

## METTRE EN JEU LA MÉMOIRE DE TROIE : HEINRICH SCHLIEMANN, BRUNO BAYEN, ANTOINE VITEZ

Entre 1870 et 1874, Heinrich Schliemann, archéologue passionné, entreprend des fouilles en Asie Mineure et découvre sur la colline d'Hissarlik (sur la côte Ouest de la Turquie actuelle), ce qu'il considère alors comme les ruines de la cité de Troie (de premières fouilles avaient déjà été entreprises par Franck Calvert, mais avaient dû être abandonnées pour des raisons financières). Schliemann, qui a fait fortune aux États-Unis, poursuit une intense campagne archéologique et met au jour un « trésor » composé notamment de bijoux somptueux, qu'il attribuera faussement à Hélène de Troie. Nourri des textes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, docteur en archéologie, passionné par l'apprentissage des langues anciennes, mais aussi excellent « communicant », Schliemann fait de ses découvertes l'objet d'un récit célèbre, immortalisé notamment par la photographie de sa seconde épouse, Sophia Engastromenou, parée des « bijoux d'Hélène ».



Cette photographie, prise à Athènes en 1873, est devenue en quelque sorte le symbole de la passion archéologique, ou plutôt du désir de faire revivre les morts sur lequel celle-ci repose parfois. Schliemann avait en effet souhaité épouser en secondes noces une jeune fille qui « partage [s]on enthousiasme pour la littérature grecque ancienne et qui porte un vif intérêt à la philologie<sup>1</sup> ». Il l'associe ensuite à sa campagne de fouilles à Hissarlik (même si sa présence effective reste très réduite), affirme avoir trouvé, avec elle, « le trésor » que « quelqu'un de la

---

<sup>1</sup> Lettre à son ami Wirths, issue des archives de Schliemann [1869], citée par David A. Traill, *Schliemann de Troie*, Flammarion, 1996, p. 89.

famille de Priam [...] a[vait] emporté, sans prendre le temps de retirer la clé<sup>2</sup> », et fait d'elle le témoignage en même temps que la promotion de sa découverte<sup>3</sup>.

La photographie, comme le récit que construit Schliemann lui-même autour de son désir de ressusciter la Troie homérique ou plutôt de faire coïncider la réalité archéologique avec la représentation mentale qu'il s'était construite depuis son enfance, contribueront à l'édification d'une véritable légende popularisée par de multiples biographies<sup>4</sup> mais aussi sans cesse recréée par la fiction. L'on pourrait citer, parmi les productions les plus récentes, le roman d'Irving Stone, *Le Trésor Grec ou le Roman d'Henry et Sophie Schliemann* [*The Greek Treasure*], paru en 1975, celui de Nancy Joaquim, *Eine Frau entdeckt Mykene*, publié en Allemagne en 1994, celui de Peter Ackroyd, *La Chute de Troie* (*The Fall of Troy*), paru en 2008, ou encore *Le Masque de Troie* [*The Mask of Troy*], de David Gibbins (2011) mais aussi le téléfilm réalisé en 2007 par Dror Zahavi, *Troie, la cité du trésor perdu*.

En 1982, c'est pour le théâtre que Bruno Bayen écrit sa propre version de la légende : *Schliemann, épisodes ignorés*, pièce qu'il met lui-même en scène au théâtre Firmin Gémier, à Chaillot, du 26 mai au 30 juin et dont Antoine Vitez est choisi pour être le principal interprète. Bruno Bayen semble en effet trouver dans le personnage de Schliemann, dans son parcours d'aventurier comme dans son attrait pour les langues, un reflet de ses propres préoccupations. Né en 1950 et mort en 2016, ancien élève de l'ENS, Bruno Bayen s'est consacré à la scène dès 1972 avec *Le Pied*, adaptation d'une œuvre de Victor Hugo<sup>5</sup>. Germaniste, il monte ensuite plusieurs œuvres du théâtre allemand (la *Danse macabre* de Wedekind, *La Mort de Danton*, de Büchner), avant de co-diriger le Centre dramatique de Toulouse pendant trois ans (de 1975 à 1978), puis de revenir à l'écriture théâtrale et à la mise en scène, qu'il ne quittera plus. Bruno Bayen était passionné par les langues étrangères (il a traduit Goethe, Fassbinder ou Peter Handke mais aussi *Œdipe à Colone*<sup>6</sup>), ce qui l'incita à créer et diriger, de 1988 à 1994, avec Florence Delay, Evelyne Pieiller et Louis-Charles Sirjacq, la collection de traduction de textes de théâtre étranger, « *Le Répertoire de Saint-Jérôme* », aux éditions Christian Bourgois. C'était un solitaire, un voyageur (en Allemagne, mais aussi au Japon, ou jusqu'au Cap Horn). Les pièces ou les romans qu'il compose (de *Jean 3 Locke* [1987] à *La Vie sentimentale* [2002]), sont imprégnés de cette expérience, des haltes, des rencontres, ou des fuites.

