apprenne en silence, en toute soumission ; / et je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de prendre autorité sur l'homme, mais de garder le silence. / Car Adam a été fait le premier, et Ève ensuite⁷³ » (1 Tm, II,11-14). Quant au *Marteau des sorcières (Malleus Maleficarum)* de la fin du XV^e siècle, manuel de répression de la sorcellerie, il soutient que la fameuse côte ayant servi à bâtir la femme présenterait « une courbe qui va dans le sens contraire de l'homme⁷⁴ ».

S'adressant aux spectateurs (fictionnels et extra-fictionnels), la narratrice du *Jeu d'Ève* déclare que « cette histoire d'Ève tirée de la côte d'Adam [...], c'est une stupidité : une ridicule *erreur de traduction!*⁷⁵ ». *Tsela*, le mot hébreu qui désigne la côte, est polysémique ; il renvoie effectivement aussi au côté et au fait de trébucher. Dans le second récit biblique de la création de l'humanité, la femme, faite de la même substance que l'homme, est l' « aide [*ezer*] semblable à lui » (Gn II,18-20), celle qui est

⁶⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 74. Notons l'originalité de cette position : depuis la Renaissance, Adam ou Caïn (mais pas Ève) sont considérés comme les fondateurs de la civilisation dans nombre d'œuvres littéraires. Voir LÉONARD-ROQUES Véronique, *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, *op. cit.*, p. 142-146 et 161-202.

⁷⁰ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, p. 13.

⁷¹ *La Bible, Ancien Testament*, t. I *op. cit.*, p. 8.

⁷² *La Bible, Nouveau Testament*, trad. Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1971, p. 552.

⁷³ *Ibid.*, p. 722.

⁷⁴ WAJEMAN Lise, « Ève », art. cité, p. 861.

⁷⁵ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, p. 43.

à ses côtés, le « secours vital que la création des animaux n'avait pu [lui] procurer⁷⁶ » et qui « par sa seule existence lui ouvre un avenir⁷⁷ ». Chez Dupuis, seule l'Ève du dernier des scénarios alternatifs constitue la « semblable », l' « autre » et l' « égale⁷⁸ » d'Adam.

Dans cette version, la narratrice préfère revisiter la modalité de la création de la figure en faisant fi du hiatus qui sépare les deux récits génésiaques et en défendant la thèse d'une première créature humaine androgyne que la divinité aurait divisée :

Au commencement était le Verbe, ça ne veut pas dire : au commencement était la poterie! On sait bien qu'il suffit à Dieu de PARLER pour que les choses soient. Et justement, quel nom va-t-il leur donner, à ces deux moitiés d'humain ? Après réflexion, il décide d'appeler la moitié mâle *ish*, en partant de la lettre *i* qui figure dans son propre nom : comme ça on verra bien qu'il y a un lien entre lui et moi, se dit Dieu. Reste la seconde moitié, la moitié femelle : comment vais-je l'appeler ? Alors, comme il a tiré *adam*, l'homme, du mot *adama*, la terre, il tire *isha* de *ish* en lui ajoutant une seule petite lettre qui va faire la différence entre l'homme et la femme. C'est pour ça qu'ensuite on va s'imaginer bêtement qu'il tire la femme de l'homme! Mais c'est seulement son nom, *isha*, qu'il a tiré de l'homme après les avoir séparés. (À moins qu'il n'ait plutôt tiré *ish* de *isha*? allez savoir...) Et depuis lors, *une seule petite lettre* – un seul petit chromosome de rien du tout – sépare l'homme de la femme, ou le masculin du féminin ! Autant dire pas grand chose...⁷⁹

La formule « À moins qu'il n'ait plutôt tiré *ish* de *isha* » rappelle les positions féministes défendues par la narratrice dans la séquence revisitant la création du monde au tableau II et le débat sur les paradigmes alors provoqué entre les personnages. La protagoniste avait en effet contesté au narrateur son emploi du pronom masculin « il » pour désigner la divinité : « [...] comment peux-tu savoir s'il faut dire “ il ” ou “ elle ” puisque Dieu n'a pas de sexe ?⁸⁰ ». Face à l'argument d'usage – « Mais... parce qu'on a toujours dit “ il ” ! » –, la narratrice, dans une perspective qui est sans doute redevable aux réflexions féministes, démonte la prétention d'universalité du masculin : « il a fallu que ce soit le masculin qui l'emporte, avec le plus parfait arbitraire !⁸¹ ». Elle est soutenue par le personnage du « spectateur docte » – « Dieu (ou la transcendance) échappe à toute forme humaine, et donc à la différence des sexes !⁸² » – attaché à la rigueur des positions théologiques : « Dieu n'a pas de sexe. Et tant qu'on persistera à le considérer comme un *homme* ou *une femme*, ce ne sera pas du monothéisme, mais de l'idolâtrie !⁸³ ». La narratrice reçoit aussi le soutien du personnage de la spectatrice qui, dans un possible écho aux débats intersectionnels sur

