

Électre

variation à partir de Sophocle

de Jean-Pierre Siméon
règle du jeu
Christian Schiaretti

répertoire



Du mardi 4 octobre au samedi 15 octobre 2016

Dossier d'accompagnement

Électre

variation à partir de Sophocle

de Jean-Pierre Siméon, règle du jeu Christian Schiaretti

Avec

Élizabeth Macocco — Électre
Amandine Blanquart — Chœur / Choryphée
Julien Gauthier — Oreste
Damien Gouy — Précepteur
Clémence Longy — Chœur / Choryphée
Clément Morinière — Pylade
Juliette Rizoud — Clytemnestre / Chrysotémis / Chœur
Julien Tiphaine — Égiste

Production Compagnie À Juste Titre — Théâtre National Populaire

**Ne pas oublier
d'offrir des miettes aux Erynnies
pour conjurer le cri du blé devenu pain
(Eleusis, juillet.)**

Jacques Lacarrière, *Trois ménologues*, Cheyne éditeur



Scène de l'*Orestie*, Musée national de Naples.

Cet *Électre*, écrit, comme *Philoctète**, sur la suggestion de Christian Schiaretti, obéit aux mêmes principes d'écriture et de composition. Il s'agit donc de ce que j'ai appelé une variation qui, si elle suit le fil de l'intrigue proposée par la pièce de Sophocle, autorise condensations, expansions, retraits et ajouts, et revendique sa propre invention prosodique, rythmique, métaphorique. Cela ne désigne donc pas le passage d'une langue dans une autre, ce qu'est l'ordinaire traduction, mais le passage, d'une autre conséquence, d'une poétique dans une autre. Libre appropriation donc qui n'ignore pas sa dette mais manifeste le sens constant de toute création littéraire : elle ne peut être qu'un palimpseste.

J'écris ainsi sur Sophocle, simultanément effacé et présent. *Électre* trouve à mes yeux son argument poétique premier dans le heurt de tensions multiples et contradictoires, entre les êtres et dans les êtres eux-mêmes. C'est donc ici le rythme, à vif et comme hyper-tendu, qui a commandé la logique de mon travail. *Électre* ? Un crescendo de tensions antagonistes (espoir et attente exaspérés, entêtement contre renoncement, haines réciproques) qui ne peut trouver sa résolution que dans l'acmé d'un meurtre qui est peut-être moins l'issue d'un débat entre le juste et l'injuste que la jouissance d'une libération autant physique que psychique.

Jean-Pierre Siméon, mars 2015

*Spectacle créé par Christian Schiaretti en 2009, avec Laurent Terzieff dans le rôle-titre.

Ma poésie de théâtre

Jean-Pierre Siméon Dans la « Déclaration d'auteur » de la SACD, il y a trois cases : celle des œuvres originales, celle des traductions et celle des adaptations. Mon texte est une œuvre originale. Il ne s'agit pas d'une traduction car je n'ai pas travaillé sur le texte grec, que je ne lis pas. Quant à l'adaptation, j'en récusé le terme aussi car je n'ai pas transposé d'un genre à un autre, ce qui est son schéma traditionnel. Et au cœur du théâtre non plus, je n'ai pas adapté : d'ailleurs « adapté » à quoi ? à des codes contemporains ? à des mœurs et des modalités sociales modernes ? Je n'ai procédé à aucune transposition ainsi qu'Anouilh a pu le faire avec *Antigone* J'ai réinventé et réécrit le texte. Mais celui-ci reste une variation d'après Sophocle : j'en ai gardé l'argument, la structure et la plupart des motifs centraux. D'un point de vue théorique, et à moins d'ignorer toute la critique du XX^e siècle, le critère d'originalité d'une œuvre n'est pas à chercher dans l'argument ou dans le motif d'une œuvre, mais dans sa langue. Ce qui fait qu'un texte est *original*, c'est qu'il n'a pas d'équivalent dans la langue. On ne peut dire que l'originalité se situe dans l'argument narratif ou fictionnel sans invalider foncièrement l'originalité du *Dom Juan* ou de *L'Avare*. *Dom Juan* est de Tirso de Molina. *L'Avare*, de Plaute. Et ce jusqu'à Heiner Müller. Je refuse ces cases car elles ne rendent pas compte de la nuance, qui est l'enjeu même de la création littéraire. Elles ne s'intéressent pas au débat littéraire ; leur enjeu est qu'il y ait des critères de prélèvement sur les droits. J'ai écrit un texte dont je veux qu'on reconnaisse les caractères d'originalité. J'ai emprunté la trame de *Sophocle*, j'ai suivi le dessin et la structure de sa pièce, mais le travail que j'ai fait dans la langue est considérable et n'a rien à voir avec la langue ou le registre de langue de *Sophocle*. C'est *autre chose*.

Gérald Garutti Lorsqu'un poète s'empare d'un texte (comme Yves Bonnefoy avec *La Tempête*, ou Philippe Jaccottet avec *L'Odyssée*), et qu'il le réécrit en poète, est-ce une traduction ? Dirais-tu que la traduction de Jaccottet de *L'Odyssée* est une œuvre originale de Philippe Jaccottet et non une œuvre d'Homère ?

J.-P. S. C'est une traduction. Et la différence avec ce que je produis est que la traduction est dans un suivi linéaire du texte, tandis que je m'en échappe sans arrêt, que je survole, reprends et reviens... Comme le fait Heiner Müller, qui reprend au reste parfois telles quelles des répliques de *Sophocle* mais dans sa langue poétique propre. Lorsque je fais parler *Philoctète* ou *Ulysse*, je prends des éléments de tel ou tel monologue, j'en minimise ou supprime d'autres, dans les dialogues je condense certains échanges, infléchit le ton vers tel ou tel registre, je réinvente

à ma manière. C'est ce que j'appelle des expansions, des rétractions, des ajouts. Il est impossible qu'un traducteur fasse ça. Même Jaccottet, même Bonnefoy. Tout grands auteurs qu'ils sont, quand ils sont traducteurs, ils ont ce scrupule de d'abord suivre au plus près le dessin précis de la langue, le dessin rythmique dont parle Bonnefoy. Or moi non, puisque j'invente dans ma propre rythmique, celle qu'on retrouve dans toutes mes autres pièces.

G.G. Il est indéniable que c'est ton style.

J.-P. S. C'est ce que j'appelle ma « poésie de théâtre », un style, un lexique, un rythme qui relèvent plus de Péguy que de Sophocle. Il y a encore ici des échos de Péguy que j'assume, que tu trouves dans mon *Stabat Mater*, et que j'ai entendus avec Schiaretta. Selon moi, ma langue doit plus à Péguy qu'à Sophocle, et de loin. Si on place l'originalité d'une œuvre dans l'histoire qu'elle raconte, on va presque toujours se retrouver dans une impasse. Parce qu'alors l'*Antigone* d'Anouilh n'est pas d'Anouilh, *Madame Bovary* n'est pas une création mais le développement d'un fait divers issu d'un article de journal.

G.G. Mais c'est une question de seuil : *Madame Bovary* fait 600 pages, et l'article qui rapporte le fait divers dont s'inspire Flaubert, lui, n'en fait qu'une.

J.-P. S. D'accord. Mais aujourd'hui justement, étant donné la part mineure accordée à la qualité de la langue dans une œuvre, le critère d'auteur a changé : à Hollywood ou ailleurs, l'auteur est le rédacteur des faits divers que sont le synopsis d'un film ou le résumé d'une pièce de théâtre ! Ce n'est rien de plus. Donc chercher l'originalité là, c'est évidemment aller dans une impasse puisque l'originalité est justement ce qui excède cela. Et qui l'excède comment ? par le développement de la langue, qui invente la profondeur et la complexité. Et alors, si tu as affaire à des poètes, la langue de chacun est autonome, elle invente son propre univers. Bien sûr, je revendique ma dette envers *Sophocle*, elle est naturelle, mais il n'a pas non plus inventé l'histoire de *Philoctète*, qu'il faut alors chercher dans *Homère* et qui est elle-même une compilation, avec un épisode de *Lemnos* probablement venu d'autres sources... C'est sans fin.

G. G. Je suis tout à fait d'accord avec toi sur le fait qu'un argument ne suffit pas à déterminer l'originalité d'une œuvre, mais le débat m'intéresse. Cette question de l'originalité et de l'emprunt est au cœur de la création littéraire : qu'est-ce qui relève de l'emprunt ?

J.-P. S. Mais dans Plaute et l'Avare, c'est au-delà de l'argument, parce qu'il y a vraiment réécriture.

G. G. Prenons comme test de superposer les textes, par exemple les différentes versions de *Philoctète* (disons la traduction de Mazon, le texte de Müller et le tien), en les comparant mot à mot. Comment distingues-tu alors une traduction d'une œuvre originale ?

