

La rancune des morts
L'Orestie (Agamemnon, les Choéphores, les Euménides)

Alexandre Lazaridès

Numéro 102 (1), 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26333ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (2002). Compte rendu de [La rancune des morts : *L'Orestie (Agamemnon, les Choéphores, les Euménides)*]. *Jeu*, (102), 46–50.

La rancune des morts

Tableau final

Les spectateurs qui ont assisté, le soir du mardi 11 septembre 2001, à la grande trilogie d'Eschyle – l'unique qui nous soit parvenue de l'Antiquité – mise en scène par Georges Lavaudant ont peut-être reçu son tableau final comme un avertissement prophétique. On y voit tous les comédiens, arrivés l'un après l'autre par les coulisses, former à pas lents une procession fantomatique dans un éclairage descendu comme un crépuscule. Donnant le dos à la salle, ils se dirigent vers le fond de scène, aimantés par les immenses projections de vestiges archéologiques, grecs à coup sûr et baignés de soleil, qui défilent devant eux. Dans cette vision sereine et nostalgique, il y avait une sorte d'appel venu du fond de l'histoire. Pendant ce temps, on entendait passer des avions, invisibles et menaçants comme « un vent aigu de rage et de profonde haine¹ ». Puis, tout s'éteint. Ce tableau final, métaphore de l'humanité en marche vers quelque terre promise, devait sans doute s'alourdir, au soir de ce triste mardi, de sombres connotations : mise en garde envers les conquêtes fragiles et toujours à recommencer de la civilisation, exhortation à presser le pas vers cette Justice devenue l'unique salut pour un monde qu'on avait vu, en quelques heures, sombrer dans l'effroi du chaos... Grand moment où le théâtre devient un phare dans la tourmente.

Ce tableau final donne rétrospectivement sens à l'actualisation que Georges Lavaudant avait voulu imprimer, de façon souvent inspirée, à la trilogie eschyléenne, aidé en cela par la traduction de Daniel Loayza qui insuffle au texte des tournures syntaxiques allégées, proches du quotidien. Dans un contexte de mondialisation imposé par les grands États et déjà marqué par quelques graves conflits ou guerres (ex-Yougoslavie, Iraq, Tchétchénie, Moyen-Orient...), le message de *l'Orestie*, à savoir l'éviction de l'implacable loi du talion, sanctionnée par les anciens dieux aveugles à tous ses ravages moraux et sociaux, et son remplacement par une justice laïque plus humaine et plus juste sous l'égide d'Athéna, ce message qui avait traversé un pont de vingt-cinq siècles, l'avait-on bien entendu ? semble se demander Lavaudant.

1. *Les Choéphores*, v. 391-2, dans *l'Orestie*, GF Flammarion, 2001, 409 p. Traduction, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Daniel Loayza, p. 180.

L'Orestie (Agamemnon, les Choéphores, les Euménides)

TEXTE D'ESCHYLE, TRADUCTION DE DANIEL LOAYZA. MISE EN SCÈNE : GEORGES LAVAUDANT ; DÉCOR : GEORGES LAVAUDANT ET ISABELLE NEVEUX ; COSTUMES : BRIGITTE TRIBOUILLOY ; ÉCLAIRAGES : GEORGES LAVAUDANT ; SON : JEAN-FRANÇOIS HERQUÉ ; MAQUILLAGES ET PERRUQUES : SYLVIE CAILLER. AVEC GILLES ARBONA (AGAMEMNON, UN ESCLAVE, UNE ÉRIINYE), FRÉDÉRIC BORIE (LE GUETTEUR, ÉGISTHE), HERVÉ BRIEUX (LE HÉRAUT, PYLADE, UNE ÉRIINYE), CHRISTIANE COHENDY (CLYTEMNESTRE, LE FANTÔME DE CLYTEMNESTRE), MAURICE DESCHAMPS (UN VIEILLARD D'ARGOS, UNE ÉRIINYE), PHILIPPE MORIER-GENOUD (UN VIEILLARD D'ARGOS, APOLLON), ANNIE PERRET (UNE CAPTIVE TROYENNE, LA PYTHIE), PATRICK PINEAU (ORESTE), DELPHINE SALKIN (UNE CAPTIVE TROYENNE, ATHÉNA), MARIE-PAULE TRYSTRAM (CASSANDRE, LA NOURRICE), BERNARD VERGNE (UN GARDE, UN JURÉ DE L'ARÉOPAGE), NATHALIE VILLENEUVE (ÉLECTRE, UNE CAPTIVE TROYENNE), MICHEL CARRIÈRE, PIERRE HUPIN, OLIVIER LARUE, JACQUES LEFEBVRE, CHRISTIAN SÉNÉCHAL ET BENOÎT TREMPÉ (LES JURÉS DE L'ARÉOPAGE). PRODUCTION DE L'ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE, PRÉSENTÉE AU TNM, DANS LE CADRE DE LA SAISON FRANCE AU QUÉBEC, DU 4 AU 16 SEPTEMBRE 2001.



