Coulisses

Revue de théâtre

2 | Automne 1990

Spécial Festival des idées : Besançon ville ouverte aux jeunes

Le rire tragique d'Oreste

Maud Wirz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1612>

DOI : 10.4000/coulisses.1612

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1990

Pagination : np

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Maud Wirz, « Le rire tragique d'Oreste », *Coulisses* [En ligne], 2 | Automne 1990, mis en ligne le 04 juillet 2017, consulté le 22 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1612> ; DOI : 10.4000/coulisses.1612

Ce document a été généré automatiquement le 22 octobre 2019.

Coulisses

Le rire tragique d'Oreste

Maud Wirz

- 1 Dès l'antiquité, *Oreste*, l'une des trois dernières pièces écrites par Euripide¹, et probablement la dernière pièce représentée de son vivant, a suscité des critiques sévères, mais elle a plu aux spectateurs athéniens. S'il est impossible d'apprécier les raisons exactes de ce succès populaire, il est en revanche facile de comprendre que les variations du ton, la prétendue pluralité de l'intrigue, le climat sauvage, les caractères irréguliers, le dénouement extravagant ont pu dérouter un public habitué à régler son jugement d'après la *Poétique* d'Aristote.
- 2 De fait, non seulement la pièce n'est pas conforme à l'idéal aristotélicien, mais encore elle ne ressemble à aucune des tragédies que nous avons conservées. Or, cette singularité a paru digne d'intérêt à Hugo Steiger² qui en 1898, relit la pièce sans préjugés esthétiques, et ouvre une voie critique qui n'est sans doute pas sans rapport avec la propre voie de création du poète. Dans son ouvrage *Wie entstand der Orestes des Euripides ?*, il montre qu'Oreste est « l'enfant d'une critique géniale autant que mesquine ».
- 3 La pièce se présente comme une synthèse critique de tout le cycle tragique d'Électre et d'Oreste, qui comprend les *Électre* de Sophocle et d'Euripide lui-même et l'*Orestie* d'Eschyle, où le mode parodique permet de faire éclater une notion du tragique proche du vertige métaphysique.

Argument

- 4 La pièce étant peu connue et l'intrigue complexe, il ne semble pas inutile d'en rappeler les grandes lignes. La scène se passe à Argos.
- 5 Dans la première partie, Oreste est présenté comme un mort vivant (v. 83-84, 200-201, 385-386, 390) et comme le « serpent tueur de mère » (v. 479). Héros passif, piégé, mis au ban de la société, en proie aux Érinyes hallucinatoires de sa conscience sa sœur reste au chevet et tente d'apaiser ses accès de folie. Argos les condamne à mort. Oreste obtient que la peine soit commuée en suicide. Le frère et la sœur se préparent à mourir quand

Pylade arrête leur geste : « Attends » (v. 1069). Il décide son ami à tirer vengeance de Ménélas, prétendu responsable de leur condamnation puisqu'il ne s'est pas présenté devant l'assemblée pour plaider la cause de son neveu comme il l'avait promis.

- 6 Dans la deuxième partie, Oreste change alors sa résignation toute passive pour une sorte de résignation active : il mourra mais non sans s'être vengé. Les trois amis trament leur plan d'action : Hélène sera tuée et Hermione prise en otage pour forcer Ménélas à faire réviser le procès. Une lueur d'espoir est allumée : Argos sera peut-être reconnaissante à Oreste d'avoir débarrassé la Grèce de son fléau national Hélène, et Oreste se flatte d'échanger son surnom de « tueur de mère » contre celui de « tueur de l'homicide Hélène ». L'attentat tourne mal. Hélène est enlevée par les Dieux Oreste paraît sur le toit du palais et affronte verbalement Ménélas tenant l'innocente Hermione à la pointe de son épée. Mais sa rage se calme, sa volonté se brise, il veut en finir et ordonne à Électre de mettre le feu au palais. La pièce semble devoir se terminer sur un holocauste général.
- 7 À ce moment-là (v. 1693), Apollon intervient pour sauver la situation et réconcilier tout le monde. Dénouement antiphrastique ?

