

→ L'Orestie

d' Eschyle

mise en scène Georges Lavaudant

du 26 septembre au 7 octobre 2000

(10 représentations
exceptionnelles avant la tournée

Grande Salle



→ **Service de Presse**

Lydie Debièvre, Odéon-Théâtre de l'Europe
tél 01 44 41 36 00 - fax 01 44 41 36 56
dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr

→ **Location** 01 44 41 36 36

→ **Prix des places**

180 f, 140 f, 80 f, 50 f, 30 f

→ **Horaires**

Grande Salle : du mardi au samedi 19h30 - dimanche 15h

→ **Odéon-Théâtre de l'Europe**

1 Place Paul Claudel - 75006 Paris
Métro : Odéon - RER : Luxembourg

→ L'Orestie

d' **Eschyle**

mise en scène **Georges Lavaudant**

texte français **Daniel Loayza**

décor **Georges Lavaudant et Isabelle Neveux**

costumes **Brigitte Tribouilloy**

lumière **Georges Lavaudant et Luc Tramier**

son **Jean-François Herqué**

assistant à la mise en scène **Bernard Lévy**

avec **Gilles Arbona,
Frédéric Borie,
Hervé Briaux,
Christiane Cohendy,
Maurice Deschamps,
Philippe Morier-Genoud,
Sylvie Orcier,
Annie Perret,
Patrick Pineau,
Delphine Salkin,
Muriel Solvay,
Marie-Paule Trystram**

et

**Jean-Christophe Clair, Gilles Comode,
Patrice Leroy, Lucien Lorenz,
Guy-François Régent, Bernard Vergne.**

production Odéon-Théâtre de l'Europe

→ Représentations
à l'Odéon-Théâtre de l'Europe
du 26 septembre au 7 octobre 2000

Spectacle créé en avant-première au
Piccolo Teatro de Milan les 25, 26 et 27 novembre 99.

→ VOICI AGAMEMNON

Le roi Agamemnon, pour assurer à la flotte grecque un vent propice au cours de sa traversée vers Troie, avait sacrifié aux dieux sa fille Iphigénie. Dix ans après, dès son retour victorieux dans son palais, son épouse Clytemnestre le tue, avant de tomber à son tour sous les coups de son fils Oreste. *L'Orestie* est une vieille histoire de sang versé, de passé qui n'en finit pas de ressurgir, l'histoire d'une vengeance interminable qui prélude à la naissance nécessaire et tourmentée d'une nouvelle conception de la justice. Car *l'Orestie* est contemporaine de l'essor de la démocratie athénienne, de l'ouverture d'un espace critique jusque-là inouï, l'espace discursif du débat et de l'interrogation argumentée. Cet espace, le théâtre grec s'y est lui-même constitué et continue aujourd'hui encore d'en porter témoignage.

Athènes, 458 av. J.-C. «Sous l'archontat de Philoclès, la 2ème année de la 80^{ème} Olympiade», Eschyle, soixante-sept ans, remporte le premier prix du concours tragique avec l'Orestie. Puis il repart en Sicile, à l'invitation du tyran Hiéron de Syracuse. C'est là qu'il meurt, à Géla, en 456. Selon la légende, un aigle aurait pris son crâne pour un rocher et aurait laissé tomber dessus une tortue pour la briser.

AGAMEMNON

L'attente. Argos, devant le palais d'Agamemnon. Dixième année de la guerre de Troie. Dans la nuit, un guetteur aperçoit enfin une flamme annonciatrice de la chute de la ville. Laissant éclater sa joie, il entre dans le palais annoncer la nouvelle à la reine Clytemnestre. Peu après, les vieillards d'Argos viennent s'informer. L'un d'eux rappelle le présage fatal qui précéda le départ de l'armée, avant de raconter la mort d'Iphigénie, sacrifiée aux dieux par son propre père, Agamemnon, afin d'assurer le départ de la flotte grecque. Clytemnestre expose aux vieillards l'itinéraire du signal de feu qui, de Troie à Argos, lui a permis d'être informée aussitôt de la victoire. Comme douée de clairvoyance, elle décrit la prise de la ville, fait des vœux pour que les Grecs évitent toute impiété, et rentre dans le palais.

