

Le théâtre, au-delà de la métathéâtralité. Sur la fin de l'*Électre* d'Euripide

Les études actuelles des textes scéniques athéniens tendent à insister sur deux dimensions de ces textes : ou bien sur leur caractère rituel, puisque le spectacle faisait partie d'un rite majeur, à la fois religieux et civique, ou bien sur le caractère réflexif de ces textes qui, au-delà de l'histoire racontée, au-delà des prises de discours et de la plus ou moins grande cohérence des personnages, donneraient à voir et à entendre une réflexion sur le théâtre lui-même, sur ses formes, sur ses possibilités et sur son histoire. Le théâtre ne serait pas naïvement du théâtre, mais, plus fondamentalement métathéâtral : le jeu ne serait plus seulement un mode de représentation, mais un thème, un objet, sur lequel les acteurs et, à travers eux, l'auteur et les spectateurs seraient amenés à réfléchir, de manière à livrer une conception de l'art théâtral, dans une représentation au second degré. Le théâtre donne à voir du théâtre. Les deux dimensions, rituelle et métathéâtrale, parfois se rejoignent, chez Albert Henrichs (1996) par exemple, lorsqu'il montre que le chœur tragique, quand il parle de son activité de danseur, de chanteur, se réfère en fait à son rôle rituel au sein de la fête civique des Grandes Dionysies, dont il donnerait ainsi une « représentation ». Le texte s'ouvre par là à la présentation et à l'analyse de ses conditions d'énonciation.

1. Jeu théâtral, mythe et réflexion.

Je m'en tiendrai ici à la seconde dimension, la métathéâtralité. Mon but sera de montrer, à partir d'une analyse partielle de la fin de l'*Électre* d'Euripide, que cette réflexion sur les conditions du jeu théâtral n'a pas pour finalité l'expression d'une distance analytique, d'une prise de position sur les possibilités du théâtre, en un mot qu'il ne s'agit pas de critique, de jugement sur ce que le théâtre peut faire ou a fait, mais que cette réflexion, qui est inhérente à l'acte même de composer une pièce, a comme finalité le jeu lui-même, à savoir le théâtre comme production d'un événement singulier, événement de langage et d'action. Il s'agit, avec cette réflexivité, de créer de l'expérience, et tout d'abord une expérience du temps, de mettre en place des temporalités, à la fois intellectuelles et émotives, qui font du spectacle un moment unique et par là même précieux. Bref, le théâtre est au-delà de la métathéâtralité, celle-ci n'étant qu'un instrument.

Ce n'est pas un hasard si Euripide a été l'auteur favori pour l'analyse de la métathéâtralité : on retrouve là le préjugé, remontant aux critiques romantiques, qui en fait un auteur plus philosophique, plus conscient de son art, et donc plus réflexif qu'Eschyle et Sophocle, pour qui le théâtre aurait été ou bien une découverte (alors qu'à l'époque d'Eschyle c'était déjà un art ancien), ou bien une forme compacte, réussie, dans l'alliance achevée et harmonieuse du fond et de la forme, comme on le disait alors de Sophocle. Euripide, contaminé par Socrate, aurait par la distance critique qu'il a introduite dans le théâtre conduit la tragédie à sa perte (même si la dimension critique qui le caractérise pouvait aussi être jugée positivement, puisque, selon les Romantiques, elle ouvrait la voie à l'art moderne). Les analyses récentes de la métathéâtralité chez Euripide tendent à le réhabiliter comme artiste, mais parta-

gent, en fait, l'analyse des Romantiques. Je crois que l'on a affaire là à une illusion, puisque Eschyle n'était sans doute pas moins réflexif sur son art que ses successeurs, et était ressenti comme tel par les spectateurs. Le témoignage des *Grenouilles* d'Aristophane le montre clairement. Il y est dit qu'Eschyle a transformé la tragédie, de manière à la rendre vraiment efficace (vv. 1004 s.). Son art était donc perçu comme polémique, contre ses prédécesseurs, et cherchait à démontrer quelles étaient les potentialités du genre qu'il renouvelait.

Quand on parle de réflexivité théâtrale, on donne en fait au moins trois objets à la réflexion ; ces objets sont inséparables :

– il s'agit, d'une part, des possibilités du genre : une innovation, dans cet art traditionnel et fortement codé qu'était alors la poésie, tendait moins à rompre des règles qu'à perfectionner l'utilisation de règles existantes. Et de fait, ces règles, d'Eschyle à Euripide, n'ont presque pas changé. Le genre ne bouge (presque) pas ;

– il s'agit, d'autre part, des spectacles antérieurs, de ce que les prédécesseurs ont fait de ces règles, quand ils ont traité telle ou telle histoire. La réflexion est alors directement historique ; elle renvoie à des œuvres singulières ; on sait que l'*Électre* d'Euripide a été l'un des objets les plus travaillés de cette intertextualité critique. Le terme d'intertextualité, désormais courant, n'est alors pas compris selon le sens que lui donnaient ses découvreurs¹, comme étant la condition de tout texte, puisque tout texte, comme morceau de langage, est pris dans la masse de tous les autres, mais comme allusion ou référence précise, selon un vieux concept qui trouvait ainsi un vocable nouveau ;