J.-P. S. C'est très simple. Dans la linéarité, le texte de Müller ou le mien ne cessent de dévier par rapport à la tragédie de Sophocle. De temps en temps, on retrouve une série de deux ou trois répliques qui correspondent parfaitement à ce qu'on trouve chez Sophocle, et puis on tombe sur un monologue qui commence de la même façon et dont tout le reste est différent. Dans tel monologue de *Philoctète*, on va retrouver deux ou trois des éléments cruciaux, qui sont chez Sophocle, importants sans doute du point de vue sémantique. mais au moins autant qui n'



Laurent Terzieff, David Mambouch, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, mise en scène Christian Schiaretti, 2009.

sont pas et que j'ai choisi d'éliminer. Et parmi ceux que j'ai retenus, j'ai pu développer avec insistance certains nœuds sémantiques, alors que d'autres ne sont qu'accessoires. Il y a donc deux différences majeures : la langue (avec sa suspension, son rythme et son tissu métaphorique) est complètement différente, et les éléments sémantiques sont repris de

façon aléatoire. Dans une traduction, au contraire, ces éléments sont scrupuleusement repris dans un ordre obligé et une chronologie exacte. Heiner, moi ou d'autres n'avons pas ce scrupule-là. C'est pourquoi je parle de « variation ». Mon écriture est une sorte de métamorphose. C'est la même chose, mais dans une autre forme. Il s'agit vraiment de cela : une chose qu'on sort de sa forme et qu'on fait vivre dans une autre. Exactement comme dans une métamorphose traditionnelle : un lapin devient un crocodile. L'être est le même, c'est toujours un animal à quatre pattes, mais on ne peut dire que l'un et l'autre sont les mêmes. Pardon pour cette comparaison triviale, mais c'est la métamorphose. Il y a bien dans le texte l'argument de Sophocle, ses éléments sémantiques forts, mais j'ai retiré l'enracinement sémantique de la pièce *Philoctète* de la mythologie hellénique, dont je ne me préoccupe pas, alors que le traducteur doit la connaître. Je suis naïf. Et je m'en fiche, je ne retiens d'ailleurs que quelques éléments folkloriques. Je reprends les éléments qui me plaisent, comme Scyros ou la valeur forte et symbolique de Lemnos, sur lesquels je travaille poétiquement. J'en ai rajouté sur cette pierre déserte, sur son côté aride et impossible, et c'est purement métaphorique. Je privilégie cette donnée ; et après j'évoque le pays perdu de *Philoctète* dont j'ai gardé quelques noms qui ne diront rien à la plupart des gens d'aujourd'hui, mais qui me plaisent parce qu'ils évoquent un exotisme très fort. Mais il n'y aucune rigueur dans ce travail-là. Alors que le traducteur va au détail, est dans la fidélité au contexte hellénique, à l'histoire, à l'historicité du texte, à l'intertexte. Mon intertexte n'est pas celui du monde grec. À un moment le texte fait sécession, et j'en fais un poème. Un poème qui retrace des éléments empruntés, mais qui a sa valeur autonome, qui ne renvoie pas systématiquement à la version antérieure. Ce qui m'intéresse dans ce texte, et qui est peut-être ce pourquoi Christian Schiaretti le monte, c'est sa réflexion poétique sur des questions fondatrices du point de vue de l'humain en général et du point de vue sociopolitique d'aujourd'hui.

Entretien avec Jean-Pierre Siméon au moment des répétitions de *Philoctète*, juillet 2009 (extrait).
Propos recueillis par Gérald Garutti.

Jean-Pierre Siméon, un poète associé

Pourquoi une poésie de théâtre et comment

Il se trouve que dans le théâtre que pratique et illustre Christian Schiaretti, on a toujours besoin d'un poète. C'est signifier, au-delà évidemment de ma propre personne, qu'au sein du collectif théâtral permanent, au côté des artistes du plateau, on ne peut faire sans l'apport de l'artisan du poème, cette « forge subtile » de la langue dont parlait notre ami Pierre Lartigue. Cet apport, et il faut l'entendre dans l'économie du théâtre public qui seul sans doute peut se permettre ce luxe, n'est pas subordonné à une exigence de production, pas lié à la commande, à une rentabilité immédiate, il est d'abord dans la maison du théâtre, une présence qui agit comme un discret et constant manifeste, un rappel de ce qui est l'origine du geste théâtral, le poème, et sa justification, l'exercice et le partage du poème. Oh, certes, le mot « poème » vient souvent à la bouche des protagonistes contemporains du théâtre mais c'est le plus souvent sans aller aux conséquences du choix prétendu, façon commode et au vrai désinvolte de s'arroger le prestige et la radicalité de la poésie sans pour autant s'affronter à la difficulté et à la complexité irréductible de la langue qu'elle institue. C'est que le poème vraiment poème, qui ne renonce pas, pour passer la rampe, à l'opacité et la densité par exemple qui lui sont inhérentes, fait violence au théâtre. Il fait violence au comédien qui n'en a le plus souvent ni la science ni la pratique, il fait violence à sa bouche et à son poumon (il y faut donc une école, et ce ne sont pas, hélas, les conservatoires...). Il fait violence à la scène car il lui faut de l'espace pour se déployer, un vide et un silence qui contredisent les moyens accoutumés du théâtre. Il fait violence au spectateur car celui-ci n'a de satisfaction qu'au prix d'une écoute hypertendue, d'une attention à la nuance dont il n'a plus généralement l'usage; le poème, disait Aragon, « exige la révolte de l'oreille ».

Bien sûr, même si la tradition du théâtre d'art « à la française » dans laquelle nous nous inscrivons au TNP doit à un poète, Paul Fort, son nom et son acte fondateur – qui fut en 1895 la déclamation par un comédien sur un plateau nu du *Bateau ivre* de Rimbaud –, il ne s'agit pas de réduire le théâtre à cet archétype. Mais il ne fait pas de doute à mes yeux que lorsqu'une aventure théâtrale ne porte pas la mémoire du poème, cet arrière-pays, elle tend inévitablement à fatiguer son énergie dans des effets de surface: elle perd son *lointain*, cette profondeur

de champ qu'ouvre une mutation de la langue qui l'arrache à son destin ordinaire qui est d'indiquer, de désigner, de définir. Un théâtre qui préserve et assume son lien originel avec le poème (Racine, Péguy, Claudel ou Beckett) est un théâtre de la suggestion non de la (dé)monstration, il appelle un spectateur actif qui investit la résonance infinie de la langue (sa polysémie) et l'invite à parcourir dans l'intimité de son « théâtre mental » l'espace ouvert par la métaphore. S'il n'y a aucune fatalité à ce que ce théâtre-là soit austère, je reconnais qu'il vise moins la réplétion d'une satisfaction qu'une émancipation qui s'accompagne peu ou prou d'une frustration car la saisie du poème est toujours inachevée. Mais il y a une jouissance dans la liberté conquise, cette aise de la conscience qui respire.

Or s'il est mille façons de faire du théâtre et si chacun de ses avatars est *a priori* légitime — et au reste manifesté avec virtuosité sur nos scènes, y compris au « boulevard » —, la question est de savoir duquel nous avons le plus besoin, *hic et nunc*. Je juge pour ma part la pertinence d'un geste théâtral à ce qu'il propose de singulier, voire d'inégalable, dans l'espace social. Et ce que je vois, comme tout un chacun, c'est que du spectaculaire, du récit, du discours, du divertissement, nous n'avons que trop, que ce soit sur le mode vulgaire ou le mode distingué. Ce dont par contre nous sommes privés, ce qui manque terriblement, c'est, qui saurait le nier sincèrement?, le poème, la radicalité de sa langue, ce « soc de rythmes », comme dit Yves Bonnefoy, qui retourne le sol compact du discours ordinaire. Ce constat oblige les gens de théâtre au moment du choix. Eux seuls, en effet, disposent du savoir, du lieu et des moyens nécessaires au déploiement public du poème. Les scènes de théâtre sont, que je sache, les seuls lieux publics où l'on peut parler poétiquement, je veux dire dans la langue *impossible* des poètes. Où ailleurs, sinon clandestinement ou par effraction?

Ceci exposé, qu'il faut entendre comme l'expression d'une conviction et non comme l'énoncé d'un dogme, il convient de dire quelques mots, pour éviter un probable malentendu, de ce que peut être une poésie pour le théâtre aujourd'hui. Plus précisément: qu'est-ce que la *poésie de théâtre* que je revendique? Une langue qui trouve son point d'équilibre au lieu d'affrontement de nécessités peu ou prou antagonistes. Autrement dit: quelles sont les conditions de survie du poème compte tenu des contraintes du plateau et du jeu d'une part, des

capacités de réception du spectateur d'autre part ? Pour moi, les caractères subsistants du poème, caractères sine qua non si l'on veut, sont : le silence qu'il instaure dans la langue même, le rythme imprévu, la métaphore et, même enfoui, quelque chose d'un chant. La poésie est « sculptée dans le silence » disait Guillevic et Claudel : « Le poème n'est pas fait de ces mots que je plante comme des clous sur la page mais du silence qui respire entre les lignes ». Voilà pourquoi j'écris en vers : chaque vers à sa fin est une apnée possible, ouvre sur un silence qui est la marge blanche où peut se déployer sa résonance. Ce trou dans la langue et ce respir incongru sont la condition d'apparition d'un rythme sensible qui n'advient que dans la rupture, que s'il contrevient aux lois rythmiques du dire ordinaire. C'est par là que la langue surgit comme langue, non pas instrument rusé d'un récit mais épiphanie d'un être-là qui est gage d'intensité. Ce que dit magnifiquement Bonnefoy : « La poésie s'offre de préserver dans la parole l'intuition qu'elle a vécue dans le son ». Quant à la métaphore, pour autant qu'elle s'arrache au stéréotype qui annule son pouvoir de dérangement, elle est ce qui contredit le plus brutalement les normes du parler contemporain obsédé qu'il est d'efficacité immédiate, de la rentabilité de l'adresse. Elle institue nécessairement une polysémie là où l'on n'attend plus, par paresse, qu'une monosémie rassurante. Or si l'excès de métaphores est invivable au théâtre puisque les conditions de la profération et de la réception interdisent alors au comédien et au spectateur la latence qu'il faut pour les « traiter », c'est-à-dire les muer en rêverie, son éradication de la langue du théâtre ou son escamotage par des ruses de mise en scène, signalent à mes yeux un renoncement coupable. La saisie de la métaphore, parce qu'elle est sans solution objective, déconcerte l'écoute passive, oblige le spectateur à une élaboration mentale qui le rend tout de bon co-responsable de ce que vaut la représentation. Faire du spectateur un « rêveur actif » n'est-ce pas le Graal de tout acte théâtral digne de ce nom ? L'appel à la pluralité des sens d'une langue métaphorique est une occasion plus certaine d'en approcher que par exemple l'image péremptoire de la vidéo.