Oreste, « l'enfant d'un critique génial³ »

- 8 La première partie d'*Oreste* est parsemée de renvois textuels aux pièces qui mettent en scène la vengeance. Euripide condamne Oreste du crime commis tant chez Sophocle, que chez Eschyle, que dans sa propre Électre. C'est l'ensemble du mythe qu'il malmène qui constitue comme un fonds tragique sur lequel il entend revenir. C'est en définitive au genre même qu'il s'en prend. Car il y a dans *Oreste* tout le tragique traditionnel et en même temps comme la critique de ce tragique. Dans la deuxième partie, Euripide met en forme un épisode neuf qui prolonge le cycle de la vengeance jusqu'à ces ultimes conséquences humaines et réalistes, et où il dépossède ses héros de leurs qualités héroïques. Électre et Oreste ne sont plus que des assassins dans un processus criminel que le poète s'attache à montrer libre de toute nécessité tragique. Il se sert de Sophocle, d'Eschyle et de lui-même comme de repoussoirs pour mettre au jour le vrai visage d'Électre et d'Oreste.
- 9 *Oreste* est une pièce morale. Euripide traite le cas éthique du cas tragique et proteste contre tout ce qui magnifie le héros en puisant les arguments d'une condamnation radicale parmi les éléments qui, dans les pièces consacrées à la vengeance, peuvent apparaître comme des justifications d'un crime pour lui injustifiable, car il n'oublie jamais qu'il s'agit d'un matricide. Le poète utilise toutes les formes de distanciation et entraîne le tragique sur un terrain qui n'est traditionnellement pas le sien. *Oreste* est une pièce composite, tumultueuse, agressive, mais ces caractères concernent moins l'action que les matériaux d'un art découvrant de nouvelles possibilités.

La monodie du Phrygien

- 10 La manipulation des éléments est étonnante ; d'une manière générale, ceux qui touchent à la thématique attachée au mythe tragique, sont prélevés chez Eschyle, ceux qui ressortissent à la technique dramatique, chez Sophocle. Parce que la tragédie s'est mêlée une première fois de juger Oreste et de rendre un verdict, exemple unique, il

semble qu'il soit devenu impossible de ne pas se prononcer. Pour une raison qui nous échappe, Euripide tolère d'autant moins l'ambivalence tragique apparente de la pièce de Sophocle qu'il entreprend de renverser le verdict. En consacrant un drame entier au jugement d'Oreste, Eschyle compromettait sans le prévoir la pureté tragique de l'épisode de la vengeance d'Agamemnon. Il permettait en revanche d'enrichir les possibilités du genre.

- 11 L'action volontaire du second segment d'Oreste change la face du mythe tragique. Toute l'histoire d'Électre et d'Oreste est bouleversée. Le théâtre est tenu en haleine moins à mon sens par l'intrigue que par le mécanisme nouveau déclenché en lui. Non seulement Oreste rate l'assassinat d'Hélène mais encore le récit satirique en est fait par le Phrygien esclave troyen de ladite Hélène. Sa monodie (*Oreste* 1369-1562), double la scène d'action et comme le veut la règle, exprime par des mots ce qu'il n'est pas décent et possible de montrer.
- 12 Mais elle ne se borne pas à cette fonction ni ne se contente du pathétique qui traditionnellement s'y développe. Le chant, manière nouvelle, indique la rupture ; le personnage donne le ton. On ne peut savoir si la musique soutient la parole ou si elle la contrarie, plus exactement si l'une et l'autre parlent le même langage. Néanmoins le discours du Phrygien, bavard, interprète la scène en l'exposant et en offre une vision qui n'est ni pathétique, ni neutre. Remarquons d'abord que le serviteur dans cet emploi apparaît dans l'Électre d'Euripide (Euripide, *Électre* 761 sqq.⁴), pour rendre compte du meurtre d'Égisthe ; il est attaché à Oreste et glorifie l'acte de son maître. Il apparaît aussi dans les *Choéphores* (875-884⁵), pour annoncer la mort d'Égisthe. Comme dans *Oreste*, il est attaché aux victimes et c'est avec lui qu'il convient d'établir la comparaison.
- 13 L'affolement caractérise les deux scènes et comme Reinhardt l'a noté :