– mais, et cela est sans doute le point important, il s'agit aussi, en troisième lieu, des problèmes que ces œuvres laissaient en suspens. S'il y a écart, distance, entre les œuvres, ce n'est pas seulement que les auteurs pouvaient avoir des conceptions différentes des possibilités expressives du théâtre et de la manière dont il convenait de traiter tel ou tel thème traditionnel, mais c'est qu'ils pouvaient partir, pour leur création nouvelle, des apories laissées ouvertes par leur prédécesseur dans leur traitement d'un objet particulier. Comme on le sait, le thème des trois *Électre*, si on inclut dans la série *Les Choéphores*, était en lui-même, c'est-à-dire en tant que thème traditionnel, fortement problématique et ouvrait, dans sa trame narrative même, sur des questions et donc des débats. Il était fait pour cela : quelle interprétation donner de l'acte d'Oreste ? S'agit-il d'un acte de justice ou d'un crime ? Et donc, que penser des dieux qui à la fois ordonnent cet acte et le condamnent ? Le public était laissé à une perplexité ; il devait peser le pour et le contre et se faire une opinion dans un débat qui prolongeait la pièce. Le débat pouvait ensuite être porté à la scène, quand, par exemple, Euripide fait dire à ses Dioscures qu'Apollon n'était pas 'sage' en ordonnant à Oreste le matricide. Ce qui était transmis, d'auteur en auteur, n'était pas seulement la théâtralité, à savoir comment tel poète avait figuré le thème, ni la méta-théâtralité, à savoir des esthétiques différentes inscrites dans le texte et engagées dans un dialogue entre elles, mais les interprétations différentes, et conflictuelles, que le public pouvait construire de l'histoire qui leur avait été présentée. La réception était aussi matériau de la réflexion théâtrale. Comparer les trois *Électre*, revient alors à reconstruire le dialogue entre des textes et également le dialogue entre les

¹ Cf. Barthes 1994, 1683 (texte de 1973).

œuvres et leur réception, qui entre aussi dans le matériau que travaillent les auteurs. Je me bornerai ici à une comparaison, à partir de la fin de l'*Électre* d'Euripide, de cette pièce avec *Les Choéphores*, laissant ouverte la question du rapport à l'*Électre* de Sophocle.

La thèse sera que le *tertium* de cette comparaison, le terrain commun à ces réalisations différentes d'un même thème, est de nature matérielle, à savoir dramaturgique. Ce ne sont pas seulement des idées sur le mythe, sur les apories qu'il contient, ni seulement des idées sur le théâtre en général, mais, matériellement, la capacité de la scène théâtrale, comme espace physique, à intégrer dans l'unité d'un spectacle les différentes significations problématiques du mythe particulier qui est présenté. Il s'agit d'une réflexion située, qui s'appuie sur les possibilités spécifiques d'une histoire donnée, ici celle de la mise à mort de Clytemnestre et d'Égisthe, et non d'une réflexion seulement formelle, qui vaudrait pour l'art ou la tragédie en général. Les esthétiques se mettent à l'épreuve de l'objet mythique défini qu'elles informent.

La particularité du traitement de cette histoire par Euripide vient, c'est ce que je voudrais montrer, de sa décision de rassembler de manière synthétique dans l'événement du meurtre, au moment même où il se produit, la diversité et la contradiction des différentes interprétations que cet événement est susceptible de susciter. Euripide transpose dans la scène du meurtre et de l'exhibition du corps, ainsi que dans ses conséquences immédiates (l'arrivée des Dioscures), le faisceau des significations que son prédécesseur, Eschyle, avait déployées dans la durée de deux pièces, *Les Choéphores* et *Les Euménides*. Le sens problématique de l'acte, qui faisait la matière de longs débats ayant leur propre temporalité, devient le mode sur lequel l'acte ponctuel est présenté et raconté. Au lieu que, comme chez Eschyle, l'événement débouche sur des questions (théologiques, rituelles, juridiques, etc.) qui requéraient de manière autonome leur propre construction scénique, ces questions ouvertes font la matérialité même de l'événement. Le problème du matricide, avec ses dimensions multiples, devient événement scénique. Pour le dire autrement, la scène, comme lieu d'expérience directe, immédiate, absorbe les dimensions de sens qui, chez son prédécesseur, font l'objet d'une présentation différée et qui chez le public pouvaient susciter la discussion contradictoire. En agissant et en commentant leur acte à peine ils l'ont commis, Électre et Oreste ouvrent ces dimensions de sens, qui deviennent autant d'épreuves pathétiques. En intervenant, les Dioscures entériennent ces contradictions, qui deviennent un pur fait, au-delà de tout dépassement possible, puisque Apollon, même s'il est le dieu sage par excellence (v. 1245), n'a, en cette occasion, pas été sage, en ordonnant le matricide par son oracle. Le dieu est incohérent ; le problème théologique que pose son comportement contradictoire devient une simple donnée, une situation, sans que l'on puisse en dire plus, sans qu'on puisse l'expliquer. Aucune solution n'est trouvée. La scène, par là, ne renvoie à aucun dehors, à aucun monde divin extérieur qui viendrait l'expliquer et qu'il faudrait reconstruire dans sa logique propre pour comprendre l'action humaine. Elle se suffit à elle-même.

Cette tendance de la scène à absorber dans une totale immanence les mondes extérieurs censés expliquer ce qui s’y déroule² était déjà fortement présente chez Eschyle, dans *Les Euménides*. Dans cette pièce, les forces divines qui commandaient l’action de l’*Agamemnon* et des *Choéphores* depuis le dehors deviennent elles-mêmes des présences scéniques, et l’issue du conflit divin que représente le drame ne dépend que de ce qui a lieu sur scène ; les principes divins extérieurs auxquels se référaient les personnages des autres drames pour justifier ou expliquer leurs actes (l’Olympe, le démon) deviennent des éléments du spectacle. La question théologique se règle sous les yeux des spectateurs. Il n’y a pas d’au-delà. On rencontre donc dans le théâtre, dès Eschyle, cette tendance à l’autonomisation de l’espace scénique ; c’est une tendance du genre. Mais il ne s’agit, dans l’*Orestie*, que d’un moment de la trilogie, qui ne concerne que des interlocuteurs divins. Chez Euripide, c’est la catastrophe elle-même, le meurtre de la mère, qui est figuré sur ce mode, en raison de sa qualité propre (et non seulement en raison d’un principe esthétique général), parce qu’il s’agit du meurtre d’une mère et qui, pour cela même, est perpétré par les deux enfants survivants, et non par le seul vengeur désigné, Oreste. Électre prend par là une consistance nouvelle.