Cependant si, écrivant pour le théâtre, le premier défi est pour moi de ne pas renoncer à la poésie pour rendre ma langue admissible, j'entends tout autant fuir ce que l'on désigne par « théâtre poétique » où la poésie est soit un ornement, marque

de distinction ou de chic, soit une exhibition vaniteuse de son être propre, souverainement indifférente aux demandes spécifiques du plateau, et pire, au mode de réception particulier (une saisie immédiate) qu'implique une représentation théâtrale. La poésie de théâtre que je tente doit éviter à tout prix d'être « poétisante » et doit d'autre part anticiper les contraintes et les limites de la perception du poème dans l'instant de sa profération. La lecture de la poésie est verticale, elle appelle à investir la profondeur de la langue vers le bas et le haut : elle doit ici tenir compte de la donnée contradictoire que représente le déroulé horizontal de la fable. Disons que où la poésie implique l'arrêt, la fable implique l'avancée. Être poète au théâtre suppose de résoudre ce paradoxe. On ne saurait, par orgueil ou désinvolture, laisser cette tâche au metteur en scène et aux comédiens, non plus qu'ignorer la difficulté qu'on impose au spectateur. À moins de ne s'adresser qu'à une poignée de lettrés aptes à tous les exploits ou prêts au snobisme de l'ennui, on se doit de faire ce que ne fait pas le poète du livre : prévoir à chaque instant dans le temps même de l'écriture la prise que la langue offre au spectateur. C'est plus qu'un calcul, c'est un art, et ce doit être l'art particulier du poète de théâtre. C'est à cet apprentissage que je me suis voué depuis que Christian Schiaretti m'a invité à l'accompagner et qui m'a conduit à élaborer, à la faveur d'une fréquentation ordinaire du plateau libérée de toute demande productive, un système poétique qui ne renonce donc ni à la poésie ni au théâtre. C'est le savoir-faire que j'ai mis en œuvre pour répondre à la suggestion, comme incidente, de Christian Schiaretti : « Tu ne voudrais pas écrire ton *Philoctète* ? ». Écrire mon *Philoctète*, ce n'était pas traduire ou adapter, mais passer d'une poésie à une autre, celle que je me suis forgée pour la scène depuis *Stabat Mater Furiosa* et dont j'ai eu l'intuition à l'écoute de Gisèle Tortérollo interprétant le *Mystère de la vocation* de Péguy, à la Comédie de Reims. Si cette poésie de théâtre « tient le plateau », si elle a quelques mérites, cela ne procède certes pas de je ne sais quel talent particulier, cela est la conséquence naturelle du projet théâtral patiemment et obstinément bâti par Christian Schiaretti, qui postule que c'est dans l'ordinaire d'un labeur commun que le théâtre fonde sa justesse et qu'il faut que de ce labeur le poète ait sa part.

Jean-Pierre Siméon, juillet 2009

Jean-Pierre Siméon



Poète, romancier, critique et professeur agrégé de Lettres modernes. Il participe aux comités de rédaction de plusieurs revues, dirige avec Jean-Marie Barnaud la collection « Grand fonds » de Cheyne Éditeur qui publie depuis près de trente ans ses recueils de poésie. Il est également directeur du Printemps des Poètes. Son œuvre, qui compte une cinquantaine de titres, lui a valu le prix Théophile Briant, 1978, le prix Maurice Scève, 1981, le prix Antonin Artaud, 1984, le prix Guillaume Apollinaire, 1994, le grand prix du Mont Saint-Michel pour l'ensemble de son œuvre, 1998 et le prix Max Jacob, 2006. Christian Schiaretti l'invite en tant que « poète associé » à la Comédie de Reims. Ils fondent *Les Langagières*, manifestation autour de la langue et son usage. Ils poursuivent leur collaboration au TNP. Ses pièces de théâtre : *D'entre les morts*, *Stabat mater furiosa*, suivi de *Soliloques*, *La Lune des pauvres*, *Sermons joyeux*, *Le Petit Ordinaire (cabaret macabre)*, *Odysée, dernier chant*, *Témoins à charge*, *Le Testament de Vanda*, *Philoctète*, *La mort n'est que la mort si l'amour lui survit*, *Électre*, *Trois hommes sur un toit*, *Et ils me cloueront sur le bois*, un essai sur le théâtre, *Quel théâtre pour aujourd'hui* et *Ce que signifiait Laurent Terzieff* sont parus aux Éditions Les Solitaires Intempestifs. Son essai sur l'insurrection poétique, *La poésie sauvera le monde*, vient de paraître aux Éditions Le Passeur.

Quand partout règne le mal...



Bernardino Mei, *Oreste massacrant Égisthe et Clytemnestre*, 1654.

Quand partout règne le mal, il faut bien être méchant! s'écrie Électre. Est-ce une illusion? Je trouve ici le message de Brecht:

*À ceux qui naîtront plus tard.
La haine contre la bassesse, elle aussi,
Tord les traits.
La colère contre l'injustice
Fait la voix rauque. Hélas, nous
Qui voulions préparer le terrain à l'amitié,
Ne pouvions pas être amicaux.*

Et cette interrogation au milieu du poème :

Faut-il qu'un homme soit tué par un autre?

La tragédie — sinon l'auteur — répond oui.
Donc, elle attend que le rétablissement de l'ordre se fasse
par une série de purifications successives, et que l'usurpateur
ait expié le crime initial.

Oreste finit toujours par venir. Ou bien c'est Fortinbras.

Ou Macduff.

Et comme la marche de l'homme, qui est — dit on — une
succession de chutes, chaque pas, même dans la direction
du Droit, chaque victoire de la Justice, crée un nouveau
déséquilibre qu'il faut compenser par une autre mise à mort.

Antoine Vitez, programme d'*Électre*, 1986

Le mythe des Atrides

Le nom les « Atrides » nomme les deux fils d'Atrée, Agamemnon et Ménélas, les rois grecs qui, nous dit le mythe, ont pris la ville de Troie, en Asie mineure, avec l'aide d'une armée venue de toute la Grèce. Ce nom, « Atrides », a une résonance à la fois prestigieuse et lugubre. Il note la famille royale la plus noble, qui régnait sur Mycènes : Homère (*Iliade* II, vers 100 et suivants) nous raconte qu'elle détenait un sceptre forgé par le dieu Héphaïstos ; Zeus, le dieu souverain, remit ce sceptre, par l'intermédiaire d'Hermès, au roi Pélops, « qui dompte les chevaux ». Celui-ci le transmit à son fils Atrée, « berger des peuples ».

Le festin de Thyeste

À partir de là, l'histoire devient plus confuse et varie selon les poètes. Atrée avait un frère, Thyeste, qui lui contestait son pouvoir et séduisit sa femme, Aéropé ; Atrée le chassa, puis fit semblant de se réconcilier avec lui en l'invitant à un banquet, où il lui offrit, en fait, la chair de ses enfants (douze, selon Eschyle), dont il avait haché les membres. Quand Thyeste identifia ce qu'il mangeait, il maudit toute la famille. Cette malédiction est à l'origine des malheurs qui s'imposèrent à la lignée sur plusieurs générations, et qui ont fourni leur matière à de nombreuses tragédies (Eschyle, *Orestie*, Sophocle, *Électre*, Euripide, *Électre*, *Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Oreste*, *Iphigénie à Aulis*).

Les mariages d'Agamemnon et de Ménélas : Clytemnestre et Hélène

Après Atrée, régna Agamemnon (avec, peut-être des étapes intermédiaires, cela varie d'un poète à l'autre : règne de Thyeste, ou règne d'un dénommé Plisthène, roi travesti et boiteux ?). Agamemnon (dont le nom veut dire « à la très grande puissance ») et son frère Ménélas (« puissance sur le peuple ») épousèrent deux sœurs, ou plutôt deux demi-sœurs, deux filles de Lédas : Clytemnestre (« la célèbre courtisée ») et Hélène de Sparte (« celle qui prend »), la première était fille d'un mortel, Tyndare, l'autre fille de Zeus (qui avait séduit Lédas sous la forme d'un cygne). Ces mariages sont des preuves de la qualité héroïques des deux Atrides ; leurs femmes avaient été courtisées par toute la Grèce. La cour faite par les princes grecs à Hélène est l'objet de nombreux récits : contre toute attente, elle choisit Ménélas, qui ne passait pas pour le plus valeureux des guerriers. Mais comme le montre la protection qu'il reçut des dieux par la suite, il incarnait une puissance aussi vitale que la

force guerrière, celle du droit, de la force des engagements : les princes avaient juré que, quel que soit le choix d'Hélène, ils prendraient les armes pour défendre l'élu, si son mariage était mis en question.