Un héraut vient ensuite confirmer la nouvelle et le retour prochain d'Agamemnon. Mais les questions d'un vieillard le contraignent à avouer la part obscure de la victoire : à son retour, la flotte grecque a été dispersée par une tempête née du courroux des dieux. Arrive Agamemnon, accompagné d'une captive : Cassandre, princesse troyenne et prophétesse que nul ne croit. Devant les vieux citoyens d'Argos, Clytemnestre décrit sa longue attente, puis se prosterne devant son époux qu'elle invite à entrer dans son palais en foulant un tapis de pourpre. Agamemnon, qui craint la jalousie divine, finit par y consentir. Restée seule auprès des vieillards, Cassandre est prise d'un délire prophétique qui lui fait voir les crimes passés (le festin de Thyeste, qui dévora à son insu ses propres enfants, égorgés par son frère Atrée, père d'Agamemnon) et à venir : le meurtre du roi et sa propre mort. Les vieillards ne parviennent pas à comprendre ses paroles. A son tour, Cassandre finit par entrer dans le palais, pour y trouver sa fin.

Le crime. Presque aussitôt, deux cris annoncent la mort du roi. Au-dessus des cadavres de ses victimes, Clytemnestre se justifie devant les vieillards : Agamemnon acquitte ses propres crimes (le meurtre d'Iphigénie), ceux de son père Atrée. Entre alors Egisthe, fils de Thyeste et amant de Clytemnestre, qui revendique la conception du meurtre. Malgré l'opposition des vieillards, le couple sanglant régnera sur Argos.

LES CHOEPHORES

Le retour d'Oreste. Quelques années plus tard, Oreste, fils d'Agamemnon, revient d'exil pour venger son père. Il prie sur sa tombe lorsqu'il aperçoit sa soeur Electre, accompagnée d'esclaves troyennes faisant office de choéphores (porteuses de libations). Il se dissimule pour les écouter. Clytemnestre, à la suite d'un rêve de mauvais augure, a envoyé sa fille apaiser l'esprit du mort. Electre ne sait comment accomplir une mission aussi impie, mais sur les conseils d'une captive, elle détourne la cérémonie à son profit, priant pour le retour d'Oreste et le châtement des coupables. Oreste se fait alors reconnaître, et explique à Electre que les oracles d'Apollon lui ont promis les plus atroces châtements s'il ne vengeait pas le meurtre de son père. Les deux enfants d'Agamemnon invoquent alors ensemble l'esprit du roi défunt.

.../...

Le matricide. Devant le palais, Oreste met à exécution son plan : se faisant passer pour un étranger, il annonce à sa mère la mort d'Oreste, obtenant ainsi l'hospitalité. Peu après, Egisthe vient à son tour aux nouvelles. Un hurlement annonce sa mort. Clytemnestre, face à son fils, tente en vain de fléchir Oreste et entre dans le palais pour y être égorgée.

Oreste, auprès des deux cadavres, justifie son geste, puis annonce qu'il lui faut se rendre au sanctuaire d'Apollon pour y être purifié par le dieu. Mais s'il a échappé à la colère de son père, celle de sa mère se déchaîne : à peine a-t-il parlé qu'il aperçoit les Erinyes, divinités vengeresses du sang versé, qui viennent le traquer. Egaré, il prend la fuite.

LES EUMENIDES

Delphes. La prêtresse du temple, apercevant Oreste souillé de sang et les furies vengeresses endormies auprès de lui, prend la fuite. Elle sera la dernière voix humaine qui se fera entendre (exception faite de celle d'Oreste) jusqu'à la fin de la trilogie. Apollon rassure Oreste et lui ordonne de se rendre à Athènes, pour y supplier Athéna. Car le rituel de purification ne suffit pas : après avoir été lavée, la tache du meurtre doit aussi être effacée au cours d'une longue errance. Les Erinyes, rappelées à leur mission par le fantôme de Clytemnestre et chassées du sanctuaire par Apollon, reprennent leur chasse.

Athènes. Quand elles rejoignent Oreste, celui-ci enlace déjà la statue d'Athéna. Répondant à ses appels suppliants, la déesse elle-même vient s'informer et refuse de trancher seule entre Oreste et les Erinyes : seul un tribunal où les voix humaines et divines se mêlent pourra juger une telle affaire. Au cours du procès, Apollon en personne vient plaider la cause d'Oreste. Sauvé par la voix d'Athéna, qui vote en sa faveur et se range " du côté du père ", le matricide est délivré de ses tourments. Mais Athéna doit encore persuader les puissantes Erinyes, qui s'estiment déshonorées et trompées par une ruse des " jeunes dieux ", de ne pas déchaîner leur colère sur la terre d'Athènes. Elle finit par y parvenir en leur garantissant d'autres honneurs : les Erinyes deviendront les " Bienveillantes " Euménides, qui veilleront sur la prospérité d'Athènes pour peu qu'y règne la justice.