En avril 1981, Bruno Bayen rédige la *Lettre du voyageur de Berlin*, récit d'un voyage qu'il pourrait avoir vainement fait dans l'Allemagne socialiste pour retrouver, précisément, « les trésors donnés par Heinrich Schliemann »<sup>7</sup>. En octobre 1981, il publie au sein de la NRF une nouvelle intitulée : *Un épisode ignoré dans la vie de Schliemann*. Il y donne la parole à

---

<sup>2</sup> « Il est présumable que quelqu'un de la famille de Priam, après avoir jeté en toute hâte les pièces du trésor dans une caisse, a emporté celle-ci, sans prendre le temps de retirer la clé ; mais, arrivé sur la muraille, il aura été atteint par l'ennemi ou par le feu, et aura dû abandonner la caisse, que les cendres rouges et les pierres de la maison royale qui se trouvait à côté auront recouverte aussitôt... », *Antiquités Troyennes, Rapport sur les fouilles de Troie* par le Dr Henri Schliemann, traduit de l'allemand par Alexandre Rizos Rangabé, Paris, Maisonneuve et Cie, 1874, p. 292.

<sup>3</sup> Si Sophia n'a que peu participé aux fouilles de Troie, elle a en revanche joué un rôle considérable dans la diffusion des travaux de Schliemann. Après la mort de celui-ci en 1890, elle soutiendra la poursuite des fouilles, puis contribuera à la publication d'une de ses autobiographies : Heinrich Schliemann et Sophie Schliemann (éd.), *Heinrich Schliemanns Selbstbiographie*, Leipzig, Brockhaus, 1892.

<sup>4</sup> Voir sur ce sujet Annick Louis, *L'Invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « En temps et lieux », 2020.

<sup>5</sup> *Le Pied*, adapté de *L'Intervention* de Victor Hugo.

<sup>6</sup> Goethe, *Torquato Tasso*, 1989 ; Handke, *Le Voyage au pays sonore*, 1993, *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, 1994, *Préparatifs d'immortalité*, 1999 ; Fassbinder, *Qu'une tranche de pain*, 1995 ; Büchner, *Léonce et Léna*, 2007, ou Lukas Bärfuss, *Les Névroses sexuelles de nos parents, Les Hommes morts*, 2006.

<sup>7</sup> Bruno Bayen, *Lettre du voyageur de Berlin*, dans *Schliemann, épisodes ignorés*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1982, p. 132.

l'archéologue qui dans un récit autobiographique met en lumière les moments de sa vie qui l'ont conduit à « faire revenir au jour l'enfance de l'humanité<sup>8</sup> ». La pièce créée quelques mois plus tard reprend le projet à la lettre, puisqu'elle fait revivre le parcours de l'aventurier tout en donnant forme à la puissance de son désir. C'est la réalisation d'un rêve d'enfant qui se donne à voir ici, à travers la convocation, par toutes les formes scéniques, de la mémoire, des images et des textes du mythe homérique.

## Parcours autobiographiques

La structure de la pièce suit la chronologie d'une partie de la vie d'Heinrich Schliemann de l'incendie de San Francisco en 1851, jusqu'à sa mort en 1890 et l'époque qui suivit celle-ci. La première partie de la pièce, intitulée *iliade l'amour*, reconstitue l'histoire d'amour entre Schliemann et Sophia, de New-York à Athènes et au large de la côte turque. La seconde partie, *oh dieux c'est la mort*, se déroule des années plus tard (Andromache, la fille de Schliemann et de Sophia, a dix-huit ans), entre Naples, Ankershagen en Allemagne, Athènes et de nouveau Naples ; elle met en scène la vieillesse et la mort de l'archéologue.

Les différents « épisodes » se succèdent par tableaux distincts choisis parmi l'ensemble d'une vie ; ils font revivre des moments isolés du parcours de l'aventurier ; ils en « poursui[...]vent la biographie<sup>9</sup> » en mêlant les scènes légendaires (choix de la future épouse grecque sur photographie, récitation par Sophia d'un passage d'Homère...) avec des scènes inventées ou réinventées (rencontre d'une jeune femme, Nelly, sur le bateau qui ramène Schliemann des États-Unis, dialogue avec le détective privé...). Des lignes de force gouvernent les choix : Bruno Bayen se montre fasciné, comme d'autres auteurs avant lui, par l'aventure archéologique racontée par Schliemann lui-même comme une chasse au trésor légendaire, mais aussi, et surtout, par la complexité et l'énergie du personnage – par sa mélancolie peut-être également. La vérité historique apparaît de part en part (on pense au conflit gréco-turc, ou à la question de savoir à qui appartient le trésor) ; elle donne lieu à des discussions autour de l'appropriation culturelle, et renvoie au problème de la destruction des sites. Mais Bayen se fonde avant tout, non pas tant sur la vérité historique que sur les différentes autobiographies de Schliemann, dont l'on sait par ailleurs combien elles prenaient de libertés par rapport à la réalité. Ainsi l'historien David A. Traill montre-t-il que Schliemann ne peut avoir vécu l'incendie de San Francisco dont il affirme pourtant avoir été témoin – et qui ouvre la pièce. L'historien montre qu'il a recréé l'épisode d'après le *Daily Union* de Sacramento<sup>10</sup>. Il met aussi au jour les mensonges, falsifications ou trafics divers auxquels s'est livré l'archéologue qui, dans les multiples strates de son autobiographie, construit en permanence sa propre légende.