Le jugement de Pâris et la fuite d'Hélène

Les amours adultères d'Hélène sont ainsi à l'origine de toute l'histoire de la guerre de Troie, histoire qui, par ses massacres immenses, signale la fin d'un âge de l'humanité, celui des héros (nous vivons sous un autre âge, celui, malheureux, du fer). Alors que les dieux célébraient les noces extraordinaires d'une déesse, Thétis, et d'un mortel, Pélée (les futurs parents d'Achille), une querelle s'éleva entre trois déesses, Héra, l'épouse de Zeus, Aphrodite, la déesse de l'amour, et Athéna, la fille de Zeus, issue casquée et armée, hors naissance normale, de la tête de son père : les trois déesses se disputaient sur leur beauté. Pour les départager, il fut décidé que le plus beau des mortels désignerait la plus belle. C'est l'épisode du jugement de Pâris. Les déesses se rendirent en Troade (le pays de Troie), dans les forêts du mont Ida, où Pâris, fils du roi Priam, gardait ses troupeaux : comme sa naissance avait été accompagnée d'un mauvais présage, le roi Priam avait décidé de l'écarter de la ville. Pâris désigna Aphrodite comme la plus belle (ce qui était attendu : les deux autres déesses avaient pris le risque de rivaliser sur son propre terrain avec celle qui représentait la grâce et l'amour). Aphrodite lui donna Hélène, la plus belle des femmes, comme récompense. Pâris, pour prendre possession de son prix, se rendit chez Ménélas, séduisit Hélène et s'embarqua vers Troie avec elle et de nombreux trésors qu'il avait volés.

Le sacrifice d'Iphigénie, fille d'Agamemnon, à Aulis

Cela déclencha le conflit mondial entre les Grecs et les Troyens, que racontent *Iliade* et plusieurs poèmes épiques malheureusement perdus (les poèmes de « Cycle épique »). La guerre commença par un acte monstrueux : les Grecs, qui avaient juré fidélité à Ménélas, s'étaient rangés sous le commandement de son frère guerrier, Agamemnon. Ils avaient rassemblé leur flotte sur la côte d'Aulis. Mais ils ne purent s'embarquer, les vents étant contraires, ou, selon une autre version, absents. En effet, la déesse qui protégeait le lieu, Artémis, la vierge chasseresse, était en colère contre Agamemnon. Là encore les poètes divergent pour expliquer cette colère. Selon

la version la plus courante, Agamemnon s'était rendu coupable envers elle: il était entré dans un bois interdit qui était consacré à la déesse, ou s'était vanté d'être meilleur chasseur qu'elle. Eschyle, le poète tragique, propose dans son *Orestie*, une version plus intellectuelle: Artémis, en protectrice de la vie, des petits animaux, s'indignait par avance du massacre qui aura lieu à Troie. Elle exigea que le roi lui offre, en compensation de sa faute ou des vies qu'il allait prendre, ce qu'il avait de plus cher, à savoir la vie de sa fille Iphigénie, encore vierge. Il se résigna à la sacrifier. Selon certains, comme Eschyle, elle mourut sur l'autel; selon d'autres (Euripide), Artémis la sauva en lui substituant au dernier moment une biche, qui fut tuée à sa place. Iphigénie fut enlevée par la déesse vers l'un de ses sanctuaires lointains, en Tauride.



Les Atrides, mise en scène Ariane Mnouchkine, 1990-1992.

La guerre de Troie et l'impiété des Grecs

Le conflit dura dix ans, et s'acheva par la prise de Troie, grâce à une ruse d'Ulysse, avec l'entrée dans la ville d'un cheval de bois contenant les guerriers grecs. La ville tomba de nuit, le massacre fut général, les Grecs ne respectèrent pas les temples des dieux; ils y furent pilleurs, massacreurs et violeurs. Athéna, bafouée par Pâris, avait avec Héra juré la perte de Troie. Mais, devant l'impiété des Grecs, elle se retourna contre eux, et fit du retour en Grèce un désastre où ils périrent presque tous. Elle sauva Ulysse, qui erra pendant dix ans. Ménélas et Hélène passèrent par l'Arabie, l'Égypte, avant de rentrer en Grèce.

Le retour d'Agamemnon et sa mort

Agamemnon put revenir sauf après la tempête qui dispersa la flotte grecque, mais fut tué par sa femme Clytemnestre, qui tua par la même occasion Cassandre, la prophétesse qui était fille de Priam: les Grecs l'avaient donnée à Agamemnon comme esclave concubine pour l'honorer après la victoire. Les raisons de cet acte de Clytemnestre sont discutées par les poètes: les mythes offraient, en effet, matière à des débats contradictoires et argumentés. Ou bien Clytemnestre devint criminelle en tuant son mari parce qu'elle avait été séduite par Égiste, le dernier enfant de Thyeste, le treizième, qui avait survécu au massacre de ses frères (c'est l'explication donnée par Homère — qui ne mentionne pas le sacrifice d'Iphigénie — et par Pindare), ou bien elle vengeait sa fille tuée à Aulis (selon l'interprétation d'Eschyle — mais, sur ce point les interprètes modernes d'Eschyle ne sont pas tous d'accord; Euripide laisse la question ouverte).

Le matricide: la mise à mort de Clytemnestre par son fils Oreste

Agamemnon et Clytemnestre avaient eu quatre enfants: trois filles (Iphigénie, Chrysothémis, Électre) et un fils (Oreste). Les deux sœurs survivantes, Chrysothémis (qui, chez les Tragiques, n'apparaît que dans l'*Électre* de Sophocle) et Électre, eurent à subir la dictature d'Égiste et de Clytemnestre. Oreste était en exil, chez le roi Strophios, en Phocide (près de Delphes), où il se lia à Pylade. Sur ordre du dieu Apollon, dont il était allé consulter l'oracle à Delphes, il rentra chez lui pour venger son père, et tua Égiste et sa mère. Immédiatement après son acte, il fut persécuté par les déesses de la vengeance, les Érinyes, qui réclamaient justice au nom de la mère tuée. Oreste se réfugia d'abord à Delphes, chez le dieu qui l'avait contraint à devenir matricide. Celui-ci l'envoya chez la déesse Athéna, à Athènes, où un tribunal, l'Aréopage, jugea son acte. Il fut disculpé, et put rentrer chez lui, pour y régner.

Pierre Judet de La Combe, programme *Les Atrides*, mise en scène Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1990-1992

Roland Barthes analyse la tragédie

Il est vrai que les personnages tragiques manifestent des « sentiments » ; mais ces « sentiments » (orgueil, jalousie, rancune, indignation) ne sont nullement psychologiques, au sens moderne du mot. Ce ne sont pas des passions individualistes, nées dans la solitude d'un cœur romantique ; l'orgueil n'est pas ici un péché, un mal merveilleux et compliqué ; c'est une faute contre la cité, c'est une démesure politique ; la rancune n'est jamais que l'expression d'un droit ancien, celui de la vendetta, cependant que l'indignation n'est jamais que la revendication oratoire d'un droit nouveau, l'accession du peuple au jugement réprobateur des anciennes lois. Ce contexte politique des passions héroïques en commande toute l'interprétation. L'art psychologique est d'abord un art du secret, de la chose à la fois cachée et confessée, car il est dans les habitudes de l'idéologie essentialiste de représenter l'individu comme habité à son insu par ses passions : d'où un art dramatique traditionnel qui consiste à faire voir au spectateur une intériorité ravagée sans pourtant que le personnage en laisse deviner la conscience ; cette sorte de jeu (au sens à la fois d'inadéquation et de tricherie) fonde un art dramatique de la nuance, c'est-à-dire en fait une disjonction spacieuse entre la lettre et l'esprit du personnage, entre sa parole-sujet et sa passion-objet. L'art tragique, au contraire, est fondé sur une parole absolument littérale : la passion n'y a aucune épaisseur intérieure, elle est entièrement extravertie, tournée vers son contexte civique. Jamais un personnage « psychologique » ne dira : « Je suis orgueilleux » ; Clytemnestre, elle, le dit, et toute la différence est là.

Roland Barthes : *Essais critiques*, Seuil

Le théâtre grec, du moins celui d'Eschyle et de Sophocle, a été avant tout un théâtre social. À travers les mythes divins, ce qui était chaque fois en cause, c'était le devenir de la Cité, son pouvoir de faire elle-même son destin par de grandes initiatives politiques : *Les Suppliantes* ; ce n'est rien d'autre que le débat de la guerre et de la paix ; *L'Orestie*, celui d'une pénalité barbare, indéfiniment réversible et que seule peut rompre l'institution du premier arbitrage humain ; *Antigone* le conflit de la loi parentale et de la loi civile ; *Œdipe* enfin, l'idée que toute souillure n'a de réalité que sociale. L'unité de tout ce théâtre, c'est en effet une problématique du crime. Mais le Mal n'est ici ni psychologique, ni métaphysique, il est essentiellement politique : la culpabilité ne prend racine ni dans la conscience, ni dans la

loi religieuse, elle ne veut surgir que de la menace d'une destruction de la Cité : le crime d'Oreste, ordonné par un dieu moins « social » que l'homme, ne trouble pas la « psychologie » de l'individu-Oreste ; mais par la loi antique d'une vendetta infinie, il risque de corrompre les liaisons fondamentales de la société ; le crime n'est rien, c'est son risque d'éclatement social qui est tout ; aussi le pardon n'est-il pas ici la grâce d'un dieu ; il est la décision sage d'un jury de citoyens, il est le geste intéressé de la plus démocratique, la plus athénienne, et donc la plus humaine des divinités : Athéna.