→ TROIS QUESTIONS AU TRADUCTEUR

Pourquoi retraduit-on un classique comme l'Orestie ?

Il existe déjà de belles versions de poète. Celle de Claudel, par exemple. Mais son *Orestie* n'appartient qu'à lui. Et c'est d'abord le théâtre grec que Georges Lavaudant voulait approcher. Quand il m'a demandé de traduire la trilogie d'Eschyle, il savait que je serais présent à toutes les étapes du travail et que j'aurais à expliquer et à défendre chaque phrase, pour ainsi dire pied à pied.

Avez-vous modifié le texte en fonction du travail scénique ?

Il y a une version " de lecture " et une version de scène, qui diffèrent surtout par les coupes et les aménagements qu'elles entraînent. L'essentiel est d'éviter le compromis, de ne pas céder à la facilité. Quand Clytemnestre, par exemple, dit qu'elle ne connaît pas plus l'adultère que " l'art de teindre le bronze ", l'expression est énigmatique, mais elle est littérale. Cet " art " est-il celui du meurtre, qui teint de sang le bronze des armes ? C'est possible, mais ce n'est pas au traducteur d'introduire une paraphrase explicative dans le texte. C'est à Christiane Cohendy que ce mystère-là appartient. En revanche, quand Eschyle ne nomme pas un personnage que le public athénien pouvait identifier immédiatement, il peut paraître nécessaire d'apporter un éclaircissement dans une version scénique, ne serait-ce que pour laisser aux comédiens et aux spectateurs le plaisir de se concentrer sur d'autres énigmes plus cruciales.

A quoi visiez-vous en traduisant le texte ?

Tous les traducteurs vous diront qu'ils essaient d'être exacts... La langue d'Eschyle est abrupte, massive. Et brusquement, presque elliptique. Dans l'*Orestie*, on peut passer d'une prière solennelle aux souvenirs d'une nourrice qui devait laver les langes du petit Oreste. Je n'ai rien fait pour masquer ces ruptures. Je ne crois pas non plus être parti d'une idée préconçue de ce que devrait être un grand style tragique. Parfois, j'ai sacrifié la littéralité à d'autres considérations – de concision, de rythme syntaxique – compte tenu de ce qui me paraissait essentiel dans l'effet à produire ou dans le mouvement de la pensée. J'espère simplement être parvenu à rendre un peu d'éclat à une langue poétique très dense, d'en avoir trouvé un équivalent scénique qui l'éclaircisse sans trop la trahir ou la simplifier.

Daniel Loayza est né à Paris en 1961. Il a vécu au Pérou, aux Etats-Unis, en Suisse. Etudes de lettres classiques à l'Ecole Normale Supérieure (rue d'Ulm). Après son agrégation, il passe un DEA de philosophie antique. Attaché linguistique à Mexico, il y fait la connaissance de Georges Lavaudant avec lequel il travaille une première fois en qualité de dramaturge, à l'occasion de *Lorenzaccio* (Comédie Française, 1989). Depuis, il a participé à divers titres à la réalisation de plusieurs de ses spectacles - dont *Terra Incognita*, *Lumières I*, *Hamlet*, *Isidore Ducasse/ Fragments*, *Le Roi Lear* (traduction), *Ulysse/Matériaux ou Ajax/Philoctète* (traduction et adaptation)-, ainsi qu'à l'atelier *Henri VI / Richard III* dirigé par Patrice Chéreau avec des élèves du Conservatoire. Il a enseigné à Paris X-Nanterre jusqu'en 1996, date de son détachement à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, et publié des articles sur la littérature antique et le théâtre, ainsi qu'une version annotée des *Fables d'Esopé* chez Garnier-Flammarion. Sa traduction d'*Une bête sur la lune* de Richard Kalinowski (mise en scène Irina Brook) est parue à L' Avant -Scène Théâtre.