Je voudrais, pour exposer cette nouveauté propre à Euripide, m’appuyer d’abord sur un texte de Friedrich Nietzsche qui, même s’il vise à disqualifier l’art d’Euripide, rend l’enjeu de cette discussion particulièrement net. Involontairement, si l’on peut dire, Nietzsche a dans sa critique d’Euripide montré en quoi son art était novateur et nous donne la possibilité de penser que cette nouveauté, loin de dénaturer le genre tragique comme il le soutient, a en fait donné une puissance nouvelle à l’événement tragique, sans détruire le genre. Il s’agit de notes qui accompagnent l’élaboration de son livre *La naissance de la tragédie* (fragments de l’automne 1869³). Il y interprète l’esthétique d’Euripide par sa dépendance vis-à-vis de Socrate (Socrate représentant ce qu’il appelle « le rationalisme naïf » : à savoir l’idée selon laquelle « tout doit être conscient pour être éthique »). Transposé à l’art, ce rationalisme privilégie l’intentionnel et le conscient et bannit tout ce qui est instinctif à savoir tout ce qui faisait la base de l’art d’Eschyle et de Sophocle (le « dionysiaque »). Les phrases essentielles de ces notes sont pour nous :

- « Les figures de Sophocle et d’Eschyle sont beaucoup plus profondes et plus grandes que leurs paroles : ils *balbutient* sur eux-mêmes et d’eux-mêmes. »
- « Euripide se crée des figures en les faisant surgir *anatomiquement* : il n’y a en elles rien de caché. »

Les personnages d’Euripide ne renvoient qu’à eux-mêmes ; ils ne portent avec eux aucun arrière monde mythique ; ils sont tels que ce qu’ils donnent physiquement à voir et tels que ce qu’ils disent, dans l’acte conscient de la parole. « Anatomiquement » veut dire qu’ils sont visibles, même dans leurs parties potentiellement occultes, comme un corps médicalement ouvert, et cela par la puissance analytique du langage, qui opère comme une dissection. Tout se montre parce que tout se dit. Au contraire, les Oreste ou Clytemnestre de Sophocle et d’Eschyle « balbutient », car ils ne savent pas ce qu’ils disent. Ce sont les dieux qui s’expriment à travers eux sans

² Pour cette orientation dynamique du matériau scénique, tendant à son auto-suffisance, je renvoie à Judet de la Combe 2010.

³ Fragment 106 (Nietzsche 1977, 183).

qu'ils le sachent. L'auteur vraiment tragique (Eschyle ou Sophocle) donne à entendre à travers ces figures qu'une irrationalité (« l'instinctif ») est constitutive des prises de parole, qui sont toujours obscures à elles-mêmes, quels que soient les efforts de clarté et de rigueur argumentative qui portent leur langage, alors que chez Euripide, ce qui est dit en scène s'interprète de soi-même. Vient un jugement historique de Nietzsche (qu'il emprunte à Friedrich Schlegel⁴) :

- « Euripide est le premier auteur dramatique qui suive une esthétique *consciente*. »

Sans que l'on ait à partager ce jugement (puisque les esthétiques d'Eschyle et de Sophocle ne sont pas moins conscientes, réfléchies), on gagne avec ces notes une hypothèse de lecture. Euripide opérerait une forme de réduction. Le monde présenté par la tragédie se réduit à la seule scène, à ce que Nietzsche appelle l'*anatomie* des personnages, c'est-à-dire à leur présence immédiate. Il y a donc bien de la métathéâtralité dans son art, comme réflexion consciente sur les possibilités de la scène, mais celle-ci n'est qu'un moment, puisque ce qui est visé est l'apparition scénique de personnages qui concentrent en eux, dans leur *hic et nunc*, les univers de sens de la tragédie.

2. La fin de l'Électre.

Par une sorte de transposition, le *kommos* (où alternent les discours chantés d'Oreste, d'Électre et du chœur) qui chez Eschyle précède le meurtre suit ici directement l'accomplissement de l'acte. Alors que le *kommos* des *Choéphores* permet aux personnages d'établir *a priori* le cadre normatif de l'acte monstrueux qui va suivre (avec notamment l'invocation de Dikè), cadre normatif vite démenti ensuite par la violence même de l'acte, chez Euripide, les personnages ne questionnent pas le sens de ce qu'ils vont faire pour vivre ensuite la contradiction entre la réalité de leur acte et le sens normatif qu'ils avaient posé au départ, mais ils expérimentent immédiatement, et physiquement, les apories et les contradictions de ce qu'ils ont fait. La justice devient douleur. La norme est intériorisée comme *pathos*⁵.

On comprend qu'Électre soit présente (et qu'elle participe activement au meurtre), alors qu'elle disparaît chez Eschyle après le *kommos*. Dans *Les Choéphores*, Électre est d'abord mêlée au chœur des captives que Clytemnestre envoie, depuis l'intérieur du palais, accomplir un rite funèbre sur la tombe d'Agamemnon.

⁴ Sans que l'on puisse établir, comme on s'est habitué à le faire, une continuité stricte entre Schlegel et Nietzsche. Celui-ci transforme la lecture de la tragédie en lui prêtant une prétention à la validité non pas esthétique mais fondamentale, par la manière dont elle articule le couple Apollon-Dionysos, qui est repris de Schopenhauer (représentation-volonté).