Ainsi la tragédie grecque a été pour l'essentiel le théâtre d'une histoire politique qui se fait elle-même, et dont les hommes sont totalement maîtres, puisqu'ils peuvent à n'importe quel moment, par un acte critique, par cette « sagesse », qui est avant tout jugement efficace, la rompre, l'infléchir, la rendre plus humaine, moins engluée dans les tabous rétrogrades et les Lois menaçantes élaborées en dehors de l'homme. Rien de plus exemplaire à cet égard, rien de plus bouleversant aussi, que la méditation du vieux Roi des *Suppliantes*, qui met toute la prudence nécessaire à un homme seul, sans recours et sans alibi, à délibérer en lui-même sur la guerre et sur la paix ; il n'existe pas de plus belle cantate à l'homme, que cette réflexion précautionneuse, magnifique parce que totalement responsable.

Ce souci de pure délibération humaine, on peut dire que c'est la fonction essentielle du chœur antique. Dans l'anthropologie différenciée de la tragédie grecque, dans cet univers à triple étage, où le peuple, les rois et les dieux dialoguent, chacun parlant de son lieu singulier, le pouvoir humain par excellence, le langage, est détenu par le peuple-chœur. Bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui, comme on l'a dit trop souvent, le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible. On peut dire que c'est le chœur qui donne au spectacle sa dimension tragique, car c'est lui, et lui seul, qui est toute parole humaine, il est le Commentaire par excellence, c'est son verbe qui fait de l'événement autre chose qu'un geste brut, et par le pouvoir de liaison propre à l'homme, tissant la chaîne des mobiles et des causes, constitue la tragédie comme une Nécessité comprise, c'est-à-dire comme une Histoire pensée.

Roland Barthes, *Théâtre populaire*, juillet-août 1953, dans *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Points

L'étrange mythe de la naissance d'Athéna

**Elle n'a pas connu l'attente dans les viscères,
comme un veau ou comme un chien : non,
elle n'est pas sortie**

**à la lumière en tâtonnant dans l'obscurité
d'une mère animale.**

**Une fois au monde, elle n'a pas eu, de part
et d'autre de son**

petit corps

baigné de larmes, un père et une mère géants

[...] elle n'a pas eu

une mère folle ou trop humble,

une mère esclave du père, ou tigresse

sanguinaire ou vache obéissante.

Elle a eu seulement un père.

**Et c'est de la tête de ce père qu'elle est venue
au monde.**

**Aucun souvenir de chair impuissante
n'est donc resté au fond d'elle-même.**

Elle n'a pas de souvenirs :

elle ne sait que le réel.

Ce qu'elle sait, le monde l'est :

il n'y a pas d'obstacles absurdes à sa connaissance.

**Pier Paolo Pasolini, *Pylade*, traduction Michèle Fabien et Titina Maselli,
Actes Sud, Babel**

L'histoire d'Électre

Électre se déroule tout entière en l'un de ces hauts lieux de l'histoire qui ont conservé à travers les siècles leur magie et leur fascination. L'acropole de Mycènes, « la ville gorgée d'or », est aujourd'hui encore un endroit où les pierres sont les mêmes qu'au temps du roi Agamemnon et où le visiteur moderne peut retrouver exactement le climat de la tragédie.

Comme tous les autres drames, *Électre* n'est qu'un fragment d'une tragédie plus vaste qui concerne la famille des Atrides, c'est-à-dire des descendants du roi Atrée. C'est le fragment final, celui qui clôt, par le meurtre de la reine Clytemnestre et de son amant Égisthe, la longue suite de malheurs qui frappèrent cette famille.

En fait, comme pour *Œdipe roi*, Sophocle se limite ici aux malheurs immédiats de la race, ceux de la génération précédente. Au moment du départ pour Troie, les vents cessent de souffler dans le port d'Aulis et la flotte grecque est immobilisée. On consulte devins et oracles et leur réponse est claire : c'est là une vengeance d'Artémis, la déesse, qui ne peut s'apaiser que par le sacrifice d'une princesse de sang royal. Agamemnon, après beaucoup d'hésitations, se « dévoue » et sacrifie sa fille Iphigénie.

Dès lors, le mécanisme est mis en route et le premier sang versé exigera donc vengeance à son tour.

Au retour d'Agamemnon, sa femme Clytemnestre le tuera dans son bain, à coups de hache et régnera désormais avec Égisthe sur Mycènes. Ce second meurtre en appelle logiquement un troisième : celui de Clytemnestre et d'Égisthe. Tel est le sujet de l'œuvre dont le titre, soulignons-le, est *Électre*, non « Oreste », car les malheurs d'Électre constituent une part essentielle — sentimentalement parlant — des processus tragiques de l'œuvre.

On retrouve donc ici ces trois niveaux qui sont si caractéristiques des tragédies sophocléennes : un niveau *psychologique*, où les personnages agissent sous l'impulsion de leurs sentiments qui sont ici la vengeance et le besoin de rétablir la justice et la légitimité du pouvoir ; un niveau *tragique*, car cette vengeance entraîne, pour être accomplie, la nécessité d'un matricide ; un niveau *métaphysique*, enfin, car ce meurtre prend place dans une chaîne de fatalités, s'exécute conformément à des plans divins qui dépassent infiniment la conscience des personnages. Jamais, dans une œuvre sophocléenne, ces derniers ne furent à ce point des marionnettes menées par les dieux, en l'occurrence le dieu Apollon. Notons seulement que pour la première fois, ces personnages — et Oreste notamment — prennent conscience

de cette soumission, de cette dépendance à l'égard du monde des dieux. Et c'est même pour Oreste un argument libérateur : avant d'entreprendre un crime nécessaire mais horrible et presque insoutenable, sa seule consolation est de se dire qu'il a les dieux, ou du moins certains dieux avec lui.

Cette conscience nouvelle, nul doute que Sophocle ne dût la préciser dans les deux autres tragédies accompagnant *Électre*, œuvres aujourd'hui perdues mais qui traitaient du rachat et du pardon d'Oreste. Par ce meurtre d'une mère, où le sang se retourne en somme contre le sang, Oreste met un terme à l'engrenage des malheurs, clôt une suite de drames d'où rien ne pouvait résulter que l'extinction définitive de la race. Eschyle dans son *Orestie* avait déjà traité ce thème : les forces maléfiques libérées par le crime d'Oreste inversent leurs fonctions et deviennent des forces bienfaites pour la cité. On voit là, dès *Électre*, l'amorce d'un thème que Sophocle traitera avec ampleur et précision dans *Œdipe à Colone* : le héros maudit devient un héros salvateur car la souffrance a aussi, sur le plan moral, valeur de rédemption.

Sur le plan proprement dramatique, Sophocle atteint avec *Électre* une maîtrise égale à celle d'*Antigone*. La vision des malheurs d'Électre, de cette princesse humiliée, misérable, exclue du foyer familial, traitée en étrangère dans sa propre maison, était, dramatiquement parlant, une source de pitié, de sympathie qui rendait moins horrible, moins condamnable le meurtre de sa propre mère. Notons aussi que ces malheurs, à l'inverse de ceux d'*Antigone* qui ne débutent qu'avec la pièce, datent ici de longues années. L'œuvre commence justement à ce moment précis où Electre n'en peut plus, où la situation sans issue qu'elle subit depuis vingt ans doit se résoudre par un meurtre ou par sa propre mort. Cette saturation, cette urgence s'ajoutent aux autres moyens utilisés par le dramaturge pour « faire passer » un meurtre qui, tout naturellement, devait horrifier les Grecs de son temps.

L'insistance avec laquelle Électre décrit la dépossession dont elle est l'objet, l'appropriation par Égisthe de richesses et de biens qui ne sont pas à lui, la frustration illégale dont elle est la victime, et donc, par contrecoup, la légitimité de sa vengeance, a pour but là encore de « désamorcer » l'horreur du matricide, de lui trouver une raison qui n'offusque pas la justice. Et c'est justement ce conflit insoluble entre deux formes de justice, celle d'Électre et Oreste qui est une exigence de légitimité, et celle de Clytemnestre qui est une exigence passionnelle (j'ai tué celui qui

avait tué ma fille, dira-t-elle, je n'ai fait que lui rendre ce qu'il m'avait fait), entre la justice dynastique et la justice familiale, mieux entre une justice patrilinéaire et une justice matrilinéaire, c'est ce conflit qui constitue l'affrontement majeur d'*Électre*. Insoluble au niveau humain parce qu'englué dans des passions et des haines contraires, il ne trouvera de solution qu'avec l'intervention des dieux. Ainsi, sur cette acropole fortifiée, dressée comme un nid de rapaces

au-dessus de la plaine d'Argos, se déploient les nappes sombres d'une histoire dont les acteurs sont à la fois victimes et bourreaux et où retentit, dans la solitude des aigles et des fauves, le même cri d'Antigone implorant la justice du ciel et des hommes.

Commentaire de Jacques Lacarrière à *Électre* dans *Le Théâtre de Sophocle*, éditions Oxus



Irene Papas dans *Électre*, film de Michael Cacoyannis, 1962.

Oreste

Prenons maintenant cette urne avec mes cendres
prétendues, —
la scène de la reconnaissance va commencer
bientôt.

Tous trouveront en moi celui qu'ils attendaient,
ils trouveront le juste selon leurs lois,
et toi et moi seuls nous saurons que dans cette urne
je tiens vraiment mes vraies cendres ; — nous deux
seulement.