→ LA TRAGÉDIE, ART DU CONSTAT

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 coeur 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*, Paris, Seuil, 1964, p. 75

→ TRAGÉDIE ET AMBIGUÏTÉ : LE VOTE DE L'ARÉOPAGE

A la fin de *l'Orestie* d'Eschyle, la fondation du tribunal humain, l'intégration des Erinyes dans le nouvel ordre de la cité ne font pas entièrement disparaître les contradictions entre les dieux anciens et les dieux nouveaux, le passé héroïque des *géné* nobles et le présent de l'Athènes démocratique du V^{ème} siècle. Un équilibre est bien réalisé, mais il repose sur des tensions. En ce sens, l'ambiguïté tragique n'est pas liquidée ; l'ambivalence demeure. Il suffira de rappeler, pour le montrer, que les juges humains se sont prononcés à la majorité contre Oreste, puisque c'est seulement le vote d'Athéna qui rend les suffrages égaux [...]. Cette égalité des voix pour et des voix contre évite la condamnation du matricide, vengeur de son père ; elle l'absout légalement, par une convention de procédure, du crime de meurtre, mais elle ne l'innocente ni ne le justifie [...]. Elle implique une sorte d'équilibre maintenu entre l'ancienne *dikè* des Erinyes et celle, contraire, des nouveaux dieux comme Apollon. Athéna a donc raison de dire aux filles de la Nuit : "Vous n'êtes pas vaincues" [...]. De fait, on notera qu'en établissant l'Aréopage, c'est-à-dire en fondant le droit régi par la cité, Athéna affirme la nécessité de faire toute leur place, dans la collectivité humaine, aux forces sinistres qu'incarnent les Erinyes. *La philia*, l'amitié mutuelle, *la peithô*, la persuasion raisonnée, ne suffisent pas à unir les citoyens en une communauté harmonieuse. La cité suppose l'intervention de puissances d'une autre nature et qui agissent, non par la douceur et la raison, mais par la contrainte et la terreur. [...] Au terme de la tragédie, c'est Athéna elle-même qui célèbre la puissance des antiques déesses chez les Immortels comme chez les dieux infernaux et qui rappelle aux gardiens de la cité que ces intraitables divinités ont pouvoir "de tout régler chez les hommes", de leur donner "aux uns les chansons, aux autres les larmes".

J.-P. Vernant : *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*
Paris, Maspéro, 1972 (pp. 24-25)

D'Argos à Athènes. L'action d'*Agamemnon* se concentre en un lieu unique, situé devant le palais des Atrides. Celle des *Choéphores* s'ouvre aux abords de la tombe paternelle, puis revient au palais royal. Avec *Les Euménides*, enfin, nous passons de Delphes à l'Acropole d'Athènes, du sanctuaire d'Apollon au temple d'Athéna (d'ailleurs situé juste au-dessus du théâtre où fut créée *l'Orestie*), puis à la colline de l'Aréopage, qui se trouve dans ses environs immédiats, un peu plus à l'ouest. La multiplication des lieux, qui rythme le progrès de la trilogie, souligne que les deux premières tragédies se répondent et s'opposent ensemble à la troisième. *Agamemnon* et *Les Choéphores* se déroulent en effet sur sol argien, et si la seconde pièce nous éloigne quelque temps du palais, ce n'est que pour mieux nous y ramener, avant de jeter Oreste dans une errance dont il ne connaît pas lui-même le terme. Comme si le sang versé, et la question de droit qu'il soulève, avaient partie liée avec la terre même du crime, la solution et la délivrance ne pouvant venir que d'ailleurs, à la condition que le problème qui s'est joué à Argos soit littéralement déplacé, sur un autre théâtre.

Les temps tragiques. Chaque tragédie se développe selon un rythme propre. Dans *Agamemnon*, Eschyle a savamment brouillé les pistes. Par leur contenu, les premiers chants du chœur enracinent l'intrigue dans une histoire de dix ans et plus. Par leur position et leur longueur, par la présence constante de leurs récitants, ils permettent au dramaturge de lier en une profonde unité des épisodes qu'une chronologie rigoureusement "réaliste" imposerait de distinguer avec soin. Grâce au chœur, Eschyle peut bâtir un climat d'attentes emboîtées les unes dans les autres, glissant du signal de feu aux arrivées du héraut puis du roi vainqueur, comme si ces événements s'engendraient et mûrissaient dans la continuité d'un temps menaçant et magique (aucun spectateur ne songe à calculer les jours écoulés entre la vision de la flamme et celle d'*Agamemnon*). Et l'attente est d'autant plus lourde que chaque discours paraît doublé d'un revers obscur qui reste informulé.