⁷⁶ PELLETIER Anne-Marie, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., p. 45.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, op. cit., note 35, p. 91.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41-42. On aura reconnu, au début de la citation, une reprise de l'incipit de l'Évangile de Jean.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 29.

les relations de genre et de race, déclare : « on l'a toujours représenté comme un homme, et un homme blanc, bien sûr. [...] Satan, lui était noir, mais Dieu nous ressemblait ! Quant à en faire une femme, ne rêvons pas...⁸⁴ ». Dans leur ré-
énonciation de l'épisode de création du monde, le narrateur et la narratrice s'entendent donc pour alterner les pronoms « il » et « elle » :

NARRATEUR (*reprenant*)

Il était plein

Il était Un

À lui seul, *elle* comblait l'univers

[...]

Dieu jouissait de son être dans une satisfaction si totale

[...]

Il ne voulait rien,

Ne désirait rien.

Elle endurait seulement sa propre perfection⁸⁵.

La réaction du « spectateur réactionnaire » qui ne tolère pas qu'on « se moqu[e] de Dieu pareillement⁸⁶ » donne lieu à l'exposé, sur un mode comique, de questions philologiques et d'exemples bibliques ou archéologiques :

SPECTATEUR *docte (ironique)*

Mais, cher monsieur, calmez-vous ! Ignorez-vous que le mot EL, en hébreu, sert justement à désigner Dieu ?

[...]

Et savez-vous que le prophète Isaïe parle de Dieu comme d'une *mère* ? Avouez qu'on voit mal comment une *mère* pourrait être de sexe *masculin* !

[...]

L'archéologie révèle qu'au commencement, Yahvé avait une épouse, appelée Ashera ! Le monothéisme a écarté Ashera pour laisser toute la place à Yahvé mais il aurait aussi bien pu faire le contraire !⁸⁷

Soigneusement documentées et commentées dans le système de notes auctoriales⁸⁸, ces répliques du tableau II, antérieures au développement des versions

⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

alternatives de la création de l'humanité, n'en préparent pas moins des interrogations sur le genre et la revalorisation de la question du féminin que l'ultime avatar d'Ève permettra d'incarner scéniquement, par un corps et par une voix.

IV Conclusion

Mystère contemporain en sept tableaux, le sous-titre du *Jeu d'Ève* revendique une écriture délibérément située dans le présent et oriente l'interprétation de la pièce vers les questions de contexte, d'imaginaire social et collectif. Le réinvestissement des premiers chapitres de la Genèse et de certaines de ses figures emblématiques se fait donc à la lumière de questions de société actuelles, portant en particulier sur les relations entre hommes et femmes ainsi que sur les assignations de genre (*gender*)⁸⁹.

Le Jeu d'Ève présente l'intérêt de faire se rencontrer de manière stimulante un type de récit par lequel l'homme se pense et appréhende sa relation au monde (récit symbolique que notre modernité appelle le mythe) et un genre littéraire (le théâtre) qui se caractérisent tous deux par leur visée heuristique parce qu'ils ont profondément à voir – quoique de façon différente – avec le dialogue et la plurivocité. *Le Jeu d'Ève*, qui choisit de réinvestir sur la scène les deux récits mythiques de la création de l'humanité qui ouvrent la Bible, montre de manière exemplaire combien le potentiel et les caractéristiques de cette catégorie transgénérique que constitue le mythe se révèlent féconds pour le genre théâtral. Car le mythe, ce « signifiant disponible⁹⁰ », cet « objet transitionnel collectif⁹¹ », « provoque au dialogue⁹² » ; il est « appel⁹³ ». La réponse qu'il offre aux grandes questions existentielles dont il traite n'est jamais définitive : dans la mesure où il est indissociable de sa réception, où il est ré-énonciation donc lieu d'un « acte critique⁹⁴ », il incite toujours à une « reformulation de la question⁹⁵ » posée

⁸⁸ Dans la note 7, Sylviane Dupuis rapporte que Yahvé-Élohim serait originellement le nom d'un dieu cananéen et que, comme en témoignent des inscriptions en hébreu datant du VIII^e siècle avant J.-C. (« YHWE et son Ashera »), l'épouse du El ugaritique porte le nom d'Ashera. Voir *Ibid.*, p. 85.