Le chœur des vieillards d'Argos, épouvantés, se pressait sur les côtés et la scène se vidait. À ce moment un esclave s'élançait de la porte centrale en hurlant et se précipitait vers la porte latérale ; la trouvant close, il se lamentait : hélas, hélas, mon maître n'est plus⁶ !
- 14 Le style populaire renforçait le tragique par contraste. Euripide remplace l'esclave par le Phrygien, et la lamentation citée par une grande aria librement composée, une pantomime grotesque, débordante de motifs asiatiques et d'images exotiques, criarde, gémissante, géniarde même... qui confond l'acte manqué d'Oreste avec les exploits de la guerre de Troie. Le Phrygien ne sait pas s'il voit apparaître en Pylade, le « Phrygien Hector » ou « Ajax au triple cimier » (*Oreste* 1480).
- 15 Le barbare dénonce pour Euripide la barbarie du grec héroïque, ici comme ailleurs, mais l'identité barbare de l'esclave reste ici très marquée alors qu'elle tend à disparaître dans Hécube ou dans Andromaque. Tout ce que dit ou fait le Phrygien est qualifié de barbare (1370, 1374, 1385, 1396, 1430), et l'adjectif ponctue le récit comme autant de frottements de cymbales sur une phrase symphonique, dissonnants par rapport au drame qui s'est joué.
- 16 Y a-t-il hypallage ? La raillerie griffe le récit : entre les « babouches barbares » du Phrygien (*Oreste* 1370) et les « brodequins mycéniens » d'Oreste (*Oreste* 1470), qui encadrent l'ouverture au récit de l'action même, l'ambiguïté s'est installée et l'ironie, ironie du sort, va éclater au vers 1490 : « vint au palais la malheureuse Hermione, au moment du meurtre qui n'a pas abouti ». La rupture est nette par rapport à la scène des

Choéphores (884) : « à son tour maintenant son cou (celui de Clytemnestre), il me semble le voir, se présenter au fer pour tomber, frappé au nom de la justice. »

- 17 La monodie du Phrygien tient de la parade grotesque, qui se déroule en six mouvements entrecoupés par les questions du chœur : elle commence avec l'entrée fracassante de l'esclave en « babouches barbares », qui se livre à des acrobaties pour arriver sur scène, fuyant devant l'assaut d'Oreste comme il a fui devant l'ultime assaut des Achéens ; puis Troie et son cortège de lieux communs : les beaux yeux d'Hélène, les murs élevés par Apollon, les chevaux troyens et Ganymède, le beau prince enlevé par Zeus ; puis vient une partie de la ménagerie, les deux lions, Oreste et Pylade, Ulysse le serpent sanguinaire ; un premier tableau se forme alors : les personnages prennent place autour de la reine de beauté et jouent la scène de la supplication ; puis un second tableau se met en place : le Phrygien et ses congénères éventent Hélène occupée à tisser, un changement à vue s'opère quand Oreste arrive pour défaire la scène idyllique : il boucle les esclaves dans leur cage, l'écurie, les cours intérieures ; puis le reste du cirque entre : les sangliers des montagnes ; un tableau joue la scène du meurtre : Oreste affronte Hélène en combat singulier ; puis les verrous sautent et une armée d'esclaves, hoplites de fortune, envahit la scène : une mêlée s'engage opposant la troupe d'esclaves à la horde des héros, Pylade, Hector, Ajax, le combat est rude jusqu'au moment où Hermione paraît et favorise la retraite des esclaves ; Oreste et Pylade se métamorphosent en Bacchantes dans ce combat furieux ; le merveilleux s'en mêle : Hélène se volatilise et le Phrygien prend la fuite.
- 18 Le récit du Phrygien est bien moins le compte-rendu de la scène d'action qu'un prétexte à une sorte d'« Iliade travestie ». Les exagérations sont nombreuses ; aucun lieu ne semble suffisamment loin pour mettre le Phrygien à l'abri des coups d'Oreste – l'esclave, prise de guerre, au lieu de se réjouir de la disparition de celle qui fit la perte de Troie, chante son thrène et associe Troie à ce deuil ; les Phrygiens reconnaissent une prétendue infériorité guerrière ; venus pour tuer Hélène, Oreste et Pylade ne réussissent qu'un formidable massacre d'esclaves. Le récit ne va pas à l'essentiel et s'enrichit de détails savoureux mais inutiles du point de vue de sa fonction convenue et nuisible au pathétique attendu. Le paroxysme est déplacé sur la mort des esclaves. C'est la preuve qu'il assure une autre fonction, celle du grotesque. Il ne double pas la scène d'action pour l'éclairer, il la joue, la représente, l'imité dans le registre satirique. Euripide se rapproche encore de Diderot, le Phrygien du neveu de Rameau exécutant l'une de ses pantomimes. La vision de l'attentat démêle un monde de bêtes à l'assaut d'une femme entourée d'une clique d'esclaves occupés à éventer leur reine. Cette « petite Phrygiade » grotesque par opposition à la grande Iliade, comme chaque morceau d'Oreste diversement traité, a pour fonction invariante de représenter le matricide d'Oreste d'une manière décapante. Les « deux lions jumeaux », ne sont une fois pour toutes que la caricature du crime d'Oreste ainsi décrit dans les *Choéphores* (937-938).