L'Orestie, mise en scène par Georges Lavaudant. Spectacle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, présenté au TNM à l'automne 2001. Photo : Ros Ribas.

Une tragédie contemporaine

L'actualisation commence par un décor dépouillé qui liquide toute allusion au passé et ne conserve de la Grèce qu'une couche de sable qui couvre toute la scène et la transforme en arène propice aux affrontements et aux mises à mort. Entourés de hauts murs nus aux teintes claires, les personnages sont plongés dans un puits abstrait de lumière intense telle qu'elle peut s'offrir en Méditerranée. Il n'y a que Cassandra dans sa tunique blanche de victime qui rappelle l'Antiquité. Les autres, femmes ou hommes, appartiennent à un monde beaucoup plus proche de nous, presque contemporain, disons à la grande bourgeoisie conservatrice de la Troisième République et à ses satellites mafieux ou fascistes. Un monde qui attend une nouvelle guerre pour régler le contentieux de la précédente (ici, c'est la guerre de Troie qui est la Grande Guerre).

Mais *l'Orestie* est aussi un conflit de générations, ce que les costumes et l'interprétation font sentir. La vieille génération d'Argos est représentée par le coryphée et le chœur (joué par un seul acteur), bourgeois âgés en costume noir qui, au début de la trilogie, poursuivent dignement leur promenade santé, « sceptre de vieillesse² » en main et chapeau melon sur le chef, tout en devisant sur la décadence morale qui frappe leur cité. Alors que les personnages d'*Agamemnon* semblent engoncés dans

2. *Agamemnon*, v. 75, *op. cit.*, p. 111.

leurs habits, notamment Clytemnestre dans un tailleur cintré très grande dame mais qui semble comprimer les passions qui bouillonnent en elle, dans *les Choéphores*, les captives troyennes sont trois jeunes actrices vêtues de simples robes, noires également : les temps ont changé depuis l'assassinat du roi, puisque la jeunesse ose élever la voix. Et l'arrivée d'Oreste en manches de chemise fera soudain souffler sur la scène un vent de liberté soixante-huitarde.