Et quand triompheront les autres par mon action,
nous deux
nous pleurerons sur l'épée magnifique,
ensanglantée, à la mesure de la gloire,
nous pleurerons ces cendres, ce mort dont un autre
a pris la place, couvrant tout entier son visage
écorché d'un masque

d'or honnête, vénérable,
peut-être même utile, avec sa forme grossière,
pour conseiller, donner exemple, utile pour l'ivresse
du peuple,

la peur du tyran, l'exercice constant
qui perpétue lentement, lourdement, l'histoire, par
la succession
des morts, des triomphes,
pas avec cette effrayante connaissance (que tout le
monde ne

peut atteindre)
mais avec une action difficile, avec une foi facile,
l'inflexible foi, la nécessaire, la malheureuse,
sans cesse démentie et sans cesse gardée
avec les dents et les ongles dans l'âme de l'homme ;
— foi inconsciente
qui accomplit secrètement les grandes œuvres,
comme les fourmis dans le noir.

Et c'est elle que je choisis, moi l'infidèle (ce n'est
pas les autres qui me choisissent),

mais moi connaissant. Je choisis
la connaissance et l'acte de la mort qui hausse la
vie. Allons maintenant —
pas pour mon père, ni pour ma sœur (ils devraient
peut-être, un jour lui et elle aussi disparaître), et pas
pour la vengeance, ni pour la haine
— aucune haine —
non plus pour la punition (punir qui et qui punira ?)
mais pour l'accomplissement d'un certain temps,
peut-être,

pour que le temps soit libre,
pour une victoire inutile, peut-être, sur notre
première et notre dernière peur,
peut-être pour un « oui » qui brille indéfini,
irréprochable, loin de
toi et de moi,
pour que respire enfin (si c'est possible) ce pays.
Regarde, il fait beau,
le jour se lève.

Il y a un peu d'humidité au petit matin en Argolide.
L'urne glacée presque, avec quelques gouttes de
rosée,

on croirait que l'aurore aux doigts de rose, comme
on dit, l'a mouillée
de ses larmes,

la tenant entre ses genoux. Allons. L'heure annoncée
est venue enfin. Pourquoi souris-tu ? Tu approuves ?
Tu connaissais cela aussi et tu ne l'as pas dit ?
Cette fin, cette juste fin — oui ? — après le combat
le plus juste ?

Laisse-moi, une dernière fois, baiser ton sourire,
tant que j'ai encore des lèvres. Allons maintenant.
Je reconnais ma destinée. Allons.

Yannis Ritsos, *Oreste* (extrait), traduction Chrysa
Prokopaki et Antoine Vitez, programme d'*Électre*,
Théâtre national de Chaillot, 1986



Edipe Roi, film Pier Paolo Pasolini, 1967



Edipe Roi, film Pier Paolo Pasolini, 1967

Haine et vengeance d'une femme

Pourquoi la vengeance du sang, partout où elle sévit, constitue-t-elle une menace insupportable? La seule vengeance satisfaisante, devant le sang versé, consiste à verser le sang du criminel. Il n'y a pas de différence nette entre l'acte que la vengeance punit et la vengeance elle-même. La vengeance se veut représaille et toute représaille appelle de nouvelles représailles. Le crime que la vengeance punit ne se conçoit presque jamais lui-même comme premier; il se veut déjà vengeance d'un crime plus originel.

La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu'elle surgit en un point quelconque d'une communauté elle tend à s'étendre et à gagner l'ensemble du corps social. Elle risque de provoquer une véritable réaction en chaîne aux conséquences rapidement fatales dans une société de dimensions réduites. La multiplication des représailles met en jeu l'existence même de la société. C'est pourquoi la vengeance fait partout l'objet d'un interdit très strict.

Mais c'est là, curieusement, où cet interdit est le plus strict que la vengeance est reine. Même quand elle reste dans l'ombre, quand son rôle reste nul, en apparence, elle détermine beaucoup de choses dans les rapports entre les hommes. Cela ne veut pas dire que l'interdit dont la vengeance fait l'objet soit secrètement bafoué. C'est parce que le meurtre fait horreur, c'est parce qu'il faut empêcher les hommes de tuer que s'impose le devoir de la vengeance. Le devoir de ne jamais verser le sang n'est pas vraiment distinct du devoir de venger le sang versé. Pour faire cesser la vengeance, par conséquent, comme pour faire cesser la guerre, de nos jours, il ne suffit pas de convaincre les hommes que la violence est odieuse; c'est bien parce qu'ils en sont convaincus qu'ils se font un devoir de la venger.

Dans un monde sur lequel plane encore la vengeance, il est impossible de nourrir à son sujet des idées sans équivoque, d'en parler sans se contredire. Dans la tragédie grecque, par exemple, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir d'attitude cohérente au sujet de la vengeance. S'évertuer à tirer de la tragédie une théorie soit positive, soit négative, de la vengeance, c'est déjà manquer l'essence du tragique. Chacun

embrasse et condamne la vengeance avec la même fougue suivant la position qu'il occupe, de moment en moment sur l'échiquier de la violence.

Il n'y a dans le système pénal, aucun principe de justice qui diffère réellement du principe de vengeance. C'est le même principe qui est à l'œuvre dans les deux cas, celui de la réciprocité violente, de la rétribution. Ou bien ce principe est juste et la justice est déjà présente dans la vengeance, ou bien il n'y a de justice nulle part. De celui qui se fait vengeance lui-même, la langue anglaise affirme: *He takes the law into his own hands* (Il prend la loi dans ses propres mains.) Il n'y a pas de différence de principe entre vengeance privée et vengeance publique, mais il y a une différence énorme sur le plan social: la vengeance n'est plus vengée; le processus est fini: le danger d'escalade est écarté.

Ce n'est pas l'absence du principe abstrait qui se révèle importante, mais le fait que l'action dite « légale » soit toujours aux mains des victimes elles-mêmes et de leurs proches. Tant qu'il n'y a pas d'organisme souverain et indépendant pour se substituer à la partie lésée et pour se réserver la vengeance, le danger d'une escalade interminable subsiste.

Le rapport étroit entre sexualité et violence, héritage commun de toutes les religions, s'appuie sur un ensemble de convergences assez impressionnant. La sexualité a fréquemment maille à partir avec la violence, et dans ses manifestations immédiates, rapt, viol, défloration, sadisme..., et dans ses conséquences plus lointaines. Elle cause diverses maladies, réelles ou imaginaires; elle aboutit aux douleurs sanglantes de l'accouchement, toujours susceptibles d'entraîner la mort de la mère, de son enfant ou même des deux en même temps. À l'intérieur même d'un cadre rituel, quand toutes les prescriptions matrimoniales et les autres interdits sont respectés, la sexualité s'accompagne de violence: dès qu'on échappe à ce cadre, dans les amours illégitimes, l'adultère, l'inceste..., cette violence et l'impureté qui en résulte deviennent extrêmes.

René Girard, *La violence et le sacré*, Fayard/Pluriel

Électre, une femme qui clôt la vendetta

Le mariage n'implique-t-il pas pour la jeune fille une double transformation: de son être personnel, de son statut social? Il constitue d'une part une initiation à travers laquelle la fille accède à un état nouveau, à un monde de réalités humaines et religieuses différentes. Il l'arrache d'autre part à l'espace domestique auquel elle était rattachée; la fixant au foyer de l'époux, il l'intègre à une autre maison. Plus généralement l'union sexuelle est un commerce et même, de tous les commerces, celui qui met en contact les natures les plus opposées: la masculine et la féminine.



Al Pacino, Marlon Brando, *Le Parrain*, film de Francis Ford Coppola, 1972.

Il est pourtant un cas où cette orientation de l'homme vers le dehors, de la femme vers le dedans, se trouve inversée: dans le mariage, contrairement à toutes les autres activités sociales, la femme constitue l'élément mobile dont la circulation fait le lien entre groupes familiaux différents, l'homme restant au contraire fixé à son propre foyer domestique.

Ce rêve d'une hérédité purement paternelle n'a jamais cessé de hanter l'imagination grecque. Il s'exprime ouvertement dans la tragédie par la bouche d'Apollon proclamant, dans *Les Euménides*, que le sang maternel ne saurait couler dans les veines du fils puisque « ce n'est pas la mère qui enfante l'être qu'on appelle son enfant..., celui qui enfante, c'est l'homme qui féconde; la mère, comme une étrangère un étranger, sauvegarde le jeune plant ». C'est le même rêve qui se déguise en théorie scientifique chez les médecins et les philosophes quand ils soutiennent, ainsi que le fait par exemple Aristote, que dans la génération la femelle n'émet pas de semence, que son rôle est tout passif, la fonction active et motrice appartenant exclusivement au mâle. C'est lui encore qui transparait dans les mythes royaux identifiant l'enfant nouveau-né à un tison du foyer paternel.

Dans une civilisation masculine comme celle de Grèce, la femme est normalement envisagée du point de vue de l'homme. À cet égard, elle remplit à travers le mariage deux fonctions sociales majeures entre lesquelles il y a divergence, sinon même polarité. Dans sa forme la plus ancienne (et dans un milieu de noblesse que la poésie épique nous fait atteindre), le mariage est un fait de commerce contractuel entre groupes familiaux; la femme est un élément de ce commerce. Son rôle est de sceller une alliance entre groupes antagonistes. Au même titre qu'une rançon elle peut servir à clore une vendetta.

Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*. Éditions La Découverte, poche.