⁸⁹ « C'est l'intrication entre énoncé (du mythe ou de certains de ses éléments) et énonciation (mise en forme ou mise en discours) située dans le temps et tel ou tel contexte socio-historique (voire politique) qui est génératrice de sens, chaque nouvel auteur, chaque nouveau contexte faisant “ dire ” autre chose au mythe », écrit Sylviane Dupuis dans « Surgissement/détournement du mythe dans la pratique poétique », in HEIDMANN Ute *et alii* (dir.), *Mythes (re)configurés. Création, dialogues, analyses*, Université de Lausanne, collection du CLÉ, 2013, p. 4.

⁹⁰ DETIENNE Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 236.

⁹¹ GREEN André, « Le mythe : un objet transitionnel collectif », *Le Temps de la réflexion*, n° 1, 1980.

⁹² CHEVREL Yves, « Réception et mythocritique », in Danièle CHAUVIN *et alii* (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 283.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ KUNZ WESTERHOFF Dominique, « Introduction », in *Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Genève, Georg Éditeur, 2008, p. 20.

⁹⁵ JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988, p. 219.

et fait que celle-ci puisse avoir « un nouveau sens⁹⁶ ». Inversement, le théâtre, genre intrinsèquement dialogique, espace du débat et de la réflexion, permet de mettre en relief certaines des caractéristiques fondamentales du mythe lorsqu'il en fournit une réactualisation : la mise en tension entre les versions qui le constituent et le font être mythe, les actes ré-énonciatifs qui fondent le système relationnel qu'il constitue, l'ouverture qu'il ménage toujours⁹⁷. Car le théâtre ne conclut pas, n'impose pas un unique discours. Pour Dupuis, le genre a pour fonction de « tenter d'interroger passionnément ce qui est, de nous en faire éprouver organiquement la réalité mouvante et contradictoire, de la mettre en question sans prétendre jamais détenir de réponse⁹⁸ ». Ce qui ne signifie pas que *Le Jeu d'Ève* ne prenne aucunement position, ne véhicule aucune conception du monde : « aucun discours sur la réalité (que ce soit celui du metteur en scène ou celui de l'auteur) ni même aucune fiction ne peuvent se passer de conception du monde : se croire totalement dénué d'*a priori* sur la réalité ou sur l'homme n'est que pure illusion⁹⁹ ».

La pièce de Sylviane Dupuis, qui est profondément éloge en acte du théâtre, illustre donc la vocation et les missions du genre dramatique à travers la ré-énonciation à nouveaux frais que permet le texte même de la Genèse : dialogue, débat critique, réflexion par le moyen du jeu et de l'illusion, engagement politique au sens large. En lien avec les changements de paradigmes de notre temps (évolutions historiques et socio-culturelles, luttes féministes), Ève et le féminin y servent des réflexions visant à faire prendre conscience des hiérarchies et des violences de genre, à démonter les discours idéologiques qui y contribuent. Si elle est indéniablement engagée, la pièce de Sylviane Dupuis est néanmoins dépourvue de dimension dogmatique. Elle reste profondément dialogique, ludique, et entend laisser libre le spectateur. Comme le déclare la narratrice à l'auditoire dans le tableau final : « la parole est là pour faire le saut d'une bouche à l'autre, et pour vous faire progresser en connaissance et en métamorphose¹⁰⁰ ». Il s'agit donc, à travers la transposition théâtrale de la Genèse et au moyen des scénarios alternatifs qui en sont proposés et discutés, de « penser de manière nouvelle¹⁰¹ ». Ainsi s'éclaire la seconde épigraphe présente au seuil de la pièce, la citation suivante de Salman Rushdie : « Ceux qui n'ont pas le pouvoir de raconter à nouveau cette Histoire qui domine leur vie, de la penser, de la déconstruire,

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Selon Sylviane Dupuis, le mythe est une « pensée “ poétique ”, essentiellement paradoxale, qui *ne sépare pas* la face “ diurne ” et la face “ nocturne ” des choses, l'opacité de la clarté, ou une chose de son contraire, ne résout pas la polyvalence et se montre apte à *penser le deux*, à inclure (sans en résoudre la tension) l'ambivalence ou les contradictions qui ne cessent de nous constituer comme de fonder notre relation au monde ». Voir « Surgissement/détournement du mythe dans la pratique poétique », art. cité, p. 15.