Dans *Les Choéphores*, le temps qui s'écoule avant les meurtres est également dilaté, mais par de tout autres moyens. Car contrairement à ce qui se passe dans *Agamemnon*, le retour est ici inaugural, et l'attente d'Electre satisfaite avant même d'avoir été énoncée. Par ailleurs, loin d'être enfouie dans le silence, la nécessité des meurtres est très vite affirmée et sans cesse précisée. En un certain sens, c'est ce travail d'énonciation qui soutient toute la première moitié de la tragédie. Il est en effet clair qu'Oreste, s'il revient en vengeur, devra tuer sa mère. Mais encore faut-il qu'il le dise, et il faut toute l'extraordinaire scène des prières sur la tombe paternelle pour l'amener à l'affirmer nettement. Si l'action est ralentie, elle l'est donc par le .../...

recours au temps “ réel ”, et le mûrissement silencieux n’est plus celui d’un crime dans l’ombre, mais celui d’une mission qui se fraie une voie vers la parole proclamée en pleine lumière, sous le signe d’Apollon, au delà même de la multiplication des raisons qui la justifient (et dont l’énumération, on l’aura noté, précède cette fois-ci le meurtre au lieu de le suivre, sans d’ailleurs suffire à garantir son accomplissement). Mais il n’appartient pas à Oreste de soutenir jusqu’au bout la clarté de cette parole. Sa mission se place aussi sous le signe d’Hermès, dieu de la ruse, familier des ténèbres et de la mort. Et lorsqu’il prend les citoyens d’Argos à témoin pour assumer le sens de son crime, c’est encore un voile qu’il dévoile – celui du meurtre ancien, dont “ le sang commun ” le contamine à son tour. A lui seul, il ne peut s’arracher au passé des Atrides. Il faudra pour cela qu’intervienne le divin, dans une dernière tragédie au rythme étrangement rompu, sautant par-dessus les temps et les lieux au prix d’ellipses saisissantes, et débouchant sur l’ouverture par Athéna d’un “ avenir ” sans fin dont le domaine s’étend jusqu’au présent des spectateurs athéniens – dernière audace qui n’est pas la moins frappante, même si son éclat s’est pour nous émoussé.

Silence et révélation. Avec *Les Euménides*, nous entrons dans un domaine jusque-là soustrait à nos regards. Quand la Pythie ressort en titubant du temple d’Apollon, horrifiée par le spectacle sanglant qu’elle y a découvert, ses paroles décrivent quelque chose qui n’a cessé de hanter la scène, mais sans atteindre encore la pleine visibilité : la présence et l’action du divin. Après sa fuite, aucune autre voix humaine ne se fera plus entendre jusqu’au cortège final, à l’exception de celle d’Oreste. Et encore celui-ci sera-t-il à son tour réduit au silence par l’interrogatoire des Erinyes.

Cette révélation qui éclate dans la dernière pièce se prépare discrètement dans les deux précédentes, où à de lourds silences succèdent des discours dont l’évidence ouvre soudain à un nouvel aveuglement. Ce mouvement s’inscrit jusque dans l’économie qu’Eschyle impose aux noms propres. Par deux fois, un personnage s’interroge sur la juste façon de nommer un être ou une chose : d’abord Cassandre à propos de Clytemnestre, puis Oreste à propos du voile mortel où s’est débattu son père. Ces deux moments suffiraient à faire soupçonner que face au prodigieux ou au monstrueux, l’usage du nom demande des précautions, comme si sa profération conférait déjà une forme d’existence à ce qu’il nomme. Il n’en est que plus frappant de voir comment Clytemnestre évite soigneusement de nommer son époux à son retour, tout en le saluant d’une demi-douzaine de périphrases. Et le lecteur s’avise alors que jamais elle ne prononce son nom avant de l’avoir tué – puis qu’elle-même ne sera plus jamais nommée après son crime, sauf à deux reprises, par le serviteur qui lui .../...