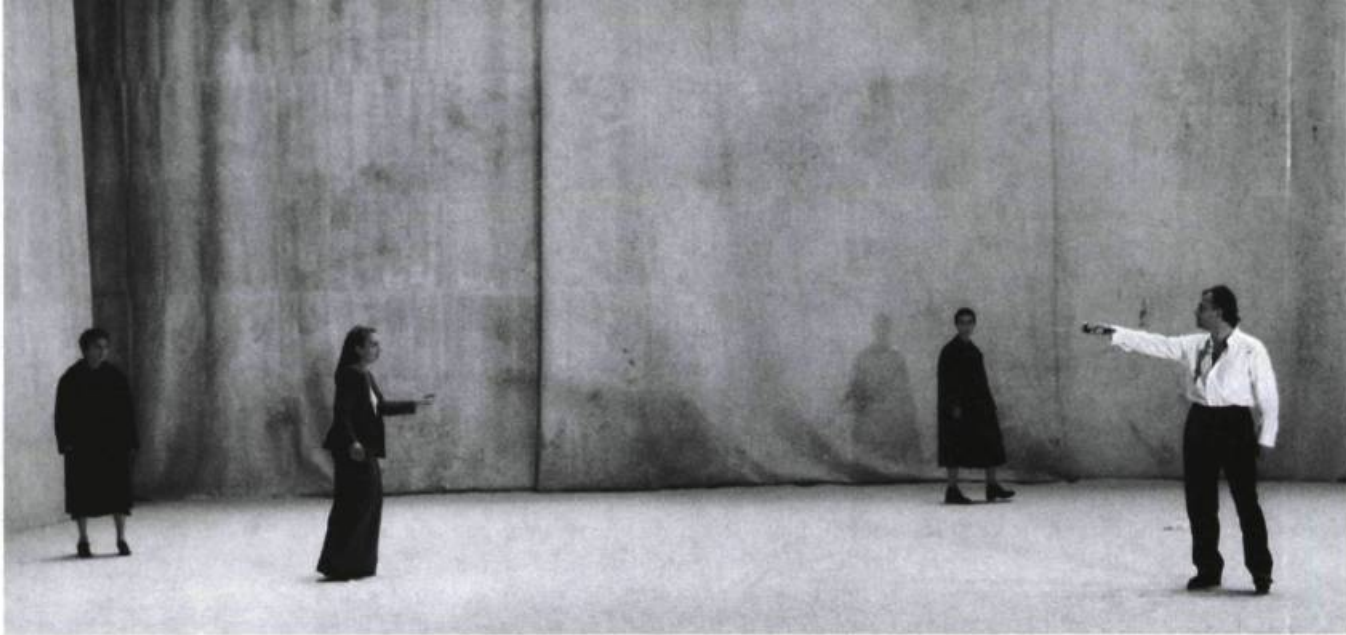
Lors de la grande scène d'affrontement entre mère et fils, qui tient du corps à corps ambigu – moment insoutenable de la trilogie –, la diction et la gestuelle naturelles et libres du remarquable Patrick Pineau font ressortir ce que celles de Christiane Cohendy empruntent à une certaine tradition « odéonnesque » héritée de la tragédie classique française. La main gauche de l'actrice est souvent tendue de façon accusatrice vers quelque horizon alors que la droite se replie sur la poitrine comme une aile blessée. Quant au corps, il est constamment maintenu hors de jeu. Cette tradition vieille de deux siècles (la fondation de l'Odéon remonte à 1782) a ses défenseurs et ses nostalgiques, mais il faut avouer que les entrées et les sorties de madame Cohendy dérangent par leur raideur de pdg affairée.

Le passé et le présent s'entrecroisent dans les rares accessoires dont la présence prend valeur de signe historique, par exemple, dans la scène de l'assassinat d'Agamemnon, inspirée à la fois du *Marat assassiné* de David et de *la Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Placées dans le contexte de la tragédie grecque, ces deux œuvres rappellent que la Révolution française avait été, elle aussi d'une certaine manière, un règlement de comptes sanglant, une période de vengeance aveugle, comme en témoigne à son tour le tableau sauvage et grandiose que nous avons sous les yeux. Agamemnon et Cassandre, couverts de linges blancs largement souillés de taches sanglantes, gisent dans une baignoire à pattes de lion alors que Clytemnestre, presque dépoitraillée et toute fulminante de haine repue, tient encore fermement son épée rouge au-dessus du cadavre de l'époux exécré et de celui de son esclave. Elle vient enfin de venger sa fille Iphigénie, sacrifiée à une guerre stupide par un père adultère. Mais elle doit feindre d'ignorer que rendre mal pour mal afin de satisfaire « la rancune des morts³ », loin de restaurer l'état d'équilibre initial, ne fera que remettre en branle le cycle de la haine et de la vengeance.

On sait la suite. Quelques années plus tard (Eschyle ne donne pas de chiffre), sur l'ordre d'Apollon l'Oblique, Oreste se présentera aux portes d'Argos et



3. *Les Choéphores*, v. 278, *op. cit.*, p. 177.



L'Orestie, mise en scène par Georges Lavaudant. Spectacle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, présenté au TNM à l'automne 2001. Photo : Ros Ribas.

Clytemnestre devra périr sous le fer de son fils. Oreste, poursuivi par la terrifiante vision des « chiennes furieuses⁴ » de sa mère, se réfugiera aux pieds d'une statue longiligne d'Athéna, sortie, aurait-on cru, des mains de Giacometti telle une de ses *Femmes de Venise*. L'intervention de la jeune déesse dans *les Euménides* est un des grands moments oratoires de toute la tragédie grecque.