Or, Bruno Bayen fait de cette complexité même l'une des caractéristiques de son personnage, qui résonne clairement dans cette réplique du détective Mister Haak :

Écumeur ! Nécrophile ! Cadavre ! Pinacothèque ! Cheval ! Sophismes, abandonnez donc tous vos sophismes !... (*va à la fenêtre*) La statue là dans le jardin, vous déclarez découverte à Troie, faux, sophisme, vous l'avez achetée à un brocanteur de Plaka !...<sup>11</sup>

Parallèlement, Bayen fait de l'écriture autobiographique et de la construction de la légende un enjeu fondamental de la pièce. L'on voit Schliemann à plusieurs reprises rédiger

---

<sup>8</sup> « Un épisode ignoré dans la vie de Schliemann », *La Nouvelle Revue Française*, n°345, Gallimard, octobre 1981, p. 61.

<sup>9</sup> *Schliemann, épisodes ignorés...*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>10</sup> David A. Traill, *op. cit.*, p. 24. Voir aussi Annick Louis, *op. cit.*

<sup>11</sup> *Schliemann, épisodes ignorés...*, *op. cit.*, p. 82.

l'histoire de sa vie, qu'il s'agit pour lui de terminer avant l'arrivée du bateau qui le mène de New-York à Athènes. Le manuscrit apparaît sur la scène comme objet omniprésent, dont il lit de longs passages réinventés (scène 2, p. 28-29 notamment). Il s'interroge sur les difficultés de l'entreprise : « Il faudra mettre de l'ordre dans tout ça et je n'aurai jamais le temps de terminer » (p. 30), ou plus loin, à propos des « épisodes » de sa vie : « cela signifie que j'ai oublié le tissu qui les tenait tous, et la qualité (couleur) de chacun » (p. 59). Plus tard, on évoquera les « épreuves du livre » (p. 77) puis l'on verra le détective Mister Haak lire l'autobiographie désormais parue (« *Il lit Autobiographie de H.S., dont la couverture reproduit la photographie de Sophia Couverte des bijoux d'Hélène, édition anglaise* », p. 94). Bruno Bayen démultiplie donc les strates de la construction de la mémoire, comme pour faire revivre cette toile qui reliait les épisodes d'une vie, et qui a été perdue. Il fait de la scène le lieu de ce « tissu », la résurgence d'une cohérence qui relève moins des événements réels de l'Histoire que de la force d'un désir : découvrir et faire revivre le trésor de Troie.

C'est alors dans le déploiement de ce fantasme qu'il s'agira de conduire le spectateur. Le théâtre offre pour cela ses possibilités propres, et au premier chef sa mémoire : le personnage de Schliemann semble renaître de la confusion avec le Faust de Goethe (« Henrri, comme le docteur Faust, la légende, / solitaire qui marche – seul, à la conquête de son trésor... », p. 40), avec un Christophe Colomb qui pourrait être celui de Paul Claudel (« Le Christophe Colomb du vieux monde, c'est ça », p. 115), voire avec les figures ibséliennes du rêve aventureux, telle celle de Peer Gynt devenu un temps historien en Égypte. En même temps, ce Schliemann recrée aussi de la mémoire personnelle et du projet théâtral de Bruno Bayen lui-même, si l'on en croit le goût de ce dernier pour les voyages aventureux, mais aussi pour les figures et les scénographies du « parcours », comme il s'en explique lui-même dans sa présentation de la pièce :

*Square Louis-Jouvet* (Strasbourg, 1979), *Les Fiancés de la Banlieue Ouest* (Bobigny, 1980) et *Schliemann, épisodes ignorés* sont une suite sur la ville. Chacun de ces projets est un transit à travers la ville : Paris, une ville de banlieue, la ville de Troie.<sup>12</sup>

## Hantises troyennes

À cette mémoire du récit autobiographique se mêle sur la scène théâtrale un kaléidoscope de moments isolés, qu'il s'agisse d'« épisodes ignorés », comme l'indique le titre, ou de scènes mythiques. Bruno Bayen semble en effet construire sa pièce autour de deux obsessions ancrées dans la vie et les projets d'Heinrich Schliemann, celle du personnage d'Hélène de Troie et celle de l'œuvre homérique qu'il fait revivre à travers de multiples procédés mnémoniques offerts par le texte et la scène théâtrale.

