

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

UCA – Université Clermont Auvergne

DOTTORATO DI RICERCA IN

DESE - Doctorat d'Études Supérieures Européennes

Les Littératures de l'Europe Unie - European Literatures – Letterature dell'Europa Unita

Ciclo XXXII

Settore Concorsuale: 10/F4 Critica Letteraria e Letterature Comparate (prevalente)
10/C1 Teatro, Musica, Cinema, Televisione e Media Audiovisivi

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 Critica Letteraria e Letterature Comparate (prevalente)
L-ART/05 Discipline dello Spettacolo

Société, famille et désir
dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie* en Europe.

Presentata da Nicolò Zaggia

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Bruna Conconi

Supervisore

Prof.ssa Anna Paola Soncini

Prof. Éric Lysøe

Esame finale anno 2021



Doctorat d'Études Supérieures Européennes
Les Littératures de l'Europe Unie



Alma Mater Studiorum
Università di Bologna

En partenariat avec:



Université Clermont Auvergne (F)



Université de Haute-Alsace Mulhouse (F)



Universidade de Lisboa (PT)



Université d'État des Sciences
humaines de Russie (RU)



Ivane Javakhishvili
State University (GE)



Uniwersytet Jagiellonski
W Krakowie (PL)



Université Aristote Thessaloniki (GR)



Universidad de Valladolid (E)



Université St. Kliment Ohridski de Sofia (BG)

Table des matières

INTRODUCTION	1
i. Une prémisses à la réception de la tragédie grecque au XXI ^e siècle.....	2
ii. Quelques précisions du point de vue méthodologique.	4
iii. L'Organisation des chapitres de la thèse.	8
PREMIÈRE PARTIE	13
PREMIER CHAPITRE : L'individu dans la société.....	14
1.1 Les modèles actanciels de la trilogie.	16
1.2 La triangulation de l'ouvrage ancien.	27
DEUXIÈME CHAPITRE : La religion.	34
2.1. Les Oracles.	35
2.2. Les chiennes de la nuit : les Érinyes.	43
2.3. Le rapport de la foi à la vie : les mille déclinaisons de l'athéisme.	49
2.4. La nature divine du pouvoir.	57
TROISIÈME CHAPITRE : La politique.	64
3.1. Une quête pour la paix : l'adaptation des conflits militaires dans le réécritures contemporaines de l' <i>Orestie</i>	65
3.2. La description des soldats.	72
3.3. La mafia de <i>Il Verdetto</i>	79
3.4. La royauté.	84
DEUXIÈME PARTIE	93
PREMIER CHAPITRE - Le père : entre la paternité biologique et la paternité sociale.	94
1.1 À la recherche du <i>père</i> perdu ; pour une généalogie de la paternité.	95
1.2 Paternité acceptée, paternité niée.	102
1.3 L'époux, l'amant.....	112
DEUXIÈME CHAPITRE : Clytemnestre ou de la maternité.	122
2.1. Éléments critiques.....	123
2.2. La mère bienveillante.....	131
2.3. La mère qui hait.	143
TROISIÈME CHAPITRE : La question de l'héritage.	152
3.1 Oreste, l'orphelin.	153
3.2 Électre <i>donc</i> Oreste : le rôle de l'autre dans la constitution du Soi.	160
3.3 Le départ d'Électre : l'éloignement comme la seule solution viable.	165
TROISIÈME PARTIE	179
PREMIER CHAPITRE : La réception de la dimension criminelle de l'<i>Orestie</i>.....	180
1.1 Le matricide, ou le refus de la jouissance.	181
1.2 La volonté de répétition : le parricide.	191
DEUXIÈME CHAPITRE : <i>Intrinsèquement coupables</i> : la culpabilité à l'aune de la clinique psychanalytique.	206
2.1 Un cri contre dieu, ou de la perversion.	207
2.2 Le reflet d'une ombre : Clytemnestre ou l'imgo de la mélancholie.....	215
2.3 Un horizon d'attente : l'obsession d'Électre.	221
2.4 « L'autre Oreste » : la clinique de l'hystérie.....	228

TROISIÈME CHAPITRE : Le procès.	235
3.1 Les réécritures avec un final heureux.....	236
3.2 Les fins malheureuses.....	242
3.3 Les réécritures qui n'offrent pas de réponses.....	253
3.4 L'Orestie impossible, ou <i>La Nuit d'Agamemnon</i>	262
CONCLUSIONS	265
ANNEXE 1	279
ANNEXE 2	305
BIBLIOGRAPHIE	327
Adaptations et mises en scènes qui composent le corpus principal.	327
Adaptations et mises en scènes qui composent le corpus secondaire.	328
Sur la littérature ancienne.	328
Sur la réception de la tragédie ancienne à l'époque contemporaine.	330
Éléments de critique littéraire.	331
Éléments de critique théâtrale.....	332
Éléments de critique de genre.....	333
Éléments de critique anthropologique et sociologique.	334
Éléments de critique psychologique et psychanalytique.....	335
Éléments de critique philosophique.....	338
Sur la religion.	339
Sur la politique.	340
Sur la famille.	342
SITOGRAFIE	344

Laissez-les. Ce sont des aveugles qui guident des aveugles.
Or, si un aveugle guide un aveugle, ils tomberont tous deux dans la fosse.
Mt. 15,14 ; Lc. 6,39



Pieter Bruegel l'Ancien, *La Parole des aveugles*, 1568, Musée de Capodimonte, Naples.

INTRODUCTION

i. Une prémisse à la réception de la tragédie grecque au XXI^e siècle.

Au début de la deuxième moitié du XX^e siècle, l'académicien George Steiner décrit la réception des tragédies anciennes en ces termes :

En invoquant le nom de Médée, d'Agamemnon ou d'Antigone, l'auteur tend un piège à l'imagination ; il sait que ces ombres altières vont se lever dans notre esprit avec leur cortège d'associations ; ils pincent les cordes de la mémoire et en tirent des majestueux échos. [...] Le public connaît l'histoire ; nul besoin pour l'auteur de construire une intrigue plausible [...]. Sur le moment, le résultat peut être impressionnant ; il peut soulager ou exulter nos nerfs inquiets, mais il ne peut échapper au relent de défraîchi que dégage fatalement une fête costumée au lever du jour. En essayant de donner un tour nouveau à la fable antique, la pièce moderne tend à en détruire la signification.¹

Ce n'est pas une coïncidence si le volume s'intitule *La Mort de la tragédie*. Le texte se montre très sévère envers rien que l'éventualité de la mise en scène d'une tragédie ancienne à l'époque contemporaine. Selon Steiner, la motivation de cette impossibilité est de nature sémantique : le philosophe envisage chaque tentative de revitalisation dramatique du mythe comme presque une offense à la signification originelle de ces récits. Notre siècle semble avoir oublié comment *manipuler* ces poèmes. Les adaptations deviennent de pâles imitations, qui ne font que ridiculiser les « majestueux échos » d'un passé inaccessible.

Sous l'égide d'une réflexion similaire (mais d'inspiration nietzschéenne), Umberto Galimberti reste du même avis que Steiner par rapport « au suicide du genre tragique »². La réfraction philosophique empiète sur la production artistique : Galimberti accuse le christianisme d'avoir troqué la nature mortelle de l'existence humaine contre le mirage de la résurrection³.

Secondo la *mentalità greca*, gli uomini devono contemplare la natura e cercare di catturarne le costanti. Sulla base di queste costanti devono costruire l'ordine della città e l'ordine dell'anima. La natura è dunque l'orizzonte di riferimento sia per la politica sia per il buon governo dell'anima, oggi di competenza della psicologia.

¹ George Steiner et Rose Celli, *La Mort de la tragédie*, 1965, Paris, Gallimard, 1993, p. 320.

² L'expression est empruntée à Nietzsche. Voir Friedrich Nietzsche, *La Nascita della tragedia*, trad. Sossio Giametta, éd. Giorgio Colli, 1876, Milano, Adelphi Edizioni, 2018, p. 75.

³ Umberto Galimberti, *La Lampada di Psiche*, éd. Paolo Belli, 2001, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2004, p. 54.

Secondo la *tradizione giudaico-cristiana*, per la quale la natura è data in consegna all'uomo affinché la domini, non c'è alcuna contraddizione fra la tecnica e la natura, a differenza della cultura greca per la quale la contraddizione si presenta in tutta la sua forza perché, se la natura è immutabile, cosa succede se la tecnica modifica la natura?⁴

En écartant la notion de bonheur de l'idée de cruauté, la tradition judéo-chrétienne refoule l'expérience de la souffrance. Cette conception a des conséquences en ce qui concerne la représentation de la *physis*. En étant comprise comme un don offert aux hommes, la nature devient un outil que les êtres humains doivent maîtriser à l'aide de la *techne*⁵, alors que cette opération entraîne le congé du tragique.

La question reste ouverte. En dépit de ces interprétations, à partir des années 1960, les mises en scène de tragédies grecques ont considérablement augmenté⁶. Depuis la deuxième moitié du siècle dernier, les pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide ont littéralement commencé à envahir les planches du monde entier. Les saisons théâtrales en Europe, aux États-Unis, mais aussi en Afrique et en Asie proposent de plus en plus de spectacles qui s'inspirent de ces poèmes.

More Greek tragedy has been performed in the last thirty years than at any point in history since Greco-Roman antiquity. Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, enacted, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. [...] Dionysus, the theatre-god of the ancient Greeks, has transcended nearly all boundaries created by time, space, and cultural tradition, for staging Greek tragedy is now emphatically an international, even worldwide phenomenon.⁷

⁴ « Selon la *mentalité grecque*, les hommes devaient contempler la nature afin d'en capturer les constantes. À partir de ces constantes, ils devaient ensuite construire l'ordre de la ville et de l'ordre de l'âme. La nature est donc l'horizon de référence pour la politique et pour le tempérament de l'âme, qui fait aujourd'hui référence à la psychologie. Selon la *tradition judéo-chrétienne*, la nature a été donnée en consigne à l'homme afin qu'il la domine. Par conséquent, la technique ne contraste pas avec la nature, à la différence de la culture grecque selon laquelle cette contradiction se présente dans toute sa force, si la nature est immuable, que se passe-t-il si la technique modifie la nature ? » (notre traduction). Umberto Galimberti, *I Miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli Editore, 2010, p. 211.

⁵ Umberto Galimberti, *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, 1999, Milano, Feltrinelli Editore, 2016, p. 34.

⁶ Edith Hall « Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? » in *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. Amanda Wrigley, Fiona Macintosh et Hall Edith, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2004, p. 1-8.

⁷ « Depuis l'Antiquité, on n'a jamais performé autant de tragédies comme dans les trente dernières années. Sous forme de traductions, d'adaptations, de performances, de chansons, de spectacles de danse, de parodies, de films, la tragédie grecque prouve son magnétisme à l'égard de tous les écrivains et de tous les régisseurs qui sont à la recherche d'une nouvelle façon pour interroger la société contemporaine ou qui veulent pousser les limites du théâtre. Dionysos, le dieu du théâtre chez les Grecs, a transcendé presque

En outre, entre toutes les tragédies, l'ouvrage qui inspire davantage les auteurs contemporains c'est l'*Orestie* : après avoir conquis la ville des Troie, les Atrides semblent ainsi s'emparer des théâtres du monde entier⁸.

L'intérêt que les écrivains d'aujourd'hui portent à ces poèmes dépasse le « simple » désir de reconstruction philologique du récit originel. La sensibilité littéraire actuelle explore les drames anciens afin d'attirer l'attention du public sur les problèmes qui concernent la société contemporaine. Les metteurs en scène utilisent les histoires du mythe pour interroger la politique, les guerres et les produits culturels de notre époque.

C'est ainsi que le phénomène n'est pas tout seulement le représentant d'une esthétique artistique qui caractérise à présent les domaines de l'art performatif et des lettres. Au contraire, il témoigne une révolution plus profonde qui concerne une mise à jour de la façon de regarder au monde, de vivre la différence culturelle, de comprendre la réalité telle qu'elle se présente aux yeux des êtres humains. Les héros tragiques qui animent les pièces du V^e siècle sont perçus par les régisseurs comme des personnages « productifs » dans le sens qu'ils activent chez les spectateurs une sensibilité qui touche aux abîmes les plus intimes de l'humanité.

ii. Quelques précisions du point de vue méthodologique.

Dans l'avant-propos à son volume *Perché leggere i classici ? (Pourquoi lire les classiques ?)*, Italo Calvino dresse une liste de quatorze définitions qui visent à préciser le concept de « classique » en littérature. À l'origine, l'objectif de cette préface était d'inviter les gens à la lecture⁹. Le texte finit cependant pour atteindre un but beaucoup plus vaste : à travers son ouvrage, l'écrivain italien parvient, de manière parfois

toutes les limites du temps, de l'espace, les frontières culturelles, en rendant la mise en scène des tragédies grecques un phénomène international. » (notre traduction). *Ibid.* 2

⁸ Parmi les productions qui dépassent largement les frontières de la Méditerranée, mais qui s'inspirent de la trilogie d'Eschyle, nous pouvons lister : l'*Orestes* suédois de Lars Norén [1980], la *Clytemnestre* japonaise de Suzuki Tadashi (1983), l'*Électre* (エレクトラ) [2003] et l'*Oreste* (オレステス) [2006] de Yukio Ninagawa ou l'*Orestie* sudafricaine de Yaël Farber intitulée *Molora* [2007].

⁹ Le titre de l'essai (publié à titre posthume) fait référence à un article de l'auteur paru sur l'hebdomadaire *L'Espresso* en 1981 intitulé « Italiani, vi esorto ai classici » (« Les Italiens, je vous exhorte aux classiques »).

énigmatique¹⁰, à mettre en lumière la complexité d'une notion qui paraît au contraire évidente, la valeur de la tradition. En réfléchissant autour de la réception de l'*Orestie* au XXI^e siècle, il est impossible de ne pas penser à cette contribution ; non seulement parce que la trilogie d'Eschyle est à part entière un classique¹¹, mais aussi en raison du fait que presque un demi-siècle s'est déjà écoulé entre l'écrit d'Italo Calvino et le 2021.

À la lumière de ce décalage temporel, il devient ainsi essentiel de réinterroger notre rapport à la tradition et notre façon d'approcher les textes qui s'inspirent d'elle. Les recherches sur le canon littéraire (qui ne feront pas l'objet de cette thèse) ont su montrer le caractère transitoire de ce concept. L'activité de réécriture, c'est-à-dire le processus collectif d'adoption d'un ouvrage du passé, sert d'indice à la valorisation d'une narration. De cette manière, les spécificités stylistiques du contexte historique permettent une remodulation de l'ouvrage de départ :

La novità, evidentemente, sta in altro; sta anzitutto, in una diversa funzionalità dell'intera pratica intertestuale, che viene spregiudicatamente collegata con la più ampia pratica dei rapporti fra codici e interfacce; in secondo luogo essa si inserisce in un processo, di tipo epistemologico che ha schiacciato e ridotto il "mondo" a testo, lo ha testualizzato, ha interposto fra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono forse più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, "leggibile".¹²

Cette citation de Ceserani s'applique parfaitement à la réception de la tragédie hellénistique à l'époque contemporaine. L'utilisation du terme « permanence » pour indiquer la fortune d'un ouvrage littéraire au fil du temps dénote l'importance de l'héritage culturel dans la définition de l'identité d'un peuple, d'un pays et même d'un continent. Il existe des narrations qui activent des relations qui génèrent chez les êtres humains le développement d'un sentiment d'appartenance. C'est à partir de cette forme

¹⁰ Il suffit de penser à la description n° 10 selon laquelle : « Un classique est un livre qui, à l'instar des anciens talismans, se présente comme un équivalent de l'univers ». Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, 1995, Paris, Éditions Gallimard, 2018, p. 13.

¹¹ Ainsi que Calvino, ce qui génère un « amusant jeu syllogistique », pour lequel un classique parle de soi-même.

¹² « Évidemment, la nouveauté est ailleurs. Elle est d'abord dans une fonctionnalisation différente de la pratique intertextuelle tout court, qui se rapproche, sans discernement, d'une pratique plus vaste de rapports entre codes et interfaces différentes ; en deuxième lieu elle s'insère dans un processus épistémologique qui a écrasé et réduit le « monde » à texte, un processus qui textualise et qui interpose entre le texte et le monde une série d'intertextes qui rendent le texte peut-être plus énigmatique et incompréhensible, peut-être, paradoxalement, « lisible » après uniquement une série très longue d'exercices d'interprétation. » (notre traduction). Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 137.

de reconnaissance mutuelle qu'il devient possible la *re-fonctionnalisation* intertextuelle. L'*Orestie* ne correspond pas « tout seulement » à l'adaptation pour le théâtre d'un récit mythique. Il s'agit d'une trilogie qui permet aux changements sociaux d'assumer une forme narrative autonome. En ce sens, les clivages historiques déterminent les caractéristiques essentielles de chaque réécriture du poème eschylien. Les spécificités de chaque adaptation dénotent la fracture sous-jacente entre l'hypotexte et l'hyper texte.

Le processus a également des conséquences d'un point de vue épistémologique. La démarche pour étudier ce phénomène doit être forcément multidisciplinaire. C'est pour cette raison qu'il n'existe pas d'approche juste a priori. Un panorama aussi diversifié que celui dégagé par la production dramatique d'aujourd'hui oblige à une réorganisation des outils analytiques. Comme le théâtre interroge toujours la vie, toutes les sciences de l'homme peuvent faciliter sa compréhension. La sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse sont des disciplines qui offrent des chemins praticables lorsqu'ils sont entendus à la lumière d'une complémentarité.

En revanche, en ce qui concerne la production dramatique contemporaine, les investigations dans ce domaine exigent une mise en questions des approches traditionnelles. Les manifestations scéniques sont en constante évolution et pour cette raison même la critique doit faire preuve de souplesse vis-à-vis de ces changements. D'un point de vue pratique, cela comporte, par exemple, une modification de la façon de récolter les données. La recherche doit être conduite sur le terrain : l'art dramatique doit être appris sur le plateau parce que ce n'est que l'expérience concrète qui permet la compréhension d'un livret, d'une performance ou d'un spectacle. La sémiotique est sans aucun doute un très bon point de départ pour l'analyse d'une représentation (ou de son livret), mais l'utilisation exclusive de cette approche risque de refléter la rigidité d'une lecture vieillie. Le théâtre est au contraire l'expression d'un geste vivant, d'un éclat d'énergie¹³. Si l'objet d'intérêt d'une recherche fait référence à une production qui a déjà quitté la scène, il faudra s'adapter aux ressources qui restent à disposition : les recensions en ligne, les blogs, les interviews sur You Tube. Il s'agit peut-être d'un discours de vulgarisation, mais c'est à ce moment que le talent d'un chercheur se manifeste : lorsqu'il parvient à rendre scientifiques des sources qui à l'origine ne le sont pas. Dans le cas spécifique de la réception de la tragédie grecque au XXI^e siècle, à cause de la dérivation mythique de ces poèmes, il est évident que chaque réécriture est interprétable à travers les

¹³ Voir Michail Aleksandrovič Čechov, *La tecnica dell'attore*, trad. Roberto Cruciani, éd. Clelia Falletti, 1991, Roma, Dino Audino Editore, 2001, p. 45-56.

grandes contributions du passé. Cependant, il est également nécessaire, comme d'ailleurs le dit Edith Hall dans son introduction au volume *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, de ne pas forcer la production contemporaine à l'intérieur d'un schéma critique qui lui est étranger.

Le défi lancé par cette reformulation de l'appareil critique comporte en outre une remodulation de l'organisation du corpus à examiner. En poursuivant nos recherches, nous avons pu constater que très fréquemment, les expériences dramatiques les plus intéressantes sont également les plus marginales. Les adaptations qui ont su interroger davantage la signification de la trilogie d'Eschyle faisaient référence à des contextes culturels « secondaires ». C'est le cas des fondations, des compagnies théâtrales de provinces et des associations, qui proposent souvent des spectacles de qualité, mais qui n'accèdent pas aux scènes les plus prestigieuses et aux festivals les plus importants. Cette condition complique la poursuite d'une recherche dans ce domaine comme elle rend difficile la récupération des ouvrages. En ce sens, dès qu'on parvient à découvrir ces productions, il devient vraiment possible d'identifier des réécritures qui « persistent comme rumeur de fond, là même où l'actualité qui en est la plus éloignée règne en maître », comme le constatait Calvino au dernier point de *Pourquoi lire les classiques*.

L'objectif que cette thèse poursuit est l'analyse de la fortune de l'*Orestie* en Europe au XXI^e siècle. En particulier, nous allons focaliser la production dramatique italienne, française et du Royaume-Uni¹⁴. En ce qui concerne la constitution du corpus, nous avons réuni toutes les représentations et les réécritures que nous avons pu découvrir depuis le début de cette recherche, en septembre 2016. Quant à la gestion des ouvrages examinés, nous avons décidé de regarder aux pièces en intégrant même une étude de la dimension performative de ces adaptations. C'est pour cette raison que le texte fait beaucoup d'attention à la mise en scène de ces réécritures. Ce choix nous permettra en outre d'enrichir notre analyse à l'aide d'une critique des spectacles qui véhiculent principalement la signification au moyen de la mimesis.

¹⁴ Le début du troisième millénaire devient en quelque sorte la date symbolique qui désigne le commencement de notre recherche. Afin de comprendre de manière aussi complète que possible l'évolution de l'imaginaire poétique associé à la réception de l'*Orestie* au XXI^e siècle, nous allons évoquer même des adaptations qui ne font pas référence aux traditions littéraires des pays mentionnés auparavant. Ces livrets / mises en scène constitueront cependant un corpus secondaire qui ne remplacera pas l'objet principal de notre analyse.

iii. L'Organisation des chapitres de la thèse.

Afin de parvenir à la compréhension de la signification dégagée par les pièces qui composent notre corpus, nous avons décidé de suivre une démarche thématique. La thèse se divise en trois parties, chacune composée de trois chapitres. Les trois premiers chapitres envisagent la dimension publique de la trilogie, la seconde partie se concentre sur la représentation de la famille, la dernière partie se penche sur l'adaptation du procès dans les réécritures de l'ouvrage d'Eschyle. Cette approche à la fortune de l'*Orestie* au XXI^e siècle facilitera le repérage des isotopies fondamentales qui s'activent dans les drames qui forment notre corpus.

Au sujet de l'analyse de la sémantique structurale de la trilogie, le premier chapitre interprétera les poèmes d'Eschyle à l'aide des réflexions d'Algirdas Julien Greimas. Plus spécifiquement, nous allons illustrer les programmes narratifs de chaque pièce, les schémas actanciels des tragédies et les triangulations capitales des drames anciens. Cette dernière réflexion sera favorisée par l'intégration à la recherche structuraliste des contributions en sémiotique du théâtre d'Anne Ubersfeld. Cette première approche aux textes permettra la mise en lumière des thématiques principales dans les poèmes eschyliens. En ce sens, la discussion facilitera le passage de l'étude de la trilogie d'Eschyle à l'analyse des adaptations actuelles.

Une fois cette première lecture terminée, nous allons parcourir la description de la dimension publique dans les adaptations contemporaines de l'*Orestie*. En particulier, nous allons focaliser la représentation de la religion (deuxième chapitre) et de la politique (troisième chapitre). Le chapitre sur la religion mettra en exergue les caractéristiques qui définissent la sphère du divin dans les réécritures de la trilogie. D'abord, nous allons regarder à la conception des personnages qui légitiment la transcendance (les oracles et les Érinées), ensuite nous allons envisager l'acceptation du terme sacré. Cet approfondissement favorisera la description de l'évolution séculière du culte religieux que les pièces contemporaines illustrent. La laïcisation de la religion en correspondance avec la divinisation du pouvoir de l'État permettra la transition à la thématique abordée par le dernier chapitre de la première partie : la représentation de la politique.

L'analyse de l'image du pouvoir temporel parviendra à mettre en exergue un éventail de sujets très vaste. D'abord, nous allons présenter la thématique de la guerre et la représentation de la vie des soldats dans le campement militaire. À l'époque actuelle, les écrivains comprennent la trilogie d'Eschyle comme un instrument permettant de

traiter les asymétries qui caractérisent notre société. Au sujet de cette critique à la violence et aux inégalités, Valeria Parrella réalise une adaptation de la trilogie très particulière que nous allons également présenter dans ce chapitre. Finalement, le chapitre se terminera à l'aide d'une comparaison de la représentation de la royauté dans les drames contemporains. Les analyses que nous proposerons dans cette première partie seront de matrice sociologique.

La cible de la deuxième partie sera la représentation de la famille des Atrides dans les pièces de notre corpus. Le premier chapitre focalisera la figure d'Agamemnon dans ses responsabilités de père et d'époux. Le deuxième chapitre examinera la maternité de Clytemnestre et le troisième la filiation du couple royal. Les études que nous allons fournir parviendront à montrer comment les réécritures contemporaines de l'*Orestie* déclinent la famille des Atrides à notre époque.

Le chapitre sur la paternité d'Agamemnon commencera par une analyse de l'évolution de la figure du père au fils du temps. Plus spécifiquement, nous allons focaliser les caractéristiques qui définissent cette fonction à l'ère actuelle. Les éléments critiques que nous soulignerons dans cette première partie du chapitre nous permettront d'expliquer l'image de la paternité proposée par les pièces. En particulier, nous allons comprendre le personnage à la lumière des idées de paternité biologique et de paternité sociale. La partie conclusive du chapitre soulignera par contre les interconnexions qui existent entre Agamemnon et le personnage d'Égisthe, c'est-à-dire le revers de la médaille du souverain pendant l'absence du roi au cours de la guerre contre Troie.

Le deuxième chapitre de la deuxième partie sera dédié à la figure de Clytemnestre. Depuis les années 1960, le féminisme de la deuxième vague motive les écrivains à une reformulation des histoires des personnages des mythes (spécialement les protagonistes femmes). Pour cette raison, de manière similaire au chapitre sur la paternité, nous allons commencer l'étude de la maternité de Clytemnestre à l'aide d'une introduction théorique de matrice féministe. L'objectif de ce chapitre est pourtant celui de mettre en exergue le caractère protéiforme de l'image de cette figure dans la littérature contemporaine. De cette manière, la représentation d'une maternité positive et bienveillante sera comparée à une altération de cette même relation de parenté.

Le troisième chapitre de la deuxième partie expliquera la fonction de la descendance dans les adaptations de l'*Orestie*. Plus spécifiquement, cette enquête sur les personnages d'Électre et d'Oreste sera conduite à l'aide de la notion d'héritage. L'objectif

de ce chapitre sera celui de voir s'il est toujours possible pour les enfants d'Agamemnon et de Clytemnestre de maîtriser le destin qui les envisage depuis l'Antiquité comme la progéniture d'une généalogie maudite. Cette réflexion servira également de trait d'union avec la troisième partie de cette thèse qui focalisera la dérive criminelle et la configuration du procès dans les pièces de notre corpus.

La dernière partie focalisera la façon à travers laquelle les pièces déclinent la scène du procès au XXI^e siècle. Les analyses que nous allons proposer s'appuieront spécifiquement sur des réflexions d'origine psychanalytique, de matrice freudienne et lacanienne. D'abord, nous allons présenter le régicide et le matricide à l'aide de l'opposition entre le Désir et la Jouissance. Selon notre hypothèse, à l'époque contemporaine, il est possible de comprendre les gestes meurtriers de Clytemnestre et d'Oreste à partir d'une déclination du Symbolique. De cette manière, la volonté d'assassiner Agamemnon représente pour Clytemnestre une tentative pour mettre en discussion l'autorité de la Loi que son époux métaphorise. C'est ainsi qu'en retournant à Mycènes, Oreste essaie de rétablir la connexion avec la Règle que son père personnifiait. Afin de réaliser son but, il se trouve donc dans la condition de tuer l'origine de cette jouissance corrompue qui avait fait basculer le Nom-du-Père. Du point de vue de la notion de culpabilité, cette démarche nous permettra de concevoir chaque figure à la lumière d'une névrose de translation. Agamemnon sera compris à l'aide de la perversion, Clytemnestre sera envisagée comme un personnage mélancolique, Électre deviendra le symbole de la névrose de contrainte et Oreste sera un représentant de l'hystérie.

Dans le dernier chapitre, l'objet de l'analyse sera la réaction des réécritures à la conclusion de la trilogie ancienne. Dans l'*Orestie*, il est en fait possible de constater qu'Eschyle opte pour un final heureux de l'histoire (l'acquittement d'Oreste, la transformation des Érinyes en Euménides à travers l'intervention d'Athéna). Aujourd'hui, cette conclusion devient de plus en plus irréalisable. Les auteurs cherchent plutôt à mettre en scène les fractures qui caractérisent cette période historique. L'objectif que ce chapitre poursuit est donc la compréhension des stratégies utilisées par les pièces afin de reformuler l'épilogue de la trilogie.

À travers cette organisation des sujets fondamentaux de l'*Orestie* il sera donc possible d'avoir une intuition par rapport à l'évolution du panorama littéraire déclenchée par la reprise de la part des poètes contemporains de la trilogie d'Eschyle. Les conclusions permettront de mettre ensemble toutes les thématiques que nous avons

abordées dans ce travail afin de parvenir à présenter une mosaïque aussi complète que possible de l'évolution de la réception de cette trilogie à l'époque actuelle.

La thèse sera suivie de deux annexes : une documentation photographique faisant référence aux représentations des adaptations présentées dans cette thèse, et la transposition d'une série d'interviews que nous avons pu faire aux régisseurs et aux écrivains que nous avons étudié grâce à ce travail. L'archive d'images constitue un outil indispensable pour la compréhension de la fortune de l'*Orestie* comme il permet de combler (au moins en partie) la signification activée par la mise en scène des livrets analysés. Les transcriptions des entrevues proposent par contre un point de vue alternatif (mais jamais très différent) par rapport aux thématiques que nous avons présentées dans ce manuscrit. Cette deuxième annexe est également une manifestation concrète de la raison qui nous a poussés à étudier le contemporain : la possibilité de créer un dialogue (qui a été très productif) avec les acteurs de ce renouvellement dramatique, qui est la réception d'une trilogie tragique ancienne au XXI^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE
La dimension publique de la trilogie.

PREMIER CHAPITRE : L'individu dans la société.

Invece sì ! — grida Sheila. Il corpo è uniforme !
Il corpo è milizia armata! Il corpo è azione violenta !
Il corpo è rivendicazione di potere ! Il corpo è in guerra!
Il corpo s'afferma come soggetto ! Il corpo è un fine e non un mezzo !
Il corpo significa ! Comunica! Grida! Contesta ! Sovverte !

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, Milano, Mondadori, 2000, p. 187.¹

Selon Ronald Barthes, « Par où commencer ? » est la question qui sous-tend toute recherche en sémiologie². Le critique motive cette constatation en affirmant que dans tous les textes la signification active des codes multiples qui participent simultanément à la construction du sens, mais que chaque code exige une méthode d'analyse différente. La compréhension des éléments principaux dans la composition narrative, ainsi que la définition des changements d'équilibre dans l'évolution du récit sont des étapes essentielles pour la définition des séquences élémentaires d'un texte. « L'enjeu de l'analyse structurale n'est pas la vérité du texte, mais son pluriel »³, et en raison de sa nature paradoxale, la pratique dramatique devient un représentant exemplaire de cette approche herméneutique.

Le théâtre est l'art du paradoxe dans la mesure où il se place à mi-chemin entre une création littéraire et une représentation concrète : il s'agit d'un texte qui est potentiellement intangible, figé dans son livret, parfois destiné à un seul aboutissement, mais qui change en même temps d'un jour au lendemain, lors de chaque représentation. Un ouvrage qui est le résultat du génie de son créateur, mais qui nécessite d'être reconnu par des spectateurs⁴. Un art intellectuel, une pratique sociale, une forme esthétique qui s'actualise somatiquement. C'est l'idée exprimée de manière magistrale par Italo Calvino dans la citation en épigraphe au chapitre : le corps s'affirme en tant que sujet, il

¹ « – Eh bien si ! hurle Sheila. Le corps est uniforme ! Le corps est milice armée ! Le corps est action violente ! Le corps est revendication de pouvoir ! Le corps est en guerre ! Le corps s'affirme comme sujet ! Le corps est fin, et non moyen ! Le corps signifie ! Communique ! Hurle ! Conteste ! Subvertit ! », (traduction par Martin Rueff pour Gallimard).

² Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996, p. 11.

communiqué, il crie, il se remet en question, il déstabilise le système dans lequel il est inséré. Au théâtre, le corps est le vecteur de la signification⁵.

Vu que sur scène le récit se construit de manière mobile, une réflexion sur la notion de corps devient une étape incontournable pour la compréhension de chaque représentation dramatique⁶. La participation des acteurs à la mimesis génère une fluidité⁷ qui n'est pas chaotique, mais qui convient avec les préceptes d'une macrostructure : une grammaire qui parvient à mettre en relation tous les éléments qui composent la dramaturgie. Dans ce système, deux structures différentes convergent : la structure superficielle (personnages, discours, scènes et dialogues) et la structure profonde (la syntaxe de l'action dramatique). Certes, il est possible de commencer l'étude d'une mise en scène par l'analyse de son discours⁸, en reconstruisant le récit à l'aide des éléments qui composent la dramaturgie, mais afin de comprendre les thématiques principales d'une narration, il faut avant tout mettre en lumière la syntaxe de l'action, vu que c'est à partir de cette syntaxe que le jeu dramatique se détermine. Après avoir défini la syntaxe de la trilogie, il devient possible de déterminer les conditions structurelles du fonctionnement du discours, ce qui permet la compréhension des unités de sens qui composent le récit.

C'est ainsi que l'*anthropomorphisation* de la narration (le « faire être » du récit selon des actions syntaxiques) se présente comme la conséquence d'une relation sémiotique⁹ : un micro-univers sémantique capable d'accorder une forme logique à un binarisme élémentaire essentiellement conflictuel. Dans le cas spécifique de l'*Orestie*, la trilogie active une réflexion au sujet de la justice. À travers la succession des pièces, l'ouvrage focalise le passage entre l'application de la Loi du Talion et l'établissement d'un tribunal démocratique. Par conséquent, l'idée de justice focalise le concept de base pour le développement du sens de l'ouvrage. Une structuration de la signification qui se développe à l'aide de la confrontation avec son contraire, c'est-à-dire la notion d'injustice. La trilogie considère la définition de la Loi comme la seule instance capable d'effacer l'injustice, ce qui accorde à la trilogie une compétence pragmatique qui dépasse la simple performance scénique¹⁰.

⁵ Voir Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, éd. Eugenio Barba et Peter Brook, 2002, New York, Routledge, 1968, p. 32.

⁶ Anne Ubersfeld 1996 (a), p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹ Jean Petitot, « Topologie du carré sémiotique », *Études littéraires*, vol. 10/3, 1977, p. 361.

¹⁰ Algridas Julien Greimas, « Pour une théorie des modalités », *Langages*, vol. 10 / 43, 1976, p. 99.

La syntaxe fondamentale de la trilogie fonctionne à partir de la relation préalablement définie. Ensuite, les termes en question deviennent susceptibles d'assumer une valeur ultérieure à l'aide de la performance ; cette valeur détermine à son tour des manipulations (la négation, l'affirmation, la conjonction ou la disjonctions) parmi les actants au cours de la narration. Les opérations syntaxiques sont orientées, c'est-à-dire prévisibles et calculables. De plus, en vertu de la régularité de ces unités syntaxiques, le discours peut être segmenté en unités opérationnelles qu'il est possible d'analyser de manière individuelle.

Le caractère élémentaire de ce système accorde une stabilité à la structure. Étant donné que la signification se détermine à partir de la relation entre le sujet et l'objet, la construction du sens se manifeste par l'articulation de cette relation fondamentale qui est pourtant susceptible d'une représentation dynamique¹¹. Dans le cas spécifique de cet ouvrage, le facteur qui change entre la première et la troisième tragédie est l'attribution des fonctions à chaque personnage. Par conséquent, l'orientation des opérations que les personnages conduisent à l'intérieur de ce modèle taxinomique détermine les changements dans la syntaxe de la trilogie. Dans ce premier chapitre, nous allons analyser les modèles actanciels qui correspondent à chaque tragédie de la trilogie ancienne. Cette opération nous permettra de voir comment le binarisme élémentaire conflictuel s'articule au cours de l'*Orestie*. Ensuite, nous allons regarder aux relations principales qui s'établissent entre les actants de l'ouvrage afin de mettre en exergue les isotopies thématiques de l'ouvrage. La définition de ces catégories sémantiques sera essentielle pour la compréhension des adaptations contemporaines du poème eschylien.

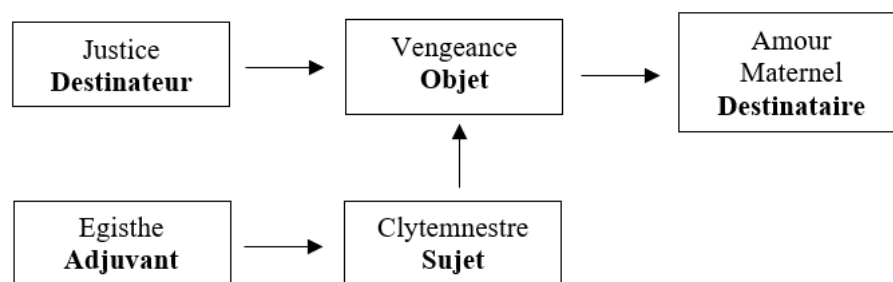
1.1 Les modèles actanciels de la trilogie.

Selon Greimas, le modèle actanciel est le dispositif privilégié pour l'analyse d'une action réelle ou imaginaire. Il s'agit d'un système qui définit la syntaxe fondamentale d'un ouvrage : le trait d'union entre ses éléments constitutifs et l'opposition taxinomique qui compose le carré sémiotique de référence. Ce modèle trouve les unités narratives élémentaires en permettant d'individualiser les fonctions (six au total, d'après la réduction de l'architecture proposée par Valdimir Propp) qui organisent le développement du récit. Plus spécifiquement, les unités qui composent ce modèle reprennent les fonctions de base

¹¹ Ce que Greimas définit la « narrativisation » de la taxinomie. Voir *Ibid.*, §. II.2.

de la rhétorique de l'action que la représentation active. Le schéma est toujours identique à lui-même : il propose un sujet (S) qui exerce un désir envers un objet (O). Le dualisme sujet-objet est le noyau fondamental de ce modèle. À côté de cette première relation, il est ensuite possible d'identifier d'autres fonctions qui participent à la quête du sujet. C'est le cas de l'adjuvant (A) et de l'opposant (Op) qui facilitent ou empêchent l'évolution de cette recherche. Le destinataire (D1) et le destinataire (D2) localisent la cause et le bénéficiaire de l'action qui se déroule à travers la narration. Comme l'ouvrage sur lequel se base cette étude se compose de trois pièces, il est préférable de voir comment le modèle évolue dans chaque tragédie.

En soumettant la première pièce de l'*Orestie* à ce schéma, il est possible de tirer cette représentation graphique :



La première pièce de la trilogie commence en dehors du palais des Atrides. Le personnage qui introduit le lecteur/spectateur dans la représentation est le guetteur : le soldat chargé d'attendre les signaux de feu indiquant le retour d'Agamemnon à Mycènes. Cependant, ce n'est pas le souverain de la ville, ou son retour imminent, à représenter le programme narratif de l'action mimétique. Le sujet de la tragédie est Clytemnestre, ce qui place le personnage masculin (qui donne pourtant avec son prénom le titre au poème) dans une position subalterne. Cette marginalité est même dénotée par une présence sur scène très limitée du personnage pendant le déroulement de la mise en scène : Clytemnestre foule le plateau pendant presque la totalité de la représentation, alors que le poète n'accorde au souverain que 162 vers. L'attribution de la fonction de sujet à l'épouse du roi est en outre justifiée par la relation qui s'établit entre la protagoniste du récit et l'objet de la pièce, c'est-à-dire la vengeance d'Iphigénie, ce qui rend en quelque sorte le roi de Mycènes l'opposant de Clytemnestre. Selon Ubersfeld, la relation entre le sujet et

l'objet est un vecteur orienté qui sémantise la conduite des actants¹². C'est pour cette raison que l'historienne du théâtre envisage ce rapport comme une flèche indiquant un désir.

Dans cette pièce, Agamemnon ne peut pas occuper la fonction de sujet en raison du fait qu'il n'est pas le représentant d'un véritable désir : il est le héros qui retourne dans son pays après avoir vaincu une guerre qui dure depuis dix ans et qui s'attend à retrouver son royaume tel qu'il l'avait laissé au moment de son départ. Bien évidemment, le souverain peut toujours désigner le sujet d'un énoncé descriptif (un énoncé qui définit l'objet d'un énoncé modal, qui dans cette pièce se structure à partir de la volonté de S¹³) cependant, il n'existe aucune base verbale narrative¹⁴ capable de traduire une relation désirante : la jonction entre le sujet et l'objet est impossible avec Agamemnon à la place de S.

Au contraire, Clytemnestre déteste son mari, elle aspire à provoquer sa ruine. L'arrivée du chef de l'armée grecque à Mycènes coïncide avec le moment qui déclenche la haine de la reine. Encore une fois, le projet de vengeance de la souveraine commence en dehors du palais : l'épisode « des tapis rouges » (l'entrée d'Agamemnon dans son palais en foulant les étoffes de pourpre) provoque l'infraction de la loi divine, ce qui amène Clytemnestre à mettre en œuvre son plan pour tuer le mari. À ce moment de la représentation, la mise en scène déplace l'action à l'intérieur du palais :

Tragedy stages the public witnessing of pains and suffering that would normally remain hidden within the house, of the space of the female. The house in Greek tragedy is a far more hazardous place for the male hero than the battlefield or the political arena (indeed, it is the most dangerous space for the male). A male hero who is led inside the house in tragedy rarely returns. When the female characters in tragedy act according to ideological convention, they hide themselves within the house¹⁵.

¹² Anne Ubersfeld, 1996 (a), p. 60.

¹³ Algirdas Julien Greimas, 1969, p. 81.

¹⁴ À ce sujet, il est possible de constater une différence entre la façon d'aborder la question par Anne Ubersfeld et la lecture proposée par Algirdas Greimas. Ubersfeld explique l'action à l'aide de la clinique freudienne par le narcissisme (le désir de l'autre et à la pulsion de mort) ce qui empêche des motivations telles que « le devoir » ou « la vengeance » de déterminer la connexion entre S et O. Par contre Greimas « énumère les motivations possibles du sujet désirant (amour, haine, envie, vengeance) ». Anne Ubersfeld, 1996 (a), p. 61. En ce sens, la pensée du sémiologue se rapproche des analyses proposées par Étienne Souriau par rapport aux situations dramatiques qu'une mise en scène peut déployer.

¹⁵ « La tragédie met en scène l'expérience publique de la douleur et de la souffrance. Des expériences qui restaient normalement cachées à l'intérieur de la maison, qui était l'espace privilégié de la féminité. Dans les tragédies grecques, la maison est pour le héros un endroit beaucoup plus hasardeux que le champ de bataille ou l'arène politique. Lorsque le héros entre dans la maison, il ne revient pas. Quand les personnages féminins agissent dans une tragédie selon les conventions idéologiques, elles se cachent à l'intérieur de la

En ayant accordé à Clytemnestre le rôle de sujet de la pièce, il est possible de voir en Égisthe l'adjuvant de la meurtrière. La fonction de sujet a également des conséquences par rapport à la définition de D1. Le destinataire indique les causes qui produisent le déroulement de l'action. Quant à ce poème, les spectateurs gardaient à l'esprit le sacrifice en Aulide d'Iphigénie (une thématique abordée dans la tragédie éponyme d'Euripide) ; un épisode qui devient le « début interne » de la pièce¹⁶. Le destinataire de l'*Agamemnon* est donc la volonté de justice de la reine : c'est le sacrifice de la première née du couple royal qui fournit les prémisses pour le développement mimétique de la pièce. La volonté de venger le destin d'Iphigénie porte Clytemnestre à établir le contrat qui manipule le reste de la narration¹⁷. La connexion qui se crée entre le récit de cette tragédie et les événements qui antécèdent à la pièce fait que, contrairement à la plupart des récits mythiques, dans la première pièce de l'*Orestie* D1 et D2 s'appliquent à S aussi bien qu'à O.

Selon le philologue Walter Lapini, avant de sacrifier Iphigénie, Agamemnon n'avait pas commis de péché d'arrogance¹⁸, malgré la tare associée à son lignage. C'est ainsi que l'immolation de la première fille de Clytemnestre désigne la situation inverse qui sert d'antécédent au déroulement du poème tragique. Dans le cas spécifique d'*Agamemnon*, en vertu de l'infanticide, il est possible de voir en l'amour maternel nié de Clytemnestre le destinataire de cette pièce. La correspondance entre S et D2 et la connexion entre S et D1 permettent d'affirmer que la première pièce de l'*Orestie* s'articule selon une structure subjective¹⁹ qui se réalise à l'aide de l'assomption de la part de Clytemnestre de la plupart des fonctions actancielles²⁰.

Cependant, malgré le rapprochement de la maternité de Clytemnestre de D2, Eschyle parvient à aborder d'autres aspects qui concernent S, par rapport à sa représentation en termes sociologiques aussi. Une réflexion politique court en filigrane tout le long de ce poème de la trilogie. Dans cette première tragédie, Clytemnestre se

maison. » (notre traduction). Katrina Cawthorn, *Becoming Female : The Male Body in Greek Tragedy*, London, Bristol Classical Press, 2008, p. 27.

¹⁶ Pour utiliser un expression de Walter Lapini, voir l'introduction à la trilogie dans Eschilo, *Oresteia*, éd. Mario Untersteiner et Walter Lapini, Milano, Fabbri Editore, 1994, p. XXXI.

¹⁷ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 2000, p. 186.

¹⁸ Introduction par Walter Lapini à Eschyle, 1994, p. XXXI.

¹⁹ Algridas Julien Greimas, « Un Problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », *Langages*, vol. 31, 1973, p. 17.

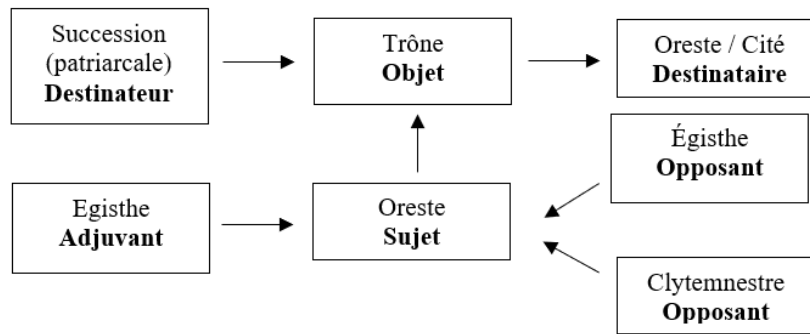
²⁰ Algridas Julien Greimas, Patrizia Magli et Maria Pia Pozzato, *Del senso 2 : narrativa, modalità, passioni*, 1983, Milano, Bompiani, 1994, p. 53.

trouve dans la position d'occuper l'espace public : le milieu qui était l'emblème de l'administration du royaume, donc un espace réservé aux hommes²¹. C'est pour cette raison que les autres personnages se réfèrent à Clytemnestre comme si elle était un homme : le guetteur, par exemple, apostrophe la reine en l'appelant une femme « avec un esprit d'homme » (v. 11). Cette représentation du personnage contraste avec l'image de son adjutant, qui se cache à l'intérieur du palais, c'est-à-dire dans un espace qui était consacré aux femmes. C'est pour cette raison que dans ce drame de trilogie, à la virilisation de S correspond une féminisation de l'adjutant. Le texte d'Eschyle fait lève de manière évidente sur cette thématique : à la fin du drame, le chœur apostrophe l'amant de la reine avec l'expression « O femme » (v. 1625). La remise en question du genre des personnages connote ultérieurement l'union entre Clytemnestre et Égisthe : la liaison entre la reine et son amant n'est pas seulement illégitime, mais elle est également contre nature en raison du fait que les rôles sexuels sont invertis.

Cette différence dans la représentation des personnages persiste jusqu'à la révélation des corps d'Agamemnon et de Cassandre (v. 1404-1406). À ce moment du spectacle il est possible de constater un revirement de la mise en scène. Après avoir imposé une tyrannie, Clytemnestre et Égisthe renoncent à l'agora pour rentrer dans le palais royal, le royaume des femmes (v. 1672-3). Par ce mouvement, qui déplace l'action de l'extérieur à l'intérieur, Eschyle « privatise » l'histoire mythique.

Cette opération entraîne deux conséquences : d'un côté, elle sert de stratagème pour anticiper le développement de la thématique de la maternité (qui sera l'objet d'une réflexion approfondie dans *Les Choéphores*), de l'autre côté, la conclusion de l'*Agamemnon* permet l'enchaînement de la partie finale de la première pièce au début du drame qui suit. Le déplacement scénique de Clytemnestre est en fait équivalent à celui qu'Oreste accomplit à son retour de l'exil : le premier épisode de la deuxième tragédie commence à l'extérieur, devant la tombe d'Agamemnon alors que la scène se déplace vite à l'intérieur du palais. Le schéma actanciel de la deuxième pièce de la trilogie peut être représenté ainsi :

²¹ Froma Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, 1996, p. 354.



Le personnage qui occupe la fonction de sujet dans *Les Choéphores* devient Oreste. Avec la collocation du prince à la place de S se termine la séquence du récit caractérisée par l'absence du héros²². Oreste revient à Mycènes afin de reconquérir le pouvoir politique que la mère avait usurpé en imposant la tyrannie après le meurtre d'Agamemnon. C'est ainsi que Clytemnestre et Égisthe deviennent les opposants à la quête du sujet. De manière différente par rapport à la première pièce, les opposants du sujet ne coïncident plus avec les opposants de l'objet étant donné que dans cette tragédie, la reine et son amant sont les détenteurs du pouvoir politique que le prince cherche à reconquérir. Le programme narratif de la pièce permet d'explicitier cette différence :

PN = Fonction (S (Oreste) (Op. (Clytemnestre) U O (Royauté))

vs

PN = Fonction (Op (Clytemnestre) → S (Oreste) U O (Royauté))

L'objectif de S (indiqué par le symbole de transformation « → ») est de disjoindre (une relation symbolisée par le symbole "U") Op. (qui devient l'anti-sujet du modèle actanciel) de l'objet. L'ouvrage s'oriente vers une attribution objective de la structure de la narration, ce qui présuppose une distribution homogène des fonctions syntaxiques parmi les acteurs du récit. Ce changement marque une différence importante par rapport à la première pièce (qui avait une base subjective), où Clytemnestre assumait plusieurs rôles actanciels. Selon Greimas, le « faire syntaxique » d'un récit consiste dans la transformation d'un programme virtuel en un programme actualisé. S'il est possible de concevoir l'*Orestie* comme le mythe d'origine d'un système juridique à base

²² Algridas Julien Greimas, 1974, p. 198.

démocratique, la corrélation entre l'objet de la première tragédie et les événements qui se produisent avant le début de la guerre contre Troie s'explique à la lumière du fait que chaque mythe d'origine nécessite d'une situation inversée à partir de laquelle imposer un nouvel équilibre. Une stase qui se termine pourtant au début de la première scène de *Les Choéphores*.

L'épisode narre la rencontre entre le sujet et son adjuvant, c'est-à-dire Électre. C'est le personnage féminin qui réclame le retour d'Oreste afin que la mort d'Agamemnon soit vengée. L'invocation est prononcée devant la tombe du roi. Le milieu en question est connoté pour ce qui est de la signification : l'homicide du père permet à la progéniture de Clytemnestre de se retrouver. C'est à ce moment que les personnages se reconnaissent. Dans le premier dialogue, Électre explique au prince les motivations pour les libations envoyées par la reine sur la tombe du souverain. La référence au cauchemar maternel désigne le contrat à la base de la narration. C'est pour cette raison que la loi de succession patriarcale devient le destinateur de l'action : Agamemnon est le personnage qui permet à la quête d'Oreste de commencer ; le prince trouve dans les mots de sa sœur la force pour définir le vecteur de son désir. En ce sens, il est possible de voir une différence dans la relation sujet-adjuvant de cette tragédie par rapport à celle du drame précédent : si dans l'*Agamemnon* le sujet de l'action est une femme et son adjuvant est un homme, dans *Les Choéphores* la situation est inverse. Loin d'être un détail marginal, c'est à partir de ce changement des rôles sur une base sexuelle que la signification des *Euménides* s'organise.

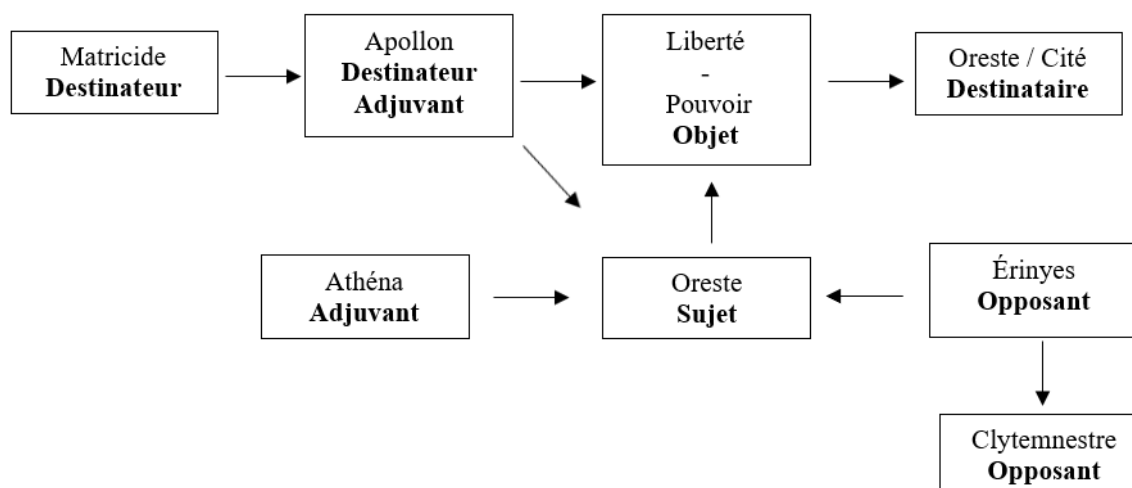
Le sens de la pièce exploite les spécificités symboliques de l'espace dramatique. Après avoir accepté le mandat de son père, le héros se rapproche du palais. Il franchit la limite de l'espace domestique, qui indique le commencement du royaume de la femme. Au niveau scénique, le mouvement que le personnage accomplit est inverse par rapport à celui d'Agamemnon : si dans la scène des tapis rouges le roi avait suivi la volonté de la reine en foulant les étoffes précieuses, dans cette pièce c'est le prince qui se rapproche du palais à l'aide d'une ruse. Avec ce mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur, le personnage masculin accepte le défi maternel, il quitte l'espace public réservé aux hommes pour se plonger dans l'intimité de la relation avec sa propre mère.

Le climax de cette transition se réalise avant le matricide, lors de la scène du dévoilement du sein de la part de Clytemnestre. C'est à ce moment que la reine cherche à manipuler le désir de son fils (le contrat entre Oreste et Agamemnon) en se substituant à D1 : par un clin d'œil à la satisfaction symbiotique de l'allaitement (v. 896-8), le

personnage féminin essaie de reconstruire la structure syntaxique qui caractérisait la première pièce de la trilogie, en réimposant le modèle actanciel qui lui attribuait le rôle de sujet. Une tentative qui n'aboutit pas dans la mesure où Oreste reste loyal au contrat « signé » devant la tombe de son père (v. 925). La difficulté pour le fils d'achever la vengeance décrit la complexité de l'épreuve que le sujet doit accomplir. Une épreuve qui n'épuise pas le récit, mais qui ouvre (à travers l'apparition des Érinyes, v. 1048-50), la dernière scène des *Choéphores* à la troisième pièce de la trilogie.

Dans la deuxième pièce de la trilogie, il est donc admissible de mettre plusieurs personnages à la place de S1, alors que dans la première pièce cette opération n'était pas possible : comme le drame suit une structure objective, la représentation est plus mobile, et la syntaxe de la narration devient plus flexible. Selon Ubersfeld, la mise en exergue des fractures à l'intérieur de la narration d'un drame permet à la critique d'élucider la structure profonde de la pièce. Par conséquent, le glissement d'un modèle à l'autre ne symbolise pas une incohérence interne au récit, mais il dénote les effets produits par l'attribution de chaque rôle actanciel aux personnages de l'histoire.

Dans la troisième tragédie de la trilogie, la situation est encore une fois différente :



Oreste est toujours le sujet de la tragédie dès lors que c'est lui à orienter par son désir le développement de la narration. Cependant, ce personnage n'est pas le protagoniste de la pièce vu qu'à la base du drame il existe une diatribe entre les forces célestes et les forces chtoniennes par rapport à l'administration de la société des hommes. Cette thématique est abordée dès le début de la pièce ; lors du premier débat entre les Érinyes et Apollon au

sujet du destin d'Oreste. La pièce se construit à partir de la mise en discussion de l'acte matricide du fils d'Agamemnon : les personnages se questionnent par rapport aux conditions qui rendent la vengeance acceptable.

En ce sens, le dieu de Delphes et les Érinyes deviennent en même temps l'adjuvant et l'opposant du sujet. Les Érinyes représentent métonymiquement Clytemnestre (qui apparaît sous forme d'ombre au début de la pièce), et pour cette raison elles deviennent les opposantes du prince. Apollon cherche par contre à trouver une solution à la condition dans laquelle le fils d'Agamemnon se trouve. La participation du dieu à la cause du prince pousse la divinité à devenir son défenseur au moment du procès (v. 576-81). Mais le dévouement d'Apollon s'explique également à la lumière du fait que dans cette pièce le dieu acquitte le rôle de destinataire de l'action (v. 203). Une sorte de déclinaison « au second degré » de la fonction de D1, qui se motive par le désir d'Apollon de remédier au régicide.

Dans ce modèle actanciel, le programme narratif du sujet vise à la quête de la liberté et à l'acquisition du pouvoir politique. La première cible est représentée de manière performative (grâce aux chiennes infernales²³), tandis que la seconde est présentée de manière discursive à travers les répliques des personnages. Eschyle mentionne à plusieurs reprises le désir d'Oreste de revenir à Mycènes afin de s'approprier et de gouverner le royaume de son père (v. 653-4, 762-6). C'est ainsi que dans cette pièce, de manière différente par rapport à *Les Choéphores*, le PN du sujet est représentable de la manière suivante :

PN = Fonction (S (Oreste) (Op. (Érinyes) U O (Pouvoir) et S (Oreste) ∩ O (Liberté))

vs

PN = Fonction (Op. (Érinyes) → Op (Érinyes) ∩ (Pouvoir) et S (Oreste) U O (Liberté))

Le facteur qui marque la différence entre *Les Euménides* et *Les Choéphores* relève du fait que la flèche du désir d'Oreste est spéculaire à la flèche du désir de l'opposant. Le prince veut mettre fin à la privation de liberté imposée par les Érinyes pour pouvoir enfin assumer la charge de roi de Mycènes. Clytemnestre, qui agit à travers les Érinyes, refuse de lâcher prise sur son fils (énoncé de conjonction, représenté par le symbole « ∩ ») afin

²³ La pièce se déroule dans trois endroits différents : elle commence à Delphes (v. 1-234), pour se développer à Athènes (v. 235-489), et se conclure sur l'Aréopage (v. 490-1047).

de continuer à limiter sa liberté (énoncé de disjonction, symbolisé par le signe « U »). Dans la pièce précédente, le désir de S e d'Op focalisaient par contre le même objet : le pouvoir politique.

L'impossibilité pour Oreste de réaliser son PN est motivée par le fait que dans cette pièce le fils d'Agamemnon se présente comme un « sujet performant » : il se trouve dans la condition de devoir se soumettre au jugement d'un tribunal afin de pouvoir réaliser son désir (l'obtention de la liberté et l'exercice de la royauté à Mycènes). L'acquittement du péché de matricide permet la glorification du héros. En ce sens, ce qui manque au fils d'Agamemnon à ce moment de la narration est la compétence : dans le dernier chapitre de la trilogie, Oreste ne détient pas le « savoir-comment-faire » afin de clôturer la vengeance de son père²⁴. C'est à partir de cette incapacité du sujet que le poète développe la thématique de la création d'un nouvel ordre de justice. Si le modèle taxinomique évoqué au début trouvait dans le passage entre l'injustice et la justice la relation de base pour le développement du récit, le moment du procès achève la relation d'opposition sur laquelle l'ouvrage se base.

L'organisation de l'espace scénique reflète cette évolution. Il est toujours possible de constater une opposition entre le dedans et le dehors qui se manifeste à partir des déplacements des personnages. De manière inverse par rapport au deuxième drame (qui s'ouvrait devant la tombe d'Agamemnon pour se terminer à l'intérieur du palais royal), *Les Euménides* commencent à l'intérieur du temple de l'oracle de Delphes pour se terminer sur l'Aréopage de la ville d'Athènes (métaphore de la Cité idéale). La valence symbolique de l'organisation de l'espace fait même l'objet d'une antistrophe où le fils d'Agamemnon est accusé d'avoir fait irruption dans la sérénité domestique de la maison familiale (v.366-7). Après la mise en question de la maternité, il est donc possible d'assister au retour progressif de l'action vers l'extérieur ; une opération qui permet au récit de se dérouler dans un espace « à prévalence masculine ».

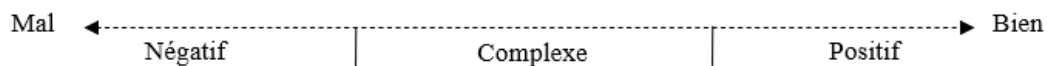
Une symbolique, celle associée au déplacement des acteurs sur scène, qui se combine avec le développement chronologique de l'action. Athéna affirme que les changements introduits par le procès d'Oreste conditionneront l'histoire de la Grèce pour toujours (v. 683-4). Même les Érinyes (qui sont toujours décrites comme de vieilles femmes v. 69, 731), avant de devenir Euménides, soulignent le composant temporel dans l'établissement de la loi (v. 777-8, 807-8). Les pièces qui composent la trilogie reflètent

²⁴ Algridas Julien Greimas, Patrizia Magli et Maria Pia Pozzato, 1994, p. 49.

une structuration du temps de l'action selon les notions de passé, présent et futur qui peut être résumée par cette représentation graphique²⁵ :

<u>Schéma taxinomique</u>	<u>Construction temporelle</u>	<u>Construction spatiale</u>	<u>Structure de l'ouvrage</u>
Injustice ↑ ↓ Justice	Passé	Dehors	<i>Agamemnon</i>
	Présent	Dedans	<i>Choéphores</i>
	Futur	Dehors	<i>Euménides</i>

À travers la comparaison des schémas actanciels de l'ouvrage il est possible de constater que l'opposition taxinomique mentionné au début de ce chapitre entre justice et injustice se conjugue avec des unités de temps et des unités d'espace pour donner vie à une autre dichotomie qui oppose les concepts de Mal et de Bien ; un jugement moral qui participe à la constitution de la définition de Loi :



Par l'acquittement d'Oreste, les spectateurs assistaient à la fondation d'un nouvel ordre social. L'inauguration du tribunal démocratique (v. 470-89) a ses racines dans le passé ; le début de ce changement commence avec le sacrifice d'Iphigénie, c'est-à-dire avant le commencement de la guerre contre Troie. Le meurtre d'Agamemnon n'est que la conséquence de l'immolation de la fille du souverain sur l'autel d'Artémis à Aulis. Cet homicide entraîne la vengeance d'Oreste, qui revient à Mycènes afin de mettre fin à l'usurpation du pouvoir royal par la mère. L'acte violent contre Clytemnestre explicite l'épreuve principale que le héros doit accomplir pour parvenir à trouver sa place dans la société mycénienne. Par ailleurs, le matricide oblige également Oreste à faire face à l'expérience refoulée du maternel. C'est pour cette raison qu'à ce moment de la

²⁵ Ce schéma s'inspire d'une analyse de Greimas au sujet du mythe du bien et du mal. Voir Algridas Julien Greimas, « La Description de la signification et la mythologie comparé », *L'Homme*, vol. 3/3, 1963, p. 56-7.

représentation, l'action se déplace vers l'intérieur du palais, qui est l'endroit féminin par excellence.

La complexité (sémantique aussi bien que symbolique) de l'épisode est représentative du temps présent, mais la volonté d'Eschyle est de trouver une solution pour son histoire²⁶. C'est ainsi que *Les Euménides* finalisent la trilogie par un final heureux qui sert d'ouverture vers le Bien, en donnant l'espoir aux spectateurs d'un futur meilleur, placé sous l'égide du bonheur (la bienveillance des Euménides) et de la justice (le jugement d'Athéna).

1.2 La triangulation de l'ouvrage ancien.

Le modèle actanciel tout seul ne suffit pas pour expliquer la signification d'un texte. Cela se voit d'autant plus avec l'*Orestie* : un ouvrage qui se compose de trois poèmes autonomes, mais interconnectés. La mise en exergue des relations qui unissent certains actants aide à préciser les actions qui se produisent sur scène. À ce sujet, Anne Ubersfeld parle de « triangles actanciels » :

Si l'on considère le modèle actanciel non plus dans son ensemble de six cases, mais en prenant un certain nombre de ses fonctionnements, à l'intérieur des six cases, on peut isoler un certain nombre de triangles, matérialisant des relations (relativement) autonomes.²⁷

Selon la sémiologue, les triangles qu'il faut isoler pour déterminer cette évolution sont trois : le triangle actif, le triangle psychologique et le triangle idéologique.

Le triangle « actif » ou « conflictuel » vise à comprendre la flèche qui oriente le désir du sujet à l'aide de la figure de l'opposant²⁸. En ce sens, les solutions possibles sont principalement deux : l'opposant est opposant au sujet ou l'opposant est opposant au désir du sujet par rapport à l'objet. Dans la première tragédie de la trilogie, il n'avait pas été possible d'identifier un véritable antagoniste au sujet dans la mesure où le PN de Clytemnestre se fondait sur l'opposition à Agamemnon.

²⁶ Introduction par Walter Lapini à Eschyle, 1994, p. LV.

²⁷ Anne Ubersfeld, 1996 (a).

²⁸ *Ibid.*, p. 62.

La relation change dans le drame qui suit. Dans la seconde pièce de la trilogie, le sujet de la première tragédie devient l'opposant du programme narratif d'Oreste. Cette opération, outre que nier la correspondance entre l'adjuvant du sujet et l'opposant de l'objet, permet l'identification d'un anti-sujet. Une figure qui était absente de l'*Agamemnon*, mais qui depuis *Les Choéphores* commence à manipuler le récit de manière spéculaire au désir du héros (connaissance réciproque nécessaire du désir du sujet et du désir de l'anti-sujet). Le fait que cette situation reste inchangée pendant *Les Euménides* indique que, malgré la structure tripartite de l'ouvrage, dans l'*Orestie* il n'existe que deux types de rapports conflictuels (celui proposé dans la première pièce et celui qu'il est possible de trouver dans la deuxième et dans la troisième tragédie), et que le deuxième est prédominant par rapport au premier.

La deuxième relation qui influence l'évolution de l'action s'établit à partir du « triangle psychologique ». Le but de ce triangle est de justifier le choix de l'objet : un rapport qui s'établit en fonction du contrat qui lie le sujet à l'action²⁹. Pour cette raison, la relation en question interroge le choix du destinataire à partir de la relation entre S et O. Dans la première pièce de la trilogie, D1 coïncide avec le sacrifice d'Iphigénie. L'évocation de la mise à mort de la première née de Clytemnestre a pour effet de joindre la trilogie au passé mythique, en poussant en même temps la reine à l'action violente contre son mari. La dimension tragique de la première pièce de l'*Orestie* s'explique par conséquent à partir de la généalogie des Atrides. Un clin d'œil à la biographie mythique des protagonistes qui sert également d'anticipation pour la centralité que les autres pièces conféreront à la sphère privée de la vie des personnages.

La relation évolue dans *Les Choéphores* : une fois réalisé le glissement de Clytemnestre à la place d'Op (suite à l'arrivée d'Oreste à Mycènes), le D1 du drame devient la volonté d'Agamemnon de voir son meurtre vengé. La synthèse entre le contrat de la première pièce et celui de la deuxième se réalise dans la dernière tragédie de la trilogie. Au cours de *Les Euménides*, il est possible d'assister à une coparticipation de Clytemnestre et d'Agamemnon dans la constitution de D1. Si le destinataire « au premier degré » est Clytemnestre, qui oblige les Érinyes à pourchasser Oreste (v. 94-6), Apollon intercède avant le début du procès, pour avouer à la cour que c'était lui qui avait imposé au prince de venger le régicide (v. 579-80).

²⁹ *Ibid.*, p. 64.

Le dernier triangle est appelé « triangle idéologique ». Il traduit la manière par laquelle la mise en scène exprime la volonté du destinataire. C'est la relation qui indique le fait que « les hommes se font de la situation socio-historique dans laquelle ils se trouvent »³⁰. En ce qui concerne l'*Orestie*, au fur et à mesure que les pièces s'enchaînent, le spectateur constate le passage progressif d'une narration avec une attribution subjective (Clytemnestre dans l'*Agamemnon* qui est à la fois S et D2 de l'action), à une objectification de l'attribution du récit (la Cité de Mycènes qui devient le destinataire du désir d'Oreste, qui est le sujet dans *Les Choéphores* et *Les Euménides*). Cette objectification de l'action est inversement proportionnelle à la compétence du sujet : la cité (la métaphore du public, l'assemblée de citoyens qui se trouve à juger la conduite du matricide) devient de plus en plus autonome par rapport à l'histoire tandis que S « perd » l'exercice du vouloir au cours de la mimesis. Dans *Les Euménides*, le protagonisme du vote démocratique plonge Oreste dans une passivité qui le rend impotent par rapport à la mise en forme de son désir (la libération de la pourchasse des Érinyes). Le triangle psychologique en concomitance avec le triangle idéologique équivalent à l'acquisition par le sujet de l'objet. De cette manière, ces relations sont indicatives d'un transfert qui est susceptible d'être interprété en même temps³¹ comme une privation, une disjonction, une attribution ou une conjonction. Chez Eschyle, il faut attendre la conclusion de la troisième pièce pour assister à l'articulation euphorique de la syntaxe narrative que le récit performe.

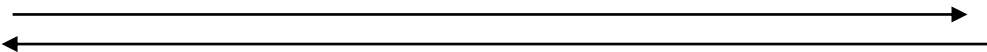
En comparant ces triangles, ce qui émerge est que par cette trilogie le poète hellénistique adapte pour le théâtre les trois épreuves qui composent selon Greimas (d'après les 31 fonctions proposées par Propp dans ses études sur le folklore russe) le schéma narratif d'une narration mythique. À travers le régicide, Clytemnestre intervient dans une situation inversée en commettant un crime qui influencera le sens de tous les autres épisodes de la trilogie. C'est pour cette raison que l'homicide d'Agamemnon devient l'épreuve qualifiante de l'ouvrage qui permet à l'identité des autres personnages de se définir et d'assumer ainsi une fonction. À la lumière du meurtre du souverain, le prince revient à Mycènes pour venger son père et assumer le pouvoir politique en ville. La quête de l'héritage paternel produit le matricide, qui devient dans l'*Orestie* l'épreuve principale que le héros est chargé d'achever. Cependant, le meurtre de la mère ne suffit

³⁰ *Ibid.*, p. 65.

³¹ « Si l'objet-valeur est *attribué* au sujet dominant, c'est parce que le sujet dominé en est en même temps *privé*, les deux opérations logiques étant ainsi résumé en un seul énoncé ». Algirdas Julien Greimas, 1969, p. 86.

pas pour conclure la narration. C'est pour cette raison que le poète enchaîne aux *Choéphores* un dernier poème qui ne figure pas dans la tradition mythologique, mais qui adapte l'épreuve glorifiante du héros (le jugement du tribunal) afin de permettre la consécration du système démocratique qu'Oreste représente :

<i>Agamemnon</i>	<i>Les Choéphores</i>	<i>Les Euménides</i>
Épreuve qualifiante	Épreuve principale	Épreuve glorifiante
Régicide	Matricide	Procès



La grille peut être lue de deux manières différentes : en suivant la succession des événements ou dans le sens inverse. La première approche (« → ») permet de focaliser les programmes narratifs de chaque sujet à l'encontre de son objet. Il s'agit d'une lecture *a posteriori* qui fait prévaloir l'ordre chronologique des événements. La deuxième lecture (« ← ») souligne par contre les implications causales qui composent l'enjeu logique de la trilogie³².

L'analyse des modèles actanciels de chaque pièce en fonction de la définition proposée par le carré sémiotique fondé sur l'axiologie justice-injustice a permis de mettre en exergue les isotopies fondamentales dans la trilogie ancienne selon l'enchaînement des épreuves qui composent la narration. Au niveau graphique, il est possible d'illustrer l'ensemble des relations soulignées par cette étude à travers le schéma suivant :

³² Denis Bertrand, 2000, p. 185.

			<i>Agamemnon</i>	<i>Choéphores</i>	<i>Euménides</i>
Isotopies			Injustice	←————→	Justice
			Négatif	Complexe	Positif
Structure de l' action	Séquence temporelle	Passé	+	-	-
		Présent	-	+	-
		Futur	-	-	+
	Déplacement scénique	Dedans	-	+	+
		Dehors	+	-	
PN			$S1 \rightarrow S2$	$S \rightarrow Op. U O$ et $S \cap O$	$S \rightarrow Op. U O$ et $S \cap O$
Épreuves			Épreuve qualifiante	Épreuve principale	Épreuve glorifiante
			Régicide	Matricide	Procès

Le modèle taxinomique du début a permis d'introduire le passage d'une situation négative à une situation positive que l'ouvrage présente. Cette évolution se construit sous l'égide de l'organisation chronologique du récit : en suivant l'évolution de la narration, le passage entre la Loi du Talion et le procès démocratique oppose la première pièce à la dernière. En ce sens, le passé mythique est compris par le biais de la notion d'injustice. Cette connotation temporelle est également soulignée à travers les références au sacrifice d'Iphigénie à Aulis. *Les Choéphores*, avec le retour du héros, deviennent la pièce qui rend le moment censé créer les prémisses pour cette transition. C'est pour cette raison que le drame est classable par le sème 'complexe' dans la mesure où ce « chapitre » de l'histoire échappe à l'idée de justice aussi bien qu'à celle d'injustice, sans pourtant entrer en contraste avec ces deux notions. La dernière pièce de l'ouvrage s'ouvre enfin au futur à partir de l'acquittement du protagoniste, ce qui place le récit sous le signe positif de la justice grâce à la transformation des Érinyes en Euménides.

Cette façon de construire le sens de l'*Orestie* à partir d'un système symbolique qui fait référence aux coordonnées diachroniques concorde avec la représentation de l'espace dans la trilogie. Eschyle connote les scènes de chaque drame en fonction d'une précise signification socioculturelle capable d'influencer la constitution de la grammaire narrative sous-jacente aux drames. L'*Agamemnon* est performé en dehors du palais royal, dans un espace symboliquement 'masculin', alors que le sujet de la pièce est une femme, qui pour

l'occasion est traitée d'homme. Le mécanisme inverse est réservé pour Égisthe, qui agit de manière spéculaire à la souveraine, en se cachant à l'intérieur du palais jusqu'à la scène du meurtre du chef d'armée. À l'aube l'imposition de la tyrannie à la fin de la première tragédie, le sujet détourne la mimesis vers l'intérieur du palais. Une opération qui sert non seulement à placer la reine dans un cône d'ombre, mais aussi à permettre au destin d'Oreste de ressortir.

La deuxième tragédie suit l'évolution de ce déplacement sur scène en résumant le mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur à travers l'alternance entre la première scène du drame (devant la tombe d'Agamemnon, la rencontre entre Électre et Oreste) et l'épisode du matricide qui engage l'espace domestique. De manière similaire à la phase synthétique dans un mouvement dialectique, la dernière pièce de la trilogie trouve une solution de continuité en alternant (à l'aide de trois scénographies) l'opposition entre le dedans et le dehors : *Les Euménides* commencent dans le temple d'Apollon à Delphes (intérieur), pour se dérouler ensuite à Athènes (extérieur) et se terminer sur l'agora de la ville (un 'terme neutre' qui ne s'apparente ni du sème intérieur ni du sème extérieur, mais qui est connoté par rapport à la signification socioculturelle de la pièce étant donné qu'il désigne l'endroit privilégié pour la gestion de la politique, qui est de plus une activité masculine).

La progressive mise à l'écart de Clytemnestre (qui glisse de la fonction de sujet jusqu'à la fonction de destinataire de l'opposant) favorise la substitution d'un programme narratif subjectif avec un programme narratif objectif ; c'est-à-dire un programme narratif qui autorise, à travers l'intromission d'un anti-sujet, plusieurs schémas actanciels parallèles (selon la perspective suivie par le spectateur, en raison de la fluidité qui caractérise le dispositif théâtral), et qui redistribue à chaque acteur une fonction actancielle différente. Cette redistribution des programmes narratifs a une correspondance même par rapport aux épreuves qui composent les noyaux de l'action dans chaque drame. Le régicide de la première pièce engage la sphère publique tandis que le crime du matricide rapproche la narration de la sphère domestique. L'alternance entre le politique et le domestique trouve sa résolution dans le procès qui devient l'épreuve glorifiante censée consacrer le héros par son acquittement aux yeux de la Loi, selon le fonctionnement de la justice.

Ces redondances sémantiques constituent le point de départ pour le renouvellement de l'imaginaire associé à cet ouvrage dans la production théâtrale contemporaine. La sensibilité des poètes qui exploitent la trilogie pour créer de nouvelles

adaptations de l'histoire peut changer, mais les étapes qui déterminent la construction de la signification restent les mêmes. C'est pour cette raison qu'afin de comprendre la production actuelle, il faut reparcourir les lexèmes à la base de la trilogie ancienne : la sphère publique, la dimension intime et les crimes (qui conduisent au procès). Les réécritures qui se concentrent sur la première pièce de la trilogie auront tendance à mettre en exergue le côté public de la trilogie. Dans ces représentations, la religion sera une thématique très importante pour l'essor de l'histoire à cause de l'intromission de *Iphigénie en Aulide* dans la conception du drame (D1 et D2 dans la structure actancielle de la pièce). La tragédie d'Euripide permettra également d'aborder la thématique de la guerre et la représentation des soldats, alors que l'imposition de la tyrannie à la fin de la tragédie d'Eschyle obligera à une réflexion au sujet de la politique (Clytemnestre qui occupe l'espace public de la scène). Les mises en scène qui focaliseront *Les Choéphores* mettront plutôt en exergue le côté intime du récit (la généalogie des Atrides). L'image de chaque membre de la famille royale sera sans doute influencée par les changements qui caractérisent l'institution familiale au XXI^e siècle. Les relations entre les membres de la famille exploreront l'origine des troubles de l'affectivité, en modifiant parfois les modèles actanciels des drames anciens (à l'aide par exemple d'Électre). En ce qui concerne les adaptations qui s'inspirent de *Les Euménides*, les écrivains d'aujourd'hui pourront décider de modifier la conclusion de l'ouvrage. Si la troisième tragédie sert de synthèse à la trilogie, les adaptations contemporaines pourront décider si un final heureux est toujours admissible (l'épreuve glorifiante, consécration du héros) ou si cette époque nous oblige à remettre en question la signification de ce poème d'Eschyle. Cependant, c'est toujours à la lumière de la structure profonde de l'ouvrage qu'il est possible de reconstruire l'identité des isotopies nouvelles qui peuvent caractériser les réécritures contemporaines.

DEUXIÈME CHAPITRE : La religion.

Here I am once again. Now for those of you who believe what I just told you, that I am a god, you are going to have a terrific evening. The rest of you are in trouble. It's going to be an hour and a half of being up against the wall. Those of you who do believe can join us in what we do next. It's a celebration, a ritual, an ordeal, an ecstasy. An ordeal is something you go through. An ecstasy is what happens to you when you get there.

William Finley alias Dionysos pour la mise en scène *Dionysus in '69* par Richard Schechner¹

Dans le chapitre précédent, à l'aide des modèles actanciels de l'*Orestie*, nous avons présenté les thématiques principales qui composent la trilogie d'Eschyle. Cette opération nous permet maintenant de procéder à l'étude des adaptations contemporaines. En particulier, nous allons commencer par une analyse de la représentation de la religion que les réécritures proposent. Plus spécifiquement, nous allons aborder quatre thématiques : la fonction des oracles, la caractérisation des Érinyes, l'expérience du sentiment de croyance et la sacralisation du pouvoir politique.

Le personnage de Cassandre nous permettra de définir les spécificités du langage oraculaire au XXI^e siècle. L'étude de la caractérisation des Érinyes mettra en exergue l'évolution d'un culte qui fait référence, dans la trilogie originelle, à une forme atavique de puissance féminine. La prise en compte du paradigme de croyance montrera s'il est toujours possible de parler de sentiment religieux dans les réécritures de l'*Orestie*. Finalement, dans la partie conclusive de ce chapitre nous essayerons de créer une connexion entre la représentation de la religion et l'image de la politique dans les pièces qui composent le corpus de cette thèse.

¹ « Me voilà encore une fois. Maintenant, pour ceux d'entre vous qui croient à ce que je viens de dire, que je suis un dieu, vous allez avoir une soirée merveilleuse. Les autres sont en danger. Vous allez passer une heure et demi gênant. Ceux d'entre vous qui croient par contre peuvent nous rejoindre dans ce qu'on va faire. C'est une célébration, c'est un rituel, c'est une ordalie, c'est une extase. L'ordalie est ce que l'on endure. L'extase est ce qui se produit quand on arrive à la fin. » (notre traduction).

2.1. Les Oracles.

Une étude qui s'intéresse à la fortune de l'*Orestie* au XXI^e siècle ne peut pas négliger la représentation de la religion dans les adaptations contemporaines de ces poèmes. Dans la trilogie d'Eschyle, en ce qui touche l'intrigue, l'infraction de la loi divine coïncide avec la faute tragique qui conduit les héros à la défaite. En ce sens, la relation qui s'établit entre les mortels et le divin est très codifiée et les modalités qui permettent aux êtres humains d'entrer en contact avec la transcendance relèvent d'une dimension rituelle qui est rigidement réglée par un ensemble de figures, dont les oracles. Au sujet du langage oraculaire, corrélativement au développement de l'*Orestie*, il est admissible de faire deux constatations : la connaissance préalable des événements futurs ne sauve pas le héros de son destin ; la divination de l'oracle produit un savoir qui n'est pas « du vrai savoir », mais de la rhétorique des tropes, en d'autres termes une énigme². De l'autre part, le statut de religieux³ n'assure pas à l'oracle un retour vis-à-vis de son milieu social.

En ce qui concerne l'évolution de l'intrigue dans la trilogie d'Eschyle, la divination oraculaire s'organise autour de deux figures complémentaires mais aux antipodes : Calchas et Cassandre. Calchas est traditionnellement l'oracle omniscient⁴ : sa divination se configure ontologiquement⁵. Le pouvoir accordé à la parole de ce personnage repose sur l'habileté de persuasion. En ce sens, la vérité prophétique devient saisissable une fois garantie la fusion entre deux « codes linguistiques » différents : celui des signes mystiques, et celui des hommes⁶. Les interconnexions qui se produisent entre le signe divin, la persuasion de l'oracle et la communication humaine deviennent un sujet pivot pour la définition du personnage dans l'ouvrage de Rober Icke *Oresteia*. La première scène de la pièce commence en fait par une invocation aux divinités proférée par l'oracle. Le culte dont le personnage se fait porte-parole se présente comme universel⁷, mais toujours problématique :

² Pietro Pucci, *Enigma segreto oracolo*, Pisa - Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1996, p. 165.

³ Paolo Scarpi, "La Religione greca" dans *Storia delle religioni 1. Le religioni antiche*, éd. Giovanni Filoramo, Roma Bari, Laterza, 1994, p. 286.

⁴ Auguste Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, vol. 2, 1879, Bruxelles, Anast, 1963, p. 134.

⁵ Dans l'*Iliade*, Calchas maîtrise une clairvoyance totale qui anticipe les événements futurs à partir de la connaissance du passé. Le don oraculaire coïncide avec l'être du personnage. (I, 70-72).

⁶ Paolo Scarpi "Manteis e animali: dal segno alla parola" dans *Sibille e linguaggi oracolari - mito storia e tradizione*, éd. Ileana Chiarissi Colombo et Tullio Seppilli, Pisa - Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, 107-117 p., p. 108-109.

⁷ Bryan R. Wilson, *La Religione nel mondo contemporaneo*, 1982, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 51.

CALCHAS : Theous / Zeus. Allah. El. / Jehovah. Janus. Jupiter. Jove / Elah. ‘ilah. Elohim. Ishvara. Ra. Raven / [...] / It’s a buyers’ market now. A thousand words / looking at the same thing. And more words, / I’m afraid, than meaning. Not that there / isn’t meaning, there is, of course , it’s just / extremely hard to come by- with any sort of / certainty.⁸

L’invocation confuse de cette longue liste de divinités (reportée ici en partie) et la pluralité irréductible des cultes pris en compte par le personnage accordent à la réplique un rythme pressant qui produit chez le spectateur une sensation de vertige. Une impression qui vire ensuite vers l’agnosticisme (observable à la fin de l’intervention), à cause du nivellement de chaque expérience du sacré conduite par l’homme au fil du temps. Un processus d’égalisation, associé à une monétarisation du sentiment religieux (le parallélisme avec la dimension économique), qui trahit selon l’oracle l’inexistence (mystiquement justifiable) d’un sens ultime de l’existence humaine.

La quête de la signification définit pourtant la figure de Calchas. La recherche court en filigrane tout le long de la pièce en marquant également une évolution du personnage en question. L’oracle laisse de côté une interprétation anagogique du réel, pour commencer à prédire les événements futurs de manière presque scientifique. D’un point de vue discursif, ce changement se réalise à travers la disposition d’une énonciation journalistique (les didascalies soulignent cette caractéristique de l’affabulation du personnage), qui tend à valider la véridicité des affirmations de la figure à l’aide de l’évidence et non par la divination :

CALCHAS reads the facts.

CALCHAS : ... foreign stations are suggesting, though / at this stage there is no official news or any / formal statement. Good morning. Details / are still coming in, but early reports are / suggesting significant news concerning our / troops and what may mark a significant / watershed in this conflict ...⁹

⁸ « CALCHAS : Theous / Zeus. Allah. El. / Jehovah. Janus. Jove / Elah. ‘ilah. Elohim. Ishvara. Ra. Raven / [...] / C’est un marché. Mille mots / qui indiquent la même chose. / Et plus de mots / Je crains, que le sens / Je ne dis pas / qu’il n’y a pas de sens / il y en a, bien sûr, c’est seulement / qu’il devient de plus en plus difficile de le trouver / avec la plus petite certitude » (notre traduction). Robert Icke, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015, p. 15.

⁹ « *CALCHAS : lit les faits divers.*

CALCHAS : ... les sources d’informations étrangères suggèrent / à ce point, il n’y a pas de nouvelles officielles ou de / déclaration formelle. Bonjour. Des détails / vont encore arriver, mais les premiers rapports / suggèrent des nouvelles importantes concernant nos / troupes et ce qui pourrait marquer un tournant important dans ce conflit » (notre traduction). *Ibid.*, p. 63.

Robert Icke est le seul écrivain à introduire le personnage de Calchas dans son ouvrage. À la lumière de cette unicité, nous pouvons affirmer que dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie*, l'omniscience de l'oracle recule à l'anecdotique. Même dans cette pièce anglaise, le rôle de ce personnage reste énigmatique : les didascalies informent le lecteur que l'homme loge sur scène¹⁰ pendant tout le déroulement de la représentation « sometimes involved, sometimes observing »¹¹. Une constatation qui nous permet d'observer qu'indépendamment de l'exploitation de l'*Iphigénie en Aulide* (qui est pourtant une caractéristique partagée par plusieurs réécritures de l'*Orestie* au XXI^e siècle¹²), la fonction du *prêtre* garde un caractère périphérique par rapport à l'intrigue, ce qui ne se produit jamais avec la *prêtresse* Cassandre, qui devient par contre la porte-parole d'un message plus complexe, qui dépasse la simple référence classique à la prévoyance.

Dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie*, le personnage de Cassandre canalise une réflexion épistémologie très importante : grâce à sa capacité de prévoir les désastres, elle questionne le spectateur relativement à l'expérience du mal. Du point de vue diégétique, la négativité qui la cerne cause son chagrin, et la malveillance qu'elle anticipe produit son isolement. Les prophéties qu'elle engendre rappellent le caractère fragile de l'existence humaine. La force symbolique de ses prévisions est d'autant plus capitale parce que sa clairvoyance ne dérive pas d'un effort cognitif conscient, mais elle est intrinsèque à la prophétesse (ce qui génère un sentiment d'impuissance chez les autres protagonistes). Dans la pièce *Kassandra Fukushima*, Jacques Kraemer souligne particulièrement ce caractère viscéral de la divination chez Cassandre : « L'intérieur s'expulse à mon insu / Mes entrailles savent ce qu'ignore ma tête »¹³. Or, c'est uniquement à partir du rapprochement de la princesse troyenne aux autres figures tragiques¹⁴ que la représentation véritable de l'expérience du mal se réalise. Il suffit de

¹⁰ Ce qui pourrait rappeler le personnage de Cassandre proposé par l'écrivaine et réalisatrice Elisabetta Pozzi dans le spectacle *Cassandra o del tempo divorato*, qui de manière similaire à la version de Calchas par Icke, occupe déjà l'estrade au moment de l'entrée du public dans la salle (en y restant pendant toute la durée de la mise en scène). Gilda Tentorio, « Cassandra: il futuro non esiste » [En ligne : <https://www.frammentirivista.it/cassandra-futuro-non-esiste/>]. Consulté le 6 juin 2019.

¹¹ « De manière parfois engagée, mais parfois dans le rôle d'observateur », (notre traduction). Robert Icke, 2015, p. 17.

¹² Voir Lisa Maurice "The House of Atreus as a Reflection of Contemporary Evil : Performance Reception and The Oresteia" in « The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture - Beauty, Bravery, Blood and Glory », *Metaforms*, vol. 11, 2017, p. 42.

¹³ Jacques Kraemer, *Kassandra Fukushima*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 10.

¹⁴ Sabina Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina*, Pisa - Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001, p. 69.

penser à la pièce de Fabrizio Sinisi, où la prêtresse troyenne plonge les autres personnages dans l'impuissance générale, en annonçant l'évolution néfaste du récit :

CORO : Cos'hai sognato ?

CASSANDRA : Che importa?

CORO : Toglimi una curiosità : tu / che sei sacerdotessa sogni / il passato o il futuro?

CASSANDRA : Non sogno niente, io, io *vedo*

CORO : Ah! E cosa vedi?

CASSANDRA : Tutto. Ma tu non lo vuoi sapere.

CORO : Io invece si voglio sapere! / che dice l'uccellaccio del malaugurio? / La profetessa straniera! / La puttana di Troia! Tutta nera, / nera, che dice?

CASSANDRA : Dice ad esempio che / tra qualche ora non avrai / più tanta voglia di ridere...

CORO : Cosa?

CASSANDRA : Stanotte non dormirà / nessuno in questa / città. Urla dalla strada, / grida verso il palazzo : / ringhiano il mio nome - / cosa vogliono?

CORO : Cosa credi che vogliono? Non lo sai tu cosa vogliono i maschi?

CASSANDRA : Io non conosco gli uomini.

CORO : Oh, oh! Il puro, candido / agnellino di Troia!

CASSANDRA : Io non mento, io non ho mai / mentito in vita mia.¹⁵

Le pouvoir dérivant de la connaissance détenue par Cassandre devient l'objet de l'envie du chœur. La négation du partage de ce savoir produit la frustration qui suscite la réaction violente contre la prophétesse. Mais la modalité discursive employée par Cassandre permet une réflexion ultérieure relativement au discours prophétique. À l'époque contemporaine, le langage oraculaire oublie les énigmes de la mise en scène

¹⁵ « CHEUR : De quoi as-tu rêvé ?