Le cri d'Antigone

... mon corps, bien avant moi, sait ce qu'il faut faire. Il se jette à genoux et, le front sur le sol, extrait de la terre elle-même un non formidable. C'est un cri d'avertissement et de douleur qui brise la parole sur les lèvres d'Ismène. C'est le non de toutes les femmes que je prononce, que je hurle, que je vomis avec celui d'Ismène et le mien. Ce non vient de bien plus loin que moi, c'est la plainte, ou l'appel qui vient des ténèbres et des plus audacieuses lumières de l'histoire des femmes. Ce non frappe de face le beau visage et le mufler d'orgueil de Créon. Il ébranle la salle, il déchire les habits de pierre des grands juges et disloque le troupeau des sages.

Il fait pleurer Ismène, il faut qu'elle pleure, qu'elle sanglote pour être contrainte au silence et échapper à la mort qui la menace.

Je crie non, rien que non, rien d'autre n'est utile. Non, seul suffit. Mon cri masque le refus qui s'ébauchait sur les lèvres d'Ismène, qui ne pourra pas naître car les larmes l'étouffent et l'homme qui l'accompagnait tout à l'heure surgit en courant de l'escalier. Je me réjouis de voir qu'il est hors de lui et qu'il entraîne Ismène sans que Créon s'en aperçoive.

Créon ne voit plus, n'entend plus que moi, je suis devenue l'unique objet de sa fureur. Il veut parler, donner des ordres mais mon cri le submerge, pénètre de force dans ses oreilles, le fait rugir sans que sa voix parvienne à couvrir celle qui n'est plus

la mienne et vient de temps bien plus profonds que ceux de l'existence de Thèbes et de son éphémère tyrannie.

La violence du non arrache de leurs gonds les portes de la salle, chasse les juges, épouvante les conseillers et les force à fuir, abandonnant sur le sol les médiocres débris de leurs insignes et de leurs dignités. Il ne reste plus, face à face, que Créon et moi, je pourrais amplifier encore le cri, ébranler les murs du tribunal et faire s'écrouler sur lui ce monument d'iniquité.

J'ai dû résister à Créon mais je n'ai pas de haine pour lui. Ce n'est pas pour haïr que je suis née, c'est pour aimer que je me suis autrefois enfuie sur la route et que j'ai suivi Œdipe jusqu'au lieu de sa clairvoyance.

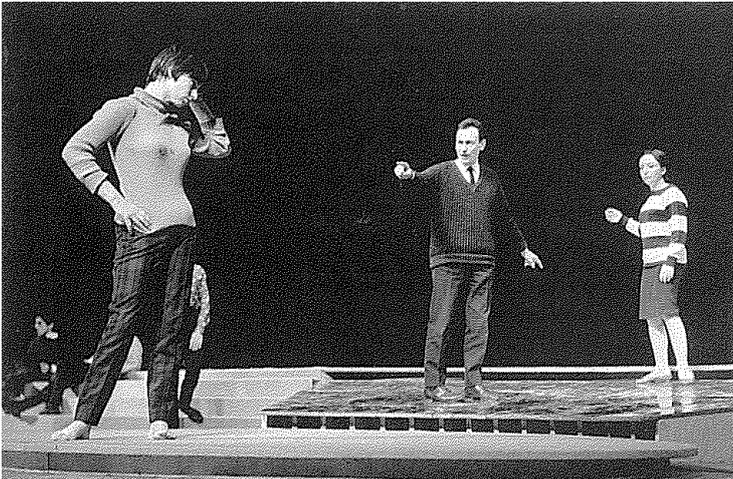
Je ne suis plus, tout entière, le cri, je puis l'apaiser, le contenir et peu à peu il s'éteint. Créon, bouleversé, cesse de se boucher les oreilles et s'effraie d'entendre à nouveau hurler sa voix. Quand je me relève, il se tait et se rassure en voyant que je ne fais plus qu'attendre en silence. Il n'ose pas me regarder, il a peur en me parlant de faire resurgir le non qui a été mon unique défense. Entre lui et moi il ne reste plus que la mort et les soldats. Il les appelle.

Henry Bauchau, *Antigone*, Actes Sud, Babel

Faire parler les Idées comme des êtres humains

En classe de seconde, au lycée, j'étudiais *Électre*, je me souviens du livre, j'aimais l'écriture grecque, l'élégance des caractères qui semblent toujours tracés à la main — et aujourd'hui encore, certaines personnes en Grèce écrivent comme cela leurs lettres, leurs rendez-vous d'affaires ou d'amour, le temps ne passe pas.

Le fragment d'*Électre* que nous nous exerçons à traduire reproduisait la seconde scène entre Électre et Chrysothémis. Là, les deux sœurs s'affrontent, par ces courtes phrases caractéristiques du poème ancien qui balancent l'attention d'un personnage à l'autre, selon un mouvement régulier. C'est le combat de deux allégories, on pourrait dire: Dame Justice contre Dame Soumission.



Répétition d'*Électre*. Evelyne Istria, Antoine Vitez, Dominique Dullin, Caen, 1966.

Je découvrais le *théâtre des Idées*. L'auteur ne dit point son avis, tout au contraire du *théâtre à thèse*; non, il fait parler les Idées comme des êtres humains, comme si elles avaient un corps. Et justement elles ont un corps, ce sont deux femmes de chair et d'os, qu'opposent les vieilles rancunes familiales, peut-être.

La beauté de cette tragédie est toute contenue là-dedans: tantôt le public verra et entendra la bataille pure des convictions morales, et tantôt celle, impure, des caractères adverses. Cela dicte au régisseur et aux acteurs leur devoir: il y a deux pièces à jouer en une; certes on peut choisir de ne donner que l'une, ou que l'autre; une profération froide et immobile

rendra bien la première, tandis que la seconde s'accommodera d'un jeu rapproché, naturel et chaud. On peut vouloir aussi jouer les deux à la fois, c'est ma recherche aujourd'hui: croiser la chaîne à la trame, et que chaque parole, chaque geste des acteurs, puisse être pris et compris selon les deux catégories, comme une déclaration publique, chargée de sens pour tout le monde, ou comme une action privée, singulière, ne répondant qu'à la situation des personnages supposés.

C'est la marque du grand théâtre, il oscille entre l'Universel et le Particulier; la petite vie des gens contient toute la mythologie et toute l'histoire, et réciproquement les grands destins des peuples et leurs chefs sont réductibles à des affaires de table ou de lit. D'Eschyle à Tchekhov, la matière traitée est la même et, si l'on regarde bien, mêmement.

Lisant *Électre*, traduisant et jouant *Électre*, on découvre avec surprise que c'est une bonne pièce. Affirmation vulgaire, naïve et paradoxale, qui dit, pourtant, une chose rare. Cette œuvre n'est pas un objet historique, ni ethnologique, ni une mine de matériaux mystérieux dont notre intelligence devrait faire l'association pour un ouvrage à venir. Non, elle est simplement bonne, c'est une œuvre d'art parfaite, composée, mesurée, cadencée. Nulle sauvagerie là-dedans, nulle naïveté de l'incunable. Sophocle invente le théâtre et trouve, d'un seul coup, tout le théâtre: l'art des dialogues, la récurrence des thèmes, le nœud dramatique, la fécondité des malentendus. La célèbre scène de *La Mouette*, dans laquelle un jeune homme reproche à sa mère la liaison avec un amant qu'il méprise, descend bien (à travers les violences de Hamlet accablant Gertrude) de la scène des insultes qu'Électre jette au visage de Clytemnestre, meurtrière de son père. Cette filiation, en vingt-quatre siècles, n'a cependant permis aucun progrès. Sophocle savait déjà tout. L'émotion que nous éprouvons à la naissance d'un art doit nous libérer de ce que Brecht appelait l'intimidation par les classiques. Si forte est mon admiration pour le vieux poète, qu'elle m'enjoint de le traiter avec ce sentiment de familiarité ou de fraternité qu'on éprouve pour les auteurs en qui l'on se reconnaît.

C'est pourquoi le spectacle que je donne d'*Électre* pour la troisième fois, au printemps de 1986, vingt ans après la présentation de Caen, quinze ans après celle de Nanterre, est situé dans la Grèce d'aujourd'hui. Il

ne s'agit point par là de montrer la Grèce contemporaine, ou de donner au public une leçon d'Éternité, mais plutôt de faire comme ces peintres anciens qui, pour représenter l'entrée du Christ à Jérusalem, peignaient leur ville et habillaient le Seigneur de leurs propres vêtements; ils savaient bien pourtant, aussi bien que moi, que le Christ n'était pas vêtu comme eux; ils n'étaient pas du tout naïfs; au contraire, ils montraient ainsi qu'ils ne voulaient pas s'intéresser qu'à l'événement raconté, à l'action plutôt qu'au décor, au verbe plutôt qu'à l'adverbe. Et de même, en jouant *Électre* devant une façade (dont on ne sait si elle est vue de l'intérieur ou de l'extérieur), dans une ville qui pourrait être Le Pirée aujourd'hui, avec les costumes que les gens portent, et les objets familiers, la radio, le journal, et le café, le vin résiné, la photo absente du père, trace claire au crépi, je sais que je dis seulement ce mot: Grèce, je nomme la Grèce, où a lieu cette histoire.

Ceci est un motif d'étonnement: le poème à tout moment, décrit des fragments de l'histoire à venir; on reconnaît les usurpateurs, les tyrans assassinés le retour des clandestins et leur émotion devant le pays retrouvé, la rage au cœur de l'homme qui rentre et découvre l'étendue des malheurs de la patrie dans le corps outragé d'une femme, sa sœur.