« Je veux une femme sans pareille, la plus semblable à Hélène de Troie<sup>13</sup> », demande Schliemann au photographe Adolphe Spencer L., sur le bateau qui l'emmène vers Athènes. La pièce construit cette quête d'un personnage fantôme, nourri des différentes interprétations qui l'ont précédé. Ainsi émerge Hélène, déjà fantôme chez Euripide, mais aussi personnage-revenant du *Second Faust* de Goethe que joue Nelly, comédienne rencontrée sur le bateau, à la demande de Schliemann. Pourtant, le jeu théâtral échoue à faire revivre Hélène, cette « Nelly - non-Hélène-Nellynonhélènenelly » (p. 43) ; elle est, lui dit Schliemann, « anachronique » (p. 44). Pour faire disparaître l'écart, qui entrave ici l'illusion, il est donc nécessaire de recréer (et non de faire jouer) le personnage d'Hélène. Celui-ci s'incarne progressivement à travers une

<sup>12</sup> « Parcours », dans *Supplément au Journal de Chaillot* n°5, 26-30 juin 1982.

<sup>13</sup> Bruno Bayen, *Schliemann, épisodes ignorés*, op. cit., p. 35.

photographie, choisie parmi d'autres, envoyées par l'Archevêque d'Athènes et toutes épinglées sur le mur de la cabine du bateau. Tel Zeuxis tentant de peindre le visage oublié d'Hélène à partir des traits des filles de Crotoné<sup>14</sup>, Schliemann contemple cette variété de portraits. Le visage de Sophia, comme émergé de multiples possibles, support et entretien de l'imaginaire mythique, se fait ensuite personnage lorsque l'archéologue, parvenu à Athènes, rencontre les treize jeunes filles représentées sur les photographies et convoquées pour lui dans une salle de l'Arsakeion<sup>15</sup>.



Les jeunes filles doivent chacune réciter en grec un passage de l'*Iliade*, les lamentations d'Hélène à la mort d'Hector (chant XXIV, v. 761-776), appris au cours de leurs leçons. Le grec ancien se mêle au grec moderne de leurs excuses ou de leurs erreurs. Seule Sophia « “interprète” ce qu'elle récite », s'appropriant le grec ancien, et poursuit bien au-delà du passage demandé. Le grec moderne surgit ensuite dans le dialogue, et le personnage d'Hélène/Sophia semble lui aussi surgir d'un chœur de jeunes filles, comme si cette forme théâtrale du chœur antique s'offrait comme vecteur de la mémoire. Tous les ingrédients de la scène (le décor, la langue, le texte, la forme théâtrale) disent la superposition puis la fusion progressive de l'antique et du moderne, qui s'incarne véritablement dans le corps, la langue et les émotions de Sophia regardée et écoutée par Schliemann. Le regard amoureux naît en effet dans cette capacité à faire vivre un fantasme et revivre un personnage, et le théâtre se fait l'expression même de ce désir.

L'on voit combien Bruno Bayen retrouve ici peut-être l'imaginaire de la trace, voire du pied levé de la Gradiva du récit de Wilhelm Jensen, que le personnage de l'archéologue Norbert Hanold fait revivre en rêve dans les rues de Pompei, après l'avoir contemplée, fasciné, sur un bas-relief<sup>16</sup>. Le geste de celle qui pourrait être la danseuse Gradiva constitue dans le récit de Jensen une forme comme fossilisée dans le bas-relief, qui a conservé –dans une perspective pourrait-on dire héritée de Didi-Huberman<sup>17</sup>– son énergie propre, sa vitalité, voire sa force d'émotion. En ce sens, il interpelle le regard présent qui lui fait face. De même le texte homérique joue ici comme inscription fossilisée, qui interpelle toujours le regard de Schliemann, acharné à réanimer l'inanimé. Bruno Bayen semble donc se fondre lui aussi dans

---

<sup>14</sup> Voir notamment Cicéron, *De inventione*, livre II.

<sup>15</sup> Photographie du spectacle *Schliemann, épisodes ignorés*, agence Marée-Breyer, BNF.

<sup>16</sup> Wilhelm Jensen, *Gradiva*, Fischer Verlag, 1903.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

la trace de ce pied levé – le texte homérique et la fascination qu’il exerce chez Schliemann – pour le faire revivre sur la scène, dans un élan nouveau.

Par-delà la quête d’Hélène, la pièce se fait alors expression de la hantise « troyenne » qui habite l’homme d’affaires et archéologue, et qui émerge à travers ses multiples écrits autobiographiques. Ainsi de l’incendie de San Francisco, omniprésent dans les récits autobiographiques de Schliemann. Il inaugure la pièce, comme pour convoquer sur scène l’incendie de la cité de Troie, ou plutôt la mémoire de cet incendie comme origine du désir prométhéen de Schliemann. Dans *Ilios*, récit autobiographique, ce dernier raconte en effet sa découverte pendant son enfance, à travers une gravure de *l’Histoire universelle* de Georg Ludwig Jerrer qui représentait les murailles en feu. Il évoque la décision qui s’en suivit : « et enfin nous décidâmes qu’un jour j’irais à Troie et que je tâcherais d’en retrouver les restes<sup>18</sup> ». Lorsque Bruno Bayen recrée à l’orée de sa pièce, par un procédé technique complexe, de « vraies grandes flammes<sup>19</sup> » léchant les murs du décor de la chambre de Schliemann à San Francisco, il ancre donc d’emblée sa pièce dans la modernité historique de l’homme d’affaires, mais il fait aussi émerger en filigrane une image obsédante liée à l’enfance, qui prend alors valeur doublement originelle.