CASSANDRE : Quelle importance ?

CHEUR : Dis-moi, toi, / qui es une prêtresse / tu rêves le passé ou le futur ?

CASSANDRE : Moi, je ne rêve de rien moi, moi je *vois*

CHEUR : Ah ! et qu'est-ce que tu vois ?

CASSANDRE : Tout. Mais toi tu n'as pas envie de le savoir.

CHEUR : Au contraire, je veux le savoir ! / Qu'est-ce qu'elle raconte ce diable / la voyante étrangère ? / Cette salope de Troie ! Toute noire, / noire, Qu'est-ce qu'elle raconte?

CASSANDRE : Je dis par exemple / que dans un petit quart d'heure / tu n'auras plus envie de rire...

CHEUR : Quoi ?

CASSANDRE : Cette nuit / personne ne va dormir dans / cette ville. Des cris dans la rue / des cris se dirigeant vers le palais : / ils grognent mon nom / qu'est-ce qu'ils veulent ?

CHEUR : D'après toi? / tu ne sais pas ce que les mâles veulent ?

CASSANDRE : Je ne connais pas les hommes.

CHEUR : La voilà, la candide / la petite brebis de Troie !

CASSANDRE : je ne mens pas, je n'ai jamais / menti de toute ma vie. » (notre traduction), Fabrizio Sinisi, *Tre drammi di poesia : la grande passeggiata, natura morta con attori, Agamennone.*, Bari, Edizioni di pagina, 2017, p. 132-133.

ancienne (vv. 1112-1113 *Agamemnon*) pour présenter les événements futurs à l'aide d'une clarté immédiate¹⁶. Très souvent, c'est le sens de la vue qui véhicule cette visibilité¹⁷. Dans *Il Verdetto*, Valeria Parrella présente par exemple une Cassandre *pugliese* qui prédit le futur en lisant les tarots :

CLITENNESTRA : [...] Cassandra è stata scelta, è stata presa, so di lei ragazzina che leggeva i tarocchi, che vide arrivare gli uomini di Agamennone, da qua erano partiti, da qua, e le uccisero il padre. E lei leggeva i tarocchi alle amiche e manco si voltò.¹⁸

Par cette Cassandre cartomancienne, Valeria Parrella présente une figure féminine qui est très différente par rapport au personnage de Calchas proposé par Robert Icke. Dans cette réécriture, comme dans beaucoup d'autres adaptations contemporaines de la tragédie d'Eschyle, la fille de Priam se fait porteuse d'une vérité que son équivalent masculin ne maîtrise pas.

Cependant, en dehors de la clarté de sa prosodie, Cassandre conserve son identité de prophétesse qui ne parvient pas à se faire entendre par les autres personnages de son histoire¹⁹. D'après les sources anciennes²⁰, cet empêchement est la conséquence du refus aux avances sexuelles d'Apollon²¹ : la négation de la soumission à la divinité masculine²² implique le châtement ; « Si l'équilibre entre le dieu et la prêtresse se transforme en tension, la parole en est déchirée et la voix s'étouffe dans un corps engorgé »²³. Il s'avère donc que la confrontation à la libido compose un autre noyau essentiel pour la compréhension du personnage : l'ouverture à l'expérience érotique cisèle aujourd'hui une

¹⁶ Pietro Pucci, 1996, p. 143.

¹⁷ La possibilité de connaître le réel par le sens de la vue est également la réflexion qui ouvre le livret *Clitennestra Millennium*.

¹⁸ « CLYTEMNESTRE : Cassandre a été choisie, elle a été prise, quand elle était gamine, qu'elle lisait les tarots, qu'elle vit les hommes d'Agamemnon arriver, ils étaient partis d'ici, d'ici, ils tuèrent son père. À ce moment elle lisait les tarots à ses amies, elle ne tourna même pas la tête » (notre traduction). Valeria Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 37-38.

¹⁹ En enquêtant sur l'évolution de la littérature néogrecque contemporaine, Gilda Tentorio constate qu'au XXI^e siècle les écrivains utilisent la fille de Priam pour aborder des thématiques très concrètes comme la crise économique ou les changements sociaux du pays. De cette façon, la prophétesse reste victime d'une aphasie qui lui interdit même aujourd'hui de faire entendre sa voix. Gilda Tentorio, « Cassandra: logos and katastrophé on the Greek contemporary stage », *Between*, vol. 7 / 14, 2017, p. 1-2.

²⁰ Auguste Bouché-Leclercq, 1963, p. 49-50, 148-149.

²¹ Ruth Padel, "Women: Model for Possession by Greek Daemons" dans *Images of Women in Antiquity*, 1983, London, Routledge, 1993, p. 14.

²² D'après Albrecht von Blumenthal ("Messapisches", *Glotta* 20, 1932, 285-288) l'anthroponyme *Κασσ* signifie précisément « celle qui rejette les hommes », Sabina Mazzoldi, 2001, p. 14.

²³ Giulia Sissa, *Le Corps virginal*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1987, p. 56.

autre facette de cette figure religieuse. L'approfondissement de cette thématique marque une différence entre les pièces et les romans. En effet, si dans la production théâtrale la princesse d'Ilion défend avec orgueil sa virginité charnelle, il est possible de trouver à l'intérieur de la production romanesque des alias de Cassandre qui s'abandonnent consciemment, mais surtout volontairement, aux plaisirs sensoriels. C'est le cas de *l'Apologie pour Clytemnestre* d'après Simone Bertière [2004], du récit d'Isabella Santacroce *V.M. 18* [2007], et de l'ouvrage de Laurent de Graeve *Ego Ego* qui anticipe les autres romancières (vu que ce roman paraît en 1998), en proposant une version hypersexualisée de l'oracle.

Si les adaptations romanesques de la trilogie eschylienne soulignent l'érotisation de la prophétesse troyenne, le théâtre semble par contre faire reculer la fille de Priam dans un stade presque infantin. Cette régression est permise par la mort prématurée à laquelle le personnage est condamné. Un événement qui rapproche Cassandre d'Iphigénie : les dramaturges utilisent la princesse troyenne pour créer un double de la fille d'Agamemnon. Une opération qui a l'effet de bouleverser symboliquement les relations intra-diégétiques entre les protagonistes du récit²⁴. Il est possible de retrouver cet élément dans *Les Larmes de Clytemnestre* [2011] de Marie-Pierre Cattino, dans la première pièce de la trilogie de Zinnie Harris [2016], et dans la tragédie de Gwyneth Lewis *Clytemnestra* [2012].

Le malheur qui connote la figure de Cassandre confond de manière perturbante les autres personnages. Le rapprochement est très subtil dans la réécriture de Marie-Pierre Cattino, qui décide d'entamer cette liaison de manière symbolique. Le monologue de la reine alterne des références à la vie de l'esclave d'Ilion avec l'écho du souvenir de l'Aulide²⁵. Les allusions à Iphigénie, avant et après la narration de l'épisode du débarquement de Cassandre, créent une conjonction immédiate entre les deux protagonistes féminines. Zinnie Harris introduit de même une analogie entre Cassandre et Iphigénie, en accordant à la fille de Clytemnestre la même expertise magique de la prophétesse d'Ilion. Dans cette trilogie, Iphigénie interprète le rôle d'une sorcière qui crée

²⁴ On s'appuie ici sur la définition de double proposée par Massimo Fusillo dans Massimo Fusillo, *L'Altro e lo stesso*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 8.

²⁵ La même connexion entre Cassandre et Iphigénie est repérable dans la pièce *Kassy* (2006) de Andreas Flourakis. Dans cette mise en scène, la princesse d'Ilion parvient à faire la connaissance de la princesse de Troie. La souffrance du martyr est le facteur qui véhicule la reconnaissance entre les personnages. De cette manière, la fille d'Agamemnon accorde à la princesse phrygienne la possibilité de franchir les frontières de l'Hadès (où *Kassy* se trouve après avoir été tuée comme dans la pièce ancienne) pour échapper même provisoirement du monde des morts. Gilda Tentorio, 2017, p. 9-10.

pour son père une sorte de potion censée le protéger pendant la guerre contre Troie. Toujours dans cette pièce, une deuxième armure magique est offerte à Agamemnon par Cassandre, ce qui rend les personnages complémentaires²⁶.

Cependant, l'exemple par excellence de compénétration entre Cassandre et Iphigénie est fourni par l'adaptation *Clytemnestra* de Gwyneth Lewis :

CASSANDRA : Agamemnon, / Are you happy now?

AGAMEMNON starts, looks up, sees the IPHIGENIA figure, cries out.

AGAMEMNON : Iphigenia!

CASSANDRA : No! Cassandra.²⁷

La scène se déroule à Troie juste après le pillage de la ville. À côté de la vision mortifère d'Ilion en flamme, les Proto-Érinyes produisent à côté de la fille de Priam une image de la première née d'Agamemnon. Le rapprochement persiste tout le long de la pièce, et il génère (surtout chez Agamemnon) un état de perturbation (indiqué généralement par les didascalies), qui tord la perception du réel du souverain. L'identification est véhiculée de deux façons différentes : à travers la ressemblance physique « A young girl's wrist... Such tiny bones, / So easily broken. I thought they'd cherish / Her. She went a bride, came back a corpse. », ²⁸ et par le biais du destin, qui fait vivre aux personnages le même malheur « You've killed me. As you / Killed your daughter. » ²⁹.

La superposition définitive se réalise au début du deuxième acte, lors de l'arrivée du souverain en Argolide (dixième scène). À la vue de la plage familière et familiale, le souvenir d'Iphigénie métamorphose la rive de la mer en lieu de mémoire³⁰ qui favorise la transformation de Cassandre :

²⁶ Massimo Fusillo, 1998, p. 13.

²⁷ « CASSANDRE: Agamemnon, / là tu es content?

AGAMEMNON commence, regarde autour de lui, il voit IPHIGÉNIE, il crie

AGAMEMNON : Iphigénie

CASSANDRE : No, Cassandre », (notre traduction). Gwyneth Lewis, *Clytemnestra*, Cardiff, Sherman Cymru, 2012, p. 2.

²⁸ « Le poignet d'une jeune fille... des os aussi fragiles / qui se cassent facilement. Je pensais qu'ils allaient s'occuper d'elle. / Elle est partie en épouse, elle est rentrée en cadavre » (notre traduction). *Ibid.*, p. 20.

²⁹ « Tu m'as tuée. Tout comme / tu as tué ta fille » (notre traduction). *Ibid.*, p. 23.

³⁰ L'expression est employée par Pierre Nora lors d'un séminaire en histoire contemporaine à l'EHESS de Paris en 1978. L'origine de cette locution remonte à l'Antiquité (le *loci memoriae* des philosophes antiques), mais l'historien utilise l'expression pour signaler un phénomène qui est typiquement contemporain : l'attribution d'une valeur symbolique très forte à un endroit physique ou mental (par exemple, le drapeau d'une nation). Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard. 3 vol., p. vii. Voir également Nancy Wood, « Memory's Remains: Les lieux de mémoire », *History and Memory*, vol. 6 / 1, 1994, p. 123-149.

AGAMEMNON : Cass, be careful. What can you see ?

CASSANDRA : Shapes that move like dreams. They're looming.

AGAMEMNON : Iphigenia, come back ! You've gone too far.³¹

C'est ainsi que, grâce au personnage de Cassandre, la fille du roi de Mycènes s'empare des adaptations contemporaines de l'*Orestie*. Iphigénie retrouve une énergie nouvelle dans le corps de l'esclave phrygienne, à l'aide de l'expérience d'une souffrance partagée.

En définitive, en ce qui concerne la représentation des oracles dans les réécritures tragiques du mythe des Atrides au XXI^e siècle, il est possible d'assister à une mise en valeur de Cassandre au détriment de Calchas. Le pouvoir illocutoire de la parole prophétique est le facteur qui fait la différence entre les deux personnages : Cassandre retrouve une loquacité efficace, tandis que le peuple de Mycènes persiste à ne pas vouloir accepter son don. D'un point de vue stylistique, l'enjeu qui s'établit entre le passé et le présent devient fondamental : les écrivains contemporains enquêtent sur les apories de la tradition par rapport au personnage féminin³². La prêtresse découvre les plaisirs d'une sexualité encore inexpérimentée, elle dénonce ouvertement sa condition d'esclave, tout en revendiquant non seulement la volonté d'être écoutée, mais aussi d'être entendue. L'attention portée par les dramaturges contemporains à la condition féminine favorise le rapprochement entre la princesse d'Ilion et la princesse de Mycènes dans une tentative de déstructuration du système de violence qui avait provoqué la mise à mort de ces personnages.

³¹ « AGAMEMNON : Cass, fais attention ! Qu'est-ce que tu vois ?

CASSANDRE : Des formes qui bougent comme des rêves. Elles sont imminentes.

AGAMEMNON : Iphigénie reviens ! Tu es allée trop loin. » (notre traduction). Gwyneth Lewis, 2012, p. 46.

³² À ce propos, comment oublier le discours intitulé « Défense et éloge de Cassandre » proféré par José Saramago (Nobel pour la littérature en 1988), lors du vingt-cinquième anniversaire du prix Grinzane Cavour à Turin : « nous avons besoin de Cassandres, et plus encore que les gens lui croient : non seulement pour réfléchir sur le passé et sur le futur, mais aussi pour penser le présent » [notre traduction]. Massimo Novelli, « Saramago, nessuno crede a Cassandra », [En ligne : <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/09/19/saramago-nessuno-crede-cassandra.html>]. Consulté le 6 juin 2019.

2.2. Les chiennes de la nuit : les Érinyes.

« Toutes les gouttes qui coulèrent, sanglantes, Gaia les recueillit ; et, les années étant révolues, elle enfanta les robustes Érinyes »³³ ; c'est ainsi qu'Hésiode décrit la naissance des déesses de la vengeance dans sa *Théogonie*. La scène est une mosaïque effrayante des pires interdictions³⁴ imaginables, dont l'inceste, le meurtre et l'infanticide ne sont que des exemples. Cronos, le fils de Gaia et d'Ouranos, affronte un père cannibale qui dévore chacun de ses enfants juste après la naissance, par peur de voir son autorité défiée. C'est ainsi que, protégé par sa mère, le titan du temps parvient à délivrer la Terre (à travers l'émasculatation du père) de la tyrannie de la divinité primordiale, en jetant les bases pour la création du système olympien. Au V^e siècle, Eschyle bouleverse la généalogie de ces divinités : il les envisage comme les filles de la Nuit (*Euménides* 322, 821-822, 877). Dans la trilogie, l'élément chthonien devient un facteur fondamental pour la définition de ces personnages³⁵.

En 458 av. J.-C., lors de la première représentation de l'*Orestie*, l'imaginaire qui caractérisait les Érinyes se construisait donc autour de deux notions : la dimension nocturne de ces déesses et la castration originelle, qui exhumait l'une parmi les terreurs les plus profondes de la psyché masculine. D'après Froma Zeitlin, l'érotisation des Érinyes sert à Eschyle pour résoudre le dilemme qui oppose la fertilité de la femme à l'expérience de la sexualité³⁶. Or, la sensualité de ces figures ne produit que de la désolation et de la mort. Cette agressivité suit deux parcours différents : le premier est orienté vers Oreste, le deuxième s'adresse à l'autorité masculine tout court³⁷. En pourchassant le fils d'Agamemnon, les filles de la Nuit (qui remplacent Clytemnestre³⁸) agressent l'enfant qu'elles devraient nourrir, en s'opposant à l'autorité masculine à laquelle elles devraient se soumettre. À la fin des *Euménides*, les Érinyes sont neutralisées

³³ Hésiode, *Théogonie, Le Bouclier d'Héraclès, Les Travaux et les jours*, Clermont-Ferrand, Éd. Paleo, 2007, p. 14.

³⁴ Au sens freudien du terme tabou. Voir Sigmund Freud, *Totem e tabù*, trad. Silvano Daniele, 1912-1913, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, p. 44-51.

³⁵ Ce qui ne se produit pas dans la narration épique, qui privilégie la dimension olympienne du culte religieux. Lloyd-Jones Hugh, « Les Érinyes dans la tragédie grecque », vol. 102 / 485-486, 1989, (« Revue des Études Grecques »), p. 1-9.

³⁶ Froma Zeitlin, «The Dynamics of Misogyny : Myth and Mythmaking in the *Oresteia*», dans *Women in the Ancient World*, éd. John Peradotto et John Patrick Sullivan, Albany, State University of New York Press, 1984, p. 169.

³⁷ Wm. Blake Tyrrell et Frieda S. Brown, *Athenian Myths & Institutions*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 124-126.

³⁸ Eric R. Dodds, Eric R. Dodds, « Morals and Politics in the *Oresteia* » (p. 45-63), dans *The Ancient Concept of Progress*, Oxford, The Clarendon Press, 1973, p. 60.

par Athéna, qui joue le rôle de porte-parole de Zeus (vv. 1045-1046). Le moyen utilisé par la déesse pour calmer les filles de la Nuit est la persuasion³⁹ : le logos l'emporte sur le sang, l'équilibre est restauré.

Dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie*, la représentation des Érinyes devient plutôt problématique : chaque auteur adapte ces personnages à partir d'une esthétique personnelle. De cette manière, la réception de ces figures se fait fragmentaire, dans la mesure où chaque écrivain modèle les Érinyes en fonction de son style personnel et à la lumière de la finalité de la réécriture : la fluidité textuelle semble prévaloir sur la tradition.

Parmi les dramaturges qui ont montré un grand intérêt pour ces figures mythologiques, Vincenzo Pirrotta est le plus éminent. Le 19 septembre 2004, dans le cadre de la Biennale de Venise (en association avec le centre pour le théâtre de Brescia et la manifestation artistique *Le Orestyadi di Gibellina*⁴⁰), Pirrotta débute avec une adaptation en dialecte sicilien des *Euménides*. Au sujet de l'intertextualité de la pièce, l'imaginaire ancien⁴¹ et le drame de Pasolini sont les sources d'inspirations principales pour le metteur en scène sicilien. Cette opération empêche une reformulation radicale des Érinyes du point de vue de l'imaginaire⁴². Les innovations proposées par l'auteur résident ailleurs, par exemple, dans la structure linguistique de la pièce : Pirrotta exploite l'intensité sonore du *cunto* sicilien pour modeler la musicalité dans les répliques des Érinyes. Mais à côté de cette opération, le dramaturge propose également une réflexion ontologique par rapport à la finalité de ces créatures dans le monde. Malgré la répulsion générale que les autres personnages manifestent vis-à-vis de ces déesses, les Érinyes revendiquent une sorte de « droit à la vie » en raison de la tâche qu'elles accomplissent sur la terre : la pratique de la vengeance⁴³. C'est à la lumière de cette constatation que la transformation finale en Euménides apparaît non seulement inutile mais aussi mauvaise : « Caminannu n'tà lu munni / lu marvaggiu s'abbintirà / n'capu a l'impotenti / pi l'omini

³⁹ Sebastian Anderson "Journey into Light and Honors in Darkness in Hesiod and Aeschylus" dans *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, eds. Menelaos Christopoulos, Efimia D. Karakantza et Olga Levaniouk, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK, Rowman & Littlefield Publishers, 2010, p. 144.

⁴⁰ Une fondation de Trapani qui promeut depuis 1981 la permanence de l'héritage classique dans le théâtre italien contemporain. « Fondazione Orestyadi », [En ligne : <http://www.fondazioneorestiadi.it/>]. Consulté le 18 avril 2019.

⁴¹ Pirrotta s'inspire du poème d'Hésiode : à la page 9, l'écrivain italien compose une mini-théogonie qui narre de la même manière que le récit mythologique la naissance des déesses infernales.

⁴² La généalogie des personnages, la description physique de ces créatures, la transformation à la fin du drame en Euménides coïncident avec la version traditionnelle de l'histoire.

⁴³ Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi*, Roma, Bonanno Editore, 2010, p. 24, 37.

nun ci sarà chiù spiranza / nuddu avrà cchiùà rispettu / pi l'omini e pi la liggi. / E di chiamari a nuavutri / vu putiti scurdari »⁴⁴. L'exodos du drame sert de prologue pour l'autre projet artistique de l'écrivain, qui se concrétise en 2015 avec la première du spectacle *Clitennestra Millenium*.

Dans cette tragédie, la rencontre entre Clytemnestre et les Érinyes se déroule dans le deuxième acte. Même si le spectacle se présente comme une suite à la trilogie attique, l'auteur montre à son public une maîtrise excellente de la tradition ancienne. Après avoir rencontré le chœur du monde inférieur (le peuple de Mycènes), Clytemnestre entre dans un tunnel qui l'amène à retrouver les redoutables chiennes infernales. À travers cette manipulation de la configuration du texte, le dramaturge italien confère une grande plasticité à la tradition. D'un point de vue linguistique, la pièce italienne se conforme à la structure classique : la confrontation entre Clytemnestre et les Érinyes suit la forme de l'agôn tragique. La reine de Mycènes se dispute rhétoriquement avec les filles de Gaïa à propos de leur fonction sociale. Le rythme de cette confrontation est pressant, grâce à l'emploi du dialecte palermitain qui caractérise le langage utilisé par les déesses ; un opération qui rend la prosodie aussi rapide que mélodieuse (le texte est très riche en assonances, favorisées par la morphologie et par la phonologie de la langue vernaculaire).

Par ailleurs, l'élément novateur dans cette réécriture concerne le retour des Euménides à la condition d'Érinyes – une sorte de conclusion malheureuse, qui avait déjà été anticipée déjà dans la production de 2004. Si Eschyle avait décidé de terminer sa trilogie en accordant à Athéna le pouvoir de transformer les déesses infernales en divinités bienveillantes, d'après Pirrotta, cette résolution n'est plus possible aujourd'hui : « CORO : [...] In un mondo in cui tutti stavano diventando cani selvaggi, senza più ritegno né remore, non potevamo continuare a restare su un piedistallo, manichini in vetrina, mentre tutti si divertivano a sbranarsi a vicenda. »⁴⁵.

Les Érinyes, qui apparaissent aux yeux des spectateurs avec une mise vaguement *kinky*⁴⁶ (elles sont habillées d'une robe en franges qui rappelle une combinaison en latex

⁴⁴ « Dans le monde / le méchant attaquera / l'impuissant. / Il n'y aura plus d'espoir / personne n'aura plus de respect / pour les hommes ni pour la loi / et pas de question / de nous appeler. » (notre traduction) *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵ « CHEUR : [...] Dans un monde où tous étaient en train de devenir des chiens sauvages, sans aucune vergogne et sans aucune honte et sans aucune réticence, nous ne pouvions pas continuer à rester sur un piédestal, des mannequins en vitrine, pendant que tout le monde s'amusait à se dévorer les uns les autres. » (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra millennium - La caduta degli dei*, Palermo, Glifo Edizioni, 2015, p. 71.

⁴⁶ Une esthétique vestimentaire qui rappelle l'atmosphère noire et érotique de la bande dessinée italienne *Erinni* (première série 1995-1997, deuxième série 1999-2002). Une adaptation *pop* du mythe ancien (par

BDSM, Image 1) recommencent à pourchasser les hommes, après avoir renoncé à l'idéal de justice qui caractérisait au contraire la conduite des Euménides. Dans cette pièce, les filles de la Nuit deviennent les représentantes d'un pouvoir centralisé, tyrannique et illégitime⁴⁷. Cette usurpation souligne un changement ultérieur du paradigme auquel Pirrotta fait référence pour cet ouvrage : selon la conception de l'auteur, les Érinyes cessent d'être associées au personnage de Clytemnestre, pour passer sous le contrôle d'Oreste et d'Électre. Une opération qui remet en discussion un autre élément de la tradition ancienne : l'association de ces esprits au châtement des crimes commis contre son propre lignage⁴⁸. C'est ainsi que, dans cette réécriture italienne, les déesses infernales renoncent à la défense de l'idéal de maternité pour épouser une sensualité exacerbée et néfaste.

Une autre dramaturge qui accorde une importance capitale aux chiennes infernales est Gwyneth Lewis. La poète apporte une reformulation totale à ces personnages. Lewis divise les Érinyes en deux groupes : les proto-furies, et les furies. Les proto-furies sont des « undeveloped prelinguistic entities »⁴⁹ qui font référence à la lignée de Priam, et qui sont associées pour cette raison à Cassandre, qui les réprime de manière très violente. Contrairement aux proto-furies, les furies sont des anciennes forces psychiques, qui réclament la vengeance du sang versé par les autres membres de sa propre famille. « Fury 1 » est l'entité produite par le meurtre d'Iphigénie et « Fury 2 » personnifie l'esprit vengeur du crime commis par Atrée. Relativement à l'évolution de la mise en scène, la fonction de ces personnages est de faire jaillir la violence, en poussant les protagonistes à la vendetta. La nature de ces créature est discursive : de manière similaire à l'opération réalisée par Vincenzo Pirrotta dans *Eumenidi*, le langage⁵⁰ détermine la condition nécessaire pour l'apparition des Érinyes sur scène. Cependant, vu que ces personnages

Ade Capone et Luca Panciroli) où un policier oblige une justicière aussi féroce que sensuelle, aux allures *fetish* (alias Eleanor Glenn), à venger les crimes que la loi ne parvient pas à punir. « Erinni Triburto », [En ligne : <http://erinni.tripod.com/>]. Consulté le 18 juin 2019.

⁴⁷ Vincenzo Pirrotta, 2015, p. 66.

⁴⁸ Gabriella Pironti, « La Norme en matière religieuse en Grèce ancienne », éd. Pierre Brulé, Liège, 2009, (« Kernos »), p. 19.

⁴⁹ « Entités prélinguistiques non développées » (notre traduction). Introduction aux personnages, Gwyneth Lewis, 2012.

⁵⁰ Comme le dit l'écrivaine elle-même « The first time I saw actors rehearsing the Furies, bellowing and bullying the other actors on the stage, I was terrified. As a poet, I am used to being uninhibited on the page; but the idea of staging my thoughts in a public space has created an anxiety of a whole different order. As a former television producer, I was determined that music, choreography and design should be part of the conversation, even as the play was being written. Consequently, our Furies sing and move in ways designed to compel – human eloquence expressed at its most basic, physical level. », Gwyneth Lewis, « Clytemnestra gets a makeover », [En ligne : <https://www.theguardian.com/stage/2012/apr/16/clytemnestra-makeover-gwyneth-lewis>].

ont une approche au discours qui est primitive, elles parviennent à obtenir une identité autonome dès qu'elles arrivent à exercer une influence sur les autres protagonistes de l'intrigue. C'est pour cette raison que la rédemption en Euménides n'est pas possible : similairement à des virus qui attaquent un corps, les Érinyes de Lewis apparaissent sur scène dès qu'un personnage décide de s'abandonner à la violence.

On peut également repérer une configuration double des Érinyes dans la trilogie de Zinnie Harris *This Restless House*. Dans cette adaptation, les déesses de la nuit prennent la forme d'un essaim de mouches et d'une meute de chiens. Les insectes hantent Clytemnestre tandis que les fauves pourchassent Électre. La folie de la reine sert d'anticipation pour l'épilogue de la trilogie. Grâce à Clytemnestre, le lecteur-spectateur accomplit un parcours parmi les obsessions les plus effrayantes de la psyché humaine relativement à l'expérience du délire. La folie du personnage synthétise de manière mimétique la dérive psychotique : la désignation d'un événement traumatique en fonction de son propre vécu, le caractère volitif/imaginaire du symptôme, la modification affective du paradigme cognitif (qui se présente comme objectif) de l'événement⁵¹.

C'est toutefois à la lumière de l'intertextualité que cette transformation est importante : déjà Jean-Paul Sartre dans la pièce *Les Mouches* avait représenté les Érinyes en tant qu'insectes. De cette manière, la trilogie anglaise semble tisser un lien avec le livret français. Une interconnexion qui émerge également à partir d'autres détails qui rapprochent la trilogie de Zinnie Harris de la pièce française⁵².

Dans la dernière tragédie de l'ouvrage, l'autrice propose une image des « esprits de la torture » (le texte n'emploie jamais le terme « Érinyes », mais l'identification est quand même immédiate) qui se conforme à l'imaginaire classique. En revanche, ce qui s'altère est le décor : le drame se déroule dans un hôpital psychiatrique. Ce changement de scénographie est assez frappant et il a l'effet de rapprocher la dernière tragédie du public. Les Érinyes pourchassent Électre à travers une fenêtre. Le fait de déplacer cette menace vers un « dehors », qui est pourtant mis en corrélation avec un « dedans » grâce à l'architecture d'un portail accroît l'angoisse chez l'audience. Cette opération a également la fonction d'introduire dans la pièce un symbolisme au deuxième degré : la nature mystique des divinités persécutrices est remplacée par l'introspection psychologique des

⁵¹ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 3 : Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, 1973, p. 42-7. Cette thématique sera approfondie dans le deuxième chapitre de la troisième partie.

⁵² L'idée de tare empiétant sur la famille des Atrides après la mort d'Agamemnon (p. 114), l'opposition entre la saleté du corps de Clytemnestre et d'Égisthe et la propreté du corps d'Électre (p. 129), la remise du pouvoir politique dans les mains d'Égisthe (p. 117) et l'adoucissement des tensions entre Électre et Clytemnestre (p. 131). Jean-Paul Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, 1944, Paris, Gallimard, 1947.

personnages. Comme Tzvetan Todorov l'avait déjà affirmé⁵³ dans ses recherches sur l'évolution du mode⁵⁴ fantastique, il semble que la découverte de l'inconscient amène à une remise en discussion de l'élément religieux (associé plutôt à la superstition). Une thématique qui ne trouve plus de place, à l'époque contemporaine dans l'imaginaire des dramaturges. De cette façon, le mythe et l'instabilité mentale se mélangent. D'après Électre, l'existence des Furies est véritable, mais c'est la folie de la protagoniste qui donne vie à ces personnages. Une démence qui effraie davantage le public.

Selon le paradigme de croyance proposé par ce livret, aucune rédemption n'est offerte aux protagonistes de l'histoire : les Érinyes ne peuvent plus apaiser les Atrides en raison du fait que la sphère du divin est complètement remise en question. Le *deus ex machina* est interdit. Au contraire, les filles de Gaia sont l'emblème de l'instabilité psychogénique des personnages (de Clytemnestre aussi bien que d'Électre)⁵⁵. La tension narrative peut uniquement se résoudre à travers l'apaisement du traumatisme. Lorsque la dissolution de la condition psychotique ne se produit pas, la seule conséquence possible est un passage sur le plan somatique du malheur psychique, ou en d'autres mots, le décès⁵⁶.

⁵³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 153-64.

⁵⁴ Nous faisons ici référence à la définition de « mode littéraire » proposée par Remo Ceserani Voir Remo Ceserani, *Il Fantastico*, 1996, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 8-11.

⁵⁵ Déjà dans l'*Oreste* d'Euripide, les Érinyes sont représentées de façon à ressembler à un trouble mental : « Il n'y a rien devant tes yeux de ce que tu crois voir » (v. 259). Euripide, *Euripide : Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1962, (« Bibliothèque de la Pléiade »).

⁵⁶ Cette opposition se réalise au niveau dramatique à l'aide des personnages d'Audrey et d'Électre : l'une parvient à résoudre sa psychose paranoïaque, l'autre rejoint les autres membres de sa famille dans le royaume des morts.

2.3. Le rapport de la foi à la vie : les mille déclinaisons de l'athéisme.

Pendant les décennies charnières entre le XX^e et le XXI^e siècle, le développement d'une conscience globale, la progressive ouverture des barrières culturelles, et la remise en discussion de l'idée d'intégrité sociale commencent à entamer l'essentialisme historique des identités nationales. La globalisation des échanges et la création de modèles relationnels dynamiques et constructivistes introduisent dans les sociétés du monde entier les concepts de relativité et de contingence⁵⁷. Même la religion subit les effets de cette évolution⁵⁸ : les cultes commencent à remettre en question l'institutionnalisme d'un sentiment d'appartenance religieuse qui avait dans le passé plutôt la fonction de modérateur sociétal.

Le phénomène est très complexe : la raréfaction de la participation à la vie religieuse ne produit pas une désacralisation généralisée⁵⁹. Un soi-disant réveil du sentiment religieux contraste le processus de sécularisation⁶⁰, en favorisant des manifestations confessionnelles nouvelles qui fragmentent ultérieurement la disposition des êtres humains à la dévotion. Dans le cadre de ce changement⁶¹, l'élément qui marque cette transition concerne la « privatisation » (ou personnalisation) du sentiment votif⁶². Si autrefois le culte était enraciné dans le temps et dans l'espace, il se présente aujourd'hui de manière fluide. Les lieux de culte se font flexibles et la liturgie religieuse cesse de suivre les rythmes institutionnels de la tradition pour se plier aux exigences personnelles des adeptes. Ce changement dans le sentiment d'adhésion religieuse a inévitablement des répercussions sur l'imaginaire littéraire. C'est ainsi qu'en raison de l'importance de la religion dans l'*Orestie*, l'analyse de la réception de la trilogie devient un moyen pour comprendre l'évolution du sentiment votif dans la société contemporaine. À ce sujet, les

⁵⁷ Giovanni Filoramo, *Che cos'è la religione? - Temi metodi problemi*, Torino, Einaudi, 2004, p. 4-8.

⁵⁸ D'après le philosophe Martin Buber, la seule façon pour s'approcher de l'essence de chaque époque est la compréhension de l'enjeu religieux face à la réalité. Martin Buber, *L'Eclissi di Dio*, trad. Ursula Schnabel, 1961, Milano, Mondadori, 2004, p. 25.

⁵⁹ Sabino Acquaviva, *L'Eclissi del sacro nella civiltà industriale. Dissacrazione e secolarizzazione nella società industriale e post-industriale*, Milano, Comunità, 1981, p. 120.

⁶⁰ Stefano Martelli emploie le terme « flottation » pour indiquer cette alternance, voir *La Religione nella società post-moderna. Tra secolarizzazione e de-secolarizzazione*, Bologna, EDB, 1990, p. 366.

⁶¹ Franco Ferrarotti, *Forme evolutive dei valori nel quadro della mobilità odierna di grandi gruppi umani*, Milano, Angeli, p. 16-17. ; Franco Ferrarotti, *Studi sulla produzione sociale del sacro. Forme del sacro in un'epoca di crisi*, Napoli, Liguori, 1978, p. 54.

⁶² En reprenant la réflexion de Jacques Ellul corrélativement au développement technologique, Bryan Wilson interprète cet aspect comme la marque d'une différence entre la sphère sociale et la dimension de la croyance. Si d'un point de vue général l'époque contemporaine montre une tendance au conformisme (dans le monde du travail, des achats, des loisirs), la religion devient le rempart d'un individualisme non négociable. Voir Bryan R. Wilson, *La Religione nel mondo contemporaneo*, 1982, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 65-66, 150-151. Roberto Cipriani, *La Religione diffusa*, Roma, Borla, p. 46.

réactions des protagonistes de l'épopée des Atrides dans les adaptations de la trilogie d'Eschyle suivent deux chemins opposés. D'une part, il est possible de constater l'assujettissement absolu de certains personnages à l'autorité spirituelle traditionnelle, mais de l'autre côté, il existe également une volonté d'opposition au culte.

D'un point de vue narratif, l'épisode qui déclenche la collision entre la croyance et la non-croyance est le sacrifice d'Iphigénie. Un rituel auquel Clytemnestre s'oppose, mais qu'Agamemnon célèbre en présence de l'armée à Aulis. La nature collective de l'événement converge avec la définition de religion proposée par Émile Durkheim. Selon le sociologue, le sacré est une représentation communautaire qui a comme but la codification du réel⁶³. Cela signifie que ce sentiment n'est pas « naturel », mais il devient un instrument fonctionnel à l'organisation culturelle d'un groupe d'individus⁶⁴. La vie en société est donc la prémisse à l'expérience mystique. Or, comme le rapport de l'homme contemporain à la foi est de plus en plus intime, la notion de sacré est de même en train de frayer le passage d'une éthique de la constriction externe-collective, à une éthique intériorisée-personnelle : « le sentiment du sacré devient le fait religieux fondamental »⁶⁵. C'est ainsi que la présence de l'armée grecque ne sert plus de garant pour la justesse de la mise à mort de la fille de Clytemnestre à Aulis.

La qualité de l'intégration dans le contexte social détermine la participation de chaque personnage au système de croyance. Le chef de l'armée manifeste publiquement une religiosité profonde parce que ses intentions correspondent aux attentes de la collectivité. Le personnage féminin rejette la sacralité du culte religieux en raison de la négation de la symbiose avec le peuple de Mycènes, ce qui produit par contre le développement d'un sentiment séculier. Dans la première pièce de la trilogie *This Restless House*, cela émerge à travers la description de la pratique rituelle lors de l'enterrement d'Iphigénie. Dans cette adaptation, Artémis n'intercède pas en faveur de la fille. Une fois le sacrifice terminé, après le départ de l'armée, qui avait pourtant présidé au rituel, c'est à la mère qui revient la tâche de veiller le cadavre du bouc émissaire. À ce moment, Clytemnestre décide de remplacer la tombe de la fille par un jardin, c'est-à-dire un endroit laïque qui ne garde aucune connexion avec la sacralité traditionnelle qui

⁶³ Émile Durkheim, *Le Forme elementari della vita religiosa*, 1912, Roma, Meltemi, 2006, p. 87.

⁶⁴ Voir Marieli Ruini, dans *L'Imminenza e il divino*, éd. Marieli Ruini, Roma, Bulzoni, 2003, p. 9-12.

⁶⁵ François-André Isambert, *Le Sens du sacré, fête et religion populaire*, Paris, Les Éditions de minuit, 1982, p. 241.

caractérise l'ensevelissement des morts⁶⁶. Cette différence d'approche persiste après la fin de la guerre : une fois de retour d'Ilion, Agamemnon rend hommage au lieu de sépulture de sa fille de manière convenable, en respectant les pratiques du culte traditionnel.

À l'aune de la façon de Clytemnestre de gérer la pratique religieuse, on comprend que la reine envisage le culte comme une institution qui fait partie de la superstructure idéologique⁶⁷ (pour utiliser la terminologie de Karl Marx⁶⁸) que la classe dominante (donc Agamemnon) exploite afin de réprimer les subalternes⁶⁹. Dans le cas de Clytemnestre, l'infériorité du personnage est déterminée par sa condition de femme, ce qui implique son exclusion de la vie publique⁷⁰. L'opération contraste avec la constitution de la foi religieuse, étant donné qu'un culte nécessite la confrontation avec la collectivité. C'est pour cette raison que l'affiliation à une vénération mystique est impossible pour la mère d'Iphigénie.

Mais l'absence d'un représentant du culte pendant la guerre de Troie a également des conséquences du point de vue communautaire⁷¹. D'après Max Weber, le sacré est une forme de légitimation du comportement social : la religion fournit aux individus non seulement une identité, mais aussi la possibilité de comprendre la réalité contextuelle. De cette manière, la présence ou la disparition d'une religion provoque des changements en matière de politique aussi. Dans la première tragédie de la trilogie de Zinnie Harris, les didascalies indiquent qu'au moment du départ d'Agamemnon, il existait un temple dans les alentours du palais royal, mais que cet endroit a entre-temps perdu sa fonction de lieu de culte. Cet abandon déstabilise le paradigme de croyance qui prévoit une correspondance entre le donné théologique (la parole sacrée, la doctrine, la réflexion théologique), le donné pratique ou ritualiste (la dimension de l'action) et la base sociale de la pratique dévotieuse (un culte reste un phénomène qui concerne la collectivité)⁷². En conséquence, la cessation de l'utilisation de l'édifice de culte conditionne la participation

⁶⁶ Cette constatation nous porte à refuser la théorie de la déprivation relative. Glock Charles Y., « The Role of Deprivation in the Origin and Evolution of Religious Groups », in Lee Robert, Marty Martin E., (éds.). *Religion and Social Conflict*, éds. Lee Robert et Marty Martin E., New York, Oxford University Press, 1964, p. 24-36.

⁶⁷ D'où l'impossibilité d'intégrer les deux positions. Voir Franz König « Tesi sul dialogo cristiano-marxista » in *Ateismo, secolarizzazione e dialogo*, éd. Antonio Grumelli, Roma, Editrice A.V.E., 1974, p. 301-309.

⁶⁸ Voir Karl Marx, *La questione ebraica ; Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, trad. Raniero Panzieri, 1843, Roma, Editori riuniti, 2000.

⁶⁹ Gianfranco Morra, *Dio senza Dio - ateismo e secolarizzazione*, L'Aquila, Roma, Japadre Editore, 1989, p. 45.

⁷⁰ Humphrey Davy Findley Kitto, *The Greeks*, Baltimore, Penguin, 1960, p. 219-222.

⁷¹ Bryan R. Wilson, 1985, p. 182-183.

⁷² Giovanni Filoramo, 2004, p. 86.

ritualiste, en provoquant une apostasie générale chez la communauté de fidèles⁷³ : le nihilisme de Clytemnestre empiète sur l'entière population de Mycènes en détruisant le besoin d'une réflexion métaphysique⁷⁴.

Cette opposition se manifeste de manière radicale au moment de la rencontre entre le roi de Mycènes et la Tyndarienne, c'est-à-dire lors de la confrontation de la croyance à la non-croyance :

AGAMEMNON : Because it was the gods / because the gods asked of me what most difficult / to give and so I had to give it, I had no choice.

CLYTEMNESTRA : that's the difference between us, I would have gone / against the gods. Damned myself. I would have been / ripped from the earth rather than have hurt her.⁷⁵

Les répliques du personnage masculin permettent, par l'importance accordée à l'orientation normative de la pratique votive, de faire ultérieurement ressortir le modèle positiviste qui dirige les actions accomplies sur scène par le protagoniste, alors que la même dimension eschatologique n'est nullement prise en compte par son épouse, qui au contraire devient témoin d'une opposition violente et presque révolutionnaire à l'observance fidéiste.

Une opposition similaire à cette confrontation entre la reine et le roi est proposée par l'écrivaine au moment de la rencontre entre Clytemnestre et Cassandre. Un épisode qui se caractérise par une apologie antinomique du divin qui voit les femmes assises respectivement aux deux côtés de la sellette de ce procès au sacré :

CASSANDRA : it was you that used that name / my protector Apollo will see that you putrefy

CLYTEMNESTRA : you think he cares to save you?

CASSANDRA : the full force of his vengeance will fall on you

CLYTEMNESTRA : he is playing with you / he gives you a gift, but takes it away / if he gives you a tongue it's only that you might lose it again / if there are gods let me tell you, gods we are better without them.⁷⁶

⁷³ Le livret traduit ici la réflexion théorique du sociologue anglais Bryan R. Wilson relativement à la perméabilité de la religion dans le tissu social ; voir Bryan R. Wilson, 1985, p. 177.

⁷⁴ Zinnie Harris, *This restless house*, London, Faber & Faber, 2016, p. 76.

⁷⁵ « AGAMEMNON : C'était à cause des dieux / ce sont les dieux qui m'ont demandé / d'offrir la chose plus difficile à donner / Je n'ai pas eu de choix.

CLYTEMNESTRE : voilà la différence entre toi et moi. Je serais allée / contre les dieux. Hélas. J'aurais préféré d'être effacée de la surface de la Terre / au lieu de lui faire du mal » (notre traduction). *Ibid.*, p. 78.

L'extrait montre la différence d'approche entre la reine et la prophétesse au sujet de la croyance religieuse. Au négationnisme de Clytemnestre, Cassandre répond avec une adhésion inconditionnelle au culte d'Apollon. Malgré l'asymétrie de pouvoir dans laquelle la voyante se trouve (puisque captive de son ennemie), elle ne remet jamais en discussion ses convictions. La princesse d'Ilion croit encore en la possibilité d'une intervention imminente de l'autorité divine capable de racheter sa condition d'esclave.

La réticence de Cassandre à critiquer la transcendance ainsi que l'impossibilité pour Agamemnon d'antéposer la famille à son rôle public représentent les derniers bastions de l'influence eschylienne sur cette réécriture. En revanche, en ce qui concerne la manifestation du sentiment religieux chez Clytemnestre, la question se complique ultérieurement. L'épouse d'Agamemnon devient l'escamotage que l'écrivaine utilise afin d'enquêter de manière plus approfondie sur le passage de la non-croyance à la foi. Le refus du sacré de Clytemnestre n'est pas en effet monolithique, mais il se nuance au cours de la deuxième pièce de la trilogie. Dans *The Bough Breaks*, il est en fait possible d'assister à la renaissance d'un sentiment de dévotion chez la reine. L'affiliation fidéiste s'explique pourtant à partir de la conviction du personnage d'être la victime d'une malédiction. Clytemnestre fait une expérience du sacré qui explique le passage de la foi à la superstition⁷⁷. James Frazer définit ce phénomène par l'expression « magie contagieuse » : une forme d'occultisme qui se base sur le principe de contiguïté⁷⁸ (la ressemblance de l'effet à sa cause). Le résultat de cette opération est le développement d'une pratique ritualiste qui se base sur la constriction et la coercition (qui sont des caractéristiques de la magie) plutôt que sur la conciliation et la propitiation (qui font référence à la religion)⁷⁹.

Comme Clytemnestre ne parvient plus à maîtriser le réel à l'aide de la science, elle développe une forme de croyance (qui fait référence au culte institutionnel) pour apaiser les remords et la culpabilité qui dérivent des homicides d'Agamemnon et de Cassandre,

⁷⁶ « CASSANDRE : c'est toi qui a utilisé ce nom / mon protecteur Apollon verra que tu putrifies

CLYTEMNESTRE : Tu penses qu'il viendra te sauver ?

CASSANDRE : la force de sa vengeance tombera sur toi.

CLYTEMNESTRE : il est en train de jouer avec toi / il t'offre un don et ensuite il te l'arrache / s'il te donne une langue c'est juste pour te lever ensuite la parole / s'il y a des dieux, laisse-moi te dire qu'on va mieux sans eux » (notre traduction). *Ibid.*, p. 117.

⁷⁷ Bronislaw Malinowski, *Magia, scienza e religione*, éd. Maria Ariotti, Roma, Newton Compton editori, 1976, p. 91. Marcel Mauss souligne l'importance de la suggestion qui se déclenche à partir du ritualisme magique. Voir Marcel Mauss, 1968, p. 25.

⁷⁸ James Frazer, *Il Ramo d'oro*, trad. Nicoletta Rosati Bizzotto, 1911-1915, Roma, Newton, 2007, p. 32-68.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 76.

mais qui donnent vie à la superstition. De cette manière, l'adhésion au culte est le produit d'un mouvement intérieur qui conduit la reine à la foi⁸⁰, alors que l'origine de cette forme de dévotion est de nature psychotique. Ce changement en ce qui concerne la conception de la reine au tournant de la première et de la deuxième pièce de la trilogie devient le reflet théâtral de l'interdépendance sociale entre l'homme areligieux (contemporain) et l'*homo religiosus*⁸¹.

Il faut pourtant avouer que l'inventivité de Zinnie Harris à l'égard de la représentation du sentiment religieux dans *This Restless House* n'est pas illustrative de l'imaginaire repérable chez tous les autres écrivains contemporains. Les autres auteurs ne parviennent pas à tracer une évolution de la croyance aussi complexe que celle contenue dans cette trilogie anglaise. En tout cas, il est quand même possible d'entrevoir une sorte de paradigme, qui se présente de manière assez régulière dans les autres réécritures par rapport au développement du sentiment fidéiste.

La version de Clytemnestre proposée par Marie-Pierre Cattino critique un autre aspect essentiel à la survivance de la foi : la possibilité pour un culte d'envisager le réel⁸² dans sa totalité⁸³. Dans cette adaptation, la reine dénonce la collusion de la spiritualité avec la finitude humaine : « Toujours un homme derrière un dieu. Toujours les dieux derrière les hommes »⁸⁴. Si la finalité de la religion est le rapprochement du mystère, la mise en question de la suprématie divine nie non seulement l'existence d'une configuration mentale capable d'entendre ce qui est inconnaissable⁸⁵, mais aussi la notion même de transcendance. En ce sens, il est possible de constater une correspondance entre la pièce française et la mise en scène italienne *Darling (ipotesi per un'Oresteia)* [2016]. Un spectacle qui projette le mythe des Atrides dans un monde où les hommes ne peuvent plus s'adresser aux dieux pour trouver du sens à leur vie⁸⁶. De manière similaire à l'athéisme de la pièce de Stefano Ricci e Marco Forte, dans l'adaptation de Marie-Pierre Cattino, Clytemnestre se montre capable de conduire une remise en cause radicale de l'autorité religieuse.

⁸⁰ Georg Simmel, *La Religione*, éd. Carlo Mongardini, Roma, Bulzoni, 1994, p. 61.

⁸¹ À ce sujet, Mircea Eliade parle de « patrimoine culturel » *Il Sacro e il profano*, 1967, Torino, Boringhieri, 1973, p. 127-132.

⁸² James Frazer, 2007, p. 74-75.

⁸³ Mircea Eliade, 1973, p. 133.

⁸⁴ Marie-Pierre Cattino, *Les Larmes de Clytemnestre*, Paris, Éditions Koinè, 2011, p. 24.

⁸⁵ Ronald Dworkin, *Religione senza Dio*, trad. Valeria Ottonelli, éd. Salvatore Veca, 2013, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 36-37.

⁸⁶ Piccolo Teatro di Milano, « Darling (ipotesi per un'Oresteia) - Ricci/Forte | Piccolo Teatro di Milano », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dGSRufGFbjs>].

Si *Les Larmes de Clytemnestre* entame donc une réflexion au sujet de la non-existence des dieux, la pièce *Kassandra Fukushima* focalise plutôt la thématique de la rédemption. Cette opération est conduite à l'aide de Cassandre, qui souligne les aspirations apocalyptiques des Olympiens contre les êtres humains. Les divinités pourchassent les hommes pour « purger la terre/des mortels trop nombreux qui l'épuisent »⁸⁷. Zeus orchestre la punition : il convoque ses enfants afin de mettre fin à la vie des hommes. La motivation qui déclenche la rage divine est la nature éphémère, indocile et imbécile de l'esprit humain. La réponse de Jacques Kraemer au paradigme sécularisateur est donc unique dans son genre : le dramaturge français propose une conception redoutable de l'élément divin, qui se présente aux yeux des spectateurs comme une force inarrêtable et agressive. Les réactions des personnages sont très différentes : Cassandre dénonce la violence de cette force surnaturelle tandis qu'Agamemnon justifie toujours les actions des dieux.

La déculpabilisation des Olympiens est un autre trait assez récurrent dans les réécritures contemporaines de la trilogie d'Eschyle. C'est le cas de la pièce de Robert Icke *Oresteia*. Dans ce livret, le metteur en scène anglais façonne le rapport d'Agamemnon à l'« univers votif » de manière presque syllogistique, en introduisant une réflexion relative à la négation de toute responsabilité pénale dans l'activité divine. Au début de la pièce, Agamemnon avoue croire en un « système supérieur »⁸⁸, qui ne correspond pas forcément au culte institutionnel⁸⁹, mais qui dirige l'homme dans ses actions quotidiennes.

AGAMEMNON : [...] How do we / make difficult decisions? We look above / us – in all sorts of ways : to wiser people – / to knowledge, to counsel, to conscience. / Now perhaps when I pray, when I look / *above* myself, people might say, well, I'm / only seeking deeper *inside* myself, asking / my, uh, subconscious sense of justice -and / perhaps I am. But that process of humbling / oneself to the idea of a greater wisdom, that / questioning process, the faith that there is a / right – well, any success I've had at anything / – is thanks to that.⁹⁰

⁸⁷ Jacques Kraemer, 2012, p. 19.

⁸⁸ Robert Icke, 2015, p. 22.

⁸⁹ L'emploi dans ce livret du terme « église » semble faire un clin d'œil à l'ouvrage *Appunti per un'Orestiaide africana* [1975] par Pier Paolo Pasolini. Une adaptation de la trilogie d'Eschyle qui réfléchit beaucoup sur la réorganisation du sentiment religieux à l'époque contemporaine. Dans sa tragédie, Pasolini bouleverse la religiosité d'Eschyle à l'aide d'une christianisation : une opération qui lui permet de voiler une critique au culte et à l'institution qui l'administre.

⁹⁰ « AGAMEMNON : Comment / prenons-nous des décisions difficiles ? Nous regardons au-dessus de nous / en tous les sens : à des gens plus savants / à la connaissance, au conseil, à la conscience. / Maintenant probablement quand je prie, quand je regarde / au-dessus de moi-même / les gens pourraient dire que je suis en train de regarder plus profondément dans moi-même / en questionnant / mon sens subconscient de justice

C'est ainsi que la transcendance permet un rapport intimiste avec soi-même, et que le résultat de cette relation est la justice. À première vue, ce passage pourrait être témoin de la privatisation à l'époque contemporaine de l'expérience religieuse. Cependant, en comparant l'extrait évoqué avec d'autres répliques du personnage dans les pages qui suivent, on s'aperçoit que pour Agamemnon, la finalité de la personnalisation du rapport avec le divin est une tentative de sacralisation de la royauté. Le parallélisme s'établit très clairement à la page 86 où l'on dit qu'au moment de sa mort, Agamemnon était vénéré comme un dieu. De cette manière, le souverain prononce une apologie du sacré qui sert en réalité de justification au sacrifice d'Iphigénie. La synthèse du syllogisme est récapitulée : le sacré est une expérience intime > cette expérience vise la justice > Agamemnon coïncide avec le sacré > Agamemnon est juste.

Fabrizio Sinisi conduit une opération similaire dans sa version de l'*Agamemnon*. Le fils d'Atrée reproche aux dieux de ne pas être venus au secours d'Iphigénie lors de son sacrifice à Aulis. Cependant, la nature divine des entités qui ont commandé le rituel empêche le personnage masculin de critiquer ouvertement les dieux : « AGAMENNONE : Mi sono fidato del dio! / E ho calato il coltello. / Nessun dio è intervenuto, / nessun dio mi ha fermato. / Mi sono fidato troppo / del dio, mi sono / fidato troppo. Puoi / farmene una colpa? »⁹¹. De cette manière, le père d'Iphigénie se déculpabilise face à la responsabilité du sacrifice, sans pourtant chercher à diviniser sa personne (comme chez Icke).

La différence principale dans ce livret par rapport aux autres réécritures concerne plutôt le personnage de Clytemnestre. À la différence des autres tragédies, la reine fait preuve elle aussi d'un sentiment pieux. Au cours d'un échange entre la souveraine et le chœur, les spectateurs apprennent que le peuple déteste la fille de Tyndare à cause de sa foi : Clytemnestre prie les divinités afin que l'armée achéenne soit détruite à Ilion, et que son mari meure en guerre. Cependant, si les vœux du personnage féminin se caractérisent par une sincérité de base (bien que néfaste), le chœur accompagne son accusation contre Clytemnestre de plusieurs blasphèmes. En ce sens, la haine du peuple est purement politique (elle s'oppose au désir de Clytemnestre de faire échouer la campagne militaire).

et / peut-être. / Mais le processus de se rendre humble / à l'idée d'une sagesse plus grande / avoir foi dans le fait de savoir qu'il existe quelque chose de / juste – bien, tous les succès que je n'ai jamais eus / c'est grâce à ça » (notre traduction). Robert Icke, 2015, p. 23.

⁹¹ « AGAMEMNON : J'ai fait confiance au dieu ! / et j'ai planté le couteau. / Aucun dieu n'est intervenu / aucun dieu m'a arrêté. / J'ai eu trop de confiance / au dieu j'ai fait / trop de confiance /. Est-ce que / tu peux me considérer coupable ? » (notre traduction). Fabrizio Sinisi, 2017, p. 132.

Aucune sensibilité spirituelle n'est repérable chez la population : l'objet de son intérêt est uniquement la réussite militaire de l'expédition contre Troie⁹² ; une substitution, celle de la politique au détriment de la foi, qui rendrait justice encore une fois à la sécularisation de la société.

En 2019, Caryl Churchill publie un volume qui rassemble quatre pièces parmi lesquelles figure *Kill* : un bref soliloque qui retrace le mythe des Atrides du point de vue des divinités. L'adaptation résume très bien cette négation du culte religieux dans la réception contemporaine de *Orestie*. « We gods can do that sometimes, quieten the furies, we can't do everything, *we don't exist*, people make us up, they make up the furies and how they bite », ⁹³ récite un dieu (personnifié par un adulte) du haut d'une plateforme, en regardant un enfant assis sur les planches, pendant qu'il dessine sur une feuille. La mise en scène de la pièce (sous la direction de James McDonald) met l'accent sur l'intransigeance de l'écrivaine à l'égard de l'existence de la transcendance (Image 2) : la représentation exprime l'incommunicabilité entre les dieux et les êtres humains. La ligne de force qui oppose le haut du bas sépare les personnages, la légèreté de la nuée contraste avec la noirceur vide du fond de la scène, la différence d'âge empêche la création d'un lien. Un ensemble de facteurs qui rend les divinités impuissantes, mais qui détermine également le caractère aléatoire de ces entités.

2.4. La nature divine du pouvoir.

L'expression « religion de la politique⁹⁴ » renvoie à un phénomène de sacralité laïque⁹⁵ qui combine un système de croyances, de rites et de symboles profanes avec un culte de dévotion et de dévouement⁹⁶. La condition essentielle au développement de cette religion séculière⁹⁷ est le pouvoir politique : un pouvoir qui exerce un contrôle serré sur la société

⁹² *Ibid.*, p. 111.

⁹³ « Nous les dieux, nous pouvons le faire parfois, calmer les Érinyes, nous ne pouvons pas le faire toujours, nous n'existons pas, ce sont les gens qui nous créent, ils créent les Érinyes et leurs morsures » (italique à nous, notre traduction). Caryl Churchill, *Glass, Kill, Bluebeard, and Imp*, London, Nick Hern Books, 2019, p. 15.

⁹⁴ Voir Emilio Gentile "Le Religioni della politica", dans Giovanni Filoramo, Emilio Gentile et Gianni Vattimo, *Cos'è la religione oggi?*, Pisa, ETS, 2005, p. 29.

⁹⁵ Albert Piette, *Les Religiosités séculières*, Paris, PUF, 1993, p. 44.

⁹⁶ Emilio Gentile, *Le Religioni della politica*, Roma - Bari, Laterza, 2001, p. 3-4.

⁹⁷ Aaron Raymond introduit ce concept pour indiquer les doctrines qui promeuvent la salvation de l'âme.

qu'il administre⁹⁸. La conséquence de cette disposition est la création d'un sentiment fidéiste qui favorise la soumission des foules⁹⁹ à une croyance qui n'est pas d'origine divine, mais politique ou sociale¹⁰⁰. D'après le sociologue des religions Jean-Pierre Sarroneau, cette mutation du sentiment religieux privilège, dans les sociétés séculières, la naissance d'une forme alternative de sacré. Les conditions qui peuvent faciliter la formation de ce mysticisme profane sont plusieurs, et la combinaison de ces facteurs influence l'assimilation de la religion politique dans la société de référence. L'effet produit par ce culte est la consécration d'une entité, ce qui comporte la fondation d'une constellation de mythes et de croyances. D'ailleurs, à côté de la création de cette nouvelle narration, le credo séculier engage également ses adeptes au respect d'un règlement qui sacralise la liturgie de l'expérience politique. L'institution d'une confession laïque est un élément présent dans plusieurs réécritures de la trilogie d'Eschyle, comme *Ariel*, *Clitennestra Millennium*, et *Hamlet/Électre*.

Dans l'adaptation *Ariel*, Marina Carr focalise la liaison qui s'établit entre la religion de la politique et le culte catholique traditionnel. Pour cette raison, le drame ne provoque pas une collision directe entre ces cultes, mais elle souligne plutôt les équilibres précaires qui se balancent entre ces croyances. En particulier, la foi en l'état entretient des correspondances avec la foi envers Dieu à l'aide du contraste entre deux personnages : l'aspirant politicien Fermoy Fitzgerald/Agamemnon, et son frère Boniface « the last of the Mohicans », un moine alcoolique, qui s'impose dans la pièce comme le dernier représentant d'un sentiment religieux, aussi sincère que pragmatique¹⁰¹. La confrontation qui en dérive polarise la notion de sacré. Boniface, qui est un membre de l'église, critique de manière acharnée l'institution qu'il représente. Cependant, en défendant la dimension humaine de sa charge de prêtre, il parvient à garder la sacralité de la confession. De cette manière, malgré la critique que le personnage formule contre le culte qu'il prêche, le personnage permet l'existence de la transcendance. De l'autre côté, Fermoy justifie ses ambitions hégémoniques par un soi-disant « accès direct »¹⁰² à la volonté divine, tandis

⁹⁸ Voir Eric J. Hobsbawm « Come si inventa una tradizione » in *L'Invenzione della tradizione*, éd. Eric J. Hobsbawm et Terence Ranger, 1983, Milano, Einaudi, 1994, p. 3-17.

⁹⁹ Voir § « Les Foules électorales » in Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, 1895, Paris, Les Presses universitaires de France, 1971.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰¹ Un pragmatisme qui pousse le personnage à se questionner continuellement au sujet de son affiliation à la religion chrétienne.

¹⁰² Marina Carr, *Ariel*, Loughcrew, Oldcastle, County Meath, Gallery Books, 2002, p. 16.

que cette approche a l'effet de contredire le mystère, en raison d'une divinisation de la politique, qui coïncide avec une humanisation du culte¹⁰³.

Cette opposition rythme l'évolution de la représentation de la religion dans la succession des épisodes qui composent la pièce. Au début, Fermoy cherche à utiliser la foi du peuple pour faciliter la réalisation de ses objectifs politiques¹⁰⁴. Le dialogue entre le politicien et le moine qui suit a lieu à la moitié du premier acte et il exprime très bien cette exploitation du culte chrétien :

FERMOY : The last person ya should ever talk to abouh God is wan a religious. Yees are the most cynical, rational, mathematical shower I ever cem across whin ud comes to God.

BONIFACE : Ya have to be mathematical when you're dalin wud mystery.

FERMOY : Well, yees have him ruined for all true belavers.

BONIFACE : What do ya expect? Facts are he hasn't been seen for over two thousands year, for all we know he's left the solar system. We're goin on hearsay, gossip, the buuk. Times I wonder was he ever here.

FERMOY : Well, if he wasn't none of ud makes sinse.

BONIFACE : There's many belaves wasn't him med the earth ah all, thah ud was Satan and hees fallen armies, thah we were masterminded in hell, only Lucifer's pawns to geh ah God. Now I wouldn't go thah far meself, ih'd be too frightenin if thah as the case, buh for you to claim the privilege a God's ear us ouhrageous. Ud's blasphemy. Does pape belave in blasphemy anymore?¹⁰⁵

¹⁰³ Voir María del Mar González Chacón, "Re-imagining ourselves from scratch: Marina Carr's Unmapped Territories in *Ariel*", dans *Re-writing Boundaries, Critical Approaches in Irish Studies*, eds. Asier Altuna et Cristina Andreu, Barcelona, PPU, 2008, p. 192.

¹⁰⁴ En 2021, Marina Carr rédige une autre réécriture de l'*Orestie* intitulée *Girl on an Altar*. Dans cette adaptation, l'organisation du récit bouleverse radicalement le mythe de départ. Parmi les changements que Carr introduit dans cette pièce, il est possible d'évoquer : la décision d'intégrer le père de Clytemnestre parmi les personnages de la tragédie, l'accouchement par Cassandre de deux jumeaux, la cohabitation d'Agamemnon et d'Égisthe dans le palais des Atrides, après le retour du souverain à Mycènes. Cependant, le spectacle présente également des constantes. Avant tout, le titre souligne l'importance de la mise à mort d'Iphigénie pour le développement de l'histoire. Ensuite, en ce qui concerne la représentation du pouvoir politique, Carr décrit l'hégémonie d'Agamemnon de la même manière que dans la pièce *Ariel*. Pendant la première moitié de la réécriture, le roi de Mycènes motive sans cesse ses actions (en particulier, le sacrifice) à la lumière de son accès « direct » à la transcendance, ce qui le rend un homme plus proche des dieux que les autres êtres humains. En date du 5 mars 2021, nous avons eu l'occasion d'assister en ligne aux répétitions du spectacle à partir d'une initiative élaborée par le Kiln Theatre de Londres qui a sponsorisé l'événement.

¹⁰⁵ « FERMOY : il ne faut jamais parler de Dieux avec une personne religieuse. Ces gens-là sont les plus cyniques, rationnels, calculateurs par rapport à ce qui vient de Dieu.

BONIFACE : il faut être mathématiques quand on a à faire avec le mystère.

FERMOY : Bien, il s'est sacrifié pour tous les croyants.

BONIFACE : L'évidence est que ça fait mille ans qu'on n'a pas de nouvelles de lui. Pour ce que l'on sait, il a quitté le système solaire. Je me pose même la question s'il n'a jamais existé.

FERMOY : Bien, s'il n'avait jamais existé, rien n'aurait de sens.

BONIFACE : Pas mal de monde croit que ce n'était pas lui qui a fait le monde, mais que c'était Satan avec son armée. On a été projeté en enfers, seulement pour permettre aux pattes de Lucifer d'arriver au paradis.

Dans cette première phase, le politicien utilise l'adhésion des fidèles au culte religieux comme un instrument pour susciter le consensus politique. Le sacrifice de Dieu, qui offre sa vie pour la salvation des êtres humains, métaphorise la gestion du pouvoir par le parti du protagoniste : une organisation qui fait du pardon, le blason de sa morale. Cependant, au fur et à mesure que le deuxième acte se déroule, la politique entame le processus de substitution de la religion. Une fois le pouvoir obtenu, Fermoy remplace l'image bienveillante du dieu chrétien par une version apocalyptique de la même puissance mystique¹⁰⁶. Une force transcendante, qui n'est en réalité que le double du politicien, mais qui peut exercer librement la violence en raison de son origine divine.

C'est à ce moment qu'il est possible de voir la réaction du pouvoir spirituel contre la tentative d'usurpation de la part de la politique. L'église s'oppose à la modification de l'iconoclastie divine que le protagoniste propose, ce qui permet à la religion chrétienne d'éradiquer la divinisation du pouvoir temporel. Apparemment, l'arrière-plan catholique qui compose l'identité religieuse irlandaise influence l'imaginaire sur lequel la pièce s'appuie. Malgré le processus de sécularisation, l'institution traditionnelle garde toujours assez de force pour empêcher Fermoy de bouleverser jusqu'au bout le culte catholique à l'aide de son plan politique.

Un autre pays de tradition catholique, qui n'accorde pas le même pouvoir au culte traditionnel afin d'effacer cette laïcisation de la religion est l'Italie. Dans la pièce *Clitennestra Millennium*, Vincenzo Pirrotta présente la hiérarchisation absolue et l'interdépendance totale de la religion envers la politique. Dans la tragédie, cette sécularisation de la société se réalise de deux manières différentes : par la suppression de la liberté de culte et à travers la divinisation des corps des souverains. Relativement à la négation de la pratique ritualiste, le chœur est le personnage qui met en exergue l'oubli dans lequel les vieilles divinités sont tombées :

CLITENNESTRA : Ma a chi rivolgete le vostre preghiere, non avete un tempio dove recarvi? Una volta qui sorgeva un santuario glorioso dedicato a Era, io stessa l'ho fatto costruire e giorno per giorno seguivo i lavori, ho visto pian piano nascere l'altare

Je ne pousserais pas aussi loin l'interprétation, je serais trop effrayé si c'était le cas, mais pour ceux qui croient que la prétention du privilège de Dieu est un acte indigne. Quel blasphème ? Les gens croient encore aux blasphèmes ? » (notre traduction). Marina Carr, 2002, p. 15.

¹⁰⁶ *Re-writing Boundaries, Critical Approaches in Irish Studies*, 2008, p. 194-195.

maestoso, ho chiamato i migliori pittori dell'Ellade per disegnare il suo mito, le nozze con Zeus nel giardino delle Esperidi, là dove è sempre primavera.

[...]

CORO : Ma di chi parli?

CORO : Chi era, Zeus.

CLITENNESTRA : Non conoscete Zeus? Certo e come potreste. Zeus è il padre di tutti gli dei ed Era è la sua consorte [...].¹⁰⁷

L'existence d'un lieu de culte atteste la survivance de la confession dans la mémoire collective d'une société. C'est ainsi que dans la pièce de Pirrotta, la disparition du sanctuaire implique la mort de la doctrine religieuse. Une remise en discussion de la pratique de croyance qui ne produit pas un sacré implicite ; c'est-à-dire un mysticisme que les fidèles vivent de manière intime, en dehors de l'institution officielle. Au contraire, dans cette réécriture, la foi devient l'apanage d'une élite laïque qui divinise l'autorité gouvernementale à la base de la religion de la politique.

ORESTE : Gli uomini non ne potevano più di dei invisibili, ai quali parlare senza ricevere risposta, non ne potevano più di spiriti santi, di profeti che si sono fatti voce di dio, non si accontentano più di qualche apparizione nel cielo o di qualche miracolo al quale era sempre più difficile credere, di qualche libro che dettava le regole, che imponeva modi di vivere, di entità e statue alle quali donare la loro cieca fiducia. E noi ci siamo proclamati dei e siamo scesi in mezzo a loro. Siamo due dei che parlano, che gli uomini possono toccare.

ELETTRA : Sì, noi siamo il dio fatto uomo e che non morirà mai.¹⁰⁸

¹⁰⁷ « CLYTEMNESTRE : À qui adressez-vous vos prières, vous n'avez pas de temple où aller ? Autrefois, ici il y avait un sanctuaire glorieux dédié à Hère, c'était moi qui l'avais fait bâtir, et je suivais les travaux jour après jour, j'ai assisté à la naissance d'un autel majestueux, j'ai fait venir les meilleurs peintres de l'Hellade entière pour faire dessiner son mythe, les noces avec Zeus dans le jardin des Hespérides, là où il fait toujours printemps.

CHEUR : de qui tu parles

CHEUR : C'était qui Zeus ?

CLYTEMNESTRE : vous ne connaissez pas Zeus ? Et bien, comment pourriez-vous ? / Zeus était le père de tous les dieux, et Héra était son épouse. » (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, 2015, p. 37-38.

¹⁰⁸ « ORESTE : les hommes n'en pouvaient plus de dieux invisibles, auxquels s'adresser sans jamais recevoir de réponse, ils en avaient marre d'esprits saints, des prophètes qui sont devenus la voix de dieu, ils ne se contentent plus de quelques apparitions ou de quelques miracles, de quelques livres qui dictaient la loi et qui imposait un style de vie, d'entités et de statues auxquelles donner aveuglement sa propre confiance. Nous nous sommes proclamé des dieux et nous sommes descendus entre eux. Nous sommes deux dieux qui parlent, que les hommes peuvent toucher.

ÉLECTRE : Oui, nous sommes les dieux qui sont devenus humains, et qui ne mourront jamais. » (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, 2015, p. 81.

À l'aube d'une ère où les dieux, les prophètes et les apparitions mystiques ne parviennent plus à reconforter ou effrayer les hommes, Électre et son frère s'érigent non seulement comme les gouvernants de Mycènes, mais aussi comme des divinités de chair et de sang¹⁰⁹. De cette manière, le totalitarisme politique assimile parfaitement le régime spirituel au pouvoir temporel : la dévotion du croyant devient un facteur indéfectible pour la soumission de l'humanité à l'autorité¹¹⁰. Dans cette perspective, l'agnosticisme est frauduleux, comme il mine le pouvoir politique par une mise en discussion de sa nature divine. Par la nature élitaires du dogme, et l'interconnexion à la doctrine religieuse préalable (le culte des Olympiens), Électre et Oreste fondent à Mycènes une secte fondamentaliste de nature politique¹¹¹.

En ce qui concerne l'idée de fondamentalisme, le dernier exemple que nous allons donner au sujet de l'intromission de la politique dans la gestion de la vie religieuse est le livret *Hamlet/Électre* par Cécile Ladjali. L'arrière-plan qui sert de cadre à cette réécriture de l'ouvrage d'Eschyle est le conflit arabo-israélien en Palestine¹¹². Une opération qui redimensionne l'importance du mythe ancien par rapport à la signification de l'adaptation : la question religieuse, politique et sociale devient le vrai protagoniste de la tragédie. L'autrice substitue le décor traditionnel de la trilogie (la ville de Mycènes) avec une Caïne d'inspiration dantesque¹¹³, qui anticipe dès le début de la pièce l'impossibilité d'un épilogue heureux.

¹⁰⁹ La référence christologique est explicite (voir la description de l'enfer proposée par le personnage à la page 54). Stefania Rimini, *Le Maschere non si scelgono a caso : figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano, Titivillus, 2015.

¹¹⁰ Louis Auguste Paul Rougier, *Les mystiques politiques contemporaines et leurs Incidences internationales*, Paris, Sirey, 1935, p. 89.

¹¹¹ « Toujours une religion nouvelle, si transcendante, si négative qu'elle soit, s'organise au sein d'une autre. Elle ne prétend quelquefois qu'à la réformer, à ramener cette dernière à la pureté de la première révélation. », Marcel Mauss, *Les Fonctions sociales du sacré*, vol. 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968. 3 vol., (« Le Sens commun »), p. 98-99.

¹¹² Samuel P. Huntington considère les conflits culturels qui opposent les peuples chrétiens aux groupes musulmans et orthodoxes comme les affrontements les plus dangereux et problématiques de l'époque contemporaine. Samuel P. Huntington, *Lo Scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, trad. Sergio Minucci, 1996, Milano, Garzanti, 2000, p. 17-18. Cette théorie a été largement critiquée (voir Edward W. Said, « The Clash of Ignorance », [En ligne : <https://www.thenation.com/article/clash-ignorance/>]), mais elle reste quand même très importante pour la pièce de Ladjali.

¹¹³ En épigraphe à son ouvrage, Ladjali insère une citation tirée du XXXII^e chant de la *Divine Comédie* (qui décrit le neuvième cercle de l'Enfer, c'est-à-dire le cercle des traîtres) : « Ils sont nés d'un même corps / Et tu pourras fouiller toute la Caïne / Tu n'y trouveras pas une ombre digne d'être figée », vv. 58-60 (l'autrice utilise la traduction par Jaqueline Risset [1992]).

Les vicissitudes de la trilogie eschylienne se mélangent à l'histoire du protagoniste shakespearien¹¹⁴. Électre fait partie de la résistance arabe, alors qu'Hamlet est le beau-fils du chef du quartier juif. La naissance d'une histoire d'amour entre les protagonistes devient l'escamotage pour tenter une résolution paisible du conflit religieux et politique¹¹⁵. Les fusillades qui provoquent la mort de la fille d'Agamemnon¹¹⁶ dans la scène finale de la pièce (p. 96) déclarent cependant l'échec de cet essai de pacification. Une amertume de fond qui trouve une correspondance dans le commentaire¹¹⁷ à la pièce posté par le CRIF (le Conseil Représentatif des Institutions juives en France) sur leur site web ; un article qui semble vouloir aggraver la fracture entre les deux peuples, sans faciliter la possibilité d'un dialogue entre les deux parties.

*

En guise de conclusion, en ce qui concerne la représentation de la religion dans les réécritures de la trilogie eschylienne au XXI^e siècle, il est admissible d'affirmer que les écrivains européens érodent le caractère sacré du culte traditionnel, en remettant en question la signification de la religion par rapport au tissu social contemporain.

Les oracles perdent de pouvoir même si Cassandre reste un personnage très productif. Les prophéties de la prêtresse ne parviennent pas à toucher la sensibilité des autres protagonistes du mythe. Pour cette raison, la fille de Priam se remet souvent entre les mains des spectateurs, dans l'espoir de voir son message finalement compris. Les Érinyes renoncent à devenir des Euménides, ce qui interroge l'idéal de justice qui s'achève à la fin de la trilogie ancienne à travers l'acquittement d'Oreste, à la suite du vote d'Athéna. Les Olympiens disparaissent progressivement de la scène. En revanche, les autres protagonistes du récit s'emparent d'une sacralité séculière qui permet la justification du pouvoir qu'ils exercent. De cette manière, la littérature s'intègre à la réflexion philosophique et théologique contemporaine. À la lumière de cette laïcisation de la transcendance, la seule spiritualité admise est celle envers la politique.

¹¹⁴ Relativement à la relation de réciprocité, entre la tragédie de Shakespeare et la trilogie d'Eschyle voir George Steiner, *Le Antigoni*, 1984, Milano, Garzanti, 1995, p. 150-151. Jan Kott, *Mangiare dio*, éd. Ettore Capriolo, 1970, Milano, Formichiere, 1977, p. 301-323.

¹¹⁵ Le texte fait largement référence aux attentats terroristes. Voir, par exemple, la XVII^e et la XXII^e scène.

¹¹⁶ Un clin d'œil à l'*Elektra* d'Hofmannsthal [1901-1903].

¹¹⁷ « Loin d'être pacificateurs, loin d'ouvrir la porte du dialogue, les mots de la pièce *Hamlet/Électre* assassinent. Ils assassinent tout espoir de paix, essentialisent un conflit qui est un conflit politique et n'est rien d'autre, ils exhalent la haine, la violence. Le jeu littéraire ne peut s'appliquer à tout. » Annick Azerhad, « Mythe et mystification - *Hamlet / Électre* : une transposition littéraire dangereuse et dénuée de pertinence », [En ligne : <http://www.crif.org/fr/tribune/Mythe-et-mystification---Hamlet/-Électre-une-transposition-litteraire-dangereuse-et-denuée-de-pertinence14985>].

TROISIÈME CHAPITRE : La politique.

Représentée dans sa particularité, dans son aspect monolithique, progressif par rapport à son propre passé, mais barbare par rapport à notre présent, la tragédie antique nous concerne dans la mesure où elle nous donne à comprendre *clairement*, par tous les prestiges du théâtre, que l'histoire est plastique, fluide, au service des hommes, pour peu qu'ils veuillent bien s'en rendre maîtres en toute lucidité. Saisir la spécificité historique de *L'Orestie*, son *originalité* exacte, c'est pour nous la seule façon d'en faire un usage dynamique, doué de responsabilité.

Roland Barthes, « Comment représenter l'Antique » in *Essais Critiques*, 1964, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

Au mois de septembre 2001, quelques jours après l'attentat terroriste au World Trade Center, le Donnell Library Auditorium de New York organise une représentation de la pièce *Clytemenestra's Tears* par Avra Sidiropoulou. L'événement ne cache pas sa portée symbolique : le cœur encore saignant de la métropole américaine recherche dans le deuil de la reine de Mycènes la force pour affronter le traumatisme de l'attentat¹. L'adaptation de l'ouvrage d'Eschyle devient un outil qui permet aux citoyens de la ville de commencer à dissiper l'épaisse brume de terreur qui les enveloppe.

Cette manifestation artistique présente très bien la conception de la politique dans les mises en scène contemporaines. Au XXI^e siècle, la trilogie d'Eschyle reste un instrument qui facilite la description des criticités dans l'organisation du tissu social². Une fois abordée la sécularisation du sentiment religieux, l'autre thématique qu'il est nécessaire d'approfondir afin de combler la représentation de la sphère publique dans les adaptations actuelles de *L'Orestie* est donc l'analyse de l'imaginaire associé au pouvoir de l'État. C'est pour cette raison que dans ce chapitre nous allons développer ce sujet. D'abord, nous allons regarder au thème de la guerre (la description des conflits et la représentation des conditions de vie de l'armée). À l'aide de cette critique à la violence militaire, nous présenterons ensuite une réécriture assez singulière : *Il Verdetto*, d'après Valeria Parrella. Une adaptation qui traduit le mythe des Atrides à la lumière d'un régime

¹ Helene P. Foley, "Agamemnon in the United States" in *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, eds. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall et Oliver Taplin, Oxford; New York, Oxford University Press, 2006, p. 322.

² Edith Hall, "Aeschylus, Race, Class, and War" in *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. Amanda Wrigley, Fiona Macintosh et Hall Edith, Oxford; New York, Oxford University Press, 2004, p. 172. Voir également Avra Sidiropoulou, « Directing as Political Act: The "Dangers" and "Fears" of Mounting Aeschylus's Oresteia in Contemporary Periods of Tyranny », *Comparative Drama*, vol. 52 / 1 & 2, 2018, p. 159-180.

très particulier : celui de la mafia napolitaine. Enfin, nous analyserons l'image de la royauté dans les pièces qui composent notre corpus.

3.1. Une quête pour la paix : l'adaptation des conflits militaires dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie*.

Le deuxième spectacle proposé par la soixante-treizième édition (celle de 2019) du festival théâtral *Les Nuits de Fourvière*³ est l'*Orestie* de Georges Lavaudant. Rien d'étonnant : la gloire d'une trilogie, qui semble être en train de marquer profondément le théâtre contemporain⁴, est offerte au public français, après avoir été filtrée par l'esthétique de l'ex directeur de l'Odéon parisien⁵. Ce qui est curieux est par contre la présentation du spectacle (rédigée par le dramaturge grenoblois) sur la page web du festival : une apologie de l'actualité du tragique grec, qui définit l'ouvrage d'Eschyle « une ode au pacifisme »⁶. Une affirmation qui se porte garant d'une divergence d'interprétation du sens de la trilogie ancienne.

L'origine de cette confusion dérive de l'emploi hasardeux du terme « pacifisme » : même en admettant la présence d'une sorte de critique à la guerre dans les vers de l'*Orestie*⁷, il est inexact de parler d'attitude « pacifiste »⁸. Non seulement le pacifisme

³ Une manifestation artistique qui se déroule à Lyon chaque été (au mois de juin et de juillet) depuis 1946. « Les Nuits de fourvière — Le Festival », [En ligne : <https://www.nuitsdefourviere.com/le-festival>]. Consulté le 10 septembre 2019.

⁴ Edith Hall dans l'introduction au volume *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, p. 26.

⁵ Georges Lavaudant a été le directeur de l'Odéon de 1997 jusqu'à 2006. Il avait essayé de mettre en scène l'*Orestie* en 1999, mais le spectacle avait été annulé à cause d'une série de grèves. En 2006, Lavaudant renouvelle son intérêt pour la saga des Atrides en promouvant (toujours à l'Odéon de Paris) le drame *Kassandra* d'après le texte de Christa Wolf.

⁶ Georges Lavaudant, « L'ORESTIE D'après ESCHYLE, mise en scène GEORGES LAVAUDANT », [En ligne : <https://www.nuitsdefourviere.com/programme/lorestie#>]. Consulté le 14 juin 2019. Le site du septième arrondissement de Lyon définit le texte une « ode au pacifisme », Hervé Troccaz, « L'Orestie | Les Nuits de Fourvière 2019 », [En ligne : <https://7alyon.com/orestie-nuits-de-fourviere-2019/>]. Consulté le 13 juin 2019.

⁷ Sebastiano Timpanaro, « Eschilo "Agamennone", 821-838 (con alcune riflessioni sull' "Ilias mikra") », *Rivista di filologia e di istruzione classica*, vol. 125, 1997, p. 10. Une position ensuite nuancée par Vincenzo Di Benedetto, « Eschilo e la guerra », *Prometheus. Rivista di studi classici*, septembre 2015, p. 37-44. Vincenzo Di Benedetto, *L'Ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi, 1978, p. 193.

⁸ Étant donné que le terme susmentionné se développe concrètement à partir du XVIII^e siècle avec l'abbé de Saint-Pierre (*Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* [1713]), Immanuel Kant (*Pour la paix perpétuelle* [1795]) et Henri de Saint-Simon (*Réorganisation de la société européenne* [1814]). Par contre, le terme en grec ancien εἰρήνη (eiréne) traduit un système de valeurs plus vaste que le mot contemporain « pacifisme » : il ne se réfère pas uniquement à une condition de paix, mais il fait également allusion à l'idée de justice et d'harmonie. David P. Barash et Charles P. Webel, *Peace and Conflict Studies*, Thousand Oaks – London – New Delhi, Sage Publications, 2002, p. 8.

s'oppose à la belligérance, mais il promeut également la quête d'une « paix universelle »⁹, qui était une notion inconnue à l'esprit grec du V^e siècle av. J.-C.¹⁰. C'est ainsi que l'*Orestie* de Georges Lavaudant témoigne une fois de plus d'un dilemme méthodologique par rapport au style de représentation du théâtre antique : faut-il le jouer comme de son temps ou comme du nôtre ? Une réponse unanime est difficile à trouver. Par ailleurs, dans le cadre de la réception de la trilogie attique à l'époque actuelle¹¹, en conséquence de la dégradation et de la déshumanisation de la pratique polémologique depuis le XX^e siècle¹², les metteurs en scène contemporains ont commencé à exploiter le motif de la guerre contre Troie pour attirer l'attention du public sur la nécessité de la paix¹³.

Marie-Pierre Cattino fait dans sa tragédie *Les Larmes de Clytemnestre* une critique de la guerre, qui tenaille depuis l'antiquité (la nature répétitive des conflits est un aspect fortement souligné par l'autrice) les relations politiques entre les peuples. L'analyse est abstraite et généraliste : l'absence de références à des conflits précis confère un caractère universel au discours. Clytemnestre envisage la guerre de manière conceptuelle : le personnage prend la parole pour accuser cette modalité de confrontation. Le caractère néfaste des batailles est l'argumentation que la reine de Mycènes développe dans son dénigrement : la souffrance causée par la perte des hommes, l'expérience du deuil. L'évocation de ces thématiques est offerte aux spectateurs de manière presque tactile : « Toujours un deuil, toujours les mains sur le corps d'un mort. Une guerre, une ville, l'une contre l'autre. »¹⁴.

L'élan antimilitariste est tangible, mais il se fonde sur une approche théorique vieillie. Dans cette réécriture, l'autrice ne propose pas de solution par rapport à la constitution d'une paix universelle. Le personnage de Clytemnestre s'oppose à la guerre à partir d'une vision (néo)réaliste de la paix (l'idée de « negative peace qui se traduit en

⁹ Norberto Bobbio, « L'idea di pace e il pacifismo », *Il Politico*, vol. 40 / 2, p. 210-211.

¹⁰ John Albert Lynn, *Battle, a History of Combat and Culture from Ancient Greece to Modern America*, Boulder, Colorado, Westview Press, 2003, p. 10-12.

¹¹ La *Peace research* (ou *peace studies*) est un courant sociologique associé à l'irénologie fondée par Johan Galtung aux années 1960.

¹² Norberto Bobbio, *Il Problema della guerra e le vie della pace*, 1979, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 39-43., Giovanni De Luna, *Il Corpo del nemico ucciso - Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2006, p. 249-271.

¹³ En 1994, le poète nord-américain Andrew Ordover combine l'*Agamemnon* d'Eschyle et l'*Électre* d'Euripide pour raconter à théâtre la guerre des Balkans (1991-2001). Le spectacle (performée en 1998 au Trilogy Theater de New York) focalise la violence et la brutalité de la guerre contemporaine. En particulier, l'objectif du metteur en scène était de représenter les conditions de vie de la population pendant le conflit. *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, p. 333.

¹⁴ Marie-Pierre Cattino, *Les Larmes de Clytemnestre*, Paris, Éditions Koinè, 2011, p. 24.

« [a] more or less lasting suspension of rivalry between political units »¹⁵). De cette manière, l'écrivaine ne parvient pas à s'engager politiquement. Si l'*Orestie* a toujours été un instrument de dénonciation contre les violences, Cattino n'utilise pas son livret pour parler de la violence structurale¹⁶, de l'usurpation des droits de la personne, ou de la difficulté pour la réalisation d'un développement global soutenable.

Il suffit d'évoquer une autre pièce – l'*Agamemnon* de D' de Kabal, pour constater une différence abyssale en ce qui concerne le traitement de cette thématique. Le rappeur français présente la victoire du chef de Mycènes comme un succès bâti sur les cendres de la population argienne¹⁷. Une affirmation qui ne réfute pas une accusation publique contre la classe dirigeante, par rapport à sa façon de gérer la politique étrangère. L'engagement politique de ce dramaturge s'explique à partir de son parcours artistique. D' de Kabal commence sa carrière comme rappeur de banlieue à Paris. C'est ainsi que les problèmes et les asymétries qui caractérisaient le tissu social urbain de la capitale française influencent l'esthétique de cet auteur dès le début de sa carrière¹⁸.

Un ouvrage contemporain qui propose une représentation de la guerre similaire à celle dans la pièce de D' de Kabal est la trilogie de Zinnie Harris *This Restless House*. Pour cette réécriture, l'écrivaine anglaise s'inspire du mythe : la narration commence sous les remparts d'Ilion. C'est pour cette raison que la thématique de la guerre caractérise, en particulier, la première tragédie de l'adaptation. Il faut cependant attendre le retour du souverain à Mycènes pour assister à une mise en discussion publique de la pratique belliqueuse. Le moment est emblématique pour le développement de la mise en scène : après dix ans de conflit, le roi victorieux revient dans son pays. En ce sens, l'épisode en question coïncide avec la première scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Chez Eschyle, la première réplique de la tragédie est consacrée à la jubilation du guetteur pour l'apparition des signaux de feux témoignant le retour d'Agamemnon. En revanche, Zinnie Harris accorde la parole au chœur qui dresse une accusation contre la violence du conflit militaire. La réplique du personnage vise à attirer l'attention sur les vraies victimes du conflit, comme les enfants et les femmes, qui se trouvent à payer le prix d'une « a holy

¹⁵ « Une interruption provisoire de la rivalité entre deux unités politiques » (notre traduction). Aaron Raymond, *Peace and War: A Theory of International Relations*, 1962, New Brunswick - London, Transaction Publishers, 2003, p. 151.

¹⁶ Johan Galtung, « Violence, Peace, and Peace Research », *Journal of Peace Research*, vol. 6 / 3, 1969, p. 167-191.

¹⁷ D' de Kabal, *Agamemnon – Opéra hip-hop (d'après Eschyle)*, Paris, L'Œil du souffleur, 2016, p. 28-30.

¹⁸ Voir l'interview à l'artiste dans « Annexes 2 ».

war »¹⁹ qui n'est sacrée qu'aux yeux des souverains. Le chœur se fait porte-parole d'une empathie qui dépasse les frontières politiques : il dénonce les massacres de manière générale, les Phrygiens et les Grecs sont à l'égalité des parts des victimes.

Les réécritures évoquées jusqu'à présent traitent la thématique de la guerre de manière abstraite. Il est quand même possible de constater des différences par rapport à la façon de représenter ce sujet. *Les Larmes de Clytemnestre* se limite à dénoncer la violence du conflit militaire de manière très générale. Chez Harris et D' de Kabal, la participation des personnages est majeure. Les protagonistes de ces mises en scène favorisent le « peace building » : une tentative pour construire une paix positive²⁰. L'objectif de cette opération est la mise en place d'une stratégie préventive contre les guerres futures. Une stratégie qui essaie de contraster les asymétries intersectionnelles, afin de surmonter la dichotomie qui oppose les camarades aux ennemis. Cependant, cette approche n'est pas la seule façon pour évoquer l'épisode de la guerre dans les réécritures de l'*Orestie* au XXI^e siècle. En 1872, dans son volume *La Naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche définissait la scène tragique comme l'endroit privilégié pour la mise en exergue des lacérations du temps présent²¹. Aujourd'hui, l'attitude ne semble pas avoir changé : l'histoire des Atrides offre encore le prétexte pour une représentation des conflits actuels à travers une perspective différente²².

L'écrivaine franco-iranienne Cécile Ladjali emprunte au djihadisme le cadre contextuel pour une reformulation de la tragédie ancienne. Dans cette adaptation, l'opposition entre la Grèce et Troie prend la forme de la « question palestinienne » : c'est ainsi que les personnages de la pièce shakespearienne et les protagonistes de la trilogie d'Eschyle se mélangent pour composer les deux factions opposées. La possibilité d'une résolution paisible de la question arabo-palestinienne est donc la thématique principale du livret, tandis qu'au fur et à mesure que la pièce se déroule, la quête de la paix s'affaiblit progressivement. Une perte d'espoir qui se traduit en l'apparition sur scène d'une poignée de figures allégoriques, qui semblent être sorties d'un jeu de tarots²³ (comme la mort ou le diable²⁴) et qui préannoncent l'échec de toute tentative de construction de la paix²⁵.

¹⁹ Zinnie Harris, *This restless house*, London, Faber & Faber, 2016, p. 23.