Il est venu dans le palais d'Agamemnon le double lion, le double Ares.

Stychomythie comique

- 19 Quant au personnage du Phrygien, il convient d'en dire un mot car il nous semble sortir de la catégorie des personnages tragiques. Le tragique de son affolement par rapport à celui du serviteur des *Choéphores*, est cassé d'emblée par la façon dont il se présente : il

a évité l'épée d'Oreste grâce à ses babouches barbares qui lui ont commandé de fuir. Il se donne pour un fuyard et le chœur ne le considère pas autrement (*Oreste* 1425-1472). C'est un fuyard parce qu'il ne s'est pas fait tuer pour sauver Hélène ou Hermione. dépourvu de pulsion héroïque. Son caractère se précise lors de la joute stichomythique qu'il dispute avec Oreste où les pointes satiriques fusent de part et d'autre (*Oreste* 1506-1526). Fuyard il est donc lâche et donc hypocrite quand Oreste le rejoint : il se montre soumis (1507), flatteur (1509), renégat (1515), parjure (1517). Il présente tous les traits des esclaves comiques. Cependant, Oreste le menaçant de son épée, il ne cherche qu'à éviter les coups de bâton, en l'occurrence des coups d'épée, en faisant au maître (1507) les réponses qu'il attend. Son attitude est payante puisque Oreste se laisse fléchir et que la scène tourne à son avantage. La scène de bastonnade est une incursion dans le monde de la comédie, non pas celle d'Aristophane mais celle de Plaute ou de Molière.

- 20 Car si le Phrygien a l'accoutrement de l'esclave comique, il en a aussi l'esprit : il sait trouver les mots pour dompter celui qu'il présentait comme une redoutable bête enragée ou une machine à tuer. Il est impertinent sans imprudence, prêt à subir toutes les injures sans toutefois oublier de les rendre. Ses répliques sont dignes de la comédie : « Éloigne ton épée, de près elle reflète le meurtre épouvantablement. » (*Oreste* 1519)
- 21 « De près », fait toute la différence avec une réplique tragique. Deux mondes étrangers l'un à l'autre se rencontrent, où l'un ne connaît pas les monstres mythiques dont l'autre cherche à l'épouvanter (*Oreste* 1520-1521). Les rôles s'inversent, l'esclave donne un ordre, le maître obéit, approuve ses paroles, récompense son intelligence (*Oreste* 1524). Voilà un esclave qui a trop de répartie pour être barbare et trop de bon sens commun pour être tragique. Oreste a beau évoquer Gorgone, le Phrygien ne connaît que l'effet du fer. Oreste a beau se gonfler d'orgueil à l'idée de faire une impression si forte sur l'esclave, le Phrygien n'est préoccupé que par son reflet dans la lame.
- 22 Dans le théâtre d'Euripide, jamais tragique ne s'est aventuré aussi loin hors de ses sentiers, en l'occurrence aussi loin dans la comédie. Polémique, parodique, grotesque, satire, comique, tels sont les termes qu'il nous a semblé devoir utiliser pour rendre compte d'Oreste, pièce tragique ; et ce n'est pas par goût du paradoxe. Tels sont les instruments auxquels Euripide a recouru, instruments qui tour à tour travaillent la manière tragique et la brutalisent. Le poète réagit autant au tragique des autres qu'au sien propre, Oreste se construit au fur et à mesure des réactions du poète et des éléments qui n'appartiennent pas encore au genre, ou dont le tragique n'a pas encore eu besoin.
- 23 Selon Aristote, la tragédie représente les hommes supérieurs à la réalité, la comédie, des hommes inférieurs à la réalité⁷. Si Euripide choisit comme référence la tragédie c'est-à-dire son imitation supérieure de la réalité, et qu'il la représente en la faisant inférieure à sa réalité propre, il obtient la réalité. Euripide a cherché la réalité tragique, c'est-à-dire le réel tragique du cas d'Oreste. Le réalisme euripidien n'est qu'un moyen ajouté aux autres pour y parvenir. Car Oreste atteint du « mal sacré », autrement dit l'épilepsie, reste un Oreste particulier, celui d'Euripide, tandis que la dialectique donne corps à Oreste matricide.
- 24 Il n'est pas exagéré de dire qu'Oreste relève d'un théâtre virtuel dans la mesure où la pièce elle-même ne représente pas cette réalité tragique mais la projette.