C’est qu’il s’agit pour l’aventurier tel que se le représente Bayen, non pas seulement de « retrouver les restes de Troie », mais bien de faire « revenir au jour l’enfance de l’humanité », de « ramener à la lumière solaire l’aurore de l’humanité tout entière<sup>20</sup> ». En même temps, retrouver Hélène, c’est aussi revenir aux éblouissements d’un premier amour perdu, celui de la jeune Minna qu’au soir de sa vie le personnage Schliemann convoque sur la scène à travers une fleur séchée, souvenir, imagine-t-il, de la ville d’Ankershagen, sa ville d’enfance, « où était enterrée sa mère », et « qu’il appelait sa ville natale<sup>21</sup> ». Comme si le souvenir faisait renaître le lieu, la scène suivante se joue à Ankershagen, où Schliemann retrouve « la trace légère » de ses initiales mêlées à celles de Minna gravées sur un arbre : « comme le vin, c’est maintenant qu’elle trouve son goût de vérité<sup>22</sup> ». La pièce se fait donc parcours à travers des villes perdues qui semblent renaître du désir de les retrouver, porté par l’amour d’une femme. En cela, elle se colore de cette quête du « pays natal », telle que Bayen l’observera peut-être aussi chez Peter

---

<sup>18</sup> « Quoique mon père ne fût ni savant ni archéologue, il aimait passionnément l’histoire ancienne ; il me racontait souvent, avec l’enthousiasme le plus communicatif, le sort tragique d’Herculanum et de Pompéi, et trouvait bien heureux les gens assez riches et assez libres de leur temps pour aller visiter les fouilles qui mettent au jour ces deux villes. Il me racontait aussi avec la plus vive admiration les exploits des héros d’Homère, et les événements de la guerre de Troie ; en ce qui me concerne, j’étais le défenseur obstiné de la cause des Troyens, et je l’entendais avec chagrin m’affirmer que l’antique cité avait été complètement détruite et qu’il n’en restait plus aucune trace. Qu’on imagine donc ma joie, lorsque recevant en 1829 pour cadeau de Noël une *Histoire universelle* de Georg Ludwig Jerrer, je vis une gravure qui représentait l’incendie de la ville de Troie, ses murs énormes et les portes Scées, par où fuyait Énée portant son père Anchise sur ses épaules et tenant Ascagne par la main. Je m’écriai : “Père, vous vous trompez. Jerrer a vu Troie ; autrement il ne pourrait pas la représenter ici. – Mon fils, répliqua-t-il, ce n’est qu’une image de fantaisie.” Je lui demandai si les murs de l’ancienne Troie étaient aussi gigantesques que l’image les représentait, et à sa réponse affirmative, je répliquai : “Père, si de tels murs ont jamais existé, il est impossible qu’ils aient été complètement détruits ; ils ont dû laisser de grandes ruines et elles doivent subsister encore ; mais elles sont recouvertes par la poussière des siècles.” Il me soutint le contraire, je maintins mon opinion, et enfin nous décidâmes qu’un jour j’irais à Troie et que je tâcherais d’en retrouver les restes. » (cité par David A. Traill, *op. cit.*, p. 13).

<sup>19</sup> Voir à ce sujet l’article de Michel Cournot, « Les entractes de Madame Saussure », paru dans *Le Monde*, 10 juin 1982.

<sup>20</sup> « Un épisode ignoré dans la vie de Schliemann », *La Nouvelle Revue Française*, n°345, Gallimard, octobre 1981). Schliemann était né en 1822, dans la ville de Neu-Buekow. La famille déménage en 1823 pour Ankershagen.

<sup>21</sup> *Schliemann, épisodes ignorés, op. cit.*, p. 29.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11.

Handke lorsqu'il le traduira ou le lira<sup>23</sup>, quête qui se ferait ici possibilité d'une vie nouvelle, où, pour reprendre les mots de Bayen, « à chacun serait donné la chance de réaliser son rêve d'enfant<sup>24</sup> ».