²⁰ David P. Barash et Charles P. Webel, 2002, p. 427-429.

²¹ Friedrich Nietzsche, *La Nascita della tragedia*, trad. Sossio Giametta, éd. Giorgio Colli, 1872, Milano, Adelphi Edizioni, 2018, p. 54-55.

²² En Europe ainsi qu'aux États-Unis, comme le relève Celia Wren dans « THEATER; "The Oresteia," Bearer of Many Agendas », *The New York Times*, 7 mai 2000.

²³ Federico Condello, *Elettra, storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010, p. 164.

²⁴ Et qui semblent préannoncer l'échec de toute pacification. L'intertexte à cette symbolique se compose du recueil *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, qui représente une source d'inspiration constante pour

En ce qui concerne les chemins entrepris par les personnages afin de mettre fin à la guerre, il est possible d'affirmer que la classe dirigeante suit toujours une approche modérée. En particulier, de manière similaire à l'*Agamemnon* d'Eschyle, la reine arabe Clytemnestre se montre capable de gérer les intérêts de son peuple. Georg Simmel envisage les conflits comme une conséquence de la complète dévotion de l'individu à la nation²⁶. Les effets de cet assujettissement, il croit, sont pourtant résolubles par le biais d'une *pars construens* – une action politique²⁷. De cette manière, promotrice d'une virée démocratique, Clytemnestre conçoit l'effort diplomatique comme la seule solution en mesure de garantir la fin de la guerre. Une voix qui reste pourtant inécoutée et qui ne parvient pas à détrôner l'incommunicabilité qui règne entre les autres chefs politiques. De cette manière, Ladjali cherche à faire ressentir aux spectateurs l'absurdité d'un conflit dont les escalades de violences, entraînées au nom de l'honneur, projettent sur la population les conséquences les plus néfastes.

En ce sens, au sujet de l'expérience de la mort, Hamlet et Électre encouragent une « stratégie pacificatrice » qui se base sur l'exercice de la violence terroriste. La participation d'Électre au mouvement révolutionnaire permet de comprendre que le moment historique pris en compte par Cécile Ladjali est celui de la première Intifada²⁸ (1987-1993). Une étape de la guérilla qui se caractérise par la coexistence d'objectifs très différenciés chez les émeutiers : d'un côté, la rébellion contre le pouvoir israélien, de l'autre côté, l'opposition aux structures patriarcales des grandes familles palestiniennes. Une contestation encouragée par les revendications féministes des femmes qui participèrent au mouvement²⁹.

Entre le juif Hamlet et l'arabe Électre s'établit vite une relation amoureuse qui influence les actions politiques des personnages. Cependant, la volonté du couple d'établir la paix révèle une contradiction de base : Hamlet rêve d'un futur guéri des luttes de religion, tandis que selon Électre, à raison de la complexité du moment historique,

l'écrivaine. Voir « Cécile Ladjali - Le livre qui a changé votre vie », [En ligne : <https://youtu.be/478YNIXlhFc>].

²⁵ « LE DIABLE : Comme il sont les fils de leurs pères, je ne vois pas où ils iraient trouver ce talent qui n'a jamais fleuri sur l'arbre généalogique ». Cécile Ladjali, *Hamlet / Électre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 35.

²⁶ Max Scheler, *L'Idée di pace perpetua e il pacifismo*, trad. Leonardo Allodi, 1990, Milano - Udine, Mimesis, 2016, p. 50.

²⁷ Cette conception se rapproche de l'idée de paix institutionnelle proposée par Bobbio, donc un apaisement des conflits qui se réalise à partir d'une médiation politique.

²⁸ § « L'intifada » dans James L. Gelvin, *Il conflitto israelo-palestinese*, trad. Piero Arlorio, 2005, Torino, Einaudi, 2007, p. 275-287.

²⁹ Farhad Khosrokhavar, *I Nuovi martiri di Allah*, trad. Patrizia Farese, 2002, Milano, Mondadori, 2003, p. 129-130.

aucune « délicatesse » dans la gestion des rapports internationaux n'est permise³⁰. Sur le plan symbolique, cette impossibilité de médiation se manifeste à la fin de la onzième scène avec l'évocation d'un passage biblique qui fait référence à l'histoire d'Abraham. La thématique principale de l'extrait est la pertinence des concepts de race et de nation pour la constitution d'une identité. L'évocation de l'opposition entre Sarah et Agar (au sujet de la fondation d'une dynastie pour Abraham) semble anticiper l'in vraisemblance de la réconciliation finale. Le spectacle se termine par des fusillades qui tuent Électre et Hamlet. Une conclusion à la saveur « hofmannsthalienn e »³¹, jouée au rythme d'un chant cheyenne³². De cette manière, sous le rythme de percussions qui ressemblent à une marche funèbre, la violence terroriste et la médiation diplomatique échouent le plan d'apaiser les conflits entre les Arabes et les Juifs. À ce moment de la représentation, une scénographie complètement blanche s'écrase contre les yeux du public : une opération de régie qui renonce au noir canonique, mais qui traduit quand même le caractère tragique de la mise en scène.

Une autre réécriture du mythe des Atrides qui critique la « globalisation de la pratique belliqueuse »³³ est la tragédie *Kassandra Fukushima* par Jacques Kraemer. De manière similaire à Cécile Ladjali et Milo Rau, ce metteur en scène dénonce l'amplification de la violence dans les conflits au XXI^e siècle, en concomitance avec le développement du terrorisme religieux³⁴. Cette opération est conduite à partir d'une modification de l'organisation diachronique de la pièce. Jacques Kraemer construit un ensemble de « séries temporelles » (l'expression est utilisée par le metteur en scène sur le site internet de la compagnie théâtrale) qui agissent synchroniquement dans la représentation. De cette manière, le régisseur bâtit une mise en scène qui alterne le passé au présent et le présent au futur, ce qui génère un désarroi chez le spectateur, qui suit avec difficulté la logique du spectacle. Le temps devient liquide, les coordonnées temporelles se mélangent³⁵. La vie de la protagoniste s'enchaîne avec les événements qui composent notre temps. Le passé mythique dialogue avec le XXI^e siècle. De cette manière, la fille de

³⁰ Cécile Ladjali, 2009. scène 23.

³¹ Federico Condello, 2010, p. 164.

³² Cécile Ladjali, 2009, p. 96.

³³ *Guerre globale - Capire i conflitti del XXI secolo*, éd. Angelo D'Orsi, Roma, Carocci, 2003.

³⁴ L'ouvrage de Kraemer paraît en 2011 : une année cruciale en ce qui concerne l'évolution du djihadisme aujourd'hui ; le moment historique est marqué par les « printemps arabes » et par la mort d'Osama bin Laden, qui était peut-être le membre le plus éminent du mouvement. Andrea Plebani, *Jihadismo Globale, strategie del terrore tra Oriente e Occidente*, Firenze, Milano, Giunti Editore, 2016, p. 101.

³⁵ « C'est brillant d'esprit et le nôtre est transporté à travers trois univers qui s'entremêlent : le trépas de Kassandre, son passé et la projection dans le XXI^e siècle ». Nabile Nesaour, « La Marseillaise », *Tragédie Grecque d'aujourd'hui*, Marseille, 22 juillet 2012.

Priam découvre les catastrophes nucléaires³⁶, les attentats terroristes et la crise environnementale que nous vivons aujourd'hui³⁷. Des thématiques qui se mélangent aux épisodes qui composent l'*Agamemnon* d'Eschyle, qui reste toujours le fil rouge de la réécriture.

Dans le dossier de presse paru en 2011 (en concomitance avec le début à théâtre du spectacle), l'écrivain avoue la volonté de mettre en contact le personnage tragique ancien avec l'explosion du réacteur nucléaire de Fukushima³⁸ (advenue le 11 mars 2011). De cette manière, l'écriture de Kramer s'engage politiquement en devenant un véritable document intermédiaire³⁹ dans le panorama théâtral français contemporain : « S'adossant au plus antique et mythologique, ce théâtre veut évoquer un des sujets les plus brûlants de notre temps. Il se veut mis en garde contre la folie capitaliste, appel, en creux, à l'amour et à la raison ; un théâtre politique au sens élevé du terme, dans l'esprit fondateur des Tragiques Grecs. »⁴⁰.

En ce qui concerne la représentation de la guerre dans les réécritures contemporaines du mythe des Atrides, la trilogie d'Eschyle sert de prétexte pour activer un débat sur les guerres qui se déroulent aujourd'hui. Une attention particulière est portée à la politique proche-orientale que plusieurs metteurs en scène analysent de manière approfondie. Même les adaptations qui abordent la guerre à travers une perspective générale insèrent le mythe ancien à l'intérieur d'un filon d'études très actuel (les *peace studies*). C'est le cas de Marie-Pierre Cattino, de D' de Kabal et de Zinnie Harris. La trilogie des Atrides est comprise comme une occasion pour aborder des sujets difficiles, mais qui intéressent de près l'opinion publique. À ce sujet, la notion de genre assume un rôle central dans plusieurs réécritures : Zinnie Harris critique la violence subie par les femmes pendant les pillages, Marie-Pierre Cattino évoque la souffrance du deuil pour la perte des proches, Cécile Ladjali raconte la participation féminine en politique.

³⁶ Dans la mise en scène du livret, à travers l'alternance entre une lumière blanche chaude et un éclairage à tungstène, le spectacle parvient parfaitement à rendre l'effet d'un plateau inondé par les radiations sortant de la centrale explosée (images 3a et 3b).

³⁷ « Compagnie Jacques Kraemer », [En ligne :

<http://www.ciejacqueskraemer.fr/spectacles/kassandra/kassandra.html>]. Consulté le 18 juillet 2019.

³⁸ Jacques Kraemer, « Dossier de Presse Kassandra Fukushima », [En ligne :

<http://www.ciejacqueskraemer.fr/spectacles/kassandra/Dossier%20de%20presse%20Kassandra%20Fukushima%20Avignon%202012.pdf>]. Consulté le 18 juillet 2019.

³⁹ Lidija Ginzburg, *La Prosa psicologica*, trad. Francesca Gori, 1977, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 15-24.

⁴⁰ Jacques Kraemer expose de cette manière son spectacle dans le « dossier de présentation » qu'il rédige. Le document est téléchargeable gratuitement dans le site internet de sa compagnie théâtrale <http://www.ciejacqueskraemer.fr>.

3.2. La description des soldats.

En 2016, l'ouvrage de Giulio Guidorizzi *Io, Agamennone – Gli Eroi di Omero* fait son apparition parmi les publications de la maison d'édition Einaudi. Le texte se présente comme un mélange cohérent, mais difficilement classable, de plusieurs genres littéraires différents. Une focalisation zéro, fragmentée parmi les voix de plusieurs narrateurs internes, permet à l'académicien de retracer les faits saillants de la guerre contre Troie, en reconstruisant le fil rouge d'un discours qui vise à mettre en relief le système de valeurs (positives, aussi bien que négatives) caractérisant le contexte culturel du poète ionique. Une série de notions qui conditionne favorablement ou défavorablement l'évolution du conflit et le retour à Mycènes du héros.

Une lecture en diagonale de l'essai risque de confiner l'ouvrage à une argumentation académique (une constatation qui est par ailleurs corroborée par l'annexion de l'ouvrage à la série d'Einaudi « ET Saggi »). Cependant, dans cet ouvrage, Guidorizzi s'intéresse également à l'introspection des protagonistes de l'histoire. Une attention qui conduit le chercheur à dépasser les limites de la simple capitulation synoptique⁴¹ de l'*Iliade*⁴². C'est ainsi que les vécus des personnages épiques parviennent à composer une véritable réécriture (pseudoromanesque, bien que les allusions au théâtre soient nombreuses) de l'histoire.

Une adaptation qui s'appuie certainement sur l'intertexte homérique, mais qui témoigne, dans les dernières pages, une évidente « virée tragique ». La « société de la honte » (illustrée au début d'*Io, Agamennone*) cède progressivement la place à la « société de la culpabilité »⁴³ (p. 182-195) : l'aspiration à la τιμή (tīmē)⁴⁴ est remplacée vers la fin de l'ouvrage par l'idée de faute tragique. Pourtant, si le pivot de cette évolution par

⁴¹ Les épisodes choisis sont parfois enrichis avec des caméos descriptifs qui trahissent une représentation des personnages filtrée par le style de l'auteur. C'est ainsi que l'imagination de l'académicien ne se détache pas de la volonté d'illustrer certains événements mythologiques. C'est le cas, par exemples de la description de la rage qui enflamme l'esprit d'Achille après la mort de Patrocle (p. 149-150), ou de l'évocation de la souffrance qui serre le cœur de Cassandre au moment de son départ sur le navire achéen, après la destruction de la ville de Troie (p. 164-166). Giulio Guidorizzi, *Io, Agamennone - Gli eroi di Omero*, Torino, Einaudi, 2016, (« ET Saggi »).

⁴² La reprise de l'*Odyssée* se limite à une référence à l'onzième chant du poème avec une courte allusion à la *nekuia* d'Ulysse.

⁴³ Eric R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. Virginia Vacca de Boris, éd. Arnaldo Momigliano, 1959, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 29-31.

⁴⁴ La plus puissante des forces morales connues par l'homme ancien, qui se génère à l'aide du respect montré par l'opinion publique.

rapport à la mise en scène eschylienne se trouve lors de la scène « des tapis rouges »⁴⁵, la condition *sine qua non* pour cette modification du paradigme de désignation reste le sacrifice d'Iphigénie, et donc le début de la guerre contre Troie.

C'est ainsi qu'outre la représentation des conflits, les livrets contemporains s'intéressent à la description de la vie militaire sur le champ de bataille. Une caractérisation qui prend en considération le système symbolique qui définit depuis le siècle dernier l'image du guerrier. L'imaginaire associé à cette figure remonte au XX^e siècle : historiquement parlant, la montée des systèmes totalitaires avait favorisé le développement d'un stéréotype masculin précis. Selon George Mosse, l'archétype en question coïncidait avec l'image du guerrier grec⁴⁶. Une conduite morale impeccable, évoquée même aujourd'hui par Giulio Guidorizzi, et l'image stéréotypée d'une résistance physique inépuisable deviennent au siècle des guerres mondiales les points de repère pour les soldats du monde entier. De cette manière, les mythes anciens sont exploités pour la réhabilitation d'une masculinité vigoureuse. Or, en ce qui concerne la réception de l'*Orestie*, comme la sensibilité poétique des dramaturges vire envers une critique de la guerre et de la violence qu'elle active, même la virilité des soldats devrait être remise en cause.

Voici l'origine de l'ambivalence au sujet de la représentation en littérature de la « masculinité militaire » : si d'un côté l'armée sert de rempart en faveur d'une image canonique de la force virile (qui peut également se traduire en manifestation d'un sentiment nationaliste), de l'autre côté, il paraîtrait légitime de s'attendre à une mise en discussion de ce bastion du machisme, même en vertu de l'avancement de la réflexion féministe qui depuis les années soixante enquête sur les apories du système patriarcal. La coexistence de ces principes opposés n'est pas toujours évidente. Parmi les pièces qui analysent ce sujet nous trouvons l'*Agamemnon* et l'*Orestie* de D' de Kabal, l'*Oresteia* de Robert Icke et *This Restless House* de Zinnie Harris.

Dans la première tragédie mentionnée, c'est l'émissaire de l'armée achéenne (de retour à Mycènes après la chute de Troie) qui introduit la thématique. Le personnage propose une description d'Agamemnon qui envisage le chef militaire comme un guerrier

⁴⁵ Vv. 855-974 de l'*Agamemnon*.

⁴⁶ George L. Mosse, *L'Immagine dell'uomo – Lo Stereotipo maschile nell'epoca moderna*, 1996, Torino, Einaudi, 1997, p. 155-156. Voir également Ugo Zuccarello « Omosessualità maschile e modelli di virilità » dans *Genere e mascolinità*, eds. Sandro Bellassai et Maria Malatesta, Roma, Bulzoni Editore, 2000, p. 227-229.

victorieux et impitoyable⁴⁷. Ce dualisme (manque de pitié – triomphe sur les ennemis) est repris plusieurs fois dans le texte (à la page 13 le guetteur apostrophe Agamemnon avec l'adjectif « victorieux », à la page 36 le coryphée s'adresse au souverain avec l'appellatif « destructeur de la ville de Troie »). Ensuite, après avoir annoncé l'imminente entrée sur scène du roi, le cadet raconte les adversités affrontées par l'armée au cours des années de siège⁴⁸. C'est à ce moment qu'il est possible de voir un changement dans la façon de reconstruire la narration de l'expérience de la guerre. La description de ce morceau de vie militaire transmet un message bien précis : la vigueur du soldat se construit à l'aide de la souffrance⁴⁹. Dans le cas spécifique de cette version de la guerre contre Troie, ce sont les adversités naturelles (les rayons du soleil qui tombent comme des lances sur les têtes des soldats, les morsures vampiriques des insectes) qui façonnent l'esprit des guerriers. La force physique du soldat est le seul moyen qui permet au guerrier de remporter la victoire.

Cette constatation nous permet de déterminer une différence essentielle entre la masculinité et la féminité : l'inclusion au cercle des hommes ne se réalise pas, comme pour les femmes, sur le plan biologique (il ne suffit pas de naître mâle pour être défini un « homme »), mais à partir du cadre relationnel⁵⁰. L'approbation (à renouveler constamment) est essentielle⁵¹ au développement d'un sentiment d'appartenance. Dans cette perspective, le « calvaire » (un terme dépouillé de son acception chrétienne) permet l'inclusion⁵² ; le soldat parvient à l'héroïsme après avoir montré son honneur à ses compagnons, c'est-à-dire de savoir comment faire face aux souffrances⁵³. Le résultat de ce chemin initiatif est la gloire⁵⁴. De cette manière, l'acceptation de la part du groupe égale à la confirmation de la valeur personnelle. Il existe pourtant beaucoup de facteurs qui peuvent tendre un piège à cette forme de socialisation. Le texte de D' de Kabal évoque peut être le fantasme le plus ancestral pour la constitution de l'identité masculine : le risque de l'homosexualité.

⁴⁷ D' de Kabal, 2016, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

⁴⁹ Sam Keen, *Nel ventre dell'eroe*, trad. Bruno Amato, 1991, Como, Frassinelli, 1993, p. 45-47.

⁵⁰ Un élément qui entretient une correspondance avec l'exaltation du virilisme qui se produit dans les contextes collectifs dominés par les hommes. Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 56-59.

⁵¹ Élisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine*, Paris, Éd. O. Jacob, 1992, p. 11-16.

⁵² George Thomson, *Aeschylus and Athens*, New York, Universal Library Édition, 1968, p. 43.

⁵³ *HOPE (Hamilton Oneida Prison Education)* est un projet pédagogique créé par la philologue américaine Nancy Rabinowitz, qui essaie d'introduire la culture classique dans les prisons. En 2016, l'académicienne travailla avec des prisonniers mâles sur l'*Agamemnon*. Le retour des soldats à Mycènes après la fin de la guerre devint une métaphore pour aborder la thématique de la réintroduction des prisonniers dans le tissu social après la fin de la peine.

⁵⁴ Dans le cas du chef de l'armée achéenne, cette gloire est ensuite immortalisée par la violence du meurtre perpétré par Clytemnestre. Voir D' de Kabal, 2016, p. 60.

La pièce semble ici faire référence à la menace qui se profile lors d'une possible dérive homoérotique⁵⁵ dans un contexte monosexuel⁵⁶. Si l'intégration au sein du cercle masculin est réglée par le groupe lui-même, cela signifie qu'il existe tout un code comportemental, qui formalise les modalités par lesquelles les liens interpersonnels s'établissent. Un règlement qui acquitte une fonction normative par rapport à ce qui est interdit. Normalement, dans un cercle de mâles, le contact physique est considéré comme un tabou. Il existe pourtant toute une série d'exceptions (dont les rapports dans les rangs militaires), qui reformulent cette interdiction sur le plan symbolique. Les constrictions imposées par le campement militaire comportent un rapprochement physique qui est généralement prohibé au-dedans d'une société hétéronormalisée, mais qui devient compréhensible en vertu de la circonstance belliqueuse. C'est ainsi qu'un mécanisme apologétique travestit la corporalité entre les camarades en l'incarnation des idéaux d'amitié et de respect mutuel⁵⁷. Le danger à éviter est la dégénération sur le plan sexuel⁵⁸ d'un rapport qui doit rester confiné au-dedans des bornes rassurantes de l'amicalité⁵⁹. Une éventualité effrayante qui est très bien représentée par D' de Kabal dans sa pièce à travers une référence à la « proximité débauchée » entre les compagnons d'armée.

Loin d'être un détail, cette image de la vie militaire pose des problèmes pour l'interprétation du livret. Effectivement, la même scène figure également dans *Oresite* : une deuxième tragédie⁶⁰ écrite toujours par D' de Kabal, et publiée deux ans après *Agamemnon – Opéra Hip Hop*. Un drame dont la parution s'accompagne d'un volume critique intitulé *Le masculin dans sa relation au féminin et à lui-même* qui cherche en

⁵⁵ Voir "Les aberrations sexuelles" in Sigmund Freud, *La Vita sessuale*, trad. Adele Campione, Sandro Candeva, Mazzino Montinari, Cesare Musanetti et Ermanno Sagittario, éd. Cesare Musanetti, 1970, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 46-7.

⁵⁶ Voir § « Alcol, patriottismo e altre droghe. Cameratismo e amicizia », dans Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, éd. Gianni Rossi Barilli et Paola Mieli, 1977, Milano, Feltrinelli Editore, 2002, p. 116-118.

⁵⁷ Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *La Fabrication des mâles*, 1975, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 156-160.

⁵⁸ Judith Butler envisage le *coming out* comme un acte performatif. Depuis la découverte du SIDA, l'association homosexualité-maladie est devenue une constante pour l'imaginaire collectif. C'est ainsi que l'assomption du désir homoérotique a commencé à entraîner le fantasme de la maladie. Dans le cadre du service militaire contemporain, le côté perlocutoire de cette prise de parole (le fait de se reconnaître en tant que gay) comporte la crainte d'une contagion physique transmise de manière *linguistique*. Judith Butler, *Excitable Speech*, New York and London, Routledge, 1997, p. 124.

⁵⁹ Sandro Bellassai, *La Mascolinità contemporanea*, Roma, Carocci, 2004, p. 78-80.

⁶⁰ Même si le titre reprend l'intitulé de l'ouvrage d'Eschyle, D' de Kabal décide de ne pas garder la structure trilogique ancienne, mais de résumer l'*Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* dans une pièce unique.

revanche à mettre en question une idée vieillie de masculinité⁶¹. La friction qui se génère par le rapprochement de cette crainte homoérotique⁶² (dans les pièces) à la volonté de défendre l'égalité de genre (dans l'essai) résonne de façon stridente à l'oreille du lecteur⁶³. D'un côté, il est admissible de penser que le récit de l'émissaire est une sorte de provocation, mais de l'autre côté, il est également vrai que cette thématique n'est pas ultérieurement approfondie dans le reste du texte, ce qui empêche les gens qui ne s'intéressent pas à la question d'éveiller une sensibilité critique envers des idées qui risquent par contre de favoriser le développement d'un sentiment homophobe. Grâce à l'image que D' de Kabal propose des soldats, il est donc possible de détecter une incongruence au sujet de la représentation de la guerre dans ces adaptations de la trilogie d'Eschyle. Il est vrai que l'auteur s'oppose aux conflits militaires, mais il est aussi vrai qu'il semble encourager les asymétries dans l'armée : le général Agamemnon reste le guerrier impitoyable tandis que les autres soldats doivent se battre féroce­ment pour obtenir une reconnaissance publique⁶⁴.

Il faut tourner le regard vers l'Angleterre pour trouver des représentations désacralisées de l'armée grecque. C'est le cas, par exemple, de Robert Icke et de son drame *Oresteia*. À la différence de D' de Kabal, dans cette réécriture, c'est Agamemnon le personnage qui permet une redéfinition de l'imaginaire associé à la milice grecque. L'écrivain anglais oblige le chef de l'armée à proposer une lecture alternative de son rôle public. Du point de vue diégétique, Icke insère cette description dans l'épisode qui évoque le sacrifice d'Iphigénie, de manière à créer une correspondance avec la pièce euripidienne, qui exerce une influence incontestable dans le processus d'adaptation. C'est en raison de ce rapport intertextuel qu'il est possible d'expliquer ce changement dans la constitution du personnage. Le poète de Salamine avait en fait déjà inséré dans son poème une critique aux obligations auxquelles chaque souverain devait se soumettre à cause de

⁶¹ L'essai se développe à partir de l'opposition entre le fait d'être un « vrai homme » et le choix de devenir un « homme véritable ». D' de Kabal, *Le Masculin dans sa relation au féminin et à lui-même*, Paris, L'Œil du souffleur, 2018.

⁶² Dans le texte, il n'existe qu'une référence minimale à l'orientation sexuelle comme sujet de réflexion : « et le hasard a fait que nous n'étions que des hétérosexuels, alors c'est de cette place-là, dans un premier temps, que nous nous sommes mis à parler » (p. 11).

⁶³ On lit sur le site internet de l'Œil du souffleur que la maison d'édition s'engage à envoyer gratuitement une copie de l'ouvrage critique à chaque acquéreur de la deuxième tragédie de D' de Kabal. Pour cette raison, du point de vue théorique, tous les lecteurs de l'*Orestie* devraient avoir eu la possibilité de se confronter avec la réflexion critique de l'écrivain français contre la mise en pratique d'une forme exacerbée de masculinité.

⁶⁴ Cette interprétation du texte fera l'objet d'une confrontation au cours de l'interview avec l'auteur.

son rôle politique⁶⁵. Ce néanmoins, dans la tragédie ancienne, à aucun moment le fils d'Atrée n'avait mis en question la charge publique qu'il personnifiait. C'est par rapport à cette évolution qu'il est donc possible de constater une tentative pour modifier à présent l'imaginaire associé à cette figure masculine.

AGAMEMNON : I worshipped them when I was young – the / generals, their ranks, their battles, their / medals, you know? They moved the borders / of the world. They were huge. And then / somehow, their names become our names - / those bronze-edged portraits were of us – and / you realise that you're now sitting in their / seats, the holder of their offices – and it's / so *disappointing*. It's not heroic, you're not making history : just compromising, problem- / solving, hoping against hope that something / can at some point be achieved – day to day / to day. It's just *people*⁶⁶.

Le metteur en scène anglais change profondément les caractéristiques canoniques du personnage. La réplique d'Agamemnon commence par une mise en discussion du caractère sacré des généraux. Cette affirmation contraste avec les pièces de D' de Kabal qui présentent le chef de l'armée comme le seul mortel digne d'une dévotion religieuse⁶⁷. Au contraire, selon Robert Icke, le sacrifice d'Iphigénie comporte la prise de conscience chez Agamemnon de la désarmante impuissance humaine face au réel. C'est l'idée de blessure qui émerge ici : un concept crucial pour le drame, mais qui entre en contraste avec la logique du « stick and stones may break our bones but words will never hurt us », qui fait référence à la philosophie « boys don't cry⁶⁸ » (c'est-à-dire une caractéristique essentielle pour la définition de la masculinité). Une mutation d'approche envers l'univers androcentrique qui témoigne le besoin chez l'homme contemporain d'apprendre à affabuler les traumatismes⁶⁹.

⁶⁵ Nous faisons allusion aux vers 18-19 de la tragédie ancienne. Un passage qui propose un dialogue entre Agamemnon et un vieillard. La thématique principale de cet échange concerne la différence entre une vie tranquille, mais sans danger et une existence valeureuse, mais qui est toujours susceptible de malheurs.

⁶⁶ « AGAMEMNON : Je les vénérâis quand j'étais petit – les / généraux, leur rangs, leurs batailles, leurs / médailles, tu sais ? Ils ont bougé les bordes / du monde. Ils étaient énormes. Et ensuite / d'une façon ou d'une autre, leurs noms sont devenus les nôtres / ces portraits bordés en cuivre sont devenus les nôtres et / à ce moment tu réalises que tu es assis à leur / place, en train de les remplacer et c'est / très *décevant*. Ce n'est pas héroïque, tu n'es pas en train d'écrire l'histoire : c'est juste une question de compromis, de savoir comment résoudre / les problèmes, en espérant contre toute espérance qu'au bout d'un moment / quelque chose soit achevé / jour après jour c'est juste des gens. » (notre traduction). Robert Icke, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015, p. 47.

⁶⁷ D' de Kabal, 2016, p. 34. D' de Kabal, *Orestie*, Paris, L'Œil du souffleur, 2018, p. 16.

⁶⁸ Alors que Ménélas raconte au public (dans la tragédie d'Euripide) d'avoir vu Agamemnon pleurer, à l'idée de devoir sacrifier sa fille, v. 527.

⁶⁹ Comme le constate le sociologue anglais Victor Jeleniewski Seidler dans *Man Enough - Embodying Masculinities*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 1997, p. 60-62.

Mais dans cette pièce, l'acte de parole du personnage se nuance d'une allure politique aussi, vu qu'il entraîne la mise en discussion de l'importance de la tradition au sein de la société. En avouant les difficultés que sa position comporte, Agamemnon renie l'autorité des généraux qui l'ont précédé. Il s'agit d'une trahison de son histoire : l'oubli de la mémoire, l'effacement du passé, une remise en question des succès militaires préalables (une thématique qui est par ailleurs reprise par d'autres écrivains comme Fabrizio Sinisi, qui confie à son Agamemnon un sentiment de lassitude quant à un héritage qui l'envisage toujours comme un vainqueur : « AGAMENNONE : Non ho più quella voglia/di vincere sempre che avevo / un tempo [...] »⁷⁰). C'est pour cette raison que dans la version d'Icke, aucun héroïsme n'est déclenché par les entreprises militaires. La grande Histoire (« les portraits en bronze ») se construit à l'aide des relations politiques entre les pays, ce qui fait un clin d'œil à l'importance de la diplomatie en comparaison de l'approche belliqueuse dans la résolution des conflits.

À la lumière de cette comparaison, il est donc admissible d'affirmer qu'à l'époque contemporaine, l'imaginaire associé à la représentation des soldats subit un changement du point de vue social, mais que l'intérêt porté par les écrivains à cette thématique garde la marque du style personnel de chaque auteur. C'est pour cette raison que les adaptations présentent des divergences assez profondes en ce qui concerne la façon de traiter ce sujet. Quant à ce polymorphisme, la réécriture la plus représentative de ce vaste éventail de possibilités est *This Restless House*. À ce sujet, la trilogie propose une évolution radicale de l'image de l'armée de la première à la dernière tragédie. *Agamemnon's Return* fige le point de départ de cette exploration. Dans cette réécriture de l'*Agamemnon*, la description de la milice est conforme à l'imaginaire traditionnel : l'autrice met en évidence le caractère redoutable des guerriers. De manière similaire à la pièce d'Icke, Iphigénie est le personnage qui sert de médiateur pour l'approfondissement de la discussion, mais à la différence d'*Oresteia*, la fille du roi minoen participe activement à la scène. L'épisode en question, qui ne figure pas dans les pièces anciennes, se formalise sur scène à l'aide d'une valise (donnée en cadeau par la fille au père) remplie avec tout le nécessaire pour permettre à Agamemnon de devenir « un vrai soldat » : « what a man needs, when he is to

⁷⁰ « AGAMEMNON : Je n'ai plus cette envie de gagner toujours que j'avais autrefois » (notre traduction), Fabrizio Sinisi, *Tre drammi di poesia : la grande passeggiata, natura morta con attori, Agamennone.*, Bari, Edizioni di pagina, 2017, p. 120.

become a soldier»⁷¹. Les objets listés ont un caractère fortement allégorique et le symbolisme passe par l'emploi d'éléments naturels.

Ce qui rend la séquence perturbante est l'âge de la fillette qui met en exergue la cruauté de l'affrontement sur le champ de bataille : l'ortie est évoquée pour incrémenter la brutalité, les myrtilles servent pour être battant, les digitales contrastent la peur, les aux (à croquer crus) permettent la résistance physique, le gui fait perdre toute gentillesse d'esprit, le saule bloque la douleur, la réglisse augmente le courage, les pissenlits rendent le sang plus dense, le cumin rend les gens cruelles, la lavande soigne les blessures.

D'un point de vue psychanalytique, la culture de la guerre et de la compétition (un phénomène à prévalence masculine)⁷² se motive par le complexe de castration : aux yeux des mâles, l'agressivité est l'outil fondamental pour prévenir le risque de féminisation, et donc de perte de l'identité sexuelle. Le fait que ce soit cette Iphigénie-sorcière à s'identifier avec une telle approche comportementale pousse la totalité des relations bâties au cours de la trilogie à se modeler à partir d'un paradigme de violence. Il faudra attendre la dernière tragédie (*Electra and Her Shadow*), pour retrouver une version apaisée de l'esprit de la fille. Une Iphigénie qui parvient à interrompre la concaténation de vengeance qui avait produit le sort néfaste des Atrides. Dans cette dernière pièce de la trilogie, Harris récupère le motif des offrandes, mais l'autrice adoucit le caractère des dons offerts par la première née du couple royal : un ensemble de jouets d'enfant donnés en cadeau à chaque membre de la famille (des algues recueillies sur la plage à Clytemnestre, un clou tordu à Agamemnon, des fleurs en plastique à Électre), qui décrètent la mort de tout esprit belligérant.

3.3. La mafia de *Il Verdetto*.

La pièce *Il Verdetto* [2007] n'est pas une *tragédie* au vrai sens du terme. À cet effet, l'autrice affirme très clairement sa volonté dès le début du drame : « questo scritto non si riferisce a nessun accadimento di cronaca particolare, né si propone di essere solidale alla lezione dell'epos o a quella della tragedia »⁷³. Le livret se présente comme une histoire de

⁷¹ « Ce dont un homme a besoin quand il devient un soldat » (notre traduction), Zinnie Harris, 2016, p. 28.

⁷² Luciano Ballabio, *Virilità*, Milano, FrancoAngeli, 1991, p. 119-124.

⁷³ « Cet écrit ne fait référence à aucun fait divers spécifique et il ne cherche pas à être solidaire avec l'épique ou avec la tragédie », (notre traduction). Valeria Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 8.

mafia, et en ce sens, la *forme tragique* lui convient parfaitement⁷⁴. En 2006, le roman d'enquête *Gomorra* par Roberto Saviano bouleversa le monde de l'édition mondial en dénonçant les machinations les plus obscures du système mafieux napolitain. La voie entreprise l'année d'après par Parrella est très différente : bien que les événements évoqués dans le texte ne fassent référence à aucune rubrique criminelle spécifique, les indications reportées sont tellement précises, que chaque lecteur/spectateur parvient à s'identifier avec l'imaginaire emprunté par l'autrice. Agamemnon est un membre émérite de la Fratellanza Napoletana (la Confrérie Napolitaine) (p. 34) ; un clan mafioso créé en 1978 par Luigi Giuliano en opposition à la Nuova Camorra (la Nouvelle Camorra). Derrière ce personnage se cache probablement Giuseppe Lo Russo : un homme d'honneur dont l'influence couvre les territoires de la province nord de Naples. Cette conjecture est plausible à la lumière du fait que dans les premières pages de la pièce, Clytemnestre fait une allusion à la ville de Miano, le cœur des affaires d'Agamemnon, ainsi que le centre de l'activité criminelle dirigée par le boss mentionné⁷⁵. La Campanie est la région italienne qui compose le décor de l'adaptation ; un territoire qui subit depuis le XIX^e siècle les méfaits de l'association mafieuse la plus ancienne au monde⁷⁶.

Dans cette organisation, le pouvoir politique est un concept fondamental pour l'administration de l'hégémonie territoriale. La Camorra, de manière similaire à Cosa Nostra (la mafia sicilienne) et à la 'Ndrangheta (la mafia de la Calabre), s'organise autour d'un code normatif très rigoureux⁷⁷ qui décrète avec précision les limites de ce qui est légitime et par conséquent de ce qui est punissable. Parrella appelle ce règlement la « *società delle regole* » (« société des règles ») (p. 16). Une société qui administre à l'aide de la violence les rapports interpersonnels⁷⁸, en favorisant la création d'une logique qui se fonde sur l'opposition entre domination et soumission⁷⁹. L'annexion d'Agamemnon aux sujets forts et la conduite violente du personnage sont des caractéristiques du protagoniste que l'autrice met en exergue depuis le commencement du drame ; plus spécifiquement, dans la partie qui évoque la première rencontre entre Clytemnestre et le chef du clan.

⁷⁴ En 1998, Michele di Martino utilisa le système politique de la mafia pour proposer une adaptation de la trilogie d'Eschyle. À la différence de *Il Verdetto*, *Atridi* se déroule en Sicile. Michele Di Martino, *Atridi*, Doria di Cassano allo Jonio, La mongolfiera, 1998.

⁷⁵ Valeria Parrella, 2007, p. 20.

⁷⁶ Enzo Ciconte, *Mafie del mio stivale*, Lecce, Piero Manni, 2017, p. 7, Nicola Gratteri et Antonio Nicaso, *L'Inganno della mafia - Quando i criminali diventano eroi*, Roma, RaiEri, 2017, p. 52.

⁷⁷ Enzo Ciconte, 2017, p. 11.

⁷⁸ Salvatore Scarpino, *Storia della Camorra*, Milano, Fenice, 2000, p. 6.

⁷⁹ Gigliola Lo Cascio, Angela Di Pasquale, Alessandro Lipari, [et al.], *L'Immaginario mafioso : la rappresentazione sociale della mafia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986, p. 27-28.

Sous prétexte de lui demander un mouchoir (qui sera ensuite utilisé pour essuyer le sang coulant d'une blessure située derrière la nuque⁸⁰), Agamemnon entraîne Clytemnestre dans son propre monde à lui.

Renate Siebert affirme que l'entrée dans un cercle mafieux n'est jamais un choix personnel, mais le résultat d'un long processus de sélection⁸¹. C'est un « contrat de status » : une expression employée par Max Weber pour indiquer des échanges qui ne sont pas de nature matérielle ou monétaire, mais qui impliquent les individus concernés de manière radicale⁸². Le fait d'être entrée en contact avec le sang du boss signe l'annexion de Clytemnestre à la Fratellanza, en décrétant l'institution d'un enjeu de pouvoir au bénéfice du système mafieux. Dans ce drame, Agamemnon est conscient du fait que son destin l'oblige au rachat d'un héritage complexe, auquel il ne peut pas s'opposer (p. 23).⁸³ De son côté, Clytemnestre décide consciemment d'entrer dans un monde qui lui était auparavant étranger : « il sangue il quell'uomo che non si lamentava e mi guardava oltre la ferita e oltre la paura, quella cosa lì diede il tempo e la misura della mia vita »⁸⁴. De manière similaire à un serment de sang, une grossesse consacre l'union entre les amants, ce qui amène les protagonistes jusqu'à l'autel nuptial (une cérémonie que les familles de Clytemnestre et d'Agamemnon cherchent à empêcher) ; un autre élément qui diffère par rapport à la gestion traditionnelle de l'organisation sociale mafieuse, qui a tendance à contrôler avec rigueur les contrats conjugaux⁸⁵. Emile Durkheim appelle cela la « solidarité mécanique »⁸⁶ : un phénomène prémoderne qui prévoit une société fondée sur des éléments homogènes.

Mais le binôme Agamemnon-Clytemnestre aborde un autre aspect très important par rapport au composant diastratique du mythe de fondation de cette organisation criminelle. Dans *Il Verdetto*, le personnage féminin provient d'un contexte bourgeois,

⁸⁰ « CLITEMNESTRA : [...] Quando glielo diedi mi ringrazì stringendo i denti, poi lo passò dietro la nuca, così, come per asciugarsi il sudore, e quando me lo restituì era tutto sporco di sangue... Avreste dovuto sentirlo... ». « CLYTEMNESTRE : [...] Après lui avoir donné le mouchoir, il dit merci en serrant les dents, ensuite il le passa derrière la nuque, comme pour essuyer la sueur et il me le redonna tout taché de sang... Vous auriez dû le sentir » (notre traduction). Valeria Parrella, 2009, p. 18.

⁸¹ Renate Siebert, *Le Donne, la mafia*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 25-29.

⁸² Max Weber, *Economia e società*, 3, 1922, Torino, Edizioni di Comunità, 2000, p. 25.

⁸³ Le texte fait ici un clin d'œil à l'interdépendance qu'il existe entre la criminalité organisée et le paupérisme des zones géographiquement marginalisées. Gaetano Pascale, *La Camorra non esiste*, Roma, Editori riuniti, 2014, p. 115-116. Clytemnestre, dans le passage mentionné auparavant relatif au village de Miano souligne exactement cet aspect de la ville, et donc son éloignement de toute forme de civilisation.

⁸⁴ « Le sang de cet homme, qui ne se plaignait pas et qui me regardait au-delà de la blessure et au-delà de la peur, cette chose-là donna le temps et la mesure de ma vie » (notre traduction). Valeria Parrella, 2007, p. 19.

⁸⁵ Letizia Paoli, *Fratelli di mafia*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 99.

⁸⁶ Émile Durkheim, *La Divisione del lavoro sociale*, éd. Alessandro Pizzorno, 1893, Torino, Edizioni di Comunità, 1999, p. 186-187, 299-300.

alors que la contrepartie masculine est d'origine populaire. Une ambivalence essentielle pour l'identité mafieuse, qui se voit comme la synthèse parfaite de la puissance monétaire de l'aristocratie bourbonnienne et de la puissance physique du brigandage⁸⁷. Une structuration identitaire dichotomique, qui introduit dans la tragédie un conflit ultérieur en ce qui concerne la place occupée par la femme au sein de la société. La structuration sociale des clans mafieux propose une dynamique des relations très patriarcale : il s'agit d'une société entièrement masculine. Les femmes sont contraintes dans les rôles de fille ou d'épouse⁸⁸. Aucune carrière à l'intérieur de la confrérie ne leur est permise en vertu du fait que la qualité essentielle pour devenir un homme d'honneur (un membre du clan) c'est l'omerta ; une compétence méconnue au sexe féminin, naturellement enclin au commérage⁸⁹.

C'est pour cette raison que l'importance accordée à Clytemnestre⁹⁰ par le clan pendant l'absence d'Agamemnon est d'un point de vue théorique étonnante. Mais cette étrangeté marque également une différence substantielle par rapport au personnage eschylien. Dans cette réécriture, Clytemnestre entend l'administration du pouvoir politique comme une sorte de trahison de son époux : « L'ho tradito quando ho diretto gli affari, quando chiedevo alla sarta di confezionarmi un nuovo vestito, mentre lo indossavo per provarlo, e mentre lo indossavo a una cena parlando di cose che minimamente mi stavano a cuore »⁹¹. Rien de l'audace gouvernementale du personnage du V^e siècle avant notre ère semble être gardé par l'écrivaine de Torre del Greco. L'éloignement d'Agamemnon de Naples sert d'adaptation de la guerre de Troie. Parrella envisage le conflit comme une période de cavale (qui dure toujours dix ans) après le meurtre d'Iphigénie.

Après plusieurs pérégrinations, Agamemnon trouve un abri dans les territoires contrôlés par la Sacra Corona (Couronne Sacrée) en Pouille : « Lo vedo, che arriva fischiando sotto la casa di Cassandra, che va lì a mangiare tutti i giorni per cucire le

⁸⁷ Filippo Di Forti, *Per una psicoanalisi della mafia : radici, fantasmi, territorio e politica*, Verona, Bertani, 1982, p. 56.

⁸⁸ Diego Gambetta, *La Mafia siciliana*, 1992, Torino, Einaudi, 1994, p. 171.

⁸⁹ Renate Siebert, 1994, p. 90-94.

⁹⁰ Agamemnon souligne souvent la nature *royale* du personnage féminin (p. 21, 23, 26, 45), alors que le pouvoir politique que le chef mafieux représente a plutôt une structure oligarchique, comme le constate Letizia Paoli, en analysant la conformation des groupes mafieux pendant les dernières trois décennies du XX^e siècle en Italie du Sud. Letizia Paoli, 2000, p. 74-75.

⁹¹ « Je l'ai trahi quand j'ai commencé à diriger ses affaires, à chaque fois que je demandais à ma couturière de me confectionner une robe nouvelle, je l'ai trahi pendant que je l'essayais, et pendant que je le portais à un dîner en parlant d'affaires qui ne m'intéressaient pas minimalement » (notre traduction). Valeria Parrella, 2007, p. 42.

alleanze, so tutto. »⁹². Le désir de trouver des alliés chez les autres clans mafiosi pourrait satisfaire ce que Max Weber appelle la « minimalisation du pouvoir » : la réduction de l'autorité d'un groupe, en faveur de la création d'une « démocratie directe »⁹³ (fondée sur la confiance) parmi les membres d'un cercle restreint d'unités. L'isolement et la désagrégation hantent les fantasmes des mafiosi avec des images de fragilité et de faiblesse, alors que la coopération et le partage suscitent l'omnipotence et l'invincibilité⁹⁴.

Une volonté qui oblige pourtant la mafia à une confrontation directe et constante avec l'état de droit, ce qui est assez étrange pour une organisation criminelle⁹⁵. La nature de ce rapport a été longuement analysée par la recherche en sciences politiques, qui a envisagé le phénomène de deux manières différentes : en considérant la mafia comme un anti-état, ou comme un état dans l'état⁹⁶. Des points de vue qui trahissent des divergences profondes : si le terme anti-état implique une opposition très nette entre les institutions et l'association mafieuse, le syntagme « un état dans l'état » sous-entend une complaisance du système politique officiel à l'égard de ce régime militaire illégitime. La pièce de Valeria Parrella reflète cette deuxième approche. La collusion entre la politique italienne et le clan mafieux émerge à deux moments du drame : lors de la description de la villa d'Agamemnon et pendant les funérailles du chef mafieux. Le respect montré par la police au cours de la cérémonie funèbre du camorriste⁹⁷ indique la commixtion de l'état dans les affaires du clan. Une complaisance qui anéantit la quête de la justice qui motivait en principe la trilogie d'Eschyle.

Pendant très longtemps, les mafias ont été comprises par le culturalisme, par l'anthropologie, et par les disciplines historiques comme une « façon d'être », alors que ces disciplines auraient dû focaliser la « façon de faire » de ces organisations criminelles⁹⁸. Une faute méthodologique qui a sans doute été favorisée par le manque d'instruments d'étude adéquats, mais qui a certainement empêché le développement d'une approche analytique capable de dépasser les limites du descriptif. Les médias ont

⁹² « Je le vois, quand il arrive en sifflant à la maison de Cassandre, il va déjeuner chez elle chaque jour afin de tisser des alliances, je sais tout ». *Ibid.*, p. 36-37.

⁹³ Max Weber, *Economia e società*, 1. Teoria delle categorie sociologiche, éd. Pietro Rossi, 1922, Torino, Edizioni di Comunità, 1999, p. 286-287.

⁹⁴ Gigliola Lo Cascio[et al.], 1986, p. 33.

⁹⁵ Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa : Perché le mafie hanno avuto successo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2015, p. 14.

⁹⁶ « [La mafia] non [è] frutto abnorme del solo sottosviluppo economico, ma prodotto delle distorsioni dello sviluppo stesso. A volte articolazione del potere, a volte antitesi dello Stato dominatore. E, comunque, sempre un alibi. » Giovanni Falcone, *Cose di Cosa Nostra*, éd. Marcelle Padovani, 1991, Milano, BUR, 2012, p. 107.

⁹⁷ Valeria Parrella, 2007, p. 51.

⁹⁸ Nicola Gratteri et Antonio Nicaso, 2017, p. 34.

parfois essayé de recoudre cette déchirure, sans toujours y réussir (il suffit de penser à l'image édulcorée du « bon mafioso » proposée par la superproduction *The Godfather* de Francis Ford Coppola).

Dans *Il Verdetto*, Parrella laisse de côté les clichés qui font traditionnellement référence à l'association clandestine. Clytemnestre ne cache pas les traits les plus négatifs de ce milieu socioculturel italien. Elle souligne les manques institutionnels relativement au contraste de cette organisation (l'exigence de créer une société capable de protéger les individus, p. 31), elle manifeste l'importance de la culture pour la réussite d'une opposition à cette réalité (« Se solo avessi potuto chiuderla nella biblioteca di moi padre [Iphigénie] invece di vederla morire dissanguata in un vicolo. Questa era l'arma che avevo e che fossi stata lucida avrei dovuto vedere, sapere. » p. 31⁹⁹), elle ne cache pas les conséquences de son libre arbitre à l'encontre des règles du clan (elle fait allusion à la torture, p. 15, 53). L'*Orestie* devient ainsi un outil offert à l'écrivaine italienne pour tracer, à travers cette apologie pour Clytemnestre, un chemin censé traiter tous les aspects, même les plus crus et les plus brutaux, de cette organisation contre la loi et contre l'état, tout en gardant la « distance de sécurité » offerte par le mythe.

3.4. La royauté.

D'après une lecture traditionnelle, l'histoire de la généalogie des Atrides sert de prétexte à Eschyle pour tracer les étapes de l'évolution de la civilisation. Compte tenu de cette analyse, George Thomson ne considère pas uniquement la création de ce genre comme le résultat d'une mutation littéraire du mythe, mais il l'envisage également comme la traduction poétique d'une phase précise de l'organisation sociétale hellénique : l'établissement de la démocratie. L'identité de la *polis* est donc placée au centre de cette lecture¹⁰⁰ : la ville devient l'institution censée coordonner les forces humaines, naturelles et divines¹⁰¹.

⁹⁹ « Si seulement j'avais pu la renfermer [Iphigénie] dans la bibliothèque de mon père au lieu de la voir saigner à mort dans une ruelle. Voici l'arme que j'avais et que j'aurais dû voir et connaître si seulement j'avais été lucide » (notre traduction).

¹⁰⁰ Spécialement dans la tragédie *Les Euménides*. Eric R. Dodds, « Morals and Politics in the *Oresteia* » (p. 45-63), dans *The Ancient Concept of Progress*, Oxford, The Clarendon Press, 1973, p. 54.

¹⁰¹ Froma Zeitlin, « The Dynamics of Misogyny : Myth and Mythmaking in the *Oresteia* », dans *Women in the Ancient World*, éd. John Peradotto et John Patrick Sullivan, Albany, State University of New York Press, 1984, p. 159.

Bien évidemment, cette constatation s'avère anachronique pour la production théâtrale européenne¹⁰² contemporaine. Cependant, cela n'empêche pas les écrivains d'insérer une réflexion politique dans leurs réécritures de la trilogie eschylienne. C'est le cas, par exemple, de Pier Paolo Pasolini qui exploite les tragédies anciennes pour aborder frontalement, mais à l'aide d'une perspective alternative, les problèmes qui tenaillaient son propre temps¹⁰³ (*Edipe Roi* [1967], *Médée* [1969], *Annotations pour une Orestie Africaine* [1970]). C'est ainsi qu'à l'aube du XXI^e siècle, la cible de la réflexion littéraire formulée par le phénomène de reprise du modèle tragique devient la société : un concept qui définit un ensemble empirique (donc doté d'une identité phénoménologique), mais qui se connote également par un imaginaire symbolique. Le principe de cohérence (un présupposé essentiel afin que le système soit « productif », donc efficace¹⁰⁴) harmonise les relations parmi les membres de ce collectif.

En ce qui concerne la production littéraire italienne, Vincenzo Pirrotta utilise la réécriture *Clitennestra Millennium* pour représenter une société caractérisée par un régime totalitaire incapable de mettre en place une politique de prévention sociale. D'un point de vue historique, le terme « totalitarisme » est un produit de l'époque contemporaine qui fait référence à la dérive autoritaire de la politique européenne au XX^e siècle¹⁰⁵. Il s'agit d'un système administratif qui supprime chaque frontière entre la société et l'état ; le pouvoir se concentre dans les mains d'une oligarchie inamovible qui utilise son influence de manière irresponsable. La police devient l'institution qui administre la violence afin de permettre l'imposition de l'idéologie. L'information est fortement contrôlée¹⁰⁶, en devenant la propagande du régime.

Voici le cadre dans lequel la pièce italienne se développe : Électre et Oreste s'érigent au sommet de la représentativité politique d'une version futuriste de la ville de Mycènes. Ils encharment la fusion entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel. L'état policier est maintenu à l'aide d'une milice (personnifiée par les Érinyes) assujettie à la classe dirigeante. Le système entier se configure au dépit de la collectivité. Le chœur rend

¹⁰² Dans les pays qui n'ont pas encore connu de gouvernements démocratiques, la trilogie d'Eschyle reste un ouvrage de dénonciation contre la tyrannie. C'est le cas de la pièce *Infamante Electra* [2006] par Benjamín Galemiri qui exploite le mythe d'Électre pour évoquer les délits et les fraudes commis par l'ex-sénateur chilien Joshua Halevi. En Afrique du Sud, Yaël Fabre écrit *Molora* [2009] : une adaptation de l'*Orestie* qui raconte les conséquences de l'apartheid.

¹⁰³ *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, 2004, p. 208.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁵ La primogéniture du mot est accordée à Giovanni Amendola, qui l'utilisa dans un article paru dans l'édition du journal *Mondo* daté du 12 mai 1923 par rapport à la politique de Benito Mussolini. Simona Forti, *Il Totalitarismo*, Roma - Bari, Editori Laterza, 2001, p. 4.

¹⁰⁶ Gianni Oliva, *Le Tre Italie del 1943*, Milano, Mondadori, 2004, p. 17.

une image très négative du couple royal en l'envisageant comme un fléau pour les citoyens (« CORO : [...] Elettra e Oreste/cu raggia e livori / dicemu / cu tutto lu cori : / megghiu di vuavutri / è puru la peste »¹⁰⁷). La fracture entre la classe dirigeante et la population est marquée de manière très nette du point de vue économique aussi : l'opulence des enfants royaux est directement proportionnelle au paupérisme des habitants de Mycènes (p. 37). En ce sens, la richesse d'Électre et d'Oreste préannonce la conclusion de l'adaptation : comme dans l'ouvrage eschyléen, l'arrogance humaine (la pourpre des tapis rouges dans l'*Agamemnon*) devient l'antichambre de l'exodos tragique de la pièce¹⁰⁸.

Clytemnestre revient à la vie pour renverser la dictature imposée par ses enfants. Elle est la dernière représentante de la structuration gouvernementale préalable de la ville, c'est-à-dire une monarchie éclairée : « CLITENNESTRA : Parla donna, non temermi, io ho solo il desiderio e la volontà che il mio popolo non viva mangiando rifiuti e scarafaggi, vagando come topi in cumuli di escrementi e spazzatura, e dormendo tra rovine in ricoveri che somigliano a tane »¹⁰⁹. C'est ainsi que le metteur en scène italien exploite l'*Orestie* pour bouleverser l'imaginaire politique façonné par Eschyle dans sa trilogie : Clytemnestre cesse d'être l'usurpatrice du pouvoir d'Agamemnon pour devenir l'emblème d'une politique fondée sur l'idéal de justice et de liberté.

Malgré cette version de la trilogie, le fantasme de la tyrannie ne disparaît pas définitivement de l'imaginaire des dramaturges qui réécrivent à l'époque contemporaine l'ouvrage eschyléen (au-dedans et en dehors¹¹⁰ de l'Europe). Dans les tragédies de D' de Kabal, il est par exemple possible de retrouver la même version viciée d'une Clytemnestre « à l'ancienne », qui fuit la responsabilité du meurtre d'Agamemnon pour imposer la dictature canonique¹¹¹. De manière similaire, le conflit arabo-israélien, qui fait

¹⁰⁷ « CHŒUR : Électre et Oreste / avec la rage et la colère / nous disons / avec tout le cœur : / même la peste / est mieux que vous » (notre traduction). Le passage (en dialecte sicilien) est répété quatre fois en guise de refrain (les didascalies nous informent que le texte est chanté) par le chœur de la page 42 à la page 45, Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra millennium - La caduta degli dei*, Palermo, Glifo Edizioni, 2015.

¹⁰⁸ Voir Vincenzo Di Benedetto, 1978, p. 185.

¹⁰⁹ « CLYTEMENSTRE : parle, femme ! N'aie pas peur, je n'ai que le désir et la volonté que mon peuple vive sans devoir manger des ordures ou des cafards, en errant comme des souris sur des cumules d'excréments et de déchets, en dormant parmi les ruines dans des abris qui ressemblent à des terriers » (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, 2015, p. 41.

¹¹⁰ Une pièce digne d'attention, mais qui date de 1994, c'est la tragédie *Agamemnon 2.0* d'après le régisseur nord-américain Charles Mee. Le drame propose une description très négative du pouvoir politique: « The power of a public man is measured / by how much blood and treasure / ha has the authority to waste » ; la brutalité de la classe politique devient l'unité de mesure du pouvoir de l'état. À travers cette pièce, la volonté de l'auteur était d'exploiter le mythe des Atrides pour dénoncer la responsabilité du gouvernement vis-à-vis de la violence durant la guerre en Vietnam. Charles Mee, *Agamemnon 2.0*, 1994, p. 7.

¹¹¹ D' de Kabal, 2016, p. 63-4.

l'objet de la pièce de Cécile Ladjali, interdit l'établissement d'une démocratie. C'est ainsi que la dispute qui oppose la classe gouvernementale à la collectivité reste un sujet problématique pour de nombreuses adaptations de la trilogie d'Eschyle¹¹².

Une autre pièce qui propose une description alternative du pouvoir politique est l'*Agamennone* par Fabrizio Sinisi. Le poète italien utilise la trilogie d'Eschyle pour exprimer son mécontentement par rapport à une politique contemporaine à la dérive. Franco Perrelli souligne cette caractéristique du drame dans l'introduction au volume : « Argo si staglia come una metafora del mondo contemporaneo, ottuso da un totalizzante appariscente conflitto globale di natura finanziaria, ma agitato in parallelo da striscianti sanguinose guerre sotterranee, pressoché ignorate o attenuate dai media »¹¹³. Dans cette réécriture, l'histoire se déroule au cours d'une guerre civile qui sévit la ville d'Argos. L'incommunicabilité est le sentiment qui empiète sur tous les personnages de l'adaptation. Une incommunicabilité qui a l'effet de fragmenter le tissu social en produisant cependant les antagonismes qui permettent l'évolution de la narration : la société contraste la classe dirigeante, la reine déteste son peuple, l'épouse hait son époux.

À l'origine de chaque opposition, il existe une question qui concerne la thématique de la liberté, qui devient pour cette raison un sujet pivot au sein du drame. L'auteur décide d'aborder ce concept de manière critique. Pour Sinisi, « indépendance » rime avec « possibilité », mais pour pouvoir bénéficier du privilège de l'autonomie, il faut un engagement politique qui se traduit en prise de parole publique. Le problème surgit dès qu'un personnage (en particulier le chœur, une métonymie pour le peuple) n'aboutit pas à cette relevance, en ne parvenant pas à être libre. L'intersectionnalité de la société produit une organisation élitaires des rapports interpersonnels, qui se traduit sur le plan de la représentativité, en éloge de la dictature :

CLITEMNESTRA : [...] Il popolo ama in fondo la dittatura / più di ogni altra forma di governo : / a parole lo nega, / ma nei fatti è così. / Il popolo non sa che farsene / della libertà, e volentieri / la vende a qualcun altro. / La libertà è scomoda e inquietante / la

¹¹² En 2012, Rui Madeira présente au Theatro Circo (Braga, Portugal) une adaptation de la trilogie (*Oresteia, A tragédia da Europa*) qui se fonde précisément sur cette opposition, mais qui élargit la question au niveau communautaire. Le régisseur décide d'habiller les membres du chœur de l'*Agamemnon* avec les bannières de certains partis politiques. Au cours des Euménides, ces étendards composent le décor de la scène. Athéna fait par contre son apparition enveloppée dans un drapeau de l'Europe. De cette manière, c'est à l'aide de la collectivité que l'ouvrage parvient à son dénouement heureux.

¹¹³ « Argos s'érige comme une métaphore du monde contemporain, obtus par un conflit totalisant et flamboyant de nature financière, mais bouleversé en parallèle par des guerres sanguinaires souterraines, presque ignorées mais au même temps nuancées par les médias » (notre traduction). Franco Perrelli « Il Damma trasversale di Fabrizio Sinisi », dans Fabrizio Sinisi, 2017, p. 17.

libertà, la libertà è rischiosa / e può far male. Agamennone però / è disposto a farsene carico. / Per questo lui è il Principe, / il Sovrano perfetto : / Agamennone è il Re !¹¹⁴

La liberté produit du malaise, elle est inquiétante. Contrairement à Clytemnestre, Agamemnon sait comment assumer la tâche. La reine est consciente de la haine que la population d'Argos éprouve envers sa personne. D'ailleurs, bien que le chœur reconnaisse son autorité (« Oh, ma certo. Voi siete la Regina. / A voi tutto è concesso [...] » p. 134¹¹⁵), l'épouse d'Agamemnon ne fait rien pour réduire l'écart qui l'éloigne du reste de la société. Elle refuse d'occuper l'espace public, en demeurant toujours enfermée dans le palais¹¹⁶, son gouvernement est « pro tempore » (p. 108), donc transitoire. Même la malveillance éprouvée par les citoyens à l'égard de sa personne n'est pas considérée comme quelque chose de remarquable en raison de la supériorité qui caractérise la charge qu'elle occupe : le peuple est idiot, une bête sauvage qui ne sait qu'écouter le discours du patron qui lui convient le mieux (p. 123).

Le désintérêt de la reine pour la gestion politique de son propre pays ne représente pas une particularité qui caractérise l'ouvrage de Sinsi seulement. Le même attribut est repérable dans la version de Clytemnestre de *This Restless House*. Zinnie Harris décide en fait de modeler ce personnage sur la base d'une lassitude similaire à celle qu'il est possible de retrouver dans le drame italien : « CLYTEMNESTRA : I haven't been outside for years, and then today / you've seen everything you know exactly what I've / become. I can't go out in front of anyone »¹¹⁷. De manière similaire à l'*Électre* d'Euripide¹¹⁸, le « dedans du palais » ne communique pas avec la ville. Le milieu domestique de la famille royale ne se mélange pas à la vie publique de la population. Ce qui change cependant

¹¹⁴ « CLYTEMNESTRE : Au fond, le peuple aime la dictature / plus que n'importe quelle autre forme de gouvernement : / quand il parle il le nie / mais en vérité c'est comme ça. / Le peuple ne sait pas quoi faire / de la liberté et il la vend / volontiers à quelqu'un d'autre. / La liberté est inconfortable et inquiétante / la liberté, la liberté est dangereuse / elle peut faire du mal. Agamemnon est pourtant prêt à s'en charger. / C'est pour cette raison qu'il est le Prince, / le Souverain parfait : / Agamemnon est le Roi » (notre traduction). *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁵ « Oh, bien sûr, vous êtes la reine / À vous, tout est permis [...] » (notre traduction).

¹¹⁶ Une différence très nette par rapport à la pièce eschylienne, qui envisage le personnage féminin comme une « figure politique » qui foule volontiers l'estrade, c'est-à-dire l'endroit scénique qui métaphorise l'espace public de la ville. (*Agamemnon* vv. 286, 496).

¹¹⁷ « CLYTEMNESTRE : ça fait des années que je ne sors pas / et aujourd'hui maintenant / tu as tout vu, tu sais parfaitement ce que je suis / devenue. Je ne peux pas sortir, devant personne » Zinnie Harris, 2016, p. 47.

¹¹⁸ Dans la version de la tragédie selon Euripide, l'action se déroule en pleine campagne. L'éloignement par rapport à la ville de Mycènes a une fonction symbolique très forte. Cela permet de désigner le palais d'Agamemnon comme un endroit indigne qui est occupé de manière frauduleuse par le couple de tyrans Clytemnestre et Égisthe. Irene Chalkia, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide - Essai d'analyse socio-culturelle.*, Thessalonique, Aristoteleio panepistemio Thessalonikes, 1986, p. 22.

dans la trilogie anglaise par rapport au poème de Sinisi, c'est l'effet que ce désintéret produit sur la communauté : dans *Agamemnon's Return* la collectivité ne manifeste pas le même sentiment de mécontentement envers la fille de Tyndare, qu'il est possible de voir dans le drame italien. Au contraire, il semble accepter de manière bienveillante les avantages offerts par une liberté retrouvée. C'est ainsi que le retour du roi, associé à une réhabilitation du contrôle administratif, représente une menace pour la liberté de la population argienne (p. 65).

La réticence de la ville par rapport au retour du souverain est symptomatique de la complexité qui caractérise Agamemnon, à la différence de Clytemnestre, en ce qui concerne la représentation de la royauté. Chez Sinisi, le roi d'Argos est présenté de manière beaucoup plus facettée. D'un côté, il incarne l'archétype du bon souverain (il sait comment accorder un soutien moral et physique à son peuple, il est un homme fort, mais au même temps il connaît la tendresse, p. 110) : « CLITEMNESTRA : Perché prende su di sé/ogni cruccio e ogni scelta, / e lui che sceglie, e soffre / al posto nostro, è lui / che risponde di ogni scelta / e di ogni conseguenza. »¹¹⁹. Cependant, derrière le bouclier de l'institutionnalisme, la figure forgée par le poète italien se caractérise également par une fragilité écrasante. Lors d'un échange avec Cassandre, la prophétesse phrygienne corrobore cette lecture : Agamemnon voudrait être assemblé au chef résolu, il désire exercer ses pouvoirs, pourtant il trahit une faiblesse évidente (p. 116). La confirmation de cette constatation se trouve au cours de la première rencontre avec Clytemnestre, après le retour du souverain de Troie (p. 120). Un échange qui traduit la remise en discussion de la relevance politique du chef militaire à Mycènes¹²⁰.

Si Gilbert Durand avait raison de voir dans la puissance royale une légitimation de la virilité monarchique¹²¹, le questionnement de la stabilité exécutive dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie* déstructure l'idéal de masculinité que la royauté comporte. De manière similaire, la prépondérance de Cassandre et de Clytemnestre quant au

¹¹⁹ « CLYTEMNESTRE : parce qu'il assume la responsabilité de / chaque souci et de chaque choix / c'est lui qui prend les décisions et qui souffre / à notre place, c'est lui / qui est responsable de chaque choix / et de chaque conséquence » (notre traduction). Fabrizio Sinisi, 2017, p. 124-125.

¹²⁰ L'attention portée par l'auteur à la psychologie du personnage rappelle la pièce *Dévastations* ; une adaptation de l'*Orestie* par Dimitris Dimitriadis, parue en 2016. L'Agamemnon de Dimitriadis manifeste le même désir d'échapper au poids de la tradition. Une tradition qui l'envisage toujours comme le souverain responsable de la mort de sa fille. Le souverain qui retourne à Mycènes après avoir gagné la guerre de Troie pour être ensuite tué par son épouse. « [AGAMEMNON] Je me sens emprisonné dans les limites d'un personnage / et cela n'est seulement / qu'une toute petite partie de moi - / parler autrement / désirer autrement / me fâcher autrement / montrer d'autres capacités / d'autres faiblesses ». Dimitris Dimitriadis, *Dévastation*, trad. Michel Volkovitch, Les Matelles, Édition espaces 34, 2016, p. 50.

¹²¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 154.

discernement du pouvoir politique montre une requalification des protagonistes féminines de l'histoire. Au XXI^e siècle, c'est donc le soi-disant « sexe faible » à servir de médiateur pour une reformulation de l'imaginaire associé à la sphère publique. Une affirmation qui pourrait être facilement contestée par ceux qui redoutent de l'efficacité d'une approche féministe dans le champ littéraire, mais qui trouve parfois une confirmation dans les textes eux-mêmes. C'est le cas de la pièce *Clytemnestra*¹²² de Lulu Raczka.

Aussi métathéâtrale (la pièce prend la forme d'une discussion entretenue entre un metteur en scène et un professeur, sans doute de littérature grecque ancienne, au sujet de la création d'un spectacle concernant le personnage de Clytemnestre) que féministe (« DIRECTOR : We need a new angle and the new angle is women. »¹²³), la pièce s'insère de manière innovatrice dans le processus de redécouverte du canon grec. L'intertexte de *Clytemnestra* est varié : le livret se présente comme un mélange entre *Iphigénie en Aulide* et *l'Agamemnon*¹²⁴. Au fur et à mesure que les passages s'enchaînent, et que la poésie d'Euripide cède le pas à celle d'Eschyle, le côté politique surgit de manière toujours plus bouillonnante dans l'alternance des répliques des personnages. Le paroxysme de cette transition est rejoint au moment de la première évocation du sacrifice d'Iphigénie :

PROFESSOR : Yes, / She comes in and breaks the play. / She walks on stage and the play breaks. / Though she pretends at first and she plays / along with the men / With the men's little game of politics / She plays their game

¹²² Le drame fait partie d'un ouvrage collectif intitulé *The Iphigenia Quartet*, qui se compose de quatre tragédies ayant pour thématique la vie et la mise à mort de la fille du roi de Mycènes : *Agamemnon* (de Caroline Bird), *Iphigenia* (de Suhayla El-Bushra), *Chorus* (de Chris Thrope), et bien évidemment *Clytemnestra* (de Lulu Raczka).

¹²³ « RÉGISSEUR : nous avons besoin d'un point de vue nouveau, et le point de vue nouveau c'est la femme » (notre traduction). Lulu Raczka, *Clytemnestra*, "The Iphigenia Quartet", London, Oberon Books, 2016, p. 58. La notion de genre est une thématique très importante dans l'adaptation, comme la citation le montre déjà. L'autrice exploite la structure morphologique de sa langue maternelle pour obliger le lecteur à faire attention à ce concept. Dans le livret, le texte ne marque jamais le sexe biologique des personnages. Cette opération est permise par la « neutralité » de la langue anglaise.

¹²⁴ La méthode assimilative est avouée : « PROFESSOR : [...] And I know this doesn't work chronologically [le schéma narratif de la pièce] / In terms of when the plays were all written / And I know it doesn't work in terms of who / wrote the plays / I know this only works / But I like to think of this – the moment at the / door / On the hill at the door of the temple / As the moment ». « PROFESSEUR : [...] Je sais que ça ne marche pas de manière chronologique / en raison des dates d'écriture des pièces / et je sais que ça ne marche pas en termes d'attribution / par rapport à l'auteur / je sais que c'est seulement comme ça que ça marche / mais j'aime penser à ça – au moment / la porte / sur la colline, à la porte du temple / comme le moment. » (notre traduction). *Ibid.*, p. 65.

DIRECTOR : She is perfect because she is a master / strategist. / She's already an action hero. / Or a villain. / And here [au moment du meurtre d'Iphigénie] we see the creation of that.¹²⁵

Le renvoi à la figure de Clytemnestre est ici indiscutable. Une allusion qui devient explicative du paradigme de référence sur lequel s'établit l'encadrement institutionnel proposé par Raczka. La tradition ne fait qu'un avec la contemporanéité : l'épouse d'Agamemnon se mesure avec l'organisation phallogocentrique d'une administration politique dirigée uniquement par les hommes. L'approche choisie est pourtant progressiste : cette confrontation accorde le prétexte pour poursuivre des objectifs personnels. « The game of politics » se résume à un jeu enfantin, d'où Clytemnestre sait comment en tirer profit.

*

Dans une interview donnée au Teatro Stabile de Naples qui remonte au 3 septembre 2015, le metteur en scène Luca de Fusco¹²⁶ affirme que l'*Orestie* évoque un éventail de thèmes qui proviennent « dalla pancia della società »¹²⁷ (« du ventre de la société »). Au XXI^e siècle, cette trilogie permet aux metteurs en scène d'expliquer à l'aide du mythe les clivages sociaux de notre époque. En temps de crise, la trilogie d'Eschyle offre à l'art dramatique une histoire qui facilite l'affabulation des problèmes qui empiètent sur la collectivité.

Ces problèmes revêtent des formes différentes : les conflits, la violence, l'abus de pouvoir de la politique. C'est ainsi que la première thématique proposée par le chapitre a été la représentation de la guerre et de la vie des soldats dans les livrets qui composent notre corpus. Le conflit contre Troie devient souvent une excuse pour critiquer la violence

¹²⁵ « PROFESSEUR : Oui / elle entre et casse la pièce. / Elle se promène sur scène et la pièce se brise. / Mais au début elle fait semblant / avec les hommes / avec le petit jeu de la politique auquel les hommes jouent / Elle prend parti à leur jeu.

RÉALISATEUR : Elle est parfaite parce qu'elle est le chef / stratège. / Elle est déjà une *action hero*. / Ou un antihéros. / Et ici, nous voyons le début de cette création. » (notre traduction). *Ibid.*, p. 62-63.

¹²⁶ Luca de Fusco est un metteur en scène italien. En 2015, il dirige une adaptation de l'*Orestie* (d'après la traduction de la trilogie par Monica Centanni) pour le théâtre de Naples. La mise en scène est très fascinante : une performance « à l'ancienne » (qui vise à mélanger le vers poétique au chant et à la danse) rencontre les possibilités d'une régie tout à fait contemporaine. L'alternance entre le passé et le présent persiste tout le long du spectacle : une « coulée de sable volcanique » (pour utiliser une expression de de Fusco) qui évoque l'atmosphère d'une fouille archéologique fait place au cours des *Euménides* à une dramaturgie qui exploite les vidéos. De cette manière, le passé se mélange au présent pour indiquer au public le chemin à parcourir dans le futur.

¹²⁷ TeatroDiNapoli, « Orestea, intervista a Luca De Fusco », [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=GWkCLGp0cGI&ab_channel=TeatroDiNapoli]. Consulté le 10 décembre 2020.

de la guerre. Parfois, les metteurs en scène utilisent la trilogie tragique pour approcher des conflits réels. Cette compénétration de mythe et réalité se conjugue de façon tout à fait unique chez Valeria Parrella, qui aborde la généalogie des Atrides pour exposer un régime de violence de la mafia. En ce sens, *Il Verdetto* illustre très bien la plasticité de l'ouvrage d'Eschyle quant à la représentation de réalités contextuelles très différentes par rapport au mythe originel.

Enfin, la dernière partie du chapitre a focalisé la description de la royauté. La gestion de la politique reste une thématique très importante pour l'imaginaire des auteurs qui réécrivent à présent l'ouvrage eschylien. Même si les effets que les textes produisent sont parfois assez différents, le fil rouge qu'il a été possible de retrouver dans les livrets que nous avons eu l'occasion d'analyser c'est l'attention philanthrope à l'égard de l'humanité. À travers les personnages du mythe, qui se trouvent aujourd'hui à refuser la tradition ou à la défendre, les écrivains contemporains exploitent l'histoire des Atrides pour mettre en garde le public contre les dangers de la politique actuelle. Les virées autoritaires associées à la gestion du pouvoir, les aspirations dictatoriales, les problèmes irrésolus de politique internationale deviennent des sujets très importants dans les adaptations. C'est ainsi que l'importance de la loi définit les livrets du nouveau millénaire qui s'inspirent de cet ouvrage ancien. Un système de valeurs qui risque cependant d'échouer dans son but originel : le fonctionnement de la justice.

DEUXIÈME PARTIE

La dimension privée dans la trilogie : la famille

PREMIER CHAPITRE - Le père : entre la paternité biologique et la paternité sociale.

Mein Vater, der auch einen Mantel anziehen möchte,
obwohl er zu dick ist dafür, vergißt die Bilder,
er bespricht sich mit jemand, zieht den Mantel wieder aus,
um nach einem besseren zu suchen,
aber dann ist zum Glück kein Mantel mehr da.

Ingeborg Bachmann, *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.¹

Après avoir étudié la représentation de la dimension publique dans les réécritures de l'*Orestie*, il faut tourner le regard vers la façon dont les livrets contemporains structurent la famille. Les changements qui se produisent dans le milieu social trouvent en fait des correspondances dans la réception de la trilogie ancienne au XXI^e siècle. Il s'agit d'une démarche qui conditionne également la compréhension de la tragédie. Comme le souligne Massimo Fusillo lors d'une conférence sur la réception de l'*Agamemnon* au XXI^e siècle², les enquêtes sur la famille des Atrides font l'objet d'une exégèse de l'ouvrage d'Eschyle qui se développe en particulier à partir du siècle dernier. Afin de réaliser cette opération, nous allons prendre en considération l'imaginaire activé par les réécritures au sujet des protagonistes du récit, par rapport à la constitution du ménage.

La première figure que nous allons soumettre à notre analyse est Agamemnon. La paternité du roi minoen constituera le point de départ pour une interprétation des relations de parenté dans les réécritures du mythe des Atrides. D'un point de vue méthodologique, nous allons commencer cette analyse à l'aide d'un excursus sur l'évolution de l'image du père au fil du temps, en essayant pourtant de mettre en exergue les caractéristiques de la fonction paternelle à l'époque contemporaine. Cette première réflexion nous permettra de rapprocher la représentation du personnage mythique dans les adaptations qui composent le corpus. La notion de fonction paternelle facilitera la différenciation entre paternité biologique et paternité sociale. Finalement, le chapitre proposera une analyse de l'autre rôle d'Agamemnon au sein de son foyer ; c'est-à-dire la charge d'époux de Clytemnestre. Une deuxième fonction qui favorisera la comparaison entre la figure du roi et Égisthe.

¹ « Mon père voudrait aussi, en dépit de sa corpulence, enfiler un manteau ; il en oublie les photos, parle avec quelqu'un, enlève le manteau pour en chercher un qui aille mieux, mais par chance, il n'y en a plus. » (traduction par Philippe Jaccottet et Claire Oliveira).

² « Orestee del nuovo millennio : re-enactment e riscrittura », vidéoconférence tenue le 11 février 2021 dans le cadre du séminaire « Agamennone classico e contemporaneo » organisé par l'Université de Bologne.

1.1 À la recherche du père perdu ; pour une généalogie de la paternité.

Chaque société humaine conçoit des systèmes de parenté³. La naissance de cette institution coïncide avec la compréhension de la participation masculine dans le processus de procréation. Une découverte qui se réalise à la période néolithique, donc approximativement au V^e millénaire av. J.-C.⁴. Les raisons qui favorisèrent une telle évolution de la société ont été le développement d'alliances politiques et l'élaboration de l'idée de lignée⁵.

D'après Sigmund Freud, la paternité se comprend à la lumière du tabou de l'inceste. Le père personnifie la Loi⁶, dont l'institution remonte au cannibalisme totémique⁷ : une étape qui marque le passage de l'état de nature (symbolisé par la mère), à l'état de culture (grâce au père) à travers le dépassement de la contrainte de l'animalité⁸. Pour donner suite à la définition des liens sociaux⁹, les rôles parentaux deviennent les dispositions censées indiquer les alliances permises à chaque individu¹⁰. La compréhension de l'engagement biologique¹¹ du mâle normalise la monogamie¹², tout en développant le caractère social du lien de parenté.

La mise en discussion de l'endogamie formalise en outre les modalités de socialisation entre des clans différents : comme les systèmes avunculaires ne garantissaient pas suffisamment de stabilité (à cause de l'absence d'un lien de sang entre l'oncle maternel et l'enfant), il faudra attendre la naissance d'un père conçu différemment du « père » actuel pour que l'histoire de la famille et de la subordination féminine¹³

³ Claude Lévi-Strauss « La famille », dans *Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, éd. Raymond Bellour et Clément, Paris, Gallimard, 1979, p. 95. Voir également Goody, *La famille en Europe*, Paris, Seuil, 2001, p. 12-15.

⁴ Federica Bertocchi, *Sociologia della paternità*, Milano, CEDAM, 2009, p. 2.

⁵ Edgar Morin, *Le Paradigme perdu. La nature humaine*, Paris, Seuil, 1973, p. 88, Elisabeth Roudinesco, *La Famille en désordre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002, p. 16.

⁶ Sigmund Freud, *L'Uomo Mosè e la religione monoteistica*, trad. Pier Cesare Bori, Giacomo Contri et Ermanno Sagittario, 1934-38, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, p. 132.

⁷ Sigmund Freud, *Totem e tabù*, trad. Silvano Daniele, 1912-1913, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.

⁸ Les mâles des singes anthropomorphes ne connaissent la paternité que dans le moment de la fécondation. Desmond Morris, *La scimmia nuda - studio zoologico sull'animale uomo*, trad. Marisa Bergami, Firenze, Milano, Giunti Editore, 2017, p. 82-83.

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté (1949)*, Paris, EHESS, 2017, p. 34.

¹⁰ Aldo Naouri, *Padri e madri. L'ordine dei ruoli in famiglia*, trad. Testi Camilla, Torino, Einaudi, 2005, p. 91.

¹¹ Une connaissance qui dérivait plutôt de la superstition et de la magie. Voir Mircea Eliade. Pour cette raison, Lenzen parle plutôt, à ce moment historique, de paternité émotive ou sociale. Dieter Lenzen, *Alla ricerca del padre*, Bari, Laterza, 1994, p. 40.

¹² Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore; Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, 2000, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 29.

¹³ Chiara Volpato, *Psicosociologia del maschilismo*, Bari, Editori Laterza, 2013, p. 9.

commence. À l'époque de la première rédaction de l'*Orestie* (458 av. J.-C.)¹⁴, l'objectif principal du mâle grec était d'engendrer un héritier (selon l'esprit du droit patriarcal¹⁵), censé le remplacer un jour aux commandes de l'*oikos* (la maison familiale). Le modèle de référence était Zeus ; le « dieu paradigmatique de la fonction paternelle »¹⁶, ainsi que la divinité qui symbolisait le mythe de la paternité autonome (voir les narrations relatives à la naissance d'Athéna, de Dionysos et d'Aphrodite, selon certaines de leurs versions).

Une telle exacerbation de la fonction politique comportait d'un côté la condamnation du célibat et de l'autre côté, le recul, chez le père, d'un désir pédagogique à l'égard de la progéniture. Une tâche, celle d'éduquer les enfants, qui était pourtant essentielle à l'âge épique (l'*areté* – la vertu – mentionnée par Homère dans l'*Odyssée*, e par Hésiode dans la *Théogonie*). C'est ainsi que, pendant la phase de la démocratie athénienne¹⁷ (V^e et VI^e siècles), ce sont les écoles qui deviennent les établissements chargés de la formation des nouvelles générations. Pour cette raison, la paternité assume une nuance contractuelle, à la fois économique et administrative, relativement à la propriété des biens de la famille. La cérémonie de l'élévation ritualise cette évolution : une pratique, qui naît en Grèce (mais qui aura une connotation symbolique très forte également à Rome), qui affiche métaphoriquement l'admission publique de l'enfant à un tel lignage, et donc l'acceptation de la part du géniteur biologique de son rôle de père (paternité sociale).

Après la chute de l'Empire romain, l'autorité paternelle s'adapte, siècle après siècle, à la réflexion philosophique de chaque époque, sans pourtant subir des changements profonds. Les réformes religieuses au XVII^e siècle secouent l'Europe, en mettant en discussion certains aspects connectés au concept de paternité. Il faudra toutefois attendre la fin de l'âge des absolutismes pour assister au questionnement le plus important de cette figure parentale. L'événement qui déclenche cette reformulation du rôle paternel est la Révolution française. « En coupant la tête de Louis XVI, la République a coupé la tête à tous les pères de famille », affirme Honoré de Balzac dans

¹⁴ Selon Luigi Zoja, à la base de la plasticité des systèmes familiaux grecs (de dérivation mythique) il existe l'absence d'une institution officielle capable d'harmoniser les unions. Luigi Zoja, 2001, p. 92.

¹⁵ La seule exception à cette patrilocalité est attestée dans des îles de la mer Égée. Voir Bernard Vernier, « Filiation, règles de résidence et pouvoir domestique dans les îles de la mer Égée », dans Georges Ravis-Giordani, *Femmes et patrimoine dans les sociétés rurales de l'Europe méditerranéenne*, Paris, C.N.R.S., 1987, p. 365-401.

¹⁶ Jean-Baptiste Bonnard, *Le complexe de Zeus : représentations de la paternité en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 63.

¹⁷ Voir Claude Valentin, « La Fabrique de l'enfant », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n°249, 2008, p. 78-82.

*Mémoires de deux jeunes mariées*¹⁸. Les Lumières s'enchaînent à l'époque révolutionnaire en sonnant définitivement le glas de l'autorité paternelle. Le XVIII^e siècle s'achève sur une crise très profonde de l'identité masculine.

Au cours du siècle suivant, le développement du modèle capitaliste, qui avait été fortement favorisé par la révolution industrielle, profile la naissance de la famille bourgeoise : l'industrialisation pose les bases de l'invisibilité paternelle actuelle¹⁹. L'aspiration au bien-être économique cisèle la structuration de la société par le biais d'un sentiment très fort d'individualisme. Cela amène à la création de la famille nucléaire, qui remplace les groupes domestiques élargis et multiples. La division des fonctions parmi les membres du ménage devient de plus en plus nette, ce qui implique une hiérarchisation des rapports. Le père est préposé au gain (ce qui répond au nom de « modèle *breadwinner* »), donc son activité de travail est orientée vers le dehors de la maison familiale, dans l'espace public. La mère, en vivant dans un état de dépendance économique vis-à-vis du mari, s'occupe du milieu domestique (gestion du foyer, élevage des enfants).

L'HEPR (*Husband Economic Provider Role*, d'après Erik Grønseth) génère un dysfonctionnement chez l'homme en relation à la fracture entre les rôles de père, de mari et de fournisseur de ressources (un déséquilibre qui caractérisera le système familial jusqu'à l'époque contemporaine)²⁰. Les travaux temporaires ou saisonniers obligent les chefs de famille à s'éloigner du foyer, ce qui affaiblit le lien père-enfant²¹. Malgré son absence, le géniteur reste un modèle de référence (à la fois économique et social), pour sa progéniture masculine : il participe à la vie communautaire, il fréquente des endroits tels que les bars ou les clubs²². Cependant, l'absence imposée reformule les équilibres familiaux : si les collègues de travail deviennent pour l'homme une sorte de ménage alternatif, qui n'existe que dans le milieu professionnel²³, les membres du foyer qui restent à l'intérieur de la sphère domestique se réorganisent selon leurs possibilités. La ségrégation entre l'espace professionnel et la dimension du ménage (le travail subordonné) détruit l'unité productive familiale. Le développement du secteur secondaire

¹⁸ Honoré de Balzac, « Mémoires de deux jeunes mariées » in *La Comédie humaine I*, 1841, Paris, Seuil, 1965, p. 120.

¹⁹ Elena Zanfroni, *Educare alla paternità, tra ruoli di vita e trasformazioni familiari*, Brescia, Editrice la Scuola, 2005, p. 61-2.

²⁰ Erik Grønseth « The Husband Provider Role: A Critical Appraisal » in *Family Issues of Employed Women in Europe and America*, éd. Andrée Michel, Leiden, Brill, 1971, p. 11-31.

²¹ Federica Bertocchi, 2009, p. 20.

²² Chiara Volpato, 2013, p. 48.

²³ Il s'agit d'une redéfinition de la figure du père à la lumière de la naissance de l'autorité du patron. Alain Cabantous « La Fin des patriarques » in *Histoire des pères et de la paternité*, éd. Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse, 2000, p. 338.

menace la survivance de tous les endroits (les ateliers d'artisanat, les boutiques des commerçants) où les enfants apprenaient un métier, ou participaient au travail des adultes²⁴ (ce qui engendre un affaiblissement ultérieur de la fonction pédagogique paternelle).

À son tour, la progéniture, de moins en moins nombreuse, se trouve à dialoguer avec une parentèle beaucoup plus limitée qu'autrefois²⁵. Ce changement de la société traduit un véritable état d'esprit : « ce qui distingue [la famille nucléaire] [...] est un sens très particulier de solidarité qui lie entre eux les membres de l'unité domestique et les sépare, en même temps, du reste de la collectivité »²⁶. La privatisation du ménage s'accompagne d'une modification de la sexualité. L'affaiblissement de la dimension collective implique une désacralisation progressive de l'idée de lignage (qui était d'ailleurs perçu comme un apanage de la société nobiliaire). La procréation cesse d'être envisagée comme une affaire publique, ce qui implique un déplacement du plaisir sensuel « du salon à la chambre »²⁷. La vie privée devient un synonyme d'intimité, et une antithèse de l'institutionnalisme²⁸. Cette cristallisation du foyer donne vie à la « famille-sentiment ». Il s'agit d'une transformation susceptible de renouveler l'imaginaire du mariage du point de vue symbolique (c'est à ce moment historique que l'on assiste à la naissance de la tradition de la robe de mariée blanche en témoignage de la pureté de l'épouse²⁹). Les mariages arrangés commencent à être remplacés par les « mariages sentiments » qui se basent sur une conception romantique de l'amour³⁰.

Par rapport à l'évolution de la figure paternelle, le XX^e siècle coïncide avec un moment d'instabilité et de contresens. Les faits qui provoquent un tel bouleversement de l'institution en question sont principalement trois : le développement de l'approche psychanalytique, les conflits mondiaux, les mouvements féministes des années 1970. Des événements qui concrétisent une réflexion qui avait déjà été entamée au siècle précédent. Le 24 juillet 1889 s'impose en France comme une date symbolique pour l'affaiblissement de la puissance paternelle. Pour la première fois, après la promulgation de la loi à l'aide

²⁴ Alessandro Cavalli « L'Immagine del lavoro del padre » in Giovanni Starace, *La Paternità - Le Funzioni, i miti e l'esperienza dell'essere padri*, Milano, Franco Angeli, 1983, p. 94-95.

²⁵ Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e siècle: 1789-1870*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 32.

²⁶ Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne ; XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1977, p. 254.

²⁷ Michel Foucault, "Histoire de la sexualité 1., La Volonté de savoir", in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 2015, (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 643.

²⁸ Francesco de Sanctis « L'Autorità della figura paterna, tradizione e libertà » in Giovanni Starace, 1983.

²⁹ Claudie Bernard, 2007, p. 121.

³⁰ Elisabeth Roudinesco, 2002, p. 22.

des enfants maltraités³¹, la société civile fait preuve d'un intérêt par rapport à la qualité de vie des mineurs.

C'est dans la foulée de cette sensibilité renouvelée que les études en psychanalyse se concentrent sur la compréhension du rapport affectif entre le père et l'enfant. D'après Sigmund Freud, l'autorité paternelle sert de réglementation sociale : l'être humain est le produit d'un ensemble d'interdictions imposées par une autorité sacralisée, et l'origine du tout premier bannissement est le père. Cette interdiction garantit la protection et la préservation de l'individu à l'intérieur du groupe social d'appartenance. Pour cette raison, le père exerce à l'égard de sa progéniture une fonction initiatique. Le caractère inhibiteur de ce rôle implique une forme d'étrangeté par rapport à la relation mère-enfant. C'est ainsi que le géniteur commence à être associé à l'idée de blessure³² : la transposition sur le plan symbolique de la coupe du cordon ombilical qui se réalise au moment de la naissance.

Par ailleurs, les blessures infligées par le père (et aux pères) le long du siècle ne se limitent pas uniquement à la sphère du symbolique. La montée de dictatures telles que le fascisme et le nazisme affecte profondément la psyché des gens : les conflits mondiaux inscrivent un traumatisme irréversible dans la vie des hommes. L'archétype du guerrier est placé au centre du caractère national³³. La littérature ainsi que la propagande durcissent l'archétype de la virilité, en encourageant chez les hommes le développement de vertus telles que le courage, la résistance morale, ou la force physique. Il s'agit de créer un « homme nouveau » ; un homme renouvelé dans l'esprit. Le père devient un soldat, mais la dureté de la guerre est insupportable. Même les rescapés ne parviennent plus à se réintégrer dans une société qui a changé entre-temps.

D'ailleurs, pendant cette absence masculine forcée, les sociétés européennes se réorganisent. L'économie du vieux continent, ainsi que l'organisation familiale commencent à reposer sur les femmes³⁴. La parution en 1949 de *Le Deuxième Sexe* par Simone de Beauvoir scelle symboliquement le moment, en attirant l'attention du monde académique sur la question féminine. Cependant, la politique et l'histoire honorent sans partage le dévouement du soldat, en reconnaissant seulement la valeur symbolique de

³¹ Denis Darya Vassigh, « L'action juridique en faveur des enfants maltraités dans la deuxième moitié du XIXe siècle », *Trames*, vol. 3, 1998, p. 169-179.