annonce dans *Les Choéphores* que “ les morts tuent le vivant ”, et par son propre fantôme dans *Les Euménides*. Cette dissimulation à laquelle succède la révélation imprègne la structure d’ *Agamemnon*, dès ses premières lignes, où le guetteur évite soigneusement de nommer la reine et fait allusion à des événements qu’il préfère taire. De même, le chœur raconte le sacrifice d’Iphigénie sans la nommer (tout comme son nom, celui de son père, ainsi que celui d’Egisthe, ne seront enfin dits, et par Clytemnestre, qu’une fois le crime consommé). Quant à Cassandre, sa parole couvre l’ensemble du passé et de l’avenir, mais ne peut être entendue. Il est d’ailleurs remarquable qu’il faut attendre son arrivée pour que soit mentionné le vieux crime d’Atrée – et encore la prophétesse ne peut-elle que décrire les faits, sans donner les noms, ce dont le chœur se charge après cherché à faire taire, trahissant ainsi que sa propre version de l’histoire des Atrides était tronquée depuis le début. Mais à tout ce qui était tu et caché succède comme un trop-plein de parole révélatrice : il s’avère brutalement que l’objet de l’attente n’était pas le retour du roi, mais sa mort, et que celle-ci s’explique par une foule de raisons – le sacrifice d’Iphigénie, la présence de Cassandre, la malédiction héréditaire d’Atrée – dont le nombre même crée un nouveau malaise.

Ambiguïté et renversement. *Agamemnon* et *Les Choéphores* entretiennent des rapports de symétrie et de renversement fréquemment relevés par les commentateurs. Pour ne prendre qu’un exemple, Clytemnestre accueille au palais celui qu’elle tuera, puis celui par qui elle sera tuée - et les meurtres se produisent à peu près au même point dans chacune des deux tragédies. Ce type d’échos s’explique d’abord par la nature même du problème posé. Si la loi divine exige que l’on “souffre selon son acte”, établissant que la peine et la passion ne sont rien d’autre que l’envers d’une action qui finit fatalement par se retourner contre son agent, l’on peut s’attendre à ce que la reine soit tour à tour criminelle et victime. Mais il s’en faut évidemment de beaucoup qu’un tel mécanisme de renversement de l’action (qui resterait d’ailleurs à expliquer, à moins de l’admettre comme l’expression d’une volonté divine, ainsi que le font les chœurs des deux premières tragédies) rende compte à lui seul de la complexité morale et dramatique de *l’Orestie*. Il ne suffit notamment pas à expliquer pourquoi le chœur d’*Agamemnon* est composé de vieux citoyens argiens tenus à l’écart de la guerre, alors que celui des *Choéphores* paraît lui être opposé trait pour trait, puisqu’il est formé de captives : au groupe masculin doté de droits politiques mais privé de toute influence réelle sur le cours de l’action succède un groupe féminin réduit en servitude mais prenant une part essentielle à l’intrigue.

.../...

A vrai dire, la répartition traditionnelle des rôles sexuels paraît bouleversée dès le prologue de la trilogie, où le guetteur qualifie Clytemnestre de "femme au coeur d'homme". Ce brouillage ou cette ambiguïté trouve immédiatement une inquiétante confirmation, à travers un entrelacs serré de métaphores, dans le récit du vieil oracle de Calchas (qui met d'emblée la victoire grecque à Troie sous le signe de la ruine) puis dans celui du destin d'Iphigénie (qui place son sacrifice sous le signe de la souillure). Oracle, sacrifice : comme on le voit, l'ambiguïté prend aussitôt une dimension religieuse. Elle est aussi politique : Agamemnon, "le plus noble des seigneurs", le plus royal des rois qui assiégèrent Ilion, lui dont le sceptre de facture divine remontait à Zeus, est aussi présenté comme un massacreur qui poussa la victoire trop loin après avoir tué sa fille et dépeuplé la Grèce pour une affaire somme toute futile (le rapt d'Hélène). Quant aux hommes d'Argos, ils s'avèrent incapables de châtier ses assassins, et lorsqu'Oreste justifie son double meurtre devant ses concitoyens, il n'obtient d'eux pas d'autre réponse que le silence - nulle parole de malédiction, nul mot de réconfort n'accablent ni ne consolent le prince matricide. En somme, comme le dira un autre prince qui fait souvent songer à Oreste, "le temps est hors de ses gonds" à Argos autant qu'à Elsenaur. Il y a quelque chose de pourri dans les royaumes de Zeus et d'Agamemnon, quelque chose qui inquiète les catégories reçues, inverse les rôles "naturels" et trouble la distinction entre crime et justice, chez les mortels autant que chez les dieux. Il nous faudra attendre *Les Euménides* pour en entrevoir les raisons théologiques : Zeus règne, mais certains pouvoirs, tenants de "l'antique partage", ne le savent pas encore. Et pour cause : à l'heure où ils se déchaînent une dernière fois, la loi de ce règne n'est pas encore énoncée.

Le procès d'Oreste. Pour un public contemporain, trois points peuvent faire difficulté : la nature des arguments invoqués, les implications du vote d'acquiescement, les conséquences du procès.