Ainsi, *Schliemann, épisodes ignorés* se charge d'une dimension proprement mélancolique, liée, dans l'intrigue, à la perte de l'amour d'enfance, mais aussi au souvenir du frère mort de l'archéologue, ce frère qui portait déjà son nom, Heinrich, et qui « repose à deux pas du lit de [sa] naissance<sup>25</sup> ». Origine et mort se mêlent dans une mémoire qui semble comme projetée, démultipliée sur l'ensemble de la pièce et de la scène. À la discontinuité des tableaux qui glissent de l'un à l'autre comme dans la juxtaposition d'un rêve, se superpose en effet la dissémination des traces de l'antique, éparpillées à travers les différentes scènes (dans la langue d'Homère, dans les photographies d'Hissarlik, dans les bijoux de Troie, dans l'image de l'incendie...) puis progressivement dissoutes, alors même que le personnage de Schliemann rêve de regrouper toutes ses découvertes archéologiques dans une salle de musée à son nom. Sur la scène, ces dernières se trouvent un instant réactivées, nourries d'imaginaire et de vie, tel le masque dit « masque d'Agamemnon » – masque en or devenu extrêmement célèbre et conservé aujourd'hui au musée national archéologique d'Athènes – que Schliemann extrait d'une valise, dans un hôtel de Naples, à la scène 12 et que l'on semble oublier ensuite. Mais quelques scènes plus loin (des années plus tard), c'est de Schliemann lui-même qu'un sculpteur prépare le masque mortuaire, moulant le plâtre sur son visage mort. Réinventé par Bruno Bayen, le masque antique a laissé la place à un nouveau simulacre ; il revit à la fois comme masque mortuaire et comme accessoire de théâtre. Le personnage se confond alors avec celui dont il a suivi la trace et qu'il a tenté de réinscrire dans une histoire vivante, jusqu'à donner son nom à son propre fils, Agamemnon. Le théâtre, art par essence de l'éphémère en même temps qu'artefact de mémoire, se fait donc l'expression d'une tension constamment renouvelée entre fugacité des êtres et des choses et hantise de la disparition. « Puisque le théâtre n'est pas destiné à rester, il doit parler de la trace et de ce qui disparaît », dira ailleurs Bruno Bayen<sup>26</sup>. En 1987, lorsqu'il mettra en scène la vieillesse et la mort d'Œdipe dans *Œdipe à Colone* à Hammamet puis à Villeneuve-lès-Avignon, il approchera peut-être encore un peu plus près le caractère inéluctable de la disparition et le paradoxe de sa représentation. Ainsi s'en expliquera-t-il tout du moins : « l'enjeu de cette pièce est la perpétuation, perpétuation d'une histoire et d'une trace – le corps d'Œdipe –<sup>27</sup> ».

## Remises en jeu

Pourtant en 1982, l'on ne saurait dire que le spectacle de *Schliemann, épisodes ignorés* se confond avec celui de la mélancolie. Bien au contraire, cette dernière se trouve en quelque sorte mise à distance au moment même où elle s'exerce, en même temps que la fascination qui la sous-tend est interrogée. L'on pourrait analyser l'humour, qui éclate à de multiples reprises

---

<sup>23</sup> Voir notamment Peter Handke, *Par les villages (Über die Dörfer)*, 1981), traduit par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Harlequin », 1983. De Peter Handke, Bruno Bayen traduira *Voyage au pays sonore ou l'art de la question [Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land]*, 1989], Paris, Gallimard, 1993 ; *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre [Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten. Ein Schauspiel]*, 1992], Montreuil, L'Arche, 1994, *Préparatifs d'immortalité [Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Königsdrama]*, 1997], Montreuil, L'Arche, 1999.

<sup>24</sup> Bruno Bayen, « Parcours », dans *Supplément au journal de Chaillot*, n°5, 1982.

<sup>25</sup> *Schliemann, épisodes ignorés, op. cit.*, p. 38.

<sup>26</sup> Bruno Bayen, intervention dans l'émission « Le Cercle de Minuit », 21 septembre 1992, <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu>, consulté le 29 mai 2023.

<sup>27</sup> « La force de l'ineffaçable », Bruno Bayen/Joël Jouanneau, Dialogue sur *Œdipe à Colone*, *Théâtre/public*, 76-77, 1987, p. 23.

dans la pièce et semble restituer la dimension enfantine et le plaisir d'une chasse au trésor partagée. L'on pourrait également observer combien la pièce se charge progressivement des signes et de la thématique du bricolage, du trafic et du mensonge exercés par Schliemann lui-même, comme pour mieux signifier sa capacité fabulatrice et manipulatrice. Le spectacle semble en fait interroger précisément cette tension entre fiction et réalité. Le personnage de Schliemann lui-même apparaît en même temps comme celui qui refuse le simulacre et le mensonge (ainsi de son rejet de la comédienne Nelly, et de toutes celles qui « récitent » au lieu d'incarner), et comme un habile manipulateur de la construction de l'Histoire et de sa réception.