De nouveau l'allégorie, de nouveau la famille: *Électre* est la patrie même. J'aime cette idée que la patrie soit une sœur plutôt qu'une mère ou qu'un père. Ainsi la voit Oreste.

Ainsi nous l'avons vue, nous aussi, un jour de printemps, il y a vingt ans en Algérie. On jouait *Électre* au théâtre romain de Timgad; l'indépendance n'avait que quatre années d'âge; une foule de spectateurs était venue, ne sachant à l'avance rien de la pièce (ni le sujet, ni l'auteur), et le prodige de Babel s'est accompli. Tout le public a reconnu dans *Électre* la nation humiliée pendant vingt-cinq ans, soumise à l'usurpation coloniale, et ressuscitée quand l'espoir semblait perdu. Sophocle avait donc écrit aussi pour l'Algérie, pour un peuple qu'il ne connaissait pas, et un temps qu'il ne pouvait imaginer? Oui, sans doute, il savait, en agaçant les éléments de sa pensée de cette façon exacte, économe, qu'il la livrait à l'avenir comme un théorème.

Antoine Vitez, préface à *Électre* de Sophocle, Actes Sud, 1986

Les tragédies ont lieu dans la cuisine...

... ou au jardin; le monde des héros et des dieux est descendu parmi nous. Les grandes actions et les petites s'échangent sans cesse, il n'y a pas de noblesse des styles, les grandes figures mythologiques ne sont pas éloignées de nous, mais en nous. Oui, nous portons nous-mêmes le Roi Lear et Clytemnestre, dans nos actions les plus triviales. On croit communément que le temps des géants est passé, or nous valons bien les géants.

La présence de Shakespeare dans le théâtre de Tchekhov atteste ironiquement de cette grandeur des médiocres, ou de cette médiocrité des grands. *La Mouette* copie *Hamlet* qui copie *l'Orestie*. Égisthe ou Claudius ou Trigorine occupent indûment le lit de Clytemnestre ou Gertrude ou Arkadina; il appartient à Oreste ou Hamlet ou Treplev d'abolir l'usurpation et de tuer l'opresseur. Une jeune fille, Ophélie ou Nina (ou la Gretchen de *Faust* dont

l'enfant aussi est mort), devient folle, mouillée par la rivière ou par la pluie. Il y a encore Polonius, ou Chambraiev, le père de l'autre jeune fille. Et le théâtre dans le théâtre! Et la grande scène entre la mère et le fils au troisième acte! Mais rien de tout cela n'est réel: Trigorine n'est pas un roi criminel, c'est un écrivain connu et plein de talent, Arkadina est une actrice célèbre, Nina n'est pas une folle. Toute cette mythologie n'est que dans l'imagination du jeune homme romantique; il se tue, lui, au moins, vraiment, comme Werther et comme Ivanov, méritant ainsi son titre de Hamlet russe et faisant basculer d'un coup la comédie des gens ordinaires dans la vraie tragédie à l'ancienne manière.

Antoine Vitez, programme de *La Mouette*, 1984



Nos funérailles, film de Abel Ferrara, 1996.

Hamlet accuse Gertrude

Hamlet...

Votre nouveau mari, la nielle noire
Qui a détruit le bon grain. Êtes-vous aveugle,
Que vous ayez ainsi pu quitter la montagne
Pour paître dans le marais ? Ah ! Êtes-vous aveugle ?
Ne dites pas que c'est par amour : à votre âge
L'ardeur du sang se calme et, maîtrisée,
Se fie à la raison. Et quelle raison
Choisirait celui-ci après celui-là ? Vous avez des
sens,

Sinon vous seriez inerte, mais vos sens
Sont paralysés, sûrement. Car la folie
Ne délire jamais ni ne trouble les sens
Au point de ne savoir même plus distinguer
Êtres si dissemblables. Quel démon
Vous a ainsi dupée à colin-maillard ?
Les yeux sans le toucher, le toucher sans la vue,
Les oreilles sans yeux ni mains, l'odorat seul,
La plus faible partie d'un unique vrai sens
Ne seraient pas si stupides. Honte, rougiras-tu ?
Et toi, enfer rebelle,
Si tu peux secouer les os d'une matrone,
Que la vertu ne soit pour l'ardente jeunesse
Qu'une cire, qui fond dans son feu ! Plus de
vergogne

Quand bondira la passion dévorante,
Puisque le gel lui-même est un feu si vif
Et la raison l'entremetteuse du désir !

La Reine

Hamlet, tais-toi !
Tu tournes mon regard vers le fond de mon âme
Et j'y vois de si noires tâches, dont la teinte
Ne disparaîtra plus !

Hamlet

Oui, et cela pour vivre
Dans la rance sueur d'un lit grasseux
Et croupir dans le stupre, et bêtifier, forniquer
Dans une bauge ordurière !

La Reine

Tais-toi, tais-toi ! Comme autant de poignards
Tes mots entrent dans mes oreilles.
Tais-toi, mon tendre Hamlet.

Hamlet

Un assassin, un rustre,
Un pantin ! Le vingtième du dixième,
Et même pas, de votre maître ancien.
Un singe de nos rois ; un aigrefin
Du trône et du pouvoir, qui a saisi
La précieuse couronne sur sa planche
Et qui l'a empochée !

La Reine

Tais-toi !

Shakespeare, *Hamlet*, acte III, scène 5, traduction
Yves Bonnefoy, Gallimard, Folio



Laurence Olivier, Eileen Herlie, *Hamlet*, film de Laurence Olivier, 1948.

Treplev accuse Arkadina

Arkadina

Tu ne le comprends pas, Constantin, c'est un être très noble...

Tréplev

Néanmoins, quand on lui a fait savoir que j'avais l'intention de le provoquer en duel, sa noblesse ne l'a pas empêché d'être lâche. Il fuit, honteusement.

Arkadina

C'est ridicule!... C'est moi qui lui ai demandé de partir.

Tréplev

Un être très noble! Pendant que nous sommes ici à nous disputer presque, à cause de lui, il doit être quelque part dans le salon, ou au jardin, à se moquer de nous... à aider au développement de Nina, et à la persuader définitivement de son génie.

Arkadina

Tu te délectes à me dire des choses désagréables. J'estime cet homme et j'entends qu'on ne dise pas du mal de lui en ma présence.

Tréplev

Et moi, je ne l'estime pas. Tu veux que moi aussi je lui trouve du génie, mais il faut m'excuser, je ne sais pas mentir, et ses œuvres me font vomir.

Arkadina

C'est de la jalousie. Les gens prétentieux et sans talent ne peuvent que nier les talents véritables. Jolie consolation!

Tréplev (Avec ironie)

Le talent véritable! (En colère.) J'ai plus de talent que vous tous réunis, si vous voulez savoir! (Il arrache son pansement.) Vous, les pompiers, vous avez pris le pouvoir dans l'art et vous considérez que n'a le droit d'exister et n'est authentique que ce que vous faites, vous, et tout le reste, vous l'opprimez, vous l'étouffez! Je ne vous reconnais pas! Je ne vous reconnais ni toi ni lui!

Arkadina

Décadent!

Tréplev

Vas-y à ton théâtre et joue-les, tes misérables pièces idiotes!

Arkadina

Jamais je n'ai joué dans des pièces idiotes. Va-t'en! Toi, tu es incapable d'écrire même le plus médiocre des vaudevilles. Petit-bourgeois de Kiev! Parasite!

Tréplev

Grippe-sou!

Arkadina

Clochard!

Anton Tchekhov, *La Mouette*, acte III, traduction Elsa Triolet, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade

Électre accuse sa mère d'adultère

... Imaginez imaginez un peu ce que c'est
de voir chaque nuit dans le lit de mon père
dormir les assassins de mon père
de voir ma mère est-ce ma mère encore ?
coucher avec l'homme qui a tué mon père
de la voir rire et se vanter du crime
faire fête chaque mois chants danses et festin
au jour anniversaire du crime
je vois tout cela de mes yeux
comprenez-vous comprenez-vous que je pleure
que je fuie que je courre au fond de la maison
me réfugier seule avec mes larmes
que je hurle et maudisse et maudisse
ceux qui chantent et se gavent et qui boivent
à la santé des assassins de mon père
et pensez-vous qu'elle me laisserait seule
Clytemnestre la grande la magnifique
seule au moins avec mon chagrin
mais non la voilà qui court sur mes talons
elle vocifère elle aboie elle éructe :
peste sale peste vas-y use tes paupières
ah oui ton père est mort la belle affaire
et alors ? tu es la première à perdre ton père ?
tu es la seule peut-être à porter le deuil ?

eh bien va noie-toi dans tes larmes
ou bien qu'un dernier cri t'étouffe
et si jamais le bruit lui vient
qu'Oreste va revenir c'est pire encore
elle me poursuit la rage aux lèvres :
c'est toi garce c'est toi qui m'as pris Oreste
toi qui l'as arraché des bras de sa mère
tu me le paieras garce je te le jure
et tandis qu'elle aboie ainsi l'autre
l'amant fameux est là qui l'excite
un brave qui va au combat oui
mais dans les robes des femmes
et moi j'attends Oreste toujours
Oreste toujours promis Oreste qui ne vient pas
il ne me reste rien seule je suis seule
face aux assassins de mon père
comment voulez-vous alors
patience respect sagesse comment ?
que je me calme ? comment voulez-vous ?
je suis devenue mauvaise oui
le malheur rend méchant

Jean-Pierre Siméon, *Électre*, variation à partir de
Sophocle, Les Solitaires intempestifs



Maria Callas, *Médée*, film de Pier Paolo Pasolini, 1969.