³² Claudio Risé, *Il Padre, l'assente inaccettabile*, Milano, San Paolo, 2003, p. 12-14. Federica Bertocchi, 2009, p. 99.

³³ George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, 1982, Roma - Bari, Laterza, 1996, p. 175-8.

³⁴ Alain Cabantous, « La Fin des patriarches » in *Histoire des pères et de la paternité*, 2000, p. 336.

l'uniforme³⁵ ; l'asymétrie qui caractérise les rôles de genre est encore loin d'être comblée. Dans les années 1960, Talcott Parsons à travers l'inauguration du structuro-fonctionnalisme (d'après le fonctionnalisme de Durkheim), formalise le paradigme de l'ange du foyer. Tout en représentant l'envers de la médaille du Marxisme, l'approche de Parsons devient l'un des modèles principaux pour le discernement de la société américaine ainsi qu'européenne au XX^e siècle. La volonté de cerner l'organisation de la société en définissant l'occupation de chaque individu au sein de sa communauté d'appartenance amène le sociologue américain à reléguer sociologiquement la femme à l'intérieur de l'espace domestique³⁶. Le processus de libération de la famille de ses contraintes ancestrales ne semble pas suivre une ligne droite.

Il faudra attendre le 1968 pour voir ce verrou sauter définitivement. La réception en Europe des modèles promus par la *beat generation*³⁷, ainsi que la maturation d'une opposition à toute forme d'inégalité (l'asymétrie du rapport de pouvoir homme-femme) canalise une révolte contre la société traditionnelle sous la bannière de la lutte contre le père. L'altération des liens de parentèle, qui avait été largement favorisée par le féminisme de deuxième vague, comporte une « confusion pour soi et au regard de l'autre »³⁸. La reformulation de la sexualité (la libéralisation de la sexualité), ainsi que la mise en question de l'autoritarisme masculin dans le foyer (la dénonciation de la violence domestique) annoncent des changements sociaux et familiaux très profonds. On assiste à la naissance de la notion de partage dans la gestion de la famille (ce qui libère la mère de sa fonction forcément nourricière³⁹). De cette manière, le rôle du père et celui de la mère commencent à devenir interchangeables.

« À l'égard des phénomènes contemporains, nous ne disposons pas de la distance nécessaire pour bien percevoir et justement évaluer »⁴⁰. Certainement, les changements ne sont plus en train de ne modifier que la figure paternelle, mais ils impliquent le système familial tout court. Sous un point de vue général, il est admissible d'affirmer qu'à l'aube de la deuxième décennie du XXI^e siècle la famille est en train de se modifier

³⁵ André Rauch, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes - De la Grande Guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette, 2004, p. 17.

³⁶ Talcott Parsons et Robert F. Bales, *Famiglia e socializzazione*, éd. Gian Antonio Gilli, 1955, Milano, Mondadori, 1974, p. 22-31.

³⁷ Germain Dulac, « La configuration du champ de la paternité : politiques, acteurs et enjeux », *Lien social et politique*, vol. 37, 1997, p. 134.

³⁸ Christine Castelain-Meunier, « La Question du genre et les différentes masculinités », in *Les Hommes entre travail et famille*, éd. Pascaline Gaborit, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 61.

³⁹ Jean-Michel Gaillard, *La Famille en miettes*, Paris, Sand, 2001, p. 46.

⁴⁰ Yves Pélicier « Notre contemporain » in *Histoire des pères et de la paternité*, 2000, p. 425.

ultérieurement : la famille nucléaire cède le pas à des structures monoparentales (majoritairement gynoparentales⁴¹, issues soit d'un divorce, soit d'un célibat délibéré), biparentales (aux parents dissociés), multiparentales (lorsque survient un nouveau conjoint), ou homoparentales⁴².

La prépondérance féminine à l'intérieur du ménage fait éclater l'identité masculine, qui se trouve fragmentée entre plusieurs individus (hommes ou institutions⁴³). Les contraintes, auxquelles le monde du travail oblige (précarité, chômage), compliquent l'organisation familiale, spécialement dans des situations de tension ou de rupture. Les dernières découvertes dans le domaine de la biotechnologie bouleversent l'une des caractéristiques qui connotent le lien paternel depuis sa naissance : son incertitude. L'expression « mater semper certa est, pater numquam » (la mère est toujours certaine, alors que le père ne l'est jamais) perd sa valence : la paternité se médicalise, en contredisant la conception aristotélicienne, qui envisageait le ventre maternel comme un simple réceptacle du sperme masculin⁴⁴. À travers la maîtrise de la fécondation, la science parvient non seulement à redimensionner la figure du père, mais aussi à intervenir sur la qualité du rapport entre les genres, en ébranlant l'asymétrie ancestrale de la domination masculine sur le féminin⁴⁵ : le mâle devient une figure accessoire.

Depuis près d'un demi-siècle, la littérature critique parle d'absence du père. La contemporanéité semble avoir englouti un archétype pourtant essentiel au développement de l'enfant. Ce qui manque est le baptême psychique de la figure parentale⁴⁶ : un rituel visant l'assomption d'un rôle déterminé de la part du géniteur au sein du ménage ; une sorte d'« adaptation post-moderne » du rite de l'élévation. D'ailleurs, les effets négatifs de cet oubli ne tardent pas à se montrer. Les problèmes générés par cette évaporation de la figure paternelle⁴⁷ portent sur plusieurs plans : d'abord, ils envisagent le côté identitaire (manque de confiance chez la progéniture, difficulté de surmonter les obstacles, refoulement de l'initiative et de l'autonomie⁴⁸), ensuite ils ont des implications sur le côté affectif (des problèmes psychologiques, une estime de soi très faible, l'apparition de la

⁴¹ Une nouvelle forme d'ordre qui met fortement en discussion la cohérence du pouvoir du chef de famille.

⁴² Voir Samuele Cafasso, *Figli dell'arcobaleno*, Roma, Donzelli Editore, 2014.

⁴³ Voir Virginie Despentes, *King Kong théorie*, 2006, Paris, Grasset, 2019, p. 98.

⁴⁴ Aristote, *De la génération des animaux*, I, 21, 729 b.

⁴⁵ Françoise Héritier, *La Différence des sexes*, Montrouge, Bayard, 2010.

⁴⁶ Luigi Zoja, 2001, p. 247.

⁴⁷ Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, 2011, Varese, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 21-22.

⁴⁸ Caroline Dumont et Daniel Paquette, « L'attachement père-enfant et l'engagement paternel : deux concepts centraux pour mieux prédire le développement de l'enfant », *Revue de psychoéducation*, vol. 37 / 1, 2008, p. 27-46.

dépression), et dernièrement ils réduisent la capacité d'adaptation (dans le milieu scolaire, ou bien relationnel)⁴⁹. La globalisation « défamiliarise » le milieu social. La culture de masse promeut une organisation « fraternelle » (donc horizontale) des rapports⁵⁰ qui a l'effet de reformuler le verticalisme du code paternel. Le consumérisme trouble la frontière entre la masculinité et la féminité, ce qui met à l'épreuve tous les hommes qui ont bâti leur identité sur la base d'une expression de genre socialement construite.

La marque de la différence entre la figure paternelle et la fonction du père s'estompe. Selon Jacques Lacan, le géniteur doit s'investir dans la création d'une stabilité narcissique entre le désir et la Loi afin d'offrir un équilibre fonctionnel au développement psychique de la progéniture⁵¹. Aucune correspondance n'est pourtant suggérée par le psychanalyste au sujet de la distinction entre le père biologique et le père social. Voici le point de départ pour une nouvelle conception de la parenté.

1.2 Paternité acceptée, paternité niée.

« Je prie les pères tout-puissants, présents dans les pensées des pieux et des poètes, je plaide ma pénible cause »⁵². C'est ainsi que la pièce *Agamemnon – Opéra Hip-Hop* de D' de Kabal commence ; un début très différent par comparaison avec la tragédie ancienne, qui forme pourtant l'intertexte⁵³ de la réécriture⁵⁴. L'exhortation religieuse qui ouvre le poème eschyléen (vv. 1-7) est désormais remplacée par une invocation adressée aux pères. Le rapprochement de dieu à la figure paternelle est généralement une conséquence du christianisme. Par ailleurs, l'utilisation du pluriel dans l'incipit (« les pères tout-puissants ») exclut une christianisation du drame, qui ne semble pas essayer de modifier le paradigme de croyance ancien en faveur d'une adhésion au culte chrétien. La spécificité de la phrase repose sur la connotation qu'elle implique à l'égard du personnage

⁴⁹ Josée St-Denis et St-Amand Nérée, « Les pères dans l'histoire : un rôle en évolution », *Reflets*, vol. 16 / 1, 2010, p. 49.

⁵⁰ Alexander Mitscherlich, *Verso una società senza padre*, trad. Sonia Bueno, 1963, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 184-7.

⁵¹ Massimo Recalcati, 2015, p. 67.

⁵² D' de Kabal, *Agamemnon – Opéra Hip-Hop (d'après Eschyle)*, Paris, L'Œil du souffleur, 2016, p. 11.

⁵³ Au sens qu'il est possible de trouver dans Michael Riffaterre, « Compulsory reader response the intertextual drive », dans *Intertextuality : theories and practice* Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 56-78.

⁵⁴ « Notre méthode de travail se reconduisait à l'identique à chaque nouvelle résidence. Emanuela Pace (comédienne et dramaturge) avait, au cours d'un travail préparatoire, sélectionné une petite dizaine de traductions de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Nous choisissons une séquence, je [Arnaud Churin] lisais à haute voix les différentes versions sélectionnées, puis nous avons une discussion dirigée par Emanuela autour des notes des différents traducteurs et de ses propres réflexions ». Arnaud Churin in D' de Kabal, 2016, p. 8.

d'Agamemnon corrélativement à sa fonction de père. Dans cet ouvrage, l'image de l'autorité parentale constitue un contresens : si d'un côté le lien paternel assume une valeur sacrée (les pères sont envisagés comme des dieux auxquels il est possible d'adresser des prières), de l'autre côté le texte sous-entend implicitement l'existence de plusieurs types de paternités, parmi lesquels seulement certains sont « tout puissants » (notamment celle du roi minoen).

Un tel éloge du pouvoir paternel vient en contradiction avec les dernières conclusions avancées par la recherche sociologique sur le droit patriarcal. Les sciences sociales divulguent depuis le début du siècle dernier l'image d'une paternité fragile, qui correspond mal à la re-proposition d'un modèle familial aussi traditionnel qu'anachronique. La récupération dans la pièce française d'une figure masculine forte et autoritaire nous amène à considérer l'exercice du rôle parental à l'intersection de la paternité biologique (l'engagement personnel à l'égard de la progéniture) et de la paternité sociale (les attentes de la société envers la paternité). L'engagement masculin sur le plan biologique se bâtit à l'aide de l'antinomie « paternité acceptée » VS « paternité niée ». La nature sociale de la fonction familiale implique une opposition entre une « paternité active » (volontairement exercée) et une « paternité passive » (subie). En ce qui concerne le héros minoen, le croisement de ces indicateurs conduit au schéma suivant :

		<i>Paternité biologique</i>	
		Paternité acceptée	Paternité niée
<i>Paternité sociale</i>	Paternité active	Contrôle sur la progéniture	Meurtre du premier né de Clytemnestre
	Paternité passive	Indifférence	Sacrifice d'Iphigénie

Lorsque Agamemnon accepte de bon gré son rôle de père, et il l'exerce de manière active, le résultat est une forme de contrôle sur la progéniture. Quand la paternité est assumée, mais elle est exercée de façon passive, la relation porte sur l'indifférence. En revanche, dès que la paternité est niée, les effets sont forcément néfastes : ils se traduisent soit par le meurtre du premier-né de Clytemnestre (que la reine avait eu du mariage avec Tantale ; un geste qu'Agamemnon accomplit volontairement pour s'emparer du corps de sa future femme), soit par le sacrifice d'Iphigénie.

À la lumière d'une sensibilité contemporaine, l'absence est le sentiment qui pourrait décrire au mieux la nature de la paternité mise en scène par Eschyle dans sa trilogie. La synopsis de l'histoire justifie la constatation : l'*Agamemnon* se termine avec la mort du souverain juste après son retour à Mycènes, alors que *Les Choéphores* commencent avec la scène de la reconnaissance entre Oreste et Électre. La rencontre entre le père et ses enfants ne se réalise donc jamais. D'ailleurs, les changements que les poètes dramatiques contemporains imposent à l'histoire nuancent les contours d'une narration aussi encadrée. Au XXI^e siècle, la structure trilogique se désarticule, les tragédies se mélangent, et par conséquent les personnages qu'au V^e siècle ne se rencontraient que derrière les coulisses du *théatron*, parviennent maintenant à se retrouver également sur le plateau. C'est le cas de l'*Oresteia* de Robert Icke. Les faits abordés par l'écrivain dans la pièce précèdent le départ d'Agamemnon pour Troie. Dans la deuxième moitié de l'acte premier, la dimension domestique est fondamentale. Elle sert à encadrer le milieu dans lequel le spectacle se développe, en anticipant l'évolution tragique aussi : le metteur en scène représente les Atrides comme une famille nucléaire traditionnelle, avec une évidente empreinte patriarcale (p. 23). La présence d'Agamemnon sur le plateau symbolise l'hégémonie masculine : l'homme demande le respect que sa fonction de chef de famille exige, la charge qu'il personnifie implique la soumission des autres membres de son foyer (p. 24-25). En ce sens, Icke exploite le cliché du moment du repas familial afin de mettre en exergue les hiérarchies de pouvoir. La mise en scène rend l'épisode caricatural : à la façon d'un chef de ménage moderne, Agamemnon est assis en bout d'une table blanche (image 4). L'empiétement de la table sur la scène traduit la centralité symbolique du moment dramaturgique, qui devient ainsi cathartique pour la définition des équilibres familiaux :

AGAMEMNON : Come on I can't be there for your whole lives. / I was there for the whole of the first / part

KLYTEMNESTRA : Some of the first / part

AGAMEMNON : And as you grow up, and this country needs / me more and my days get longer, our little / family is going to be but under pressure. And / I can't always be here, not as much as I'd / like to be, not any more – and I miss you, / sweethearts, even if you do drive me mad. So / tell me the story of everything I'm getting missing, / bring it back

to life, help me to feel like / I'm part of your lives, that you'll – you'll / remember me when I'm dead and buried⁵⁵.

Agamemnon est *naturellement* enclin au désintéret vis-à-vis du destin des autres membres de sa famille. La première réplique qu'il prononce nie l'affection envers son ménage à travers l'emploi du verbe modal à la forme négative. Le texte expose une image consumériste du lien parental. Il s'agit d'une relation assujettie à une « date d'expiration ». Il faut l'interception de la mère pour éveiller la conscience paternelle. D'ailleurs, l'assomption de la charge parentale n'émerge que de manière conflictuelle : en remettant en cause son « habileté de père », Clytemnestre pousse Agamemnon à rentrer dans son rôle de géniteur. Le caractère apologétique qui qualifie la dernière réplique du chef de ménage témoigne l'assomption de responsabilité de la part du personnage masculin.

Le véritable passage du désintéret à l'indifférence se réalise toutefois après le meurtre du roi de Mycènes ; un événement qui ne comporte pas la disparition d'Agamemnon de la scène : Robert Icke exploite l'apparition spectrale pour permettre à Électre de retrouver son père après la mort de celui-ci. Ce mécanisme diégétique ne représente pas une nouveauté ni pour la trilogie en question ni pour le genre littéraire tout court : le retour des morts, avec leurs requêtes obstinées, formalisait déjà dans l'antiquité l'empiètement du destin dans la vie des personnages⁵⁶. *Les Euménides*, par exemple, commencent avec une apparition du fantôme de Clytemnestre à des Érinyes blotties en demi-sommeil devant le temple d'Apollon⁵⁷. Ce qui change dans la réécriture contemporaine, par rapport au texte ancien, est la nature de relation entre Électre et Agamemnon.

La rencontre traduit les perturbations psychiques des personnages. La fille ne craint pas de manifester l'affection qu'elle éprouve envers son père : – « I miss you »⁵⁸,

⁵⁵ « AGAMEMNON : Allez-y, je ne peux pas être toujours là pour vous / j'ai déjà été présent pendant la première moitié de votre vie.

CLYTEMNESTRE : Une partie de la première moitié

AGAMEMNON : et maintenant que vous grandissez, et que ce pays a besoin / de moi, et que mes journées deviennent plus longues, notre petite famille / sera mise sous pression. Et / je ne peux pas être toujours là, pas autant que je / le voudrais – vous me manquez / mes très chers, même si vous me rendez fou. / Donc, racontez-moi ce que j'ai raté / reportez-le en vie / faites comme si je faisais partie de vos vies / que vous allez vous souvenir de moi quand je serai mort et enterré. » (notre traduction). Robert Icke, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015, p. 31.

⁵⁶ Jan Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, 1986, Milano, Mondadori, 2005, p. 4.

⁵⁷ *Euménides* vv. 94-116.

⁵⁸ « Tu me manques » (notre traduction). Robert Icke, 2015, p. 86.

elle lui dit alors qu'Agamemnon rejette toute forme d'engagement personnel (« You don't need me »⁵⁹). La négation de l'affection implique le sentiment d'abandon chez la fille. En comparant cette réplique avec l'extrait proposé précédemment, il est possible de relever une cohérence dans les actions du personnage : Agamemnon refuse toujours ses obligations envers sa progéniture. De cette manière, la mort ne change pas le protagoniste ; au contraire, elle souligne la même aptitude que le chef du ménage avait déjà en vie⁶⁰.

Le contrôle sur la progéniture est la conséquence d'un exercice actif de la paternité biologique et sociale. La pièce de D' de Kabal, citée au début du chapitre illustre de façon précise cette déclinaison de l'autorité parentale. Agamemnon est le père « tout-puissant ». Son hégémonie marque une asymétrie par rapport aux pères « rien-puissants ». D'ailleurs, il s'agit d'une supériorité qui s'établit à partir de l'interdépendance : Agamemnon nécessite d'une contrepartie masculine faible pour souligner son pouvoir à l'encontre non seulement des femmes, mais aussi de la communauté tout court. Ce besoin est emblématique du contresens intrinsèque à la virilité ; c'est-à-dire la dépendance de la classe hégémonique vis-à-vis de la hiérarchie qu'elle détermine, et qui sert de garant pour l'exercice de l'assujettissement. C'est ainsi que l'oppression paternelle devient un sujet partagé par plusieurs adaptations contemporaines. Zinnie Harris exploite la thématique du contrôle paternel pour exacerber la puissance scénique de l'épisode du sacrifice d'Iphigénie.

And the father / in answer / and now convinced / took his girl and embraced her / this girl
he had cradled so many times through so / many nights / this child he had so often sung to
sleep / he put his big soldier around her back / and tight / tighter than he had ever held her
before.⁶¹

⁵⁹ « tu n'as pas besoin de moi » (notre traduction) *Ibid.*

⁶⁰ En ce sens, on constate une similitude entre *Oresteia* de Robert Icke et l'adaptation آگاممنون (*Agamemnon*) par Hodayun Ghanizadeh. آگاممنون est une production iranienne qui date de 2009. Le spectacle se présente comme un mélange entre l'*Odyssée* d'Homère et l'*Agamemnon* d'Eschyle. L'aspect le plus avant-gardiste de cette réécriture concerne la mise en scène : dans un état entre la vie et la mort, le roi de Mycènes se trouve suspendu dans une baignoire qui flotte sur scène à l'aide de cordes et de poulies (image 5). L'ouvrage focalise le moment de la chute du souverain. Une poupée de chiffon, qui symbolise Iphigénie et Clytemnestre, accompagne le protagoniste le long de son voyage. De cette manière, à l'instar de la réécriture anglaise, cet Agamemnon iranien parvient à établir une sorte de rapport avec sa fille dans une dimension onirique, mais qui évoque également l'idée de maladie mentale. Hodayun Ghanizadeh, « Hodayun Ghanizadeh - Agamemnon », [En ligne : <http://hodayunghanizadeh.com/en/agamemnon.html>]. Consulté le 1 septembre 2020.

⁶¹ « Et le père / en réponse / et maintenant persuadé / prit sa fille et la serra entre ses bras / cette fille qu'il avait chatouillé tellement de fois / plusieurs nuits / cette fille qu'il avait endormie en chantant des berceuses / il mit son bras de soldat autour de son dos / en serrant fort / aussi fort qu'il ne l'avait jamais serrée » (notre traduction). Zinnie Harris, *This restless house*, London, Faber & Faber, 2016, p. 29.

Le chœur prend ici la parole. La finalité de la réplique est récapitulative : elle devient une sorte de flash-back pour les spectateurs qui assistent au spectacle. D'ailleurs, le meurtre d'Iphigénie problématise le personnage du roi au sujet du contrôle parental sur ses enfants. Le texte contemporain mentionne deux modalités relationnelles différentes qui s'alternent sur scène. Le moment du rituel marque le passage d'une dimension à l'autre. La corporalité est le facteur qui permet la transition : à Mycènes, Agamemnon se rapprochait d'Iphigénie avec une attention presque maternelle, alors que devant l'armée achéenne le contact physique provoque un étouffement mortel.

Le crédit que l'armée manifeste par rapport à la gestion de la paternité de la part d'Agamemnon chez Zinnie Harris réarticule un fonctionnalisme familial qui a été profondément mis en question par les études en sciences sociales, pendant les dernières décennies (l'opposition entre le modèle *breadwinner* et l'archétype de l'ange au foyer). De cette manière, il existe une similitude entre le drame de D' de Kabal et la trilogie anglaise, alors que la conséquence de cette modification du personnage coïncide avec l'appauvrissement de sa portée symbolique : même dans un exercice actif de la paternité, Agamemnon reste toujours pris au piège par la société qui l'entoure. De cette façon, le vainqueur se transforme en perdant : le chef de la Grèce devient la victime du système qu'il devrait administrer, de la même manière que la force des pères « tout-puissants » n'existe que par condescendance de la faiblesse des pères « rien-puissants ».

Quoique le contrôle sur la progéniture et le sacrifice d'Iphigénie se trouvent aux antipodes du schéma proposé auparavant, il est néanmoins possible de trouver un trait commun dans ces différentes déclinaisons de l'autorité paternelle : la nature violente du sentiment entre le géniteur et les enfants. Cela signifie qu'indépendamment de l'acceptation ou de la négation de la fonction parentale biologique et sociale, le rapport qui s'établit entre Agamemnon et sa progéniture est inévitablement oppressif d'un point de vue physique. La convergence paternité-corporalité caractérise les pièces de chaque littérature.

À ce sujet, la réécriture de Rodrigo García créée en 2003 à l'occasion du Festival *Orestiadi di Gibellina* (Trapani, Italie) est emblématique. La pièce s'intitule *Agamemnon – À mon retour du supermarché j'ai flaqué une raclée à mon fils*. L'auteur exploite la

Culture Pop⁶² pour intercaler le récit de la trilogie d'Eschyle dans un univers qui fait référence au consumérisme de la société de masse. Le système économique empiète sur les relations interpersonnelles, en détruisant chaque forme de tendresse parmi les protagonistes de l'histoire. Agamemnon devient ainsi le blason d'une altération de l'affectivité qui vise à la violence :

Je lui flaque sa première beigne. *Tu [le fils] parles comme ça à ton père.* Je lui flaque sa deuxième beigne. Sa deuxième beigne et sa troisième beigne. J'accumule les beignes jusqu'à ce que toutes ces beignes réunies méritent enfin d'être appelées « une branlée ». Je continue à lui flanquer des beignes jusqu'à ce qu'on puisse appeler ça « une BONNE branlée ». Je continue à allonger des beignes jusqu'à ce que cette « BONNE branlée » deviennent une authentique raclée. Et quand je vois que j'ai eu la main un peu lourde – la belle expression : « J'ai eu la main lourde » - je m'arrête. Parce qu'il faut éviter d'atterrir à l'hôpital. [...] Je déteste les fiches et les formulaires en tout genre. Chaque fois qu'il faut inscrire des renseignements sur une feuille de papier je tremble, je pleure et je bave, je mouille et je froisse la feuille au lieu de la remplir. Alors, pour échapper aux hôpitaux, j'arrête un peu de cogner mon gamin.⁶³

García présente la paternité d'Agamemnon de manière très négative. Le chef des Atrides manifeste son grand plaisir envers l'exercice d'une violence totale contre son fils⁶⁴. Cependant, cette arrogance du personnage s'amortit vite dès qu'une autre autorité interroge la conduite du personnage au sein de son ménage. À ce moment, le personnage manifeste sa véritable lâcheté : il tremble, il bave et il pleure en témoignage du caractère ridicule de son autorité.

Même dans *Les Larmes de Clytemnestre*, Agamemnon devient le simulacre du mauvais père. Clytemnestre l'avoue dans son monologue : « J'ai ravalé ma salive et lui, son père, son fiel. “Tu oublieras, il le faut” »⁶⁵. Iphigénie le répète, elle aussi, successivement - « “Papa n'as-tu plus de cœur pour m'écouter” ? »⁶⁶. Le corps est

⁶² Le livret joue avec tous les clichés et les icônes du monde contemporain. La pièce commence dans le non-lieu (en empruntant l'expression à Marc Augé) d'un supermarché, pour évoquer ensuite plusieurs symboles du bien-être économique qui caractérise la société occidentale (le Game Boy, McDonald's, Walt Disney, KFC).

⁶³ Rodrigo García, *Agamemnon - À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils*, trad. Christilla Vasserot, 2003, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 14-5.

⁶⁴ Il est intéressant de noter que cette rage incontrôlable du personnage est dirigée envers son fils, tandis que le livret ne mentionne jamais le nom d'Oreste. Le paradigme de référence de la pièce subit donc une modification évidente par rapport à la trilogie d'Eschyle. Le seul trait d'union entre la réécriture et l'ouvrage ancien est donné par l'allusion à la dyade conjugale Agamemnon-Clytemnestre.

⁶⁵ Marie-Pierre Cattino, *Les Larmes de Clytemnestre*, Paris, Éditions Koinè, 2011, p. 24.

⁶⁶ *Ibid*, p. 33.

toujours l'endroit où la douleur s'inscrit : le fiel du foie, ainsi que la surdité des oreilles aux lamentations de la fille. Quant à cet imaginaire sensoriel, dans la tragédie *Agamemnon – Opéra Hip Hop* l'ouïe laisse la place au toucher lors de la mise en exergue de la frénésie meurtrière de l'immolation :

Alors l'aîné des chefs proclama ceci : « Encerclé par deux idées opposées et exposé de la même sorte aux tiraillements intérieurs, il m'est pénible de désobéir, tout comme il m'est pénible de me résoudre à inciser mortellement ma fille, perle nacrée du collier qui orne ma demeure, et que le sang de vierge souille mes mains de père, au-devant de l'autel. Laquelle de ces peines est plus grande ? Serai-je un déserteur ? Un traître à l'alliance ? Car le sacrifice qui exige le sang virginal pour que se taisent les vents contraires, il est normal pour un chef de le désirer fermement avec une rage fébrile, un désir profond, une rage non feinte. Alors qu'il soit ainsi. »⁶⁷

Le champ sémantique se rapproche de celui de la médecine : le décès de la fille est causé par une incision mortelle. Les fluides corporels colorent le registre linguistique de l'épisode en créant une correspondance entre la tache de sang et l'idée de souillure morale. L'extrait montre le passage de la *pénible résolution* de voir les *mains paternelles couvertes de sang*, à la rage qui naît du *profond désir* de ne pas voir sa propre paternité anéantie. Le lien familial témoigne l'engagement du personnage par rapport à l'histoire. Dans ce sens, il est possible de voir des similitudes avec la pièce de Fabrizio Sinisi *Agamennone* :

Le ho tagliato la gola / con un colpo imperfetto / perché tremavo – e la morte / fu più lunga, la tenni stretta / e ho sentito fra le mani / anche senza guardare / il gorgoglio del sangue, / vibrare il suo singhiozzo. / E non sono morto, io / ho fatto questo / e ho dovuto vivere! / Non ricordarmi quello che io so già fin troppo bene⁶⁸.

La construction de la scène est presque la même que celle de D' de Kabal, tandis que dans le drame italien, le lecteur fait la connaissance d'un Agamemnon beaucoup plus humain et fragile par rapport à son alter ego français. Le personnage crie son désespoir face au crime qu'il est en train de commettre. C'est ainsi que la rage laisse la place aux

⁶⁷ D' de Kabal, 2016, p. 20.

⁶⁸ « Je lui ai coupé la gorge / d'un coup imparfait / parce que je tremblais – et la mort / arriva plus lentement / je la serrai entre mes mains / même sans regarder / le sang qui coulait / les vibrations de ses sanglots. / Ce n'est pas moi qui suis mort. / J'ai commis cela / et j'y ai dû survivre / Ne me rappelle pas ce que je connais déjà trop bien. » (notre traduction). Fabrizio Sinisi, *Tre drammi di poesia : la grande passeggiata, natura morta con attori, Agamennone.*, Bari, Edizioni di pagina, 2017, p. 130.

sanglots. Sinisi esquisse un Agamemnon plus contemporain : la faute tragique du meurtre coïncide avec le désengagement paternel à l'égard de la progéniture. Le politique tombe aux pieds de la justice : ce n'est pas admissible qu'un père survive à son enfant. L'écrivain italien déplace l'axe de sa réflexion dans le domaine de la morale.

Nessun uomo o donna / che abbia generato dei figli / dovrebbe mai neanche / essere sfiorato dal pensiero / della morte di questi. / La morte di un figlio è troppo, / non si può sopportare: / diresti che il corpo non può / reggere tanto dolore.⁶⁹

Le corps qui génère ne supporte pas le trépas de sa descendance. La consanguinité est une condition nécessaire pour le développement du deuil ; le même sentiment d'appartenance généalogique qui avait permis la fondation de la famille souche. D'ailleurs, la marque de la modernité repose sur une conception contemporaine de la dimension domestique, qui remonte aux bouleversements sociétaux de la fin du XIX^e siècle. Grâce à la diffusion d'un bien-être économique répandu, qui avait été favori par la révolution industrielle préalable, la mortalité infantile se marginalise. De cette manière, la perte d'un enfant devient un événement extraordinaire.

Voici le facteur discriminatoire du clivage entre une approche passive à une participation active envers la négation de la paternité sociale. Si le rituel à Aulis est perçu par Agamemnon comme une imposition externe, le meurtre du premier né de Clytemnestre annonce la volonté du personnage de compromettre la relation potentielle avec l'enfant.

L'insertion de l'épisode dans le synopsis d'un ouvrage (théâtral ou romanesque) dépend de l'intertexte utilisé par l'auteur. En outre, ce choix comporte des conséquences sur le plan de l'intrigue : l'assassinat d'Iphigénie est fonctionnel au développement de l'histoire, alors que le meurtre du fils de Tantale relève de l'anecdotique. La mise en exergue de ce dernier provoque une modification des équilibres diégétiques : l'ajout de cet épisode connote la paternité dont Agamemnon se fait porte-parole. La condition nécessaire pour un tel approfondissement de la thématique en question est la mise en valeur du personnage de Clytemnestre. Une constatation qui s'aligne aux réflexions

⁶⁹ « Personne, ni homme ni femme / qui soit père ou mère / ne devrait / même être touché par l'idée / de la mort de son enfant. / La mort de son enfant / ne peut pas être endurée / le corps ne peut pas / soutenir autant de douleur. » (notre traduction). Fabrizio Sinisi, 2017, p. 130.

avancées par Edith Hall au sujet de la fortune du tragique à l'époque contemporaine⁷⁰ : la paternité devient moins pertinente que la maternité aux fins du drame.

L'opération n'est pas pourtant toujours « féministe ». L'épisode n'assure pas une critique à la domination masculine dans le ménage⁷¹, mais il sert parfois de support pour une problématisation de la figure d'Agamemnon. Cette ambivalence émerge à partir, par exemple, d'une confrontation entre les romans *L'Amère Vengeance de Clytemnestre* [2010] par Michèle Drévuillon et *Apologie pour Clytemnestre* [2004] par Simone Bertière. Les intitulés soulignent l'importance que le personnage féminin recouvre dans les narrations. Par ailleurs, si l'ouvrage de Michèle Drévuillon met l'accent sur la malveillance déployée par la société patriarcale (qu'Agamemnon symbolise) aux dépens des femmes⁷², chez Simone Bertière l'épisode reste plutôt dans le domaine de la dénotation⁷³.

En ce qui concerne la production théâtrale européenne contemporaine, Vincenzo Pirrotta est le poète dramatique qui accorde le plus d'attention à cet événement de la biographie mythique du patriarche grec. Chez le dramaturge italien, la reprise du meurtre véhicule une déstructuration de la fonction paternelle d'Agamemnon. Le titre du drame, *Clitennestra Millennium*, démontre l'existence d'une correspondance entre la prose contemporaine et les tragédies, par rapport à la volonté d'accorder une centralité à Clytemnestre : la mise en question du personnage masculin passe forcément par une requalification de la protagoniste féminine. Pirrotta ouvre sa tragédie à travers la digression en question. Dans cette scène, le dialogisme typique du théâtre cède le pas à une forme discursive monologique :

CLITENNESTRA : Piccolo mio, attaccati al mio seno e cresci in un attimo, aiutami padre Zeus, nell'arco di un sospiro fai di lui il guerriero che difende la madre, Tantalo suo padre e mio sposo non può più, trafitto venti volte e da venti fontane la vita sua è svanita in venti rivoli vermigli.

Agamennone non farlo offro il mio petto alla tua spada assetata, ma lui lascia vivere ha pochi respiri ancora, di cosa lo si può accusare⁷⁴.

⁷⁰ *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. Amanda Wrigley, Fiona Macintosh et Edith Hall, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2004, p. 15.

⁷¹ Voir Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

⁷² Michèle Drévuillon, *L'Amère vengeance de Clytemnestre*, Paris, Nathan, 2010, p. 21-6.

⁷³ Simone Bertière, *Apologie pour Clytemnestre*, Paris, Éditions de Fallois, 2004, p. 71-2.

⁷⁴ « CLYTEMNESTRE : Mon petit, attache toi à mon sein et grandis dans un instant, aide-moi père Zeus, dans le délai d'un soupir, rend le guerrier qui défendra sa mère, Tantale son père et mon époux ne peut plus me protéger après avoir été transpercé vingt fois, et vingt fontaines ont dispersé sa vie en vingt ruisselets vermillon.

La représentation est dichotomique : on assiste à la création d'une polarité qui oppose le duo Zeus/Tantale au personnage d'Agamemnon. Dans le drame italien l'intertexte mythologique se modifie : la paternité divine est invoquée comme une alternative à la paternité humaine (suite au meurtre de Tantale par la main d'Agamemnon). Chez Pirrotta, la charge de père devient un privilège qu'il faut d'abord mériter. En paraphrasant Simone de Beauvoir, on dirait qu'« on ne naît pas *père* : on le devient ». La simple participation masculine au moment de la conception ne désigne plus la condition suffisante et nécessaire pour l'homme, pour assumer le statut de géniteur.

À la lumière de cette conception, les Agamemnons d'aujourd'hui ne parviennent jamais à satisfaire les critères requis pour exercer cette fonction parentale. L'inhabileté que le personnage manifeste dans la gestion du rapport avec sa progéniture ne s'altère jamais pendant toute la durée des drames. La dévalorisation de la figure est totale.

1.3 L'époux, l'amant.

Le théâtre classique ne nous a fait parvenir aucune tragédie ayant comme protagoniste Égisthe. D'ailleurs, depuis le XX^e siècle, ce personnage a de plus en plus attiré l'attention des écrivains et des poètes dramatiques⁷⁵. Dans le panorama romanesque, l'ouvrage qui se focalise davantage sur cette figure est le récit *Ego, Ego*⁷⁶ de Laurent De Graeve (pseudonyme pour Laurent Chapeau). Un roman d'apprentissage, retraçant la vie de l'amant de Clytemnestre. La jouissance dérivée de la pratique sexuelle se place au centre de la narration. L'histoire assume une connotation apologétique à l'égard du fils de Thyeste, qui ressent encore aujourd'hui les effets d'une stigmatisation très forte, qui perdure depuis 458 av. J.-C.

Dans le roman, le mythe se plie à l'imaginaire de l'auteur belge : Agamemnon perd son charme ainsi que son héroïsme, Clytemnestre est dépeinte comme une vieille femme grasse, laide et calculatrice. L'amant de la reine est le dernier survivant d'une

Agamemnon ne le fais pas, j'offre ma poitrine à ton épée assoiffée; mais lui, laisse-le vivre encore, il n'a fait que quelques soupirs, de quoi peut-on l'accuser » (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra millennium - La caduta degli dei*, Palermo, Glifo Edizioni, 2015, p. 29. La subdivision en paragraphes respecte la mise en page de l'ouvrage.

⁷⁵ Ilaria Dazzi, « Egisto nelle riscritture novecentesche dell'Oresteia: immagini di potere tra politica e psicanalisi », *Ricerche di S/Confine*, vol. 1 / 1, 2010, p. 180-190, p. 180.

⁷⁶ Laurent de Graeve, *Ego, Ego: Roman*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

noblesse d'âme et de robe. La biographie de l'auteur se projette sur le personnage⁷⁷ : l'homosexualité de l'écrivain est l'un des traits principaux de cet Égisthe contemporain. L'orientation sexuelle du personnage mythique génère également un processus intertextuel : par le biais de la relation homoérotique entre Égisthe et Oreste, De Graeve rapproche son roman de la pièce de Dacia Maraini, *I Sogni di Clitennestra* (1981), où cependant c'est Pylade l'objet de l'amour du fils du roi minoen⁷⁸.

Voici la différence la plus évidente, entre la trilogie ancienne et les réécritures contemporaines (romanesques ainsi que théâtrales) : la mise en exergue de l'affectivité devient l'une des voies d'accès à la reformulation des personnages. Dans le drame eschylien (*l'Agamemnon*), les rapports amoureux sont toujours évoqués de manière métaphorique (à l'aide d'objets médiateurs tels que le trône, la baignoire, ou la chambre nuptiale)⁷⁹, alors qu'à l'époque contemporaine ils assument un statut autonome. L'inscription de la passion amoureuse dans les corps des protagonistes sera le point de départ de notre analyse.

La pièce qui parvient à porter sur scène toutes les déclinaisons de l'affectivité conjugale est sans aucun doute le drame poétique de Fabrizio Sinisi. Le dramaturge italien enquête sur le domaine de l'affectivité sans pourtant suivre la démarche d'une approche forcément philologique. L'histoire subit des altérations minimales : le mariage royal n'est plus conçu comme le résultat d'un rapt, donc d'un geste de violence et d'usurpation masculine sur le corps féminin (comme dans *Clitennestra Millennium* où les Dioscures obligent le fils d'Atrée à épouser Clytemnestre pour réparer au viol commis⁸⁰), mais il est le produit d'un choix délibéré. Néanmoins, l'exclusion de Tantale dans la narration permet l'approfondissement du rapport sentimental entre le roi de Mycènes et son épouse. Dans le drame de Sinisi, la relation entre le roi et la reine se modifie progressivement au cours du livret. La thématique de l'amour conjugal concerne en

⁷⁷ *Ego Ego* est l'un des derniers romans écrits par l'auteur avant son décès des suites du SIDA (en 2001). À côté de l'homosexualité, l'autre thématique qui ressort du texte est celle de la maladie. Égisthe manifeste à plusieurs reprises un épuisement physique qui correspond très clairement aux conséquences du virus sur le corps humain. Voir p. 89-90.

⁷⁸ Dacia Maraini situe sa réécriture à Prato, en Italie, dans l'après-guerre. Les Atrides deviennent une famille d'immigrés siciliens qui ont été forcés de quitter la terre natale pour des raisons économiques. Oreste abandonne le foyer pour déménager en Allemagne, où il vit avec Pylade, son amant. La représentation d'Égisthe est toutefois très différente par rapport à celle de De Graeve : l'autrice le décrit comme un étudiant universitaire paresseux et inutile. De cette manière, aucune véritable rédemption du personnage n'est avancée à travers la pièce. Dacia Maraini, *I Sogni di Clitennestra e altre commedie*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1981.

⁷⁹ Silvye Durup "L'Espressione tragica del desiderio amoroso" in *L'amore in Grecia*, éd. Claude Calame, 1988, (« Biblioteca universale Laterza »), p. 153.

⁸⁰ Vincenzo Pirrotta, 2015, p. 47.

particulier l'épisode de la première rencontre entre Agamemnon et Clytemnestre. Un événement qui se réalise presque à la fin de la pièce (dixième scène).

D'un point de vue linguistique, l'échange se construit de manière antithétique : les sujets principaux abordés par le couple concernent la reconnaissance, la crainte et le bonheur. Les thématiques s'organisent dans le texte par le biais d'un dualisme temporel (autrefois VS maintenant, en d'autres termes la phase qui précède la guerre de Troie VS le retour du héros à Mycènes). L'évocation du passé ouvre la scène. Lors du flash-back, Agamemnon apparaît bavard et heureux ; dans l'épisode de la première rencontre entre le chef de l'armée et Clytemnestre, le roi joue un rôle actif : « sapevo che ti avrei sposata »⁸¹.

Aux yeux d'Agamemnon, Clytemnestre assume une allure presque divine : son apparition faillit provoquer un évanouissement au héros. Le personnage féminin ressemble ainsi à une extase. Le regard est le sens qui véhicule le rapprochement entre les personnages. La connaissance de l'autre passe à travers une fruition sensorielle. La dimension visuelle caractérise la pensée de Clytemnestre aussi : « Anch'io ti vidi »⁸². D'ailleurs, cette médiation se réalise à l'inverse chez la fille de Tyndare. L'œil est l'organe qui confirme la présence, ce qui permet à son tour la connaissance. Cependant, les sensations éprouvées par la femme sont à l'opposé des émotions vécues par le fils d'Atrée. Dans la pièce de Sinisi, Clytemnestre est une figure forte, qui ne craint pas les hommes (p. 140). Malgré cela, elle avoue ressentir un sentiment de désespoir vis-à-vis d'Agamemnon. La jouissance que l'homme éprouve est absente chez la contrepartie féminine. À l'origine de cet état d'âme, il existe la mélancolie qui ressort de la voix de l'homme. Clytemnestre envisage Agamemnon à l'aide de la tristesse que le personnage fait transparaître, qui devient le reflet de sa propre souffrance. Clytemnestre parvient à se reconnaître dans les yeux d'autrui, mais cette prise de conscience lui permet toujours de revenir à elle-même⁸³.

L'amour n'est jamais pour toujours et les idylles s'épuisent vite. L'homme est un être fini et pour cette raison il ne parvient pas à saisir l'ontologie de l'ἀλήθεια (la vérité), qui persiste au-delà du temps et de l'espace : « CLITEMNESTRA : [...] Ecco come ho imparato a distinguere / il vero dal falso : / il vero *persiste* »⁸⁴. Ensuite (p. 142), nous

⁸¹ « Je savais que je t'aurais épousée » (notre traduction). Fabrizio Sinisi, 2017, p. 140.

⁸² « Moi aussi, je te vis » (notre traduction). *Ibid.*

⁸³ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 94.

⁸⁴ « CLYTEMNESTRE : voilà comment j'ai appris à faire la distinction entre / le vrai et le faux / le vrai *persiste* » (notre traduction). Fabrizio Sinisi, 2017, p. 142.

assistons au retour à la situation présente. La césure est très nette et presque brutale : « CLITEMNESTRA : E adesso Agamennone? Adesso / che ne è del nostro primo amore? / Cosa ne abbiamo fatto? / Che cosa siamo diventati? »⁸⁵. Les protagonistes cessent de s'apercevoir l'un de l'autre : ils subissent un aveuglement qui empoisonne le sang, qui provoque les guerres et qui détruit l'humanité (p. 143). La vue s'obscurcit, et cela implique une inversion des équilibres dans la relation amoureuse. Agamemnon perd son courage, si bien que son épouse ne le craigne plus. Clytemnestre devient le personnage principal sur scène, tandis qu'Agamemnon tombe dans une passivité totale ; une forme d'apathie qui lui permettra ensuite d'accepter stoïquement sa mise à mort.

On peut observer une évolution similaire de l'image d'Agamemnon en tant que mari dans la pièce *Agamemnon's Return* de Zinnie Harris. La différence principale entre le drame italien et le livret de la dramaturge anglaise porte sur la structure narrative de l'œuvre : chez Harris, la rencontre entre Agamemnon et Clytemnestre se réalise au début du drame. La raison est de nature diégétique : l'anticipation de l'*anagnorisis* permet l'évolution de l'intrigue. Du point de vue thématique, l'adaptation garde l'opposition entre la haine et l'amour, de même que l'alternance sur le plan temporel (autrefois VS maintenant). Ce qui change, c'est le caractère de la reine : Clytemnestre devient un personnage beaucoup moins intransigent, et donc beaucoup plus protéiforme.

La femme est décrite par le chœur comme le vrai amour d'Agamemnon⁸⁶. Au moment de la première rencontre du chef de l'armée avec son épouse, Clytemnestre lui avoue avoir beaucoup souffert pendant son absence. Le départ pour Troie est envisagé par le personnage féminin comme un traumatisme similaire au sacrifice d'Iphigénie⁸⁷. C'est ainsi que les événements de l'Aulide cessent d'être la cause principale de la rupture du couple, qui se déchire pour des raisons de jalousie. À ce sujet, la réflexion de la reine vise à analyser la place que l'on accorde à la femme dans le foyer : d'après Clytemnestre, la trahison d'Agamemnon (avec Cassandre) est une conséquence de sa masculinité ; « You are a man of course you would need a hole to fuck »⁸⁸. D'un point de vue sémiotique, la réplique évoque l'existence de deux systèmes de valeurs différents, où la femme et l'homme se placent, sur la base de besoins sexuels biologiquement déterminés. L'homme

⁸⁵ « CLYTEMENSTRE : et maintenant Agamemnon ? Maintenant / qu'est-ce qu'il est devenu, notre amour ? / Qui sommes-nous devenus ? / qu'est-ce qu'avons-nous fait ? » (notre traduction). *Ibid.*

⁸⁶ Zinnie Harris, 2016, p. 27. À ce sujet, voir l'interview avec l'autrice dans Annexes 2.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁸ « Tu es un homme, il ne m'étonne pas que tu aies besoin d'un trou à foutre » (notre traduction). Zinnie Harris, 2016.

est porteur d'un appétit érotique animal auquel il ne peut pas résister, et qui dirige ses actions et ses comportements.

La prouesse érotique d'Agamemnon est un élément qui caractérise le personnage masculin dans plusieurs réécritures contemporaines de l'*Orestie*. Par ailleurs, cette prouesse physique n'est pas connotée toujours positivement. Chez Valeria Parrella, par exemple, le mafioso Agamemnon est le seul personnage à savoir comment satisfaire les désirs sensoriels de Clytemnestre.

Immaginavo come fosse la sua vita, le sue giornate, la sua donna, quale la prima immagine della mattina, che forma potesse avere la cucina nella quale bolliva la pentola per lui. E mi consolavo, mi dicevo: sì, costruisci una nuova famiglia e una nuova casa, attrezza il letto e la cucina, e spendi molto, scegli oggetti di lusso, perché mai il letto ti basterà senza di me, mai la cucina.

Lo sapete, signori della corte, cos'è un letto vuoto? Quale la sua forma e la sua temperatura?

Un letto vuoto ha la forma di un pugno chiuso, di denti stretti per non piangere, un letto che si stenta ad abbandonare, in cui ci si avvolge senza trovare pace, in cui ci si copre senza trovare calore.

Il letto vuoto è la tomba che la donna può trovare in vita.

Egisto? Dite voi... Era suo cugino, quello a cui il clan si rivolse per gli affari spiccioli, in mancanza del boss.

Ah, Egisto, mi fare sorridere: è stata debolezza, stanchezza, comodità. Egisto è stato facile: io sono Clitemnestra, la Moglie, la Regina, chiunque vuole giacere al mio fianco.

Mi è bastato sorridere, e ho sorriso per solitudine; mi è bastato il tentennare della mano sulla sua mano ed era solo perché mi mancava una mano.

Con lui, con chiunque sarebbe bastato quello che ad Agamennone non sarebbe bastato mai. È così dolce avere un braccio a cui poggiarsi. Ed è facile con Egisto, con qualunque altro uomo è facile quello che con Agamennone è difficile.

Anzi, forse avrei sofferto meno. Se avessi lasciato Egisto fuori dalla mia porta a guaire come un cane, avrei sofferto meno. Perché ogni volta che Egisto mi ha abbracciato io ho dovuto ricordare come è fatto un abbraccio, ogni volta che ha creduto di parlarmi ho sentito le sue parole come aria, passarmi attraverso senza che nulla di esse restasse in me, e ho dovuto ricordare le parole di fuoco con cui il Mio Uomo mi segnava la carne ogni volta che si rivolgeva a me. È stato peggio, un tormento strano: lasciarsi leccare le ferite da un uomo che poteva riconoscerle e guarirle.⁸⁹

⁸⁹ « J'imaginai sa vie, ses journées, sa femme, l'image qui s'ouvrait à ses yeux chaque matin, je me demandais quelle forme pouvait avoir sa cuisine où la casserole qui bouillonnait pour lui sur le feu. Et je me

Le texte met l'accent sur des thématiques chères aux réécritures contemporaines de la trilogie tragique. Le motif de la jalousie est repris par l'écrivaine, de manière similaire à Zinnie Harris. L'extrait avance une réflexion au sujet de la condition féminine par rapport aux contraintes du lien matrimonial. Le thalamus vide traduit de manière allégorique la soumission de l'épouse à l'égard du mari. L'asymétrie de pouvoir est construite sur une base comparative : l'absence masculine ressemble à un poignet serré et à un visage qui pleure. Si la chambre nuptiale est vide d'un homme, la pièce devient le cercueil où la femme est enterrée vivante : la paire éros – thanatos est déclinée par Parrella à travers une optique conjugale.

Par rapport à ce système, Égisthe devient le négatif d'Agamemnon : il est conçu comme l'alter ego fragile du héros minoen. Sa présence emblématise l'absence du roi : il atteint le lit de Clytemnestre uniquement grâce au fait que son ennemi ne se trouve pas dans les parages. Comme dans le drame de Sinisi⁹⁰, le fils de Tantale ne remplit pour la reine que le rôle d'un divertissement fugace ; il est une alternative à l'ennui de la solitude. La reine exerce une influence sur sa personne en vertu de l'autorité politique qu'elle personnifie. Par conséquent, la représentation de la figure masculine se charge d'une certaine sottise, qui se reflète entre les lignes du texte à travers la soumission de l'homme à la coquetterie de Clytemnestre. L'engourdissement de l'amant dialogue de façon contrastée avec la force d'Agamemnon : Clytemnestre sait comment exercer une autorité dans la société qui l'entoure, mais elle ne parvient pas à ébranler le pouvoir du souverain.

consolais, je disais : tu es en train de créer une nouvelle famille, et une nouvelle maison, tu installes le lit et la cuisine, dépenses beaucoup d'argent, tu choisis des objets de luxe, parce que jamais un lit ne sera assez sans moi, jamais la cuisine. Savez-vous, messieurs les jurés, qu'est-ce que c'est un lit vide ? Quelles sont sa forme et sa température ? Un lit vide a la forme d'un poignet serré, de dents serrées pour ne pas pleurer, il est un lit duquel il est difficile de sortir, un lit où on s'enveloppe sans pourtant trouver de paix, un lit où on cherche à se couvrir sans réussir à se réchauffer. Le lit vide est la tombe que la femme peut trouver quand elle est encore en vie.

Égisthe ? Vous dites... Il était son cousin, c'était à lui que le clan s'adressait quand le boss n'était pas là . Ah, Égisthe, vous me faites rire : il a été une faiblesse, une fatigue, une commodité. Égisthe était une proie facile : je suis Clytemnestre, l'Épouse, la Reine, tout le monde veut coucher avec moi. Il ne m'a fallu que sourire, et j'ai souri à cause de la solitude ; il m'a fallu toucher sa main, parce qu'une autre main me manquait. Avec lui, avec n'importe qui, rien que ça aurait suffi, alors qu'avec Agamemnon rien n'était jamais assez. Ça fait tellement du bien d'avoir un bras sur lequel s'appuyer. Et c'est facile avec Égisthe, avec n'importe quel homme ça devient facile ce qu'avec Agamemnon est difficile. En fait, probablement je n'aurais pas souffert autant. Si j'avais laissé Égisthe dehors de ma porte, à gémir comme un chien, je n'aurais pas souffert autant. Parce que chaque fois qu'Égisthe me serrait, je devais me rappeler qu'est-ce que ça voulait dire de serrer vraiment quelqu'un, chaque fois qu'il croyait me parler je sentais ses mots me transpercer comme s'ils étaient d'air, sans que rien ne reste en moi, pourtant je me rappelais les mots de feu avec lesquels Mon Homme marquait ma chair chaque fois qu'il s'adressait à moi. Cela a été pire, un tourment étrange : laisser un homme lécher des blessures qu'il ne pouvait pas comprendre ou soigner. » (notre traduction) . Valeria Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 38-40.

⁹⁰ Fabrizio Sinisi, 2017, p. 112-113.

Cette asymétrie perdure dans la sphère sexuelle aussi. L'extrait se colore d'une nuance érotique. La passion d'Agamemnon implique Clytemnestre de manière physique. Le corps de la reine ressent les effets d'un tel amour. Même à l'oral, les paroles de l'époux deviennent pour la femme comme des lames capables de percer les chairs. Il s'agit d'une blessure avec une connotation sadomasochiste : elle cause de la souffrance, qui est pourtant agréable. Le sang qui coule devient le symbole de la violence domestique que l'appartenance conjugale comporte. La façon d'aimer d'Agamemnon correspond à une forme de dépendance toxique.

Quant à la passivité d'Égisthe, une œuvre qui propose une description très différente du personnage est la pièce *Clytemnestra* de Gwyneth Lewis. Le livret bouleverse l'enchaînement des relations interpersonnelles. La dramaturge galloise n'envisage aucune liaison amoureuse entre Clytemnestre et le cousin d'Agamemnon. L'alliance que les personnages scellent est de nature purement économique : « CLYTEMNESTRA : I'll beg you to show / Respect to Aegisthus, our latest partner. / I've made a new strategic alliance / With him and he will secure this compound / All it needs. »⁹¹.

L'accord en question trouve sa raison d'être dans la dimension apocalyptique de la tragédie : le drame a lieu dans un futur assez proche, où il n'existe plus de nourriture pour les citoyens de Mycènes. Égisthe se présente comme un sauveur, qui est dans les conditions de garantir au peuple de quoi manger, tandis que les aliments qu'il apporte ne sont pas comestibles puisqu'en putréfaction ; il devient ainsi un antihéros. L'incapacité d'Égisthe de s'achever en tant qu'individu caractérise le personnage pendant toute la durée de la mise en scène. Cette aporie se charge d'une connotation psychanalytique par rapport à la figure paternelle (envers Thyeste, l'oncle d'Agamemnon). Égisthe avoue n'avoir jamais réussi à satisfaire les attentes que le père avait à son égard (p. 38, 62, 63), ce qui génère chez le personnage un sentiment de dégoût vis-à-vis de soi-même.

À côté de la fonction « politique » d'Égisthe, malgré les changements à l'histoire, et indépendamment de l'absence d'une passion charnelle entre la reine et l'amant, il existe toujours une dimension érotique chez l'homme, qui se développe pourtant à l'égard d'Électre. Cette déclinaison de l'affectivité, qui se réalise à la fin de la douzième scène, prend la forme d'un viol. D'un point de vue linguistique, l'abus est juste esquissé, tandis

⁹¹ « Je te prie de montrer du respect / pour Égisthe, notre dernier partenaire / Je viens d'établir une nouvelle alliance stratégique / avec lui et il va s'occuper de tout ce qui servira pour cette association » (notre traduction). Gwyneth Lewis, *Clytemnestra*, Cardiff, Sherman Cymru, 2012, p. 41.

que les didascalies rendent la scène beaucoup plus explicite. De cette manière, la performance véhicule sémiotiquement la portée tragique de l'épisode.

AEGISTHUS : Electra, dear. Do you have a temperature? / Dr Aegisthus feels he should / Do something fast to cool you down.

*He kisses her and takes some layers of ELECTRA'S clothes off before closing her into the fridge, FURY 2 is ecstatic,. ELECTRA bangs on the fridge desperate to get out, FURY 2 beats back on the fridge with horrible triumphalism.*⁹²

Le fait de donner un baiser ainsi que de déshabiller Électre pour la forcer dans un frigo, qui sert de prison, représente pour Égisthe l'apothéose d'une tension sexuelle que l'homme développe aux dépens de l'enfant de Clytemnestre depuis son entrée sur scène (p. 51-59). Les images que le texte décrit sont grotesques et caricaturales : la référence au médecin qui abuse du corps de son patient pendant qu'il le soigne réveille les motifs d'une pornographie très stéréotypée. Du reste, bien qu'il s'agisse de la fille de Clytemnestre, la pièce ne porte pas sur le plateau la thématique de la violence pédophile (l'actrice pour laquelle le rôle a été cogité, Rhian Blythe, est une femme adulte, image 6).

*

Au début de sa dernière contribution dans l'ouvrage *Le Conflit des interprétations*, Paul Ricoeur fait cette constatation au sujet de la figure paternelle :

La figure du père n'est pas une figure bien connue, dont la signification serait invariable et dont on pourrait suivre les avatars, la disparition ou le retour sous des masques divers ; c'est une figure problématique, inachevée et en suspens ; une *désignation*, susceptible de traverser une diversité de niveaux sémantiques. [...] Elle [la désignation du père] désigne la paternité comme un *procès* plutôt que comme une *structure*, et en propose une construction dynamique et dialectique.⁹³

La considération concorde parfaitement avec la représentation que les réécritures contemporaines de l'*Orestie* proposent d'Agamemnon à l'intérieur de son foyer. Comme

⁹² « ÉGISTHE : Électre, ma chère. As-tu de la fièvre? / le docteur Égisthe sent / qu'il devrait faire quelque chose pour te calmer, pour te refroidir.

Il l'embrasse et il la déshabille avant de l'enfermer dans un frigo. FURIE 2 est extatique. Électre tire des coups sur le frigo pour essayer de sortir, FURIE 2 frappe elle aussi sur le frigo avec un triomphalisme terrifiant » (notre traduction). Ibid, p. 67.

⁹³ « La paternité : du fantasme au symbole » in Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 458-9.

le dit le philosophe, le père désigne une figure « problématique, inachevée et en suspens ». Le terme désignation (dans son sens d'attribution aléatoire, donc conventionnelle) souligne l'origine culturelle de cette fonction. Pour cette raison, le chapitre a focalisé les interconnexions entre la paternité biologique et la paternité sociale du personnage, à la lumière d'une dynamique capable de mettre en relief le processus dialectique à la base de la construction de cette relation dans les réécritures de l'ouvrage eschylien.

C'est ainsi que le rôle social du père subit les influences des changements historiques de notre temps. Les thématiques que les adaptations présentent sont nombreuses : la critique au binarisme sexuel par la mise en discussion de l'identité masculine (à l'aide de la révolution féministe), l'évanescence de la figure paternelle dans la société contemporaine, la culpabilité dérivée du traumatisme d'une autorité parentale qui ne s'exprimait (dans un passé encore très proche) qu'à travers une légitimation de la violence.

À la lumière de cette dernière constatation, il existe une correspondance même du point de vue de la dimension conjugale. Les réécritures contemporaines de la trilogie eschylienne privilégient la représentation d'une affectivité perturbée. Agamemnon et Égisthe traduisent sur les planches un dualisme qui oppose la force à l'impuissance. La vigueur est souvent de nature sexuelle, mais la portée érotique qu'elle entraîne se présente très rarement de manière positive : la passion amoureuse comporte toujours des conséquences négatives qui véhiculent l'oppression, la souffrance et parfois le viol.

Ce qui manque dans les ouvrages qui composent notre étude est une tentative de réhabilitation de la figure d'Égisthe. Quelquefois dans la fonction de confident, d'autres fois dans le rôle d'un amant sans expérience, le fils de Thyeste devient très exceptionnellement le protagoniste des réécritures contemporaines de l'*Orestie*. L'oubli dans lequel ce personnage semble être tombé contraste avec la tendance à redécouvrir les figures oubliées de la saga, qui caractérise à présent le phénomène de réception de la tragédie ancienne et qui vise à donner un autre destin aux personnages « maltraités » par la tradition. Par ailleurs, la raison de cette opération est peut-être de nature intersectionnelle : la charge occupée par le cousin d'Agamemnon ne stimule pas une réflexion significative par rapport au système des hégémonies.

En résumé, les auteurs des ouvrages qui composent notre corpus présentent à travers le personnage d'Agamemnon la même crise du registre symbolique, qui avait déjà été présentée dans la première partie de cette thèse. Mais comme l'évolution du symbole

paternel résulte également de l'influence exercée par les autres figures qui participent au processus de symbolisation de la paternité, après avoir étudié la figure d'Agamemnon, il est nécessaire d'envisager le « revers de la médaille » de cette figure mythique, c'est-à-dire la maternité du personnage de Clytemnestre.

DEUXIÈME CHAPITRE : Clytemnestre ou de la maternité.

Du bist nicht näher an Gott als wir;
wir sind ihm alle weit.
Aber wunderbar sind dir
die Hände benedeit.
So reifen sie bei keiner Frau,
so schimmernd aus dem Saum:
ich bin der Tag, ich bin der Tau,
du aber bist der Baum.¹

Rainer Maria Rilke, *Verkündigung (Die Worte des Engels)*

Mère et matière sont apparentées². Le poème *Verkündigung* (« Annonciation ») le souligne très bien : à travers la mise en exergue de la connexion qu'il existe entre la terre, les éléments naturels et l'origine de la vie, la poésie de Rainer Maria Rilke célèbre le pouvoir générateur féminin. Il s'agit d'un poème qui traduit en poésie la substance³ de l'expérience de la maternité. En ce sens, il est possible de trouver une correspondance entre le poème du poète allemand et la réflexion de Carl Gustav Jung au sujet de l'archétype maternel ; d'après le psychanalyste, la fonction de la mère est de transmettre à ses enfants la matrice à travers laquelle donner forme à l'expérience⁴. Une expérience qui n'arrive pas pourtant à comprendre totalement le réel, comme le dit Patricia Barry, qui souligne la persistance d'un substrat « inconnaissable, invisible et incorporel » par rapport à la maternité⁵. Une présence simultanée de tangibilité et d'incorporalité, qui accorde un caractère paradoxal à cette relation de parenté.

À la base de la réflexion proposée dans ce chapitre se trouve la représentation de Clytemnestre par rapport à sa fonction de mère. D'abord, la maternité sera l'objet d'un approfondissement critique à l'aide des contributions féministes contemporaines. Cette démarche nous permettra de mettre en relief les points communs et les divergences dans

¹ « Tu n'es pas plus proche de Dieu que nous ; / nous sommes tous loin de lui. / Mais tes mains sont merveilleusement bénies. / Elles ne poussent comme ça avec aucune femme, / si miroitantes dès la couture : / je suis le jour, je suis la rosée, / mais vous êtes l'arbre. » (notre traduction).

² Erich Neumann, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, trad. Antonio Vitolo, 1974, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 1981, p. 67.

³ Patricia Barry, « Mère rime avec matière » in Augusto Vitale, James Hillman et Patricia Barry, *Pères et mères*, trad. Micheline Laguillhomie, 1973, Imago, Paris, 1978, p. 54.

⁴ Carl Gustav Jung, *Four Archetypes*, trad. Richard Francis Carrington Hull, 1972, London and New York, Routledge, 2014, p. 39.

⁵ Augusto Vitale, James Hillman et Patricia Barry, 1978, p. 54.

l'étude de cette thématique selon une approche de genre et psychanalytique (surtout freudienne et lacanienne). Ensuite, l'analyse des livrets qui composent le corpus permettra de mettre en exergue la nature polymorphe de l'imgo maternelle dans les déclinaisons contemporaines de l'*Orestie*. La dichotomie mentionnée auparavant, qui oppose les concepts de présence et d'absence dans la définition de la fonction maternelle, orientera la réflexion en proposant une représentation de Clytemnestre divisée en deux : la mère bienveillante et la mère qui hait sa progéniture.

2.1. Éléments critiques.

Depuis l'Antiquité, il a toujours été difficile pour les femmes de développer un pouvoir d'action (ce que les féministes anglaises appellent « agency »). Au contraire, la féminité a régulièrement été l'objet d'intérêt d'un voyeurisme masculin hétérosexuel. Cette objectification du corps féminin a favorisé la création d'une narration par rapport à laquelle il était presque interdit aux femmes de prendre la parole au sujet de leur identité. C'est ainsi que, même des événements éminemment féminins, comme la maternité, l'accouchement ou l'allaitement sont longtemps restés l'apanage d'un regard masculin qui excluait le point de vue des corps qui faisaient biologiquement l'expérience de la grossesse. La psychanalyse a essayé de combler ce vide, sans pourtant trouver de solution définitive aux problèmes dérivés par ce déséquilibre hégémonique.

Au début du XX^e siècle, Sigmund Freud ouvre un débat au sujet de la sexualité humaine tandis que dans sa définition de pulsion libidinale⁶, la subjectivisation de la femme ne parvient jamais à se détacher des constrictions connectées à l'envie du phallus⁷. Il faudra attendre les héritiers (et surtout les héritières) du psychanalyste viennois pour assister à une première mise en discussion de cette soumission constante du féminin au masculin. Plus spécifiquement, en ce qui concerne la maternité, Melanie Klein occupe une place centrale à l'égard de la théorisation de la féminité⁸. Le mérite qui

⁶ Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. Ermanno Sagittario et Marilisa Tonin Dogana, 1915-17, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 520-2.

⁷ Voir « Non c'è pericolo di sbagliare affermando che questa differenza nella reciproca relazione tra complesso edipico e complesso di evirazione impronta di sé il carattere della donna come essere sociale », Sigmund Freud, « La Sessualità femminile » in *La Vita sessuale*, trad. Adele Campione, Sandro Candreva, Mazzino Montinari, Cesare Musanetti et Ermanno Sagittario, éd. Cesare Musanetti, 1970, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

⁸ Adele Nunziante Cesaro, « Melanie Klein, la madre » in *Psicanalisi al femminile*, éd. Silvia Vegetti Finzi, Roma - Bari, Editori Laterza, 1992, p. 119.

revient à la psychanalyste est d'avoir su s'approcher des phases qui composent la maturation sexuelle des enfants à travers une perspective de genre et matrifocale⁹.

Mais la psychanalyse n'a pas été la seule discipline à s'intéresser de ces sujets. Une trentaine d'années après les recherches de Klein, un autre courant de pensée commence à proposer des réflexions alternatives au sujet de cette thématique : il s'agit des féminismes de la deuxième vague. Ce sont les années 1970, et la révolution sexuelle démarrée par ces mouvements culturels articule une nouvelle épistémologie sociale, qui conditionnera les concepts de masculin et de féminin pour toujours. Selon le programme politique du mouvement, la désarticulation du patriarcat recouvre un rôle essentiel dans la gestion de la société humaine. En principe, l'opération ne s'accompagne pourtant pas d'une resémantisation de la maternité, ce qui favorise le développement d'un sentiment de *matrophobia* : les génitrices étant conçues comme le reflet d'un système social androcentrique qu'il fallait abattre¹⁰.

Au cours de ces années, c'est la notion de sororité qui forge la solidarité féminine. À la base de cet idéal, il existe le « female self-creation » : la possibilité pour chaque femme de se constituer en tant qu'individu sans subir la médiation d'une entité masculine. Le langage devient un instrument essentiel pour achever cette transcendance. La dimension du symbolique se renouvelle afin de permettre au côté biologique de ne pas parvenir à la signification à partir d'une masculinité capable de déclasser la féminité. C'est pour cette raison que les études qui enquêtent sur la fonction de la femme dans la société ne focalisent plus la sphère domestique et familiale de la vie, mais elles se concentrent plutôt sur des questions qui prennent en considération la dimension publique de l'existence humaine. Les thématiques qui intéressent l'opinion publique sont les inégalités dans le monde du travail, la difficulté pour chaque femme d'exprimer librement son opinion et de voir sa voix écoutée par rapport aux questions qui la concernent.

Dans le cadre de ce panorama critique, les travaux de Nancy Chodorow participent à la reformulation de la définition de maternité. L'objectif de la sociologue est

⁹ Contrairement à Freud, Melanie Klein commence son étude de l'enfance en dirigeant d'abord son attention vers la petite fille. La psychanalyste interprète l'investissement libidinal pour le phallus paternel comme la conséquence de la frustration générée par l'allaitement, ce qui déprive le père du rôle d'initiateur du symbolique : dans la perspective kleinienne, c'est le corps maternel qui permet au phallus paternel de s'imposer. Voir Melanie Klein, « Love, Guilt and Reparation », in *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921 - 1945*, vol. 1, 1937, New York, The Free Press, 1975, p. 313-7.

¹⁰ Marianne Hirsch, *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 136.

la combinaison de la psychanalyse freudienne avec les théories féministes¹¹. Nancy Chodorow envisage la maternité comme un facteur déterminant pour l'organisation sociale et pour la gestion du monde du travail, qui s'organise à partir de la fonction reproductive féminine. Le paradigme implique un dualisme opposant l'immoralité du travail (à prévalence masculine) à la moralité domestique féminine¹². Un instrument de réglementation sociale qui conditionne les filles, en les poussant à s'insérer dans le système qui les entoure, en devenant à leur tour des mères. D'ailleurs, il s'agit également d'un mécanisme qui empêche le développement d'une réflexion critique par rapport à la maternité comme il promeut l'idée que la compétence du maternage soit transmise par imitation d'une génération à l'autre ; une conception de la parenté qui compromet la complexité de la structure familiale comme il limite sa constitution à la seule fonction reproductive.

It is evident that the mothering that women do is not something that can be taught simply by giving a girl dolls or telling her that she ought to mother. It is not something that a girl can learn by behavioral imitation, or by deciding that she wants to do what girls do. Nor can men's power over women explain women's mothering.¹³

Selon Chodorow, l'importance de la mère se détermine au contraire à la lumière de la relation que la génitrice tisse avec ses enfants¹⁴ : un rapport qui doit activer une dimension relationnelle positive, qui ne se base pas sur un sentiment de rivalité, mais sur la promotion de la « *specialness* » (unicité) de chaque enfant. Cette tentative de mettre en discussion l'image traditionnelle de la mère ne caractérise pas uniquement la pensée de Nancy Chodorow, mais elle constitue le point de départ des études sur la maternité avancées par Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva aussi.

Luce Irigaray conteste la représentation de la femme proposée par l'expérience psychanalytique de l'École freudienne de Paris en participant activement aux mouvements culturels supportés par le féminisme de la deuxième vague dans les années

¹¹ Nancy J. Chodorow, *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond*, 1990, Lexington, The university Press of Kentucky, 1994, p. 4-5.

¹² Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1978, p. 5.

¹³ « C'est évident que le maternage des femmes ne peut pas être appris à l'aide d'une poupée ou d'une explication orale. Ce n'est pas quelque chose que la fille pourrait apprendre par une imitation comportementale, ou après avoir décidé de vouloir émuler ce que les autres filles font. Le pouvoir exercé par les hommes sur les femmes ne peut pas expliquer le maternage non plus. ». (notre traduction). *Ibid.* p. 33.

¹⁴ *Ibid.* p. 195.

soixante-dix. À l'origine de la lutte épistémologique poursuivie par l'intellectuelle belge, il existe la volonté de réfuter l'oppression opérée par le regard masculin par rapport à la représentation de la féminité. Afin de souligner les limites d'un système culturel fondé sur la concordance entre l'identité et la substance¹⁵, l'œuvre de Luce Irigaray approfondit la thématique de la différence sexuelle¹⁶. La réflexion avance une définition de féminité qui se fonde sur une méthode essentialiste qui place la notion de corps au centre de son approche. Selon la psychanalyste, l'expérience de la maternité ne doit pas être le facteur qui détermine la féminité¹⁷ étant donné que la femme préexiste à l'expérience de la procréation. La féminité ne se manifeste pas lors de l'accouchement, mais elle définit plutôt le corps de l'individu. À la lumière de cette constatation, la philosophe propose une méthode linguistique capable de désarticuler cette logique d'interdépendance. C'est le « parler femme », une (ré)articulation du discours qui a comme objectif la volonté d'accorder aux femmes la possibilité de se réapproprier de la narration qui les concerne ; un discours qui a été pendant des siècles l'apanage des hommes (le logo-phallogentrisme)¹⁸.

D'après Irigaray il s'agit d'une question de matrice syntaxique et symbolique qui concerne la psychodynamique : depuis sa fondation, la psychanalyse a toujours compris l'être féminin à l'écart de la dimension symbolique. Irigaray entend briser cette dichotomie qui oppose la culture (la médiation paternelle) à la nature (la nutrition maternelle)¹⁹. Cette approche a des conséquences dans la façon d'entendre la maternité aussi. Au centre de sa recherche, Luce Irigaray place le rapport entre la mère et la fille²⁰. Cette relation est comprise avant tout comme une connexion qui rapproche deux femmes. C'est ainsi que la relation mère-fille devient le simulacre de la solidarité féminine²¹, ce qui permet également la mise en discussion de l'hétérosexualité normative, à l'aide d'une critique de la dichotomie fondamentale qui oppose l'homosexualité à l'hétérosexualité : le

¹⁵ La critique principale à Luce Irigaray concerne précisément la dimension essentialiste du féminisme que la philosophe propose. L'attribution à la femme (au sens biologique du terme) d'une « substance » capable de déterminer la connexion entre le sexe et l'identité sexuelle, en oubliant le registre imaginaire. Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London ; New York, Routledge, 1991, p. 9-25.

¹⁶ Luce Irigaray, *Amo a te*, trad. Pinuccia Calizzano, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 42.

¹⁷ Gabriella Buzzatti, « Luce Irigaray, l'eretica » in *Psicanalisi al femminile*, 1992, p. 374.

¹⁸ Gabriella Buzzatti, « Luce Irigaray, l'eretica » in *Ibid.*, p. 372.

¹⁹ « Il rapporto con la madre è desiderio folle, perché è il “continente nero” per eccellenza. Resta nell'ombra della nostra cultura, è la sua notte e i suoi inferi. », « Il Corpo a corpo con la madre » in Luce Irigaray, *Sessi e genealogie*, trad. Luisa Muraro, 1987, Milano, Baldini & Castoldi, 2007, p. 20.

²⁰ Paola Francesconi, « Luce Irigaray e il problema della differenza sessuale » in Massimo Recalcati, Sergio Caretto, Luigi Colombo, [et al.], *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*, 2000, Milano, Mondadori Bruno, 2003, p. 156-8.

²¹ Luce Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, éd. Luisa Muraro, 1974, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 31-8.

désir pour l'autre sexe est impossible sans l'expérience du désir pour son propre sexe d'appartenance²².

La réflexion critique qui motive le « parler femme » se fonde sur une conception non monologique du corps féminin, en dehors de l'institution familiale et de manière non hiérarchisée (p. 209, 1977). Le problème soulevé par Luce Irigaray concerne le fait que la figure de la mère ne possède pas d'agence (p. 65, 1981). Au contraire, elle est la victime d'une économie de la libido masculine, qui place le corps féminin dans une position d'infériorité. Dans cette perspective, le corps de la femme évoque un vide que la maternité est censée combler²³. D'ailleurs, comme la maternité dérive de l'asymétrie patriarcale, elle subit inévitablement les mêmes dynamiques qui caractérisent le contexte social. Des dynamiques artificielles, qui ont été produites à partir d'une opération interprétative politiquement orientée, mais qui ont eu le pouvoir d'influencer l'imaginaire collectif²⁴. L'intention de la psychanalyste est donc de permettre à toutes les femmes de se désarticuler de l'oppression opérée par ces constructions symboliques.

L'asymétrie qui existe entre l'homme et la femme hante la pensée d'Hélène Cixous aussi. De manière identique à Luce Irigaray, l'autrice française envisage ce déséquilibre comme la conséquence sociale du symbolique dans la constitution de la notion d'identité dans la société contemporaine occidentale²⁵. De manière similaire au matérialisme d'Irigaray, le corps occupe une place très importante dans la réflexion de cette critique²⁶. Hélène Cixous établit son idée de féminité en fonction des traces biologiques que le corps sécrète, par exemple, le lait ou les fluides menstruels. Cette approche, qui vise à une valorisation de l'individu par sa corporalité, place la mère au centre d'un système de valeurs nouveau : les traces biologiques deviennent l'emblème de la puissance féminine qui trouve son expression maximale dans l'accouchement²⁷. La cible de cette opération est la désarticulation de la tendance de la société patriarcale à la création de relations hautement hiérarchisées²⁸. L'instrument que l'écrivaine choisit pour

²² « Il Corpo a corpo con la madre » in Luce Irigaray, 2007, p. 30.

²³ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trad. Catherine Porter et Carolyn Burke, 1977, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2008, p. 185.

²⁴ « Il Corpo a corpo con la madre » in Luce Irigaray, 2007, p. 27.

²⁵ *The Hélène Cixous Reader*, éd. Susan Sellers, 1994, New York, Routledge, 2003, p. 38-9.

²⁶ Françoise Zonabend et Hélène Cixous, « Quelques questions à Hélène Cixous », *Les Cahiers du Grif*, vol. 13, 1976, p. 16-20.

²⁷ Hélène Cixous, Keith Cohen et Paula Cohen, « The Laugh of the Medusa », *Signs*, vol. 1 / 4, 1976, p. 881.

²⁸ *The Hélène Cixous Reader*, 2003, p. 52.

réaliser cette tâche est encore une fois l'écriture. Le langage devient l'endroit qui permet l'inscription de la marque de la féminité, ce qui rend la prise de parole un acte politique :

Je disais que c'est du mot : il faut prendre la culture au mot, comme elle nous prend dans son mot, dans sa langue. Vous comprendrez pourquoi je pense qu'une réflexion politique ne peut pas se dispenser d'une réflexion sur le langage, d'un travail sur la langue. En fait, dès qu'on est, on naît dans la langue et la langue nous parle, la langue nous dicte sa loi qui est une loi de mort : elle nous dicte son modèle familial, elle nous dicte son modèle conjugal et dès que l'on est en train de produire une phrase, qu'on fait passer de l'être, qu'on fait passer une question sur l'être, qu'on fait passer de l'ontologie eh bien on est déjà happé par un certain type de désir masculin qui fait marcher le discours philosophique; dès qu'on pose la question de t qu'est-ce que c'est ? », dès qu'on pose une question, dès qu'on demande une réponse, eh bien on est déjà pris dans l'interpellation masculine.²⁹

Le processus d'autodétermination de la femme devient avant tout une opération linguistique qui nécessite la désarticulation de l'imaginaire promu par une dialectique falsifiée et frauduleuse du corps féminin : son appropriation de la part du regard masculin. En ce sens, il est possible de voir une connexion entre l'analyse de la maternité proposée par Hélène Cixous et la façon de Julia Kristeva d'interpréter le même phénomène. À la base de la démarche entreprise par la linguiste bulgare, il existe une étude de l'imaginaire collectif. Kristeva interroge l'imaginaire sous-jacent à la définition de maternité, en enquêtant sur les causes et les conséquences de ce phénomène du point de vue culturel. Elle constate la connexion étroite, à l'intérieur de la famille, entre la fonction générative de la femme et l'image de la Vierge Marie, même malgré le redimensionnement progressif du culte chrétien à l'époque contemporaine³⁰. D'après l'intellectuelle, la correspondance entre ces deux figures favorise la création d'une narration qui envisage la femme à l'ombre du pouvoir masculin. Elle appelle cette constriction « l'effet femme » :

« L'effet femme » dans nos sociétés monothéistes-capitalistes est un rapport particulier au pouvoir et en même temps au langage, ou au pouvoir du langage si vous voulez. Ce rapport particulier consiste à ne pas les posséder mais à en être une sorte de support muet, une coulisse ouvrière, une sorte d'intermédiaire qui ne se présente pas.³¹

²⁹ Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du Grif*, vol. 13, 1976, p. 7.

³⁰ Julia Kristeva et Toril Moi, *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 160-1.

³¹ Julia Kristeva, « Unes Femmes », *Les Cahiers du Grif*, vol. 7, 1975, p. 22.

C'est ainsi, en conséquence de cet effet, que les femmes parviennent à garder leur état d'altérité à l'égard du pouvoir phallique : selon Kristeva, la féminité implique toujours une dialectique fondée sur la notion d'indicible. De ce fait, Kristeva décide d'enquêter sur la notion de féminité à l'aide de l'expérience lacanienne, c'est-à-dire par le biais de la notion de Jouissance. La réflexion que la psychanalyste propose vise à faire la distinction entre la façon de jouir de l'homme et la façon de jouir de la femme, ce qui engendre une autre discussion à propos de la maternité. D'après la linguiste, qui reste loyale à la clinique freudienne, le refoulement féminin est une étape indispensable pour la différenciation sexuelle. Plus précisément, à travers le refoulement, il est possible d'actualiser le sémiotique, qui devient l'expression principale de l'articulation de l'identité féminine, voire la base de la fonction maternelle.

La fonction maternelle est liée au processus précœdipien et par cela même, à la réalisation esthétique. La phase précœdipienne se caractérise par des satisfactions primaires, orales, anales, par une indistinction entre le besoin, la demande et le désir, par un corps morcelé, non encore identifié comme un corps propre puisque l'identité du moi et du surmoi dépende déjà du langage et du père.³²

À l'aide du Sémiotique, qui se compose de l'unité rythmique originelle de la langue³³, du registre imaginaire-narcissique, la mère doit donc conduire l'enfant à l'encontre du Symbolique : la confrontation avec le phallus paternel³⁴. Cette condition rapproche la mère de la notion d'abject³⁵ : la génitrice est l'emblème d'une borne, l'indice de la frontière qui sépare le soi (imaginaire) de la Loi(-du-Père). Le corps de la mère devient « un pont, un seuil : par la grossesse, entre nature-culture, et par l'enfantement entre la singularité et l'amorce d'une relation d'éthique, d'adhésion à d'autres, à l'ensemble de la société, elle fait circuler les énergies et les langages entre différentes identités »³⁶. Le corps maternel est la voie royale pour la sublimation de la libido. À travers son « pouvoir créateur », la mère supporte et facilite la constitution chez l'enfant

³² *Ibid.*, p. 25-6.

³³ C'est pour cette raison que Julia Kristeva associe souvent la maternité à la création artistique. Les signes linguistiques mais aussi l'art plastique sont l'expression d'un stade précœdipien, donc maternel, « plus authentique, moins aliéné, moins externe ». Voir Julia Kristeva, « L'Art et les femmes », *Sorcières : les femmes vivent*, vol. 10, 1977, p. 37-40.

³⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror - An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez, 1980, New York, Columbia University Press, 1982, p. 13.

³⁵ Julia Kristeva et Waltraud Gölter, « Sacrifice et espace du sens : Entretien avec Julia Kristeva », *Les Cahiers du Grif*, Hors-Série 1, 1996, p. 92.

³⁶ Julia Kristeva, 1977, p. 40.

d'une socialité capable de prévaloir sur l'individualisme ; la relation avec les enfants est une condition nécessaire pour la parenté³⁷.

L'association entre la génitrice et l'abjection s'explique de deux manières différentes : d'un côté, à travers la référence au registre de l'imaginaire (la démarcation entre le Soi et l'autre), de l'autre côté, par rapport à l'établissement du registre symbolique paternel (ce qui génère un sentiment opposé à la Loi, qui souhaite le retour à la dimension chthonienne de la maternité ; un souvenir des profondeurs des Enfers, le cœur du royaume de Gaia)³⁸. En ce sens, Julia Kristeva ne parvient pas à proposer de solution d'intégrité au caractère insaisissable de la maternité ; la linguiste ne contourne pas le déséquilibre entre la rigidité qui caractérise les structures patriarcales et le côté indicible de la relation au maternel. C'est pour cette raison que la lecture de la maternité avancée par Kristeva n'arrive pas à convaincre Judith Butler. À la base de la critique formulée par la féministe à la sémiologue, il existe la façon d'envisager le rapport qui s'établit entre la mère et le Symbolique³⁹.

Kristeva accepts the assumption that culture is equivalent to the Symbolic, that the Symbolic is fully subsumed under the « Law of the Father », and that only modes of nonpsychotic activity are those which participates in the Symbolic to some extent.⁴⁰

Aux yeux de Judith Butler, la faute de Julia Kristeva réside dans sa subordination intellectuelle. L'incapacité de contester la dichotomie Nature-Culture explique la collusion de l'intellectuelle bulgare avec la domination masculine au sujet de l'oppression des femmes. L'opération de Kristeva est stratégique : elle ne cherche pas à substituer le Symbolique avec le Sémiotique⁴¹, le Symbolique ne devient même pas une alternative antagoniste au Sémiotique. Au contraire, sous le prétexte de faire découler le Symbolique

³⁷ Alors que la relation entre la mère et la fille est à priori très compliquée étant donné qu'elle comporte également l'intromission du symbolique paternel, ce qui force la fille à se positionner par rapport à la dyade parentale. Ce discours est spécifiquement approfondi par la psychanalyste à l'aide du mythe d'Électre, où la princesse de Mycènes devient l'emblème de l'incapacité féminine de renoncer à la marque symbolique de la loi paternelle. Julia Kristeva et Toril Moi, 1986, p. 151-2.

³⁸ Julia Kristeva, 1982, p. 13.

³⁹ Mariangela Pugliese, *Judith Butler - Storia di un pensiero che provoca*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2018, p. 123-4.

⁴⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 2000, New York and London, Routledge, 2006, p. 108.

⁴¹ Butler parvient à cette conclusion en analysant la définition de langage dans la contribution de Julia Kristeva *D'une identité l'autre* in « Tel Quel », 62, 1975, p. 10-27.

du Sémiotique⁴², Kristeva finit pour justifier le sémiotique à l'intérieur du cadre symbolique, alors qu'en vérité, le sémiotique empêche l'émancipation du maternel par rapport à la loi paternelle⁴³, c'est-à-dire la subversion de l'ordre préétabli.

Dans ses travaux, Judith Butler a largement soulevé la question féminine. Au cœur de la critique proposée par la féministe, il existe le problème de la détention du pouvoir. Elle reprend la violence exercée par le regard masculin dans le processus définitoire de la féminité. En même temps, elle condamne l'acceptation de la part d'une féminité trop indulgente des représentations qui ressortent du prisme de cette vision (une opération qui vise à la responsabilisation des femmes au sujet de leur condition). D'après Judith Butler, le corps maternel ne serait pas le fondement caché de la signification, mais la conséquence d'un système sexuel qui trouve l'essence⁴⁴ du désir du corps féminin dans la maternité.

2.2. La mère bienveillante.

Selon Giulia Maria Chiesi, la maternité de Clytemnestre n'a jamais été une thématique capable d'orienter davantage les études sur la trilogie d'Eschyle⁴⁵. À l'origine de cette marginalité, il existerait une question de nature idéologique : les poèmes anciens mettent en relief la vengeance d'Agamemnon de la part d'Oreste⁴⁶. Il faut attendre l'époque moderne pour assister à une première relecture du mythe et à la formulation d'une interprétation alternative de la fonction de chaque personnage. La montée des féminismes internationaux favorise un renouvellement de l'exégèse du personnage féminin⁴⁷ :

⁴² Judith Butler, *Bodies that Matter - On the Discursive Limits of « Sex »*, 1993, London and New York, Routledge, 2011, p. 15.

⁴³ Judith Butler, 2018, p. 126.

⁴⁴ Dans l'imaginaire collectif, la féminité coïncide avec la condition maternelle. C'est-à-dire que la femme est obligée non seulement de procréer, mais aussi de s'occuper de son enfant, comme si le maternage était inscrit dans la nature de sa personne Tina Miller, *Making Sense of Motherhood*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 15. Butler, via Foucault, soutient par contre la thèse selon laquelle cette croyance est un produit culturel, donc patriarcal.

⁴⁵ Giulia Maria Chesi, *The Play of Words: Blood Ties and Power Relations in Aeschylus' « Oresteia »*, Berlin and Boston, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014, p. 10.

⁴⁶ Dans la Grèce du V^e siècle av. J.-C., le lien marital prévalait sur le lien maternel. De cette manière, chaque mère était avant tout une épouse. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, Les Faits et les mythes*, 1949, Paris, Gallimard, 2004, p. 124-5. Cette condition sociale empire par conséquent la représentation de Clytemnestre qui devient l'emblème de la femme adultérine. Mary R. Lefkowitz, *Women in Greek myth*, London, Duckworth, 1986, p. 36.

⁴⁷ Edith Hall, « Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? » in *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. Amanda Wrigley, Fiona Macintosh et Hall Edith, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2004, p. 13.

l'intérêt que ces mouvements politiques manifestent envers les subalternes⁴⁸ pousse la critique à renouveler la façon de regarder à l'héritage littéraire. C'est ainsi que la maternité niée de Clytemnestre commence à être perçue sous une lumière différente. Un changement d'approche qui implique pourtant une modification de l'imaginaire associée à l'épouse d'Agamemnon. C'est ainsi que la tradition commence à être mise en question et avec elle, les représentations proposées par une mythologie qui apparaît de plus en plus obsolète.

La question reste ouverte. Au début du nouveau millénaire, une solution définitive n'a pas encore été trouvée : si d'un côté le milieu culturel européen semble avoir maîtrisé la leçon féministe, de l'autre côté il commence également à développer une résistance aux stimuli appris par le mouvement. Dans la production dramatique contemporaine, la conséquence de cette opération est une fragmentation de l'imaginaire littéraire utilisé dans et pour la construction de ce personnage théâtral. D'un point de vue général, il est possible de diviser les réécritures étudiées en deux groupes: les pièces qui gardent la connotation traditionnellement négative de la reine (même, parfois, en modifiant radicalement le récit), et les tragédies qui proposent une requalification de la fonction de Clytemnestre au sein de son foyer.

Parmi les ouvrages qui focalisent la fonction maternelle de la souveraine de Mycènes, il existe *Les Larmes de Clytemnestre*. Par ce drame, Marie-Pierre Cattino permet à son public de faire l'expérience d'un langage qui rappelle le « parler femme » évoqué par Luce Irigaray. Dans cette réécriture, la seule véritable protagoniste de la pièce est l'épouse d'Agamemnon, ce qui conduit la maternité à occuper une place remarquable dans le déroulement du livret⁴⁹ :

Puis Clytemnestre reprend, pense soudain à son fils, Oreste et de lui à l'autre, de ce fils à sa fille perdue, la voilà à chercher des réponses.

... savez-vous qu'une mère nourrit en cachette le désir que son fils reste, non pas pour le garder dans ses jupes mais pour qu'il ne s'éloigne pas trop vite et surtout qu'il n'oublie pas qu'il est un fils. Alors que doit faire une mère ? Lui donner quelles armes ? La vigueur, la valeur, la franchise, quoi d'autre encore ? Ou le fils élevé, caressé pouponné

⁴⁸ Carol Hanisch, « The personal is political », *Feminist Revolution*, 1969, p. 204-5.