Pour un nouveau tragique

- 25 Les conditions et les conséquences de l'acte d'Oreste ne sauraient éclipser l'acte lui-même ; le variable est réduit à l'invariable. Après l'intermède comique, le tragique, épuré, reprend ses droits dans la dernière scène d'Oreste. Le ton s'égalise, l'enjeu est posé sans fard, ni grandi, ni non plus dégradé :
- Ménélas : Qui pourrait te parler ?
 Oreste : Quiconque aime son père.
 Ménélas : Mais quiconque aime sa mère ?
 Oreste : Il est heureux.
 Ménélas : Tu ne l'es donc pas, toi.
 Oreste : Non, les mauvaises mères ne sont pas aimables.
 (...)
 Allons, mets le feu à la maison, Électre.
 (Oreste 1604-1607)
- 26 L'attentat contre Hélène a échoué, le chantage a avorté ; aurait-il eu quelque effet, il n'y a pas lieu de se poser la question. Oreste ne songe plus à tuer les mauvaises mères, il a tué la sienne. Depuis la condamnation prononcée par Argos, tout n'est que prétexte pour qu'Oreste accepte son crime et son châtiment, et pour que le spectateur accepte Oreste tel qu'il est. Du dialogue d'Oreste et de Ménélas dialogue nerveux, grave, et cette fois d'un tragique effilé, sort la défaite consentie des héros. Oreste ne prétend plus vivre après le meurtre abominable de sa mère.
- 27 Euripide a pu vouloir sauver le tragique en commençant par mettre à nu ses procédés : identifiés, ils reprenaient leur place et recouvraient leur fonction ; le tragique montrait qu'il ne perdait pas le sens des réalités. Mais il a pu tout aussi bien vouloir en finir avec ce tragique que plus personne ne comprenait et qui dès lors devait disparaître, au moins sous sa forme classique. Tandis qu'Oreste livrait et perdait « son combat mortel » (Oreste 868, 1222-1223), Euripide tentait la mise à mort du tragique, il faisait du matricide le héros, au détriment du personnage. Oreste devient un criminel dont l'acte ne résout plus une tension ; la parodie de l'acte fait éclater la vanité des motivations et réfute toute les justifications.
- 28 Conditions et conséquences, cet « avant et après » l'acte, ne forment plus la matière tragique et ne forment plus de conflit. Seul l'acte compte et tout le tragique se concentre en lui. Pour le représenter, Euripide a été conduit à le dégager de la matière qui l'enveloppait avec des procédés qui étaient jusqu'ici étrangers à la technique tragique. Eschyle représente la chute du héros dans un malheur irréversible, avec d'autant plus de force qu'il a travaillé à cette chute en creusant l'abîme sous les fondements du mythe tragique. Willink voit dans *Oreste* « *a baroque kind of tragicomedy* », intermédiaire entre le tragique révolu d'Eschyle et la comédie à naître de Ménandre⁸. En fait, les mots baroque, comique et tragicomique ne sont pas nécessaires pour définir Oreste ; il faut admettre la pièce telle qu'elle est, et identifier un ouvrage tragique exemplaire, qui aurait pu devenir le modèle d'un genre nouveau ; Euripide a-t-il voulu lui donner naissance ? C'est peu probable dans la mesure où ce type de tragique turbulent n'est possible qu'une seule fois. Euripide s'est attaqué à la poétique tragique à un moment où elle était déviée de sa trajectoire initiale. Elle pouvait poser des conflits tant qu'elle n'avait pas pris conscience de ce qu'elle produisait, c'est-à-dire, ce que nous appelons depuis le tragique. *Oreste* représente ce tragique, produit de la poétique tragique.