Si les Erinyes poursuivent Oreste, c'est qu'il a "versé son propre sang", celui de sa mère. Voilà aussi pourquoi Clytemnestre a échappé à leur furie : l'épouse n'étant pas du même sang que l'époux, son crime n'est pas de leur ressort. Leur position n'a donc rien de contradictoire. Elles se bornent à appliquer leur vieille conception du droit, sans en reconnaître aucune autre, et elles le font avec d'autant plus d'acharnement que leur mission est aussi un honneur. Si leur persécution se déchaîne aussi aveuglément et automatiquement qu'un phénomène naturel, elle répond tout de même à une certaine légalité. Oreste, pour sa défense, peut bien insinuer que la loi de cet "antique partage" est incomplète et partielle, mais il ne lui appartient pas .../...

de la renverser, et lorsque l'Erinye le met au défi de renier "le bien-aimé sang maternel", le voilà pris au piège. Car s'il le fait, non seulement il n'assume pas le sens de son acte, mais il se rend odieux aux yeux du jury ; s'il ne le fait pas, il reconnaît avoir commis un matricide et se prive de tout recours contre la chasse impitoyable des "chiennes de [sa] mère". Oreste, dernière voix humaine à résonner au coeur des Euménides, est donc à son tour réduit au silence. Il n'a plus d'autre issue que de s'en remettre au témoignage d'Apollon, prophète véridique qui révélera le vouloir de Zeus, en lequel force et droit vont désormais se confondre et se soutenir mutuellement.

Par conséquent, quand le dieu delphique affirme qu' "un père peut engendrer sans mère" (thèse dont on se demande en effet à quel titre un mortel pourrait la soutenir), son apparent paradoxe frappe au coeur même de la position de ses vieilles adversaires. Car il suffit qu'il se puisse qu'Oreste ne soit pas du sang de sa mère pour que les Erinyes ne soient pas fondées à poursuivre leur victime sans enquête préalable. On pourrait objecter que la possibilité d'un engendrement sans mère est un privilège divin, et qu'Apollon, pour être réellement persuasif, devrait encore prouver qu'elle est également offerte à la moitié masculine de la gent mortelle. Or les Erinyes, loin de soulever cette objection, reconnaissent qu'elles ont "décoché toutes [leurs] flèches". Se sont-elles laissées aveugler par un sophisme ? Ont-elles silencieusement reconnu que le fondement de leur droit était lui-même sujet à argumentation et à débat - que ce qui apparaissait comme le plus incontestablement naturel des points de fait (à savoir le lien de sang entre un enfant et sa mère) est passible d'une sentence culturelle et politique, d'une décision historique qui l'arrache à l'évidence immémoriale des origines pour en faire l'objet explicitement et collectivement assumé d'un examen critique et réfléchi ? Ou enfin, s'inclinent-elles devant l'évidence du vouloir de Zeus, père par excellence, dieu suprême et garant ultime de la justice ? Sans doute auront-elle tenté jusqu'au bout de faire ressortir le caractère contradictoire d'une primauté du paternel décrétée par un dieu qui entrava lui-même son propre père. Mais devant Athéna, elles ne peuvent que rester sans voix : le verdict de Zeus n'est pas seulement affirmé par son fils et son prophète, mais incarné par la présidente du tribunal, qui témoigne par son existence même de la prééminence du masculin.

Il revient aux dieux de jouer d'une telle logique sous les yeux des mortels. Mais ceux-ci n'ont pas pour autant à la partager. On a souvent noté qu'Oreste ne doit son acquittement qu'à la voix d'Athéna, qui par son vote rétablit l'égalité des suffrages au profit de l'accusé. "Les meilleurs des citoyens" se sont donc prononcés, à une voix de majorité, contre Oreste. Sans la déesse, les mortels auraient condamné un autre mortel et refermé une fois encore le cercle antique de la vengeance.

.../...

Un tel choix témoigne-t-il de l'extraordinaire indépendance d'esprit des jurés d'Athéna, qui se seront conformés à leur serment de trancher selon leur conscience, au risque de s'opposer à "la volonté paternelle" du plus puissant des dieux ? Trahit-il au contraire leur terreur face aux redoutables Erinyes, ou encore leur incapacité à saisir la logique du divin ? Fallait-il que le verdict des mortels soit partagé de la sorte pour éviter aux filles de la Nuit une défaite humiliante et que s'accomplisse ainsi, par cette voie oblique et subtile, le véritable dessein de Zeus ? Jamais nous n'en saurons rien : les jurés restent muets sur leurs motifs. Mais le rôle d'Athéna n'en apparaît que plus important : déesse de la solution nouvelle, institutrice d'ouverture et d'avenir, c'est par elle que les mortels, désormais investis d'une voix, se seront vus confier à tout jamais le pouvoir périlleux de la délibération.