⁴⁹ La reine se définit « une mère deuil ». Cela implique que la sphère familiale donne forme au paradigme dans lequel le personnage se reconnaît. Marie-Pierre Cattino, *Les Larmes de Clytemnestre*, Paris, Éditions Koinè, 2011, p. 36.

marchera-t-il du côté de son père ? Son père ! Ah son père ! Mon fils a-t-il entendu les supplications de sa sœur ? Mon fils a-t-il marché vers sa sœur ?⁵⁰

L'incipit de l'extrait pousse le spectateur à participer à la rhétorique du personnage ; une approche capable de définir le caractère illocutoire du discours de Clytemnestre. La mère d'Iphigénie exploite son histoire afin de monter une accusation contre la société⁵¹. Le passage souligne la volonté de la mère de protéger ses enfants contre la brutalité d'un monde administré par une barbarie symbolisée par le père⁵². Le passage conclusif met en exergue cette accusation contre le personnage d'Agamemnon. Clytemnestre se montre très critique à l'égard de l'institution du mariage aussi⁵³ : elle le présente comme un contrat social qui place la femme dans une condition de subordination⁵⁴. De cette manière, l'épouse du roi s'oppose à une gestion patriarcale du foyer : un système qui encourage le détachement des enfants de la mère au profit de l'exercice de la violence. Cette thématique est introduite dans le livret à travers une référence à la guerre : une pratique typiquement masculine qui repose pourtant sur l'exploitation de la femme et sur le contrôle du ventre maternel : l'« usine à guerriers » voués à la mort⁵⁵. L'évocation du conflit contre Troie devient encore une fois l'occasion pour raconter la blessure causée par le sacrifice de la première née de la souveraine. Un partage de la souffrance qui transforme la mise à mort d'Iphigénie en geste politique : une polémique qui se lève grâce à une dénonciation sociale. La souffrance pour la perte de la fille devient l'indice d'un lien éminemment féminin, capable de connecter davantage la mère à Iphigénie. Un rapport qui interdit l'accès au père, qui reste en dehors de cette alliance :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ En 2004, Avra Sidiropoulou rédige et dirige une autre réécriture de l'*Orestie* qui s'intitule de la même manière que le livret de Marie-Pierre Cattino. L'adaptation se présente comme un monologue où le seul personnage à fouler les planches est la reine de Mycènes. Le spectacle ferme la protagoniste dans une boucle temporelle/onirique qui oblige la figure à revivre à l'infini son histoire. En ce qui concerne la performance, le plateau se vide (presque) de tout. Le décor se compose uniquement d'un escalier au centre de la scène dont la verticalité (à l'instar des bâtiments dans un film expressionniste) empiète sur la reine. Aux côtés de l'escalier, plusieurs nœuds coulants pendent jusqu'à toucher la scène. La robe de la reine évoque les vêtements du XVIII^e siècle. Elle témoigne la lourdeur de l'héritage du personnage. Cependant, la queue qui allonge au bout de la crinoline donne également une allure d'insecte à la mère. La douleur éprouvée pour la mort de la fille identifie le climax de la représentation. Un fichier avec les indications de régie du spectacle est repérable sur le profil Academia de l'académicienne (image 7).

⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁵³ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 35-6.

Le temps fait oublier les visages mais il suffit de de se remettre en phase, de se replonger dans la mémoire : on regarde soit avec plaisir, délectation soit avec amertume ou contrariété : « C'est elle ? Non ? Ce n'est pas celle que j'ai connue, non ?!! Ce n'est plus elle. Elle ? La mère de mes enfants ? Pas possible ». ⁵⁶

L'étrangeté est telle, qu'il devient même impossible pour le père de reconnaître son épouse au moment de son retour à Mycènes. L'autrice offre une image très négative du personnage ; Agamemnon est le saboteur : il est le soldat qui a quitté son foyer. Au contraire, Clytemnestre se présente comme l'écrin de la solidité familiale. Elle est la gardienne de la demeure.

Cette dichotomie influence la définition du rapport entre la mère et la progéniture : dans *Les Larmes de Clytemnestre*, la mère ne peut pas détester ses enfants. Iphigénie est l'objet de l'amour primaire. La connexion entre la fille et la génitrice est évoquée à l'aide d'un objet transitionnel, c'est-à-dire la chanson chantée par la mère à plusieurs reprises pendant la mise en scène et qui devient le symbole de l'affection maternelle : « Où sont mes roses, où sont mes violettes et où est mon joli persil ? Voilà tes roses, voilà tes violettes, et voilà ton joli persil. » ⁵⁷. Les vers s'inspirent d'une chanson populaire d'un auteur inconnu, dansée par les enfants pendant la fête des fleurs et qui s'intitule *Anthema* ⁵⁸. Dans cette adaptation contemporaine, il s'agit d'une citation à la lyrique grecque qui métaphorise la renaissance du personnage d'Iphigénie, qui parvient aujourd'hui à apaiser son esprit à travers la médiation de Clytemnestre.

Mais le soin de la reine envers sa descendance n'est pas apporté à Iphigénie seulement. Électre et Oreste bénéficient, en concomitance avec la première née, d'une requalification de la relation avec la figure maternelle. C'est pour cette raison que la pièce se termine par une déclaration d'amour envers eux : « À Électre et Oreste. ... Je vous aime, ces mots et tout s'envole. Aimer jusqu'à plus soif. Dites-les ces mots et tout s'envolera. » ⁵⁹. La mise en valeur de la maternité contre une paternité violente est le fil rouge qui connecte la plupart des réécritures contemporaines de l'*Orestie* proposant une requalification du personnage de Clytemnestre.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23, 38, 39. Les vers reprennent une chanson populaire dansée pendant les célébrations connectées à la fête des fleurs.

⁵⁸ Francisco Rodriguez Adrados, *Origini della lirica greca*, trad. Maria Cristina Bitti, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, p. 107.

⁵⁹ Marie-Pierre Cattino, 2011, p. 54.

En ce sens, il est possible de remarquer une similitude entre la pièce française et le drame italien *Il Verdetto*. Même dans cette réécriture, le rapport mère-enfant joue un rôle essentiel dans la définition du personnage de Clytemnestre. La pièce entière se base sur la notion de maternité dont Valéria Parrella présente les multiples facettes, même les plus sombres. La permission au mariage entre la reine et le mafioso est accordée par la première grossesse de Clytemnestre : un escamotage que le personnage féminin utilise afin d'obliger sa famille et la famille d'Agamemnon à accepter leur amour.

CLITEMENSTRA : Sua madre arrivò a piedi a Santa Anastasia portando una penna chiusa in un catenaccio, per pietrificarmi nella fattura, me : la donna che aveva studiato. Ma la fattura è un rito che è arrivato troppo in ritardo nei secoli, perché potesse colpirmi. Io ne evocai uno più arcaico a proteggermi: restai incinta, e a diciassette anni ero sua moglie, con il permesso di tutti.⁶⁰

Dans ce passage, l'autrice évoque un large éventail d'éléments qui distinguent traditionnellement la maternité. D'abord, elle mentionne la dimension chthonienne de la parenté au féminin : par la gestation, Clytemnestre fait l'expérience d'une puissance atavique qui se charge de la même force qu'un rituel magique. Il s'agit d'un pouvoir ancestral qui protège le personnage, mais qui amène également la fille de Tyndare à prendre le relais par rapport à son existence et par rapport à son rôle à l'intérieur du foyer. La maternité est une condition biologique qui entraîne des conséquences du point de vue législatif aussi, étant donné qu'elle permet le mariage avec Agamemnon. De cette façon, le couple se définit grâce à la grossesse de la protagoniste féminine. Cette opération comporte une modification de la structure narrative de l'adaptation contemporaine. La réécriture change de manière très nette à l'encontre du mythe ancien. L'union entre Clytemnestre et le mafioso ne se scelle pas en conséquence du meurtre du fils et du premier époux de la tyndarienne, mais le mariage est le résultat d'un choix conscient de la figure féminine. Clytemnestre exploite son pouvoir procréateur pour se faire accepter de la part de la famille d'Agamemnon.

Peu après ce passage, Valeria Parrella offre toutefois une autre image de la maternité qui contraste avec cette première représentation :

⁶⁰ « CLYTEMNESTRE : Sa mère était arrivée à pieds à Sant Anastasia avec une amulette pour me jeter un sort, moi : la femme qui avait étudié. Mais le sort est un rituel qui est arrivé trop tard pendant les siècles, afin qu'il puisse me toucher. Moi, j'en avais déjà évoqué un autre bien plus puissant pour me protéger : j'étais tombée enceinte, et à dix-sept ans j'étais devenue sa femme, avec la bienveillance de tout le monde ». (notre traduction). Valeria Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 23.

CLITEMNESTRA : Il nostro matrimonio è stato un continuo nascondersi e scappare, io procedere un passo dietro a lui, non dire, non far sapere. Ma io sapevo, dentro di me sapevo : lui era Agamennone, e io la femmina sua, il mio utero per moltiplicare la sua immagine.⁶¹

La représentation de l'épouse et de la mère que l'autrice propose dans cet extrait est sans aucun doute très négative. Clytemnestre devient une propriété de son mari étant donné qu'Agamemnon est à la tête d'une organisation criminelle qui se caractérise par une hiérarchisation pyramidale du pouvoir. Dans le passage, il est en outre possible de retrouver le motif de l'utérus féminin qui symbolise la matrice permettant une reproduction effrénée, une « multiplication » spasmodique, de l'image du père ; une matérialisation de la maternité qui rappelle (à l'inverse) la critique montée par la Clytemnestre de Marie-Pierre Cattino contre l'exploitation par les hommes du ventre féminin afin de créer des soldats à envoyer à la guerre.

D'ailleurs, l'objectif de la réécriture, qui est loin de vouloir articuler une version contemporaine et sexiste du mythe ancien, est de présenter d'un point de vue différent le personnage de la reine⁶². C'est donc à partir de la soumission à l'intérieur du lien du mariage que la souveraine trouve la force pour se rebeller contre le patriarcat qu'Agamemnon symbolise. L'événement qui déclenche cette prise de conscience est l'homicide d'Iphigénie. Dans cette réécriture, la première née de Clytemnestre perd la vie à cause d'un meurtre de mafia : une circonstance qui déculpabilise Agamemnon, qui devient d'une certaine manière lui aussi la cible d'un règlement de comptes. Le crime n'apaise pourtant pas la soif de vengeance de son épouse, même si la responsabilité d'Agamemnon est indirecte :

CLITEMNESTRA : Io lo sapevo, lo dovevo sapere che Ifigenia era una vittima senza speranze, che progenie poteva esserci tra noi? L'avrei dovuta portare lontano. I soldi che avevamo non servivano a nulla. Lontano dai soldi dovevo portarla, restituirle a una società che la proteggesse.⁶³

⁶¹ « CLYTEMNESTRE : Dans notre mariage on se cachait et on fuyait constamment, moi je procédais un pas derrière lui, sans rien dire, sans rien faire savoir aux autres. Mais je savais, en moi je savais : lui il était Agamemnon, et moi j'étais sa femme à lui, mon utérus servait à multiplier son image » (notre traduction). *Ibid.*, p. 27-8.

⁶² *Ibid.*, p. 7-8.

⁶³ « CLYTEMNESTRE : je le savais, je devais le savoir, qu'Iphigénie était une victime sans espoir, quel type de progéniture pouvait-il y avoir entre nous ? J'aurais dû l'emmener loin. L'argent que nous avions ne

D'après la reine, la progéniture d'Agamemnon est vouée à l'échec. L'égoïsme du criminel, son intérêt pour l'argent empêchent la famille du personnage masculin de vivre en sécurité. À partir de cette prise de conscience, l'adaptation présente le personnage à la lumière d'un sentiment de regret. Clytemnestre culpabilise le fait de ne pas avoir su anticiper les dangers associés à la conduite de son époux. Cette constatation amène à une autre réflexion par rapport à la représentation du maternage dans cette réécriture. Valeria Parrella ne craint pas la possibilité de présenter dans son livret même les points faibles de Clytemnestre. La dialectique qui en dérive produit une démythisation du personnage : la mère se montre aux spectateurs de manière très humaine ; c'est comme si la reine essayait de parler à chaque femme. L'écart entre la protagoniste du drame et le public se réduit, les problèmes et les émotions qui accablent l'esprit de la fille de Tyndare bâtissent un pont entre l'estrade et la platée.

CLITEMNESTRA : Dicevo, il discorso sui figli è comodo, ma è fuorviante: la figliolanza si muove su un altro livello, è di un'altra percezione. I figli non si "amano", bisognerebbe ragionarci... trovare un nome altro, i figli sono scontati, li "senti" come senti una parte del tuo corpo, vuoi loro bene, come provvedi a te stessa.⁶⁴

Ce passage renoue avec la recherche de Julia Kristeva à l'égard du lien maternel. La mère de Valeria Parrella devient l'image de la frontière entre le Soi et l'autre, une zone grise qui fait référence à l'abject. Clytemnestre affirme « éprouver » ses enfants, ce qui introduit dans le rapport qu'elle entretient avec eux une connotation très charnelle. Ce que l'autrice interpelle (plus ou moins consciemment) est la dimension sémiotique qui découle de la relation entre la génitrice et la générée. Dans cette adaptation, Parrella matérialise la possibilité de créer une connexion sans la médiation du langage, c'est-à-dire sans l'intromission du Symbolique. Il est impossible d'aimer ses enfants parce qu'ils ne représentent pas de véritable altérité : pour la mère, ils correspondent à une partie de son propre corps.

servait pas à grand-chose. Je devais l'emmener loin de l'argent, je devais la rendre à une société capable de la protéger » (notre traduction). *Ibid.*, p. 30-1.

⁶⁴ « CLYTEMNESTRE : Je disais, le discours sur les enfants est stratégique mais trompeur : la filiation suit un autre chemin, il s'agit d'une autre perception. Les enfants on ne les « aime » pas, il faudrait y penser... il faudrait trouver un autre terme, les enfants sont évidents, tu les « ressens » comme s'ils faisaient partie de ton corps, tu les aimes bien, comme l'on veille sur soi-même » (notre traduction). *Ibid.*, p. 32-3.

En ce sens, la figure d'Agamemnon acquitte une fonction fondamentale dans le déroulement de l'histoire, vu qu'il rappelle au personnage féminin la nécessité d'une démarcation entre le soi et l'altérité ; une limite que la maternité n'arrive pas à manifester de façon autonome. C'est donc à la lumière de ce facteur qu'il est possible de comprendre la raison de la jalousie que Clytemnestre éprouve pour l'esclave phrygienne. La haine contre Cassandre s'explique en vertu du fait qu'aux yeux de Clytemnestre, la prisonnière représente une menace pour son statut de mère⁶⁵. Ce sentiment de mépris favorise le rapprochement de cette réécriture à la version du poème d'après Fabrizio Sinisi. Dans son *Agamennone*, l'écrivain italien permet à l'esclave d'Agamemnon et à Clytemnestre de développer une connexion assez rare pour une adaptation contemporaine de la tragédie ancienne. La conséquence de ce choix stylistique est la création d'une définition dialogique de la notion de maternité, qui se génère au moment de la rencontre entre les deux personnages :

CASSANDRA : L'hai amato così tanto. / Con ogni fibra di te, / come un fuoco, fino allo scandalo. / Ci sono stati giorni / in cui la fame e le nuvole / e il mare e le pietre / parlavano di lui. / E ogni desiderio / aveva il nome e lo sguardo / di Agamennone: questo / è l'amore, e tu, regina / l'hai conosciuto bene. / Ecco cos'ha tradito / uccidendo la figlia / quel giorno sul mare / nel perfetto silenzio. / Non solo la madre, / ma l'amore di chi / gli aveva dato tutto / senza chiedergli nulla / in cambio. E adesso?⁶⁶

C'est Cassandre qui prend la parole pour définir la souffrance de Clytemnestre au sujet de la perte de sa fille. Le sacrifice d'Iphigénie devient aux yeux de l'épouse d'Agamemnon une trahison qui tue non seulement la fille, mais aussi l'amour éprouvé par la mère et par la femme. Cette représentation s'accorde parfaitement avec la description de la maternité fournie par le livret dès le début de la pièce : le lien entre la mère et l'enfant devient une condition essentielle pour la définition de l'identité de la génitrice : « CORO : una madre mette al mondo un figlio / ma ogni figlio genera una madre,

⁶⁵ Dans cette réécriture, Cassandre accouche d'un enfant, qu'elle a eu d'Agamemnon, avant le retour du mafioso à Naples : la maternité de l'esclave devient par conséquent une alternative à la maternité de la reine. *Ibid.*, p. 45.

⁶⁶ « CASSANDRE : Tu l'as tellement aimé. Avec chaque fibre de ton corps, comme un feu jusqu'au scandale. Il y a eu des jours où la famine et les nouages, la mer et les pierres parlaient de lui. et chaque désir avait le nom et le regard d'Agamemnon : ceci est l'amour, et toi, la reine, tu l'as connu très bien. Voici ce qu'il a trahi en tuant la fille, ce jour-là au bord de la mer, dans un silence parfait. Pas seulement la mère, mais l'amour de celle qui lui avait donné tout sans demander rien en retour. Et maintenant? » (notre traduction) Fabrizio Sinisi, *Tre drammi di poesia : la grande passeggiata, natura morta con attori, Agamennone.*, Bari, Edizioni di pagina, 2017, p. 137.

trasforma una donna in una madre »⁶⁷. Le côté biologique de l'accouchement prévaut sur la portée sociale de la parenté, mais de manière très différente par rapport à la trilogie ancienne. Après avoir perdu sa fille, Clytemnestre « n'est plus ». D'ailleurs, c'est toujours Cassandre qui suggère à la souveraine une solution possible pour résoudre la mise en discussion de sa raison d'être :

CASSANDRA : Ecco signora come potete / adesso tornare ad amare / voi stessa,
Clitemnestra: / rendete giustizia alla donna / che eravate e che siete / salvatela dal buio / in
cui sta per cadere!⁶⁸

Afin de surmonter le désespoir que Clytemnestre a pu éprouver face à la négation de sa maternité, Cassandre suggère à la reine de rendre justice à son statut de femme. De cette manière, la fille de Priam cherche à construire avec son ennemie mortelle un rapport de sororité qui est typique de la pensée féministe de la deuxième moitié du XX^e siècle. Cassandre cherche à devenir une alliée censée mettre fin à la souffrance de la reine.

Mais ce n'est pas qu'avec le poème de Fabrizio Sinisi que l'ouvrage de Valeria Parrella établit des correspondances. La façon de l'écrivaine italienne de proposer la thématique de la maternité rime avec l'emphase accordée au même sujet par Robert Icke dès le début de son livret *Oresteia* : une relation de parenté qui se mesure à l'aide de l'idée de corporalité.

ORESTES (Y) : How does it feel to be a dad?

KLYTEMNESTRA : Well, I don't [know] – it's a change. When you and your sister were born, I suddenly felt this burning need to stay alive. I am alive, I thought, and now *I can't* die: he needs me to keep living, small soft helpless little thing. And I still feel like that, even when the whole old place is falling apart, and it's too hot, and the systems don't work, and no one knows what to do.⁶⁹

⁶⁷ « CHEUR : une mère met au monde un enfant, mais chaque enfant génère une mère, il transforme une femme en une mère ». (notre traduction). *Ibid.*, p. 138-9.

⁶⁸ « CASSANDRE : Madame, comment pouvez-vous recommencer maintenant à vous aimer, Clytemnestre : faites honneur à la femme que vous étiez autrefois et que vous êtes toujours, sauvez-la des ténèbres dans lesquelles elle est sur le point de tomber. » (notre traduction) *Ibid.*, p. 107.

⁶⁹ « ORESTE (jeune) : Que ressent-on à être père ?

CLYTEMNESTRE : Bon, je ne sais pas – c'est un changement. Quand ta sœur et toi vous êtes nés, j'ai éprouvé tout d'un coup un besoin brûlant de rester en vie. Je suis en vie, j'ai pensé, et maintenant je ne peux pas mourir : il a besoin que je reste en vie, mon petit, tendre et impuissant. Et je ressens cela même si tout cet endroit s'effondre, et il fait chaud, et le système ne marche pas, et personne sait quoi faire. ». (notre traduction). Robert Icke, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015, p. 35.

La scène se déroule avant le début de la guerre contre Troie. L'extrait propose un dialogue entre Clytemnestre et Oreste. Dans cet échange, l'enfant demande à la mère le sens de la relation de paternité alors que la génitrice ne sait pas comment répondre à la question de son fils. Clytemnestre ne maîtrise pas cette connaissance en raison du fait que cette relation se place en dehors de son expérience. Par conséquent, la réplique du personnage tourne vers la condition de mère. C'est à partir de son vécu que la femme donne une explication à Oreste. À ce moment de la représentation, il est possible d'assister au premier rapprochement entre la maternité et la notion de matière. L'accouchement s'explique grâce aux sensations que cet événement fait éprouver au corps féminin. Une description similaire est ensuite proposée une deuxième fois dans le livret, tandis que l'interlocuteur de Clytemnestre devient Agamemnon.

AGAMEMNON : I know how it sounds – but you cannot think one child – that *any* one child – is worth the loss of this war and this country and troops and / troops and troops

KLYTEMNESTRA : This is *my child*. She was a part of my body. I don't feel the people whose lives will be saved, this is our bright-eyed little daughter who wants to sing you her song or tell you her story or just – chatter. Remember when she was born? Remember that? I am not crying and – remember when they came to us and they said they weren't *sure* if she would make it and I – and just ignore this I'm I'm I'm / not crying.⁷⁰

Le rapprochement de la maternité à la corporalité de la femme à partir des conséquences physiques de l'accouchement caractérise l'image de Clytemnestre dans la pièce *Hamlet / Électre* aussi. Dans cette réécriture, Clytemnestre modifie son rapport avec ses enfants. Contrairement au drame ancien, le personnage féminin défend la relation avec sa progéniture. À cause du lien de sang qui les unit, Clytemnestre avoue l'impossibilité pour chaque génitrice de haïr ses enfants.

CLYTEMNESTRE : [...] Mais, voyez-vous ce ventre ? Il a porté deux enfants, deux enfants magnifiques. (*Les femmes écoutent Clytemnestre.*) Avez-vous eu la même chance, ne serait-ce qu'une seule fois ? Montrez-moi vos ventres, mesdames. Soulevez vos robes

⁷⁰ « AGAMEMNON : Je sais à quoi tout ça ressemble, mais tu ne peux pas penser à ton enfant seulement – au fait que un enfant vaille la perte de la guerre, du pays, de l'armée, de plusieurs soldats.

CLYTEMNESTRE : C'est mon enfant. Elle faisait partie de mon corps. Je ne sens pas de la même façon les gens dont la sera épargnée. C'est notre fille aux yeux brillants, la gamine qui voulait chanter sa chanson pour toi, te raconter une histoire, ou simplement te parler. Tu te rappelles du jour quand elle était née ? Tu te souviens de ça ? Je ne suis pas en train de pleurer mais – tu te souviens de quand ils vinrent nous voir pour nous informer que ce n'était pas sur qu'elle puisse survivre – tu l'ignores, je.. je ne pleure pas ». (notre traduction). *Ibid.*, p. 53.

pour que je voie s'ils sont un peu déformés. Alors seulement je pourrai vous dire si vous êtes prêts à tuer. Une femme qui a donné la vie ne peut vouloir la mort de son fils.⁷¹

Le ventre déformé par la gestation devient un motif d'orgueil pour la reine dans la mesure où il est l'indice de l'histoire du personnage. La grossesse imprime une marque sur la chair de la femme qui ne peut pas être comprise par les hommes et par les femmes qui n'ont pas vécu la même expérience. En ce sens, Cécile Ladjali pousse plus loin la réflexion sur la maternité. Dans cette pièce, la parenté de la femme ne représente plus une expérience a priori féminine, mais elle devient une condition qui seulement certaines femmes peuvent comprendre. Il s'agit d'une féminité « au carré » : une expérience méconnue aux hommes, mais qui peut être interdite également aux femmes.

Un ouvrage charnière entre les adaptations contemporaines qui proposent une image positive et une représentation négative de Clytemnestre dans sa fonction de mère est *Clitennestra Millennium* par Vincenzo Pirrotta. Au début du drame, les spectateurs se trouvent projetés dans un univers postapocalyptique en ruines. Le décor post-atomique qui héberge l'action implique un décalage de la dramaturgie dans un futur plus ou moins proche de nous⁷². À côté des déchets qui occupent la mise en scène, le centre du plateau est occupé par un œuf brisé : « Un mondo di sporcizia e di rovine, si è in una dimensione post-atomica, in una scultura che sembra un uovo grande e rotto dalla vita appena nata, è Clitennestra »⁷³. Par ce dispositif, le metteur en scène représente l'embryon dans lequel Clytemnestre revient à la vie pour pouvoir racheter son destin aussi bien que le futur des êtres humains.

Gilbert Durand affirme que « l'œuf philosophique de l'alchimie occidentale et extrême-orientale se trouve naturellement lié à l'intimité utérine »⁷⁴, et donc au concept de maternité. Dans cette pièce, l'épouse d'Agamemnon est comprise à la fois comme la génitrice et comme la générée. Par rapport au discours de Gilbert Durand, René Guénon focalise la relation qu'il existe entre ce symbole et l'idée de cosmos, en soulignant la

⁷¹ Cécile Ladjali, *Hamlet / Électre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 87-88.

⁷² L'iconographie du décor vise à exagérer le message, ce qui rend la représentation parfois caricaturale. Le spectateur a presque l'impression d'assister à une pièce de science-fiction. La volonté de Vincenzo Pirrotta était peut-être celle de rassurer le public en démarquant la limite entre la scène et la salle. D'ailleurs, il est aussi vrai que les thématiques évoquées (l'augmentation de la disparité sociale et de la pauvreté, les dangers écologiques ainsi que la violence généralisée) ce sont des sujets qui affligent déjà notre présent.

⁷³ « Un monde sale et en ruine, on est dans une dimension post-atomique, dans une sculpture qui ressemble à un œuf grand et brisé par la vie qui vient de naître, c'est Clytemnestre ». (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra millennium - La caduta degli dei*, Palermo, Glifo Edizioni, 2015, p. 27.

⁷⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 289.

centralité spatiale occupée par le symbole en fonction de l'ordre qu'il produit⁷⁵. Par conséquent, à travers sa version de Clytemnestre, Pirrotta jette les bases pour la naissance d'un nouvel ordre censé mettre fin aux conflits précédents.

Clytemnestre se caractérise dès le début de la réécriture par deux aspects principaux : elle devient le cosmos « opératoire » voué à la création d'un nouveau monde⁷⁶, mais elle recommence également son existence à zéro. Clytemnestre arrête d'être uniquement le personnage qui donne la vie pour redevenir celui qui la reçoit : la mère qui retourne un enfant, en gardant toujours son âge adulte, et sans oublier le souvenir de sa maternité. L'écrivain italien semble vouloir prendre en considération la figure dans sa totalité, et il le fait à l'appui de la biographie mythique de la reine ; c'est-à-dire à partir du mariage avec Tantale. C'est ainsi que la première réplique de la protagoniste raconte l'homicide de son premier né par la main d'Agamemnon :

CLITENNESTRA : Piccolo mio, attaccati al mio seno succhia e cresci in un attimo, aiutami padre Zeus, nell'arco di un sospiro fai di lui un guerriero che difende la madre. [...] No! Me lo strappi dalle braccia! Nooo! Sulla roccia lo scaraventi. (piangendo) Figlio mio guardo la tua carne disfatta sulla pietra, i tuoi occhi che sapevano già riconoscermi, la tua bocca che si apriva ai sorrisi, oramai son cibo per i cani, le bestie leccano il tuo sangue e più bevono più si moltiplica l'arsura.⁷⁷

Dans l'extrait, l'auteur permet à la mère de mettre en lumière les conséquences psychologiques et psychotanatologiques de la vision du meurtre de son fils. La scène évoquée met en exergue la brutalité de l'acte, en soulignant la barbarie de la conduite du soldat grec. Cependant, dans cette pièce la représentation de la maternité n'est pas constante. Le poète italien modifie la relation de Clytemnestre à la maternité au fur et à mesure que le personnage se rapproche d'Électre et d'Oreste.

⁷⁵ René Guénon, *Symboles de la science sacrée*, 1962, Paris, Gallimard, 1977, p. 209.

⁷⁶ Voir Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éditions Payot, 1989, p. 347-349.

⁷⁷ « CLYTEMNESTRE : mon petit, tête mon sein, suce et grandis en un instant, aide-moi père Zeus, transforme-le dans le temps d'un soupir en un guerrier capable de défendre sa mère. No! Tu me l'arraches des bras! Nooo! Sur le rocher tu l'écrases, et tes yeux qui savaient déjà me reconnaître, ta bouche qui s'ouvrait pour sourire, désormais je ne suis que de la bouffe pour les chiens, les bêtes lèchent ton sang et autant qu'ils le boivent autant que le soif augmente ». (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, 2015, p. 27-29.

2.3. La mère qui hait.

Si par son début, la pièce de Vincenzo Pirrotta ressemble à un ouvrage de science-fiction, Oreste et Électre deviennent les antihéros du récit. Les enfants de la reine sont présentés par l'auteur comme des tyrans qui ont imposé au peuple le culte de leur personne. De son côté, Clytemnestre personnifie l'héroïne qui s'oppose à cette tyrannie. L'arme que la femme violée par Agamemnon utilise pour mener sa bataille est précisément la dimension corporelle de la gestation. La divinisation du couple royal est ainsi niée à travers l'évocation du travail de l'accouchement :

CLITENNESTRA : [...] Lei è una mortale nata da ventre di donna, e nessuno può saperlo meglio di me. Come nessuno può sapere meglio di me che tu non sei affatto un Dio e che anche tu sei nato da una donna, perché sono io che ho sopportato le doglie del travaglio, sono io che sofferto il dolore che vi ha dato la luce.⁷⁸

La pièce propose une image de la maternité assez contrastée : Clytemnestre se présente au public comme un personnage très fier, il s'agit d'une femme qui a su s'opposer à une société patriarcale afin de racheter le sort de sa fille Iphigénie, mais en même temps elle ne parvient pas à établir un rapport positif avec ses autres enfants. Au contraire, le drame se termine par la reine qui tue sa progéniture. La raison de cette opération est motivée par le fait que dans *Clitennestra Millennium*, la notion de justice est la vraie protagoniste du livret. C'est ainsi que la mère renonce à sa fonction de génitrice pour préserver un idéal politique.

Une image négative de la maternité que Vincenzo Pirrotta avait déjà reprise dans *Eumenidi* [2004], sa première réécriture du mythe des Atrides pour la scène contemporaine. Dans cette représentation, de manière similaire à la pièce d'Eschyle, l'épouse d'Agamemnon n'occupe l'espace scénique qu'au début du spectacle, étant donné que l'intertexte de l'adaptation est la troisième tragédie de l'*Orestie*. C'est ainsi que, dans cette version des *Euménides*, la maternité de Clytemnestre s'explique uniquement à la lumière du matricide. Comme selon la tradition, la scène se déroule à l'extérieur du temple d'Apollon à Delphes :

⁷⁸ CLYTEMNESTRE : [...] Elle est mortelle, née d'un ventre de femme, et personne ne le sait mieux que moi. Ainsi que personne ne sait mieux que moi que toi tu n'es pas un Dieu non plus et que toi aussi tu es né d'un ventre de femme, parce que c'est moi la femme qui a supporté les douleurs du travail, c'est moi qui a souffert pour vous donner la vie ». (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, 2015.

OMBRA DI CLITENNESTRA : [...] Ammucciu la mè facci n'tra linzola lordi di la curpa, iu n'cà d'un figghiu fuvì amartucata, un figghiu spurpau la luci all'occhi mei, e mancu un diu scartinu si ricorda di mia, si pigghiau a cori la mè sorti, iu sbintrata di manu matricida. Taliati, taliati ma cù disìu di cori, taliati, taliati li vattali di sangu chi sfrancianu la me peddi. È n'trà lu jornu l'occhi talianu senza viriri, talianu senza cocciu di luci.

Quanti, e quanti voti n'sitastivu lu mè manciari, ju nun vi dava vinu ammicari, ma ciummi di meli e acqua di surgiva scurrianu pi viatri di li mè manu.

Quanti schiticchi n'tà la notti comu vi cunzava lu trubberi e addumava pi vuatri la grarigghia comu liccastivu n'tà la mè mensa.

E ora tutti sti cosi vi iccastivu sutta li peri, li scafazzastivu comu scavagghi di schifiu.

Iddu si nni scappò, pigghiau la vita comu un furettu, comu un cunigghiu scappatu.

Spardò li rizzi comu fera di lu mari, piggiò lu volu comu carcarazza scantata, si nni jiu sfuttenuvi.

Attintatimi mi stajiu jucannu l'arma mia.

Rapiti li veli de l'occhi, ju Clitennestra, di li specchi di lu vostru sonnu vi chiamu.⁷⁹

Clytemnestre exige la vengeance de son meurtre : un homicide commis par « le fruit de ses entrailles ». Vincenzo Pirrotta insiste sur la nature corporelle de la trahison d'Oreste et sur la dimension matérielle du maternage : « J'ai été éventrée [...] mon fils m'a démembrée ». Dans l'affabulation de Clytemnestre, Oreste devient le fils qui dévore la vie de la mère, l'enfant qui « éteint la lumière des yeux de la génitrice ». C'est pour cette raison que le personnage ne mérite pas le pardon maternel. Le discours de la reine fait lève sur une autre thématique qui concerne de près la maternité, c'est-à-dire les fluides corporels : un mélange entre le sang et le lait qui traduit l'alternance entre la mort et la vie. D'un point de vue discursif, la dichotomie permet également de créer une opposition entre le personnage féminin et le personnage masculin. Par son geste de

⁷⁹ « OMBRE DE CLYTEMNESTRE : Je cache mon visage sous les draps sordides de la culpabilité, moi qui ai été éventrée par son fils, moi qui ai été démembrée par son fils. Mon fils a dévoré la lumière de mes yeux et même pas un dieu modeste, médiocre se rappelle de moi, il s'est pris à cœur mon histoire, moi qui a été éviscérée par une main matricide. Regardez, regardez mais avec pitié, regardez, regardez les sillons de sang qui marquent ma peau. C'est dans l'ombre du sommeil que l'homme voit vraiment ; le jour, les yeux regardent sans voir, il regardent sans deviner où se trouve la lumière. Et vous, combien de fois vous vous êtes rapprochés de ma nourriture, moi qui ne vous a jamais donné du vin d'occasion, celui qu'enivre très vite, mais des fleuves de miel et d'eau de source coulaient de mes mains. Combien de banquets pendant la nuit, comment je mettais la table pour la fête, et combien de fois je faisais des sacrifices, comment vous avez joui à ma table. Et maintenant vous êtes en train de piétiner tout ça, vous écrasez ces souvenirs comme s'ils étaient des cafards dégoutants. Mon fils a échappé, il a pris son chemin en courant comme un furet, comme un lapin qui avait été libéré ! Il a arraché vos filets timides comme une bête sauvage de la mer, il s'est envolé comme un corbeau effrayé, il a échappé en se moquant de vous ! Ecoutez-moi : je suis en train de parier mon âme ! levez le voile qui couvre vos yeux, moi Clytemnestre, depuis les miroir de votre sommeil, je suis appelle ! ». (notre traduction) Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi*, Roma, Bonanno Editore, 2010, p. 15-6.

violence, Oreste arrache à la mère l'énergie vitale. Il lui déchire la peau – « li vattali di sangu chi sfrancianu la me peddi », tandis que Clytemnestre se présente au public à l'aide de l'imaginaire nourricier attribué traditionnellement à la maternité grâce à une référence à des moments où elle offrait à ses invités du vin et du miel. Cette image construit la dichotomie qui permet l'opposition entre la mère et son enfant alors que dans cette réécriture, il n'existe aucune place pour la rédemption, l'apaisement des conflits : le poète renonce à créer un lien entre la génitrice et le généré. Oreste est le fils maudit, il est l'indice d'une progéniture qui n'a pas su accepter la bienveillance maternelle et c'est pour cette raison qu'il doit payer pour ses crimes.

Pour la mise en scène de *Latte*, « Fondazione Lenz » exploite la thématique de la dette originelle de l'enfant envers la mère, afin de déclinier négativement le personnage de Clytemnestre à l'aune de sa fonction maternelle. C'est ainsi que l'image de la mère nourricière devient le prétexte pour proposer une péjoration de la figure féminine. Le moment de l'allaitement focalise une scène essentielle pour la représentation. Le titre fait déjà un clin d'œil à cette fonction de la reine par rapport au développement du drame⁸⁰.

La pièce s'articule en dix cadres qui retracent la succession des épisodes tragiques de *Les Choéphores*. Le cadre n° 6 définit un moment de renouvellement par rapport au texte ancien. Il n'existe aucune correspondance entre le mythe des Atrides et cette ajoutée introduite par la Fondation dans l'adaptation. Le livret décrit ce moment comme l'épisode de la « nutrition forcée ». La scène se déroule à l'intérieur du palais. Le décor assume une importance capitale pour la force dramatique que la mise en scène active. La demeure des Atrides apparaît sombre : juste un phare illumine le côté droit du plateau. Les murs gris⁸¹ du palais empiètent sur les corps des acteurs en symbolisant la prison spatiale et psychique dans laquelle les membres de la famille vivent. La notion de délire (une thématique qui est mentionnée à plusieurs reprises dans le livret) devient le fil rouge qui accompagne le développement de l'histoire. La scène reste vide : les planches ne sont occupées que par une table blanche et trois chaises aussi blanches, de façon à augmenter le contraste chromatique avec le fond du décor. La reine s'apprête à nourrir Électre, Oreste et Iphigénie, alors que la réalisatrice Maria Federica Maestri décide d'utiliser du lait lyophilisé.

⁸⁰ Ce choix stylistique marque une volonté de distanciation par rapport au poème d'Eschyle. La pièce se présente comme une réécriture des Choéphores, tandis que la tragédie ancienne focalise à l'aide du titre le personnage d'Agamemnon.

⁸¹ Positionnés de manière à dessiner le périmètre d'un parallélogramme avec la base majeure positionnée du côté public.

Clytemnestre prépare le liquide sur scène devant les yeux des spectateurs : la mère mélange soigneusement une quantité copieuse de poudre blanche avec de l'eau dans un bassin. Successivement, le liquide est versé dans les bouches grandes ouvertes des enfants de la protagoniste par la reine elle-même. La séquence a un impact visuel très fort : le liquide blanchâtre, qui contraste avec l'obscurité de la scène, frappe la bouche des personnages, en mouillant les actrices, pour retomber ensuite sur la table, et par conséquent sur la scène⁸². Il s'agit d'un moment très performatif par rapport au déroulement du spectacle. La force de l'épisode s'exprime à travers un langage somatique : la sémantique de la scène est véhiculée par les corps des protagonistes ; un code expressif qui compromet le public aussi, qui subit l'impact olfactif de la poudre. De cette manière, la représentation permet aux spectateurs de faire la même expérience que la progéniture de la souveraine.

Le geste a pourtant des conséquences très profondes du point de vue symbolique aussi, vu qu'il provoque une stérilisation de la maternité. Le nutriment que la reine fournit à ses enfants s'artificialise, il est déballé d'un sac en plastique. Cela implique une déstructuration de la maternité : lorsque le nutriment primaire, l'approvisionnement essentiel à la vie de l'enfant est un produit industriel, la mère perd son statut privilégié à l'égard de sa descendance.

L'implication de cette dégradation de la fonction nourricière coïncide avec une altération de la maternité. Clytemnestre devient la mère qui cherche à causer la noyade de ses enfants. Francesco Pititto parvient à représenter métaphoriquement le sentiment océanique illustré par Sigmund Freud dans ses recherches au sujet de la fonction maternelle. Le spectacle proposé par « Fondazione Lenz » est le seul exemple d'adaptation de l'*Orestie* qui fonde complètement sa réalisation sur cet aspect de la trilogie ancienne, ce qui accorde à la mise en scène un caractère extraordinaire par rapport au reste de la production théâtrale contemporaine qui se base sur la réception de l'ouvrage eschylien.

Du point de vue textuel, le cadre se compose de trois parties différentes. La première focalise la perspective de Clytemnestre. La reine évoque le meurtre d'Iphigénie à Aulis. En réponse à la souffrance maternelle, les enfants invoquent la vengeance du père trahi. Iphigénie, qui est présente sur scène sous forme peut être de fantôme (le livret n'est pas clair à ce sujet), ne participe pas à l'échange : la fille morte devient l'objet de discorde

⁸² Image 8.

dans la querelle entre les frères et sa mère. Pour cette raison, la fille assume un rôle super partes par rapport aux répliques de Clytemnestre et d'Oreste. « ORESTE : Morte contro Morte / Amore contro Amore ». Éros et Thanatos composent la dyade thématique activée par l'affabulation du fils d'Agamemnon :

ORESTE : Mandami l'Amore a combattere con me, / o mandami l'Odio, / se adesso vuoi vincere con me ! / Lei ha allattato il serpente in sogno, uscito dal ventre suo, / uscito dal ventre suo, / ha fatto nero il bianco latte e dovrà morire nel sangue!⁸³

La prépondérance du côté performatif ne renonce pas à chercher un allié en la parole. L'opposition entre l'obscurité du décor et la clarté du lait réémerge dans la réplique du fils d'Agamemnon, à travers une reprise du symbolique déclenché par le moment de l'allaitement. Clytemnestre, la mère artificielle, la génitrice stérile au lait lyophilisé noircit la maternité. Une haute trahison punissable uniquement de peine capitale.

La même trahison de la maternité est présentée par Dimitris Dimitriadis dans *Dévastation*. À la base de cette pièce, il existe une volonté de mettre en discussion le rapport que la modernité entretient avec la tradition. À travers le déroulement de cette tragédie, les protagonistes de cette adaptation conduisent une réflexion au sujet de l'évolution de leur rôle depuis le V^e siècle avant notre ère. Il s'agit d'une tentative de critique par rapport à la cristallisation d'un certain type de narration. Ce qui diffère par rapport à cette stratégie narrative est la façon dont l'écrivain gère la déstructuration de l'histoire. Des changements qui concernent de près la représentation de la maternité proposée par la pièce.

Dans ce processus de modification des équilibres mimétiques, Dimitris Dimitriadis accorde à Clytemnestre le rôle de défenseuse de la tradition : le personnage exprime une préférence par rapport à la réalité scénique de son mythe. La volonté de répéter à l'infini son histoire devient la caractéristique principale de la façon du personnage de vivre la maternité.

⁸³ « ORESTE : envoie l'Amour se battre à mes côtés, ou envoie la haine, si maintenant tu veux gagner avec moi ! Elle a allaité le serpent dans son rêve qui était sorti de son ventre, qui était sorti de son ventre, elle a fait devenir noir le lait blanc et maintenant elle devra mourir dans le sang ». (notre traduction). Le livret du spectacle nous a été fourni par la Fondation.

CLYTEMNESTRE : C'est ma destination / Je suis Clytemnestre / Je dois te haïr / désirer
Égisthe / attendre ton retour / préparer ton meurtre et te tuer / Ma fille là-bas me hait /
Celle-là.

Elle regarde Iphigénie

C'est la seule qui fait que je me sens mère / et dont je sais qu'elle m'aime comme je
l'aime / et mon fils / est là / il va me tuer / n'oublie donc pas ce que je subis moi aussi /
c'est écrit / les textes le disent / nous sommes des mots et des actes faits de mots / est-ce
ma faute si certains m'ont écrite ainsi / il faut que je sois telle qu'on m'a écrite.⁸⁴

C'est grâce à Iphigénie que le poète bouleverse l'enchaînement des séquences dramatiques. Dans cette réécriture, l'écrivain fait tomber le masque de la victime qui couvre traditionnellement le visage de la première née d'Agamemnon ; un personnage, Iphigénie, qui devient dans ce poème très négatif : une supporter de la guerre, qui se réjouit des dévastations que chaque conflit provoque (p. 32-3). C'est à la lumière de cette déclinaison de la fille, définie « monstrueuse » par Clytemnestre⁸⁵, que la reine décide de tuer elle-même la raison originelle de sa haine contre Agamemnon.

D'ailleurs, si d'un côté Dimitriadis brise la correspondance entre Iphigénie et Clytemnestre, il permet à la mère de retrouver une alliée chez Électre. Dans *Dévastation*, l'ennemie jurée de la reine devient l'adjuvant de l'épouse d'Agamemnon. Électre manifeste la même volonté que sa génitrice quant au désir de ne pas changer l'évolution de son histoire ; une opération qui n'autorise pas seulement le rapprochement entre la mère et la fille, mais qui cause également le détachement de l'enfant du père (p. 47).

ÉLECTRE : C'est ce qu'on a toujours dit de moi / j'ai toujours gêné / Tout le monde
voulait se débarrasser de moi / vous ne vous débarrasserez pas / vous ne pouvez pas / vous
ne pourrez jamais

CLYTEMNESTRE : Voilà que pour une fois / nous sommes d'accord sur un point / ma
fille et moi / vous n'allez pas vous en tirer facilement / face à nous deux.⁸⁶

Dans ce livret, Clytemnestre et Électre trouvent un moyen pour apaiser le conflit qui les oppose depuis l'Antiquité, alors que la raison censée favoriser ce rapprochement est la volonté de poursuivre avec la conduite meurtrière de la tradition. De cette manière, Clytemnestre exploite sa progéniture afin de garder les prémisses pour l'évolution

⁸⁴ Dimitris Dimitriadis, *Dévastation*, trad. Michel Volkovitch, Les Matelles, Édition espaces 34, 2016, p. 30.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

tragique de son histoire. Ce qui est intéressant dans la représentation de la maternité proposée par cet ouvrage est que les personnages féminins (Clytemnestre en premier, mais Électre et Iphigénie aussi) obtiennent plus de relevance par rapport aux figures masculines à partir de la ferme détermination de ne pas permettre au mythe de progresser. L'auteur comprend ces personnages comme les emblèmes d'une tradition qui demeure, encore au XXI^e siècle, aussi puissante que tragique.

De manière identique à *Dévastations*, une autre réécriture place au centre de sa réflexion une discussion par rapport à la tradition : la *Clytemnestra* de Gwyneth Lewis. Dans ce livret, la représentation de la maternité de la reine occupe une place très importante. Lors d'une conférence tenue à Oxford en 2016, l'écrivaine avoue avoir beaucoup pensé à ce sujet avant de commencer la rédaction de la tragédie. Une réflexion qui l'avait amenée jusqu'au personnage de Métis, qui dans la mythologie grecque était la véritable mère d'Athéna, mais qui n'apparaît pas dans les poèmes eschyléens⁸⁷. Cette recherche préliminaire avait conduit l'autrice à prendre conscience du fait que Clytemnestre est la seule figure de l'*Orestie* qui ne voit pas son meurtre vengé.

⁸⁷ Métis est la mère d'Athéna. Selon la mythologie grecque, Zeus ingère son corps, lorsqu'elle était encore vivante, avant la naissance de sa fille. Gwyneth Lewis trouve l'inspiration pour son adaptation dans l'image de cette « maternité digérée ». Dans une première rédaction de la pièce, la poète avait inséré une référence à la mère d'Athéna au début du livret. Cette partie a ensuite été effacée, mais elle n'a pas été perdue :

« METIS : Shiny new gods. You may have won the war / But the defeated won't disappear. / We have other ways to be heard.

Metis come out like a half digested hag, covered in gastric juices and half-digested food. She looks hideous, stagger around trying to clean herself up and adjust her eyes to the light.

ZEUS : I could have killed

METIS : That would have been better. Do you know what it is / To be digested, to feel nerves / sucking mine dry? My story untold / My body hidden in acidic folds / And kept there, in the pulsing red dark / While you carry on eating? And all my strengths / Made part of your system? ».

(« MÉTIS : nouveaux dieux brillants. Vous pouvez avoir gagné la guerre. / mais les perdants ne vont pas disparaître. / Nous avons d'autres façons pour être écoutés.

Métis sort comme une vieille sorcière digérée à moitié, recouverte de sucs gastriques et de vivres mi-digérés. Elle est affreuse, elle titube en essayant de se nettoyer et en attendant que ses yeux s'habituent à la lumière.

ZEUS : j'aurais pu te tuer

MÉTIS : ça aurait été mieux. Tu sais qu'est-ce que ça vaut dire ? / d'être digérée, de sentir tes nerfs / sucer les miens jusqu'à les sécher ? Mon histoire oubliée ? / Mon corps caché dans des sucs gastriques / gardé là-bas, dans une obscurité rouge palpitante / tandis que tu continues à manger ? / toutes mes forces / transformées en une partie de ton système ? ») (notre traduction).

Les répliques ont été tirées du lien suivant, qui propose l'enregistrement de la conférence tenue par l'autrice au centre de recherche APGRD à Oxford. Gwyneth Lewis, « Poet and Playwright Gwyneth Lewis on writing Clytemnestra », [En ligne : https://www.podcasts.ox.ac.uk/poet-and-playwright-gwyneth-lewis-writing-clytemnestra?qt-media_player=0].

C'est ainsi que, comme dans beaucoup d'autres réécritures contemporaines de la trilogie d'Eschyle, l'autrice galloise décide de mettre en exergue la raison qui motive la conduite de Clytemnestre : la volonté de venger le sacrifice d'Iphigénie. Dans cette adaptation, Clytemnestre vit en fonction de la souffrance qu'elle éprouve pour la perte de sa fille, ce qui explique la présence de furies sur scène dès le début de la représentation. Les chiennes infernales deviennent l'indice de la volonté de la reine de venger la mise à mort de sa première-née. Une volonté qui empêche la mère d'établir un lien positif avec Électre. Dans cette version de la trilogie, Électre se montre très attentive envers les besoins de la mère (p. 19), elle cherche à comprendre les raisons de sa souffrance (p. 16), alors que Clytemnestre renonce à vivre le rapport affectif avec sa fille en raison du deuil qu'elle porte pour la mort d'Iphigénie.

L'apothéose du conflit se réalise avant le retour d'Agamemnon : « CLYTEMNESTRA : Agamemnon should have sent for you. Instead of Iphigenia, they should have killed you instead of her! »⁸⁸. C'est à ce moment de la pièce que le lien entre la mère et la fille se brise pour toujours. L'écrivaine présente les rapports familiaux à la lumière d'une hiérarchie qui place la fille en vie au bas de la pyramide affective de la mère ; une subordination qui a l'effet de produire l'acharnement sans cesse de la mère contre Électre : « CLYTEMNESTRA : [...] Oh you have done your chores like a dutiful daughter but you are mediocre, conformist with no imagination Or spark to see how things could be otherwise [...] »⁸⁹. C'est ainsi que le drame de Gwyneth Lewis pousse les spectateurs à s'interroger au sujet de l'amour maternel à l'aide de l'expérience vécue par Clytemnestre. Une figure qui défend son statut de mère en le niant en même temps.

Il est donc possible d'affirmer que la représentation de la maternité de Clytemnestre constitue une thématique pivot dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie*. Les écrivains explorent les réflexions formulées par le débat féministe depuis les années 1960. Un mouvement culturel, le féminisme, qui n'efface pas le caractère protéiforme du personnage ancien. C'est ainsi que le panorama littéraire contemporain se compose d'adaptations qui défendent Clytemnestre aussi bien que de réécritures qui la culpabilisent.

⁸⁸ « CLYTEMNESTRE : Agamemnon aurait dû t'envoyer toi. À la place d'Iphigénie, ils auraient dû te tuer toi au lieu de tuer elle » (notre traduction). Gwyneth Lewis, *Clytemnestra*, Cardiff, Sherman Cymru, 2012, p. 60.

⁸⁹ « CLYTEMNESTRE : [...] Oh tu as fait tes corvées comme une fille diligente mais tu es médiocre, conformiste, sans imagination, et sans le moindre moment de génie pour comprendre comment les choses auraient pu se passer autrement » (notre traduction). *Ibid.*, p. 61.

Malgré l'ampleur de cet éventail de possibilités, un aspect qui sollicite chaque ouvrage est la dimension corporelle du maternage. La relation de l'enfant à sa mère s'établit de manière viscérale. Il s'agit d'un lien qui exerce une influence très profonde même par rapport aux actions que les autres personnages conduisent sur scène. L'image de la mère est perçue comme la matrice qui modèle l'identité de l'enfant. La progéniture développe sa propre personnalité à partir de la relation qu'elle entretient avec sa génitrice⁹⁰. C'est pour cette raison que la nature de ce lien influence non seulement le rapport de l'individu à la figure maternelle, mais aussi la façon du sujet de se relier au monde. D'un point de vue général, les adaptations contemporaines de la trilogie cherchent à façonner la figure de Clytemnestre à l'aide d'une lumière différente par rapport à celle de la tradition, même si la réhabilitation de la reine de Mycènes n'est pas totale. De toute façon, l'épouse d'Agamemnon reste une figure capable de déclencher une force dramatique indéniable, bien que les motivations qui poussent le personnage à l'action ne parviennent pas à racheter complètement la conduite de cette figure.

⁹⁰ Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. Livia Tabanelli, 1971, Milano, Armando Editore, 2020, p. 187.

TROISIÈME CHAPITRE : La question de l'héritage.

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*¹.

L'héritage comporte toujours une transmission et chaque transmission implique l'idée de descendance. Parmi les relations qui composent la socialité d'un être humain, le statut d'enfant est une contrainte inévitable. Si l'expérience de la parenté, l'exercice de l'affectivité, ou les rapports d'amitié relèvent du libre arbitre individuel, la condition de fils, ou de fille, est la seule véritable disposition nécessaire. De l'autre côté, la dynamique biologique, qui règle l'accouchement, ne suffit pas à l'autodétermination de l'existence. Le clivage entre l'être humain et l'animal montre la partialité de la dimension génétique dans la définition de la vie. La vie ne vient jamais à la vie de manière autonome et autosuffisante ; au contraire, elle nécessite toujours de la présence de l'autre. Le mythe de l'autodétermination n'est qu'un fantasme de l'imaginaire contemporain².

Cette interdépendance comporte une contradiction : l'existence de l'homme ne s'humanise qu'à travers la rencontre d'autrui³, tandis que cette rencontre ne comble qu'à moitié la vie de l'individu. Afin de s'achever en tant que sujet, il est donc indispensable pour chaque être humain d'associer les deux mouvements : l'un qui se dirige vers l'altérité, l'autre qui s'en détache. L'alternance entre ces mouvements devient le seul moyen permettant la subjectivisation. C'est en ce sens qu'il est possible d'interpréter les vers de Goethe en épigraphe au chapitre. Une citation que même Freud introduit dans le chapitre conclusif de *Totem et Tabou*. L'existence de chaque enfant s'insère à l'intérieur d'une généalogie qui comporte l'héritage d'un destin. C'est pour cette raison que la tâche de l'enfant est de devenir l'héritier qui convient à ce que ses ancêtres lui ont laissé. La quête de l'héritage est la cible de la vie du « fils juste ». Un objectif qui échappe souvent à la volonté d'Électre et d'Oreste dans les réécritures de l'*Orestie* au XXI^e siècle.

¹ « Ce que tu as hérité de ton père, acquiers-le pour le posséder » (vv. 682-3). Traduction par Gérard de Nerval.

² Massimo Recalcati, *Il Complesso di Telemaco: genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli Editore, 2013, p. 46-7. Voir également « Petit discours à l'ORTF » in Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 221-6.

³ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan - Desiderio, godimento e soggettivazione*, 2012, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020, p. 185.

3.1 Oreste, l'orphelin.

L'étymologie d'« héritier » vient du latin *heres*. Un mot qui partage la même racine que le terme grec *kheros* signifiant « désert, manquant, dépouillé ». En ce sens, l'expérience du manque coïncide avec une étape incontournable de l'action d'héritier : le seul être humain qui peut revendiquer la succession est celui qui accepte sa condition d'ὄρφανός (d'orphelin). De cette manière, le processus de transmission dépasse le côté biologique de la mort pour s'inscrire dans un univers plus vaste. Avant d'accéder à l'héritage, il est indispensable de faire le deuil de l'absence⁴, ce qui permet la compréhension de l'abandon⁵. Dans le cas d'Oreste, ce parcours se radicalise à travers l'exil. Le personnage vit son existence dans un état d'errance permanente qui empêche le deuxième mouvement de reconquête du patrimoine. Au cœur de cette pérégrination inépuisable, les poètes placent l'apprentissage de la compensation de la dette symbolique envers l'autre.

La psychanalyse a montré que dans le registre du symbolique, l'autre par excellence est le père : une figure méconnue au protagoniste de la trilogie d'Eschyle, mais qui hante son existence jusqu'à la conclusion de *Les Euménides*. De cette manière, la trilogie ancienne devient une représentation théâtrale de l'engagement d'Oreste dans le processus de confrontation avec ses origines. La même chose se produit aujourd'hui. L'importance de l'héritage caractérise les réécritures de l'*Orestie* au XXI^e siècle. Malgré les spécificités de chaque production, les dramaturges focalisent toujours une dialectique qui oppose l'éloignement au retour, l'origine à la fin. À l'aide de ces mouvements, les auteurs représentent la contrainte qui pousse le fils d'Agamemnon à revenir à Mycènes pour connaître ses racines. Un effort que le personnage accomplit afin d'essayer d'intégrer la dette symbolique qu'il a envers les autres membres de sa famille.

Dans *Hamlet/Électre*, malgré l'importance que la question identitaire/filiaire recouvre dans l'économie du récit, l'autrice décide de mettre à l'écart le personnage d'Oreste. L'opération est assez particulière étant donné que l'intertexte de la pièce est *Les Choéphores*, donc la narration du retour du prince à Mycènes. Cependant, ce choix s'explique en raison du fait que dans cette adaptation, Oreste n'a jamais été exilé. La présence physique du personnage reste pourtant « fictive » dans la mesure où la distance

⁴ Massimo Cacciari, « Il Peso dei padri, che cosa significa ereditare il passato », *La Repubblica*, Roma, 4 mai 2011, p. 60-1.

⁵ Carl Gustav Jung « Psicologia dell'archetipo del Fanciullo » in Carl Gustav Jung et Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. Angelo Brelich, 1972, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, p. 132.

« émotive » de l'enfant à l'égard de son histoire anticipe l'échec de la transmission de l'héritage, indépendamment de la proximité scénique du fils d'Agamemnon par rapport à sa famille.

À ce sujet, la prise de parole du prince par rapport à sa généalogie est aphasique : le personnage renonce à l'éventualité de vivre le même destin que ses ancêtres. Dans ce livret, l'écrivaine présente les Atrides comme une descendance perturbée, puisqu'incestueuse : à travers le mythe, Ladjali récupère la question de l'exogamie. La lignée de la famille royale est en fait conservée à l'aide de l'endogamie ; Clytemnestre, Agamemnon et Égisthe font tous partie de la même famille. Similairement à ses parents, Oreste est donc obligé à épouser sa sœur⁶ alors qu'il envisage rien que l'hypothèse de cette union comme une excuse pour donner vie à « une race de fiers débiles »⁷. Ainsi, le personnage opère une coupure radicale non seulement entre le fils et son lignage, mais aussi entre la réécriture et la tradition.

Si l'héritage engage la dette symbolique que chaque individu a envers l'autre, dans cette pièce, le destin d'Oreste écrase le prince sous le poids d'une obligation insupportable. À ses yeux, son histoire ressemble à une cage à barreaux. Face à cet emprisonnement symbolique, la seule solution qui se profile au protagoniste est la fuite. Une décision qui provoque en conséquence la négation de son origine. Ladjali forge un personnage qui n'est qu'abandon. Cette version d'Oreste est incapable de se réconcilier avec son destin. Le registre de l'imaginaire ne transite pas par le registre du symbolique, ce qui interdit la définition du signifiant. Les relations auxquelles le prince a accès sont désespérément négatives, mais en même temps, Oreste ne parvient pas à trouver des remplaçants ailleurs⁸. Il est aveugle : après avoir compris l'impossibilité d'un futur paisible, de façon similaire à l'Œdipe de Sophocle, le personnage s'arrache les yeux afin d'effacer son passé. Il démolit le trait d'union qui connecte ce qui a été (la généalogie de sa famille) avec ce qui sera (l'éventualité d'une progéniture). Dans cette adaptation, l'héritage coïncide avec la renonciation.

Une façon différente pour renoncer à l'héritage fait l'objet de la pièce de Francesco Pititto *Latte* (une autre réécriture de *Les Choéphores*). Le drame évoque cette thématique dès le début du spectacle : la représentation s'ouvre avec le retour d'Oreste à Mycènes, suivi de l'invocation du père défunt. La rencontre entre Oreste et Électre se

⁶ Cécile Ladjali, *Hamlet / Électre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ En ce sens, voir « Un Souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci » par Sigmund Freud (en particulier, § 5 et 6).

produit sous les yeux d'Iphigénie, qui participe elle aussi à la scène⁹. La fille aînée de Clytemnestre semble encourager son frère à faire justice au père. Cette solution dramatique est assez singulière étant donné que, d'après le mythe, le meurtre d'Agamemnon est motivé par la volonté de Clytemnestre de venger la fille sacrifiée à Aulis.

ORESTE : Dio dell'Inferno / guarda / mio padre morto, ucciso ! / Qui sulla tomba, / dico a te. / (si strappa una ciocca di capelli) / Una ciocca ho dato al Dio padre mio, / e questa a te, / Dio del mio dolore. / Cos'è quella fila là? / Di donne nere. / Vengono qui alla tomba. / Ecco Elettra, mia sorella. / Ah Dio, dammi la mia vendetta, aiutami!¹⁰

Les didascalies qui précèdent la réplique informent le lecteur¹¹ que la scène se déroule dix ans après le meurtre d'Agamemnon, en conformité avec la tradition. D'un point de vue kinésique, les mouvements du personnage amplifient les notions d'errance et d'oppression : Oreste entre sur scène en faisant les cent pas sur le plateau pendant une dizaine de minutes. Le résultat de cette opération est pourtant contradictoire : si d'un côté les mouvements du protagoniste ouvrent l'espace performatif (qui n'est pas très vaste), de l'autre côté, en répétant le mouvement en boucle, le héros imprime à la scène un « facteur d'asphyxie », à l'instar d'un animal qui tourne en vide dans une cage. La représentation commence à la fin de cette longue séquence. Le rôle d'Oreste est joué par une femme (Barbara Voghera, une actrice trisomique).

L'état d'âme qui accompagne le personnage dans son exil est celui de la souffrance. Cette douleur donne vie à l'invocation du père (comme dans la pièce d'Eschyle). Du point de vue linguistique, le nom d'Agamemnon est rapproché de celui d'une divinité. Le jeu dramatique a par contre l'effet de déstructurer la figure du

⁹ Dans cette réécriture, le personnage d'Iphigénie est suspendu entre la vie et la mort ; une existence qui est réelle, mais en même temps fantasmagorique. La violence de son meurtre « uccisa dal padre Agamennone » (« Tuée par le père Agamemnon ») est l'aspect qui caractérise davantage le personnage. Pendant la mise en scène, la fille aînée de Clytemnestre intervient souvent au cours de la mise en scène, en jouant un rôle actif dans le spectacle. Cela se produit en raison du fait que *Latte* alterne de manière constante la représentation de la maison des morts (la maison habitée par les victimes de la folie homicide des Atrides) avec la représentation de la maison des vivants. Les glissements de la maison des vivants à la maison des morts sont parfois difficiles à détecter à cause de la fluidité qui les caractérise. Cette opération a l'effet de plonger le jeu dramatique dans une dimension presque onirique.

¹⁰ « ORESTE : Dieu de l'Enfer / regarde / mon père est mort, tué ! / Ici, sur la tombe, / Je parle avec toi / (il s'arrache une boucle de cheveux) / Je donne une boucle au Dieu mon père / et cette-ci est pour toi / dieu de ma douleur. / Qu'est-ce que c'est cette file de gens ? / Des femmes noires / Elles viennent ici sur la tombe / La voilà Électre, ma sœur / Ah, dieu, donne-moi ma vengeance, aide-moi. ! » (notre traduction).

¹¹ Je tiens à remercier la Fondation de m'avoir fourni gratuitement le livret de la mise en scène. Un texte qui n'a pas encore vu de publication.

souverain. Dans sa litanie, Oreste mélange les identités des personnages : le père se divinise, dans une transcendance presque théosophique¹², alors qu'il converge avec la divinité de l'Enfer, qui est le Dieu de la douleur. L'opération amène Agamemnon à devenir un fétiche qu'Oreste invoque sur scène par le biais d'une figurine de Donald Duck (image 9) ; la dissonance entre le caractère sérieux de l'épisode et l'imaginaire pop du personnage Disney est à la fois comique et perturbante. La divinisation de la paternité n'implique plus l'équation « père = dieu » : une figure flue, évanescence substitue le « père tout puissant » (qui ouvre, par exemple, la pièce Agamemnon opéra Hip-Hop). « Je parle avec toi », crie l'enfant devant la tombe d'Agamemnon, alors qu'il devient presque impossible de comprendre le vrai destinataire de cette exclamation : Agamemnon, la divinité chtonienne, Donald Duck, la douleur tout court ?

Cette confusion s'explique par la solitude du protagoniste. L'absence du père et le statut d'orphelin se transforment en une impasse insurmontable que le fils ne parvient pas à dénouer. Une déchirure que le personnage cherche à recoudre par le biais d'un retour au passé, c'est-à-dire à travers un mouvement opposé à celui de l'éloignement. La débâcle est inévitable : Oreste renonce à la reconquête. Au contraire, il vit son existence à l'ombre des défauts de ses parents¹³, il n'est que le reflet de ce qui a déjà été autrefois. En d'autres termes, Oreste est le revers de la médaille de la version du protagoniste de Ladjali. Dans cette réécriture de la tragédie, Oreste ne parvient pas à sortir de son enfance¹⁴. Le personnage n'opère aucune séparation entre son identité et l'identité de son père, entre ce qu'il désire et le désir de ses géniteurs.

De cette manière, le fils s'appuie sur une fantaisie régressive qui oppose de façon simpliste le père à la mère, le Bien au Mal : la dichotomie repousse la complexité de la condition dans laquelle le personnage vit. Cette décision implique l'impasse de la subjectivisation donc la forclusion de l'accès à l'âge adulte. Dans cette réécriture, l'impossibilité de l'héritage repose sur l'excès de mémoire : Oreste se montre *trop* fidèle à l'histoire de sa famille, qu'il ne connaît même pas. La méconnaissance du passé est due (comme dans le mythe) à l'exil, alors que la raison qui cause l'éloignement du

¹² Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, 1977, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 386.

¹³ Massimo Recalcati, 2013, p. 124.

¹⁴ En ce sens, la condition de Barbara Voghera facilite la tâche. La conformation physique de l'actrice permet un rapprochement immédiat avec la constitution d'un enfant.

personnage est son « imperfection »¹⁵ : il est handicapé, il ne correspond pas au « roman familial » maternel¹⁶.

Cette adaptation dramatique est une transposition théâtrale très précise de l'évolution contemporaine du processus de filiation. Au XXI^e siècle, la maternité et la paternité se détachent de la notion de nature.¹⁷ Notre époque s'impose aux yeux des sociologues comme le temps du « fils du désir »¹⁸, dans la mesure où l'accouchement d'un enfant symbolise l'expression de la volonté parentale. La filiation arrête d'être comprise comme la conséquence du mariage, en servant plutôt de légitimation de l'alliance. La naissance se spectacularise : l'accouchement d'un enfant devient l'instrument privilégié pour transformer la dyade conjugale en triade familiale.

Ce changement de mentalité n'est pas sans conséquence : aux antipodes du fils du désir, il existe le fils refusé¹⁹ – c'est-à-dire le fils qui ne répond pas aux attentes des géniteurs. C'est le cas de la version d'Oreste proposée par Lenz et par Terry Paternoster dans *Appunti per un'Orestea nello sfascio*²⁰. D'ailleurs, si chez Pititto l'exil du fils est dû à la condition génétique de l'enfant, dans le livret de Paternoster la raison du refus est l'homosexualité du personnage. La réalisatrice italienne utilise la thématique de la discrimination homophobe pour mettre l'accent sur cet « orphelinisme symbolique » qui dérive d'un refus que le préjugé motive et qui produit la négation de l'affectivité.

Sous l'égide du scandale²¹ (mais pour des raisons de nature religieuse) se place également la relation homosexuelle qui caractérise l'Oreste de Milo Rau dans *Orestes in*

¹⁵ Dans la description du premier cadre tragique, le livret précise cet aspect du spectacle (la mise en scène se développe en 10 cadres).

¹⁶ Par l'expression « roman familial », Freud indique la création chez l'enfant d'une famille imaginaire (généralement d'origine royale) capable de remplacer les membres de son foyer. Dans *Latte*, cette opération est conduite par Clytemnestre, qui abandonne son enfant à cause de son (a) normalité. De cette façon, il est possible d'assister à une sorte d'*infantilisation* de la figure maternelle. Sigmund Freud, *La Vita sessuale*, trad. Adele Campione, Sandro Candreva, Mazzino Montinari, Cesare Musanetti et Ermanno Sagittario, éd. Cesare Musanetti, 1970, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 131 n, 167.

¹⁷ Marcel Gauchet, *Il Figlio del desiderio. Una rivoluzione antropologica*, éd. Lucetta Scaraffia, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰ Le spectacle date de 2018. Le projet naît à partir d'une collaboration entre le DAMS de Bologne, le *CSS Teatro Stabile d'Innovazione* du Frioul-Vénétie Julienne, l'Université *La Sapienza* de Rome et l'Université de l'Aquila. Le titre de la mise en scène ne cache pas son arrière-plan littéraire (la pièce de Pier Paolo Pasolini) et cinématographique (le film de Kubrick). « Appunti per un'Orestea nello sfascio », [En ligne : https://www.info.roma.it/evento_dettaglio.asp?eventi=34723]. Consulté le 2 mai 2020.

²¹ Alissa J. Rubin, « Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City? », [En ligne : <https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html>]. Consulté le 3 mai 2020.

Mosul (image 10²²). Dans ce spectacle (qui date de 2019), la trilogie tragique est exploitée pour raconter le présent du Moyen-Orient (en particulier le conflit contre le Daesh, la guerre civile en Iraq et le traitement réservé aux jihadistes qui ont survécu le conflit). Les ruines de la ville de Mosul, une sorte de Troie contemporaine, définissent le décor à l'intérieur duquel le spectacle se déroule. Au théâtre, l'expérience de la destruction et de la mort sont vécues par les spectateurs à travers des images (tournées à Mosul), que le metteur en scène décide de projeter sur un écran placé derrière les acteurs : « We also used these preproduced videos in *Orestes in Mosul* [...] for the virtual transfer of Mosul's people and ruins onto the European stages »²³. Le support sur lequel le public regarde la vidéo devient ainsi non seulement un écran, mais aussi l'écran²⁴ qui contient le message de ce projet artistique. Les spectateurs parviennent à s'identifier avec le passé de la ville de Mosul. En ce sens, le jeu dramatique qui se produit sur les planches n'est qu'un double de la vidéo originelle. Le support visuel sert de médiateur à l'expérience que le metteur en scène propose.

Au cœur de la réflexion proposée par le régisseur, il existe la possibilité de trouver un point de contact entre l'Occident et l'Orient après la fin de la guerre²⁵. Afin d'achever cet objectif, le spectacle naît à partir d'une collaboration entre des acteurs amateurs locaux et des acteurs spécialisés européens. L'ambition de Milo Rau est d'abattre les facteurs qui divisent la communauté des artistes de la communauté des activistes²⁶. Le processus créatif de la production suit la démarche d'un travail collectif : le texte ancien ne compose que le 20% du livret d'arrivée (comme le manifeste de la compagnie théâtrale l'exige²⁷). La puissance de l'action et des gestes des acteurs sur scène dépasse la

²² La photo en annexe a été prise à l'endroit où les terroristes exécutaient les homosexuels. De cette manière, l'épisode dramatique se charge d'une signification qui dépasse le récit de l'intolérance, pour devenir la manifestation d'un engagement politique qui vise à racheter symboliquement le sort des victimes.

²³ « Nous avons également utilisé des vidéos dans la mise en scène *Orestes in Mosul* afin de transférer virtuellement les gens et les ruines de Mosul sur les estrades européennes », (notre traduction). Milo Rau « Why *Orestes in Mosul*? » in *Orestes in Mosul: Golden Book III*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2019, p. 14.

²⁴ L'expression est empruntée à Patrice Pavis qui l'utilise dans un essai concernant l'enjeu entre la vidéo et la scène des spectacles théâtraux contemporains. Le texte n'a pas encore été publié, mais le critique a décidé de partager avec nous ses réflexions. Nous soulignons cela par souci de justesse, comme il ne nous est pas possible à présent de préciser la référence.

²⁵ « The theme of the unbreakable chain of murder and revenge, the desire for the impossibility of self-determination and democracy, the deadly, entangled relations between the Middle East and Europe – the oil industry and connected politics of power ». Milo Rau « Why *Orestes in Mosul*? » in *Orestes in Mosul: Golden Book III*, 2019, p. 17.

²⁶ Christian Raimo, « Milo Rau, l'artista che vuole cambiare il mondo », [En ligne : <https://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2019/10/09/milo-rau-spettacoli>]. Consulté le 4 mai 2020.

²⁷ NTGent, « Manifest », [En ligne : <https://www.ntgent.be/nl/manifest>]. Consulté le 3 mai 2020.

contrainte du vers tragique²⁸. Les tournages multimédias (qui reproduisent à la façon d'un reflet les mêmes actions du spectacle) se fondent avec la performance en créant l'impression d'un *re-acting* litanique²⁹.

En ce qui concerne le problème de l'héritage, la question reste une thématique cruciale pour la réécriture. Cependant, l'orphelin de cette tragédie n'est pas seulement cet Oreste gay, mais la population de Mosul aussi. Milo Rau décide d'associer la carence paternelle du prince à la privation de mémoire et la négation de l'héritage que la guerre civile imprime à la population de la ville. La pièce pousse le spectateur à se questionner à propos du futur que le conflit en Iraq a réservé à Ninive. Si l'héritage est un mouvement de reconquête, quel type d'avenir s'ouvre-t-il aux yeux d'un peuple qui a vu son passé millénaire se pulvériser pour toujours sous le bruit des détonations fracassantes des bombes ? En ce sens, les blessures que l'État islamique a infligées à la région dépassent les façades éventrées des bâtiments pour attendre l'identité de la mémoire collective.

Dans un article paru sur *The New York Times*, Alissa Rubin affirme que l'objectif de cette pièce est la désarticulation (dans l'imaginaire collectif) de l'affiliation du territoire iraquien à l'Isis³⁰ : une opération qui traduit la volonté de renoncer à la lourdeur d'un héritage qui cause encore beaucoup de souffrance à l'identité de son peuple. L'espoir d'un nouveau départ exerce « la force de l'oubli »³¹ sur une occupation militaire qui avait duré pendant 3 ans. Les survivants sont des orphelins qui décident d'altérer à souhait les souvenirs d'un passé d'oppression. De cette manière, l'histoire des Atrides permet finalement à la population de devenir les émetteurs d'un discours qui les considère comme des protagonistes. L'*Orestie* est comprise comme un nouveau mythe d'origine.

L'exploration des possibilités offertes par l'élément multimédia détermine le trait d'union entre la mise en scène de Milo Rau et *Les Damnés*. *Les Damnés* est un spectacle dirigé par Ivo Van Hove pour la Comédie française en 2016. La représentation se base sur le scénario de Luchino Visconti *La caduta degli dei*. Dans le film de Visconti, le mythe des Atrides sert de métaphore pour la représentation de la chute d'une riche famille allemande (les Essenbeck) pendant la montée au pouvoir du national-socialisme. En ce

²⁸ Carlo Lei, « Orestes in Mosul. Milo Rau tra drammaturgia e movimento | Recensioni », *Krapp's Last Post*, 2019.

²⁹ La notion de *re-enactment* est un concept essentiel pour la poétique de Milo Rau. Les travaux du metteur en scène se construisent sur la base d'une confrontation entre la source historique et la mimesis théâtrale. La répétition devient la clé qui ouvre à l'acteur la porte de la production artistique. Milo Rau, *Realismo globale*, Forlì, Cue Press, 2019, p. 22-23.

³⁰ Alissa J. Rubin, 2019.

³¹ Martin Heidegger, *Lettera sull' « umanesimo »*, éd. Franco Volpi, 1976, Milano, Adelphi, 1995, p. 77.

sens, Martin von Essembeck (l'alter-égo d'Oreste dans cette production) devient le personnage qui doit se confronter avec les conséquences des choix politiques des autres membres de sa famille. Au cours de la mise en scène, tous les personnages principaux meurent, engagés qu'ils sont dans une quête désespérée du pouvoir vis-à-vis du régime d'Hitler. Les spectateurs assistent à l'enterrement (dans des cercueils situés en plein air, à droite des planches) des protagonistes de la narration. Chaque célébration funèbre est suivie du versement dans une amphore (placée entre le parterre et le plateau) des cendres de la victime. Le dernier personnage à rester en vie est Martin. À la fin du drame, en témoignage du pouvoir acquis, l'antihéros se recouvre (après s'être complètement déshabillé) des cendres des autres membres de sa famille, en lançant dans l'air le contenu de l'amphore (qui tombe par conséquent sur le public aussi, image 11). La scène se caractérise par une puissance incroyable. Le futur du fils se revêt des cadavres de sa famille. La richesse économique coïncide avec le revers de la médaille d'un héritage de mort. De manière antithétique par rapport à Rau, le mythe d'origine d'*Orestes in Mosul* devient dans *Les Damnés* une oraison funèbre.

3.2 Électre donc Oreste : le rôle de l'autre dans la constitution du Soi.

La mise en discussion de l'intégrité du sujet fait l'objet d'un intérêt qui ne s'est pas encore démenti. En ce sens, l'humanité devient la cible d'une réflexion qui concerne plusieurs disciplines comme la philosophie, la psychanalyse, la sociologie et l'anthropologie. Le Structuralisme formalise une critique à l'atomisme³² : le réel se présente comme un ensemble complexe basé sur des rapports d'interdépendance³³, la société ne peut pas avoir la forme d'un archipel en vertu de la nature relationnelle qui caractérise l'existence de l'être humain³⁴. La psychanalyse s'intéresse à la psyché de l'individu à l'aide de l'influence de l'autre dans la structuration de l'inconscient ; comme le dit Jacques Lacan : « le désir de l'homme est le désir de l'Autre »³⁵. De son côté, même

³² Jean Pouillon, « Présentation : un essai de définition », *Problèmes du Structuralisme*, vol. 246, 1966, (« Les Temps Modernes »), p. 769-790.

³³ Francesco Botturi, « Strutturalismo e sapere storico », *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 75 / 4, 1983, p. 563-581, p. 564.

³⁴ D'après Aristote, la dimension relationnelle est l'élément constitutif de l'âme humaine. C'est la prémisse à la vie communautaire des individus. Voir § « Naturalità dello stato » in Aristotele, *La Politica*, éd. Giuseppe Saitta, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1934, p. 28.

³⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 11 : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 105.

la dramaturgie contemporaine ne renonce pas à exprimer son point de vue au sujet de cette thématique. Par rapport à la fortune de l'*Orestie*, au XXI^e siècle, les metteurs en scène reprofilent les protagonistes de la saga des Atrides afin de mettre en exergue les discontinuités qui se produisent à partir des relations que les personnages établissent mutuellement sur scène. Dans cette perspective, la pièce qui parvient davantage à élaborer ce bouleversement est la tragédie *Oresteia* par Robert Icke.

L'adaptation de la trilogie fusionne les poèmes qui composent l'ouvrage ancien en une tragédie unique. Cette opération altère la structure du poème eschylien en permettant au dramaturge de modifier également la fable. L'histoire enchaîne différemment les épisodes dramatiques en provoquant des changements au sujet de l'organisation du temps et de l'espace : la concaténation des séquences performatives brise le spectacle en plusieurs unités chronotopiques différentes. Le rapport entre la temporalité et la spatialité de la mise en scène, qui règle l'évolution narrative de la pièce, s'effrite : l'action, en se décomposant, fragmente l'unitarisme du spectacle³⁶. Il ne s'agit plus d'un simple élargissement de l'horizon intertextuel de l'adaptation (par exemple, avec l'introduction de la matière euripidienne dans une réécriture d'Eschyle³⁷), mais d'une transformation radicale du mytheme³⁸.

L'histoire des Atrides (le mythe ancien) se mêle avec d'autres événements qui se produisent dans un présent énonciatif qui par conséquent ne fait pas partie de la trilogie. La nature synchronique de cette composition empêche les spectateurs de saisir facilement l'ordre chronologique du récit. La frontière entre le passé et le présent, entre le réel et l'imaginaire, ou entre la conscience et l'inconscient disparaît irrémédiablement. Ce mécanisme comporte le débrayage³⁹ de certains épisodes du spectacle par rapport à la mise en scène ; le plateau se plie aux besoins de la représentation. Les clignotements de lumière et les effets sonores désarticulent l'intégrité du jeu dramatique à certains moments de la mise en scène.

Les conventions narratives basculent grâce à l'introduction d'un conflit propagé par une figure qui n'apparaît pas dans le texte source. Le personnage en question est le

³⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, London, Routledge, 2013, p. 63.

³⁷ Comme le constate Alison Middleton dans « 'Homer' Meets Aeschylus : Theatrical Adaptation Process », *Bollettino di studi latini*, 2018, p. 702.

³⁸ Voir Carlo Alberto Augieri, *La Letteratura e le forme dell'oltrepasamento*, Lecce, Manni Editori, 2002, p. 116-20.

³⁹ Greimas, A.J. - Courtés, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, voce "débrayage"; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 90

« docteur ». Dès que les interactions entre les protagonistes traditionnels et le personnage nouveau augmentent, la sous-partition⁴⁰ du livret change. Le changement s'inscrit dans la rhétorique de la langue utilisée par l'écrivain. La fonction de cette figure n'est pas élucidée dès le début du drame, cependant sa présence sur les planches véhicule la crise identitaire qu'Électre et Oreste vivent. Les entrées (onze, au total) du docteur coïncident avec les moments de déconstruction de l'affabulation tragique classique. Le livret n'offre pas de précisions au sujet de ce personnage, hormis le fait qu'il s'agit d'une femme. Les apparitions sur scène du docteur se multiplient au fur et à mesure que l'intrigue de la pièce se développe ; elle fait sa première entrée au moment de l'évocation du sacrifice d'Iphigénie (p. 17, 32, 59-60), ensuite lors du retour d'Agamemnon à Mycènes (p. 62, 73-79), et finalement pendant le procès d'Oreste (p. 115-120). Néanmoins, c'est pendant le troisième acte (qui ne correspond pas à la tragédie *Les Euménides*) qu'elle atteint l'apothéose de son importance mimétique.

Les épisodes que l'acte enchaîne concernent les événements qui se réalisent pendant *Les Choéphores*. Cette partie de la pièce commence dans le palais des Atrides. La scène devient la prémisse de l'épisode qui suit, c'est-à-dire l'invocation d'Oreste par Électre devant la tombe d'Agamemnon. À ce moment, les spectateurs commencent à comprendre la nature des changements opérés par l'écrivain anglais par rapport à la structure de la trilogie ancienne :

ELECTRA : She's never been here. It's my hair. Is my hair / falling out? And those footprints – I haven't / - they're my footprints. I can even see the / tendons. A perfect fit with mine. I'm mad. I / haven't slept.

CLISSA : Orestes, / I think we should [go home]

ELECTRA : Orestes – yes. Of course. Orestes . It's his / hair, his feet – but that means he's been here.

ORESTES is next to ELECTRA.

ORESTES : I am here, next to you. Don't be scared, it's / all right.⁴¹

⁴⁰ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 437.

⁴¹ « ÉLECTRE : Elle n'a jamais été ici. Ce sont mes cheveux. Mes cheveux / sont en train de tomber ? et ces empreintes – je n'ai pas / ce sont mes empreintes. Je peux voir / les tendons. Une peinture parfaite avec mes pieds. Je suis folle. Je / n'ai pas dormi.

CLISSA : Oreste / Je pense que nous devrions [rentrer à la maison]

ÉLECTRE : Oreste – oui c'est sûr. Ce sont à lui / les cheveux, les empreintes – mais cela signifie qu'il a été ici.

ORESTE est à côté d'ÉLECTRE

ORESTE : Je suis là, à tes côtés. N'ait pas peur tout va bien » (notre traduction). Robert Icke, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015, p. 92.

La reformulation de l'ἀναγνώρισις (anagnòrisis) prouve la maîtrise de la part du metteur en scène de la tradition classique. Le texte eschyléen est repris à travers la référence aux simulacres témoignant la présence du fils d'Agamemnon à Mycènes (la boucle de cheveux et l'empreinte du pied). Mais la dimension tragique du drame émerge à partir de la subjectivisation des personnages. Devant la tombe d'Agamemnon, les spectateurs comprennent qu'Électre et Oreste sont la même personne. Afin de réaliser cette opération, le dramaturge emprunte à l'*Électre* de Sophocle la figure de Chrysothémis. Grâce à Oreste, Robert Icke prouve l'impossibilité pour le Soi d'envisager la totalité de son psychisme. « Je est un autre »⁴² : dans cette pièce, le fils d'Agamemnon est conçu comme un homme aliéné. Clissa ne parvient pas à comprendre la complexité des réflexions qui traversent son être. L'inconscient du personnage traduit une « réalité en puissance »⁴³ qui peut donner vie à une identité parallèle, en faisant semblant (à travers une architecture linguistique complexe) que cette altérité est effective.

D'après Jung, le phénomène de la dissociation est l'effet de l'inconscient (le sujet Je) sur la conscience⁴⁴ (le sujet Soi). Cette constatation trouve une correspondance chez Freud, quand le psychanalyste affirme que la préconscience est la seule partie de la conscience qui n'est (presque) pas influencée par l'inconscient. En conséquence, la conscience n'est pas susceptible d'avoir toujours le contrôle sur l'individu⁴⁵, comme c'est le cas dans cette adaptation. Dans *Oresteia*, Oreste est présenté comme un type psychologique extrêmement introverti : l'élément subjectif devient le facteur qui prédomine sur le processus de subjectivisation⁴⁶. Cette introversion se traduit en pathologie. Le facteur psychotique lui permet toutefois de donner une forme cohérente à son inconscient : « ELECTRA : Orestes, we're the same, you and me » (« nous sommes le même, toi et moi », notre traduction) (p. 95).

Icke est le seul écrivain qui parvient à démembrer aussi radicalement les identités d'Oreste et d'Électre. Cette redéfinition se réalise à l'aide d'une subversion totale des équilibres mimétiques traditionnels. Si Eschyle avait été le premier poète à reformuler le

⁴² Comme le constate Arthur Rimbaud dans ses lettres dites « du voyant » (lettre à Georges Izambard, 1871).

⁴³ Carl Gustav Jung, *Gli archetipi e l'Inconscio collettivo*, vol. 9/1, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, (« Gli Archi »), p. 270.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁵ Voir « La Scomposizione della personalità psichica » in Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. Ermanno Sagittario et Marilisa Tonin Dogana, 1915-17, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

⁴⁶ Carl Gustav Jung, 2011, p. 408.

mythe des Atrides à la lumière de l'idée de responsabilité pénale, chez l'auteur britannique la dimension juridique de la pièce se transforme à partir de la nature psychotique du fils de Clytemnestre. La perturbation psychique devient l'endroit censé justifier la conduite mortifère d'Oreste :

ELECTRA : It's you: the snake.

ORESTES : Or you.

ELECTRA : *Same thing*. It's a sign. The thing we have to do.⁴⁷

Le talent de l'écrivain est de façonner la mise en scène afin de ne permettre jamais au spectateur de comprendre véritablement ce qui est en train de se développer devant ses yeux. Le public ne fait pas de distinction entre ce qui est réel et ce qui est le fruit de l'imagination perturbée du personnage. L(es) introspection(s) de(s) personnage(s) se confond(ent) : Électre avoue à Oreste de retrouver en lui tout ce qui reste de sa famille : « ELECTRA : And for me, you're all that's left now. Father, sister – mother [...] » (« ÉLECTRE : Pour moi, tu es maintenant tout ce qui me reste. Père, sœur – mère[...] », notre traduction, p. 94) ; autrement dit, Oreste avoue à soi-même de voir en lui-même la fusion parfaite de tous les autres membres de sa famille et – notamment, d'Agamemnon « ORESTES : I am him. I'm half him. Look at – he's me, he's / me » (« ORESTE : Je suis lui. Je suis la moitié de lui. Regarde – il est moi, il est / moi », notre traduction, p. 99). Il faut la thérapie (ce qui explique l'intromission du docteur), pour rétablir l'unité du Soi conscient et du Je inconscient⁴⁸ (p. 102-105).

La rencontre avec l'autre devient dans cette pièce l'emblème d'une lacération ; une blessure qui s'inscrit dans la pensée par le langage⁴⁹ : les personnages ne partagent pas le même code linguistique, ce qui empêche toute forme de contact. Dans cette perspective, ce qui manque à Oreste pour conquérir son héritage est la notion de temporalité. L'héritier est toujours un orphelin qui doit traverser le temps de l'exil. Cependant, la maladie mentale interdit au personnage l'historisation. Oreste vit dans un présent permanent alors que l'héritage se construit sur 3 temps différents. *En principe*, à travers le développement d'un sentiment d'appartenance généalogique (un mouvement

⁴⁷ « ÉLECTRE : c'est toi le serpent

ORESTE : ou toi

ÉLECTRE : c'est la même chose, il s'agit d'un signe. La chose que nous devons faire » (notre traduction, italique à nous). Robert Icke, 2015, p. 94.

⁴⁸ Massimo Recalcati, 2020, p. 5.

⁴⁹ Martin Heidegger, 1995, p. 32.

dirigé vers le passé). *Ensuite*, par la réhabilitation de la « dette symbolique » envers son lignage (au présent). *Enfin*, à l'aide de l'acceptation et de la personnalisation de l'héritage (dans le futur, une étape que Goethe scelle dans les vers de son *Faust*). Le fait de rendre cette entreprise impossible compromet l'accès à l'héritage. Mais si l'homme ne découvre pas son destin d'héritier, il perdra inévitablement son identité.

3.3 Le départ d'Électre : l'éloignement comme la seule solution viable.

Électre est sans aucun doute un personnage très productif dans le domaine de la recherche artistique contemporaine, romanesque et théâtrale. La plasticité de cette héroïne sert souvent aux metteurs en scène de source d'inspiration pour la définition d'une réalité familiale conflictuelle.

C'est le cas d'*Aars !* Une mise en scène qui date de 2000, et qui doit sa genèse à Luk Perceval (livret par Luk Perceval et Peter Verhelst). Dans cette pièce, la sœur d'Oreste renouvelle à la lumière d'une sensibilité contemporaine la dimension tragique de l'ouvrage d'Eschyle. Le dramaturge réalise cette opération par le biais d'un travail sur la corporalité des acteurs (le sous-titre du spectacle est *An Anatomical Study of the Oresteia*⁵⁰). À travers ce projet, Luk Perceval dessine une famille où les pulsions libidinales incestueuses (image 12) détruisent toute forme d'affectivité. Le spectacle se construit sur quatre temps. Les figures qui accèdent à la scène sont au nombre de cinq (Agamemnon, Clytemnestre, Oreste, Électre et Iphigénie⁵¹). Dans cette adaptation, la notion d'héritage joue un rôle crucial dans la définition du personnage d'Électre. Après avoir assisté à la mort de tous les autres membres de son foyer, la fille d'Agamemnon décide de pratiquer une auto-infibulation afin d'euthanasier pour toujours l'histoire malade d'une famille tarée⁵². La brutalité de la scène dépasse le gore de la mimesis ; la violence (auto-infligée) opère une coupure très profonde avec le passé familial : un mouvement dissociatif total, qui n'admet pas de remords. Le drame se produit à partir

⁵⁰ *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, eds. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall et Oliver Taplin, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2006, p. 424.

⁵¹ Au sujet du mythe d'Iphigénie, la spécificité de ce spectacle coïncide avec l'entrée « en retard » de l'enfant d'Agamemnon. Au lieu d'ouvrir le drame (comme dans la plupart des réécritures du mythe des Atrides), l'histoire d'Iphigénie devient un appendice aux vicissitudes des autres personnages. Cette reformulation implique des changements dans la narration : le sacrifice est remplacé par un interrogatoire que la fille subit dans une morgue, au cours duquel elle est obligée à se prostituer et à subir un viol.

⁵² Maarten De Pourcq, « Electra Constrictor - How Bodies Matter in Peter Verhelst's and Luk Perceval's *Aars!* », [En ligne : <https://www.didaskalia.net/issues/vol6no3/depourcq.html#FN2Rtn>]. Consulté le 5 mai 2020.

d'une lacération qui se manifeste sous sa forme inverse, c'est-à-dire à l'aide d'une couture. En scellant sa vulve, Électre ferme les portes à l'avenir. Mais cette infibulation d'Électre n'est pas qu'un événement privé. La pièce utilise l'histoire mythique pour réfléchir au sujet des asymétries qui persistent entre les hommes et les femmes dans la société contemporaine. De cette manière, la mutilation d'Électre devient une dénonciation que le corps émane contre une société fondée sur l'assujettissement féminin (dans cette pièce, Clytemnestre apprend à sa fille l'importance de la soumission féminine à la volonté du mari, alors qu'Agamemnon se présente comme l'emblème d'une cruauté abjecte).