- 29 Bâtissant immédiatement sur les ruines de l'édifice qu'il démolissait, déconstruisant et construisant, il produisait ce qui demandait à naître, le sentiment du tragique ; contre toute attente, il découvrait, l'impossibilité de l'anéantir. Le tragique n'est plus au cœur des tensions, il est au terme du conflit. La tragédie a fini par découvrir cette dimension tragique de la vie. Jusqu'ici elle ne montrait qu'un tragique intermittent, individuel et fatal. Dès lors elle pouvait disparaître, ayant avéré une nouvelle dimension humaine.
- 30 Le matricide, cas extrême porte en lui tout le tragique d'une limite atteinte. L'action est unique, les intentions foisonnent, et les procédés sont à la mesure des intentions.

Le tragique cosmique

- 31 *Oreste* est surtout la pièce de l'impossible réduction du tragique. Au contraire, *Oreste* s'oppose aux *Électre*, mais ce ne sont que des relais pour venir se placer parallèlement à l'*Orestie* dont Euripide ne fait pas le simple commentaire ironique, « car si la parodie peut tomber dans le pastiche, elle peut aussi s'élever à la quintessence », selon Michel Tournier⁹.
- 32 Oreste anéanti, la tension demeure et les spectateurs sont alors précipités dans la terreur et le désespoir, pénétrés jusqu'à l'âme par le sentiment du tragique qui a supplanté la crainte et la pitié. À ce moment-là, Apollon intervient comme pour refaire ce qui a été défait et tout remettre en place. Poète et spectateur éclatent d'un rire de nature intellectuelle. Puis, la facticité du dénouement ne pouvant échapper à personne, un rire d'une autre espèce éclate, « celui qui accompagne l'émergence de l'absolu au milieu du tissu de relativités où nous vivons », en l'occurrence, l'é-mergence de la dimension tragique de l'homme. Pour Michel Tournier, « ce rire-là est celui de l'homme qui vient d'apercevoir l'abîme entre les mailles desserrées des choses », c'est un rire métaphysique. Selon lui, ce type de parodie des mythes qu'il pratique lui-même, révèle un « comique cosmique ». Le « cosmique » ajoute au comique se propageant toujours horizontalement, « une intuition verticale qui plonge jusqu'aux fondements du monde et s'élève jusqu'aux étoiles ». Pour Oreste, nous parlerons volontiers d'un spécimen de tragique cosmique. Dans le paradoxe le plus total, la catharsis est enfin opérée par ce rire de double nature, qui délivre non plus de la crainte et de la pitié, mais du vertige métaphysique.

NOTES

1. Euripide, *Oreste*, Les Belles Lettres, 1959.
2. H. Steiger, *Wie entsand der Orestes des Euripides?*, Augsburg, 1898.
3. *Ibid.*
4. Euripide, *Électre*, Les Belles Lettres, 1964.
5. Eschyle, *Les Choéphores in Orestie*, Les Belles Lettres, 1955.
6. K. Reinhardt, *Eschyle, Euripide*, Minuit, 1972, p. 293-318.
7. Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres, 1977, 1448a, 16-18.

8. Willink, *Orestes*, Clarendon Press, Oxford.
9. M. Tournier, *Le vent paraclet*, Gallimard, 1977.