Est-ce à dire que l'ambiguïté qui pesait sur l'ouverture de la trilogie est maintenant dissipée, et qu'avec la métamorphose des Erinyes en bienveillantes Euménides, toute confusion de droit soit écartée ? Il semble plutôt que loin d'avoir été tranchée par l'intervention des "jeunes dieux" Olympiens, elle soit reconduite sous une autre forme plus stable, plus disciplinée : institutionnalisée - on serait tenté de dire : nationalisée - au profit d'une cité particulière et de la "démocratie" virile dans un seul pays. Car les Erinyes ne sont pas dépouillées de leur pouvoir, au contraire : à leur fonction justicière, conservée quoique domestiquée, vient s'ajouter une bienfaisante puissance de fécondité qui imprégnera la terre athénienne. Elles n'ont pas dépouillé leur face sombre, mais ne la manifesteront plus que dans certaines conditions, notamment en cas de discorde civile (Athéna se réservant la conduite des guerres extérieures). C'est ainsi que l'ambiguïté et la place du féminin trouvent leur place au sein d'un nouveau partage : littéralement enfouies dans le sol même de la cité, auprès du sanctuaire de l'autre vierge sage et guerrière née du cerveau de Zeus. Et les torches qui escortent les filles de la Nuit vers leur dernier séjour souterrain répondent à la lumière inaugurale de cette première théodicée brillant dans les ténèbres de Troie, très loin de notre temps.

Daniel Loayza

→ C L Y T E M N E S T R E

Troie est aujourd'hui au pouvoir des Achéens.
Quels cris dans la cité doivent monter sans se confondre.
Huile et vinaigre versés dans le même vase
gardent leurs distances et refusent le nom d'ami :
ainsi les voix des captifs et des conquérants
résonnent à tes oreilles aussi distinctes que leur double fortune.
Car les femmes prostrées sur le corps d'un époux ou d'un frère
et les enfants sur l'aïeul de leur race hurlent à la mort
des parents les plus chers d'une gorge qui déjà n'est plus libre,
tandis que dans la nuit une nouvelle épreuve succédant au combat
disperse dans la ville ses vainqueurs affamés et cherchant leur repas
sans songer à régler le partage du butin,
mais laissant le hasard répartir entre eux
les demeures troyennes que leurs lances ont soumises
et qu'ils occupent déjà, enfin délivrés du gel
et des rosées du ciel pour y trouver le bienheureux sommeil
de toute une douce nuit sans tour de garde.
S'ils savent respecter les dieux de la cité
qui règnent sur la terre conquise, s'ils respectent leurs temples,
les vainqueurs échapperont peut-être à la conquête.
Entretemps, puisse l'armée ne pas succomber au désir de détruire
ce qui ne doit pas l'être ni laisser vaincre l'amour du gain,
car il leur faut encore assurer leur retour chez eux
et boucler l'autre moitié de leur course.
Et même si l'armée revient sans avoir offensé les dieux,
la souffrance des morts pourrait encore se réveiller,
même si leur malheur n'a pas frappé à l'instant même.
Voilà les paroles de femme que tu avais à entendre de moi.
Puisse le bien l'emporter sans présenter une double face,
car je voudrais jouir de ce qui s'annonce si bien.

Agamemnon, vv. 320-350

*Le texte intégrale de L'Orestie dans la nouvelle traduction de Daniel Loayza
paraîtra aux éditions Garnier-Flammarion en septembre 2000.*

→ **L' O R E S T I E . . .**

. . . E N T O U R N É E

Théâtre des Salins de **Martigues** (les 13 et 14 octobre 2000),

TNP **Villeurbanne** (du 19 au 26 octobre 2000),

Theatre Nacional de Catalunya à **Barcelone** (du 3 au 5 novembre 2000),

Théâtre des Arts de **Rouen** (les 14 et 15 novembre 2000),

Bonlieu-Scène Nationale d' **Annecy** (les 8 et 9 décembre 2000),

Comédie de **Saint-Etienne** (du 14 au 16 décembre 2000)

→