⁹⁸ DUPUIS Sylviane, « Le théâtre et le politique », *À quoi sert le théâtre?*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹ DUPUIS Sylviane, « Le théâtre, “ simulacre du monde ” (sur Brecht) », *ibid.*, p. 35.

¹⁰⁰ DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

d'en plaisanter et de la changer au fur et à mesure que les temps changent, sont véritablement impuissants, parce qu'ils ne peuvent penser de manière nouvelle¹⁰² ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

La Bible, Ancien Testament, t. I, éd. Édouard Dhorme, Paris, coll. « Pléiade », 1956.

La Bible, Nouveau Testament, trad. Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1971.

DUPUIS Sylviane, *À quoi sert le théâtre ?*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 1998.

DUPUIS Sylviane, *D'un lieu l'autre (1985), suivi de Creuser la nuit (1985), suivi de Figures d'égarées(1989)*, Moudon, Éditions Empreintes, 2000.

DUPUIS Sylviane, *Le Jeu d'Ève*, in *Figures féminines de l'Ancien Testament. Trois pièces de théâtre*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2006.

DUPUIS Sylviane, *Cantate à sept voix*, Genève, Le Miel de l'Ours, 2009.

GOURMONT Remy de, *Lilith*, Paris, *Essais d'art libre*, n° 8-9, 1892.

PÉGUY Charles, « Ève », in *Cahiers de la Quinzaine*, Quatrième cahier de la quinzième série, 1914.

SHAKESPEARE William, *Henry V*, trad. Sylvère Monod, édition bilingue, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.

TOURNIER Michel, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

TOURNIER Michel, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978.

TOURNIER Michel, *Le Miroir des idées. Traité*, Paris, Mercure de France, 1994.

VALÉRY Paul, *Charmes*, Paris, Gallimard, 1922.

VAN LERBERGUE Charles, *La Chanson d'Ève*, Paris, Mercure de France, 1904.

Sources secondaires

¹⁰² *Ibid.*

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

ARTUS Olivier, *Le Pentateuque, histoire et théologie*, Paris, Cerf, coll. « Cahiers Évangile », 2011.

AURAIJ-JONCHIÈRE Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Cahier romantique » n° 8, 2002.

CHEVREL Yves, « Réception et mythocritique », in Danièle CHAUVIN *et alii* (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 283-294.

DETIENNE Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

Dictionnaire des femmes et du judaïsme (collectif), Paris, Calmann-Lévy, 2001.

DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Lilith », in Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1152-1161.

DUPUIS Sylviane, « Surgissement/détournement du mythe dans la pratique poétique », in HEIDMANN Ute *et alii* (dir.), *Mythes (re)configurés. Création, dialogues, analyses*, Université de Lausanne, collection du CLÉ, 2013, p. 1-17.

EISENBERG Josy, ABÉCASSIS Armand, *À Bible ouverte*, Paris, Albin Michel, 1978, rééd. 1991.

EISENBERG Josy, ABÉCASSIS Armand, *À Bible ouverte [Et Dieu créa Ève]*, t. II, Paris, Albin Michel, 1979, rééd. 1992.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GREEN André, « Le mythe : un objet transitionnel collectif », *Le Temps de la réflexion*, n° 1, 1980, p. 99-131.

JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988.

KUNZ WESTERHOFF Dominique (dir.), *Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Genève, Georg Éditeur, 2008.

LÉONARD-ROQUES Véronique, *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Rocher, 2007.

PELLETIER Anne-Marie, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, Paris, Nathan/Cerf, 1995.

RAD Gerhard von, *La Genèse* [1949], trad. E. de Peyer, Genève, Labor et Fides, 1968.

REYMOND Bernard, ROCHAIX François, « La genèse d'un projet », in *Figures féminines de l'Ancien Testament. Trois pièces de théâtre*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2006, p. 4-8.

STRUVE-DEBEAUX Anne, « Ève », in Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 718-733.

SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000.

WAJEMAN Lise, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

WAJEMAN Lise, « Ève », in Sylvie PARIZET (dir.), *La Bible dans les littératures du monde*, t. I, Paris, Cerf, 2016, p. 859-867.