⁵ Les interprétations de ce passage posent souvent ou bien la question du point de vue d'Euripide sur l'histoire divine qu'il vient de présenter et sur le dieu qui en est à l'origine (voir Basta Donzelli 1978, 183 ss. pour un examen de la critique depuis Wilamowitz), ou bien sur la question de la cohérence des personnages d'un point de vue éthique et psychologique et de la sympathie que les spectateurs sont censés éprouver pour les jeunes criminels ou pour leur victime. Contre Vickers 1973, qui voit dans la lamentation d'Oreste et d'Électre « un détournement de l'action qui ne saurait satisfaire » (p. 565) et, dans la fin, une polémique où Euripide règle ses comptes avec Apollon, Whitehouse 1978 conclut que si l'acte des deux enfants provoque de la répulsion, aucune sympathie ne vient sauver Clytemnestre.

Elle donne voix, et figure, au temps écoulé dans la maison de la famille depuis le meurtre du roi. Face à Oreste, elle donne les mots qui justifient la mise à mort de la mère du point de vue de la permanence d'un temps négatif qui s'est figé dans la maison, alors qu'Oreste représente une condition différente, de privation et d'exil. Argos est pour lui un but stratégique, le lieu d'une action à entreprendre, et non pas une expérience. Le dehors et le dedans coïncident dans le *kommos*, de même que coïncident, pour un temps, les mots de la plainte, la revendication de justice et la violence de l'acte projeté. Ce qui est mis à l'épreuve avec le déroulement du drame est la tension entre ces mots et la réalité de l'acte, qui est accompli dès lors par le seul Oreste, puisque ce qui fait basculer la pièce est l'acte lui-même. Un seul exécuteur armé, décidé et rentrant chez lui pour une vengeance imposée suffisait (avec son double, Pylade, chargé de rappeler la force de la norme divine).

Eschyle met en scène, par la succession des épisodes, l'incompatibilité entre le langage à la fois normatif et pathétique tenu avant le meurtre et l'événement lui-même. Chez Euripide, cette unité première du frère et de la sœur, dans la plainte commune et dans l'invocation de justice, est directement associée au meurtre. La plainte ne porte plus sur la mort d'Agamemnon et sur le désastre subi par ses enfants, mais sur l'impossibilité de tenir un discours sensé sur l'acte, puisque la justice, comme expérience vécue, est monstrueuse.

Comment interpréter ce changement, cette transposition du *kommos* après le meurtre, avec la permanence d'Électre qui est liée à ce choix ? Sans doute le but, pour Euripide, était de construire une catastrophe plus radicale car plus synthétique, comme moment, qu'elle ne l'était chez Eschyle. Il s'agirait d'une réflexion matérielle, dramaturgique sur la possibilité qu'offre le théâtre de produire des événements absolus, qui coïncident avec leur sens, où geste (avec le meurtre et la monstration des cadavres), langage, musique et rite ne font qu'un. On repère là un dialogue serré avec la pièce d'Eschyle. Eschyle semble avoir construit *Les Choéphores* avec l'idée de réunir dans un même rite l'ensemble de la famille, au-delà des oppositions et des violences qui détruisent les personnages. Il construit un moment lyrique de suspension des conflits. Clytemnestre, qui vient de voir Oreste dans un cauchemar rappelant son accouchement, envoie sa fille rendre un hommage funèbre à son père, et sur la tombe Électre rencontre Oreste. Ce qui a été détruit dans la première pièce de la trilogie en raison du meurtre rituel d'Iphigénie, à savoir les liens de sang et de procréation, se recompose, pour un autre rite, mais de manière négative autour de la tombe. Le rituel funèbre devient appel au mort (et il faut signaler que le meurtre d'Iphigénie est lui-même mentionné dans la pièce, comme si les conflits et les actions qu'il a suscités étaient effacés au profit d'une simple déploration de la perte). Autour de la tombe une unité de l'ensemble de la famille d'Agamemnon est recrée, pendant un moment de suspens, et cette unité funèbre, qui prolonge la mort du roi puisque cette mort doit être, au moment même où on la célèbre, redoublée par celle de la mère, montre l'impossibilité de retrouver ce qui a été perdu. C'est une famille en négatif qui est rétablie, une harmonie qui montre son impossibilité. D'où la prédominance du lyrisme dans cette pièce.

La scène, comme lieu et événement de la rencontre du frère et de la sœur et comme lieu d'un rite, fait alors apparaître l'enjeu réel de l'action que va accomplir Oreste : au-delà du droit et de la question difficile, contradictoire, de la légitimité de

la vengeance (question qui a seule monopolisé l'attention des interprètes, dans une vision très courte et très abstraite du drame et selon une mauvaise lecture de Hegel), c'est bien le monde vécu du lien immédiat, de la famille comme temporalité, comme expérience, qui est présenté. Ce monde, détruit théâtralement une première fois par le meurtre d'Agamemnon, sera détruit une seconde fois, dans une dispersion radicale, par le meurtre de Clytemnestre et par l'errance finale d'Oreste (ainsi que par la disparition scénique d'Électre).

On comprend dès lors que la pièce d'Eschyle insiste sur l'analyse du rapport de filiation, et cela du point de vue de la mère, qui est la victime. La maternité, comme expérience, et non comme lien social ou comme norme, avec l'accouchement et les premiers soins donnés au nouveau-né, n'est pas seulement un thème évoqué, mais prend une fonction dramaturgique centrale. Elle commande en fait toute l'action :

- avec le cauchemar de Clytemnestre, qui répète et annule la naissance d'Oreste, puisqu'elle rêve qu'elle accouche d'un serpent qui lui mord le sein. Ce rêve décide de l'envoi d'Électre auprès de la tombe ;

- avec la scène de la nourrice, qui est le contrepoint comique⁶ du cauchemar : le nouveau-né n'est précisément pas le serpent du rêve, annonçant l'événement unique de la mort, mais la cause de réveils intempestifs et répétés dans la nuit. Il y a incompatibilité entre ces deux présentations de la naissance ; la seconde vient, par ce contraste, rappeler ce qui est nié par le rêve : l'expérience immédiate, répétitive et heureuse de la toute petite enfance. Or c'est bien la scène non tragique de la nourrice qui permet le meurtre d'Égisthe (à qui la nourrice dira de se présenter sans armes à l'étranger qu'est Oreste), et donc celui de Clytemnestre, qui n'a plus de protecteur ;

- dans la scène qui précède le meurtre, où Clytemnestre dévoile son sein à Oreste, dans une contre-image pacifique du rêve. C'est à ce moment que Pylade intervient pour rappeler la nécessité du meurtre et qu'Oreste se décide à tuer sa mère.