La connexion entre la thématique de l'inceste et la construction de l'identité sociale est un aspect qui caractérise le texte de Vincenzo Pirrotta *Clitennestra Millennium* aussi. Cependant, dans cette mise en scène, la pulsion libidinale d'Électre est dirigée envers le frère, alors que le but sexuel de la fille est généralement Agamemnon⁵³. De cette manière, Vincenzo Pirrotta suit une direction opposée par rapport à *Aars!* : l'inceste de la protagoniste ne s'accompagne pas d'une critique de la structure intersectionnelle de la société. Au contraire, il se déroule dans une communauté (aussi futuriste que postapocalyptique), qui ne fait plus la distinction entre le masculin et le féminin : « Si ha l'impressione che chi popola questo mondo non abbia un sesso specifico »⁵⁴. D'un point de vue sémiotique, cette indifférenciation se réalise à l'aide des costumes, dont les silhouettes rappellent vaguement les géométries métrosexuelles de Gareth Pugh. Le poète présente de manière négative cette mise en discussion de la différence sexuelle. Chez Vincenzo Pirrotta, la notion de sexe biologique devient un signifiant qui permet non seulement l'ordre, mais aussi la Loi. La négation de cette distinction correspond donc à la perte de tout repère.

« Entra Elettra, sembra un'apparizione. Altissima e realmente bellissima su di un tabernacolo pieno di luci lampeggianti. Si accosta a Oreste e come nella danza dei fenicotteri, incrociano i loro colli, si capisce che tra loro c'è anche una morbosa relazione. »⁵⁵ : l'inceste entre le frère et la sœur implique une rétrocession du couple à

⁵³ Freud constate que l'enfant s'identifie toujours avec le père Sigmund Freud, *L'Uomo Mosè e la religione monoteistica*, trad. Pier Cesare Bori, Giacomo Contri et Ermanno Sagittario, 1934-38, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, p. 138. Cette identification génère chez la fille une forme de libido. Voir « Alcune differenze psichiche nella differenza anatomica tra i sessi » in Sigmund Freud, 2012, p. 219-229. Dans la pièce *Aars!*, par exemple l'acte premier se termine par une scène de masturbation où Électre provoque la jouissance de son père.

⁵⁴ « On a l'impression que qui habite ce monde n'a pas de sexe spécifique » (notre traduction), Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra millennium - La caduta degli dei*, Palermo, Glifo Edizioni, 2015, p. 73.

⁵⁵ « Électre entre, elle ressemble à une apparition. Elle est très grande et vraiment très belle sur un tabernacle entourée par des lumières clignotantes. Elle se rapproche d'Oreste comme dans la danse des

l'état d'animalité. La liaison est morbide, négative et malsaine. Les amoureux entrent en relation comme s'ils étaient des animaux en chaleur. L'absence de toute forme de castration⁵⁶ empêche l'écartement entre le sujet qui désire (Électre et Oreste) et la réalisation de ce qui est interdit (la sexualité entre frère et sœur). Dans cette perspective, le processus de l'héritage est endigué à cause de l'effacement de l'histoire familiale. Les répliques du livret le soulignent souvent : le mythe est mort (p. 81), la généalogie est anéantie, l'histoire est perdue. C'est l'apothéose du fantasme de l'auto-fondation⁵⁷ : Pirrotta profile le self made man qui ne vise que le pouvoir⁵⁸ politique ou dictatorial, en niant l'humanité de sa condition d'enfant.

Mais les approches qui permettent aux écrivains contemporains de se rapprocher d'Électre sont nombreuses et l'interprétation du personnage à l'aune de son complexe ne représente pas la seule façon de réécrire le mythe. C'est le cas, par exemple, de Nanni Balestrini qui donne la bienvenue au nouveau millénaire avec son ouvrage *Elettra Operapoesia* [2001]. Dans cette poésie, le mythe des Atrides est exploité par l'écrivain afin d'éclairer la fille de Clytemnestre d'une lumière nouvelle. L'origine mythique de la narration, ainsi que le lyrisme de la réécriture trahissent une théâtralité qui se manifeste par une structure textuelle qui rappelle la trilogie ancienne. L'adaptation s'organise en sept chœurs, qui exhibent, par le biais d'une dimension déclamatoire, une nature performative très accentuée⁵⁹. La puissance évocatrice du livret ne s'active qu'à travers une lecture du texte à plusieurs voix (image 13). Au cœur de cette représentation se place une recherche qui concerne les possibilités du langage. Si « le langage est la maison de l'être »⁶⁰, Balestrini utilise la parole poétique pour faire éclater le système qui devrait au contraire ciseler l'humain.

Le livret se construit à partir d'une technique dadaïste de « découpage et combinaison » qui manipule le matériel linguistique non de manière chaotique, mais à

flamants roses, ils croisent leurs cous. On comprend qu'entre eux il y a une relation morbide » (notre traduction). *Ibid.*, p. 74.

⁵⁶ Afin que l'enfant puisse procéder dans le registre de l'imaginaire, il doit recevoir le phallus symbolique. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 4 : La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994, p. 227.

⁵⁷ Massimo Recalcati, 2013, p. 46-7.

⁵⁸ Le rapprochement d'Électre et d'Oreste à la sphère du sacré rappelle l'archétype de l'enfant divin. Le fait que le couple soit un trésor d'accès difficile, que Clytemnestre parvient à rencontrer après une longue liste de péripéties crée une connexion entre les personnages et le symbole analysé par Kerényi. Voir Carl Gustav Jung "Psicologia dell'archetipo del Fanciullo" in Carl Gustav Jung et Károly Kerényi, 2018, p. 119.

⁵⁹ « Video-Fondali per "Elettra" di Nanni Balestrini - 2006 », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=O-VohIqHHVs>]. Consulté le 4 mai 2020.

⁶⁰ Notre traduction. Martin Heidegger, 1995, p. 31.

l'aide de règles précises⁶¹. De cette manière, le texte défie son audience à travers la disposition d'un labyrinthe phraséologique qui affranchit les mots des vers. Les plans de lecture se superposent, ce qui actionne un mécanisme hautement ludique. Le signe linguistique permet à la langue elle-même de dénoncer sémiotiquement son aliénation⁶². Le style fragmentaire de ce poème empêche une interprétation univoque du sens de l'ouvrage. Tout en conservant leur dimension sémantique, les mots dépassent la simple fonction référentielle pour souligner le côté mystificateur d'un code qui est inévitablement aléatoire.

La poétique de l'écrivain met l'accent sur « les ressources de la désharmonie et de la déformation »⁶³. Dans *Elettra operapoesia*, Balestrini assemble deux textes différents de manière alternée. Du point de vue thématique, les discours se bâtissent en parallèle : le choix lexical, ainsi que les sujets abordés s'entrelacent simultanément. Une lecture en diagonale ne permet pas à l'œil du lecteur de voir le jeu linguistique, étant donné que le poète n'insère pas de césure entre le monologue numéro un et le monologue numéro deux. Cependant, par la façon dont les monologues s'entrelacent, le texte produit des effets de lecture et de sens différents.

⁶¹ Angelo Guglielmi, « Le tecniche di Balestrini », in *Id. Vero o falso*, Milano, Feltrinelli 1968, p. 138.

⁶² Tommaso Lisa, *Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi : linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 195.

⁶³ Notre traduction. Nanni Balestrini, « Antologia di poeti tedeschi d'oggi », *Il Verri*, vol. 4 / 64-92, 1957, p. 65.

		Texte ainsi qu'il se manifeste sur la page	
		Monologue 1	Monologue 2
Succession des vers		qui parla Elettra	
			ondeggianti carne e sangue
		Elettra le sue voci	
			che tingono di rosso
		le sue voci ondeggianti	
			il mare e scrivono
		carne e sangue che tingono	
			la storia colpiscono
		di rosso il mare	
			cuore stomaco e cervello
		e scrivono la storia	
			la seduzione dolcemente
		colpiscono cuore stomaco	
			inconsapevole di chi vive
		cervello la seduzione	
		in uno strano presente	

Tableau : construction des monologues 1 et 2

L'extrait reproduit un morceau de l'ouvrage sans modifier la mise en page du texte : l'absence de ponctuation aplatit l'intonation, le rythme et la mélodie du discours. L'omission des majuscules dénote les éléments qui composent les vers. Rien que le prénom de l'héroïne (avec la première lettre toujours en capitale) se dégage de la composition. L'estompement de toutes les ondulations ou variations de l'écriture produit une *fluidification du texte* qui s'efface uniquement lors de la performance. L'interprétation à deux voix du livret permet la requalification du poème grâce à une recomposition des monologues. Cette spécificité souligne la nature dramatique de l'ouvrage. Une théâtralité qui émerge déjà à partir de la politique éditoriale de la pièce, qui fait accompagner le texte par un CD. Le dispositif audio permet au moment de la reproduction l'assemblage de l'écrit au son⁶⁴.

En ce qui concerne la structure de l'ouvrage, les actes/chœurs qui composent *Elettra operapoesia* se divisent en deux macro-unités. La première commence avec le premier chœur et se termine avec le troisième, la deuxième va du cinquième chœur jusqu'au dernier. Le quatrième chœur sert d'interruption permettant le passage de la première partie à la deuxième. À leur tour, ces macro-unités correspondent à deux climax

⁶⁴ Tommaso Lisa, 2007, p. 200.

opposés : le premier ascendant, le deuxième descendant. Chaque épisode/acte/chœur explore davantage un aspect spécifique de la vie du personnage. Cependant, au fur et à mesure que la narration avance, les descriptions d'Électre convergent vers la composition d'une mosaïque plus complexe, qui permet la création d'un système de référence reproduisant l'image finale de la protagoniste de l'adaptation.

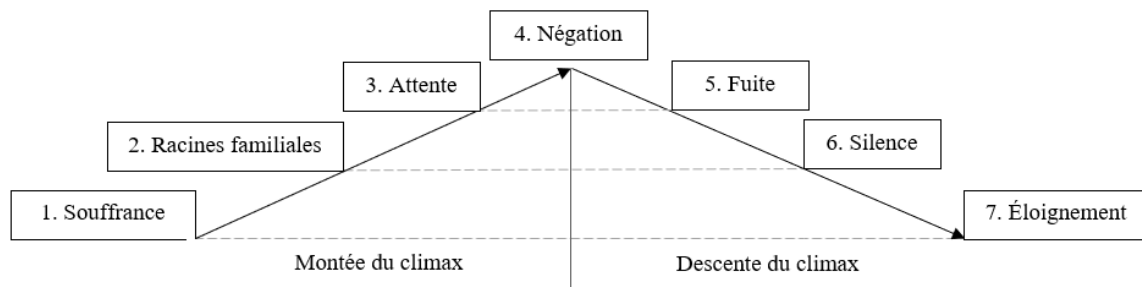


Tableau : structure de l'œuvre *Elettra operapoesia*.

Le premier épisode commence par une présentation de la protagoniste⁶⁵. Une opération qui permet selon Nanni Balestrini une spectacularisation du texte : comme la poésie ne nécessite pas de mise en scène, elle se matérialise dès qu'elle est évoquée devant un public qui l'écoute⁶⁶. L'acte poétique coïncide avec son élaboration. Dans cette partie, le modèle tragique traditionnel est repoussé à l'arrière-plan. Il ressort du texte grâce à la dimension chorale et musicale de la mise en scène. C'est ainsi que le poète limite la relation d'interdépendance formelle avec l'ouvrage de départ, sans pourtant dévaloriser le poème eschyléen.

Le début de la pièce est dominé par la fonction émotive de la protagoniste. Le centre de la scène est occupé par la figure d'Électre : l'identité de l'héroïne devient l'objet de l'alternance entre les monologues. Le premier monologue commence par une présentation de ce personnage qui fait son apparition sur scène de manière presque violente (p. 7). À côté de la question identitaire, les autres thématiques que les textes abordent anticipent le développement de l'histoire⁶⁷. Le poète fait un clin d'œil au motif du sang, à la notion de fragilité humaine et au mythe dans sa dimension onirique.

⁶⁵ Gian Paolo Renello, 2010, p. 102.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁷ Dans son traité *De la poésie dramatique*, Denis Diderot interroge les caractéristiques fondamentales d'un ouvrage théâtral. Au sujet de la division de l'action (§ 14), le philosophe écrit : « Le premier acte d'un drame en est peut-être la portion la plus difficile. Il faut qu'il entame, qu'il marche, quelquefois qu'il expose, *et toujours qu'il lie* » (italique à nous). En ce sens, Balestrini se souvient d'emblée du discours de Diderot.

Le deuxième chœur s'organise selon une construction mimétique qui découple la temporalité du texte. Le passé s'oppose au présent : Électre commence à désarticuler l'imaginaire qui définit traditionnellement son personnage. Elle commence à se renouveler à l'aune et à l'aube d'une sensibilité nouvelle. L'immobilisme qui définit symboliquement l'identité de cette figure commence à être remis en discussion. De cette manière, Électre s'empare d'un protagonisme qui lui permet d'assumer l'élan proactif qui est nécessaire au changement :

[...] è qualcosa che fa male / con una dualità vitalmente / mostrare quanto questa incapacità / necessaria è qualcosa / nelle confusione può diventare / fa male mostrare quanto / una spinta a crescere / questa incapacità nella confusione / è anzi il solo terreno / può diventare invece una spinta / per non precludersi un futuro / a crescere è anzi il solo / di ricchezza mentale / terreno per non precludersi / in una situazione dove è più semplice / un futuro di ricchezza / rimuovere o dimenticare⁶⁸.

Dans ce chœur, les monologues accompagnent simultanément la narration de la protagoniste. D'abord, Électre donne forme à une souffrance qui la blesse profondément et qui a son origine dans le passé de son histoire. Cependant, la reconnaissance de ce malheur n'étouffe pas la volonté de mettre fin à la douleur. L'état d'âme de la protagoniste véhicule ainsi une épiphanie qui vise à la quête d'« un futur de richesse ». L'élan qui est capable d'être le promoteur d'une résolution du conflit.

Le troisième chœur anticipe le point d'inflexion de l'ouvrage. C'est le moment de l'adaptation où la condition féminine devient le pivot de la réflexion du texte. Nanni Balestrini présente Électre comme un personnage qui s'autodétermine dans l'image d'une révolutionnaire. L'affiliation à la révolte est pourtant paisible. À la violence de la réaction, Électre préfère l'attente. Une attente qui active quand même une réappropriation de la part du personnage de son identité sexuelle. À ce moment de la mise en scène, le corps assume une relevance cruciale; il devient l'endroit où le désir s'inscrit : « restituendone i passaggi / e soprattutto affrontando / cruciali rovesciandone / identità sessuale e desiderio / i presupposti e soprattutto / con la leggerezza della dissacrazione /

⁶⁸ « [...] c'est quelque chose qui fait mal / avec une dualité vitalement / montrer combien cette incapacité / nécessaire est quelque chose / dans la confusion peut devenir / fait mal montrer combien / poussé à grandir / cette incapacité dans la confusion / est au contraire le seul terrain / peut devenir au contraire une poussée / afin de ne pas compromettre un futur / à grandir est au contraire le seul / de richesse mentale / terrain pour ne pas se compromettre / dans une situation où il est plus facile / un futur de richesse / effacer ou oublier » (notre traduction). Nanni Balestrini, *Elettra operapoesia*, Roma, Luca Sossese Editore, 2001, p. 16-17.

affrontando identità sessuale / forse sta qui l'origine / e desiderio con la leggerezza »⁶⁹. À travers l'introduction de cette thématique dans le texte, l'auteur suscite une réflexion qui permet à la psychanalyse (la condition du désir) de converger vers la philosophie (la condition de l'être). L'observation de Balestrini est phénoménologiquement et ontologiquement orientée : l'homme n'a accès à la finitude du réel (« la fisicità del mondo »⁷⁰) que par la combinaison de langage et de sentiment. Par conséquent, le cognitivisme ne comble qu'à moitié la signification de l'existence, qui s'exprime également à l'aide du corps.

Cela signifie que l'action définitoire du langage risque de compromettre le désir de vérité qui oriente par contre les actions humaines : la puissance de la nomenclature se désarticule face à l'immédiateté de l'expérience sensible, qui cisèle la fruition du temps et de l'espace chez l'être humain⁷¹. Cette condition a des conséquences sur les spécificités de notre temps aussi : Balestrini exploite la psyché de la princesse minoenne afin d'intégrer dans le texte une réflexion sur l'actualité. Ce chœur sert à évoquer les fantasmes de notre temps. Le temps présent s'érige sur les décombres des grandes narrations⁷². En perdant l'expérience de l'excès, de l'horreur et de la pitié, le quotidien rend l'impossibilité de la catharsis : notre époque résulte monochrome et fade⁷³. C'est ainsi que la puissance révolutionnaire d'Électre se perd au cours du déroulement de l'action. Le chœur se termine par une association lexicale qui rapproche l'idée d'attente de la notion de supplice ; le supplice de l'attente, l'attente d'Électre.

Le quatrième chœur marque le tournant du drame. L'épisode raconte la négation de l'identité de la protagoniste. Balestrini décide de ne pas configurer son personnage de manière monolithique (p. 32). D'un point de vue structural, le rapport entre les monologues mène une opération inverse par rapport au chœur précédent : le monologue numéro deux assouplit la portée tragique du monologue numéro un. Électre traverse de manière autonome la mise en question de son identité. En refusant son nom « io non sono

⁶⁹ « En rendant les paysages / et surtout en faisant face à / cruciaux en renversant / identité sexuelle et désir / les présupposés et surtout / avec la légèreté de la désacralisation / en faisant face à l'identité sexuelle / peut-être c'est ici l'origine / et désir avec la légèreté » (notre traduction), *Ibid.*, p. 24.

⁷⁰ « La matérialité du monde » (notre traduction), *Ibid.*, p. 26.

⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

⁷² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979, Paris, Les Éditions de minuit, 2018.

⁷³ Cette partie de l'ouvrage évoque la déception de l'auteur par rapport à l'échec de la vague révolutionnaire des années 1960 et 1970. La thématique en question est très chère à l'écrivain : Nanni Balestrini participe activement aux révoltes. Sa voix devient vite un symbole de ces mouvements. Cet engagement donne vie à une production littéraire très vaste qui aborde ce sujet : *La Violenza illustrata* [1976], *Gli Invisibili* [1987], *L'Orda d'oro 1968-1977 : la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* [2015]. En ce sens, cette partie d'*Elettra Operapoesia* devient un hommage à cette période de lutte.

Elettra »⁷⁴, la fille d'Agamemnon rejette son histoire aussi bien que les conventions qui l'enchaînent à un imaginaire précis.

Dans cette partie du livret, le texte connote la protagoniste de personnage nocturne (p. 31). Selon la tradition, la dimension chtonienne est un élément qui identifie Clytemnestre⁷⁵. En associant cette caractéristique à Électre, Balestrini rapproche la fille de la mère. Il s'agit cependant d'une similitude qui pousse la fille à rejeter l'assimilation à la génitrice. Une négation du rapport de filiation qui n'est pas pourtant totale. L'idée de descendance, « la sperma memoria »⁷⁶, reste une thématique qui court en filigrane tout le long du chapitre à travers des allusions qui permettent l'évocation de certains épisodes de la trilogie ancienne : les amours trahies (un clin d'œil à Cassandre et à Égisthe), la quête de la purification (une référence au sacrifice d'Iphigénie et à la persécution d'Oreste par les Érinyes)⁷⁷.

De cette manière, le texte altère l'intégrité de l'imaginaire mythique pour mettre l'accent sur la nature protéiforme de la protagoniste (p. 35). Un pluralisme de l'identité qui éclate l'unité de soi, en niant en même temps l'existence d'une homogénéité dans la constitution des rapports avec les autres. Un divisionnisme qui n'est pas cependant une fin en soi, dans la mesure où le langage facilite l'unification des morceaux d'une identité intrinsèquement fragmentée « visto che corpi e facce / sono inscindibili dalle parole »⁷⁸. La partie conclusive du quatrième chœur anticipe le début de la seconde partie du drame.

Le cinquième chœur commence par l'évocation de l'idée de la fuite. Les monologues expriment la volonté du personnage d'échapper à l'immobilisme qui la caractérise depuis l'Antiquité. Il s'agit d'un moment de fracture par rapport à la tradition tragique. La porteuse de libations par excellence, dont le prénom évoque le vide du lit conjugal⁷⁹ devient soudainement la protagoniste de son histoire. Balestrini présente Électre comme une figure dérégulée qui envisage sa propre vie sous la forme d'une coupure avec l'ordre préétabli⁸⁰. En lisant ces vers à la lumière d'une approche philologique, il est possible de retrouver dans ce passage une ultérieure négation de la

⁷⁴ Nanni Balestrini, 2001, p. 29. Un vers qui rappelle d'une certaine façon la « trahison des images » proposée par le tableau surréaliste *Ceci n'est pas une pipe* par Magritte. Le Dadaïsme représentera un instrument de création littéraire très important pour Nanni Balestrini.

⁷⁵ Froma Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, 1996, p. 87-90.

⁷⁶ Nanni Balestrini, 2001, p. 33-34.

⁷⁷ « La mémoire spermatique » *Ibid.*, p. 29-30.

⁷⁸ « Vu que les corps et les visages / sont inséparables des mots » *Ibid.*, p. 33.

⁷⁹ Federico Condello, *Elettra, storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010, p. 16.

⁸⁰ Nanni Balestrini, 2001, p. 37-38.

tradition tragique du V^e siècle. La démesure des actions de la protagoniste n'implique pas la chute d'Électre dans l'abîme tragique. L'arrogance de la fille ne comporte pas de *hybris*. À la base de cette déculpabilisation du personnage, il existe selon Balestrini un rapport problématique avec l'idée de vérité. D'après cette Électre contemporaine, le Vrai (en tant que catégorie ontologique) n'est pas quelque chose d'entièrement connaissable par l'individu à cause de la nature finie de l'être humain ; une caractéristique qui entre inévitablement en contraste avec une notion aussi insaisissable que celle de la Vérité.

Le cinquième chœur s'actualise dans le sixième. La fuite d'Électre introduit un changement diatopique qui se développe au cours de l'avant-dernier épisode du drame. Par l'intrusion d'un élément nouveau, tel que l'océan atlantique (aux dépens du bassin méditerranéen) qui élargit l'horizon de la pièce, le drame confirme une volonté d'étrangement par rapport au mythe ancien et par rapport à la trilogie eschyléenne. Électre débarque sur une terre nouvelle : la redéfinition du personnage en tant qu'« étrangère » lui offre la possibilité d'une reformulation de son identité. Depuis vingt-six siècles d'histoire, Électre renonce à son statut, à ses « complexes » et à la tradition qui l'écrase sous les poids des clichés.

Une mise en discussion du mythe traditionnel est également favorisée par l'intégration dans la narration d'une histoire d'amour. À ce sujet, la structure textuelle facilite le doublement narratif à travers l'alternance entre une focalisation féminine (dans le monologue numéro 1) et une focalisation masculine (dans le monologue numéro 2). Une distinction qui est grammaticalement marquée par la présence dans le texte de deux sujets. La rencontre entre l'homme et la femme est pourtant décrite à la façon d'un acte manqué. Le caractère inachevé de cette rencontre est causé par les limites du langage et par la différence sensorielle dans l'expérience somatique. C'est l'impossibilité du rapport sexuel⁸¹ : si la sphère corporelle est envisagée comme l'apanage des êtres féminins (Électre vit une expérience sensible de l'affectivité, p. 46), le côté cognitif convient davantage aux êtres masculins. Le corps est laissé aux femmes tandis que la pensée est offerte aux hommes.

Nanni Balestrini semble ici réitérer le dualisme jungien fondé sur les archétypes de l'Animus et de l'Anima (d'après lesquels la pensée est une prérogative masculine, et la sensation localise la féminité). Le résultat est qu'Électre et son amant ne parviennent pas à se rencontrer. Le lointain devient le synonyme de l'impossibilité de vivre la relation,

⁸¹ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 20 : Encore (1972-1973)*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1995, p. 17.

bien que les deux partagent les mêmes racines (p. 48). La thématique de l'éloignement ouvre le dernier chœur de l'ouvrage. Le texte montre une prise de distance irrévocable du personnage par rapport à son histoire, à son passé et à la tradition qui l'emprisonne dans des clichés prédéfinis. C'est à ce moment de la représentation qu'*Elettra operapoesia* parvient définitivement à s'imposer radicalement comme une réécriture autonome du mythe.

lontananza di Elettra / le sue voci distorte / come si fa a raccontare / di Elettra e le sue
voci / sé stessi quando si è entrati / distorte come si fa a / nell'immaginario di chi ascolta /
raccontare sé stessi / come si fa a parlare / quando si è entrati nell'immaginario / dell'oggi
quando gli occhi / di chi ascolta come si fa a / che ti divorano ti vedono / a parlare
dell'oggi / ieri mentre forse / quando gli occhi che ti divorano / si è già altrove in altre
contraddizioni / ti vedono ieri.⁸²

L'héroïne renonce à son passé. Il existe une forme d'incommunicabilité entre hier et aujourd'hui. Les voix se déforment (p.56), l'imaginaire de l'auditeur ne comprend pas l'affabulation de la protagoniste. Cette forme d'incommunicabilité empêche Électre d'aller à la rencontre de l'autre : les cicatrices intérieures (p. 57) ne parviennent pas à être racontées. La ville est vide, silencieuse, en ruine (p. 58). D'ailleurs, la souffrance d'Électre n'est pas immotivée. Il existe également un rachat de la protagoniste, qui se réalise non sans peine, mais qui permet une autodétermination nouvelle du personnage.

La conclusion du dernier chœur transmet le message véritable de la réécriture : elle canalise la nécessité d'un engagement authentique dans le processus de changement. Un besoin qui justifie l'impossibilité pour Balestrini de revenir sur des schémas traditionnels, qui relèvent du passé. L'acceptation stoïque du supplice se transforme en rédemption. L'obscurité chtonienne recule, le personnage se libère de son passé après avoir pris conscience de l'emprisonnement qui était la cause de son état de captivité (chœur numéro quatre). L'évocation du mythe des Atrides modifie le plan narratif de la réécriture à l'aide de ces tableaux. Les monologues brisent l'identité d'Électre qui apparaît par conséquent comme un personnage multiple. En regardant à la structure du texte, on s'aperçoit que les thématiques abordées dans chaque chœur créent un double

⁸² « Éloignement d'Électre / Électre et ses voix tordues / comment peut-on raconter / d'Électre et de ses voix / soi-même quand on est entré / tordues comment fait-on / dans l'imaginaire de ceux qui écoutent / raconter soi-même / de celui qui écoute comment fait-on pour / que te dévorent te voient / pour parler à aujourd'hui / tandis qu'hier peut-être / quand les yeux qui te dévorent / on est déjà ailleurs dans d'autres contradictions / te voient hier » (notre traduction). Nanni Balestrini, 2001, p. 53-4.

avec le chœur opposé. Les racines familiales (deuxième épisode) dialoguent avec le silence (avant-dernier chapitre du drame), l'attente (chœur trois) se reflète dans la fuite (chœur cinq). Tout cela se réalise sous l'égide de la négation : une pratique qui perd la connotation négative du déni, pour devenir le moyen permettant le dépassement de la souffrance (commencement de la pièce) à travers l'éloignement (conclusion).

Par le biais de cette transition de la souffrance vers l'éloignement, Balestrini évoque une forme alternative d'héritage. Le texte semble revisiter le schéma dialectique hégélien. La protagoniste bascule entre la particularité et l'universalité de son histoire sans pourtant parvenir forcément à une synthèse éthique de ce parcours. Cela se produit parce qu'Électre renonce à son destin, elle délaisse sa famille. La notion de mouvement caractérise la représentation du personnage dans cette adaptation de l'histoire. Il s'agit d'un mouvement de matrice linguistique (comme le récit se construit de manière dialogique) et thématique (chaque chœur développe une caractéristique de l'héroïne). Électre connaît son passé, elle maîtrise son histoire, cependant elle décide de s'en séparer. Dans ce livret, le lecteur ne trouve pas la même volonté d'émulation qu'il est possible de voir, par exemple, dans la version d'Oreste proposée par la pièce *Latte*. De l'autre côté, Électre ne tombe pas dans l'excès d'une négation totale de son destin non plus. Il s'agit pour cette raison d'une victoire à moitié gagnée, qui donne l'illusion de ce mouvement de reconquête indispensable à l'héritage.

*

L'objectif de cette deuxième partie de la thèse était l'analyse de la représentation de la dimension familiale dans les adaptations contemporaines de la trilogie d'Eschyle. Après avoir étudié la fonction paternelle, le rôle de la mère et le défi de la progéniture par rapport à la dyade parentale, la fresque qui se présente à nos yeux est très cohérente. Dans une époque où le père perd sa fonction de signifiant et la mère montre le côté obscur du maternage, il devient de plus en plus difficile pour les enfants à s'autodéterminer en tant que sujets. En ce sens, la notion d'héritage illustre parfaitement le processus entamé par Électre et Oreste vis-à-vis de leur dynastie.

Les enfants du couple royal s'efforcent de racheter une existence qui ressent les conséquences d'une histoire familiale très complexe. En revenant à Mycènes, Oreste cherche à mettre fin à son état d'orphelin en marchant sur les traces d'un père méconnu. De son côté, Électre essaie de trouver la manière pour se détacher de son mythe. Parfois les volontés convergent (comme dans la pièce de Robert Icke), d'autres fois le déni de l'héritage représente la seule façon pour recommencer à zéro après un passé difficile (par

exemple, dans l'adaptation de Milo Rau). Ce qui est inévitable est pourtant la conséquence que cet échec produit, c'est-à-dire la dérive criminelle.

TROISIÈME PARTIE
Les crimes, l'accusation et le procès.

PREMIER CHAPITRE : La réception de la dimension criminelle de l'*Orestie*.

La castration veut dire qu'il faut que la jouissance soit refusée,
pour qu'elle puisse être atteinte
sur l'échelle renversée de la Loi du désir.

Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 827.

Au fil du temps, la critique a essayé d'expliquer les délits qui composent l'*Orestie* de plusieurs manières différentes. Selon son exégèse « traditionnelle », à travers le passage de l'*Agamemnon* aux *Euménides* Eschyle métaphorise l'établissement de la démocratie pendant le gouvernement de Périclès. Les recherches qui portent sur la question féminine envisagent par contre cet ouvrage comme la transposition littéraire de la fondation du patriarcat. À ce sujet, Johann Jakob Bachofen explique les crimes à la lumière de la substitution de la loi ancestrale maternelle par la loi du père¹. De cette manière, par le biais du matricide, Oreste mettrait fin non seulement à la Loi du Talion, mais aussi à la dialectique sanguinaire du sacrifice, supportée par une forme atavique de gynécocratie que Clytemnestre représente². Les études en anthropologie et en sociologie ont démenti cette analyse : aucune structure matriarcale n'a précédé le système démocratique³. Néanmoins, la thèse de Bachofen a pu mettre l'accent sur l'interconnexion entre les productions littéraires et le contexte historique : un élément qui sera surtout l'objet de l'interprétation de la trilogie ancienne depuis le XX^e siècle⁴. Le cadre culturel détermine l'imaginaire que la littérature véhicule. Pour cette raison, même si à l'origine l'*Orestie* n'entendait pas souligner le passage du matriarcat au patriarcat, les poètes contemporains utilisent souvent cette thématique comme point de départ pour la rédaction d'une adaptation de la trilogie.

De cette manière, à l'instar de la lecture du mythe d'Œdipe proposée par Jean-Joseph Goux⁵, Amber Jacobs comprend le crime d'Oreste comme une tentative pour

¹ Johann Jakob Bachofen, *Il Matriarcato*, vol. 1, éd. Giulio Schiavoni, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988, p. 162-167.

² *Ibid.*, p. 163.

³ Voir Dieter Lenzen, *Alla ricerca del padre*, Bari, Laterza, 1994.

⁴ Cette réflexion a été formulée par Massimo Fusillo lors d'une conférence organisée par l'Alma Mater Studiorum en date du 11 février 2021, ayant pour titre « Agamennone classico e contemporaneo ».

⁵ « There are no teachings more dense and powerful than those of myths, whose transmissions ensures the reproduction of a social bond from one generation to the next. » Jean-Joseph Goux, *Oedipus, Philosopher*, trad. Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 101.

normaliser la relation mère-enfant à la lumière d'un code signifiant patriarcal⁶. En rapport avec cette lecture, les réécritures contemporaines de la trilogie ancienne utilisent l'alternance entre le parricide et la matricide pour formaliser une réflexion qui focalise la différence entre le développement du Désir et la réalisation de la Jouissance : le sentiment océanique par rapport à la définition du symbolique, la castration paternelle envisagée non plus comme le symptôme d'une subordination féminine, mais comme la clé de l'intégration de l'individu dans le système-monde.

1.1 Le matricide, ou le refus de la jouissance.

Michèle Gastambide définit le matricide comme *indicible*⁷. D'après la psychanalyste, il s'agirait d'un acte faisant défaut à la sociolinguistique : le langage humain s'évertue à formuler une violence qui reste incompréhensible du point de vue de l'éthique. À l'origine de cette aphasie, une croyance immémoriale de la liaison mère-enfant forge une idéalisation de l'amour maternel qui interdit les ambivalences (parfois très sombres) du maternage⁸. À travers le mythe, l'*Orestie* offre par contre un moyen pour traverser le traumatisme. C'est ainsi que l'étude de ce crime à l'ombre de la trilogie facilite une confrontation avec la notion d'absence⁹ : l'analyse permet de donner forme à la perte. Pour Oreste, la mort de Clytemnestre n'implique pas seulement une négation de la maternité, mais elle coïncide avec la quête d'une paternité perdue : l'emblème parental de la signification. Le meurtre de la mère devient pour le prince un parcours à la rencontre du symbolique.

Ce que précisait déjà Eschyle, c'est donc qu'en donnant la priorité au père et en introduisant la dissymétrie entre le père et la mère, c'était la spécificité humaine de l'aptitude au langage qui était mise en place. Que pour cela, la prévalence du père devait coiffer celle de la mère ; car, ce qu'il fallait, c'était transmettre l'organisation langagière et assurer la pérennisation de la faculté de symboliser.¹⁰

⁶ Amber Jacobs, *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*, New York, Columbia University Press, 2007.

⁷ (italique à nous) Michèle Gastambide, *Le Meurtre de la Mère*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 207.

⁸ Umberto Galimberti, *I Miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli Editore, 2010, p. 15-22.

⁹ Qui était une étape incontournable pour le processus de subjectivisation de l'enfant.

¹⁰ Michèle Gastambide et Jean-pierre Lebrun, *Oreste, face cachée d'Oedipe ?*, Toulouse, Eres, 2013, p. 158.

« L'inconscient est structuré comme un langage »¹¹, c'est-à-dire que le réel est coiffé par le symbolique, qui s'impose au sujet à travers la logique du dire. Oreste aspire à retrouver Agamemnon aux dépens de l'existence de Clytemnestre, mais en faveur de l'émergence de la Loi de la parole. La maîtrise du langage, qui définit l'accès au symbolique, est la condition nécessaire pour le dépassement de la frontière qui sépare l'humanité de l'animalité. Mais dans ce processus, la figure de l'autre devient une source d'ambivalence par rapport au parcours d'apprentissage entrepris par le protagoniste de la trilogie. C'est pour cette raison qu'il est possible d'interpréter le meurtre de la mère à la lumière de la définition de Désir, selon l'expérience lacanienne. À travers la représentation sur scène de la mort de Clytemnestre, les adaptations contemporaines de l'*Orestie* dépeignent *visuellement* les étapes *inconscientes* qui sollicitent le détachement du fils de la mère.

Orestie de D'de Kabal focalise la première phase du matricide. Le slameur français affronte le moment de la destruction de l'affection : la prise de conscience de l'abandon maternel chez l'enfant.

CLYTEMNESTRE : Oooh... Égisthe, mon grand Égisthe, tu n'es plus...

ORESTE : Tu l'aimes ? Très bien, tu seras allongée près de lui dans la tombe, vous serez ensemble, dans la mort, tu ne le trahiras pas, lui. Mère

CLYTEMNESTRE : Non, mon fils, non... mon enfant, à celle qui t'a donné le sein, celle dont tu as sucé le lait... tu dois le respect.

ORESTE : Pylade... Pylade, puis-je tuer ma mère sans la moindre honte ?

PYLADE :... Yes man... You have to do it...

ORESTE : Tu as raison, ce que tu dis, je vais le suivre. (À *Clytemnestre* :) Je vais te tuer, tu vas reposer auprès de celui que tu as aimé à la place de mon père, viens, que je te tue. Mère.

CLYTEMNESTRE : Mais moi je veux vieillir auprès de toi, je t'ai nourri, mon fils.

ORESTE : Tu veux vivre près de moi, toi, la meurtrière de mon père ? Mère ?

CLYTEMNESTRE : Ce n'est pas moi qui commande au destin, fils.

ORESTE : Continue de ne pas le commander, il te prépare à la mort. Mère.¹²

La colère devient ainsi l'émotion qui phagocyte le développement d'une rage que le fils ne parvient pas à étouffer¹³. Dans cette adaptation de la trilogie, Oreste fait l'expérience

¹¹ Jacques Lacan, "La Science et la vérité" in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 866.

¹² D' de Kabal, *Orestie*, Paris, L'Œil du souffleur, 2018, p. 45.

¹³ Michèle Gastambide, 2002, p. 177.

d'une jalousie très forte envers Égisthe. Les répliques du personnage témoignent de la souffrance qui dérive de la blessure infligée à l'enfant par la mère. Aux yeux du fils, l'amant de Clytemnestre est le simulacre de la déprivation, il est l'obstacle qui empêche la jouissance (la fruition, l'accès au sein maternel). D'un point de vue théorique, à travers cette version du matricide, D' de Kabal met en scène les conséquences d'un développement du désir à partir de l'objet désiré par l'autre. Une déformation de la constitution de l'imaginaire qui caractérise surtout les enfants, ce qui accorde une allure puérile à la version du personnage proposée par la réécriture. Oreste veut la mère parce qu'elle est l'objet de l'attention d'Égisthe.

De cette manière, l'amant transforme la dualité de la relation mère-enfant en un triangle amant-mère-enfant. Oreste est en proie à l'angoisse qui dérive d'une négation de la maternité de la part de Clytemnestre. L'amant maternel génère en Oreste une forme d'avidité qui se développe en conséquence d'un sentiment de (dé)privation. L'effet de cette exaspération du besoin infantin produit une forme de divisionnisme (chez le fils) de l'imaginaire maternel : la mère réelle laisse la place à une « mère autre », qui bouleverse le système signifiant. Une image qui se construit en filigrane tout le long du dialogue :

CLYTEMNESTRE : Que dire des fautes de ton père, alors ?

ORESTE : Ravale tes accusations, il peinait à la guerre, *tu étais assise dans son palais.*
Mère

CLYTEMNESTRE : Mon doux fils, tu ne sais pas combien souffre la femme tenue loin de son époux.¹⁴

ORESTE : Lui part et s'éreinte, *elle se nourrit et profite, la femme.* Mère¹⁵.

La jalousie que le fils éprouve à l'égard de la mère se développe jusqu'à menacer l'intégrité de Clytemnestre. La résolution violente de ce type de conflit trouve une explication dans le cadre clinique. Selon Jacques Lacan, l'évolution de ce type de désir produit uniquement de la violence et de l'agressivité, comme il interdit toute forme de satisfaction, en se nourrissant seulement de la rivalité avec l'Autre¹⁶.

Dans cette scène, Oreste gère son inimitié envers le couple adultérin de la seule façon possible : par le biais d'une affiliation avec la figure paternelle, c'est-à-dire l'objet

¹⁴ Ce vers fait référence à une réplique de Clytemnestre qui figure dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (une pièce de la trilogie qui antécède le matricide). Voir vv. 861-2

¹⁵ (Italique à nous) D' de Kabal, 2018, p. 46.

¹⁶ Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018, p. 26-7.

primaire de la trahison de Clytemnestre¹⁷. La personnification d'Agamemnon en Oreste sert de justification pour le crime : le fils doit se mettre à la place du père pour revendiquer le tort subi. Le polyglotte Pylade garantit la nécessité du matricide. Grâce à l'intégration de cette figure, D' de Kabal décline la diatribe entre la mère et le fils dans les termes d'une discussion publique fondée sur les rôles de genre. La catégorisation perdure jusqu'à la fin de la pièce : « Même si les deux crimes semblent se tourner le dos, assassiner un chef de guerre c'est priver l'État de son guide, un fils auteur d'un matricide, c'est un meurtre domestique »¹⁸.

Cependant, le rapprochement entre Oreste et Agamemnon n'écarte pas l'invocation du fantasme de l'inceste. La relation qu'Oreste établit avec sa mère ressent les complications d'un rapport peu clair du point de vue du développement de la libido. Le fils condamne la conduite méprisante de la mère en faisant trois fois référence à la trahison maritale, ainsi que Clytemnestre manifeste ouvertement la volonté de vieillir auprès de son fils ; le fils qu'elle avait nourri : Clytemnestre élit le rapport avec Oreste à but sexuel, tout comme le fils connote érotiquement son expérience de la maternité. La reprise anaphorique à la fin de chaque prise de parole (d'Oreste et de Clytemnestre) des termes « mère » et « fils » accorde un rythme presque litannique à l'épisode. La scène gagne une musicalité¹⁹ qui vise toutefois à la mise en exergue de la nature altérée de la relation entre les personnages.

Jacques Lacan pense qu'« il n'y a d'amour que d'un nom »²⁰ : cela signifie que l'humanisation de la vie se réalise à partir d'un processus connotatif qui arrache le nom propre à la simple dénotation. La constitution du sujet exige la nominalisation de l'Autre et par l'Autre (un mécanisme d'acceptation), tandis que dans cette réécriture, le rapport mère-enfant se construit à l'aide d'un processus de généralisation. Clytemnestre et Oreste ne personnifient pas leur relation. Au contraire, Oreste est écrasé par un anonymat (le nom commun « fils »), qui l'amène à idéaliser la figure paternelle aux dépens de la figure maternelle. Le sentiment de jalousie envers Égisthe (l'objet de la reconnaissance

¹⁷ Pendant toute la durée de la mise en scène, la veste portée par Agamemnon au moment de son retour de Troie reste visible sur le plateau, comme si elle était portée par un mannequin invisible, à rappeler la présence du personnage même après son meurtre (image 14 b).

¹⁸ D' de Kabal, 2018, p. 57.

¹⁹ L'importance de la musicalité fait partie intégrante du projet de D' de Kabal. Le titre de l'ouvrage souligne cet aspect : la réécriture est un drame « hip-hop ». Cette question sera ensuite abordée de manière approfondie dans l'interview à l'auteur. D'un point de vue performatif, l'arme qu'Oreste utilise pour achever le crime est le microphone que le personnage utilise pendant la mise en scène (nous tenons à remercier D' de Kabal de nous avoir envoyé l'enregistrement vidéo du spectacle).

²⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 10 : L'angoisse 1962-1963*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 390.

maternelle) devient la cause de la frustration qui pousse Oreste à la haine. Le drame présente un problème d'acceptation : l'absence de l'Autre génère le crime, le meurtre de la mère métaphorise la conséquence de la quête du désir de l'objet de l'Autre. D'après Kabal, le Désir selon le paradigme du registre imaginaire. Le désir de l'objet désiré par l'autre, le désir de l'objet du désir de l'autre. La pièce traduit la volonté de se substituer à l'altérité, le désir de façonner sa propre identité à partir d'une image idéalisée²¹.

La scène du matricide change radicalement dans le livret *This Restless House* par Zinnie Harris. De manière similaire à la trilogie eschylienne, le meurtre de Clytemnestre se produit à la fin de la deuxième tragédie, *The Bough Breaks*, tandis que l'enchaînement des épisodes bouleverse profondément les équilibres mimétiques.

CLYTEMNESTRA : now wait a minute, don't come near me / put that away

ORESTES : this is not from me, this is from my father

CLYTEMNESTRA : Orestes, no –

She drops the bottle she is holding / It smashes / Orestes grab his mother, gets her into a hold / He doesn't kill her straight away, though – hesitates, / panics.

You don't have the nerve, / you always were a timid boy / you can't do this

ORESTES : don't push me

CLYTEMNESTRA : do it then

ORESTES : I...

He drops the knife

CLYTEMNESTRA : you can't kill your mother / you see? / it's against the law of nature

Electra comes over / She pick up the knife

Tell him, Electra / there's no one that loves you more than a mother / no one that loves her children more than a mother does

Electra puts the knife into Clytemnestra / Clytemnestra falls/She is screaming

ORESTES : finish her, you only half did it

ELECTRA : you do it

ORESTES : I can't

*Electra puts the knife into he again. Cold-blooded / the screaming stops.*²²

²¹ Massimo Recalcati, 2018, p. 28-9.

²² « CLYTEMNESTRE : attends une minute, ne t'approche pas de moi / mets ça de côté

ORESTE : ce n'est pas de ma part, c'est de la part de mon père

CLYTEMNESTRE : Oreste no

Elle laisse tomber la bouteille qu'elle serre dans ses mains / la bouteille s'écrase / Oreste prend le bras de sa mère, il la serre / Mais il ne la tue pas tout de suite / il hésite / en panique

Tu n'as pas de courage, / tu as toujours été un enfant timide / tu ne peux pas faire ça

ORESTE : Ne me pousse pas

CLYTEMNESTRE : fais-le donc

ORESTE : Je

Il laisse tomber le couteau

Le crime se construit sur deux temps : d'abord, il existe l'hésitation qui se débloque dès que la violence meurtrière est évacuée. Oreste joue le rôle de protagoniste au début de la scène, alors qu'Électre achève l'acte. Cette modification introduit un changement considérable dans l'évolution de la narration, même à l'égard de la réception contemporaine de la trilogie en général :

Électre ne peut être confondue avec Oreste, en effet. Ils sont très proches, semblables même chez Eschyle, comme si chacun était la part féminine ou masculine qui manque à l'autre, mais leurs rôles n'en restent pas moins différenciés. Les trois tragédies sont claires à ce sujet. D'abord parce que, dans celles-ci, puis dans toutes celles (plus de 70) qui ont repris le thème par la suite, ce n'est jamais (à l'exception de deux ou trois dont Électre ou la chute des masques de Marguerite Yourcenar) Électre qui tue, bien qu'elle soit presque toujours aux côtés de son frère jusqu'au dernier moment.²³

Dans l'adaptation de Zinnie Harris, Électre devient la meurtrière de Clytemnestre à cause du fait qu'Oreste ne parvient pas à se libérer de l'hésitation qui empêche sur son destin depuis 458 av. J.-C. (v. 899 *Choéphores*). En ce qui concerne la construction dramatique de la pièce, ce changement comporte l'effacement de Pylade ; c'est-à-dire la figure qui dissipe traditionnellement la brume d'incertitude qui empêche le fils du roi de tuer la mère (comme dans la version de D' de Kabal). L'absence du fils de Strophios interdit à Oreste de trouver la force pour mettre fin aux jours de Clytemnestre, en obligeant Électre à prendre le relais. Cependant, l'omission de ce double masculin du héros sous-tend que la confrontation entre Oreste et Clytemnestre concerne la sphère intime de la vie du personnage plutôt que la dimension publique de l'amicalité et de la camaraderie. Dans cette réécriture, Pylade n'a pas les moyens pour indiquer le chemin à l'héritier d'Agamemnon étant donné que la diatribe mère-enfant se décline à partir d'une question qui est éminemment familiale.

CLYTEMNESTRE : tu ne peux pas tuer ta propre mère / tu vois ? / c'est contre [la loi de la] nature

Électre arrive / elle prend le couteau

Dis-le-lui Électre / personne ne t'aime plus que ta mère / personne n'aime son enfant plus que sa mère l'aime.

Électre enfonce le couteau dans la chair de Clytemnestre / Clytemnestre tombe / Elle crie

ORESTE : tue-la, tu n'as fait que la moitié du boulot

ÉLECTRE : C'est à toi

ORESTE : Je ne peux pas

Électre enfonce à nouveau le couteau. Sang-froid / les cries s'arrêtent » (notre traduction). "The Bought Breaks" in Zinnie Harris, *This restless house*, London, Faber & Faber, 2016, p. 229-230.

²³ Michèle Gastambide et Jean-Pierre Lebrun, 2013, p. 65-6.

Or, en ce qui concerne le dédoublement de la culpabilité, la notion de Désir reste un concept clé dans la focalisation de la dynamique du matricide. Le rapport que Clytemnestre construit avec Électre est très différent par rapport à la connexion que la mère établit avec Oreste. Le fils est présenté par Clytemnestre comme un enfant fragile, un garçon timide, un mi-homme qui est incapable de jouer le rôle de protagoniste dans sa propre vie. À cause de cette faiblesse, l'acte violent résulte impossible au fils. En ce sens, Électre devient le double féminin «inverti» de Pylade dès lors que Clytemnestre demande indirectement à la fille de confirmer la dévalorisation/féminisation de son fils, « Tell him Electra ». Cette opération fragmente l'identité du personnage féminin dont l'image se construit traditionnellement à partir de la haine que la fille éprouve envers la mère²⁴.

Cependant, la culpabilité d'Électre n'est pas le seul changement que l'écrivaine imprime à l'adaptation. Dans cette version de la trilogie, Électre assiste à la mort d'Agamemnon.

CLYTEMNESTRA : PLEASE SOMEONE / shut your eyes Electra, you should not see
this / someone somebody stand behind her
*Ianthe has joined the Chorus – they won't help. / The ghost of Iphigenia comes out from
the shadows. / She stands behind her sister Electra. / She puts her hands over her eyes.*
Alright, those that want no part in this look away - / those that want to sleep well tonight
turn your head / none of you are my friends
AGAMEMNON : No
*Clytemnestra slits Agamemnon's throat.*²⁵

La mort du père inscrit dans la psyché de la fille un traumatisme qui grandit en sourdine jusqu'à la réalisation de l'acte meurtrier. À la lumière de cette violence subie, c'est donc à Électre qui revient la tâche de penser la coupure symbolique avec Clytemnestre. La fille doit passer à gué la faille entre l'image de la Bonne Mère et la crainte de la Mère

²⁴ Michèle Gastambide, 2002, p. 125.

²⁵ « CLYTEMNESTRE : S'IL TE PLAÎT / ferme tes yeux, Électre, tu ne devrais pas voir ça / que quelqu'un lui ferme les yeux
Ianthe a rejoint le chœur – ils ne vont pas aider / Le fantôme d'Iphigénie sort de l'ombre / Elle se met derrière Électre / Elle lui couvre les yeux avec les mains.
Ceux qui n'ont pas envie de prendre part à ça peuvent regarder ailleurs / les gens qui veulent dormir bien cette nuit peuvent tourner la tête / personne d'entre vous m'est ami.
AGAMEMNON : non
Clytemnestre lui coupe la gorge. » (notre traduction). Zinnie Harris, 2016, p. 127.

Méchante. L'élaboration de cette phase devient un moment essentiel pour parvenir à maîtriser les conséquences psychiques du meurtre²⁶ afin de pouvoir faire le deuil.

À ce point, le/la meurtrier(e) ne peut/peuvent que finaliser la séparation : une fois la violence évacuée, la pensée reprend son office. L'enfant se trouve dans l'obligation d'envisager la coupure : le moment comporte un effort de symbolisation pour combler le sens de l'acte. Le meurtre de la mère métaphorise la chute que l'enfant doit affronter afin de s'emparer psychiquement d'un système signifiant (ce qui implique, de manière sibylline, une annexion du matricide à la modalité de la nécessité). Ce moment est mis en exergue par Robert Icke à travers la progressive responsabilisation d'Oreste au sujet de l'homicide.

ELECTRA : you destroyed our home – you killed my dad. You're not my home, no mother would / be able to – How could you do it to us – he was the only thing that held together – and you scarified all of that and us and him, and now you're here, sitting in everything he created, with some man in his bed, wearing his clothes, and god I want you
DIE I HATE YOU

KLYTEMNESTRA : I did the *right thing*

Blackout of another few seconds. When the lights come up ORESTES is exactly where ELECTRA was – and ELECTRA has vanished.

KLYTEMNESTRA : If you kill me, you will kill yourself / Orestes

ORESTES : You did wrong. Now you suffer wrong.

KLYTEMNESTRA : I know what's right for you. I am your *mother*.²⁷

Robert Icke décide de porter sur la scène le visage du Désir le plus inquiétant. À travers son spectacle, le dramaturge évoque la diatribe entre la Loi du cœur et la Loi naturelle. Pour cette raison, malgré les altérations très évidentes qui caractérisent la mise en scène contemporaine, il est toujours possible de constater une relation étroite avec la

²⁶ Dans cette trilogie, c'est Électre le personnage qui doit répondre à l'accusation de matricide. Pour cette raison, la dernière pièce de *This Restless House* s'intitule *Electra and Her Shadow*. De cette manière, l'autrice détourne l'attention du spectateur d'Oreste pour focaliser l'introspection de la figure féminine.

²⁷ « ÉLECTRE : tu as détruit notre maison – tu as tué mon père. Tu n'es pas mon chez moi, aucune mère ne / serait capable de – Comment tu as pu faire ça à nous – il était la seule chose qui nous tenait unis – et tu as sacrifié tout cela, et nous, et lui, et maintenant tu es là, assise sur ce qu'il a créé, avec un homme dans son lit, habillé avec ses vêtements, mon dieu, je veux que tu MEURES JE TE DETESTE

Clytemnestre : j'ai fait *ce qu'il fallait faire*

Blackout de quelques secondes. Quand les lumières se réallument ORESTE est à la place d'ÉLECTRE – ÉLECTRE a disparu.

Clytemnestre : Si tu me tues tu te tues / Oreste

Oreste : Tu as fait du mal et maintenant tu souffres mal

Clytemnestre : Je sais ce qui est bien pour toi. Je suis ta *mère*. » (notre traduction). Robert Icke, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015, p. 101-2.

trilogie ancienne. Dans la pièce, la Loi symbolique de l'affiliation (centrée sur le père) entre en collision avec la Loi naturelle et omnicompréhensive qui interdit la violence contre sa propre mère. Le spectacle insiste sur la dimension tragique de la solitude qui découle de l'acte meurtrier que le fils dirige contre Clytemnestre.

C'est pour cette raison qu'il est possible de retrouver dans les yeux de cette version d'Oreste, le regard téméraire de l'Antigone sophocléenne, qui s'oppose au décret royal de Créon, en assumant totalement son propre Désir, même si la réalisation de celui-ci comporte la mort. L'héritage de cette conception du Désir apparaît de manière évidente dans l'affirmation de Clytemnestre « If you kill me, you will kill you ». Une menace qui tombe dans l'oubli à cause de la motivation inflexible d'Oreste. Chez Icke, le fils d'Agamemnon est incapable de faire la médiation avec l'Autre (la mère) par rapport à son propre vœu, à ses aspirations (le rapport à son père, donc à la quête du Symbolique). Le protagoniste ne parvient pas à trouver un équilibre entre la Loi naturelle, et la Loi nocturne de son propre cœur : pour l'enfant d'Agamemnon, la cohérence avec son propre Désir prévaut sur la préservation de sa propre vie²⁸.

C'est ainsi que dans *Oresteia*, le Désir d'Oreste prend la forme d'une intransigeance éthique totale, qui rappelle l'impératif catégorique kantien²⁹ : « tu *dois*, venger ton père ». Il n'existe que la Loi du Désir, et l'obligation morale que cette Loi impose : « ORESTES : I don't need you to tell me. We kill her. We go back home. And kill her. *It's the only thing left.* »³⁰. Oreste est un représentant-désir. Ses actions guident le personnage vers la recherche du phallus paternel. Il est le fils qui n'a pas pu bénéficier de la castration. Il est un Œdipe qui a échoué à surmonter son complexe. La cause de cet échec est la déprivation paternelle, qui empêche le personnage de développer une forme de détachement par rapport à la jouissance maternelle.

Une solution différente quant à la représentation du matricide est l'essor dramatique envisagé par Valeria Parrella dans *Il Verdetto*. La diversité est inscrite dans la structure de l'ouvrage. Le livret italien se présente comme une alternative aux *Euménides*. Dans ce texte, la protagoniste du drame est Clytemnestre, qui se trouve dans la condition de pouvoir raconter sa propre version des faits (à l'égard du meurtre d'Agamemnon) à la barre d'un tribunal qui la considère cependant *a priori* comme coupable. Pour cette

²⁸ Massimo Recalcati, 2018, p. 123.

²⁹ Immanuel Kant, *Fondazione della metafisica dei costumi*, trad. Filippo Gonnelli, 1785, Bari - Roma, Editori Laterza, 2019, p. 25.

³⁰ « ORESTE : tu n'as pas à me dire. Nous la tuons. Nous rentrons à la maison et nous la tuons. *C'est la seule chose à faire.* » (notre traduction, italique à nous). Robert Icke, 2015, p. 95.

raison, l'adaptation perd son « statut » d'*Orestie*, c'est-à-dire d'histoire d'Oreste compte tenu de l'effacement du personnage masculin par rapport à la scène du procès. Le fils d'Agamemnon est innocent dans la mesure où Clytemnestre est toujours vivante.

Uccidendo mio marito, il mio signore, il mio uomo, quello che mi muoveva le notti e le giornate, primo e ultimo pensiero, nei giorni in cui era mio e in quelli che non lo era, negli ultimi anni che c'è stato e in quelli in cui è scomparso, uccidendo Agamennone, uno e unico ho versato il Mio sangue, perché è a me che ho tolto la vita. / Ecco tutto il mio sangue.³¹

Dans *Il Verdetto*, le matricide prend métaphoriquement la forme d'un suicide : Clytemnestre meurt dès l'instant où elle prive Agamemnon de son existence. Aucune place n'est réservée pour Oreste : « Il "ricordo", signori della corte, nelle vite normali appartiene al passato. Nessuno, nessuno soffre il ricordo del presente e del futuro, come questo, questo che mi agita intorno, per cui nessun nome va bene perché continua a esistere almeno quanto me, Clitemnestra. »³². Le sang de la reine *devient* le sang du souverain, le souffle vital du mafioso *coïncide* avec le souffle vital de son épouse. La pièce efface la frontière entre le soi et l'autre, entre l'imaginaire et le symbolique. Parrella récupère le « je est un autre » rimbaldien où l'individu est toujours étranger à lui-même. De façon très ingénieuse, l'écrivaine italienne détache son livret de la notion de Désir, pour plonger l'adaptation dans une réflexion qui concerne l'expérience de la jouissance : l'excès de la pulsion³³, le royaume de Clytemnestre.

³¹ « En tuant mon mari, mon seigneur, mon homme, celui qui animait mes nuits et mes journées, ma première et ma dernière pensée, quand il était à moi, et les jours où il ne l'était pas, pendant les dernières années quand il était présent et ensuite quand il a disparu, en tuant Agamemnon, unique et seul, j'ai versé Mon sang, parce que c'est à moi que j'ai enlevé la vie. / Voilà tout mon sang » (notre traduction). Valeria Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 51-2.

³² « Le souvenir, messieurs les jurés, dans les vies normales, appartient au passé. Personne, personne ne souffre à cause du souvenir du présent ou du futur, comme celui-ci, qui me bouleverse, pour lequel aucun prénom convient parce qu'il existe toujours du moins autant que moi, Clytemnestre » (notre traduction). *Ibid.*, p. 52.

³³ Massimo Recalcati, 2018, p. 89.

1.2 La volonté de répétition : le parricide.

L'étymologie du terme « fascination » vient du latin *fascĭnum*. Le mot est très polysémique : il signifie "sortilège", "maléfice", mais il peut également indiquer le sexe masculin. En ce sens, l'homicide d'Agamemnon est très fascinant : non seulement parce qu'il fait irrémédiablement vaciller l'emblème phallique du pouvoir mycénien, mais aussi parce qu'il garde un côté insaisissable dont la métaphysique échappe à la logique de la rationalité. Il s'agit d'un meurtre planifié avant le retour du souverain en Grèce. Eschyle nous laisse habilement entrevoir les mailles serrées de la préméditation de Clytemnestre dès le premier épisode de la tragédie (vv. 320-350).

La soif de vengeance de la reine est motivée par la volonté de racheter le sort d'Iphigénie. Il faut rechercher dans cet épisode de la biographie mythique de la protagoniste³⁴ les causes qui provoquent les conséquences néfastes qui composent l'*exodos* de la première tragédie de l'*Orestie*. À travers l'évocation de cet événement, l'ouvrage d'Eschyle oblige les spectateurs à faire l'expérience douloureuse de la perte. Le personnage féminin perpète une violence qui revendique un équilibre égaré³⁵. Clytemnestre fait appel à la dimension pulsionnelle du droit maternel : le cœur l'emporte sur la tête, les émotions gagnent contre le raisonnement. Le sacrifice commis par Agamemnon avant son départ pour Troie se teint de l'expérience radicale de la trahison³⁶ : le visage qui arrache à la mère la vie de l'enfant est trop familier. Selon Jacques Derrida, la possibilité du pardon prend son origine dans l'impardonnable³⁷, mais l'acte du roi reste aux yeux de Clytemnestre inacceptable. La différence fondamentale entre le mensonge et la trahison réside précisément dans le concept de proximité : un inconnu peut être trompé, mais il ne peut pas être trahi comme la trahison comporte toujours une implication personnelle. Dans le cas de la famille des Atrides, cette contiguïté est déterminée par la consanguinité.

³⁴ Selon la définition de mythe proposée par Lévi-Strauss, qui envisage le sens du conte à partir de la synthèse de toutes les versions du récit. Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato: Cinque conversazioni*, éd. Cesare Segre, 1978, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 44.

³⁵ « Al di là del principio di piacere » in Sigmund Freud, *La Teoria psicanalitica, raccolta di scritti 1911-1938*, trad. Cesare Musatti, Renata Colorni, Anna Maria Marietti, Elvio Fachinelli et Lisa Baruffi, éd. Cesare Musatti, 1979, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 246.

³⁶ Massimo Recalcati, *La notte del Getsemani*, Torino, Einaudi, 2019, p. 27.

³⁷ Jacques Derrida, *Pardoner : L'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris, Galilée, 2012, p. 28.

Par ce meurtre, Eschyle nous invite à réfléchir sur les limites du biologisme³⁸ : l'appartenance familiale et le partage du sang ne suffisent pas pour l'affection³⁹. Dans cette trilogie, Agamemnon n'exerce pas seulement la fonction de père d'Iphigénie, mais il est avant tout le représentant par excellence du Symbolique ; il traduit le signifiant capital⁴⁰. Selon Jacques Lacan, c'est par l'action séparatrice de ce registre que l'unité de la jouissance se brise en permettant la naissance du désir. En ce sens, le personnage masculin coïncide avec la Loi. Il est la règle qui administre la conscience collective dans la mesure où elle gère le principe de réalité (la façon dont les individus profitent de la jouissance).

En paraphrasant ce concept à travers le prisme de la taxinomie freudienne, Agamemnon assume une connotation de Surmoi à l'égard des autres personnages. La figure incarne la règle, qui discipline l'inconscient collectif en ordonnant la dimension publique de la vie. De cette manière, le chef de la ville se place à la base de l'idée de responsabilité comme il permet la formulation de la Loi morale. C'est pour cette raison que le Surmoi est étroitement lié à l'image du père : non seulement en fonction de la définition du complexe d'Œdipe, mais aussi par rapport à la limitation du Ça.

De son côté, Clytemnestre aspire à mettre en discussion cette forclusion de la jouissance, ce qui pousse la protagoniste à perpétrer l'acte meurtrier. La femme apparaît comme une figure qui est dominée exclusivement par le réceptacle de passions qui compose son pôle pulsionnel. Elle s'affirme en tant que sujet à partir d'une volonté inépuisable de jouissance. C'est pour cette raison que la reine ne fait preuve d'aucun sentiment de culpabilité au sujet du crime commis. En ayant étouffé le Surmoi, le Je-idéal du personnage n'exerce aucune pression sur le Soi⁴¹. Clytemnestre agit sur la base de son principe de plaisir : la réalisation de son but pulsionnel est la seule force qui dirige ses actions.

Fondation Lenz explique cette quête de la jouissance à l'aide de la simulation d'un viol au dépit d'Agamemnon. Le personnage féminin résume le sacrifice d'Iphigénie dans

³⁸ « Une société n'est pas une espèce : en elle l'espèce se réalise comme l'existence ; elle se transcende vers le monde et vers l'avenir, ses mœurs ne se déduisent pas de la biologie ; les individus ne sont jamais abandonnés à leur nature, ils obéissent à cette seconde nature, qu'est la coutume et dans laquelle se reflètent des désirs et des craintes qui traduisent leur attitude ontologique ». Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, I, 1976, Paris, Gallimard, 2013, p. 78.

³⁹ « Il fatto che la fisiologia e la chimica fisiologica possano indagare sull'uomo come organismo dal punto di vista delle scienze naturali non è una prova che l'essenza dell'uomo stia nell'"organico", cioè nel corpo, come è spiegato scientificamente. », Martin Heidegger, *Lettera sull' «umanesimo»*, éd. Franco Volpi, 1976, Milano, Adelphi, 1995, p. 47.

⁴⁰ Luce Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, éd. Luisa Muraro, 1974, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 45.

⁴¹ « L'Io e l'Es » in Sigmund Freud, 2014, p. 322.

un monologue au début de la mise en scène *Nidi* (adaptation de l'*Agamemnon*). Le récit du rite s'accompagne de la représentation d'une pénétration que Clytemnestre fait sur une cape en utilisant un *strap-on* (image 15). À travers le godemichet, la reine s'empare de l'insertivité masculine, en réduisant le roi à l'état d'objet passif de son plaisir. De cette manière, une sexualité féminine violente qui se libère de sa passivité traditionnelle traduit la soumission de la Loi (le chef de la ville) à la volonté de l'un (la mère d'Iphigénie). Dans cette adaptation, la jouissance de la protagoniste matérialise la domination sur le système de valeurs que le souverain métaphorise.

Mais le retour d'Agamemnon à Mycènes entraîne le souvenir de la structure répressive qui avait provoqué la négation de la maternité (l'immolation). La présence d'Agamemnon oblige Clytemnestre à envisager l'absence d'Iphigénie. De cette manière, le personnage féminin exhume l'objet perdu (le rapport filial). Une relation qui était l'origine de son plaisir, mais qui se manifeste sous forme de trace mnésique qui cristallise la privation du bonheur⁴². En réponse à ce traumatisme, Clytemnestre se lance dans une quête hallucinatoire finalisée à l'identité de la perception : elle veut revivre le souvenir de sa maternité avec Iphigénie.

Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, en admettant, bien entendu qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas, dès l'heure de sa naissance, un prétexte (par exemple : qu'il a oublié quelque chose) pour s'esquiver derechef hors de la vie.⁴³

L'homicide d'Agamemnon devient la transposition sur scène de la transformation d'un ressouvenir en reprise. Clytemnestre recherche le bonheur perdu en mettant à mort le symbolique. Il s'agit d'une opération « temporelle » (comme le dit Kierkegaard) qui fait remonter le passé (le sacrifice) au présent (le meurtre), mais qui en définitive ne provoque que plus de douleur. C'est le caractère paradoxal de la jouissance. Jacques Lacan appelle cette contrainte « la tyrannie de la mémoire »⁴⁴ : l'être humain a tendance à éprouver un sentiment d'attachement envers ce qui le fait souffrir. De cette manière, Clytemnestre ne

⁴² Massimo Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Bentivoglio, ASMEPA Edizioni, 2016, p. 13.

⁴³ Sören Kierkegaard, *La Reprise*, trad. Nelly Viallaneix, 1843, Paris, Flammarion, 2008, p. 65-6.

⁴⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 7 : L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 263.

veut pas renoncer à la raison de son malheur⁴⁵. Le meurtre d'Agamemnon permet une interprétation fantasmatique de la réalité (une hallucination fondamentale⁴⁶), qui est supposée contrebalancer le tort subi par la perte d'Iphigénie.

La dimension diachronique est essentielle ; Clytemnestre entend son existence à l'aide d'un paradigme temporel qui prévoit trois temps : le passé, le présent et le futur⁴⁷. La préméditation de la vengeance comporte l'enchevêtrement du passé dans le futur. Autrement dit, l'immolation (la raison du déplaisir) revient à la surface par l'acte homicide. D'après Luce Irigaray, le fait que ce soit Clytemnestre le personnage qui agit de cette manière n'est pas une coïncidence. Le corps féminin identifie par définition le berceau de la répétition, l'endroit de l'origine, de la reproduction, donc de la reproduction⁴⁸. Mais comme le principe de plaisir est acéphale, il s'oppose à la raison et pour cette motivation il peut contraster avec la vie elle-même⁴⁹.

En tuant Agamemnon, Clytemnestre efface deux dimensions antinomiques de l'autorité paternelle. D'un côté, elle tue le patriarche totémique, le chef de la horde, l'autorité qui exerce un pouvoir sans limites, incestueux et destructeur sur sa descendance⁵⁰. Cependant, elle empêche également la transformation de cette même jouissance en désir à cause de la mise à mort du signifiant. Une forclusion qui touche spécialement la progéniture du couple. La mort d'Agamemnon interdit la traversée de l'Œdipe : Clytemnestre nie à Oreste et à Électre la démarche fondamentale au processus de subjectivisation.

Les actions de Clytemnestre s'insèrent dans une logique qui vise l'excès et qui soude le personnage à la pulsion de Mort par une recherche dérégulée de la Jouissance⁵¹ : un état de soi dépourvu de la notion d'absence, une vision fictionnelle de l'existence qui cherche à effacer le malaise que la perte d'Iphigénie insinue chez le personnage. De cette manière, le sacrifice imprime une marque indélébile en Clytemnestre⁵², ce qui intègre l'équivalence « Clytemnestre = Iphigénie » dans l'histoire. La mère et la fille convergent vers la même identité, et l'ensemble qui en dérive se contrapose féroce­ment à la genèse

⁴⁵ Voir Massimo Recalcati, *Jacques Lacan - Desiderio, godimento e soggettivazione*, 2012, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020, p. 292.

⁴⁶ Jacques Lacan, 1986, p. 65-6.

⁴⁷ « Sull'utilità e il danno della storia per la vita » in Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, 1873, Roma, Newton Compton editori, 2018, p. 100.

⁴⁸ Luce Irigaray, 2017, p. 36.

⁴⁹ Massimo Recalcati, 2020, p. 285.

⁵⁰ Le père-animal qui habite le premier chapitre de *Totem et Tabou*.

⁵¹ «Al di là del principio di piacere» in Sigmund Freud, 2014, p. 244-54.

⁵² Martin Heidegger, *Identità e differenza*, éd. Giovanni Gurisatti, 1957, Milano, Adelphi, 2018. Position 326-339

de son propre mal, donc Agamemnon. Cet élément est repris par presque chaque réécriture contemporaine de la trilogie.

CLYTEMNESTRE : Sans honte, je peux dire à présent l'absolu contraire de ce que j'ai dit plus tôt, car il était nécessaire de dire ce que j'ai dit afin de faire ce que j'ai fait. Pour approcher suffisamment celui qui est haï et porter sur lui la frappe vengeresse, il faut se dire épris d'amour pour lui : une fois bien proche, on peut élever les bords du filet malveillant plus haut encore que le plus haut de ses sauts. Beaucoup de temps a passé depuis que j'ai ce dessein en tête, il ne m'est pas apparu soudainement. Il a été long ce temps avant que la victoire n'arrive enfin. Je me tiens où j'ai frappé, Je me tiens où j'ai achevé mon ouvrage. Je ne le nierai pas, je suis affairée pour qu'il ne puisse pas en réchapper, solide machination pour qu'il n'esquive ni ne déjoue la mort. [...] Je le frappe deux fois, et deux fois il gémit, son corps bascule, ses membres ne le tiennent plus. Un troisième coup, porté pour honorer Zeus d'en dessous, sauveur des morts, et il vomit, éructant dans un ultime spasme une giclée de sang brûlant qui m'atteint et me mouille comme la rosée se dépose sur un bouton à peine éclos. La joie m'inonde, heureuse comme une jeune pousse se déployant, nourrie par les vents et les pluies dont Zeus pourvoie généreusement la belle saison. Voici les faits, citoyens respectés entre les Argiens. Moi, c'est moi-même que je loue, vous, faites comme il vous siéra. De tous les rites qui nous accompagnent, s'il était une libation qui convienne à un cadavre, celle-ci aura été la plus juste : il la méritait tant il a rempli de malheurs et de plaies la coupe de sa demeure, coupe qu'il a dû, à son retour, boire d'un seul trait, faisant éclater sa panse.⁵³

Clytemnestre prononce le monologue après avoir commis le meurtre. De manière similaire à la mise en scène ancienne, les spectateurs n'assistent pas à la violence. Les didascalies (qui précèdent le passage cité) nous informent que Clytemnestre parle à son public debout, à côté des cadavres d'Agamemnon et de Cassandre. L'enchaînement chronologique des événements qui composent la narration assume une centralité sans équivoque. L'affabulation de la protagoniste exploite une argumentation qui met l'accent sur l'évolution des actions du personnage au fil du temps. Les adverbes, ainsi que les locutions, soulignent très clairement cet aspect : *maintenant* Clytemnestre peut raconter la vérité par rapport aux mensonges qu'elle avait dit *plus tôt*⁵⁴, en avouant publiquement les raisons qui motivent depuis *beaucoup de temps* sa volonté de provoquer le mort de son

⁵³ D' de Kabal, *Agamemnon – Opéra Hip-Hop (d'après Eschyle)*, Paris, L'Œil du souffleur, 2016, p. 56-7.

⁵⁴ Le texte contemporain fait ici référence au bonheur mensonger que Clytemnestre affiche au moment du retour d'Agamemnon à Mycènes (vv. 264-267 dans la pièce d'Eschyle).

époux. De même que le roman de Marie Cardinal⁵⁵, « le passé empiété » : c'est-à-dire le passé qui empiète sur la vie des personnages, mais aussi le passé qui se bâtit à partir d'événements antérieurs.

Dans le récit du parricide, le bonheur dérivant du meurtre produit chez Clytemnestre une extase sensorielle qui rappelle la jouissance orgasmique. Le corps du roi gémit sous les coups funestes de la hache féminine ; la portée symbolique de l'arme utilisée est extraordinaire : la demi-lune de la lame traduit le pouvoir chtonien de la femme⁵⁶. Les spasmes qui sortent du corps masculin inondent la reine d'une joie mystique. La vengeance de l'immolation se transforme en prière à Zeus — le dieu nourrisseur qui prodigue ses vents à la belle saison ; les mêmes vents qui empêchèrent la flotte achéenne de partir pour Troie, en provoquant la mise à mort d'Iphigénie : le temps cyclique de la nature s'accompagne de la conduite répétitive de la femme.

L'invocation à Zeus sacralise le meurtre. Étymologiquement parlant, le verbe sacrifier conserve la trace d'une idée de purification : la mort que l'on inflige au bouc émissaire permet à la victime de changer de nature⁵⁷. Une éventualité qui ne concerne pas Agamemnon, qui révèle au contraire sa finitude même après le trépas (l'évocation de la tache de sang qui salit la veste de la reine⁵⁸). Dans cette représentation, le personnage masculin voit son importance se réduire ultérieurement à travers un processus de métamorphose qui vise à l'animalisation (le ventre qui devient une panse).

Similairement à Eschyle, D' de Kabal envisage le crime comme une question personnelle : la communauté mycénienne ne comprend pas les raisons du geste de Clytemnestre. Le chœur reproche au personnage l'arrogance de l'ostentation : « Toi qui revendiques *la maternité du meurtre*, ainsi que la malédiction des peuples ? /On te haïra, et on te bannira »⁵⁹. Une réplique qui offre à la reine la possibilité de souligner le clivage qui produit la dissonance de perception par rapport au régicide : « Aujourd'hui tu me condamnes à l'exil, à l'opprobre public, à la haine du peuple, alors que tu n'as pas

⁵⁵ *Le Passé empiété* [1983] est un roman de Marie Cardinal qui traite la souffrance d'une mère pour la perte de son enfant. Dans ce roman contemporain, Clytemnestre aide la protagoniste de l'histoire à traverser le deuil. La silhouette de la reine de Mycènes apparaît de manière fantasmagorique dans la partie conclusive de l'ouvrage. Le roman de Cardinal se rapproche de cette partie de notre analyse du parricide grâce à l'explication du traumatisme à partir de l'évolution de cette perte sur le plan temporel.

⁵⁶ Elisabeth von Samsonow, *L'Anti-Électre, Totémisme et schizogamie*, trad. Béatrice Durand, 2007, Genève, MétisPresses, 2015, p. 33.

⁵⁷ Voir Augusto Vitale, « L'Archétype de Saturne ou la transformation du père », in Augusto Vitale, James Hillman et Patricia Berry, *Pères et mères*, trad. Micheline Laguillhomie, 1973, Imago, Paris, 1978.

⁵⁸ Dans *l'Iphigénie en Aulide* d'Euripide, Agamemnon raconte à Clytemnestre le sauvetage d'Iphigénie par Artémis.

⁵⁹ D' de Kabal, 2016, p. 57. (italique à nous)

protesté contre cet homme lorsqu'il a offert sa propre fille en sacrifice, mon enfant chérie, trésor douloureux de mes entrailles [...] ». De cette manière, le texte traduit le désintéret profond de la politique pour la vie privée de la reine, l'incommunicabilité qui oppose les attentes de la ville aux aspirations de la protagoniste. Clytemnestre mérite la haine et le dégoût de la collectivité pour avoir suivi sa propre volonté, son principe de plaisir, l'emblème incestueux de son pouvoir procréateur.

Le sort d'Agamemnon est différent : lui aussi, il est coupable d'un délit identique à celui commis par son épouse. Cependant, le chœur justifie la conduite du roi en raison du fait que le mobile de son crime était la volonté de gagner la guerre, donc d'agir en faveur de la ville. La jouissance du souverain correspond au corps social du peuple de Mycènes (la ville, qui représente l'« autre » d'Agamemnon). Ce n'est pas comme Clytemnestre qui privilégie une privatisation de la relation avec le bouc émissaire au détriment du bien-être de la collectivité. De cette façon, la récrimination de l'acte est épargnée au personnage masculin.

Une autre réécriture qui reformule la mort du père à l'aide d'une focalisation de la corporalité du délit est la pièce *Clytemnestra* par Gwyneth Lewis.

FURY 1 : Your daughter's blood speaks loud and clear. / This is the way to honour her. /
To wash the body, fold her arms / Over her bruised and bitten chest..

CLYTEMNESTRA : I was never allowed to brush her hair / Before...

FURY 1: Do it now! Don't think!

CLYTEMNESTRA : The only veins cut open can't / Be hers... But I'm not strong
enough / To kill a soldier...

FURY 1: Iphigenia's veins / Demand another body! It's two / Against one. I'll give you
all the strength / You need but, Clytemnestra, do it now !

CLYTEMNESTRA: Another weight to balance how / She fell! Murderers become / Dead
meat! A second and it's done, / A blow for mothers and their children.⁶⁰

⁶⁰ « FURIE 1 : le sang de ta fille parle fort et clair. / Voici comme l'honorer / laver le corps, plier ses bras / sur sa poitrine frappée et battue

CLYTEMNESTRE : je n'avais jamais la permission de peigner ses cheveux / avant

FURIE 1 : fais-le maintenant ! Ne pense pas !

CLYTEMNESTRE : Les seules veines ouvertes ne peuvent pas être / les siennes... mais je ne suis pas assez forte / pour tuer un soldat...

FURIE 1 : Les veines d'Iphigénie / demandent un autre corps ! On est deux / contre un. Je vais te donner la force / dont tu auras besoin mais, Clytemnestre, fais-le maintenant !

CLYTEMNESTRE : un autre poids pour balancer comment / elle est tombée ! / les meurtriers deviennent / de la viande morte ! Une seconde et c'est fait, / un point en faveur des mère et de leurs enfants » (notre traduction). Gwyneth Lewis, *Clytemnestra*, Cardiff, Sherman Cymru, 2012, p. 77.

La poétesse anglaise renonce à l'image traditionnelle d'une Clytemnestre qui prépare en cachette le meurtre du mari. L'élaboration du crime ne se produit pas dans les ténèbres de la psyché de la protagoniste. Au contraire, c'est à la lumière d'une scène dialoguée que le délit commence à prendre forme. L'interlocuteur de la reine est une Érinye : l'entité paralinguistique qui phagocyte le personnage à la vengeance.

D'abord, la reine se montre réticente quant à la possibilité de mettre en œuvre le crime. L'irrésolution de la mère introduit une discontinuité dans la version contemporaine de la protagoniste par rapport à son alter ego ancien. L'origine de cette hésitation est de matrice matérialiste. Il s'agit d'une « question de tailles » : Clytemnestre n'est pas assez forte pour contraster un soldat. En ce sens, la biologie détermine l'assertivité de chaque personnage sur scène : la corporalité masculine est le facteur qui produit la subordination. Dans cette réécriture, l'asymétrie entre l'homme et la femme n'est que la conséquence d'une différence sur le plan physique.

Or, c'est précisément par le biais d'un autre corps féminin (celui d'Iphigénie), que l'Érinye permet à Clytemnestre de retrouver la force pour achever son plan. Dans ce drame, la dimension somatique coïncide avec l'alpha à l'oméga de la vie terrestre. De cette manière, les héros du mythe s'humanisent : ils participent à l'action en raison d'un réceptacle pulsionnel qui les rend des « machines désirantes »⁶¹. Le passage semble faire écho à l'ouverture du *Zarathoustra* nietzschéen :

Jadis l'âme jetait sur le corps un regard de mépris ; et rien n'était estimé plus haut que ce mépris. Elle le voulait maigre, hideux, famélique. Elle pensait ainsi échapper à ce corps et à la terre.

Cette âme elle-même oh ! qu'elle était encore maigre, hideuse, famélique. E cette âme trouvait sa volupté à être cruelle !⁶².

L'âme à laquelle le philosophe fait référence devient dans cette réécriture une allégorie d'Agamemnon, qui humilie sur l'autel du sacrifice le corps de la fille.

Le sang sortant des veines coupées d'Iphigénie crie au scandale de l'infanticide : l'immolation exige un sacrifice ultérieur. L'exercice de la vengeance devient aux yeux de Clytemnestre la manifestation d'un sentiment de respect pour le bouc émissaire mis à

⁶¹ L'expression « machine désirante » est empruntée au premier chapitre de *l'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

⁶² « Ainsi parlait Zarathoustra », trad. Geneviève Bianquis, éd. Paul Mathias, in Friedrich Wilhelm Nietzsche *Oeuvres*, 1969, Paris, Flammarion, 1996, p. 330.

mort au nom de l'état, au Nom-du-Père. Le texte évoque une conception de justice qui se base sur la Loi du Talion : le corps de l'assassin qui a osé séparer la mère de son enfant est condamné à devenir de la « viande morte »⁶³. Ainsi, de manière similaire à *Agamemnon Opéra Hip-Hop*, le drame introduit un processus de dégradation de l'image du roi à travers l'altération de la chair du souverain en viande (animale ?), tout comme dans la pièce du slameur parisien le ventre d'Agamemnon se transformait en une panse.

L'Érinie reconnaît le désespoir de Clytemnestre. Elle devient l'Altérité qui répond à la souffrance du personnage. Il s'agit d'une figure qui garde une valeur symbolique très forte par rapport au déroulement de la mise en scène. Cependant, par ses répliques, la fille de la Nuit phagocyte la constitution d'un réel-trauma⁶⁴, autrement dit d'une réalité qui se structure à partir de la négation de l'autre. C'est pour cette raison qu'il ne faut pas envisager la prise en charge du malheur de Clytemnestre de la part de la Furie, comme l'apparition d'une forme de Désir chez la reine. Au contraire, l'Érinie anéantit toute forme de Désir sous le poids de la violence de la rage.

C'est ainsi que la Furie devient plutôt une personnification du Ça de Clytemnestre. Le dispositif théâtral permet au spectateur d'entrer dans la psyché perturbée de la protagoniste où les pulsions inconscientes prennent une forme concrète, mais hallucinatoire. L'Érinie concède la force (physique, mais surtout morale) dont le personnage a besoin pour mettre en pratique son œuvre. De plus, les répliques de la créature infernale accordent un apanage apologétique à l'acte meurtrier : une condition nécessaire pour la réalisation du crime, parce que fonctionnelle au déblocage du désarroi de la protagoniste.

Au sujet de cette hésitation, c'est par la confiance en soi de Clytemnestre qu'il est possible de faire la distinction entre la tragédie par Gwyneth Lewis et l'*Agamemnone* de Fabrizio Sinisi. Dans la réécriture italienne, le rythme qui orchestre la succession des épisodes génère un sentiment de fatalisme. L'adaptation italienne serre les protagonistes dans une dynamique qui n'est pas seulement déjà connue, mais qui est également acceptée. Même Agamemnon semble connaître à l'avance son destin. Un destin auquel il décide de ne pas s'y opposer, ce qui rend inutile l'architecture de mensonges que Clytemnestre récite traditionnellement pour forcer son époux à tomber dans son piège⁶⁵.

⁶³ Gwyneth Lewis, 2012, p. 77.

⁶⁴ Jacques-Alain Miller et Antonio Di Ciaccia, *L'uno-tutto-solo. L'orientamento lacaniano*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 2018, p. 41.

⁶⁵ Ce n'est pas une opération sans conséquence. Avec cette pièce, Fabrizio Sinisi participe à la mise en discussion du textocentrisme théâtral. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : Théâtre, mime, danse*,

Pour cette raison, le drame accorde une importance capitale au silence, qui remplit de manière très puissante les vides laissés sur la scène par les répliques des personnages.

Une aphasie qui n'empêche pas la parole de pénétrer dans la représentation : la scène rejette l'hypothèse de l'« acte muet ». Le lyrisme de l'épisode se fonde à l'aide de la forme théâtrale de la solitude⁶⁶. Le poète italien construit la scène du meurtre sur deux temps. La première partie (dixième scène) se développe sur la base d'une confrontation entre Agamemnon et Clytemnestre, juste après le retour à Mycènes du souverain. La thématique du destin émerge dès le troisième vers de Clytemnestre :

Oh, tutta la vita sentiamo / su di noi l'ombra / di un destino diverso. Mai però / che ci decidiamo a dire / di sì o di no veramente, / e ad afferrarlo e a prenderci / la vita che ci spetta. / Agamennone, quello che abbiamo / l'abbiamo scelto / e quello che ci manca / l'abbiamo rifiutato. Non c'è / un altro destino, per noi, qui.⁶⁷

Le libre arbitre est la condition du crime. La réplique de la reine affiche l'idée de responsabilité. Le passage traduit un impératif catégorique qui marque l'impraticabilité de la justification et donc l'impossibilité de l'absolution, « il n'y a pas d'autre destin, pour nous, ici ». Agamemnon n'oppose pas de résistance « Quello che devi fare fallo presto »⁶⁸ : il assume l'infanticide, en se soumettant stoïquement à l'accusation proférée par son épouse.

L'épisode qui s'enchaîne sert d'interlude entre la première partie et la seconde moitié du parricide. Il faut attendre la douzième scène du drame pour assister à la prise de parole conclusive de Clytemnestre par rapport à l'achèvement du crime. Cette dernière partie de la représentation coïncide avec le moment de l'explication du meurtre. La construction monologique de la dernière scène de la tragédie soumet l'histoire au point de vue de la reine. Fabrizio Sinisi attire l'attention du spectateur sur la sémantique véhiculée par le personnage féminin dans la narration.

danse-théâtre, cinéma, Paris, Nathan, 1996, p. 186. La force du spectacle repose sur le « non-dit » : la corporalité des acteurs déclenche la dimension tragique de la pièce en comblant le « vide textuel ».

⁶⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, éd. Gianfranco Marrone, 1971, Torino, Einaudi, 2001, p. 6.

⁶⁷ « Oh pendant toute notre vie nous apercevons l'ombre / d'un destin différent. Cependant, jamais nous ne / prenons une décision / oui ou non, vraiment / pour le saisir et arracher / la vie que nous méritons. / Agamemnon, ce que nous avons / nous l'avons choisi / et ce qui nous manque / nous l'avons refusé / il n'y a pas d'autre destin pour nous ici » (notre traduction). Fabrizio Sinisi, *Tre drammi di poesia : la grande passeggiata, natura morta con attori, Agamennone.*, Bari, Edizioni di pagina, 2017, p. 143.

⁶⁸ « Ce que tu as à faire, fais-le vite » (notre traduction). *Ibid.*

CLITEMNESTRA : Ogni giorno la regina si sveglia / e con ogni parte di sé / all'inizio della giornata, nell'oggi / di oggi desidera quello / che ogni essere umano / *veramente* vuole: / un odore di pioggia alla finestra, / lo scoppio di una risata senza ragione / nella gola – un abbraccio / che spezzi i pensieri / cattivi della notte / e trasformi la paura / in desiderio, e l'ansia in impazienza, / la fatica in destino. / Ogni giorno all'inizio / del giorno, nell'oggi di oggi / la regina smette di essere regina, / esita un attimo prima di entrare / nella sua parte e pensa : « Come / tutto questo è lontano, / e com'è ingiusto e cattivo / vivere così. / Nessun essere umano / dovrebbe vivere così » : / separati dalla vita, / vivi nostro malgrado, vivi sì / ma senza gioia, / come un copro senza sangue. / Ogni sera della sua vita/la regina muore, e l'attore / che la rappresenta si chiede: / dove, e a che punto / abbiamo sbagliato, / dove, e a che punto / ci siamo separati da noi - / dove, e a che punto / abbiamo tradito il meglio / e il vero di noi stessi, / la nostra vita, / il nostro primo amore.⁶⁹

Le monologue se construit de manière dichotomique à l'aide d'une opposition entre l'idéal et le réel, entre le personnage et l'acteur. Dans ce passage, le poète permet à Clytemnestre de franchir les frontières de la scène pour envahir le parterre, l'espace destiné au public, le lieu de la suspension de l'incrédulité. C'est à ce moment de la représentation qu'il est possible de saisir l'influence de la dialectique désir-jouissance dans le livret de ce poète italien. La transition entre les ambitions du personnage et la brutalité de la vie se réalise par le biais du mot « desiderio ». Le désir est compris comme l'antagoniste de la peur : l'activation d'un processus désirant qui permet à la volonté individuelle de prendre forme. Cependant, les aspirations qui gouvernent l'homme sont vouées à une concrétisation impossible. Clytemnestre connaît l'objet de son bonheur, « ce qu'elle désire *vraiment* » (l'italique n'est pas à nous), mais le fatalisme de son destin anéantit même la possibilité d'un espoir de réussite. Le drame est construit sur une base nihiliste qui traduit l'incapacité d'échapper à ses propres clichés. C'est l'interdiction de la différence : l'essence de la répétition. Cette forme de jouissance, qui trouve dans le

⁶⁹ « CLYTEMNESTRE : chaque jour une reine se réveille / et avec chaque morceau d'elle-même / au débout de la journée, au jour / d'aujourd'hui elle désire ce / que chaque être humain / veut *vraiment* : / l'odeur de la pluie à la fenêtre / un éclat de rire sans raison / dans la gorge – un câlin / qui brise les pensées / mauvais de la nuit / et qui transforme la peur / en désir, et l'angoisse en impatience, / la fatigue en destin. / Chaque jour au début / du jour /, au jour d'aujourd'hui / la reine arrête d'être reine, / elle hésite un moment avant d'entrer /dans son rôle et elle pense : « Comment / tout cela est loin / et comment cela est injuste et méchant / de vivre comme ça » : / séparé de la vie, / en vie malgré nous, vivants / mais sans aucune joie, / un corps sans sang. / Chaque soir de sa vie / la reine meurt et l'acteur / qui la représente se demande : / où et à quel moment / nous nous sommes trompés, / où et à quel moment / on s'est séparé de nous-même / où et à quel moment / nous avons trahi le mieux / et le vrai de nous-même / notre vie / notre premier amour ». (notre traduction). *Ibid*, p. 148.

principe de plaisir sa raison d'être, est destinée inévitablement à devenir une pulsion de mort.