Carnaval à Delphes

Le troisième volet de *l'Orestie* marque une rupture de ton radicale avec ce qui précédait. Nous assistons à une carnavalesque qui fait le pied de nez à la tradition. Les Érinyes, gardiennes des vertus antiques très sur leur quant-à-soi, sont jouées par trois acteurs travestis en hideuses duègnes tout de noir vêtues. Elles s'en prennent comme des harengères à Apollon, à qui elles reprochent l'effondrement des valeurs traditionnelles. Lui les rabroue vertement en retour, bombant le torse et les menaçant d'une flèche tendue sur un arc en inox. À l'arrière-scène, l'auguste temple de Delphes est surmonté, non pas de la célèbre inscription « Connais-toi toi-même », mais d'une enseigne racoleuse éclairée au néon (« Chez l'Apollon delphique », pourrait-on traduire), à l'instar du plus trivial tripot. De plus, les vagues Enfers où se retrouve le fantôme de Clytemnestre dans la scène suivante tiennent du bain turc et du Grand-Guignol. La leçon est claire : les dieux antiques hantent tous, quels qu'ils soient, de mauvais lieux et ne font que mentir sur leur pouvoir réel. Tout cela est ravageur à souhait.

L'Orestie, mise en scène par Georges Lavaudant. Spectacle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, présenté au TNM à l'automne 2001. Photo : Ros Ribas.

Pourtant, malgré la netteté des intentions, tout le début de ce troisième volet semble moins convaincant. Notre imaginaire regimbe et refuse d'y adhérer complètement. Sans doute parce que le dépaysement demandé par cette bouffonnerie très kitsch, dans laquelle Lavaudant se souvient du burlesque d'Offenbach, paraît brutal après

4. *Ibid.*, v. 1054, *op. cit.*, p. 204.

l'effort exigé par les deux précédentes pièces. Mais le ton change avec l'apparition d'Athéna, vêtue, non pas du péplum célébré par Homère, mais d'une élégante robe de soir qui découvre ses épaules le plus gracieusement du monde (on pense à Audrey Hepburn dans la scène du bal de *Sabrina*). Avec des arguments d'une dialectique subtile et d'un bon sens inépuisable, son discours est un modèle de courtoisie diplomatique. Elle parviendra à faire accepter par les Érinyes et les jurés de l'Aréopage les lois d'une justice nouvelle – « ni anarchie, ni despotisme⁵ », dira-t-elle –, qui sauve Oreste et fait triompher la démocratie. Malgré tout, ces négociations officielles paraissent un peu étirées, peut-être parce que nous avons perdu de vue tout ce qui en faisait la brûlante actualité pour une Athènes au bord de la guerre civile vers 458 avant notre ère. Mais c'est aussi ce dernier volet qui nous offre le magnifique tableau final qui, tel un point de fuite, semble aspirer tout le spectacle vers lui.

Défi relevé, ou presque...

C'est dire que cette *Orestie* austère et complexe se situe à une hauteur peu commune. Il est donc difficile d'en parler selon les références ordinaires. La trilogie d'Eschyle qu'elle a osé affronter est elle-même une œuvre démesurée ; la présenter en une seule soirée dans les conditions ordinaires des salles de théâtre (la représentation dure plus de quatre heures) est un défi que Lavaudant et sa troupe de l'Odéon ont relevé presque entièrement. Ce « presque » est dû à deux raisons. D'abord la perte en bonne partie du sublime eschylien entraînée par l'actualisation historique et, plus particulièrement, par la carnavalisation des *Euménides*, mais c'est le prix du choix de Lavaudant. Compte tenu de l'originalité de l'expérience, on peut estimer tout de même n'être pas perdant au change. La seconde raison est motivée par une absence devenue courante dans la recreation de la tragédie grecque à cause, peut-être, des tout-puissants impératifs économiques. Cette absence est celle du chœur, remplacé ici par un ou deux choreutes.

Or, si ce nombre suffit pour transmettre le texte, quelque chose d'essentiel est perdu en ce qui a trait au côté spectaculaire du rituel tragique, à ce lieu collectif, difficile à identifier maintenant pour nous, où le sacré et le profane se rencontrent dans le chant et la danse. Un véritable chœur, c'est-à-dire un chœur nombreux, exprime mieux la cité, dans l'harmonie des voix et des corps ajustés et conciliés pour former comme un seul individu. Cette coïncidence entre l'un et le multiple est plaisir à la fois pour l'esprit et les sens, tout ce par quoi l'art se définit d'emblée. On aurait donc souhaité retrouver dans cette production, à défaut de la partie chorale à jamais perdue, au moins la partie chorégraphique, défi qu'Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil avaient relevé dans *les Atrides*, il y a quelques années, de façon inoubliable⁶. ¶

5. *Les Euménides*, v. 525, *op. cit.*, p. 226.

6. Voir le compte rendu dans *Jeu* 65, 1992.4, p. 210-214.