Le moment commun autour de la tombe se diffracte dans la pièce par ces moments contradictoires entre eux d'analyse et de représentations contrastées de ce que signifie le fait de tuer sa mère, non pas d'un point de vue juridique, mais matériel : quelle violence y a-t-il dans cet acte particulier ?⁷

Or ce qui est déployé dans l'œuvre d'Eschyle, de part et d'autre du noyau qu'est l'expérience lyrique du *kommos*, est concentré chez Euripide dans la plainte d'Oreste, d'Électre et du chœur qui suit juste le meurtre, dans une sorte de démarcation quasi littérale du texte d'Eschyle, qui se trouve condensé, synthétisé, dans ce moment de plainte lyrique directement liée à l'acte, mais sans effet sur lui, puisqu'il vient d'être commis. La parole excède l'acte.

⁶ En un sens non technique, non lié à la comédie, de ce terme. Il resterait à faire l'histoire de ce comique premier indifférent aux genres établis, comme base du jeu théâtral, qui, comme déguisement, illusion conventionnelle et artifice, participe de la farce et peut à tout moment, même dans la tragédie, rappeler par des écarts de ton son artifice premier.

⁷ C'est la prise en compte de cette dimension concrète, charnelle, du matricide, au-delà de la seule problématique de la vengeance, qui, entre autres, distinguait la mise en scène de la pièce par Ariane Mnouchkine dans son spectacle *Les Atrides* (Théâtre du Soleil, 1992).

Venons-en à quelques passages de cette scène. Nous n'examinerons pas l'ensemble des difficultés textuelles de cette fin, mais celles qui mettent en jeu la relation entre spectacle immédiat et discours interprétatif, dans des phrases où la vision, scénique ou racontée, semble absorber la portée des jugements contradictoires sur ce qui est désormais figé dans le spectacle. Les divergences entre les lectures proposées par les éditeurs viennent en grande partie de ce que le texte, par une recombinaison de thèmes repris d'Eschyle, propose une relation nouvelle entre les deux termes. Il théâtralise.

vv. 1172 s. Le chœur annonce l'entrée des deux jeunes meurtriers : 'dans le sang nouvellement criminel / souillés, il avancent au sortir de la maison'. Le texte de la suite est débattu, avec le problème que pose τροπαία, que Parmentier comprend comme étant lié à la victoire⁸, alors que le mot fait toujours référence à la déroute. Parmentier pense que προσφθεγμάτων désigne les 'tristes surnoms' que les meurtriers vont acquérir. Mais si l'on s'en tient à la valeur de τροπαία ('qui marquent la déroute'), les prises de paroles, les 'adresses' (προσφθεγμάτων) doivent être les cris de Clytemnestre frappée que l'on vient d'entendre. Je comprendrai donc comme Denniston : 'proclaiming the rout of her piteous address'. Il n'est ainsi pas besoin de poser une lacune après πόδα (Seidler, Diggle, Cropp, Kovacs)⁹. Le pluriel δείγματα est apposition au sujet de βάλουσιν (ou, plutôt, est une *Satzapposition* : 'ils avancent, c'est le spectacle de la défaite des tristes appels [de Clytemnestre]'). La traduction de Denniston (« proclaiming ») ne rend pas compte de δείγματα, qui indique le spectacle. Le mot établit un rapport entre ce qui a été dit par Clytemnestre et ce qu'on voit. Les vers ne se contentent pas de noter la défaite de Clytemnestre (τροπαία), mais posent tout de suite une interprétation. Le chœur vient de dire que la mort (encore non visible) de Clytemnestre est une affaire de justice (v. 1169 s.). Mais dès que les meurtriers apparaissent, l'accent est mis sur la tristesse, le malheur, qui englobe aussi bien victime et meurtriers. L'épithète ἀθλίων ('qui sont une mauvaise lutte, accablés') est immédiatement reprise au vers 1175 pour qualifier l'ensemble de la famille des Tantalides : 'Il n'existe pas de maison plus accablée (ἀθλιώτερος) que celle de Tantale'. L'acte, qui a opposé les enfants à leur mère, crée une indifférenciation dans la catastrophe. La tonalité de l'ensemble de la scène est donnée.

vv. 1177 ss. Les premières paroles d'Oreste commentent un spectacle, comme chez Eschyle. 'Ô Terre et Zeus, toi qui vois tout / des mortels, regardez (ἴδετε) ces actes sanguinaires / de souillure'. Dans *Les Choéphores* (v. 973), on a : 'Voyez (ἴδεσθε) cette double royauté du pays'¹⁰. Euripide fait de la vision le thème de la phrase, avec

⁸ Voir sa traduction : 'Les voici. Tout souillés du sang frais de leur mère, ils sortent de la maison, et ils portent comme un trophée ces marques qui les désignent pour de tristes surnoms' (Parmentier – Grégoire 1925).

⁹ Basta Donzelli 1995 n'indique pas de lacune, comme Guzmán Guerra 2000, qui donne à τροπαία le sens de 'trophée'. Cropp 1988 suppose un vers disant : 'and they reveal to our horrified eyes her body (as a trophy)', mais envisage aussi d'interpréter τροπαία au sens de προστρόπαια, 'the polluted/repellent evidence of a grievous sacrifice'. Le sens courant de 'lié à la défaite' semble ici à sa place.