Au cœur de cette tension, la place essentielle jouée par la technique de la photographie en cristallise les enjeux. La mémoire que le spectateur peut avoir de la photographie de Sophia traverse évidemment l'ensemble de la pièce. Mais bien plus, on rappellera que dès la genèse même du projet, la nouvelle publiée par Bayen dans la *NRF* s'ouvrait sur l'invitation faite par Edison à Schliemann de venir visiter son studio aux États-Unis :

J'ai répondu à cette invitation avec un intérêt d'autant plus vif que mes découvertes sont précisément à l'opposé des siennes : j'ai fait revenir au jour l'enfance de l'humanité en entreprenant les fouilles de la Cité de Troie chantée par Homère. M. Edison, lui, a dessiné le futur de cette humanité par l'invention de l'électricité, du phonographe, et du cinématographe.<sup>28</sup>

Cet incipit contribue à construire la comparaison omniprésente dans la nouvelle puis dans la pièce, entre Antiquité et monde moderne, désir de retour aux origines et volonté de construire un monde nouveau. Mais pour remplacer en quelque sorte Edison, dès le début de la pièce, Bayen invente ce personnage de photographe, Adolphe Spencer L. rencontré par Schliemann sur le bateau qui l'emmène de San Francisco à Athènes. Ce photographe l'accompagnera dans l'ensemble de son parcours, se faisant spectateur, confident puis complice dans l'observation des clichés des jeunes filles parmi lesquelles Schliemann choisira son Hélène. La photographie constitue un médium de la mémoire puisqu'elle fait surgir les visages des jeunes filles grecques sur le bateau, comme autant de portraits qui interpellent, et qui reprendront vie à travers le chœur de jeunes filles à Athènes. Elle traduit aussi ce désir de fusion entre passé mythique et présent, lorsque Adolphe Spencer L., retrouvé à Athènes, réalise pour l'archéologue le cliché de Sophia portant les bijoux du « trésor ». En ce sens, elle se fait support essentiel, sur la scène théâtrale, du souvenir et de sa reconstruction comme souhait démesuré de contrer l'oubli et la disparition. Bien plus, pour le spectateur contemporain, le spectacle de sa vivante restauration vient se superposer au souvenir réel – s'il l'a conservé en mémoire – de la photographie sépia, dans une confusion des époques et une porosité des frontières entre vie et mort qui n'est pas sans rappeler l'étrange puissance évocatoire des portraits du Fayoum.

Mais cette photographie relève aussi du simulacre, de l'illusion sciemment construite et entretenue. C'est ce que montre du moins la scène de préparation du cliché de Sophia, au cours de laquelle les traces de la mémoire de Troie oscillent entre permanence de la « hantise », vénération muséale et résultat d'une fabrication ludique<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Un épisode ignoré dans la vie de Schliemann, op. cit.*, p. 61.

<sup>29</sup> Photographie du spectacle *Schliemann, épisodes ignorés*, agence Marée-Breyer, BNF.



Dans un décor à la gloire des fouilles de Schliemann et de sa légende (« Un cartouche sur un mur représente les sites de fouilles [la colline d'Hissarlik]. - Un vers de l'*Odyssée* peint au-dessus de la petite porte<sup>30</sup> »), ce dernier se fait homme de théâtre et prépare une véritable mise en scène. Il pare Sophia des bijoux (« le collier fait de minuscules perles d'or sur onze rangées » ; « des boucles d'oreilles » ; « le diadème du « trésor de Troie ») dans un moment d'émerveillement (« un rêve de jour »), mêlé à la conscience de construire une légende<sup>31</sup>. Mais la scène est interrompue par le détective privé, Mister Haak, qui dénonce le trafic d'œuvres antiques et le vol des bijoux. Bien plus, pour le spectateur, guidé par la référence à *Faust* déjà présente à plusieurs reprises dans la pièce, le rêve de Schliemann et Sophia évoque inmanquablement le souvenir de Marguerite, qui chez Gounod cette fois se pare de boucles d'oreilles devant un miroir en interprétant le célèbre « Air des bijoux » (l'on pourrait même observer dans ce moment un clin d'œil à la Castafiore d'Hergé tant sont nombreuses les similitudes entre l'univers de Tintin et le parcours de Schliemann vu par Bayen<sup>32</sup>) :

MARGUERITE

*Elle ouvre la cassette et laisse tomber le bouquet.*

O Dieu! que de bijoux! ... est-ce un rêve charmant

Qui m'éblouit, ou si je veille? ...

Mes yeux n'ont jamais vu de richesse pareille! ...

*(Elle place la cassette tout ouverte sur une chaise et s'agenouille pour se parer.)*

[...]

Ah! je ris de me voir,

Si belle en ce miroir!

Est-ce toi, Marguerite?

Réponds-moi, réponds vite! -

Non! non! - ce n'est plus toi!

Non! non! - ce n'est plus ton visage!

C'est la fille d'un roi,

Qu'on salue au passage! -<sup>33</sup>

Sophia, qui « enlève des mains [de Schliemann] [le diadème du « trésor de Troie] pour aller s'en coiffer devant le miroir », semble retrouver ce rêve de jeune fille : se métamorphoser en fille de roi par la grâce de bijoux. En même temps, la photographie, mythique, d'une Hélène

<sup>30</sup> Schliemann, *épisodes ignorés*, op. cit., p. 76.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 76-77.

<sup>32</sup> Ce dernier revendique à la même époque son attachement à Hergé (voir « Hergé est un modèle », *La Nouvelle Revue Française* n° 366-367, Gallimard, juillet-août 1983, p. 256-257).