En tuant Agamemnon, la reine montre comment l'expression de la haine pousse l'existence humaine à viser l'expulsion (l'*Ausstossung* freudien) de ce qui est pénible⁷⁰. Après avoir expérimenté elle-même les effets d'une castration⁷¹ (qui ne concerne pas l'envie du pénis, mais le sacrifice d'Iphigénie), la protagoniste de la première tragédie de l'*Orestie* décide de supprimer le souvenir de cette expérience à travers le meurtre de son époux. Le personnage féminin manifeste un besoin de négation objective de l'existence d'Agamemnon : la vie du souverain n'est pas digne d'être vécue. La philosophie de Clytemnestre privilégie la jouissance personnelle au bien de la collectivité. L'autre est conçu comme un simple dispositif de plaisir. Il s'agit d'une approche à l'existence qui empêche la naissance du Désir, vu que le Désir implique toujours une reconnaissance de la part de l'autre, la présence de l'altérité. L'homicide d'Agamemnon est représentatif de la mort du Symbolique, en faveur de la manifestation d'un plaisir acéphale. L'ordre du signifiant est perçu comme décevant et insatisfaisant⁷². L'essor néfaste des actions de Clytemnestre est la conséquence de l'absence de l'expérience d'une limite. L'assassinat du roi produit l'égarement de toute forme de relation avec la Loi de la parole. Le crime provoque un retour à l'état d'animalité, qui s'explique par la connexion de la jouissance à une déclinacion incestueuse de la vie⁷³.

Cette opération se produit parce que la reine est une esclave du temps : elle vit dans le passé et plus spécifiquement elle habite le moment du sacrifice. C'est dans cette perspective qu'il est possible de comprendre la portée sémantique du geste meurtrier du personnage. Cette caractéristique est soulignée par plusieurs drames à travers la logique de la répétition. Le personnage n'arrive pas à faire le deuil de son enfant : Clytemnestre est prisonnière d'un sentiment de rage qui dirige toutes ses actions. La mort d'Agamemnon, la négation objective de l'autre, permet un rapprochement avec sa fille. En lisant ce crime par le biais d'une approche freudienne, la mère tue le père totémique primitif sans pourtant révoquer le carnage destructeur de la horde primordiale⁷⁴. L'aspect surprenant de cette constatation est que le mécanisme s'applique même aux réécritures

⁷⁰ Massimo Recalcati, *Sull'odio*, Milano, Mondadori, 2004, p. 33-42.

⁷¹ Massimo Recalcati, 2020, p. 59.

⁷² Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre 4 : La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994, p. 203-4.

⁷³ Massimo Recalcati, 2020, p. 324.

⁷⁴ Il faut se souvenir du fait que la jouissance féminine a depuis toujours été conçue comme le principe de la jouissance en tant que telle ; c'est-à-dire la jouissance au-delà de l'Œdipe, le plaisir pur du corps pulsionnel. Jacques-Alain Miller et Antonio Di Ciaccia, 2018, p. 70.

qui altèrent totalement la structure de l'ouvrage d'Eschyle, comme la pièce *Dévastation* de Dimitris Dimitriadis. À travers cette réécriture de la trilogie tragique, le poète grec contemporain synthétise parfaitement l'enchaînement des crimes qui composent le récit ancien à partir de cette opposition entre l'établissement du désir et la manifestation de la jouissance.

Dans ce drame, les membres de la famille des Atrides refusent d'acquiescer les rôles que la tradition leur impose. Ils essaient d'échapper à la répétition de la tare familiale, qui se construit à partir de la violence criminelle. Agamemnon considère le sacrifice d'Iphigénie et la naissance d'Oreste comme les pires péchés commis dans sa vie : « AGAMEMNON — Il n'aurait pas dû naître / La naissance de ce garçon / a été ma plus grande erreur — / un crime — / un acte répugnant/autant que la mort d'Iphigénie [...]. »⁷⁵. Dans cette réplique, le père avoue ses manques à l'égard du fils : il confesse ne pas avoir su lui apprendre une Loi capable de dépasser les « plaisirs stériles » de la vie (p. 69). Il se place en dehors du signifiant : le père se décrit comme une figure qui n'appartient pas à l'ordre du symbolique⁷⁶. Par cette affirmation, Agamemnon souligne l'échec de la transmission du Désir : l'impasse de l'héritage. D'ailleurs, en évoquant l'existence d'Oreste à travers un verbe au passé, le scénario indique que dans cette version du mythe le père survit à son enfant. Dans *Dévastation*, Oreste met en fait fin à ses jours en se suicidant :

ORESTE : [...] J'ai toujours désiré la mort/Je suis né avec le désir de la mort/Jamais on a eu pitié de moi/jamais on n'a pensé à quel point j'avais besoin/de la mort. /[...] /toujours poursuivi/chargé de responsabilités/de crimes de remords/d'accusations de condamnations/de sang [...] /la mort/je voulais dormir avec elle — /je veux que la mort m'emporte père/toute ma vie je l'ai attendue/tout m'en empêchait/m'en détournait/vers d'autres devoirs —/ver elle m'entraîne mon désir — /Je ne peux plus attendre —/tout de suite/père/tout de suite.

*Il se suicide avec le poignard de Chrysothémis*⁷⁷

Le fils n'arrive pas à intégrer la présence de l'autre dans sa vie. Il vit son existence à la lumière d'un Désir de mort. De cette façon, en évacuant la scène du matricide,

⁷⁵ Dimitris Dimitriadis, *Dévastation*, trad. Michel Volkovitch, Les Matelles, Édition espaces 34, 2016, p. 68.

⁷⁶ Jacques Lacan, 1986, p. 152.

⁷⁷ Dimitris Dimitriadis, 2016, p. 66-8.

Dimitris Dimitriadis permet à Oreste de renoncer au poids de la tradition. Le prince affirme de ne pas être fait pour tuer :

ORESTE : Possible/mais moi je n'étais pas fait/pour tuer — /sans toi [il parle à Électre]/je n'aurais jamais levé l'épée/pour tuer la mère —/ni même son amant/j'ai le dégoût du crime/j'ai le dégoût du sang/je hais les assassins/les héros/je hais la vaillance — /je ne veux pas de pouvoir/je veux être invisible/obscur sans force/je veux rester seul/n'accepter jamais aucune obligation/aucune fonction —/seul avec mon corps/seul avec mon cerveau.⁷⁸

Aux yeux du fils d'Agamemnon, la possibilité de s'infliger la mort s'affiche comme la seule solution à la constriction (celle du matricide) qui cloisonne son destin sur scène de son aspiration personnelle (l'incapacité de tuer). Les derniers remparts de l'histoire dans son déroulement classique sont Clytemnestre et Électre. D'après la reine, le régicide et même son propre homicide (de la main de son fils) représentent une source inépuisable de joie.

CLYTEMNESTRE : [...] Voilà qui je suis/qui je veux être/Mon rôle à moi/c'est un orgasme/Toujours toute ma vie/j'ai poursuivi l'orgasme/et toute ma vie a été un orgasme — /même le moment où m'égorgeait Oreste/j'étais prête pour la saillie —/mon sexe épanoui/approfondi/comme aux heures où le labourait/l'ensemencéait Égisthe — /et plus encore quand je t'égorgeais toi —/là je suis montée presque à l'extase — /un instant j'ai cru que la hache/allait me tomber des mains —/je t'ai frappé trois fois/mais mes orgasmes/dans le bain/avaient dépassés les mille et trois — /un peu plus et j'allais mourir de ma propre foudre —/jamais auparavant/jamais par la suite/je n'ai été soulevée par une telle tempête de sensations — /un tel déluge érotique.⁷⁹

En d'autres termes, même dans cette version de la trilogie, l'épouse d'Agamemnon ne renonce pas à incarner l'emblème symptomatique de la répétition. C'est pour cette raison qu'elle se présente aux spectateurs comme une figure historique⁸⁰ : un personnage qui vit en fonction d'un retour circulaire du passé : « CLYTEMNESTRE. — [...] Où trouverai-je ailleurs d'aussi fortes secousses charnelles / Quoi d'autre me garantira le retour *cyclique* / de pareilles voluptés »⁸¹ ; tandis que les autres figures du

⁷⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁰ Jacques-Alain Miller et Antonio Di Ciaccia, 2018, p. 61.

⁸¹ (italique à nous) Dimitris Dimitriadis, 2016, p. 53.

mythe cherchent à briser la logique de ce système : « AGAMEMNON. — [...] Je me sens emprisonné dans les limites d'un personnage »⁸².

Clytemnestre est la seule protagoniste à « respecter » l'évolution traditionnelle des crimes, en tuant Cassandre avec sa hache (p. 60), alors que les autres figures démolissent la construction canonique de la narration en altérant l'enchaînement des crimes. Au-delà du suicide du prince, Égisthe assassine Électre en l'étranglant (p. 58) et il massacre Clytemnestre avec l'aide d'Agamemnon (p. 62). Il faut attendre ce moment de la mise en scène pour comprendre le sens véritable du titre de la pièce : la portée dévastatrice d'un drame qui anéantit le mythe, le passé de notre civilisation, le berceau de la culture occidentale. Vingt-six siècles après leur première apparition sur l'estrade de l'acropole athénienne, certains Atrides montrent le besoin de nier leur identité. Le poète accorde à la salle la liberté de choisir de quel côté se positionner : si de la part des rénovateurs (Égisthe, Agamemnon, Oreste), ou de la part des traditionalistes (Clytemnestre, Électre), si de la part du Désir ou de la part de la Jouissance.

En guise de conclusion, il est possible d'affirmer qu'au début de la deuxième décennie du XXI^e siècle, l'alternance entre le régicide et le matricide dépasse la représentation anodine de la création d'une forme nouvelle de pouvoir juridique sur une base démocratique.

Le meurtre de Clytemnestre n'illustre pas uniquement la volonté d'Oreste de réhabiliter le père, mais il dépiste l'importance du Nom-du-Père dans le processus de subjectivisation de l'enfant. Aux yeux du prince de Mycènes, Agamemnon incarne la règle : il personnifie la loi de la castration. C'est le personnage qui permet à Oreste de définir la frontière entre la nature et la culture et qui légitime l'intégration du fils dans la collectivité. En ratant cette confrontation avec le signifiant, Oreste devient la victime du sentiment océanique maternel. Un état d'âme qui menace l'enfant avec le fantasme de la folie incestueuse, de la jouissance maternelle. C'est seulement en ayant compris le geste matricide à la lumière de l'aspiration au Symbolique qu'il devient ainsi possible d'envisager la volonté de Clytemnestre. De cette façon, les écrivains contemporains exhibent une maîtrise théorique de la réflexion psychanalytique. Cependant, la déstructuration du registre symbolique (dans le milieu public et familial) produit l'émergence de la violence criminelle.

⁸² *Ibid*, p. 50.

DEUXIÈME CHAPITRE : *Intrinsèquement coupables* : la culpabilité à l'aune de la clinique psychanalytique.

The table was loaded with yellowing newspapers and empty bottles and it held a single brown and wrinkled potato in which even the sprouting eyes were rotten. Red wine had been spilled on the floor, it had been allowed to dry and it made the air in the room sweet and heavy. But it was not the room's disorder which was frightening, it was the fact that when one began searching for the key of this disorder one realized that it was not to be found in any of the usual places. For this was not a matter of habit or circumstances or temperament; it was a matter of punishment and grief.

James Baldwin, *Giovanni's Room*, 1956, London, Penguins Classics, 2007, p.78.

Après avoir envisagé le matricide et le meurtre du roi par le biais du contraste entre le Réel et le Symbolique, la question qui se pose à nous concerne la compréhension de la raison pour laquelle la transition de la Jouissance au Désir reste encore interdite aux protagonistes de la trilogie : qu'est-ce qui empêche Oreste de faire face à la privation parentale ? Pourquoi Clytemnestre est-elle incapable de faire le deuil de sa fille ? ; c'est-à-dire : comment l'idée de culpabilité se génère-t-elle dans les réécritures de l'Orestie au XXI^e siècle ? Une question qui peut trouver une réponse dans le domaine de l'expérience clinique, la clinique des névroses.

Dans l'étude que nous avons proposée du matricide et du régicide, il existe une approche novatrice par rapport aux analyses traditionnelles de l'*Orestie* : les crimes qui composent la narration de la trilogie ont été compris comme l'expression d'un malaise chez les personnages, plutôt que représenter la conséquence d'une faute tragique. Agamemnon perd la vie sous les coups de la hache de Clytemnestre non seulement pour avoir marché sur les tapis rouges, mais aussi à la lumière de sa conduite depuis le sacrifice en Aulide. Il s'agit d'un changement de perspective radical dans la mesure où l'enchaînement des meurtres laisse la place à une réciprocité relationnelle. Les rapports que les personnages établissent sur scène sont essentiels pour comprendre l'évolution de la narration à cause du fait que, d'un point de vue sémiotique, la conduite d'un acteur au théâtre compose le vecteur fondamental de la signification dramatique¹. L'homicide de Clytemnestre n'est pas tout simplement la conséquence du meurtre d'Agamemnon, mais il est l'origine de l'aliénation d'Oreste. De cette manière, en tuant la mère, le fils ne venge pas seulement le père, mais il fêle les équilibres de son existence scénique dans la mesure

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II - L'école du spectateur*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996, p. 137-9.

où il altère irrémédiablement la nature de son rapport avec Clytemnestre. Ce type de lecture, que la critique définit parfois « psychologisante », a été possible uniquement grâce à l'emploi de concepts tels que « Désir » et « Jouissance ».

C'est pour cette raison qu'il est utile maintenant de poursuivre le chemin entrepris par cette interprétation à travers un approfondissement de la notion de culpabilité par rapport aux effets de cette mise en discussion du registre symbolique (c'est-à-dire la notion de Désir). Dans cette tentative, la recherche psychanalytique vient à nos secours : la conduite meurtrière d'Agamemnon, de Clytemnestre, d'Oreste et d'Électre peut être analysée à l'aide de l'expérience clinique. Tout comme dans une galerie d'art, les protagonistes du poème dessinent les profils de quatre dérives névrotiques différentes, qui causent les crimes dans l'ouvrage.

L'altération de la dynamique relationnelle génère les prémisses pour chaque homicide : dans cette optique, le fait de comprendre les pulsions des personnages permet également de déchiffrer le récit. L'objectif que nous voulons attendre ici est l'explication des spécificités de chaque figure à partir d'une névrose de translation². Notre argumentation suivra une organisation générationnelle. D'abord, nous envisagerons les figures parentales (Agamemnon et Clytemnestre) par le biais de la perversion et de la mélancolie pour pouvoir ensuite parvenir aux analyses d'Oreste et d'Électre qui s'appuieront respectivement sur l'hystérie et sur l'obsession.

2.1 Un cri contre dieu, ou de la perversion.

Les tapis rouges qui couvrent le parterre de la scène, et sur lesquels Agamemnon pose les pieds avant d'entrer dans son palais à Mycènes ne figurent pas dans le récit épique³. En revanche, ils soulignent la portée iconique⁴ de la mise en scène eschylienne et l'importance, déjà à l'époque ancienne, de la dimension performative dans les représentations des poèmes tragiques. Pour cette raison, la critique a souvent interprété cet élément du décor de manière symbolique, de façon à évoquer — à l'instar d'un

² Il n'existe pas d'uniformité théorique dans le panorama psychanalytique par rapport à la façon d'aborder la clinique des névroses (spécialement en ce qui concerne la perversion et la mélancolie). Dans notre argumentation, nous avons décidé d'utiliser une approche freudienne sans pourtant oublier les apports de l'expérience lacanienne. C'est pour cette raison que nous spécifierons chaque fois la généalogie critique que nous proposerons dans les interprétations des textes.

³ *Odyssée*, XI, 520-3

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996, p. 23.

ruisseau de sang, les crimes commis au cours des siècles dans le palais⁵. Une lecture qui s'appuie sur l'évidence (la ressemblance chromatique), mais qui risque de rester à la surface de la complexité du drame. En ce sens, Enrico Medda développe une interprétation alternative et plus approfondie de l'épisode qui permet de synthétiser de façon articulée tous les autres éléments qui participent à la constitution de ce moment performatif. En particulier, le philologue italien souligne la portée blasphématoire (vv. 946-9) de l'agir d'Agamemnon : en méprisant les richesses que la pourpre symbolise⁶, le roi de la ville se tache non seulement d'une arrogance généralisée, mais il défie la bienveillance des divinités, qui prennent parti comme synecdoque à la scène, sous la forme d'idoles, érigées aux côtés de l'entrée du palais. Des statuettes, qui sortent donc de l'anonymat du décor de la façade pour participer activement à l'action mimétique. Une interprétation qui trouve également une confirmation dans les lamentations de Cassandre, dans les répliques que la prophétesse prononce avant d'être elle aussi tuée par Clytemnestre (vv. 1072, 1076, 1080-82, 1085).

C'est ainsi que les spectateurs qui assistaient à la représentation de la pièce dans l'Antiquité vivaient « un moment très profond d'émotion », où le lien entre Agamemnon et les Dieux se brisait irrémédiablement, ce qui impliquait l'abandon du souverain à la merci de son assassin⁷. Aujourd'hui, l'expérience théâtrale associée à la reprise de la tragédie s'est libérée du sentiment religieux : le processus de sécularisation (comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater dans le deuxième chapitre de la première partie) a écarté la notion de tragique de la croyance, qui était au contraire à l'origine de la manifestation artistique ancienne (le culte de Dionysos) qui hébergeait la compétition poétique des aèdes⁸. À quels dieux s'opposent donc les Agamemnons du XXI^e siècle ? Une réponse univoque et valable pour chaque adaptation de la trilogie est impossible à trouver, tandis que les raisons à la base de la conduite du personnage peuvent être recherchées dans sa psychologie. C'est à la lumière de la clinique de la perversion, ou de l'expérience perverse (pour utiliser une expression lacanienne) que nous allons interpréter

⁵ Robert Goheen, « Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia », *The American Journal of Philology*, vol. 76 / 2, 1995, p. 116.

⁶ Le conséquentialisme entre l'excès de richesse et l'apparition du malheur est l'interprétation de la scène privilégiée par Oliver Taplin aussi (qui se montre par contre sceptique par rapport à l'exacerbation d'une lecture religieuse de la séquence) voir *Greek Tragedy in Action*, 1978, London and New York, Routledge, 2002, p. 59.

⁷ Enrico Medda « Oggetti di scena e strategie drammatiche. Riflessioni sul linguaggio teatrale di Eschilo nell'«Agamennone» » in *Spazi e contesti teatrali - Antico e moderno*, eds. Stefano Novelli et Massimo Giuseppetti, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Editore, 2017, p. 13.

⁸ Davide Susanetti, *Il Teatro dei greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, 2003, Roma, Carocci Editore, 2013, p. 15-7.

la présence scénique d'Agamemnon à partir de la centralité de la scène des tapis rouges dans la production théâtrale contemporaine.

D' de Kabal est l'auteur qui reprend davantage la perversion d'Agamemnon, au sens de l'interprétation de la pièce ancienne avancée par Enrico Medda :

AGAMEMNON : Fille de Léda, gardienne de ma demeure, tes paroles sont pareilles à mon absence : tu as discoursu longuement.

Mais l'honneur des éloges, pour qu'on l'entende, ne doit pas être chanté par des proches.

Et par tes délicates attentions, ne te méprends pas : femme je ne suis pas.

Ne m'accueille pas comme on accueille un barbare que les cris de prosternation émeuvent, et ne sème pas au-devant de mes pas des étoffes qui teintent d'envie les regards.

Seuls les dieux ont le droit à un tel honneur.

Le mortel que je suis ne peut fouler sans criante de telles splendeurs brodées.

Je dois être honoré en homme et non en dieu, je te le dis : les broderies ne sont pas des essuie-pieds, c'est ce qu'indique le nom qu'elles portent, et museler la déraison est un don des dieux.

Seul celui qui voit sa vie se finir dans la douce prospérité peut être estimé heureux.

Je te le dis, ici, la prudence me commande de ne pas te suivre.

CLYTEMNESTRE : Bon, mais ne t'exprime pas dans une langue qui contredise ta franchise.

AGAMEMNON : Ma langue ? Ma langue ne contredit en rien ma franchise intacte.

CLYTEMNESTRE : Aurais-tu, par crainte, prêté quelque serment aux dieux ?

AGAMEMNON : *Ni aux dieux, ni à quiconque.*⁹

Au début, la scène se construit à partir de la même dichotomie que la tragédie d'Eschyle. Le discours prononcé par le chef de la ville commence avec la mise en exergue de la supériorité de l'homme à l'égard de sa femme. Mais ensuite, en voyant les tapis qui séparent le chariot de l'entrée du palais, la réplique d'Agamemnon vire vers une argumentation à thématique religieuse, qui concerne les façons différentes d'honorer les dieux et les mortels. D'abord, Agamemnon s'oppose à la prière que Clytemnestre lui adresse de fouler les étoffes brodées parce qu'il conçoit cette action comme un privilège réservé aux divinités seulement. Cependant, la reine parvient à faire changer d'avis son mari grâce à l'emploi dans son raisonnement d'un terme dont la polysémie esquisse les prémisses pour le péché d'*hybris*. Le mot en question est « franchise », et les acceptions

⁹ (Italique à nous). D' de Kabal, *Agamemnon – Opéra Hip-Hop (d'après Eschyle)*, Paris, L'Œil du souffleur, 2016, p. 40.

que ce terme confère au texte semblent osciller entre le sens d'« honnêteté » et de « liberté/immunité/exemption », ce qui génère le contresens logique. L'intégrité de la conduite du personnage accorde à Agamemnon un pouvoir qui empêche toute forme de récrimination. Comme le roi a toujours agi de manière vertueuse, en observant les indications des oracles, il pense être dispensé de toute interdiction. C'est pour cette raison que le chef de l'armée décide de se promener sur les tapis rouges. L'apogée du malentendu, suivi de l'imposition de la suprématie masculine aux dépens de l'épouse, aboutit dans la réplique finale d'Agamemnon. Le souverain avoue ne craindre aucun jugement, et par conséquent ne pas éprouver le besoin de se soumettre à la volonté divine. Cette représentation du personnage a des conséquences par rapport à la constitution de la hiérarchie intersectionnelle dans la pièce. Agamemnon vise à la surestimation de sa fonction, alors qu'il finit pour célébrer Clytemnestre, qui se trouve à être rapprochée (dans l'affabulation du roi) d'une divinité.

En ce qui concerne cette réécriture, le texte devient extrêmement important¹⁰ étant donné qu'il comble les « manques » d'une mise en scène très minimaliste. Dans cette adaptation, les planches sont uniquement occupées par un escalier en bois où les personnages se disposent de manière étalée (image 14). Par conséquent, le palais royal n'apparaît pas sur scène, tout comme les idoles qui devraient se situer aux côtés du portail : la mise en question du système symbolique est opérée par le livret du spectacle, alors que chez Eschyle, elle était suggérée par le décor.

Une autre production qui souligne de manière excellente ce trait du personnage est la mise en scène de la compagnie théâtrale italienne « Anagoor » qui date de 2018. Un spectacle qui opte pour une adaptation de la scène des tapis rouges de matrice culturelle¹¹. L'épisode en question est réparti en deux moments différents. Le premier évoque l'opulence de l'événement : la préciosité de la pourpre est traduite par le metteur en scène Simone Derai avec des feuilles d'or que les servantes appliquent aux pieds du souverain (image 16). L'opération est fonctionnelle à la création d'un impact très fort sur le public, qui de cette manière obtient une clé interprétative plus efficace pour comprendre la gravité du péché commis par Agamemnon : le mépris de la richesse de son royaume¹².

¹⁰ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 186.

¹¹ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 437.

¹² Le 4 novembre 2019, nous avons participé à une conférence organisée par Monica Centanni (professeur à l'Université IUAV) à Venise qui nous a permis de rencontrer les metteurs en scène de ce spectacle et de mieux connaître le processus créatif à la base du projet.

L'opulence laisse vite la place à la véritable perversion (qui est la thématique de la seconde moitié de cette scène). Le chef de l'armée enchaîne le moment de la dorure des pieds (qui implique également une christianisation du drame, par l'allusion à l'épisode du lavement des pieds des Évangiles) avec une marche funèbre qui accorde une acception lugubre à la représentation. Une fois les pieds dorés, Agamemnon mène une sorte de promenade (avant d'entrer dans le palais, qui ne figure pas matériellement sur scène, similairement à la pièce française) sur de la cendre (répandue sur le plateau par les membres du chœur) qui métaphorise les corps des soldats qui avaient péri pendant le conflit contre Troie.

La dimension perverse d'Agamemnon se manifeste dans la négation de l'expérience de la mort : le chef de l'armée exalte son pouvoir (à travers le métal précieux qui orne ses pieds) et l'impertinence de son succès (la victoire contre la ville phrygienne), sans craindre la couche épaisse de poussière qui commence à le recouvrir. Le personnage exerce ainsi un effacement du Symbolique. Agamemnon sacrifie le Nom-du-Père (qui devrait au contraire garantir la transcendance du Désir) tout simplement parce qu'il le personnifie de manière ontologique : comme il représente les fonctions de père et de roi, il se trouve dans la condition de pouvoir les mettre en discussion¹³. Bien évidemment, la déclinaison de l'épisode tragique selon l'esthétique proposée par la compagnie « Anagor » est le produit d'une sensibilité tout à fait actuelle qui s'explique uniquement à partir de notre Zeitgeist.

Afin d'être intelligible, une réécriture contemporaine de l'*Orestie* se trouve donc dans l'obligation d'adapter ses codes communicatifs. Cet aspect émerge très clairement dans une interview accordée par le metteur en scène Stefano Ricci à la page You Tube du « Piccolo Teatro » de Milan :

L'approdo a Eschilo è stato in qualche modo inevitabile. Oggi, privi degli dei e privi della possibilità di relazionarci con un'entità superiore, ci ritroviamo con un assetto societario che non funziona, una società che non garantisce lo sviluppo etico dell'uomo.¹⁴

¹³ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan - La clinica psicanalitica : struttura e soggetto*, 2016, Milano, Cortina Raffaello, 2020, p. 426.

¹⁴ « La reprise d'Eschyle a été inévitable. Aujourd'hui, après avoir effacé les dieux et la possibilité d'entrer en relation avec une entité supérieure, nous nous trouvons à vivre dans une société qui ne fonctionne pas, une société qui ne garantit plus le développement éthique de l'être humain » (notre traduction). Piccolo Teatro di Milano, « Darling (ipotesi per un'Orestea) - Ricci/Forte », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dGSRufGFbjs>]. Consulté le 18 janvier 2018.

La citation fait référence à une autre adaptation de l'*Orestie* intitulée *Darling (ipotesi per un'Oresteia)*. Un spectacle qui date de 2016, et qui est le résultat d'une collaboration entre le metteur en scène susmentionné et Gianni Forte (en bénéficiant également du support de Massimo Fusillo). L'impossibilité pour l'homme contemporain d'accéder au développement éthique de la vie, en concomitance avec l'absence d'une entité supérieure capable de régler le fonctionnement sociétal, cause la chute tragique dans la perversion. Une thématique que les metteurs en scène illustrent à la fin de la représentation, à travers une rangée de poupées positionnées devant les spectateurs, mais enterrées dans des pots, arrosées par un bras mécanique qui verse dans les vases un liquide qui ressemble à du sang : un exodos qui empêche toute forme d'apaisement dérivant de n'importe quel procès juridique¹⁵.

Beaucoup plus traditionnelle, mais non moins efficace, est la réécriture *Cassandra o del tempo divorato* par Elisabetta Pozzi¹⁶. L'adaptation porte sur scène la chute de ville de Troie et le retour d'Agamemnon à Mycènes, tandis que la narration des événements est accordée (comme le titre le suggère) à la voix de Cassandre seulement, qui devient la véritable protagoniste du drame (à part pour la présence sur scène de deux choreutes, qui accompagnent la représentation avec des mouvements de danse). Au sujet de la scène des tapis rouges, la metteuse en scène développe l'anecdote en deux temps différents. Une première allusion à l'épisode est faite avant le départ de Troie de la flotte achéenne. À ce moment, Cassandre anticipe à Hécube, avant de lui dire adieu pour toujours, le sort néfaste qui attend le chef de l'armée grecque au moment de son retour à Mycènes¹⁷. La construction de l'épisode est très savante : le spectacle se caractérise par un minimalisme radical, alors qu'Elisabetta Pozzi parvient à faire une allusion aux étoffes qui tacheront

¹⁵ Sergio Lo Gatto, « Darling di ricci/forte. Ma che sta succedendo? », [En ligne : <https://www.teatrocritica.net/2014/10/darling-ricciforte-sta-succedendo/>]. Consulté le 8 juillet 2020. (Image 17)

¹⁶ Il est possible d'accéder gratuitement à l'enregistrement de la mise en scène sur le site internet You Tube. Le lien est indiqué dans les références au scénario du spectacle. En ce qui concerne les citations, elles ont été transcrites par nous-mêmes.

¹⁷ « Madre/incorona la mia fronte vittoriosa / rallegrati / per le mie nozze con un re/Agamennone / il celebre signore dei greci vincitori / vuole me / accompagnami madre/spingimi a forza se non ti sembro decisa / come è vero che esiste Apollo l'ambiguo / io dico che Agamennone / prende la sposa Clitemestra di Elena / troverà la sua morte/distrugerà la sua casa. » (« Mère/couronne mon front victorieux/réjouis-toi/pour mes noces avec un roi/Agamemnon/le célèbre seigneur des grecs victorieux/il me veut/accompagne-moi mère/pousse-moi si je te donne l'impression de ne pas être résolue/comme l'existence d'Apollon l'ambiguo est vraie/je dis qu'Agamemnon/prend comme épouse Clytemnestre d'Hélène/il trouvera sa mort/je vais détruire sa maison » (notre traduction). « Cassandra o del tempo divorato », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=pdU4BkIHZA4&t=1124s>]. Consulté le 1 mars 2020. Minute 22.24 - 23.00

Agamemnon d'*hybris* à l'aide de deux foulards rouges qui pendent de ses mains et qui flottent sur les planches, en suivant la chorégraphie du personnage (image 18).

Il faut pourtant attendre l'arrivée effective d'Agamemnon à Mycènes pour assister au déroulement véritable de l'épisode tragique.

Che strani occhi hai / com'era strana la tua voce quando hai detto alle ancelle di stendere i tappeti dal carro a casa / che la via diventasse tutta rossa / e vi passassi io, il tuo signore / nella voce avevi un fiume fondo / ed era come se io vi nuotassi / quando misi il piede sul tappeto rosso le ginocchia si piegarono / mi volsi e vidi le impronte polverose dei calzari su quel gran rosso / e innanzi a me le ancelle stendere altri tappeti rossi / come se spingessero le rosse ruote della sorte

Risata

Per questo inciampò sul tappeto rosso (*ridendo*) / come il bue che va al macello / lo pensammo entrambe / negli angoli della bocca di Clitemnestra apparve lo stesso sorriso che inclinava quelli della mia / non crudele / doloroso.¹⁸

En ce qui concerne la réalisation dramatique, la couleur des étoffes est rendue de façon « lumineuse » (de manière différente par rapport aux foulards de l'évocation préalable). Des phares diffusent sur le plateau une ombre rougeâtre, presque infernale, pointée sur les visages des actrices qui apparaissent pour cette raison comme en train de saigner¹⁹. Comme Cassandre est la seule protagoniste de la représentation, c'est toujours la

¹⁸ « Comme ils sont étranges tes yeux / comme elle était étrange ta voix quand tu as demandé aux jouvencelles d'étaler les tapis du char jusqu'à la maison / que la voie devienne toute rouge / afin que je puisse y passer, moi ton seigneur / dans ta voix il y avait un fleuve profond / et c'était comme si j'y nageais / quand je mis mon pied sur le tapis rouge mes genoux se plièrent / je me tournai et je vis les empreintes poussiéreuses de mes souliers sur ce grand rouge / et devant moi les jouvencelles étalaient d'autres tapis rouges / comme si elles poussaient les rues rouges du destin

Éclat de rire

Pour cette raison il trébucha sur le tapis rouge (*en riant*) / comme le bœuf va à l'abattoir / nous le pensâmes toutes les deux / aux coins de la bouche de Clytemnestre apparut le même sourire qui inclinait ma bouche / incrédule / douloureux. » (notre traduction), *Ibid.* Minute 33.02 - 33.35

¹⁹ Au cours de l'émergence Covid19, le projet *Theatron* (« Teatro Antico alla Sapienza », Rome) a travaillé à une mise en scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle (le texte performé a été traduit par les participants du laboratoire, sous la direction de Anna Maria Belardinelli) à l'aide du service de télécommunication Zoom. Le spectacle se présente comme un « collage de vidéos » qui crée simultanément une « estrade virtuelle » capable de rapprocher les acteurs pendant cette période de confinement (image 19). L'initiative est remarquable comme elle anticipe une évolution possible de la pratique théâtrale. En ce qui concerne la scène que ce sous-chapitre est en train d'analyser, il est intéressant de noter que la compagnie emploie les mêmes escamotages dramatiques qu'Elisabetta Pozzi (l'utilisation d'une lumière rouge associée à un foulard de la même couleur) pour rendre l'épisode du retour du souverain à Mycènes. Le spectacle est accessible sur le site internet de l'université italienne au lien https://www.sapienzacrea.uniroma1.it/node/5723?fbclid=IwAR2YZMKT4niNb81Dcvz_GMHY0XbGA2sewDy6manpEnZqNEomoMYckvn0jk4. La scène des tapis rouges commence à la minute 35'. Le sémiologue italien Marco de Marinis aborde la question de l'importance des nouveaux médias dans les nouvelles expériences performatives au début de son essai *Il Teatro dopo l'età dell'oro*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, p. 20-1.

comédienne qui joue son rôle à modeler la voix afin de rendre les répliques des autres personnages de la pièce.

Dans la première partie de l'extrait, Elisabetta Pozzi (qui interprète la princesse phrygienne) simule la réponse d'Agamemnon en modifiant la tonalité de sa voix de manière crépusculaire²⁰. En revanche, dans la seconde moitié, c'est Cassandre qui raconte la scène de son point de vue. La différence de perspective (masculine VS féminine) génère dans la narration une dichotomie très évidente par rapport à la description de l'épisode. Aux yeux du souverain, le fait de devoir traverser les tapisseries rouges se profile comme le dernier effort que la campagne militaire l'oblige à faire. Cette interprétation se reflète dans les mots du roi, qui ne cachent pas l'héroïsme intrinsèque à la cognition de soi-même du personnage : l'empreinte poussiéreuse, le genou qui se plie sous le poids de la fatigue d'une guerre qui dure depuis dix ans.

Il faut un éclat de rire, qui rend la parole au personnage féminin, pour procéder à la déstructuration de la figure du souverain. La prophétesse dessine un portrait du roi qui diffère radicalement en comparaison de l'image qu'Agamemnon avait proposée de soi-même. Une description qui vise à mettre en lumière la fragilité de l'homme par rapport au personnage (c'est-à-dire la fonction sociale que le chef de l'armée personnifie). Agamemnon trébuche, comme un bœuf qui se dirige à l'abattoir. Cette désacralisation de la portée symbolique du héros permet le rapprochement entre Clytemnestre et Cassandre. En partageant le même sourire, les femmes comprennent d'éprouver une haine pareille à l'égard de l'époux/amant. De son côté, Agamemnon fait semblant de ne pas saisir ce qui est en train de se produire sous ses yeux : il vit une scission de la réalité scénique (la *Spaltung* freudienne) qui l'amène jusqu'au déni. En d'autres mots, le souverain nie ce qu'il connaît déjà²¹ (*Verleugnung*). En assistant à la bienvenue que Clytemnestre lui donne, le roi détecte l'étrangeté sinistre dans le regard de son épouse, cependant il décide consciemment de fermer ses yeux devant un destin certain²². La cécité du personnage est l'emblème de sa perversion : le symptôme d'une distorsion de la réalité²³.

²⁰ À souligner le travail de diction entrepris par l'actrice afin de distinguer sans équivoque chaque personnage

²¹ « La Negazione » (1925) in Sigmund Freud, *Opere: 10*, éd. Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 197-201.

²² Galimberti conçoit la dénégation comme l'antichambre de la folie. Umberto Galimberti, *I Vizi capitali e i nuovi vizi*, 2003, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 111.

²³ « L'Uono dei topi. Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva. » (1909) in Sigmund Freud, *Ossessione, paranoia, perversione*, trad. Cesare Musanetti, Renata Colorni, Ada Cinato, Ezio Luserna, Mauro Lucentini et Anna Maria Marietti, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 120.

2.2 Le reflet d'une ombre : Clytemnestre ou l'imago de la mélancolie.

La mélancolie exige l'obscurité. C'est la caractéristique de cet état psychique (*Stimmung*) que Julia Kristeva met en évidence par le titre de son essai de *Soleil noir* ; un ouvrage qui enquête sur les origines de la condition atrabilaire : « La tristesse est l'humeur fondamentale de la dépression, et même si l'euphorie maniaque alterne avec elle dans les formes bipolaires de cette affection, le chagrin est la manifestation majeure qui trahit le désespéré »²⁴. À la base de l'argumentation de la linguiste s'érige le traité *Deuil et mélancolie* par Sigmund Freud. Un traité qui aborde le sujet en établissant une connexion étroite entre cet état d'âme et l'expérience de la mort²⁵. Selon le psychanalyste, les aspects fondamentaux de la pathologie dépressive sont l'expérience de la perte et par conséquent la naissance d'un sentiment d'abandon, ce qui génère l'identification du sujet à l'objet perdu. Une identification qui amène ensuite à la création d'un sentiment d'ambivalence²⁶ - positif aussi bien que négatif, vis-à-vis de la privation libidinale²⁷. Comme la libido est le principe qui dirige la finalité des actions humaines, Sigmund Freud apostrophe la mélancolie avec l'expression « époque de la glaciation » : une condition qui prive la vie humaine de sa chaleur et qui interdit un développement normal du narcissisme²⁸. Le sujet mélancolique est pris au piège par une dépendance vis-à-vis de la tristesse (le manque de l'objet) qui exclut toute forme d'espoir. Cette tristesse implique la chute du sujet dépressif en dehors de la « scène du monde »²⁹, c'est-à-dire au-delà de l'horizon d'attente à l'intérieur duquel l'existence de l'individu se place : la vie comme l'expression de la manifestation du Désir de l'Autre.

Le personnage qui décrit au mieux cet état psychologique est Clytemnestre : l'effigie de l'amour perdu dans les épisodes qui composent la trilogie. En ce sens, la catégorisation de la figure se réalise à partir de la nature illocutoire de ses actes de parole :

²⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 31.

²⁵ « Lutto e melanconia » (1917) in Sigmund Freud, *La Teoria psicanalitica, raccolta di scritti 1911-1938*, trad. Cesare Musatti, Renata Colorni, Anna Maria Marietti, Elvio Fachinelli et Lisa Baruffi, éd. Cesare Musatti, 1979, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 191.

²⁶ À la base de la dérive mélancolique, nous retrouvons la dialectique entre l'amour et la haine qu'il est possible de voir chez les sujets pervers. La raison est que les pathologies en question partagent la même matrice : le narcissisme. Cette constatation nous permet de rapprocher Clytemnestre d'Agamemnon, et par conséquent d'écarter cette dyade de l'autre binôme Électre-Oreste, qui emblématise une autre dérive névrotique, qui s'appuie sur la transcendance du Désir.

²⁷ « Lutto e melanconia » (1917) in Sigmund Freud, 2014(a), p. 207-9.

²⁸ « Vue d'ensemble des névroses de transfert » in Sigmund Freud, *Oeuvres complètes, volume 13 - 1914-1915*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 291.

²⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 10 : L'angoisse 1962-1963*, Paris, Seuil, 2004, p. 127-8.

la parole mélancolique est étrangère et ralentie. Eugenio Borgna affirme que « la souffrance macère le temps »³⁰ ; en d'autres mots, le discours mélancolique altère la temporalité de la vie du sujet, il cause une aliénation de la mémoire ; la reine de Mycènes devient un personnage qui vit à l'ombre de son passé, une figure clouée à son histoire³¹ : le sacrifice à Aulis. La conséquence de cette constatation est double : d'un côté, le personnage fait l'expérience de la fixation du souvenir de la fille (en tant que source de souffrance), de l'autre côté, la douleur de la reine se nuance d'une incommunicabilité qui rend la *Stimmung* en question inaccessible aux autres personnages. Clytemnestre perd l'investissement libidinal qu'Iphigénie lui garantissait, mais en même temps Oreste, Agamemnon et Électre ne parviennent pas à partager avec le personnage féminin le même sentiment de privation affective.

Dans son ouvrage *Les Complexes familiaux*, Jacques Lacan associe la mélancolie au refus du « complexe de sevrage »³² : la coupe symbolique, favorablement traumatique, qui sépare le Soi de la Chose maternelle, et qui permet la fondation du registre Symbolique. Cet aspect émerge très bien dans la pièce de Gwyneth Lewis :

CLYTEMNESTRA: I saw them killing her again! My baby!

ELECTRA: Mum, I told you to stay inside, / Away from the kill floor. It's common sense, / You're still in shock

CLYTEMNESTRE: Leave me alone!

ÉLECTRE: I know you're grieving but keep it in here!

CLYTEMNESTRE: How can you be so hard about your sister?³³

Dans ce passage, les répliques de la reine mettent en exergue l'incapacité d'Électre à comprendre le désespoir maternel. « It's common sense » : Électre demande à Clytemnestre d'atténuer, de nuancer la portée de son deuil. Elle lui suggère de *l'enfermer dans l'espace privé de sa chambre* : « I told you to *stay inside* ». La dimension illocutoire de cette affirmation traduit le reproche de la fille à l'égard de la mère : l'état d'âme de Clytemnestre et l'affabulation d'Électre avancent sur des voies parallèles, qui ne pourront jamais se croiser. De son côté, Clytemnestre ne renonce pas à s'identifier constamment à la fille décédée. Le climax de cette opération se trouve lors de la dernière réplique du

³⁰ Eugenio Borgna, *Malinconia*, 1992, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 53.

³¹ Julia Kristeva, 1987, p. 63.

³² Jacques Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, trad. Michelle Daubresse, éd. Antonio Di Ciaccia, 1938, Torino, Einaudi, 2005, p. 12-20.

³³ Gwyneth Lewis, *Clytemnestra*, Cardiff, Sherman Cymru, 2012, p. 12.

personnage, où la reine donne presque l'impression qu'Iphigénie est encore vivante. Clytemnestre nie le fait d'avoir perdu sa fille : elle nie la mise en discussion de sa maternité. D'après Julia Kristeva, cela peut s'expliquer sémiotiquement : le langage comporte toujours une négation³⁴, mais à partir de cette négation il est possible de procéder à la reconquête de ce qui a été perdu. Le mélancolique, par contre, s'oppose à cette négation, il reste attaché à l'objet de son plaisir, à l'origine de sa jouissance : en niant la négation, la mélancolie génère le refoulement et donc la maladie³⁵. D'un point de vue scénique, ce déni se manifeste de manière péremptoire au cours de la sixième scène de l'acte premier où la reine commence à avaler les cendres de la fille morte contenues dans une amphore. Cette rétrocession à l'oralité de la liaison mère-enfant devient l'indice de la volonté de Clytemnestre de réintégrer (de manière cannibale) à l'intérieur de son corps ce que le personnage a irrémédiablement perdu.

La façon de Gwyneth Lewis de modeler son personnage fait correspondre parfaitement cette version de Clytemnestre à la symptomatologie atrabilaire ; le refus de se nourrir³⁶ (p. 15), l'impossibilité de distinguer le réel de l'imagination (p. 16), la répétition implacable d'un événement passé qui revient à la conscience (p. 13), l'ennui atavique³⁷. L'incapacité pour la psyché du personnage de déclencher une réponse suffisamment ferme/forte/puissante pour dépasser l'expérience de la perte. L'affabulation de la reine devient répétitive et monotone. La prosodie de Clytemnestre subit un ralentissement : la cadence est lente, les silences sont fréquents, le rythme est faible, les intonations deviennent monotones et les structures syntaxiques subissent des élisions³⁸. Tout cela est le signe que le vide empiète sur la vie. La marque d'un sentiment d'angoisse qui piège la malade dans une cage à la fois invisible et concrète, évanescence dans son caractère illusoire, pourtant extrêmement réelle³⁹.

³⁴ À la base de cette observation, il existe la connaissance de la démarche freudienne. Avec cette allusion à la dimension totalisante du rapport entre le sujet atrabile et l'objet de la mélancolie, Kristeva place le sentiment océanique qui lie l'enfant à la mère. Cette proposition ouvre ensuite la clinique de Freud à l'expérience lacanienne, plus précisément avec la constatation que l'inconscient se structure comme un langage, et donc que le langage lui-même fait partie du Symbolique.

³⁵ Julia Kristeva, 1987, p. 55-6.

³⁶ Massimo Recalcati envisage les troubles alimentaires (spécialement l'anorexie) comme l'un des symptômes contemporains de l'évolution de la mélancolie à nos jours. Voir Massimo Recalcati, *Le Nuove melancolie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019. Ce n'est pas une coïncidence si même la version de Clytemnestre proposée par Zinnie Harris manifeste un rejet envers la nourriture. Zinnie Harris, *This restless house*, London, Faber & Faber, 2016, p. 174-5.

³⁷ Eugenio Borgna, 2017, p. 143-5.

³⁸ Julia Kristeva, 1987, p. 46.

³⁹ Eugenio Borgna, 2017, p. 63.

Cette condition entraîne d'autres conséquences. À cause du sentiment mélancolique, nous assistons à une décadence de Clytemnestre qui se manifeste avec la prédilection du personnage pour ce qui nuit à lui-même⁴⁰. Cet élément est mis en exergue par Lulu Raczka dans la pièce *Clytemnestre*.

DIRECTOR : The original avenging wife / avenging mother.

PROFESSOR : There it is – a lit torch in front of her house / Telling her that her husband is on his way back / And I know this doesn't work chronologically / In terms of when the plays were all written / And I know it doesn't work in terms of who / wrote the plays / I know this only works / But I like to think of this – the moment at the / door / On the hill at the door of the temple / As the moment

SOLDIER : See I partly don't tell people because what / happened / What happened outside that door it was / It's / Well

PROFESSOR : That moment outside the temple / I think of that as the moment that Built Her / The her that we know.⁴¹

L'aspect novateur de cette pièce coïncide avec la dimension méta-théâtrale qui caractérise le livret. Le but du texte n'est pas seulement celui de constituer une adaptation de la pièce ancienne. Au contraire, le drame présente le processus créatif qui se cache derrière chaque réécriture contemporaine de la trilogie. La figure du professeur traduit très bien cette intention : il s'agit d'un personnage dont la fonction, d'un point de vue sémiotique, est purement trans-scénique⁴². De cette façon, l'opération permet la création d'un point de vue externe par rapport au discernement du personnage : ce n'est pas Clytemnestre qui « se raconte » de manière autonome aux spectateurs/lecteurs du livret, mais c'est l'autrice qui présente au public la réflexion qui module dans son ouvrage la constitution de la figure féminine. À la lumière de notre étude, dans ce passage, le professeur joue le rôle de l'analyste de Clytemnestre étant donné qu'il explique la *Gestalt* (l'existence), l'ontologie de la reine à travers une approche critique⁴³ : « PROFESSOR :

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *L'Anticristo*, éd. Susanna Mati, 1888, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 13.

⁴¹ Lulu Raczka, *Clytemnestra*, The Iphigenia Quartet, London, Oberon Books, 2016, p. 65.

⁴² Selon le "Principe d'artificialisation" voir Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 39.

⁴³ Il est possible de lire dans la présentation des personnages, au début du livret, « PROFESSOR Female academic specialising in Greek Tragedy » (« PROFESSEUR : femme, académicienne, spécialisée en tragédie grecque » notre traduction). Lulu Raczka, 2016, p. 43. Par la précision du sexe (sinon indiscernable pour des raisons linguistiques), en contraste avec la description du régisseur (« DIRECTOR Classic film director. Mâle. American or English. Just BIG », italique à nous, « RÉALISATEUR : réalisateur de films classiques. Homme. Américain ou anglais. Tout simplement grand », notre traduction), l'autrice motive la

And this – / It is this grief / If this hadn't have happenend we wouldn't have / had that greatness »⁴⁴. La puissance de Clytemnestre coïncide avec sa désolation. Le personnage a la possibilité de s'imposer sur scène grâce à l'angoisse de son « être-pour-la-mort »⁴⁵ : la condition de sa spécificité, qui est toutefois la prémisse pour sa solitude aussi.

La notion de culpabilité est un élément qui court en filigrane tout le long de l'ouvrage de Marie-Pierre Cattino, *Les Larmes de Clytemnestre*. D'un point de vue sémiotique, la correspondance et la proximité entre la mère et la fille sont traduites à l'aide de deux escamotages différents : par la « chanson d'Iphigénie »⁴⁶, qui cadence comme un refrain le texte, et par des références obsessionnelles (faites par la mère) au sacrifice de l'enfant, afin de susciter chez le spectateur une réaction sévère contre Agamemnon (la brutalité de l'acte paternel qui contraste avec la fragilité et la gentillesse d'Iphigénie⁴⁷). Cette logique se produit lors de l'évocation du régicide aussi. L'effet que l'opération provoque est la propension de Clytemnestre à reconnaître sa totale implication dans le meurtre d'Agamemnon, ce qui présuppose l'effacement de la connivence d'Égisthe dans la réalisation de l'homicide.

Ma colère se nourrit de fruits amers, de légumes pourris, d'eau claire, de viande rouge, de vin pâle et âpre, de raisin gorgé de miel, de gorgées de fiel, de... toutes ces choses qui font qu'une mère se trouve désespérée, maternelle et meurtrière. Le goût à peine sur le lèvres. Une mère en deuil. Au réveil, j'ai su que j'aillais le faire ! Un jour, je le tuerai avec mes mains, je précise bien, avec mes mains, pas celles d'un autre, pas celles de mon amant.⁴⁸

L'idée de culpabilité revient très souvent dans l'affabulation de la reine : le personnage ne montre aucun remords « Me voilà devant vous tachée de sang. Et sans remords ? Sans remords. »⁴⁹ ; au contraire, elle manifeste une joie indéniable devant le fait accompli « Ce ne sont pas les faits qui importent, c'est le sens... Je suis coupable ? (*Clytemnestre se met à rire*). Et ça me fait une belle jambe ! »⁵⁰. Cette représentation du

sensibilité de l'académicienne envers le drame vécu par Clytemnestre, et l'apologie qu'elle fait de sa conduite meurtrière.

⁴⁴ « PROFESSEUR : et ça - / c'est la douleur / si cela ne s'était pas produit, nous n'aurions pas / eu cette grandeur », (notre traduction). *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, trad. Alfredo Marini, 1927, Milano, Mondadori, 2020, § 53.

⁴⁶ Voir p. 33, 39, 41 du livret.

⁴⁷ Marie-Pierre Cattino, *Les Larmes de Clytemnestre*, Paris, Éditions Koinè, 2011, p. 27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.

personnage de Clytemnestre se trouve même dans le projet multimédia réalisé par Marie-Pierre Cattino pendant la période de confinement à cause du Covid19.

Clytemnestre : *Bonjours vous êtes bien sur la messagerie de la reine de Mycènes, je suis actuellement occupée à nettoyer le sang du corps de mon mari devant mon imbécile d'amant mais laissez-moi un message et je vous rappellerai.*

Iphigénie : Allô, allô maman, c'est Iphi.. dis-moi, le territoire, c'est la mère ou la terre ? Crois-tu qu'on m'oubliera maman ? je voudrais que l'on pense encore à moi pendant des siècles et des siècles et que les femmes pendant des générations ne cessent de chanter ta chanson sans répéter devant le corps des filles... voilà, c'était tout maman.⁵¹

Le texte contient un message audio qu'Iphigénie laisse dans une boîte de messagerie imaginaire de Clytemnestre⁵². D'abord, la fille fait référence à la berceuse (mentionnée dans le texte) que la mère lui chantait quand elle était encore en vie, ensuite, la prise de parole du personnage conduit à un discours de nature temporelle qui comporte l'enjeu de la mémoire : Iphigénie prie sa mère de ne jamais l'oublier, de garder pour toujours son souvenir. C'est à ce moment que Marie-Pierre Cattino focalise l'origine du mécanisme atrabilaire : la connexion indissoluble entre l'objet aimé (mais perdu) et le sujet en deuil, l'interdépendance symbolique et symbiotique entre la mère et l'enfant. À travers l'immortalisation de la souffrance, Iphigénie interdit le pardon, c'est-à-dire la prémisse anhistorique (la renonce au paradigme historique) censée prescrire le délit (le sacrifice à Aulis) : la seule possibilité pour dépasser l'horreur de l'infanticide, sans pourtant excéder dans sa négation ou risquer son oubli.

Cette représentation de la maladie s'harmonise avec les conclusions de l'approche freudienne au trouble psychique. Le psychanalyste viennois décline la mélancolie à l'ombre de l'expérience du deuil – c'est la thèse principale du traité *Deuil et mélancolie*, alors que cette définition ne comble pas le symptôme de la maladie. Le problème auquel le psychanalyste ne trouve pas de réponse concerne l'indissolubilité de la connexion qui

⁵¹ Éditions Koinè et Alice Derieux, « L'appel d'Iphigénie d'après Les larmes de Clytemnestre de Marie-Pierre Cattino - YouTube », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=1APZs1LPFuk>]. Consulté le 22 juillet 2020.

⁵² La frontière entre le réel et l'irréel est très subtile. Les explications qu'il est possible de proposer par rapport à ce message sont multiples. La nature imaginaire de la réécriture permet l'intrusion d'Iphigénie dans le récit, alors que la boîte de messagerie pourrait également symboliser la psyché de Clytemnestre (une façon pour mettre en scène la déstructuration de la personnalité de la femme). L'acceptation du caractère aléatoire du texte est peut-être la seule manière pour ne pas forcer l'interprétation de la réécriture. Voir l'interview à l'autrice en annexe à la thèse.

enchaîne aussi radicalement chaque individu à ses objets libidinaux : une façon d'expliquer la souffrance qui jaillit à partir du détachement que la perte impose⁵³.

2.3 Un horizon d'attente : l'obsession d'Électre.

Derrière une obsession, il existe l'expérience de l'attente. Cette dynamique se profile traditionnellement sur la silhouette d'Électre, qui mesure son existence à partir de l'absence, d'abord d'Agamemnon et ensuite d'Oreste. C'est à travers le mécanisme de l'attente que le personnage modèle ses relations avec les autres protagonistes de la trilogie. Le fait d'attendre Oreste pour venger le père met Électre dans une condition qui détermine son impuissance par rapport à l'évolution de la narration : Électre attend quelqu'un qui doit arriver, elle est le blason d'une absence qui se transforme en expectative.

Ce sentiment est un élément essentiel dans la version des *Choéphores* – intitulée *Schiavi*, de l'adaptation réalisée par la compagnie vénitienne « Anagoor ». La deuxième pièce de la trilogie commence par une Électre invoquant le retour de son frère Oreste. Le moment est très solennel, le personnage féminin réalise une sorte de séance de spiritisme sous les yeux des spectateurs afin que le vengeur du père revienne à Mycènes :

Padre, / ascoltami! / Fa che Oreste torni / e ti prego / fa che io sia diversa da mia madre /
Padre / questo è quanto ti chiedo per noi / per tutto il resto padre ti scongiuro / fa che
arrivi un vendicatore / che dia la morte a chi ti ha dato la morte. / Questo è il cuore della
mia maledizione.⁵⁴

L'impératif « écoute-moi ! », qui suit le terme « père » met l'accent sur la dimension statique de la prise de parole du personnage. Électre ne joue pas un rôle actif dans le drame ; elle laisse au père la possibilité d'exercer un pouvoir effectif sur sa propre vie : selon le personnage féminin, c'est Agamemnon qui doit faciliter le retour d'Oreste,

⁵³ « Caducità » in Sigmund Freud, *Opere*: 8, éd. Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 173-6.

⁵⁴ « Père, / écoute-moi / je te prie / fais en sorte que je ne sois pas comme ma mère. / Père / voici ce que je te demande pour nous / et pour le reste, père, je te supplie / fais en sorte qu'un vengeur arrive / et qu'il donne la mort à celle qui t'a tué / Ceci est le cœur de ma malédiction » (notre traduction). L'extrait est tiré du livret de la mise en scène. Le texte n'a pas encore été publié, mais il est possible de l'écouter dans la clip vidéo de présentation du spectacle. Anagoor, « ANAGOOR ORESTEA / SCHIAVI trailer », [En ligne : <https://vimeo.com/342552122>]. Consulté le 1 juillet 2020.

tout comme c'est toujours lui qui doit permettre à la fille de se différencier par rapport à la mère. Cependant, la structure de cette réplique met également l'accent sur un autre aspect qui caractérise le mécanisme de l'obsession, c'est-à-dire l'intrusion dans la conscience d'une dialectique qui correspond plutôt à une logique onirique, où les signifiants s'assemblent d'une façon arbitraire : l'impossibilité de trouver un système capable de coordonner la logique mise en place par l'obsessionnel comporte l'apparition de la superstition⁵⁵, qui se concrétise sur scène à travers la séance de spiritisme.

Comment expliquer l'attribution de cette névrose à Électre, alors que les psychanalystes l'envisagent comme une translation à prévalence masculine ? La réponse se trouve dans la causalité du désordre. La raison de la dérive obsessionnelle est la privation affective. Le personnage d'Électre fait l'expérience d'un manque d'affection, tandis qu'Oreste bénéficie des privilèges de l'attribution à un autre foyer familial⁵⁶. La différenciation en question nous permet de souligner un autre aspect constitutif de la maladie. La privation génère la présence simultanée chez l'obsessionnel d'une dualité d'émotions qui oppose l'amour à la haine ; le malade développe la névrose à partir d'un sentiment d'aversion très fort qui contraste inévitablement avec un amour tout aussi fort⁵⁷.

Plus spécifiquement, d'après Freud, à l'origine de la perturbation, il existerait un problème de nature relationnelle avec la mère : le symptôme obsessionnel découle de l'identification de l'enfant avec le sexe maternel. La pathologie devient une sorte de défense que l'enfant monte par rapport aux manques de l'Autre océanique. C'est à partir de cette transcendance, que l'hostilité envers la génitrice se développe. L'extrait de la pièce *Schiavi* le montre très bien : dans son invocation, Électre prie l'esprit de son père de ne pas devenir comme Clytemnestre. Cette déclination de la relation mère-enfant est une constante dans les adaptations contemporaines de l'*Orestie*.

Une actualisation similaire se trouve en fait dans la pièce de Cécile Ladjali *Hamlet / Électre* aussi. Dans cette réécriture française, la fille de Clytemnestre ne cache jamais son dégoût devant l'éventualité de devenir un jour comme sa mère : « ÉLECTRE : Je ne serai jamais mère. Jamais. Tu m'entends ? Cela me dégoute. Être une "autre toi" »⁵⁸. Cette rancœur n'est pas une fin en soi, mais elle dénonce, de manière indirecte, la nature

⁵⁵ Sigmund Freud, « L'Uomo dei topi – Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva » in 2016, p. 86.

⁵⁶ La proximité entre Oreste et Pylade, la centralité de l'amicalité et de l'affection entre ces deux héros est une thématique qui est au centre de la pièce *Oreste* d'Euripide

⁵⁷ Sigmund Freud, « La Disposizione alla nevrosi ossessiva (Contributo al problema della scelta della nevrosi) » (1913) in Sigmund Freud, 2016, p. 166.

⁵⁸ Cécile Ladjali, *Hamlet / Électre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 27. Italique à nous.

problématique de la liaison affective qui lie l'enfant au père aussi (la dualité émotionnelle mentionnée auparavant). Une sensation qui prend souvent la forme d'un sentiment de nostalgie que le malade éprouve envers un géniteur (donc Agamemnon), qui est souvent perçu comme un étranger.

D'un point de vue du développement de la libido, Freud constate que la névrose obsessionnelle est causée par un développement défailant du stade anal de la « préhistoire (génitale) individuelle »⁵⁹. Le malade ne parvient pas à évacuer la genèse de son obsession, ce qui dégénère en refoulement, en produisant par conséquent la fixation⁶⁰. À confirmer la coparticipation du stade anal dans la névrose d'Électre, il existe la passivité que le personnage témoigne dans les réécritures de la trilogie. L'agressivité qu'Électre exprime à l'égard de sa mère est associée à des sentiments qui permettent à la fille d'annihiler la figure de Clytemnestre.

La névrose de contrainte implique une dérive narcissique qui produit chez le sujet obsessionnel le développement d'un amour-propre qui génère une perception de soi qui vise à la surestimation⁶¹. C'est à la lumière de cette névrose de translation qu'Électre se considère comme une figure pure et vertueuse (contrairement à Clytemnestre). Une tempérance qui façonne le personnage, mais qui s'accompagne également d'un hypermoralisme⁶². Cette particularité de la pathologie est illustrée très bien dans la pièce de Gwyneth Lewis *Clytemnestra* tandis que d'un autre côté, l'écrivaine se détache de la tradition, dans la mesure où sa version d'Électre n'éprouve pas de sentiments négatifs à l'égard de Clytemnestre dès le premier acte du drame, mais elle les développe au fur et à mesure que les scènes du drame s'enchaînent. Au début de la pièce, la fille se montre très

⁵⁹ Sigmund Freud, « Trasformazioni pulsionali, particolarmente dell'erotismo anale » (1915) in Sigmund Freud, 2016, p. 180.

⁶⁰ En 2001, l'acteur Bradford Louryk présente à l'Hare Arts Center de New York une mise en scène *drag* intitulée *Klytemnestra's Unmentionables*. Le but de ce spectacle est de permettre aux « femmes tragiques par excellence » (Clytemnestre, Électre, Médée et Phèdre, toutes personnifiées par le comédien) de raconter au public leur histoire, de leur point de vue. La mise en scène se compose d'un caléidoscope de monologues qui accordent à Louryk la possibilité de glisser de manière presque schizophrénique d'une identité à l'autre. Ce qui est intéressant par rapport à Électre, c'est que dans cette réécriture de la tragédie l'artiste adapte la fille d'Agamemnon à l'aide d'une manie obsessionnelle qui pousse le personnage à laver compulsivement les sous-vêtements sales des autres membres de sa famille dans la baignoire où son père avait été tué (image 20). D'un point de vue symbolique, la baignoire sert également d'hommage à la carrière artistique et politique du dramaturge et activiste Ethyl Eichelberger (dont la pièce *Klytemnestra* [1985], une adaptation de l'histoire des Atrides qui visait à présenter les effets l'épidémie de SIDA parmi les communautés gay aux années 1980, avait servi d'intertexte à Louryk). Sean Edgecomb, *Charles Ludlam Lives!: Charles Busch, Bradford Louryk, Taylor Mac, and the Queer Legacy of the Ridiculous Theatrical Company*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017, p. 103-4.

⁶¹ Sigmund Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, trad. Mario Rossi, 1925, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, p. 87.

⁶² Sigmund Freud, 2016, p. 170.

attentive envers les besoins de la mère. Elle cherche à soulager la douleur qu'elle éprouve pour la perte d'Iphigénie⁶³, en gardant toujours une disposition apologétique à l'égard du père « Come on, / He must have done the best for us... »⁶⁴, ce qui implique (comme nous avons déjà eu la possibilité de le constater dans le paragraphe sur la *Gestalt* atrabilaire) une fracture entre la mère et la fille.

Cette distanciation entre les personnages s'accroît progressivement au cours du déroulement du deuxième acte, c'est-à-dire après l'entrée sur scène d'Égisthe. Le personnage devient pour la fille d'Agamemnon un substitut indigne du père (« ELECTRA : My home you don't belong », p. 51), dont elle administre les fonctions pendant l'absence (« ELECTRA : When my father gets back he's honour-bound / To kill you. He'll make a public show / Humiliate your stringy body – », p. 52).

Du point de vue psychologique, l'origine de cette spécificité se trouve dans le fait que le Surmoi du malade (donc Électre) participe activement dans l'émergence de la névrose de contrainte en étouffant le Je. L'expérience de la soumission est un élément fondamental pour la translation : l'obsessionnel se trouve toujours dans une situation de dépendance. C'est toujours à la lumière de la prépondérance du Surmoi qu'il est possible d'assister à la création des interdictions, des mesures prudentielles qui caractérisent la conduite de l'obsessif. Le mécanisme agit de manière à punir le névrotique, mais la castration qui en dérive provoque de la satisfaction aussi, ce qui complique la possibilité de briser le mécanisme. C'est pour cette raison que le sujet obsessionnel est toujours pris au piège dans une lutte permanente qui oppose l'objet refoulé à la volonté de ne pas trouver une solution définitive au refoulement exercé par l'obsession⁶⁵.

À la lumière de cette circularité discursive, l'affabulation obsessionnelle se caractérise par une réitération cyclique et répétitive (même si parfois déformée) de son argumentation, de façon à rendre la dialectique qu'elle véhicule toujours identique à elle-même. En d'autres termes, la parole obsessionnelle se structure à partir d'un cercle vicieux que le névrotique ne parvient pas à désarticuler, ou à interrompre⁶⁶. Georg Wilhelm Friedrich Hegel fait un clin d'œil à ce type de dynamique dans son ouvrage *La Phénoménologie de*

⁶³ Dans les didascalies qui précèdent le début de la scène (p. 12 du livret), nous lisons qu'Électre reconforte Clytemnestre après le meurtre de sa première née (la scène de l'infanticide ne fait pas partie de l'adaptation).

⁶⁴ « Allez, / Il doit avoir fait de son mieux pour nous... » (notre traduction). Gwyneth Lewis, 2012, p. 13.

⁶⁵ Sigmund Freud, 2019, p. 101.

⁶⁶ Sigmund Freud, « L'Uomo dei topi – Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva » in *Ossessione, paranoia, perversione*, trad. Cesare Musanetti, Renata Colorni, Ada Cinato, Ezio Luserna, Mauro Lucentini et Anna Maria Marietti, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 81.

l'esprit à propos de la logique maître-esclave. Le philosophe constate qu'entre le maître et l'esclave, il existe une différence évidente en ce qui concerne les équilibres de pouvoir, mais que ce déséquilibre engendre des conséquences qui ne sont pas unilatérales. L'esclave se place dans une position de soumission par rapport à l'autorité tandis que le maître nécessite cette asymétrie afin d'actualiser sa supériorité⁶⁷. De cette manière, le maître a besoin du subordonné pour se déterminer en tant qu'auto-conscience.

Électre est l'apothéose de la *Stimmung* servile. L'archétype de la princesse qui se trouve à jouer le rôle de l'esclave dans son propre palais corrobore l'imaginaire associé au personnage depuis l'Antiquité. Tandis que cette maltraitance (orchestrée par la reine) est fonctionnelle non seulement à la transcendance de la fille, mais aussi à la culpabilisation de Clytemnestre, qui se figure comme une mère dénaturée. Pendant que l'obsessive Électre sert la patronale Clytemnestre, elle voudrait prendre la place de l'autorité, et c'est pour cette raison que nous assistons à la création d'une rivalité mortelle entre les personnages féminins.

Cette réflexion a été reprise par Jacques Lacan dans ses études sur l'obsession, et plus spécifiquement dans la définition de la relation perturbée que cette névrose de transition partage avec la notion de Désir. Le Désir de l'obsessif traduit une rivalité mortelle avec l'Autre⁶⁸ : le névrotique aspire à la mortification d'autrui⁶⁹. D'un point de vue général, cette aliénation s'écoule à partir d'un rapport problématique avec la figure maternelle, alors que dans le cas de cette réécriture, le conflit est préhistorique dans le sens qu'il concerne précisément le rapport que la protagoniste entretient avec sa mère.

La faute n'est pas aux femmes seulement. Freud précise que la figure paternelle seconde elle aussi la constitution de la maladie psychique. Dans le cas d'Électre, le meurtre d'Agamemnon comporte un coup de cisaille dans le rapport entre la mère et la fille. Ce n'est pas une coïncidence si le psychanalyste constate une étroite connexion entre la névrose obsessionnelle et l'expérience de la mort, qui devrait être l'outil permettant au malade de résoudre ses conflits⁷⁰, mais qui dans le cas du mythe ancien complique le cadre clinique. Cette correspondance est assumée par Jacques Lacan aussi.

⁶⁷ Friedrich Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, éd. Gianluca Garelli, 1807, Torino, Einaudi, 2008, p. 132-3.

⁶⁸ Massimo Recalcati, 2020, p. 336-7.

⁶⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 5 : Les formations de l'inconscient 1957-1958*, Paris, Seuil, 1998, p. 402-3, 471-3.

⁷⁰ Selon Freud, la connexion entre l'obsessif et la mort peut s'expliquer à la lumière de l'impossibilité pour le névrotique d'intégrer de manière harmonieuse les rapports sentimentaux dans sa vie. Ce qui s'applique parfaitement au personnage d'Électre : l'archétype de la femme amoureuse du père, qui ne parvient pas à aimer un autre homme.

Selon le psychanalyste français, la fascination de l'obsessionnel pour la mort s'explique à travers l'enjeu entre le névrotique et la constitution de son Désir : si l'obsessionnel est pris au piège dans la logique maître-esclave, la mort représente pour le malade l'annulation de son énigme, le parcours qui permet le redimensionnement de l'importance de l'autre dans le processus de définition du Soi. La perception de la mort comme la résolution finale de la vie est, d'après Lacan, le cœur du fantasme obsessionnel.

C'est pour cette raison que la rencontre entre Électre et Oreste ne peut qu'avoir lieu devant la tombe d'Agamemnon. Le lieu de l'enterrement du souverain offre le cadre parfait pour la retrouvaille de sa progéniture. Cet élément est souligné très bien par la mise en scène *Latte* réalisée par « Fondazione Lenz ».

ELETTRA : Io piango davanti a questa ciocca / Sono davvero i suoi questi riccioli? / Non mia madre assassina se li è strappati! / Avesse questo ricciolo la voce dolce del maschio. / Ecco altre tracce, / nuove prove, / orme di passi uguali alle mie. / Il mondo mi confonde, / mi sento pazza.

ORESTE : Sono davanti a te. / Mi chiamavi con tutto il cuore. / Sono io il tuo uomo più vicino.

ELETTRA : Sei venuto qui per ingannarmi.

ORESTE : L'inganno sarebbe anche mio.

ELETTRA : Ridi delle mie miserie?

ORESTE : Adesso che mi guardi, / non vuoi vedermi! / Ma quando hai visto i capelli / il tuo cuore volava via. / E quando hai visto i passi? / Qui ho preso questo riccio, / tra i miei capelli uguali ai tuoi.⁷¹

Les didascalies indiquent que le lieu où la scène se déroule est la « maison des morts ». La tristesse consume le personnage d'Électre, qui façonne son identité (de manière similaire à la pièce de Sophocle) par le biais de la souffrance qu'elle éprouve. Dans le passage évoqué, il est possible de retrouver la trace de la haine que la fille sent envers la

⁷¹ « ÉLECTRE : Je pleure en regardant cette mèche / ce sont vraiment à lui ces boucles ? / non, ma mère assassine les a arrachées ! / Si seulement cette boucle avait la voix douce d'un mâle. / Voilà d'autres traces, / des épreuves nouvelles / des empreintes de pas identiques aux miennes / le monde me trompe / je me sens folle.

ORESTE : Je suis devant toi / tu m'appelais par ton cœur / c'est moi ton homme plus proche.

ÉLECTRE : Tu es venu ici pour me tricher

ORESTE : Je tricherais moi-même

ÉLECTRE : Tu te moques de ma misère ?

ORESTE : Maintenant que tu me regardes / tu ne veux pas me voir / Mais quand tu as vu les cheveux / ton cœur s'envolait / Et quand tu as vu mes pas ? / Ici j'ai perdu cette boucle / parmi mes cheveux pareils aux tiens. » (notre traduction) Les répliques composent le quatrième cadre du spectacle. La Fondation nous a donné gratuitement le livret de la pièce en raison de cette thèse. La citation est tirée de la page 7.

mère, mais en même temps une allusion à la nécessité de ce sentiment pour la constitution de l'identité scénique du personnage. La présence d'Oreste est indiquée de manière presque pathétique par les références synesthétiques à la boucle (« une boucle à la voix masculine ») et aux empreintes de ses pas. La logique de la souffrance définit le personnage féminin tout le long de la représentation : à chaque cadre du drame, Électre renouvelle inlassablement la douleur de l'abandon, l'impuissance qui dérive de la perte de la propriété de la maison paternelle « ELETTRA : Pietà di me e dei tuoi figli, padre. / Facci tornare padroni della nostra casa. Così ci ha ridotti nostra madre, senza niente » (« ÉLECTRE : pitié de moi et de tes enfants / réinstalle-nous comme les maîtres de notre maison. C'est comme ça que notre mère nous a réduit, sans rien. », notre traduction, p. 6). Il est possible de voir ici une sorte d'assonance avec la mélancolie de Clytemnestre par rapport à l'expérience de la douleur. Cependant, si la condition atrabilaire enchaîne le névrotique au passé⁷² - l'« ère de la glaciation » selon la formulation de Freud, chez Électre la souffrance est plutôt dirigée vers le futur. De cette manière, la relation maître-esclave revient à la surface dramatique, comme le veut la tradition. Même dans cette adaptation, la fille de Clytemnestre ne prend pas une part active dans la résolution de l'asymétrie de pouvoir qui la lie à sa mère. Au contraire, elle nécessite cette forme de déclassement pour rester plongée dans son désespoir, dans l'attente d'Oreste ; une attente obsessive.

⁷² Dans le cas de la reine, au sacrifice d'Iphigénie.

2.4 « L'autre Oreste » : la clinique de l'hystérie.

Le rêve de Clytemnestre est un moment emblématique pour le développement de la pièce *Les Choéphores*, ainsi que pour les versions d'après Sophocle et Euripide du drame *Électre*. La portée archétypale du serpent⁷³ qui hante le sommeil de la reine⁷⁴ attire depuis longtemps l'attention de la critique. Dans le cas de la pièce d'Eschyle, Carlo Brillante souligne l'assimilation de l'animal à la figure d'Oreste. Ce rapprochement, en concomitance avec la dimension onirique de la scène, a souvent suggéré une lecture de l'épisode mythique de matrice psychanalytique alors que cette approche favorise une interprétation du poème ancien qui trahit le contexte historique d'appartenance. Le « mythe de l'analyse » – comme le définit Umberto Galimberti, est un phénomène représentatif de notre contemporanéité. C'est pour cette raison qu'il est légitime de rechercher les traces de notre façon de concevoir cette altération de la structure de l'inconscient des personnages dans les réécritures de la trilogie, plutôt que dans les poèmes eschyliens, spécialement après avoir compris le matricide et le parricide à la lumière de l'interrelation entre le Désir et la Jouissance. D'ailleurs, dans les réécritures contemporaines de la trilogie, c'est l'épisode du rêve prémonitoire à justifier l'association d'Oreste à la clinique des névroses, et plus spécifiquement, au comportement l'hystérique⁷⁵. La raison de cette affirmation se trouve dans les éléments constitutifs de la névrose elle-même. Les facteurs primaires de l'hystérie sont deux : le corps dans sa dimension pulsionnelle et l'altération de l'Œdipe dans la relation entre le fils et le père.

En ce qui concerne l'élément somatique, Freud constate⁷⁶ que chez l'hystérique le corps théâtralise le Désir ; ce qui signifie que pour le névrotique, la dimension physique devient le cadre où s'établit le rapport avec l'Autre ; un rapport qui est d'un côté inévitablement conflictuel, et qui de l'autre côté est révélateur de la nature perturbée de la relation avec la figure paternelle. La conséquence de cette condition est l'incapacité chez le fils d'accepter la Loi de la castration. Dans le dernier chapitre de la deuxième partie de

⁷³ Contrairement à Euripide et à Eschyle, Sophocle remplace l'image du serpent avec la figure d'Agamemnon. Au niveau symbolique, ce changement n'implique pas de modifications d'interprétation ; voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1966, p. 108. Le roi de Mycènes, de retour du royaume des morts, entre dans son palais et plante un bâton au bon milieu du foyer familial. Un immense laurier sort du sceptre du souverain pour et il recouvre tout le territoire de la ville (vv. 417-430).

⁷⁴ La scène n'est pas d'origine eschylienne, mais elle remonte à l'*Orestie* de Stésichore. Francesco De Martino, *Stesicoro*, Bari, Edizioni Levante, 1984, fragment 42.

⁷⁵ « La clé de l'hystérie est fermée dans le rêve » (notre traduction). Silvia Vegetti Finzi « Le Isteriche o la parola corporea » in *Psicanalisi al femminile*, éd. Silvia Vegetti Finzi, Roma - Bari, Editori Laterza, 1992, p. 29.

⁷⁶ « Metapsicologia » in Sigmund Freud, 2014(a), p. 169.

ce travail, nous avons souligné l'importance pour chaque enfant de devenir l'héritier de ses parents, afin d'accéder à une forme de subjectivisation. Un processus qui est interdit à Oreste comme le rapport avec Agamemnon se développe *in absentia*, à cause de l'absence du père du foyer domestique pendant la guerre à Ilion.

Dans un contexte normal, c'est au père qui revient la tâche de transmettre le registre du Symbolique. Cependant, dans le cas d'Oreste, l'accès à ce registre est ultérieurement empêché par la figure de Clytemnestre, qui s'empare de la prérogative paternelle (avant et après le retour du souverain), pour exercer la charge de chef de la ville de Mycènes. La mise en question du Nom-du-Père produit l'aliénation chez le fils, qui se trouve à osciller entre une identification à la figure paternelle idéalisée, et le refus de la castration opérée par Clytemnestre - le substitut de l'Autre Symbolique⁷⁷. Cette instabilité familiale crée les prémisses au geste matricide, qui est rendu possible après l'identification histrionique du fils au rêve de Clytemnestre, qui est à la base de la dérive hystérique aussi : un moment incontournable de la trilogie⁷⁸.

Dans le drame *Orestie* par D' de Kabal, l'évocation du rêve de Clytemnestre se réalise devant la tombe paternelle, lors de la première rencontre entre Oreste et Électre, de manière similaire à la pièce d'Eschyle :

LE CORYPHÉE : Je le sais enfant, puisque j'ai vu... Une douleur intenable dans la poitrine, des songes habités par des images terribles, voilà ce qui, une nuit plus violente que les autres, l'a réveillée, saisie par la terreur, et l'a conduite à faire verser ces libations. Elle confia. Elle confia qu'elle avait cru accoucher d'un serpent. Elle, mère, nourrit au sein et chérit le reptile sorti de ses entrailles.

ORESTE : Ce rêve-là, pour moi, est transparent. Si dans ses songes, la graine qui a germé de son ventre, devient le monstre rampant qui lui arrache des cris de douleur, je suis celui-là. Celui qui se fauilera et percera sa chair. Elle m'a nourrit, elle en mourra.⁷⁹

Le récit du servent pousse Oreste à formuler une interprétation de la vision maternelle. L'analyse proposée par le personnage est caractérisée par un discours fortement masculinisé. La virilisation du langage soumet la relation entre le fils et la mère à une

⁷⁷ En ce sens, dans cette réécriture le personnage d'Oreste concorde avec la description de la névrose hystérique proposée par Freud, vu que le psychanalyste associe également l'hystérie à la bisexualité originelle.

⁷⁸ Voir « Il Caso di Dora » (1901) in Sigmund Freud, *Isteria e angoscia*, trad. Adele Campione, Mauro Lucentini, Michele Ranchetti, Ezio Luserna, Marilisa Tonin Dogana et Laura Schwarz, éd. Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 90.

⁷⁹ D' de Kabal, *Orestie*, Paris, L'Œil du souffleur, 2018, p. 36.

logique incestueuse. Cette dégénération est soulignée par le lexique employé par le dramaturge dans les répliques du personnage masculin. L'adjectif « transparent » (c'est-à-dire diaphane, qui se laisse transpercer), utilisé pour qualifier l'intelligibilité du songe, annonce, dès le début de la réplique, l'altération du rapport affectif entre le fils et la mère. Ensuite, l'assimilation d'Oreste au symbole phallique du serpent (« le monstre rampant »), qui arrache des cris de douleurs à la mère, traduit alternativement l'image de la pénétration de la chair maternelle de la part de l'enfant. C'est à ce moment de la dramaturgie que le livret illustre la névrose hystérique : la quête du sentiment océanique, l'identification du sujet avec l'objet d'amour de la première enfance⁸⁰. L'extrait s'articule de manière presque déterministe en exploitant à la fois la construction spatiale de la scène, et la portée allégorique de la réplique : Oreste manifeste l'intention de glisser dans l'alcôve de la mère (kinesthésie de la pratique dramatique), pour pénétrer jusqu'à l'intérieur du corps de la reine (manifestation incestueuse-hystérique régressive), afin de lui arracher des cris de douleur ; la dimension sensuelle de l'épisode est évidente tandis que la scène se place à mi-chemin entre un « accouchement à l'inverse » et l'évocation d'un rapport sexuel.

La quête de la violence dans la manifestation de cette volonté incestueuse accorde une nuance sadomasochiste au désir filial de jouissance ; la dernière phrase de l'extrait le confirme : « elle m'a nourri, elle en mourra ». C'est à la lumière du pouvoir nourricier de Clytemnestre qu'il est possible de voir une correspondance entre la pièce française et la mise en scène italienne *Latte*.

ORESTE : Adesso tocca a te.

CLITENNESTRA : Fermo, bambino! / Bambino di questa tetta, / qui hai succhiato il latte della vita. / - / Io ti ho nutrito!

CLITENNESTRA : È colpa del destino, è sua la colpa. / Anche di tuo padre, è anche sua la colpa. / Ma vuoi davvero uccidere tua madre?

ORESTE : Sei tu la colpa della tua morte, non io!

CLITENNESTRA : Ho partorito un serpente / e l'ho nutrito! / - / Lasciami invecchiare con te!

ORESTE : Io voglio ucciderti

CLITENNESTRA : Attento ai miei urli di cagna!⁸¹

⁸⁰ Emilce Dio Bleichmar, *Il femminismo dell'isteria. I disturbi narcisistici della femminilità*, trad. Emilia Perassi, 1994, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999, p. 147.

⁸¹ « ORESTE : À ton tour maintenant.

L'extrait est tiré de la neuvième scène de la pièce. Les didascalies qui précèdent le passage nous informent que l'action se déroule dans la nouvelle maison d'Oreste et que la volonté de destruction est la force qui orchestre la façon d'agir des personnages. La notion de culpabilité fait son apparition dès le début de la scène : c'est la thématique qui fait l'objet du discours de Clytemnestre. La volonté de la reine est de rejeter la faute du parricide : « la faute est au destin, la faute est à ton père ». L'apologie du personnage féminin s'accompagne, comme d'habitude, de l'escamotage du dévoilement du sein. C'est à ce moment de la représentation que le fantasme hystérique se déclenche : les répliques de la souveraine se chargent d'une sensualité très accentuée (à travers l'évocation de l'allaitement), qui cause pourtant du désagrément chez le fils⁸².

Cette opération est cohérente par rapport au reste du drame : dans le chapitre sur la maternité, nous avons déjà anticipé l'importance du composant nourrissant pour la représentation de Clytemnestre dans cette réécriture (voir la scène que nous avons appelée « de la nutrition forcée »). « Fondazione Lenz » est la seule expérimentation artistique contemporaine qui actualise le moment de l'allaitement, tandis que c'est précisément à partir de ce moment qu'Oreste fait l'expérience de la régression⁸³. Une régression qui permet à la pièce de s'approcher de sa phase finale, c'est-à-dire le sommet de la percée tragique, la furie de l'enfant. Le spectacle se termine en fait par le fils d'Agamemnon enfermé dans un berceau blanc, les barres du couffin à évoquer les barreaux d'une prison (image 21). Une scène qui justifie la proximité entre la folie du protagoniste et la description opérée par Sigmund Freud de la névrose hystérique : l'image de la mère, le sentiment océanique éprouvé par le fils à l'égard de la génitrice après avoir bénéficié pour une dernière fois de l'expérience intra-utérine permise par le sein maternel dévoilé. Le rêve de Clytemnestre est donc un élément fondamental pour le déroulement de l'histoire à l'époque contemporaine aussi, tandis que les dramaturges peuvent modifier la construction de cette scène.

CLYTEMNESTRE : Arrête, mon enfant ! / mon enfant de cette poitrine / ici tu as sucé le lait de la vie. / - / moi je t'ai nourri !

CLYTEMNESTRE : La faute est au destin, la faute est à lui ! / même à ton père, la faute est à lui aussi. / tu veux vraiment tuer ta mère ?

ORESTE : La faute de ta mort est à toi, pas à moi !

CLYTEMNESTRE : J'ai accouché d'un serpent / et je l'ai nourri ! / - / laisse-moi vieillir avec toi !

ORESTE : Je veux te tuer

CLYTEMNESTRE : Fais attention à mes hurlements de chienne ! » (notre traduction).

⁸² Voir « Il Caso di Dora » (1901) in Sigmund Freud, 2014(b), p. 104.

⁸³ Selon Mélanie Klein, l'hystérie s'établit à partir d'une altération psychosexuelle chez l'enfant pendant le déroulement de la phase orale. Emilce Dio Bleichmar, 1999, p. 136.

Zinnie Harris, par exemple, décide de doubler l'épisode. Dans la deuxième pièce de la trilogie, les songes qui hantent les sommeils de la reine sont deux. Le premier rapproche le drame anglais d'une autre réécriture moderne de l'*Orestie* : la pièce française de Jean Paul Sartre *Les Mouches* (1943).

CLYTEMNESTRA : I dreamt I was being chased by flies / all over the field / I was outside the palace / walking through the fields / hot day / but these flies / and the more I ran the more there were of them

AEGISTHUS : Just a dream

CLYTEMNESTRA : I know but –

Beat

Then the first thing I saw when I opened my eyes / that fly on my shirt.⁸⁴

Dans cette version de l'*Orestie*, le mécanisme onirique traduit l'entrée de Clytemnestre dans une dimension de folie hallucinatoire. Nous retrouvons le motif de l'insecte, ainsi que l'hallucination olfactive (l'odeur de viande pourrie) à témoigner la dérive psychotique du personnage. Cependant, dans cette variante contemporaine de la trilogie, le délire de la reine n'est pas partagé par les autres personnages aussi (comme dans la pièce française⁸⁵), mais c'est une affaire de la mère d'Oreste seulement. De toute façon, Zinnie Harris accorde peu d'importance à ce premier songe de Clytemnestre, dont la fonction est plutôt celle de confirmer la nature inconsciente du malheur de la reine. Il faut attendre la deuxième vision pour retrouver l'épisode de la transformation d'Oreste en serpent :

CLYTEMNESTRA : My Orestes, my only boy / this can't be / my little one / I... / could you bring me some water ? / there has been so much death in this house / and get the butcher

Electra pours her some water.

Clytemnestra sits down and drinks it.

⁸⁴ « CLYTEMNESTRE : Je rêvais que j'étais poursuivie par des mouches / sur tout le terrain / j'étais au dehors du palais / je me promenais sur le terrain / il faisait chaud / mais les mouches / mais plus que je courais, plus qu'elles augmentaient.

ÉGISTHE : c'était un rêve

CLYTEMNESTRE : Je sais mais –

Bruit

La première chose que j'ai vue en ouvrant mes yeux / c'était la mouche sur ma chemise » (notre traduction). Zinnie Harris, *This Restless House*, London, Faber & Faber, 2016, p. 177.

⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, 1944, Paris, Gallimard, 1947, p. 109.

Add something to it, would you / this isn't the time for your disapproval / I need a drink,
my son is dead - / I had a dream / a terrifying dream, a dream so bad I didn't want to / wake
up / I dreamt about my Orestes / funny I dreamt about him last night / as a little baby - / he
was a such lovely baby / not my first of course but / I dreamt he was once again in my
arms, his red hair / just like it was the day he was born / a crease across his nose / and I
was feeding him / you'll know the joy of feeding a child one day, Electra / the close
softness / and then I stroked his little head / I dropped the baby / I dropped him in the
floor and instead of it smashing / or crying, or / I bent to pick it up / I was scrabbling
around trying to pick him up / it turned into a snake and hissed me / it was a snake I'd had
drinking at my breast / not my baby at all / a snake bit me

She drinks the water

And now he's dead / according to this letter / I asked a seer / he said it was easy to
interpret / Orestes would kill me / Orestes was the snake / the flies knew it / I knew it / the
gods knew it / Orestes would kill me

She puts the glass back down

The gods will forgive me I have been frightened yes / I know I am damned / but to be
killed by your son.⁸⁶

À travers ce deuxième épisode onirique, l'écrivaine anglaise modifie profondément le déroulement de l'histoire. Le changement concerne l'enchaînement des faits dans la structuration du drame : la reine partage sa vision nocturne avec les autres protagonistes après avoir entendu la nouvelle de la mort de son fils. Cette altération dans l'évolution de la pièce apporte une innovation considérable dans la constitution des personnages : le rêve prémonitoire cesse d'être la raison qui force Clytemnestre à envoyer

⁸⁶ « Clytemnestre : Mon Oreste, mon seul enfant / ce n'est pas possible / mon petit / Je... / pouvez-vous m'apporter de l'eau ? / Il y a eu beaucoup de mort dans cette maison / appelez le boucher

Électre verse de l'eau

Clytemnestre s'assoie et boit

Ça te dit d'y ajouter quelque chose ? / ce n'est pas le moment des reproches / J'ai besoin de boire / mon fils est mort - / j'ai fait un rêve / un rêve épouvantable – un rêve aussi terrible que je ne voulais pas me réveiller / j'ai rêvé de mon fils / c'est marrant j'ai rêvé de lui hier soir / il était petit - / il était un enfant si gentil / J'ai rêvé qu'il était à nouveau dans mes bras /, ses cheveux roux / comme le jour de sa naissance / un pli sur son nez / et j'étais en train de le nourrir / tu vas connaître un jour la joie d'allaiter un enfant, Électre / la douceur de sa présence / et puis j'ai frappé sa tête petite / je l'ai fait tomber / je l'ai fait tomber par terre mais au lieu de l'écraser / ou de pleurer / je me suis penché pour le prendre dans mes bras / je grattais le sol pour le prendre / il s'est transformé en serpent qui sifflait contre moi / il était un serpent / j'étais en train de nourrir un serpent à mon sein / pas un bébé / un serpent m'a mordu /

Elle boit de l'eau

Et maintenant il est mort / d'après cette lettre / j'ai demandé à un voyant / il m'a dit que c'était facile à interpréter / Oreste voulait me tuer / Oreste était le serpent / les mouches le savaient / Je le savais / les dieux le savaient / Oreste voulait me tuer

Elle pose le verre

Les dieux me pardonneront j'étais effrayée oui / Je suis que je suis damnée / mais être tuée par son propre fils » (notre traduction). Zinnie Harris, 2016, p. 221-2.

des libations sur la tombe de son mari (une scène très importante dans la pièce ancienne⁸⁷ puisqu'elle permet la rencontre entre Électre et Oreste), en devenant une anecdote que la souveraine raconte lors de la nouvelle de la mort de son fils.

Quoi qu'il en soit, malgré ce changement, la pièce n'échappe pas à la représentation du fantasme hystérique, selon les caractéristiques que nous avons illustrées auparavant. L'extrait semble en fait vouloir actualiser *somatiquement* (c'est-à-dire à travers le jeu des acteurs sur scène) l'expression anglaise « let somebody down », traduisible en français avec la locution « laisser tomber ». Dans cette version de la vision, Oreste se transforme en serpent comme il est la victime d'un maternage maladroit de la part de Clytemnestre. Le désintérêt maternel, le manque de soin à l'égard de son enfant, composent les prémisses à l'attaque d'Oreste contre sa génitrice. Clytemnestre empêche son fils de retrouver un Autre bienveillant, censé favoriser un registre imaginaire suffisamment solide. C'est à partir de cette privation affective traumatique⁸⁸, conjuguée à l'absence paternelle, que le Désir ne prend pas forme chez Oreste : un Désir inachevé, qui se place hystériquement sur le Désir d'autrui⁸⁹, mais qui conduit par conséquent de manière inévitable au matricide.