¹⁰ Traduction par Bollack 2009.

le redoublement πανδερχέτα / ἴδετε. Il lui donne un cadre universel, avec l'union de Zeus et de Terre, dans l'idée d'un ordre naturel établi, selon une polarité qu'invoquait l'Électre des *Choéphores* dans le *kommos*, vv. 394 ss. Mais ce qu'il y a à voir, ce ne sont pas d'abord les corps, mais l'acte lui-même (ἔργα) ; les corps viennent en second (σώματα en apposition à 'actes'). Cet acte est un scandale (μισαρά), alors même qu'il est l'effet d'une rétribution régulière (vv. 1181 s., ἄποιν' ἐμῶν πημάτων, 'en paiement de mes souffrances'). L'aporie est posée, simplement, sans résolution, alors que l'Oreste des *Choéphores* argumente la légitimité de son acte et développe l'indignité de Clytemnestre.

vv. 1182 ss. Immédiatement après la lacune, Électre affirme sa responsabilité dans le désastre : αἰτία δ' ἐγώ. L'événement serait dû à sa haine contre sa mère ('à travers le feu, malheureuse, j'allais contre cette mère'). Cette assertion n'est pas réfutée ; elle est simplement énoncée. Le chœur ne répond pas, mais s'adressant à Clytemnestre, et non à Électre, pose une autre interprétation : le meurtre a été juste (v. 1189).

vv. 1190 ss. Dans une interlocution plus stricte, Oreste répond au chœur, et analyse l'emploi du mot 'justice' par le chœur : 'Ἴô, Phoibos, tu as levé le chant (ἀνύμνησας, sans correction) d'une justice (δίκαι', de Murray, plutôt que le δίκαν du manuscrit L) / invisible (ἄφαντα), mais visibles (φανερὰ δ') sont les souffrances que tu as accomplies jusqu'au bout (ἔξέπραξας)'. La correction de Murray est sans doute nécessaire. Sinon, on aurait δίκαν objet, non déterminé, de ἀνύμνησας, ce qui est déjà difficile, suivi d'une phrase ἄφαντα φανερά δ', avec un δέ postposé, en troisième position, ce qui est possible (d'autant que le δέ serait placé après un groupe de deux mots antithétiques qui forment un seul bloc sémantique), mais sans que l'opposition 'invisibles et visibles' pour les souffrances puisse prendre un sens précis : les souffrances sont bien univoquement 'visibles'. Le contenu normatif de l'oracle est admis, mais sans que ses effets puissent être reconnus, car ce qu'il y a à voir n'est que souffrance. Le critère qui permet d'apprécier la situation est cette situation elle-même. Oreste n'entre pas dans les raisons d'Apollon, il les disqualifie comme 'invisibles' en fonction de leurs effets.

vv. 1206 ss. L'insistance sur la vision est frappante pour le motif de Clytemnestre dévoilant son sein. Il est directement repris des *Choéphores*. Mais le spectateur n'est alors pas le public (Clytemnestre, chez Eschyle, se découvrait sur scène), mais Électre (absente du meurtre chez Eschyle), à qui s'adresse Oreste : 'Tu as vu (κατείδες) comment la malheureuse, hors de sa robe / a jeté, a montré son sein dans le massacre'. Le geste est accompagné d'un autre, qui rappelle l'accouchement, avec les genoux à terre : 'Ἴô sur moi, (elle) mettant ses membres engendresseurs sur le sol ; et moi, ses cheveux...'

Pourquoi cette référence explicite (et donc métathéâtrale, dans le sens d'une relation affichée à une mise en scène antérieure) au texte d'Eschyle ? Et pourquoi ce passage du spectacle visible, sur la scène, au discours, dans le récit que fait Oreste ? Chez Eschyle, le dévoilement du sein servait d'argument ('Arrête, mon fils. Crains, mon enfant, / Ce sein, où, si souvent, en somnolant, / Tu suçais de tes gencives le

lait qui t'a bien nourri', vv. 896 s.). Ici, il a lieu au cours de la scène du massacre (ἐν φοναΐσιν), qu'elle interrompt, de manière à créer une image contradictoire, où le meurtre de la mère devient l'occasion de reproduire les gestes de l'accouchement et de l'allaitement. Le conflit de sens, de valeurs, qui était au centre des *Choéphores*, et que cette pièce développait dans le temps, est ici ressaisi dans l'instant d'une image. La réalité immédiate donne corps à une impossibilité, elle la rend visible. Mais pourquoi cet effacement du spectacle, puisque l'image n'est ici que décrite ? Ce n'est pas seulement que la présentation scénique de la violence était quasi interdite sur la scène athénienne. Il devait y avoir un gain dans cette transposition de la vision dans l'image. Ce gain semble être double :