<sup>33</sup> *Faust*, Acte 3, scène VI, livret de Jules Barbier et Michel Carré, *L'Avant-scène Opéra*, n°231, 2006.

ressuscitée se trouve, à travers ces multiples filtres, comme déconstruite et désacralisée, tandis que la tentation mélancolique est en quelque sorte rejouée en même temps qu'entravée. En ce sens, Schliemann n'a plus rien ici du rêveur idéaliste, et Bruno Bayen n'est peut-être pas ici non plus cet « archiviste minutieux et mélancolique<sup>34</sup> » que certains observeront ailleurs. Bien au contraire, il utilise un art savant du montage qui joue des décalages et des interruptions, des associations et des remontages, et qui interpelle les multiples mémoires du spectateur afin de mêler, pour reprendre les mots de Didi-Huberman, à propos de l'*ABC de la guerre* de Brecht, « toutes sortes d'anachronismes ou d'impertinences<sup>35</sup> », au service d'un processus critique de « distanciation » face au récit de l'Histoire.

Sur la scène de Chaillot, Antoine Vitez, qui interprète le personnage de l'archéologue, donne à ce moment toute cette complexité et cette ambivalence que porte le texte<sup>36</sup>. Il incarne Schliemann en faisant revivre non seulement la folie de son rêve, mais aussi sa part d'enfance retrouvée. Et il le joue dans une interprétation funambulesque qui fait écrire à Monique Le Roux :

[...] il sait être cet homme à la fois ridicule et bouleversant, montrer la naïveté du personnage sans le rendre dérisoire, faire coexister l'incertitude de l'âge et l'alacrité retrouvée du jeune homme, danser et chanter la déclaration la plus émouvante de la pièce à la manière d'Offenbach.<sup>37</sup>



Certes, on rappellera que Vitez partage avec son personnage le constant désir de faire revivre la Grèce antique dans le présent, qu'il s'agisse d'en traduire les textes ou de les mettre en scène (on pensera à ses mises en scène d'*Électre*, par exemple). On rappellera également que quelques mois avant de jouer Schliemann, à l'époque où il discutait avec Bruno Bayen du projet de la pièce, il avait lui-même mis en scène le *Faust* de Goethe au théâtre de Chaillot (plus

<sup>34</sup> Brigitte Salino et Patrick Kéchichian, « Bruno Bayen, écrivain et metteur en scène, est mort », *Le Monde*, 9 décembre 2016.

<sup>35</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 136.

<sup>36</sup> Sophia était interprétée par Bérangère Bonvoisin ; Mister Haak par Bertrand Bonvoisin ; Adolphe Spencer L. par Jean-Quentin Chatelain.

<sup>37</sup> Monique Le Roux, « Le désir d'Hélène », *Quinzaine littéraire*, 16/06/1982). Voir aussi Matthieu Galey, « La Promenade théâtrale », *Nouvelles littéraires*, 10/06/1982 : « Moustachu, entre Jean Vilar en fin de carrière et feu-Albert Lebrun, Antoine Vitez, en Schliemann, n'a jamais été aussi à l'aise sur des planches. Délivré de lui-même, en vacance de sa propre réputation d'intellectuel, il s'en donne à cœur-joie dans la caricature sautillante de son personnage d'exception. Le regarder vivre son rôle est un plaisir de tous les instants ». Photographie du spectacle *Schliemann, épisodes ignorés*, agence Marée-Breyer, BNF.

tard, il eut le projet de créer l'opéra *Schliemann* que Betsy Jolas composera à partir de la pièce, mais la mort l'en empêchera). Mais par-delà l'intérêt (ou la fascination) de l'acteur pour le personnage, peut-être peut-on voir ici aussi la manifestation d'un constant éblouissement devant la capacité du théâtre non pas tant à mettre à distance la pulsion mélancolique qu'à en faire un objet de jeu, à jouer avec et dans la mémoire, ses illusions et ses vertiges pour en faire un plaisir réel et présent.

Parce que, pour reprendre les mots de Winnicott, « cette aire où l'on joue n'est pas la réalité psychique interne, [parce qu'] elle est en-dehors de l'individu, mais [qu']elle n'appartient pas non plus au monde extérieur<sup>38</sup> », la scène théâtrale offre donc à Bruno Bayen et Antoine Vitez la possibilité de jouer avec le désir de retour à l'origine pour lui donner des formes concrètes, ludiques, multiples et mouvantes. Interprété à travers eux, Heinrich Schliemann devient alors, en dehors de toute dimension morale, un nouveau personnage. Loin de la figure du rêveur mélancolique comme de celle du manipulateur ou du trafiquant, il revit lui-même en homme de théâtre, habité par ce même désir, acharné à lui donner vie, habile à manipuler pour cela toutes les possibilités de l'illusion, travaillant en permanence à en construire et à en incarner la fiction.

Claire LECHEVALIER  
Université de Caen Normandie

---

<sup>38</sup> Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016, p. 105.