1. Oreste et Électre sont les seuls spectateurs survivants ; le discours qui décrit le spectacle qu'offre alors Clytemnestre ne peut être que le leur (en l'occurrence, celui d'Oreste), et non celui de Clytemnestre ou de quiconque. Alors que la Clytemnestre d'Eschyle s'adressait sans succès à son adversaire et fils, ici la tentative de Clytemnestre réussit, puisque c'est le fils qui est en charge de décrire ce que fait sa mère ; il fait sien le geste de sa mère, qui passe par ses mots à lui. Et face à ce geste, il convoque un autre code, celui du vainqueur entraînant sa captive par les cheveux, geste qui n'aurait pas pu être représenté en scène : τὰν κόμην δ' ἐγὼ..., 'et moi, [tirant] la chevelure...'¹¹ Quand, un peu plus tard, il cite les mots de Clytemnestre (v. 1215, τέκος ἐμὸν, λιπαίνω, 'mon fils, je te le demande en prière'), il raconte qu'ils ont été efficaces : il laisse tomber son épée. Ce n'est donc pas un hasard si, à ce moment, c'est Électre, et non Pylade, comme dans *Les Choéphores*, qui lui donne l'ordre de tuer (en mettant elle-même la main à l'épée, vv. 1124 ss.). Aucun ordre divin et extérieur n'intervient dans la scène, puisque la famille est en train de se tuer elle-même, dans une union des deux générations et dans une réunion des contraires que sont l'enfantement et le meurtre. Les deux enfants sont impliqués, dans la même aporie. L'acte est en effet contradictoire en lui-même, comme l'exprime l'expression paradoxale qu'emploie le chœur, juste après la réplique d'Électre, pour commenter son geste : δεινότατον παθέων ἔρεξας (v. 1226) : 'Tu as fait par ton acte le plus affreux de ce que l'on subit' (ce vers est à donner au chœur, comme l'indique la deuxième personne, ἔρεξας, que Seidler, Diggle et Kovacs corrigent en ἔρεξα ; la phrase est alors prononcée par Électre). Le verbe 'agir' (ἔρεξας) a comme complément son contraire sémantique, un 'subir' (παθέων). Il est sa propre négation (on se souvient que chez Eschyle 'agir' et 'subir' étaient deux phases différées d'un processus juridique, 'celui qui a agi subit' ; la polarité est ici immédiate, simultanée). Les traductions ne rendent pas compte du paradoxe : 'Tu as commis le plus horrible des forfaits', Parmentier ; 'It was the most terrible of sufferings that I brought to pass', Kovacs.

¹¹ La correction de Seidler, reprise par Diggle, Cropp, Basta Donzelli (« post Seidler omnes fere editores »), Kovacs, τὰκόμην δ' ἐγὼ, 'et moi, je me dissolvais', restitue une phrase complète, mais n'a que cet avantage. D'une part, elle réduit l'effet du commentaire apporté, juste après ces mots, par le chœur : 'Je sais clairement', qui interrompt la mauvaise scène épique qu'Oreste s'appropriait à raconter, et, de l'autre, elle efface le contraste entre les deux images, maternelle puis guerrière, qui est une reprise décalée, dans une action immédiate, d'*Iliade* 22.80 ss., où Hécube supplie Hector de ne pas aller se battre en montrant son sein, après que Priam a évoqué l'esclavage qui attend ses filles entraînées par les Achéens s'il meurt (v. 62).

2. Un autre gain est que si la scène, spectaculaire chez Eschyle, devient non vue et donc langage, la factualité de la description est alors inséparable de son interprétation, puisque le langage permet à la fois de dire ce qui est vu et, par ses mots et sa syntaxe, de rendre évidente, c'est-à-dire immédiatement perçue, la contradiction qui caractérise l'acte, quand par exemple, la construction de la phrase fait se juxtaposer directement 'sein' et 'dans le massacre' (μαστόν ἐν φοναΐσιν). L'effacement de l'image par les mots, rend l'image plus visible, car elle est directement porteuse de son sens, et ce sens est celui que lui donne celui qui en a été le spectateur ; il y est impliqué. Sa propre présence visible, sur la scène, en acquiert une autre signification.

vv. 1227 ss. Par une inversion radicale du motif du *peplos* sanglant qui, dans *Les Choéphores*, est offert par Oreste à la vision du chœur, dans une démonstration à la fois iconique et langagière de la signification du meurtre, puisque ce *peplos* ostensiblement montré est celui qui avait servi de piège pour Agamemnon, le *peplos* devient ici le moyen de cacher le cadavre horrible à voir de Clytemnestre : 'Prends, cache les membres de la mère par ses robes (πέπλοις)'. Il n'y a pas de continuité de meurtre à meurtre. Le second se suffit à lui-même comme événement insensé. Le chœur décrit le recouvrement du cadavre de Clytemnestre comme le τέγμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν (v. 1232)¹², qu'il faut sans doute comprendre comme le 'terme' au sens de l'achèvement, de la perfection atteinte par les malheurs de la maison. Dérober à la vision le corps de la mère tuée et sanglante est un acte qui condense toute la série des catastrophes de la maison, comme mal absolu.

vv. 1238 ss. La parole autoritaire et autorisée du Dioscure n'ajoute rien.¹³ Elle rend toute interprétation synthétique et apaisante de la situation impossible, puisque Castor confirme qu'Apollon n'a pas été 'sage' dans sa prophétie (v. 1245, v. 1302). Le dieu dit seulement que 'c'est ainsi', 'it is the case', sans qu'aucun raisonnement ne puisse dépasser les contradictions exprimées par les deux meurtriers¹⁴. Il n'y a au-

¹² Comme pour le vers correspondant (v. 1226), l'attribution est discutée (Seidler donne le vers à Électre). Denniston soutient l'attribution transmise (au chœur) en disant que la connotation optimiste de τέγμα (pris au sens de 'fin', de 'terme final', impliquant une libération) va mieux dans la bouche du chœur que dans celle d'Électre ; mais τέγμα n'a sans doute pas cette valeur ici. Basta Donzelli 1991, 240, qui donne également le vers au chœur, y voit à raison un commentaire de l'action scénique, le chœur se référant non au matricide, mais au soin mis à recouvrir le corps.

¹³ Marshall 1999-2000 conteste que cette scène des *dei ex machina* n'ait qu'une signification métathéâtrale, attirant l'attention du public sur la maîtrise par l'auteur des techniques de son métier. Il y voit une 'théophanie sincère'. Gärtner 2005 insiste sur le caractère conventionnel de cette apparition, mais y voit un propos. Les dieux n'apportent pas une solution. La convention ferait ressortir le caractère non conventionnel du reste de la pièce. Le fait que le Dioscure ne revient pas sur la participation active d'Électre au meurtre et ne s'adresse qu'à Oreste contrasterait avec le caractère prédominant du personnage d'Électre dans l'œuvre, Oreste, par contraste, apparaissant comme immature et indécis. Le discours du dieu reviendrait par là à la norme.

¹⁴ Thury 1985 propose une autre lecture, selon laquelle l'intervention des Dioscures serait d'abord consolatrice ; ils montreraient comment les deux matricides peuvent recouvrer une dignité, une vertu qui leur rende une place non seulement dans la société mais au sein d'un ordre suprême gouverné par Apollon, sans que les critères d'Apollon puissent être approuvés. L'important serait

cune solution théologique, comme dans l'*Orestie*, seulement une solution pratique, avec l'exil et le procès d'Oreste à Athènes et le mariage d'Électre. En réduisant le comportement irrationnel d'Apollon à un fait, qu'il faut accepter comme tel (v. 1247), le Dioscure indique, rétrospectivement, comment il fallait entendre ce qui a été dit dans ce *kommos* : les jugements négatifs portés alternativement par les deux meurtriers sur leur mère et sur leur propre acte n'offrent aucune possibilité d'échapper à cet acte, de le relativiser en lui donnant un sens. Ces jugements, qui sont formulés au moyen de termes de portée générale ('paiement', 'justice', 'mère', 'engendrement'), ne valent que dans leur réunion impossible, faisant entendre la singularité de l'événement. Une idée du langage scénique est ainsi à l'œuvre. L'analyse langagière complexe et ouverte que mettent en œuvre les deux protagonistes et le chœur, dans la succession des jugements différents qu'ils portent et dans les phrases paradoxales qu'ils construisent tour à tour, se referme, se condense. Elle devient directement *deixis*, référence à un fait indépassable. La syntaxe, avec ses raffinements, avec ses ouvertures sur des modes d'interprétations contradictoires, se fait désignation.

Ehess, Cnrs
Paris

Pierre Judet de La Combe

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes 1994 = R. Barthes, *Texte (théorie du)*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris 1973, 1013-7 (= in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris 1994, 1677-89).
- Basta Donzelli 1978 = G. Basta Donzelli, *Studio sull' 'Electra' di Euripide*, Catania 1978.
- Basta Donzelli 1995 = G. Basta Donzelli, *Euripides, 'Electra'*, Stuttgart et Lipsiae 1995 (2002²).
- Basta Donzelli 2008 = G. Basta Donzelli, *Sulla distribuzione delle battute nell' 'Electra' di Euripide*, BollClassLincei 12, 1991, 5-35 (= in P. Cipolla (a. c. di), *Studi sul teatro antico*, Amsterdam 2008, 217-48).
- Bollack 2009 = J. Bollack – M. Bollack, *Eschyle, 'Les Choéphores' et 'Les Euménides'*, Paris 2009.
- Cropp 1988 = M.J. Cropp, *Euripides, 'Electra'*, Warminster 1988.
- Denniston 1939 = J.D. Denniston, *Euripides, 'Electra'*, Oxford 1939.
- Diggle 1981 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, t. 2, 'Supplices', 'Electra', 'Hercules', 'Troades', 'Iphigeneia in Tauris', 'Ion', Oxonii 1981.
- Gärtner 2005 = Th. Gärtner, *Verantwortung und Schuld in der 'Electra' des Euripides*, MH 62.1, 2005, 1-29.
- Guzmán Guerra 2000 = A. Guzmán Guerra, *Euripides. Tragedias*, t. 4, 'Electra', 'Oreste', Madrid 2000.
- Henrichs 1996 = A. Henrichs, *Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Leipzig 1996.

qu'il y ait l'existence de cet ordre supérieur. Mais l'aporie demeure. On est au-delà de l'argumentation.

Judet de La Combe 2010 = P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Paris 2010.

Kovacs 1998 = D. Kovacs, *Euripides*, t. 3, 'Suppliant Women', 'Electra', 'Heracles', Cambridge MA-London 1998.

Marshall 1999-2000 = C.W. Marshall, *Theatrical Reference in Euripides' 'Electra'*, in M. Cropp et Al. (ed.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, ICS 24-25, 1999-2000, 325-41.

Murray 1904 = G. Murray, *Euripidis Fabulae*, t. 2, 'Supplices', 'Hercules', 'Ion', 'Troïades', 'Electra', 'Iphigeneia Taurica', Oxonii 1904.

Nietzsche 1977 = Fr. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, t. 1, 'La naissance de la tragédie'. *Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872*, éd. par G. Colli – M. Montinari, trad. fr. par M. Haar et Al., Paris 1977.

Parmentier – Grégoire 1925 = L. Parmentier – H. Grégoire, *Euripide*, t. 4, 'Les Troyennes', 'Iphigénie en Tauride', 'Électre', Paris 1925.

Seidler 1813 = A. Seidler, *Euripidis 'Electra'*, Lipsiae 1813.

Thury 1985 = E.M. Thury, *Euripides' 'Electra' : An Analysis through Character Development*, RhM n.s. 128, 1985, 5-22.

Vickers 1973 = B. Vickers, *Towards Greek Tragedy*, London 1973.

Whitehouse 1978 = J.E.G. Whitehouse, *The Ending of Euripides' 'Electra'*, RBPH 56, 1978, 5-14.

Abstract: In accordance with the old Romantic and Nietzschean view that Euripides' theatre is characterized by a permanent interest in reflection, metatheatricality became a major theme in philological research about this author. But an analysis of the last scenes of the *Electra* shows that this reflection has a purely theatrical purpose. The decision to transfer just after the deed the *kommos* sung by Electra, Orestes and the chorus that in his *Choephoroi* Aeschylus placed before the murder makes the scenic presentation of the act and the contradictory judgements it produces fall into one, so that the theatrical event is not separated from its religious and juridical interpretations, as it is the case in Aeschylus, and becomes selfsufficient. In a second part, the essay analyses some difficult passages where the question of the relationship between vision and discourse is raised.

Keywords: metatheatricality, Euripides, Orestes, Electra, textual criticism.