Cette étude du sentiment de culpabilité dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie* nous autorise la justification de la correspondance entre l'interprétation de la violence (à la lumière des notions de Désir et Jouissance) et le développement psychique des personnages à partir de l'évolution synoptique du récit. La convergence confirme le pléonasma symbolique opéré par l'introduction de références psychanalytiques dans le processus de réception du mythe. La mélancolie de Clytemnestre, la perversion d'Agamemnon, la névrose de contrainte d'Électre et la peur de la mère phallique d'Oreste forment le chemin qui permet aux auteurs du XXI^e siècle de se rapprocher de la tradition. En conséquence, si la cause qui pousse aujourd'hui les personnages à agir change, même l'issue de ces actions est censée subir des bouleversements. L'analyse de la représentation du procès devient ainsi le dernier passage pour achever cette analyse de la fortune de l'*Orestie* dans la littérature de nos jours.

⁸⁷ Il faut se rappeler que le mot « Choéphores » signifie « porteuses de libations ».

⁸⁸ Voir « Meccanismo psichico dei fenomeni isterici » (1893) in Sigmund Freud, 2014.

⁸⁹ Massimo Recalcati, 2020, p. 315.

TROISIÈME CHAPITRE : Le procès.

L'observateur fidèle de la loi
n'est point sous la loi, mais avec la loi ;
celui au contraire, qui est sous la loi,
loin d'être soulagé est comme accablé par la loi.
Saint Augustin, *Traité sur l'Évangile de S. Jean*,
Libraires de Luis Vivès, Paris, 1869, p. 242.

La tragédie grecque était à l'origine un acte de culte. Le but de cette célébration religieuse en hommage à Dionysos était la compréhension du sens des actions humaines à l'aune de l'idée de responsabilité. De cette manière, la volonté des dieux modelait une aspiration à la justice qui échappait au contrôle des hommes. Dans le cas spécifique de l'*Orestie*, Eschyle relie cette forme expressive à l'établissement d'un ordre social : les divinités fournissent aux individus les institutions fondamentales afin de permettre la fondation de la Loi au sein de la cité¹. En réfléchissant sur cette question, Vincenzo di Benedetto signale l'évacuation du sentiment tragique à la fin du dernier poème de la trilogie au bénéfice d'une résolution positive de l'histoire² : la création d'un nouveau code législatif qui devient capable, non sans mal³, de se substituer à la pratique de la vengeance dans le règlement des conflits personnels et civiques⁴. D'ici l'importance accordée à la Loi, dont le respect se porte garant d'un nouvel ordre social. C'est pour cette raison que Karl Jaspers comprend la conclusion des *Euménides* à la lumière d'une philosophie qui ne cherche pas la libération du héros dans la tragédie, mais à partir du tragique⁵.

En revanche, à l'époque contemporaine la théâtralisation du mythe se transforme. La structure trilogique de l'ouvrage se désarticule : les représentations brisent l'unité de l'*Orestie*, en mélangeant parfois l'histoire des Atrides avec d'autres narrations. Cette approche à la tradition dramatique comporte des changements profonds par rapport à la construction du récit. L'objectif de ce dernier chapitre est de comparer les modalités par lesquelles les poètes et les dramaturges contemporains décident de conclure les réécritures

¹ Karl Jaspers, *Del tragico*, trad. Italo A. Chiusano, 1952, Milano, Il Saggiatore, 1959, p. 11.

² Vincenzo Di Benedetto et Enrico Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 356.

³ Salvatore Natoli, *La Salvezza senza fede*, 2007, Milano, Feltrinelli Editore, 2010, p. 75-7.

⁴ Philippe Yziquel, « La Dimension tragique dans les pièces d'Eschyle », *Pallas*, vol. 71, 2006, p. 171-185, p. 184.

⁵ Karl Jaspers, 1959, p. 52.

de cette trilogie ancienne. La méthode employée dans cette opération vise à assembler les adaptations étudiées en trois groupes : les scénarios qui gardent le « final heureux » ancien, les drames qui optent pour une conclusion mauvaise et les poèmes qui choisissent de ne pas proposer de solution définitive à l'histoire, en laissant la réécriture ouverte à des réflexions ultérieures.

3.1 Les réécritures avec un final heureux.

Dans sa réécriture d'*Agamemnon*, Marie-Pierre Cattino met l'accent sur le sens de la vue. La centralité de la réfraction oculaire émerge dès le titre de l'ouvrage *Les Larmes de Clytemnestre*. En ce sens, l'idée de perspective devient une notion fondamentale pour l'adaptation : la pièce a comme but la mise en évidence du point de vue de la reine de Mycènes. Une volonté que l'autrice avoue très clairement dans l'introduction à son volume :

Ce n'est pas une adaptation, mais bien la création d'une femme qui clame justice. C'est libre qu'elle se rend devant ses enfants, droite qu'elle assumera son rôle de reine et de mère jusqu'au bout.⁶

Pour cette raison, la forme textuelle qui convient le mieux à la réécriture est le monologue⁷, qui permet à la reine de devenir la seule protagoniste⁸ (bien que sa voix soit sporadiquement interrompue par Iphigénie, dont les répliques rythment l'affabulation de Clytemnestre, de manière à ressembler au refrain d'une chanson)⁹.

Les thématiques évoquées par l'épouse d'Agamemnon sont les mêmes que celles du poème ancien ; le lecteur/spectateur n'assiste pas à une modification de la structure narrative : Clytemnestre parle de la brutalité de la guerre, de la souffrance dérivée du sacrifice d'Iphigénie, de la violence par laquelle le pouvoir politique force le peuple à se soumettre à la volonté de la classe régente. Cependant, dans cette opération, la perspective employée par l'autrice est éminemment féminine ; dans cet ouvrage, l'écrivaine n'accorde pas de place aux agôns tragiques traditionnels, qui caractérisent sans

⁶ Marie-Pierre Cattino, *Les Larmes de Clytemnestre*, Paris, Éditions Koinè, 2011, p. 13.

⁷ « L'adresse au moi » postulé par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III - Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996, p. 23-4.

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996, p. 50.

⁹ Marie-Pierre Cattino, 2011, p. 33, 39, 41.

aucun doute la tragédie athénienne, mais qui dans cette adaptation auraient détourné l'attention du spectateur de l'objectif principal du texte : le récit de la souffrance de Clytemnestre, l'analogie de ses larmes.

Le livret se termine par l'évocation du meurtre d'Agamemnon et de Cassandre, alors que le souvenir de la scène est vite effacé par une sorte de déclaration d'amour envers Électre et Oreste.

Vous verrez mes enfants, ces mots sont une bizarrerie de la nature. Dites-les, répétez-les : « Je vous aime » et juste après fermez les yeux. Fermez les yeux quoi ! Essayez : « Je vous aime ». Il s'agit bien de cela : aimer l'autre que l'on ne connaît pas, à qui l'on porte secours, sans connaître ni sa race, ni sa religion, ni sa pensée intime. Ni s'il est de bonne foi ou s'il est mauvais, bon, méchant, truand, assassin. Rien, on ne sait rien de lui au bout du monde, on y va le cœur en paix, à lui tendre la main, à le sauver.¹⁰

L'objectif de ce spectacle n'est pas la représentation de la dimension juridictionnelle qui caractérise le texte ancien ; c'est-à-dire la création d'un nouvel ordre législatif basé sur la Loi du père censé balayer la perversion chthonienne maternelle. Marie-Pierre Cattino se concentre sur le côté intime de la vie des personnages, la sphère privée d'une famille consacrée traditionnellement aux dégénération de la politique. De cette façon, l'épisode du procès, en tant que procédure décisionnelle vouée à la définition de la responsabilité pénale de chaque personnage dans le développement de l'histoire, n'a aucune raison d'être. Les paroles de Clytemnestre apaisent déjà tous les conflits précédents.

Le mérite de Marie-Pierre Cattino ne se limite pas cependant à la composition de l'ouvrage seulement. L'autrice (à l'aide de la maison d'édition « Koïnè », qui avait édité la parution du volume) exploite son poème pour créer un véritable phénomène littéraire à 360 degrés. La pièce se combine avec un projet multimédia abouti en 2020, pendant la période de confinement à cause de la pandémie due au Covid19. Le projet finalise la réalisation d'une minisérie sur la page You Tube de la maison d'édition¹¹, qui intercale dans notre ère (c'est-à-dire pendant l'émergence sanitaire) les protagonistes du mythe des Atrides.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ « Éditions Koïnè - YouTube » [En ligne : <https://www.youtube.com/channel/UCLsvTp3t6ouKPrXIRTU41pQ>]. Consulté le 18 août 2020. (Image 22)

Au vu de ce projet, qui accorde au livret une dimension performative ultérieure¹² et qui permet une publicisation de la pièce aussi, l'auteurice montre comment s'adapter aux contraintes du marché littéraire contemporain. De cette manière, l'imprimerie se mêle aux ressources numériques, en accordant au lecteur la possibilité de se plonger dans le système complexe du mythe, pour pouvoir développer une connaissance plus approfondie des personnages et de l'histoire des Atrides. Il s'agit d'une opération capable de transformer les protagonistes du récit en nos contemporains. L'opération est très bien calculée : *Les Larmes de Clytemnestre* dialogue avec une stratégie commerciale de promotion publicitaire qui est de plus en plus essentielle pour des réalités culturelles indépendantes, qui sont encore assez marginales (telle que la maison d'édition « Koïnè »), et qui proposent des écrits de qualité, mais de niche.

À la différence de la pièce française, une réécriture qui n'a pas eu les mêmes problèmes que *Les Larmes de Clytemnestre* en ce qui concerne la publication du livret est *This Restless House* par Zinnie Harris. Quant à l'épilogue de la trilogie, l'écrivaine anglaise opte pour une conclusion totalement différente. La pièce *Electra and Her Shadow*, qui est la contrepartie de *Les Euménides*, se déroule dans le cabinet d'une psychiatre (image 23). Même la liste des personnages qui participent à l'action subit des changements radicaux : le livret commence avec un dialogue entre Électre et sa thérapeute Audrey ; un personnage qui ne figure pas dans le mythe aussi bien que dans les autres réécritures contemporaines. Le récit de départ est exploité jusqu'à la réalisation d'une narration nouvelle. Cette opération reflète la poétique de l'écrivaine, comme elle-même l'avoue lors d'une interview pour le festival international de théâtre d'Édimbourg (la manifestation artistique où la trilogie a été présentée pour la première fois) :

I [Zinnie Harris] think that when you approach an adaptation, there are two things that you have to have: first you need to be in love with the original and admire it, but you also

¹² La pandémie a obligé les arts performatifs à reformuler drastiquement la façon de concevoir la mise en scène des spectacles. Les théâtres ont été fermés pendant plusieurs mois, en empêchant les spectateurs d'assister les représentations. Cependant, le confinement n'a pas effacé radicalement la production artistique, qui a su se réorganiser de manière différente et innovante (l'*Agamemnon* réalisé par l'université de Rome, par exemple, image 19). Il existe de plus en plus de représentations qui ont été créées en ligne, à l'aide de portails de télécommunication tels que Teams, YouTube ou Zoom. Ce qui change par rapport à la pratique dramatique traditionnelle est la réception de la mise en scène de la part du public. L'expérience du spectateur (qui assiste peut-être en solitaire à un spectacle déjà enregistré, en dehors de l'espace du théâtre) subit des modifications drastiques, qui bouleversent la fruition traditionnelle de l'expérience dramatique. Les laboratoires universitaires (comme l'APGRD, Archive of Performances of Greek and Roman Drama), qui s'occupent de la réception de la littérature ancienne à l'époque contemporaine ont déjà commencé à étudier cette évolution de la pratique dramatique, qui fera sans aucun doute l'objet d'une réflexion à venir.

need to feel that you have something that you can bring. [...] Very much it is a version which has its feet and ankles in the original but it is also a new telling.¹³

Le titre du drame annonce un autre changement par rapport au déroulement de l'histoire. Le fait que ce soit à Électre d'être la protagoniste de la dernière pièce de la trilogie fait comprendre que cette adaptation opère des transformations profondes à l'histoire « classique ». La modification est justifiée par la façon dont la dramaturge conçoit le matricide. Dans cette version, Clytemnestre est tuée par Électre, ce qui met la fille dans la condition de devoir faire face aux conséquences de son acte. Cette modification du récit produit un effet de dépaysement chez le spectateur, qui se trouve à questionner sa connaissance du mythe.

De manière similaire, même le procès subit des changements. L'épisode amène Électre à retrouver les autres protagonistes du récit. La rencontre se réalise lors d'une tentative de suicide de la protagoniste, ce qui place l'évènement à mi-chemin entre la réalité scénique et une hallucination du personnage (le public ne comprend pas vraiment si Électre est déjà trépassée lors de son jugement, ou si la rencontre avec les autres membres de sa famille est l'effet d'une vision *ante mortem*).

Athéna perd son rôle décisionnel et au lieu de la divinité, c'est Iphigénie qui parvient à décharger définitivement la violence de la représentation. La volonté de la fille d'Agamemnon est très claire : « IPHIGENIA : my vote is for an end. / it's to stop »¹⁴. La fille de Clytemnestre utilise son histoire pour mettre fin à la diatribe familiale. La pratique ludique est l'escamotage qui permet à la fille d'aboutir à cette tâche. Le retour sur les planches de la première née d'Agamemnon indique aux autres protagonistes le chemin à entreprendre pour résoudre les conflits qui tenaillent la famille depuis plusieurs générations.

IPHIGENIA : [...] I have got lots of things. A doll or a ball or / a game we could play together?

¹³ « Je pense que pour approcher une adaptation, il faut deux choses : d'abord il faut être amoureux et admirer l'original, mais il faut également sentir qu'il y a quelque chose de nouveau qu'on peut apporter. Une adaptation est un ouvrage qui a ses racines dans l'original, mais qui s'ouvre à une narration nouvelle ». (notre transcription et notre traduction) Edinburgh International Festival, « Zinnie Harris on Oresteia: This Restless House | 2017 International Festival », [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Ih9CkFjG6oc&ab_channel=EdinburghInternationalFestival]. Consulté le 28 septembre 2020.

¹⁴ « IPHIGÉNIE : Je vote pour la conclusion/ça doit se terminer » (notre traduction). Zinnie Harris, *This Restless House*, London, Faber & Faber, 2016, p. 315.

ORESTES : I can take something from you?

IPHIGENIA: why not, you're my brother. Do you want to play / a game? / I have got things for all of you.

Agamemnon looks Clytemnestra

You all need things, don't you? For you, Dad, a special / shell

Agamemnon takes it.

I stuck a nail through it but it didn't crack. For my / sister, plastic flowers

She gives some plastic flowers to Electra.

And for Mum a tin teapot and a plate of jewels

She hands these to her mother.

CLYTEMNESTRA : what sort of jewels?

IPHIGENIA: jewels I found on the beach / for you to put in your hair

Iphigenia holds up some seaweed.

Clytemnestra deliberates, she takes the seaweed.

Then Daddy will tell you that you look beautiful and / you will smile. I have a teapot and three cups, I only / have water for the teapot but you can pretend it is / and drink you want.

She hands her mother a cup. Clytemnestra takes it.

And you, Dad, will you drink too?

CLYTEMNESTRA : Electra ?

ELECTRA : Mum?

Clytemnestra almost falls.

[...]

ELECTRA : we never played any games.

AGAMEMNON : forgive her, let go

CLYTEMNESTRA : as I am forgiven?

Agamemnon nods, then collapses too.

AGAMEMNON : I can't in fact, it's too difficult

ORESTES: but possible, Dad, I am by your side

IPHIGENIA: you have to pretend it's tea.¹⁵

¹⁵ « IPHIGENIE : [...] J'ai beaucoup de choses. Une poupée, un ballon ou / un jeu que nous pouvons faire tous ensemble

ORESTE : Est-ce que je peux te piquer quelque chose ?

IPHIGENIE : pourquoi pas, tu es mon frère / Tu as envie de jouer ? / J'ai beaucoup de choses pour chacun d'entre vous.

Agamemnon regarde Clytemnestre

Vous avez tous besoin de quelque chose / n'est pas ? Pour toi, mon père, une coquille spéciale.

Agamemnon la prend

J'ai enfoncé mon ongle, mais elle ne s'est pas brisée / Pour ma sœur des fleurs en plastique.

Elle donne des fleurs en plastique à Électre

Et pour maman une théière en étain et un plat de bijoux

Elle donne tout cela à Clytemnestre

CLYTEMNESTRE : Quel type de bijoux ?

IPHIGENIE : Des bijoux que j'ai trouvé sur la plage, pour toi, à mettre dans les cheveux

Cet épisode ressemble beaucoup à la première scène de la trilogie anglaise, où Iphigénie prépare son père à devenir un guerrier redoutable sur le champ de bataille¹⁶. Or à ce moment de la représentation, la brutalité du conflit, la violence inouïe du chef de l'armée, la rage dévastatrice du soldat sont remplacées par un jeu enfantin dans lequel tous les membres de la famille se retrouvent pour boire du thé, coiffés avec des algues marines et ornés avec des coquilles. De cette manière, l'ouvrage s'organise selon une structure cyclique. La mort apaise les âmes, sans le besoin de recourir à un tribunal divin. La dimension publique de la trilogie revient sur la dimension intime de la vie des personnages.

L'ouvrage de Vincenzo Pirrotta *Clitennestra Millennium* se place à mi-chemin entre une réécriture avec un final heureux et une réécriture au final malheureux. Par cette adaptation, le poète italien imagine une suite à la trilogie d'Eschyle ; une narration *ex nihilo* qui plonge cependant ses racines dans la tradition. La véritable protagoniste de la pièce est Clytemnestre, qui revient à Mycènes après avoir été tuée par ses enfants. L'objectif du personnage est de racheter son destin et sa réputation¹⁷. Il s'agit d'une *nekuia* inverse, où la reine échappe au royaume des morts, pour s'immerger dans la noirceur de l'esprit humain. La catabase dans un monde qui a beaucoup changé, où Électre et Oreste soutiennent frauduleusement le culte illégitime de leur autorité, assujettis qu'ils sont à un délire d'omnipotence incestueux qui vise à la divinisation de la classe hégémonique.

Iphigénie prend des algues marines

Clytemnestre y pense, puis les prend

Comme ça, papa te dira que tu es très belle / et toi, tu vas lui faire un sourire. J'ai une théière et trois tasses.

Je n'ai que de l'eau pour la théière, mais vous pouvez faire semblant qu'il est n'importe quelle boisson.

Elle offre une tasse à sa mère. Clytemnestre la prend.

Et toi papa, tu vas boire quelque chose avec nous ?

CLYTEMNESTRE : Électre ?

ÉLECTRE : Maman ?

Clytemnestre perd presque l'équilibre

[...]

ÉLECTRE : Nous n'avons jamais joué ensemble

AGAMEMNON : Pardonne-la, laisse tomber

CLYTEMNESTRE : Comme si on me pardonnait ?

Agamemnon hoche la tête et ensuite lui aussi il collapse.

AGAMEMNON : Je ne peux pas, c'est trop difficile

ORESTE : mais possible, papa je suis de ton côté.

IPHIGENIE : vous devez faire comme si c'était du thé » (notre traduction), *Ibid.*, p. 317-9.

¹⁶ Cf. le sous-chapitre 3.2. La description des soldats de la première partie, p. 78-9.

¹⁷ Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra millennium - La caduta degli dei*, Palermo, Glifo Edizioni, 2015, p. 30.

Ce faisant, la pièce s'aligne sur une tendance très répandue dans le domaine de la réception contemporaine de la tragédie classique, qui cherche à présenter sous une lumière différente les personnages « négatifs »¹⁸. De son côté, le public ne peut pas s'empêcher de s'intéresser à Clytemnestre, qui se présente aux spectateurs comme la victime mal comprise de sa propre histoire. Les thématiques traitées dans le spectacle sont très nombreuses. Certaines d'entre elles s'appuient sur la tradition (la notion de maternité, la condition féminine, la lutte acharnée entre le peuple et la classe politique), tandis que le drame devient également pour Pirrotta un escamotage pour aborder un éventail de sujets nouveaux, qui ne sont pas présents dans l'ouvrage eschyleen, mais qui caractérisent le XXI^e siècle, comme le concept d'expression de genre¹⁹, le consumérisme ou l'écologie.

Mise à part cette reformulation du personnage de la souveraine, Vincenzo Pirrotta décide de ne pas composer pour son drame un épilogue heureux. La dernière réplique de Clytemnestre valide clairement la volonté de l'écrivain : « CLITENNESTRA : Gli uomini resteranno sempre uomini e cercheranno sempre un dio che non li accontenterà mai! »²⁰. Le poète montre ainsi son désespoir vis-à-vis de l'humanité d'aujourd'hui. L'épilogue de la pièce n'est donc qu'une solution provisoire : Clytemnestre réussit dans son but (racheter son nom), mais elle n'arrive pas à sauver l'humanité entière, qui est naturellement encline à la subordination.

3.2 Les fins malheureuses.

La fascination de Vincenzo Pirrotta pour l'*Orestie* ne conduit pas l'écrivain italien à seulement composer *Clitennestra Millennium*. La recherche de l'auteur au sujet de la trilogie d'Eschyle commence en 2004 avec la présentation à la « Biennale » de Venise de la pièce *Eumenidi*. D'un point de vue de la structure discursive, cette pièce se présente comme une adaptation des *Euménides*, alors que le livret de cette réécriture n'opère pas de changements profonds par rapport au poème originel, ce qui prouve que la première rencontre entre le dramaturge sicilien et la poésie d'Eschyle se réalise sous l'égide de la

¹⁸ Helen Foley, « Bad Women : Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy » in in *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. Amanda Wrigley, Fiona Macintosh et Hall Edith, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2004, p. 110.

¹⁹ Cf. à la fin de la troisième partie, § Le départ d'Électre : l'éloignement comme la seule solution viable, p. 166.

²⁰ « CLYTEMNESTRE : Les êtres humains seront toujours humains et ils chercheront toujours un dieu qui ne saura jamais les contenter » (notre traduction). Vincenzo Pirrotta, 2015, p. 83.

tradition. La proximité avec l'ouvrage de départ peut être constatée même dans la rhétorique des thèmes, qui reflète les sujets abordés par le drame ancien : la vengeance, le sang ; des thématiques qui seront reprises, mais sous un angle différent, dans la pièce *Clitennestra Millennium* aussi.

En ce qui concerne *Eumenidi*, les modifications les plus évidentes concernent l'organisation du livret sur le plan linguistique. Vincenzo Pirrotta renonce à toute forme de précision philologique : le poème alterne des vers en italien avec des vers en dialecte sicilien. Plus spécifiquement, le dialecte (dans sa version du « baccàghiù » – l'argot ancien de la variation dialectale contemporaine, apparenté aujourd'hui à la *malavita* palermitaine) devient la langue employée, dans la représentation, par les chiennes infernales²¹. Cette opération altère le rythme de la prosodie. La pièce gagne en musicalité à travers des sonorités qui rappellent les percussions.

Cette stratégie sonore a aussi des conséquences par rapport à la dramaturgie. Pirrotta paraît vouloir porter sur les scènes italiennes la thématique de la violence. En ce sens, la pièce d'Eschyle offre le cadre narratif à l'intérieur duquel le poète parvient à aborder ce sujet. Cependant, le travail du régisseur ne se limite pas à une réflexion de nature linguistique : le lexique et l'organisation diastratique de la pièce trouvent un allié dans la sémiotique corporelle du jeu théâtral aussi. C'est pour cette raison que Pirrotta décide de n'engager pour cette production que des acteurs biologiquement masculins, le corps féminin étant compris par le régisseur comme trop gracieux et délicat pour traduire chorégraphiquement la sémantique de la pièce²². De toute façon, la critique se montre très favorable au spectacle. Selon la spécialiste Monica Centanni, *Eumenidi* renouvelle de manière très actuelle la façon d'aborder le mythe ancien dans la dramaturgie du XXI^e siècle : il s'agirait d'une pièce qui montre la volonté de libérer la scène contemporaine d'un « rigorisme philologique », sans pourtant tomber dans les excès d'une expérimentation exaspérée²³.

Dans la scène finale de la pièce, les Érinyes deviennent Euménides comme chez Eschyle. Mais le verdict d'Athéna ne parvient pas à apaiser les chiennes infernales, qui subissent une métamorphose sans pourtant arrêter de crier au scandale de la mort de la justice :

²¹ Vincenzo Pirrotta, « Eumenidi, testo e regia di Vincenzo Pirrotta », [En ligne : <https://www.tcvi.it/it/classici/spettacoli/2015/eumenidi/>]. Consulté le 31 août 2020.

²² CTB - Centro Teatrale Bresciano, « Intervista a Vincenzo Pirrotta - Eumenidi », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=EMxcAZPKPoQ>]. Consulté le 31 août 2020.

²³ Monica Centanni, « Il Cunto si addice ad Elettra » in Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi*, Roma, Bonanno Editore, 2010, p. 48.

CORO DELLE ERINNI : (*ormai trasformato in Eumenidi*) Cu è n'ca si farà garanti / di la liggi n'ca apparaggia / si lu sdisangatu nni passa avanti / si vinci la vinnitta n'ca arraggia? Nuddu cchiù avrà rispettu / di cui cci sta allatu / e l'odiu abbampirà n'tà lu pettu / pi cui ha figghiату

Caminannu n'tà lu munnu / lu marvaggiu s'abbintirà / n'capu a l'impotenti / po l'omini nun ci sarà chiù speranza / nuddu avrà cchiù rispettu / pi l'omini e pi la liggi. E di chiamari a nuavutri / vu putiti scurdari.

E vuci di duluri di li pèatri e di li matri / chi sentinu l'amuri fidduliatu / cu spati d'odiu firriati da figghi latri / n'ca la giustizia mettinu i latu.

Nivuri sunnu / cummari anarchia / e / cummari tirannia / nun mi stancu di grirarivillu / raggiunati cu la menti / abbivirativi li cirivedda / e ntà stu jardinu / spichirannu puma / di filicità.

Nun mi stancu di grirarivillu / datici la manu la ggiustizia. / Acchianati n'to so artari / nun la scafazzati / datici la manu a la ggiustizia / nun la scafazzati !

Oggi la ggiustizia gira aiutu / nun c'è nuddu chi l'attenta / lu munnu arresta mutu / mentri lu malignu l'abbenta.

Oggi muriu la ggiustizia / oggi muriu la ggiustizia / oggi muriu la ggiustizia / oggi muriu la ggiustizia.

*Musica mentre avviene la vestizione delle Erinni con i nuovi abiti che nasconderanno la loro forma di cagne malvagie.*²⁴

La transformation des Érinyes en Euménides sert donc à cacher temporairement l'aspect effrayant des chiennes infernales, toujours prêtes à recommencer à poursuivre les crimes et les coupables.

Dimitris Dimitriadis met en place une opération assez particulière avec la pièce *Dévastation*. Si d'un côté, le poète renonce au développement de l'histoire conformément à la tradition, les topos littéraires auxquels l'adaptation fait référence sont les mêmes que l'ouvrage d'Eschyle. Cela bouleverse les équilibres mimétiques, étant donné que les

²⁴ « CHŒUR DES ÉRINYES : Qui est-ce qu'aujourd'hui se portera garant / de la loi qui rend tous égaux / si le malhonnête reste impuni / si la vengeance et la haine gagnent ? / Personne n'aura plus le respect / pour le voisin / et la haine pourra jaillir dès poitrines / des mères et des fils. / Dans le monde désormais / le méchant empiètera sur l'impuissant. / Il n'y aura plus d'espoir / personne n'aura plus de respect / pour les êtres humains et pour la loi / et de nous invoquer / vous pouvez l'oublier / Les voix de douleur des pères et des mères / qui sentent l'amour violé / par l'épée brandie par des enfants méchants / qui perturbent la justice. / Elles sont noires / commère anarchie / et commère tyrannie / je ne me fatigue pas de vous le crier / raisonnez avec votre esprit / abreuvez les chevaux / et dans votre jardin / des baies pousseront / de bonheur. / Je ne me fatigue pas de vous le dire / donnez la main à la justice / montez sur son autel / ne lui marchez pas dessus ! / Aujourd'hui la justice crie au secours / personne ne l'écoute / le monde reste muet / pendant que le mal l'arrache / aujourd'hui la justice meurt / aujourd'hui la justice meurt / aujourd'hui la justice meurt » (notre traduction). *Ibid.* p. 43-5.

épisodes théâtraux s'enchaînent de manière totalement différente, en faisant ressortir des caractéristiques nouvelles des rôles de chaque protagoniste et des situations tragiques. D'un point de vue scénique, les conventions dramatiques s'altèrent : les personnages ne s'acquittent plus de ce que le passé leur impose de faire. Le poète introduit cette prémisse dès la première réplique du livret :

NOURRICE. – [...] Le sommeil les anéantit / Mais ils sont mieux ainsi / qu'au réveil / Et surtout / quand ils dorment / ils ne se voient pas les uns les autres / Seul le dégoût d'eux-mêmes / est plus grand que le dégoût / que tous ressentent envers tous.²⁵

La prise de parole de la nourrice définit le cadre dans lequel l'action se développe. Les personnages rejettent leur histoire, ils aspirent à l'oubli (p. 10). Le texte devient un véritable chantier d'expérimentation où les Atrides racontent au public une fable qui présente un décalage par rapport à la trilogie d'Eschyle. Les personnages sont pris au piège par des rôles qui n'ont jamais changé depuis l'Antiquité, comme le constate Chrysothémis en affirmant « nous sommes restés seuls avec nous-mêmes »²⁶. Au fur et à mesure que les scènes s'enchaînent, la construction de l'action se complique. Ce type de changements influence le jeu dramatique, qui ressent les effets contradictoires entre une propension à l'innovation et le respect pour la tradition. Les personnages sur scène participent à la construction de l'opposition ; d'un point de vue général, les figures féminines se montrent plus conservatrices par rapport aux personnages masculins dans la mesure où elles refusent de voir leur destin modifié. Pour cette raison, dans la réécriture, Clytemnestre tue Iphigénie avec sa hache (p. 24), afin de pouvoir éprouver encore une fois la douleur qui donne mélancoliquement forme à son être, alors qu'Agamemnon supporte mal les conventions imposées par la fonction de son personnage. Il avoue avoir l'impression d'être le prisonnier d'une interprétation de son mythe qui ne fait référence qu'à une schématisation excessive de son rôle sur scène, et qui propose une interprétation forcément négative de son personnage, alors que son unicité est également connotée par des aspects positifs (p. 49). De cette manière, en exploitant le caractère métathéâtral de la mise en scène, l'écrivain pousse les spectateurs à mettre en question non seulement leur connaissance de l'histoire mythique, mais aussi leur estimation des personnages, qui sont ici éclairés par une lumière nouvelle.

²⁵ Dimitris Dimitriadis, *Dévastation*, trad. Michel Volkovitch, Les Matelles, Édition espaces 34, 2016, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

La rhétorique des actants se modifie profondément, ainsi que les situations qui se présentent sur scène. Les protagonistes de l'histoire s'interrogent sur la construction narrative du récit jusqu'à échanger leur identité avec les autres protagonistes de la représentation. C'est ainsi qu'Égisthe glisse dans la peau de l'ennemi mortel Agamemnon, le souverain joue le rôle de Clytemnestre, Agamemnon (donc Clytemnestre) tue Égisthe (donc Agamemnon) après avoir eu avec lui une liaison homoérotique, la nourrice devient Oreste (pages 71-73). Cet effondrement des structures actanciennes permet de comprendre le sens véritable du titre choisi par l'auteur : le spectacle prive le public de tout point de repère, le mythe perd d'importance, la signification que ce type de récit véhicule (dans le cas spécifique de l'*Orestie*, l'établissement d'un nouvel ordre social sur base démocratique) n'arrive plus à façonner le réel. Les « dévastations » qui accablent la vie des personnages correspondent à la crise identitaire qui empiète sur la société occidentale contemporaine, qui commence à mettre en discussion ses racines aussi bien que ses certitudes.

Le sentiment de précarité qui en résulte exploite l'histoire de la famille des Atrides pour transposer sur scène un malaise (page 11), que les protagonistes ne savent pas soigner. Le destin trouble l'existence des personnages (p. 12). C'est ainsi que le dernier dialogue de la pièce donne aux spectateurs la clé interprétative pour comprendre le sens de la réécriture :

FEMME1. – Allons mes sœurs / notre tâche est accomplie / C'était une vraie justice / Nous sommes désormais l'Aréopage / Notre tribunal / ne sera jamais remplacé / par aucun dieu / Notre droit / restera éternel

TOUTES LES QUATRE. – Poussez des cris / de victoire et triomphe.

Elles crient toutes ensemble.

FEMME4. – Venez rejoindre / les dernières ombres de notre mère / La Nuit qui nous a enfantées / régnera aussi désormais / sur le jour.

Les quatre femmes sortent vite par une autre porte.

Aussitôt après, la porte centrale s'ouvre à grand bruit.²⁷

La conclusion envisagée par Dimitriadis ne prévoit pas de dénouement heureux. Le régime imposé par les Érinyes empêche le tournant démocratique qu'il est possible de voir chez Eschyle. La nuit obscurcit la lumière en légitimant les barbaries d'un système

²⁷ *Ibid.*, p. 79-80.

qui ne connaît pas le sens du mot « justice ». De cette manière, il est possible de voir une connexion entre la pièce de Dimitriadis et les réécritures de la trilogie par D' de Kabal.

Orestie fait son apparition en 2018. Il s'agit d'une pièce qui complète le projet de réception de la trilogie eschylienne commencé en 2016 avec la mise en scène d'*Agamemnon – Opéra Hip-Hop*. Le livret se développe en trois actes qui remplacent métonymiquement les tragédies de la trilogie ancienne. Le premier acte calque le texte de 2016, le deuxième se fonde assez fidèlement sur *Les Choéphores*. L'adaptation des *Euménides* est par contre le moment qui marque une distanciation majeure par rapport au texte source. Les différences entre la pièce eschylienne et la réécriture apparaissent dès la première page de cette dernière partie du livret contemporain. La liste des personnages qui participent à la représentation change : les figures qui apparaissent sur scène à ce moment du spectacle sont Clytemnestre, Électre, Pylade, Les Choreutes et OdiD – un personnage dont l'identité et la fonction ne sont pas précisées dès le début de l'acte. Un autre aspect de la structure de l'action qui subit des changements est l'enchaînement des scènes : l'adaptation des *Euménides* s'organise à partir de cinq tableaux qui écartent progressivement le drame de D' de Kabal de la pièce ancienne.

Les quatre premiers tableaux résumant rapidement les thématiques qui composent le jeu dramatique du livret. D'abord, Oreste revendique la justesse du matricide contre une « mère tueuse »²⁸, mais la conviction du prince laisse vite entrevoir un doute par rapport à l'homicide commis (deuxième tableau). Dans le troisième tableau, le chœur explique au fils d'Agamemnon les implications associées au destin de la famille des Atrides et le caractère vindicatif des rapports que ses membres établissent mutuellement. Cette discussion poursuit dans le tableau qui suit, où Oreste dénonce (de manière hypocrite) la nature du sentiment de vengeance. Un état d'âme qui dévore, à la façon d'un monstre redoutable, le cœur et l'esprit des hommes :

TABLEAU 4

ORESTE : La vengeance dévore, elle est un monstre vorace. Comment faire le bien peut-il faire si mal ? Mal... Je ne suis que souillure abjecte et empoisonnée souillure.²⁹

Le personnage utilise pour la deuxième fois le motif du monstre, qui devient dans cette partie du livret une métaphore censée décrire symboliquement la condition du personnage

²⁸ D' de Kabal, *Orestie*, Paris, L'Œil du souffleur, 2018, p. 47.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

par rapport au déroulement du récit. L'image du serpent sortant du ventre de Clytemnestre devient à présent l'allégorie de la voracité intrinsèque à la pratique de la vengeance dont Oreste est l'icône. Une correspondance qui souille la conscience du fils, qui se retrouve ainsi proche de l'abjection.

Une fois terminée la réplique d'Oreste, Clytemnestre prend la parole pour revendiquer l'injustice de son meurtre. À travers ce personnage, D' de Kabal met en exergue la nécessité d'une redéfinition du système judiciaire : « le sang ne parvient plus à laver le sang... Une odeur monte du monde des morts, une odeur pestilentielle qui perce les narines, qui frappe dans le crâne, qui va jusqu'à brûler les yeux ! »³⁰, sans pourtant éradiquer chez la reine la volonté de voir le matricide vengé : « Cette maison ne connaîtra pas le repos... non... pas tant que je resterai non vengée... Pas de repos Malheurs et désolations... voilà ce que j'invoque... Le mal-morts ne cesseront jamais de réclamer leur dû... jamais »³¹.

Il faut attendre la conclusion du cinquième tableau pour assister à l'apparition sur scène d'OdiD. D'abord, la figure ne précise pas son identité, mais il se limite à formuler des accusations contre tous les autres protagonistes :

Vous n'êtes que des chiens / [...] / Je conchie votre idéologie République, / Vos richesses sont obscènes, vous êtes des nuisibles, / Vous êtes des parasites, des poux, des tiques, / Tandis que les laissés-pour-morts s'affairent dans la nuit, / Vous vous prélassiez dans l'opulence vulgaire, / Vous vous engraissez, invoquez la Démocratie. / Je suis la voix que vous ne voulez pas entendre, / Le monde que vous ne voulez pas comprendre.³²

La description que le personnage donne de lui-même ne permet pas la formulation d'une définition de son rôle du point de vue scénique : OdiD se présente comme le résultat d'une communication échouée, il est l'indice d'une aporie. Le profil que cette figure trace de la famille royale est très négatif. À son avis, le vécu des protagonistes de l'*Orestie* ne parvient plus à être représentatif de l'institution d'une nouvelle organisation législative capable de remplacer la Loi du Talion avec une loi démocratique ; la jouissance dérégulée repousse l'action réparatrice du Désir.

Mais parmi les innovations du dramaturge, à côté de l'introduction d'OdiD, D' de Kabal insiste également sur Électre ; un autre personnage qui ne figure pas originellement

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 49.

dans les *Euménides* d'Eschyle. La fille d'Agamemnon s'oppose aux accusations de son opposant, en montrant une certaine fierté vis-à-vis de l'appartenance à son lignage : « *Nous sommes la partie visible d'un monde qui enterre les faibles / et aveugle, les sourds, /, Mais nous restons fiers de porter nos noms, sans eux nous sommes / le Néant* »³³. Électre ne fait pas le moindre effort pour nuancer sa position dans son histoire ; non seulement elle ne montre aucun remords par rapport aux crimes, mais elle rejette également la possibilité de changer, de modifier son personnage. La sœur d'Oreste se limite à constater son existence : elle devient le prototype « méchant » d'une humanité qu'il est impossible de rééduquer. La logique servant/patron conditionne toujours sa personne, ce qui empêche toute forme d'apaisement :

Quel confort y-a-t-il à être dans la peau du maître / Qui pille, qui tue, qui torture ? /
Puisque les voix de ceux qu'n assassine ne s'éteignent pas. / Quel confort y-a-t-il à être
dans la peau du maître / Qui pille, qui tue, qui torture ? / Sinon pour jouir de la filiation et
des avantages que cela procure. / Alors, puisque les morts ne reposent pas, / Nous tuons,
encore et encore.³⁴

La dialectique hégélienne est assumée par la princesse au début de la réplique à travers l'expression « la peau du maître » ; un syntagme qui est ensuite répété de manière obsessive (comme la névrose qui caractérisait auparavant ce personnage) deux fois de plus dans la même réplique. La prise de parole d'Électre garde une connotation apologétique par rapport à l'impossibilité, même aujourd'hui, pour la fille d'Agamemnon d'altérer le cours du mythe.

La pièce se termine par une liste à puces qui se compose de 86 points et qui synthétise les thématiques abordées par le livret à la lumière d'une réinterprétation contemporaine de l'histoire. Au niveau de la forme, cette partie du texte semble faire référence à une sorte de code pénal. Le sujet principal de la liste est la gestion de la justice. Un discours qui engendre une réflexion sur la notion de vengeance. La réflexion vise à définir l'objectif de la justice, qui est l'impartialité : la loi ne doit jamais être arbitraire, elle ne peut pas se montrer sensible aux exigences des plus forts.

³³ *Ibid.*, p. 51.

³⁴ *Ibid.*, p. 51-2.

Ce qui m'importe ici, c'est l'égalité de tous devant une assemblée qui décide, après une discussion et délibération, de la culpabilité ou non d'un individu. Il nous faut envisager un idéal de justice. Il est là, le dessein, alors traçons ensemble la première esquisse.³⁵

La notion d'égalité est donc au centre de la partie conclusive de la pièce ; elle se combine avec l'idéal de justice, mais cette réflexion s'ouvre également à l'approfondissement d'autres questions, par exemple la place des femmes dans la société : une thématique qui avait déjà été analysée par Eschyle dans les *Euménides*, mais qui devient dans cette adaptation un escamotage afin de présenter les inégalités qui persistent aujourd'hui entre les sexes :

46. : Même si les deux crimes semblent se tourner le dos, assassiner un chef de guerre c'est priver l'état de son guide, un fils auteur d'un matricide, c'est un meurtre domestique.

47. : Même si les actes ne sont pas symétriques, il nous faut trouver une égalité entre les personnes que l'on souhaite juger... Même si dans ce cas une femme agit comme un homme.

[...]

49. : Une femme qui avait décidé de tenir tête à l'ordre établi !

50. : Oui, certainement parce qu'on estime que la vie d'une femme vaut moins que celle d'un homme...

[...]

52. : On ne peut débattre de la violence de l'arbitraire des possédants, et omettre de mentionner la violence exercée par ceux qui ont le « privilège » de posséder un phallus !³⁶

De cette manière, la pièce contemporaine sert de caisse de résonance pour une discussion qui commence avec le drame ancien, mais qui s'applique au XXI^e siècle aussi. Si dans la pièce d'Eschyle le sens de la composition portait sur l'établissement du droit patriarcal, dans cette réécriture le poète français interroge la place occupée par la femme dans la société. Toujours dans la partie conclusive du livret, l'adaptation introduit dans le spectacle d'autres thématiques nouvelles par rapport à l'ouvrage eschylien, comme l'évolution des marchés, la notion de travail et l'économie. Cette quête de la définition de justice se termine par un pléonasm (« 82. : La justice consiste avant tout à éviter l'injustice »), qui revendique la nécessité de l'égalité parmi les individus. Une

³⁵ *Ibid.*, p. 55.

³⁶ *Ibid.*, p. 57.

constatation dont l'objectif est de pousser le spectateur à s'interroger par rapport aux infractions de ce postulat, à l'apparence presque banale, dans la vie réelle.

Une fois cette liste complétée, c'est pourtant Pylade le personnage qui prend la parole avant la conclusion définitive du drame. Malgré son absence dans les *Euménides*, ce personnage découvre un protagonisme nouveau dans ce livret. La réplique qu'il prononce a un effet déséquilibrant par rapport à la pièce comme elle remet en question ses conclusions. Le compagnon d'Oreste évoque à nouveau la brutalité avec laquelle la guerre arrache la vie des hommes, la douleur de la perte, la nécessité de la vengeance. Une vengeance capable de rendre justice aux morts c'est-à-dire une justice qui devient l'instrument de la paix, mais qui brise par conséquent tous les efforts pour parvenir à l'égalité. C'est dans cette prise de parole finale que le tragique de cette adaptation se manifeste : la société civile a beau avoir longuement réfléchi autour de la notion d'égalité, mais la réalité suit des chemins différents.

En ce sens, il existe un lien entre la pièce de D' de Kabal et la poétique de Jacques Kraemer. *Kassandra Fukushima* [2012] est un spectacle librement inspiré de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Les thématiques abordées dans ce drame par l'auteur français diffèrent considérablement par rapport à l'ouvrage eschylien. Le *mythos* de départ est toujours le *nostos* d'Agamemnon, mais Kraemer décide de conjuguer l'histoire des Atrides avec d'autres thématiques typiquement contemporaines : le terrorisme, l'écologie, la brutalité de la guerre et les dangers associés à l'énergie nucléaire. Cela provoque une modification profonde de l'évolution de la narration étant donné que le récit mythique se mêle à d'autres événements qui caractérisent le XXI^e siècle.

Quant à la structure du drame, il s'agit d'une pièce avec un acteur unique : le seul personnage qui fait son apparition sur scène pendant toute la durée de la représentation est la fille de Priam. Le but du livret est d'accorder la possibilité à l'esclave phrygienne de raconter personnellement l'histoire de son emprisonnement. Cette opération change l'imaginaire associé traditionnellement à Cassandre, qui conçoit la princesse d'Ilion comme l'emblème de l'aphasie, l'indice de l'impossibilité d'une communication efficace. Kraemer décide de redonner la parole à Cassandre, en devenant d'une certaine façon l'antagoniste d'Apollon³⁷.

La scène s'ouvre devant les portails de la ville de Mycènes, au son de la voix de Clytemnestre, pendant qu'elle invite la prophétesse barbare à entrer dans le palais royal.

³⁷ Le dieu qui a privé la prophétesse de la possibilité d'être entendue par les autres.

Les épisodes de l'*Agamemnon* commencent ainsi à s'enchaîner, en s'alternant avec des commentaires de Cassandre par rapport à ce qui est en train de lui arriver. Cassandre évoque le bonheur de sa vie passée, les moments joyeux en compagnie de sa mère et de ses sœurs : un état d'âme qui semble perdu pour toujours, brisé par la guerre et par l'avarice des hommes. L'homicide d'Agamemnon conduit la tragédie vers sa conclusion.

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Zéro / Crash des 50 éperviers d'acier sur les 50 Centrales / Déclat pour mise à feu des 50 bombes A miniaturisées / Et moi Cassandra Fukushima / Je fais le pas fatal / Je sors d'eccyclème / Franchis la Porte aux Lionnes / Passe le seuil des thermes / Chacun imagine / La jeune femme assassinée / Les paroles s'éloignent / Chuchotements murmures étouffés imperceptibles / Cassandra Fukushima fait son adieu au monde / Dans la vision horrifiée du Japon irradié

*Ne te fais plus attendre / Viens toi Cassandre*³⁸

La pièce s'achève avec la mise à mort de la protagoniste. Les éléments anciens se mélangent avec les allusions à notre ère : l'eccyclème coexiste avec les centrales nucléaires, la porte des Lionnes de Mycènes se place sur le même horizon que la ville de Fukushima. Jacques Kraemer efface la possibilité d'une résolution paisible du conflit : Cassandra fait son adieu au monde, voix encore inécoutée par une humanité qui n'a toujours pas su comprendre le message qu'elle avait à divulguer. Il n'existe aucun tribunal capable de résoudre le drame qui se produit sur la scène à partir de ce spectacle. Les Érinyes prennent la forme de démons contemporains (les terroristes, une politique qui ne s'intéresse pas aux problèmes de notre écosystème et qui favorise par contre un développement économique aveugle au respect de la nature), tandis qu'il n'existe aucune divinité apte à les transformer en Euménides. « Abstine, Substine » est la morale que l'écrivain français semble vouloir imprimer dans la conscience des spectateurs : la tentative de s'abstenir de tout ce qui est mauvais pour l'homme et la capacité à supporter la souffrance dès qu'elle frappe à la porte. L'impossibilité de changer l'histoire émerge dans les derniers vers du poème : « Ne te fais plus attendre / Viens toi Cassandre », une invitation prononcée par Clytemnestre pour exhorter Cassandre à entrer dans le palais des Atrides ; les mêmes vers qui avaient ouvert la représentation, une stratégie stylistique qui

³⁸ Jacques Kraemer, *Kassandra Fukushima*, Paris, Le Harmattan, 2012, p. 32.

donne un rythme cyclique à la mise en scène, en augmentant la portée tragique du spectacle.

3.3 Les réécritures qui n'offrent pas de réponses.

Une autre tendance qu'il est possible de constater parmi les adaptateurs de l'*Orestie* au XXI^e siècle est la volonté de ne pas fournir aux drames de conclusion véritable. Il s'agit d'une opération qui oblige les spectateurs à s'interroger par rapport au sens de l'histoire. C'est le cas par exemple de certaines tragédies qui accordent à Cassandre le rôle-titre. En quelque sorte, même le livret de Jacques Kraemer ne fait pas exception. Le dramaturge essaie de faire levier sur des thématiques qui appartiennent à notre temps (les attaques terroristes des kamikazes, le réchauffement climatique, la bombe à hydrogène) afin de choquer davantage le spectateur. Dans *Kassandra Fukushima*, la différence par rapport à la trilogie eschylienne concerne le fait que l'épilogue de la réécriture ne permet pas de sublimation.

Une catharsis est au contraire possible dans les spectacles *Cassandra* de Marta Scaccia et *Cassandra o del tempo divorato* d'Elisabetta Pozzi. La première pièce commence avec le récit de la destruction de Troie et de la captivité de la fille de Priam, pour se terminer avec l'image de la prophétesse en train de regarder l'océan, au début du voyage de retour d'Agamemnon à Mycènes. De cette manière, le texte fait un clin d'œil à l'*Agamemnon*, en évoquant le sacrifice en Aulide, qui sert d'anticipation à la vengeance de Clytemnestre (sixième scène de la réécriture). Le couler du temps rythme l'enchaînement des événements, les faits qui composent l'histoire mythique visent à responsabiliser le public :

Tempo presente e tempo passato sono forse entrambi presenti nel tempo futuro / e il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. / Se tutto il tempo è eternamente presente tutto il tempo è irredimibile / Ciò che avrebbe potuto essere è astrazione che rimane possibilità perpetua solo nel mondo della / speculazione. / Ciò che avrebbe potuto essere e ciò che è stato mirano a uno solo fine che è sempre presente. / Eco di passi nella memoria giù per il corridoio che non prendemmo, verso la porta che non / apriamo mai nel giardino delle rose. / Eco delle mie parole, così, nella vostra mente.³⁹

³⁹ « Temps présent et temps passé sont peut-être présents dans le temps futur / et le temps futur est contenu dans le passé. Si tout le temps est éternellement présent, tout le temps est irrécupérable. / Ce qui aurait pu

Les paroles de l'esclave deviennent une mise en garde ; l'emploi de la deuxième personne plurielle, avec une fonction vocative, le témoigne clairement : « mes mots dans votre esprit ». Cassandra invite les spectateurs à préserver la mémoire parce que les événements les plus néfastes – tels que la dévastation de Troie ou l'avenir sombre qui attend Agamemnon à son retour à Mycènes, ne sont jamais des faits relégués dans le passé mais ils peuvent se reproduire dans le futur. Au public la tâche d'apprendre la leçon afin de ne pas commettre les mêmes erreurs.

Une réflexion similaire est introduite par Elisabetta Pozzi en conclusion de son drame *Cassandra o del tempo ritrovato*. Dans l'épilogue de cette réécriture, la dramaturge italienne accorde à notre contemporanéité le rôle de protagoniste. Par cette pièce, l'actrice dénonce les dangers associés aux risques connectés à la perte de l'identité et à l'aplatissement culturel,⁴⁰ qui semblent empêcher l'essor d'un futur heureux⁴¹.

Io vedo l'uomo scendere una ripidissima strada in discesa in sella di una splendente bicicletta senza freni.. all'inizio era stato piacevole per chi aveva pedalato sempre in salita lasciarsi andare all'ebrezza della discesa, ma ora la velocità continua ad aumentare, si è fatta insostenibile finché a una curva finiremo fuori. [...]. Se il futuro non è eterno, alla velocità che stiamo andando lo stiamo vertiginosamente accorciando, se il futuro è illimitato lo abbiamo ipotecato fino a regioni così lontane da renderlo di fatto inesistente. Per quanto veloci si vada, questo futuro arretra costantemente di fronte a noi o forse con un moto circolare ci sta arrivando alle spalle gravido dell'immenso debito di cui l'abbiamo caricato. [...]. Questo futuro un giorno ci ricadrà addosso come drammatico presente, quel giorno non avremo più futuro, nemmeno da immaginare, ce lo saremo divorato.⁴²

être est abstraction qui demeure une possibilité uniquement dans le monde de la / spéculation. / Ce qui aurait pu être est ce qui a été aspirant à un seul but qui est toujours présent. / Un écho de pas dans la mémoire le long du couloir que nous n'avons pas pris, vers la porte que nous n'avons jamais ouverte / dans le jardin des roses. / Un écho de mes mots, comme ça, dans votre esprit » (notre traduction). Le livret de cette pièce nous a été offert gratuitement par Marta Scaccia afin de poursuivre cette recherche sur la réception de l'*Orestie* dans la littérature contemporaine. Le manuscrit n'a pas encore vu de publication, tandis que la pièce est protégée par le copyright.

⁴⁰ « Cassandra o del tempo divorato », [En ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=pdU4BkIHZA4&t=1124s>]. Consulté le 1 mars 2020, minute 43.

⁴¹ *Ibid.*, minute 47.

⁴² « Je vois un homme descendre une rue très escarpée sur un vélo splendide, mais sans frein.. au début, il était agréable de se laisser au bonheur de la descente, pour quelqu'un qui avait roulé toujours en montée, mais maintenant la vitesse contenue à augmenter, elle est devenue insoutenable jusqu'à ce qu'au premier virage nous sortirions de la rue [...]. Si le futur n'est pas éternel, nous l'avons vertigineusement raccourci à force de rouler à cette vitesse, si le futur est illimité nous l'avons hypothéqué jusqu'à des régions aussi lointaines qu'il est devenu inexistant. Malgré notre vitesse, ce futur recule constamment face à nous, ou peut-être, à cause de son mouvement circulaire, il va bientôt nous surprendre, gravide du débit immense

L'alerte finale, qui évoque le titre du spectacle, invite l'audience à une prise de position au sujet des thématiques présentées pendant la représentation : la destruction d'Ilion suivie par le meurtre d'Agamemnon à cause de son péché d'*hybris*. Une tentative d'implication qui assure la participation du public, comme le démontrent les interviews récoltées à la fin de la mise en scène⁴³.

À travers *Il Verdetto*, Valeria Parrella réalise une opération analogue à la conclusion des adaptations de Marta Scaccia et d'Elisabetta Pozzi, mais à l'aide du personnage de Clytemnestre. Dans ce livret, ce n'est pas Oreste, mais sa mère, le personnage qui doit se soumettre au jugement du tribunal à cause de son crime. La procédure pénale met en exergue la notion de temporalité, qui reste un concept essentiel pour la représentation. Dans cette réécriture, il est cependant possible de justifier cette caractéristique de la prise de parole de la reine à partir de la mélancolie du personnage⁴⁴ : le besoin de revivre pour toujours sa souffrance

Il "ricordo", signori della corte, nelle vite normali appartiene al passato. Nessuno, nessuno soffre il ricordo del presente e del futuro, come questo, questi che mi si agita intorno, per cui nessun nome va bene perché continua ad esistere almeno quanto me, Clitemnestra. E ora che vi ho chiarito l'equivoco aspetto il verdetto. Ah, e una risposta: pensate voi di potermi restituire le mie mani ?⁴⁵

La partie conclusive du spectacle n'offre pas de réponse aux questions soulevées par le récit : après avoir terminé l'exposition des faits, la protagoniste du drame se trouve dans la condition d'attendre le verdict. Dans cette adaptation, l'expédient de la cour ne fournit pas le contexte mimétique pour mettre fin, comme dans *Les Euménides*, à l'histoire tragique.

avec lequel nous l'avons chargé. [...] Ce futur nous retombera dessus un jour avec la forme d'un présent dramatique, ce jour-là nous n'aurons plus de futur, même à imaginer, nous l'aurons dévoré.» (notre traduction). *Ibid.*, minutes 49.00 - 50.42.

⁴³ in3minuti.it, « "Cassandra o del tempo divorato", le impressioni della gente. », [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=hffYVRP9Hi4&ab_channel=in3minuti.it].

⁴⁴ Cf. au début de la troisième partie § 1.2 La volonté de répétition : le parricide, p. 191.

⁴⁵ « Messieurs les jurés, dans les vies normales, le "souvenir" appartient au passé. Personne, personne ne souffre pour le souvenir du présent ou du futur, comme celui-ci, ces souvenirs qui s'agitent autour de moi, pour cette raison aucun prénom ne convient parce qu'il continue à exister au moins autant que moi, Clytemnestre. Et maintenant que je vous ai expliqué cette équivoque, j'attends le verdict. Ah une dernière chose : vous croiez vous pourriez me rendre les mains ? » (Notre traduction). Valeria Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 52-3.

La pièce de Robert Icke se place à mi-chemin entre une tentative d'innovation de l'imaginaire classique et la volonté de défendre la tradition. Similairement à Zinnie Harris, le dramaturge britannique recourt au motif de la clinique psychiatrique pour décliner différemment le procès judiciaire des *Euménides*. Lors d'une session de psychanalyse, Oreste est poussé à reconnaître sa culpabilité. Cependant, au fur et à mesure que la représentation se déroule, il devient de plus en plus difficile pour les spectateurs de comprendre la logique qui orchestre la succession des répliques. Le spectacle alterne des scènes éclairées avec des scènes sombres pour permettre au décor de la mise en scène de changer soudainement. De cette façon, dans une solution de continuité très fluide, le cabinet du docteur laisse vite la place à une salle de tribunal qui provoque la perte de tout repère chez le public. À ce moment de la représentation, tous les personnages qui avaient monté la scène pendant le spectacle reviennent sur les planches pour prendre part à la conclusion de la pièce. C'est ainsi que le parterre retrouve Clytemnestre, Agamemnon (qui devient l'avocat de la défense du fils pendant le procès), Calchas – qui développe une importance nouvelle après son début en sourdine⁴⁶, l'analyste du protagoniste qui devient l'avocat de l'accusation et bien évidemment Athéna, qui s'impose comme le représentant de la Loi :

ATHENE : As the embodiment of both heaven and / earth, state and god, male and female, / I announce myself the higher power of / right, and I inaugurate this house once again / for our purpose as a house of *justice* with / mandate to establish, enforce and engender / what is right.⁴⁷

Plus spécifiquement, dans cette adaptation, le procès fonctionne toujours de prétexte pour démarrer une discussion au sujet de la différence sexuelle entre l'homme et la femme,⁴⁸ mais il est également compris comme un escamotage pour accorder une dernière possibilité à Clytemnestre de venger son homicide : « ATHENA : In the absence of a living family member / to *avenge your victim*, this house and its / systems inherit

⁴⁶ Cf. au début du chapitre sur la religion § Les Oracles, p. 35-6.

⁴⁷ « ATHÉNA : En étant la personnification du paradis et / de la terre, de l'état et de dieu, du masculin et du féminin, / je me proclame le plus haut pouvoir / et j'inaugure cette maison encore une fois / selon notre but d'une maison de justice / avec le mandat d'établir, renforcer et engendrer / ce qui est juste » (notre traduction), Robert Icke, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015, p. 107-8.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 121.

your judgement collectively »⁴⁹. Cette deuxième motivation conduit au développement d'une réflexion à propos de l'impossibilité de juger une action (dans ce cas spécifique, le crime d'Oreste) selon *aletheia* (vérité) à cause de l'inexistence d'une interprétation univoque des faits. Ce problème avait déjà été soulevé par l'écrivain pendant l'acte précédant, lors de la scission schizophrénique d'Oreste. Maintenant, c'est toujours le fils d'Agamemnon à proposer à nouveau le dilemme aux autres personnages :

ORESTES : There *isn't* one true version. There isn't. / there isn't one story – a line of truth that / stretches start to end. That doesn't happen / anymore, maybe it never happened, but / even as I say this now, as I say *this* now, / in each of your minds you create your own / versions, different lenses pointing at the same / thing at the same time and *seeing that thing / differently* – it depends on too much – the day / you've had, what you feel about your mother, / the thought you thought before this one - / it all floods in, this thing this whole thing is / *helpless* because your brain creates stories in / which it is *right*.⁵⁰

La réplique d'Oreste ressemble aux constatations de Lévi-Strauss par rapport à la constitution du récit mythologique : tel un mythe, dont la portée symbolique se construit à partir de l'unification de chacune de ses versions⁵¹, la signification de l'histoire des Atrides possède une dimension protéiforme, parce que collective. L'italique, déjà présent dans le livret, focalise les éléments clés dans l'argumentation du personnage. Le discours d'Oreste commence par une répétition presque compulsive de phrases qui affirment la non-existence d'une version unanime des événements. L'unanimité semble impossible, à cause du *hic et nunc* du procès, qui entremêle les subjectivités de chaque personnage ; une constatation qui met en exergue le caractère personnel, donc aléatoire, de chaque point de vue. Le monologue du protagoniste se termine par l'adjectif « right » - « juste », comme pour chercher une validation chez les spectateurs ou les autres personnages du récit.

D'un point de vue linguistique, il est intéressant de constater comment à ce moment de la représentation, Oreste maîtrise à nouveau une rhétorique efficace qui lui permet de donner forme à ses pensées. Une compréhension de la réalité scénique qui lui était interdite pendant l'acte précédent (l'épisode de l'identification à Électre), ce qui

⁴⁹ « ATHÉNA : À cause de l'absence d'un membre de la famille en vie, pour venger ta victime, cette maison et son système héritent ton jugement de manière collective », (notre traduction), *Ibid.*, p. 109. (italique à nous)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁵¹ Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato: Cinque conversazioni*, éd. Cesare Segre, 1978, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 44.

avait rendu nécessaire la médiation d'un docteur. Une thérapeute qui était censée aider le fils à traverser le deuil de la mère, mais qui au final défend la cause de Clytemnestre. De cette manière, à ce moment du spectacle, la psychanalyste subit une modification de sa fonction par rapport à la mimesis. Une affiliation, celle entre le docteur et Clytemnestre, qui peut s'expliquer à la lumière du fait que les deux personnages sont des femmes. La quête de la sororité féminine devient de cette façon un objectif partagé par les deux figures :

KLYTEMNESTRA : Thank you. A sister, a father, a mother – are / dead. There has to come to an end. But allow me to ask the house: why does the murder / of the mother count for less than that of the / father? Because the woman is less important. / Why is the mother's motive for revenge *lesser* / than the son's? She avenged a daughter; he a / father. Because the *woman* is less important. / This woman has paid the price. But this / house cannot be a place where the woman is / less important.⁵²

Malgré cette tentative d'insister sur une réévaluation du féminin, le procès se termine, comme selon la tradition, avec l'absolution de l'accusé. Cependant, le dramaturge décide de ne pas proposer une résolution définitive de son histoire. C'est ainsi que la conviction d'être toujours coupable persiste chez le fils d'Agamemnon. Oreste ne parvient pas, en dépit de son acquittement, à se libérer de la perception de devoir encore payer pour son crime. Une sensation qui est traduite très bien du point de vue linguistique par une répétition compulsive de la phrase « What do I do ? »⁵³ - « Qu'est-ce que je fais ? », à conclusion de la pièce.

L'incertitude règne souveraine dans le drame de Gwyneth Lewis aussi ; une irrésolution qui converge vers l'étrangeté : d'un point de vue narratif, la pièce *Clytemnestra* se termine de manière anormale. Le spectacle s'achève juste avant le moment du matricide, ce qui implique que la réécriture s'inspire de la première moitié de la trilogie eschyléenne (c'est-à-dire de l'*Agamemnon* et la première moitié de *Les Choéphores*). La dernière réplique du livret est accordée à la souveraine « Remember,

⁵² « KLYTEMNESTRE : Merci. Une sœur, un père, une mère - sont / morts. Il doit y avoir une fin. Mais permettez-moi de demander à la maison: pourquoi le meurtre / de la mère compte-t-il moins que celui du / père? Parce que la femme est moins importante. / Pourquoi le mobile de vengeance de la mère est-il moindre / que celui du fils? Elle a vengé sa fille; lui / son père. Parce que la femme est moins importante. / Cette femme a payé le prix. Mais cette / maison ne peut pas être un endroit où la femme est / moins importante » (notre traduction). Robert Icke, 2015, p. 121.

⁵³ *Ibid.*, p. 128.

Electra, I'm your mother » - « Rappelle-toi Électre, je suis ta mère »⁵⁴ ; il s'agit d'une exhortation que Clytemnestre adresse à Électre afin de décourager la volonté néfaste de la fille de venger son père. Pourtant, la tragédie renonce à une articulation véritable de la scène pivot du deuxième drame de l'*Orestie*, c'est-à-dire le matricide, en se contentant de ce clin d'œil au crime. Cette spécificité permet de focaliser quand même une modification que l'adaptation apporte à la trilogie : de manière similaire à la version de Zinnie Harris, la meurtrière de Clytemnestre est Électre. Cette opération provoque une redistribution de l'importance scénique de chaque personnage dans l'économie de la réécriture : dans le cas de cette réécriture, la figure d'Oreste est radicalement effacée afin de permettre aux personnages féminins (la mère et la fille) de prendre le relais au cours de la mise en scène. Une mise en valeur de la féminité qui est également anticipée par la première scène de la tragédie, qui évoque le sacrifice d'Iphigénie à l'aide du personnage de Cassandre, avec un élargissement de l'intertexte mythique de la pièce.

En revanche, la volonté de proposer une vision d'ensemble du mythe amène l'autrice à développer une sensibilité qui ne se dirige pas seulement envers ce qui se passe avant la guerre de Troie : bien que le procès ne fasse pas partie de cette pièce, l'écrivaine ne renonce pas à une allusion aux *Euménides*. Cela se fait grâce à l'introduction dans le livret de deux furies, qui accompagnent la mimesis et qui poussent les protagonistes de l'histoire à commettre les meurtres. De cette façon, la réécriture garde une sorte de connexion avec la dernière pièce de la trilogie ancienne, sans pourtant reproduire le même caractère « exécutif » de la partie conclusive de l'*Orestie*. Au contraire, l'exodos de cette réécriture sous-entend le fait que l'histoire ne soit pas terminée. Un choix, celui de laisser l'adaptation ouverte à des possibilités ultérieures, qui convient avec le style de l'autrice⁵⁵. Si cependant la chance de revenir sur le texte représente une facilitation pour l'écrivaine, cette opération déstabilise l'audience qui ne bénéficie pas d'une solution par rapport à la question de la pratique de la vengeance.

Parmi les réécritures contemporaines de l'*Orestie* qui ne prennent pas véritablement de position par rapport à l'exodos de la trilogie ancienne, on peut également mentionner la pièce de Lulu Raczka *Clytemnestra*. L'adaptation date de 2016, et elle a été réalisée pour le « Gate Theatre » de Notting Hill dans le cadre d'un projet

⁵⁴ Gwyneth Lewis, *Clytemnestra*, Cardiff, Sherman Cymru, 2012, p. 82.

⁵⁵ Stanford Humanities Center, « Gwyneth Lewis on the Writing Process », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=QoY1OQ0QYpI>]. Consulté le 6 août 2020.

appelé *The Iphigenia Quartet*⁵⁶, ayant comme objectif la mise en scène de la « domestic catatrophe »⁵⁷ du sacrifice à Aulis à partir du point de vue de chaque personnage de l'histoire. Malgré le fait que l'*Agamemnon* soit le poème qui sous-tend à la pièce anglaise, et bien que la modification du titre mette en exergue la reine, cette représentation focalise des figures marginales, qui sont traditionnellement éclipsées par les autres membres de la famille royale de Mycènes⁵⁸. Le jeu dramatique se construit à l'aide d'un soldat d'Agamemnon et d'une servante de Clytemnestre : ce sont eux les protagonistes de ce drame qui racontent les épisodes tragiques, en permettant à la représentation de se dérouler : « MAID : I discovered the bodies you know. / Agamemnon and Cassandra. / It was me. »⁵⁹.

Lulu Raczka enquête sur les stratégies de spectacularisation du mythe des Atrides. En imprimant une connotation métaperformative au spectacle, elle introduit parmi les personnages, et dès la première moitié de l'intrigue un professeur de philologie et un metteur en scène pour le cinéma qui entament une discussion au sujet de l'imaginaire que l'ouvrage eschylien véhicule aujourd'hui. Ce faisant, la pièce polarise la dramaturgie à l'aide de plusieurs oppositions : le dualisme hégémonie – marginalité, la dichotomie masculin VS féminin et l'opposition innovation – tradition. L'histoire de la pièce concerne toujours la famille royale de Mycènes, tandis que l'évocation du récit est gérée par des voix « subalternes ». Le rapprochement entre le soldat d'Agamemnon et la servante de Clytemnestre offre une perspective globale par rapport au mythe dans la mesure où la narration fusionne un point de vue masculin, public, politique avec un point de vue féminin, domestique, familial. Enfin, par l'intromission du philologue et du régisseur, la pièce favorise une discussion pédagogique par rapport au renouvellement des techniques de dramatisation, et donc de compréhension, de la trilogie eschylienne aujourd'hui.

D'ailleurs, Lulu Raczka n'entend pas exprimer un jugement définitif par rapport au mythe et dans la partie conclusive de son ouvrage, elle revient à nouveau sur l'épisode sacrificiel de manière à interroger le public sur le sens du spectacle. Les deixis reportées

⁵⁶ Une initiative financée par le théâtre anglais susmentionné, qui a permis la création d'un volume dont l'objectif est celui de porter sur scène les prémisses aussi bien que les conséquences du sacrifice d'Iphigénie.

⁵⁷ The Gate Theatre, « The Iphigenia Quartet », [En ligne : <https://www.gatetheatre.co.uk/whats-on/the-iphigenia-quartet/>]. Consulté le 6 décembre 2020.

⁵⁸ Agamemnon et Clytemnestre ne prennent jamais la parole pendant tout le long de la mise en scène.

⁵⁹ « SERVANT : j'ai découvert les corps, tu sais. / Agamemnon et Cassandra. / c'était moi », (notre traduction). Lulu Raczka, « Clytemnestra » in Caroline Bird, Lulu Raczka, Suhayla El-Bushra, [et al.], *The Iphigenia Quartet*, London, Oberon Books, 2016, p. 75.

dans le livret l'indiquent très clairement : « The following section is performed without character. It can be performed by as many or as little of the company as you want. It can be broken up into different parts for performance »⁶⁰. Le texte qui suit à cette courte didascalie a pour fonction de responsabiliser le public par rapport à la tragédie qui vient de se conclure ; il s'agit d'une tentative pour éveiller la conscience critique et pour essayer de faire comprendre les motivations à la base de la conduite du personnage dont le nom compose le titre de la pièce.

OK. / So I think we need the facts. / I think we need to assess the facts of what exactly has happened. / The facts. / What have we learnt today? / What have we learnt here today? / So firstly we have learnt there is a mother / A mother and a girl. / The girl is to be sacrificed in a temple. / Let's be specific. / Sacrificed by her father in a temple on a hill. A big temple on a hill. / We know this. / Yes? / We know this.⁶¹

Le résumé des événements qui déclenchent les faits composant l'*Agamemnon* invite l'audience (mais, peut-être aussi les acteurs) à prendre une position par rapport à la représentation. L'épilogue a une fonction didactique : il s'agit de porter un jugement au sujet du sacrifice. De cette manière, les spectateurs se responsabilisent, en faisant l'expérience de la difficulté de juger les faits qui composent l'histoire du mythe.

Malheureusement, à cause de la pandémie due au COVID-19, la « Fondazione Lenz » n'a pas eu la possibilité de mettre en scène le dernier chapitre de son adaptation de l'*Orestie* ; un projet qui avait commencé en 2018, et qui devait s'achever en 2020. Pour autant, la fondation n'a pas manifesté la volonté de ne pas poursuivre la réalisation du spectacle⁶². Pour cette raison, nous ne pouvons que formuler des hypothèses par rapport à la poétique de *Pupilla* (le titre que l'association de Parme avait destiné au dernier drame de cette réinterprétation de la trilogie). Comme dans les deux premiers chapitres, il est possible d'affirmer que Francesco Pititto accordera une grande importance à la

⁶⁰ « La section suivant n'a pas de protagoniste. Elle peut être jouée par plusieurs acteurs ou juste quelques acteurs, comme vous voulez. Elle peut être fragmentée en plusieurs parties différentes. », (notre traduction), Lulu Raczka, « Clytemnestra » in *Ibid.*, p. 78.

⁶¹ « D'ACCORD. / Je pense donc que nous avons besoin des faits. / Je pense que nous devons évaluer exactement les faits qui se sont passés. / Les faits. / Qu'avons-nous appris aujourd'hui? / Qu'avons-nous appris ici aujourd'hui? / Donc tout d'abord nous avons appris qu'il y a une mère / Une mère et une fille. / La fille va être sacrifiée dans un temple. / Soyons précis. / Sacrifiée par son père dans un temple sur une colline. Un grand temple sur une colline. / Nous savons cela. / Oui? / Nous le savons » (notre traduction). *Ibid.*

⁶² Il est déjà possible de trouver sur la page Instagram de la Fondation (@lenz_fondazione) des anticipations de la mise en scène de *Pupilla* (image 24).

perspective féminine. La troupe, composée uniquement de femmes⁶³, saura mettre en lumière, grâce à la précision du travail scénique, la diatribe qui se lève à partir de la dernière pièce de la trilogie eschylienne et qui concerne précisément l'écart entre l'investissement maternel et la participation paternelle dans la procréation et dans le développement des facultés des enfants.

3.4 L'Orestie impossible, ou *La Nuit d'Agamemnon*.

En comparaison avec les autres réécritures contemporaines de l'*Orestie*, Brigitte Athéa propose une solution alternative au mythe dans la mesure où son adaptation rend l'*Orestie* impossible. L'ouvrage s'intitule *La Nuit d'Agamemnon* et il commence en Aulide. Le poème raconte le départ de l'armée grecque pour Troie tandis que l'écrivaine évoque rétroactivement l'événement. Les protagonistes de la pièce parlent au passé et ils se présentent au public en narrant une histoire qui a déjà eu lieu⁶⁴. C'est ainsi que les enchaînements temporels s'altèrent : les flash-back du sacrifice d'Iphigénie se mélangent aux anticipations de l'homicide d'Agamemnon. Bien évidemment, la mise à mort de la première née de Clytemnestre occupe une place privilégiée dans l'évolution du récit⁶⁵. Un événement qui provoque la rage de la reine contre son mari. La notion de Pouvoir forge la rhétorique des thèmes que les répliques développent. Le souverain montre son vrai visage : Agamemnon est un pervers⁶⁶ qui est prêt à tout faire au nom du prestige.

AGAMEMNON : [...] Tous les hommes venaient se prosterner devant moi, et se faire les plus aimables, les plus rampants pour avoir de l'avancement !... Les femmes se battaient pour se glisser sur ma couche !... J'étais le Roi !... Leur Roi !⁶⁷

Le narcissisme du roi de Mycènes génère une dialectique fondée sur la notion de genre, qui permet la mise en exergue des effets de l'assertivité masculine. La virilité du chef militaire exerce une violence qui empiète sur les femmes aussi bien que sur les autres hommes. Un dualisme illustré également à l'aide d'autres personnages masculins,

⁶³ Une solution différente par rapport au spectacle *Eumenidi* de Vincenzo Pirrotta, où la compagnie théâtrale ne se composait que d'hommes.

⁶⁴ Brigitte Athéa, *Chantier, La Nuit d'Agamemnon*, Limoges, Le Bruit des autres, 2003, p. 70.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 83-6.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 70-1.

comme Achilles, qui se déshabille de l'uniforme du guerrier, pour devenir le prototype d'un pacifiste qui renonce, à la différence d'Agamemnon, à devenir un meurtrier : « Je suis né homme. Mais je ne veux pas tuer »⁶⁸. C'est pourtant au moment de la dissolution de l'histoire qu'il est possible de voir le changement le plus important de toute la réécriture :

CLYTEMNESTRE (*elle annonce, avec ferveur*) –... Pour la première fois dans l'humanité, un chef d'État en exercice sera inculpé pour un crime contre l'humanité devant un tribunal universel !

(*Iphigénie se lève d'un bond, et va se jeter dans les bras de sa mère*)

UNE VOIX DANS LA NUIT (*se relevant*) – « ... L'heure est venue de sortir de la vallée obscure !

UNE AUTRE VOIX QUI S'ÉLÈVE DANS LA NUIT –... L'heure est venue de sortir des sables mouvants !

IPHIGÉNIE (*se serrant contre sa mère*) (*enfantine*) –... Avec cette foi, nous arrachons à la montagne du désespoir, le joyau de l'espérance ! »

AGAMEMNON (*se relevant, avec difficulté*) (*comme sortant d'un cauchemar*) –... J'ai fait un rêve... J'étais un Roi !... Le plus grand de tous les Rois !

(*La lumière s'estompe*)

(*Noir*)⁶⁹

La reine de Mycènes renonce à se faire justice elle-même. Du point de vue de la construction de la fable, cette décision interdit la création de la spirale de violence qui fournit traditionnellement le matériel littéraire à la base de trilogie eschylienne. En quelque sorte, il est possible d'affirmer que Brigitte Athéa empêche le déroulement de l'*Orestie* à travers l'introduction d'un autre tribunal dans une réécriture de la tragédie euripidienne. C'est la victoire du droit maternel sur le pouvoir patriarcal : le Roi Agamemnon, le père fou, doit se soumettre au jugement d'une cour qui n'est pas gérée par des dieux, en raison du fait que le crime que le personnage a commis est conçu comme un crime contre l'humanité. Le délit d'Agamemnon réside dans le fait d'avoir tué un enfant pour réaliser des objectifs personnels, en oubliant l'universalité de la loi. C'est ainsi que, contrairement à la « vallée obscure » produite par Agamemnon, Iphigénie retrouve la chaleur de l'étreinte maternelle, et même si la vie de la fille ne parvient pas à être sauvée pendant le déroulement de la pièce, le personnage féminin retourne en vie à la

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 106.

fin de la mise en scène. Clytemnestre, qui est la figure qui véhicule la narration, apaise sa douleur sans devoir recourir à la Loi du Talion.

En guise de conclusion, il est impossible de formuler une schématisation suffisamment vaste et en même temps assez souple pour encadrer les spécificités de chaque réécriture de l'*Orestie* au XXI^e siècle. Tous les écrivains qui s'approchent du mythe des Atrides trouvent une façon tout à fait personnelle pour s'approprier de l'histoire de cette famille. Le genre tragique devient ainsi un outil qui permet de mesurer l'humanité en fonction de ses maux, et en le faisant, le théâtre soulève des interrogations sans pourtant donner toujours des réponses.

Du point de vue statistique, il est possible de dire qu'au XXI^e siècle, les adaptations de l'*Orestie* ont tendance à perdre l'optimisme qui pouvait caractériser la partie conclusive des *Euménides* eschylennes. Souvent, les metteurs en scène optent pour une résolution négative de l'histoire, même en bouleversant radicalement les équilibres mimétiques et narratifs de la trilogie originale. Il n'existe pas cependant qu'une forme exacerbée de nihilisme derrière cette politique de réception du classique. Il est également possible de voir la volonté de mettre le public en garde par rapport aux dangers du monde qui l'entourne. C'est ainsi que beaucoup de réécritures n'avancent pas de conclusion définitive, ce qui permet au discours de la pièce de devenir une sorte de « bouteille à la mer » pour une humanité qui n'est pas encore dans la condition d'avoir perdu totalement son espoir.

CONCLUSIONS

« Le temps a la tendance à faire *bouger* les choses ».

Selon Roman Jakobson, la parole poétique dégage une « magie » qui se réalise davantage à travers la temporalité de son énonciation¹. C'est pour cette raison que Carlo Alberto Augieri conçoit la transcription de ce « psychosymbolisme acoustique » comme une trahison du lyrisme poétique original². De même, dans cette thèse, la notion de temporalité joue un rôle essentiel dans la définition de l'objet d'étude. Le point de départ de ce travail a été le désir d'étudier la réception de l'*Orestie* au XXI^e siècle en Europe (en particulier en Italie, en France et en Grande-Bretagne) : « le contemporain est peut-être avant tout [...] une question posée à (ou même par) l'histoire »³.

En revanche, malgré cette prépondérance de la dimension diachronique dans la conception de ce travail, la notion de spatialité reste un aspect qui ne peut pas être oublié. Même Jakobson explicite la nécessité de l'opération (l'intégration de la spatialité) dans l'étude d'une production littéraire⁴. En ce sens, le théâtre facilite la résolution de ce problème. À travers l'expérience de la mise en scène, les planches accordent à l'articulation du vers dramatique une existence « physique », qui s'exprime à l'aide de la contingence scénique. De cette manière, la temporalité se mélange sans interruption avec la spatialité, en créant un ensemble complexe, mais cohérent. Conformément à cette réflexion, nous avons décidé de proposer une analyse thématique capable de retraduire à l'écrit (Augieri nous pardonnera) « l'espace performatif » activé par les livrets contemporains qui composent notre corpus. Afin d'articuler une recherche exhaustive du phénomène, cette thèse envisage tous les aspects principaux de l'*Orestie*.

Nous avons entamé notre étude à partir d'une analyse du système taxinomique de la trilogie ancienne. De cette manière, l'examen de la production théâtrale contemporaine a permis la création d'un lien avec les thématiques qui composent la trilogie d'Eschyle. Après avoir spécifié le conflit de base qui sous-tend à l'ouvrage, nous avons analysé les modèles actanciels de chaque pièce. Cette première approche a favorisé la définition des isotopies qui composent les poèmes. La redondance de certaines catégories sémantiques a permis la définition des thématiques fondamentales de l'ouvrage. Ensuite, à travers l'attribution des fonctions actanciennes aux personnages, il a été possible de souligner

¹ « Sul verso » in Roman Jakobson, *Autoritratto di un linguista*, trad. Giorgio Banti et Biancamaria Bruno, éd. Luciana Stegagno Picchio, Bologna, Il Mulino, 1987, (« Saggi »), p. 213.

² Voir Carlo Alberto Augieri, *La Letteratura e le forme dell'oltrepassamento*, Lecce, Manni Editori, 2002.

³ Lionel Ruffel, *Brouhaha : Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 195.

⁴ Voir Roman Jakobson, *Magia della parola*, Milano, Laterza, 1980.

l'évolution de l'action de l'*Agamemnon* aux *Euménides*, en mettant en exergue les triangulations fondamentales dans les programmes narratifs de chaque pièce. D'un point de vue méthodologique, la démarche que nous avons décidé de suivre vise à rapprocher la sémantique structurale de Greimas aux recherches en histoire du théâtre d'Anne Ubersfeld.

Le deuxième chapitre de la première partie focalise l'élément divin dans les réécritures contemporaines de la trilogie d'Eschyle. La religion joue un rôle très important dans le développement de l'*Orestie*. L'*hybris* d'Agamemnon, la voix oraculaire de Cassandre, l'éveil des Érinyes, le vote d'Athéna sont tous des épisodes qu'illustrent la participation des Olympiens et des divinités chtoniennes dans les enchaînements synoptiques de l'histoire. Pour cette raison, nous avons décidé de regarder à l'élaboration de ces mêmes éléments dans les pièces qui composent notre corpus. L'objectif du chapitre est de mettre en exergue les différences de perception par rapport au culte religieux dans notre corpus vis-à-vis de l'ouvrage de départ.

Au sujet de Cassandre, la fille de Priam devient un personnage très productif dans les mises en scène contemporaines. Les réécritures de l'*Orestie* explorent les conséquences du don possédé par cette figure. C'est le cas, par exemple, de *Kassandra Fukushima* par Jacques Kraemer. La caractéristique que les metteurs en scène exploitent davantage, c'est la capacité du personnage de prédire les malheurs futurs. Au XXI^e siècle, Cassandre parvient à maîtriser le langage de ses visions. Ce qui ne change pas, c'est la capacité des autres personnages de comprendre le message de la prophétesse. C'est ainsi que l'avertissement de la princesse d'Ilion se dirige plutôt envers les spectateurs. À travers l'image de la prêtresse d'Apollon, les dramaturges invitent le public à ne pas commettre les mêmes fautes que les Atrides. C'est le cas, par exemple, de la pièce *Cassandra* de Marta Scaccia, ou du monologue *Cassandra o del tempo ritrovato* d'Elisabetta Pozzi.

La représentation des Érinyes est par contre plus problématique. Les Filles de la Nuit sont traditionnellement associées à la création de la démocratie : c'est à partir de la transformation des Érinyes en Euménides que la conclusion du conflit se détermine. Aujourd'hui, cette conclusion n'est plus évidente. Le dénouement heureux est souvent empêché par une remise en discussion de l'idéal de justice. L'institution du tribunal ne parvient plus à apaiser les esprits de la vengeance (il suffit de penser à « la mort de la justice » à la fin du drame *Eumenidi* par Pirrotta), Athéna perd son pouvoir régulateur, et avec elle, même les autres divinités commencent à disparaître.

Le questionnement de la fonction des Érinyes est symptomatique d'une apostasie générale chez les autres personnages. Les adaptations de la trilogie illustrent les effets de la sécularisation dans le contexte social actuel. Les écrivains contemporains remettent en discussion l'institutionnalisme du culte. Les pièces analysées présentent une société où le sentiment religieux est décliné de manière plutôt personnelle : la spatialité et la temporalité de la liturgie sont déstructurées à l'aide d'une mutation séculière du sacré. De cette manière, le théâtre devient le porte-parole d'une évolution philosophique qui est beaucoup plus profonde et qui concerne le rapport des êtres humains à la transcendance. Cependant, si le culte officiel obéit aux effets d'une laïcisation forcée, d'autres pouvoirs semblent se sacrifier. C'est le cas de la politique : l'image du souverain subit un processus de divinisation. Le pouvoir spirituel se plie au pouvoir temporel : l'état l'emporte sur la foi.

Par l'analyse de la représentation du pouvoir politique, nous avons souligné la capacité de la trilogie ancienne de narrer les fractures sociales qui tenaillent notre époque. Les metteurs en scène contemporains utilisent l'ouvrage d'Eschyle pour présenter les rivalités politiques de notre temps. Les adaptations focalisent des sujets comme la guerre (même à travers l'introduction de la matière euripidienne), la vie des soldats ou les conflits diplomatiques. L'opération est souvent politiquement orientée : les réécritures dénoncent les asymétries qui génèrent les oppressions dans le milieu social. Pour cette raison, même la compréhension de cet aspect de la production contemporaine représente un défi, comme elle présuppose une transdisciplinarité critique capable de saisir le phénomène de manière aussi complète que possible.

En ces termes, la mise en scène *Orestes in Mosul* est emblématique : les conséquences du terrorisme en Iraq (et la collusion des gouvernements occidentaux dans la création de ces régimes) nous obligent à relire de manière différente une histoire qui est considérée, depuis sa première représentation, comme le symbole de la définition de la justice. Similairement à Milo Rau, Cécile Ladjali aborde le conflit israélo-palestinien à l'aide de sa pièce *Hamlet/Électre*. Une opération qui ne passe pas inaperçue, comme en témoigne la réaction du CRIF. De cette manière, au XXI^e siècle, la trilogie d'Eschyle parvient non seulement à raconter les crises, mais elle devient parfois un instrument capable d'empirer les rivalités déjà existantes⁵.

⁵ À ce sujet, voir Caterina Carpinato, « Morire per l'Orestea nel 1903 : una nota sulla ricezione di Eschilo e sull'eredità degli antichi in Grecia », *Studi italiani di filologia classica*, XIII, Firenze (FI), Le Monnier, 2015, p. 51-70.

Au sujet de la représentation de la royauté, les réécritures de la trilogie eschylienne deviennent un instrument de dénonciation contre l'oppression opérée par la superstructure. C'est le cas de la pièce de Marie-Pierre Cattino qui accuse la classe politique (Agamemnon) de permettre le sacrifice de la vie des jeunes, pour pouvoir ranimer le champ de bataille. La même réflexion est avancée par l'*Oresteia* de la compagnie Anagor, où le retour du souverain à Mycènes se réalise précisément sur la cendre des soldats défunts. C'est ainsi que l'image des soldats qui perdent la vie pour prendre parti dans un conflit qui ne les concerne pas est un motif recourant dans plusieurs réécritures. Vincenzo Pirrotta exploite par contre le mythe pour dénoncer la dégradation et la corruption de la représentativité politique qui caractérise les gouvernements d'aujourd'hui.

En ce qui concerne la connivence entre le pouvoir politique et la violence, Valeria Parrella met en place une opération particulière. À travers sa pièce *Il Verdetto*, l'autrice italienne transforme le mythe des Atrides en récit de mafia. Agamemnon devient le chef d'une association criminelle qui s'oppose à l'institution officielle, en provoquant pourtant la même violence que l'état. Dans ce drame, la vraie protagoniste de l'histoire devient Clytemnestre. L'écrivaine permet au personnage de raconter sa version des faits, même si dans cette réécriture la reine est a priori considérée comme coupable.

L'*Orestie* s'éloigne définitivement de son contexte originel, en finissant pour proposer un message antithétique en comparaison des tragédies eschyliennes. De manière similaire à la pièce de Ladjali ou de Milo Rau, la trilogie qui retraçait depuis l'Antiquité la création d'un système juridictionnel fondé sur la démocratie devient dans l'adaptation de Parrella le blason de l'illégalité. La tradition se fait malléable en permettant à l'écrivaine d'exploiter le mythe pour dénoncer une réalité tout à fait contemporaine.

La centralité que Valeria Parrella accorde à Clytemnestre dans son adaptation de la trilogie permet la définition d'un autre facteur qui caractérise la réception théâtrale de cet ouvrage au XXI^e siècle : l'importance des relations personnelles parmi les protagonistes de l'histoire. C'est ainsi qu'après une première réflexion au sujet de la dimension publique/institutionnelle de l'*Orestie*, nous avons focalisé la sphère intime du système familial.

Le premier chapitre de la deuxième partie a ainsi été consacré à la fonction d'Agamemnon au sein de son foyer. Les relations que nous avons mises en exergue sont la paternité et la conjugalité. Cependant, avant de commencer l'analyse de l'imaginaire proposé dans les pièces contemporaines, nous avons préféré de comprendre l'évolution de

la fonction paternelle au cours des siècles afin de parvenir à une lecture ponctuelle des livrets actuels. À partir d'un excursus historique, il a été possible d'attirer l'attention sur les caractéristiques qui définissent aujourd'hui la figure parentale du personnage.

En ce qui concerne l'enjeu d'Agamemnon à l'égard des autres membres de sa famille, la figure en question a été comprise à l'aide de la dichotomie qui scinde la paternité biologique de la paternité sociale. Une opposition qui nous a permis d'établir une grille conceptuelle capable de mettre en relation l'acceptation ou la négation de la paternité biologique avec l'exercice actif ou passif de la paternité sociale. Successivement, en comparant simultanément les essors de cette confrontation, il a été possible de constater que chaque croisement correspondait à une scène spécifique de la trilogie.

En ce sens, il existe une similitude entre la représentation de la gestion publique de l'état et l'image de la dimension privée de la vie des personnages. Les rapports qui mettent en relation les membres de la famille des Atrides subissent la même déstructuration que les rapports qui se manifestent dans la gestion publique du pouvoir politique. Les adaptations qui illustrent négativement le personnage d'Agamemnon dans son rôle de chef de Mycènes donnent également vie à un personnage qui ne sait pas comment maîtriser ni le côté biologique de la paternité ni le côté social de sa fonction parentale.

En empruntant au roman *Malina* d'Ingeborg Bachmann la métaphore décrivant la figure paternelle (en épigraphe au chapitre), Agamemnon donne la bienvenue au nouveau millénaire « déshabillé de son manteau », c'est-à-dire dépouillé de son pouvoir traditionnel. En revanche, le roi de Mycènes reste un père violent. Le chef de la ville profile une autorité évanescence, qui est en train de s'affaiblir, mais qui demeure brutale dans les limites de son actuation. L'échec du personnage du point de vue de la responsabilité parentale ne se réalise pas sur le plan sexuel. Les analyses proposées dans la partie conclusive de ce chapitre ont démontré que les adaptations contemporaines de la trilogie tragique ont la tendance à souligner la force du souverain dans son rôle d'amant. Cette opération a l'effet de générer une asymétrie par rapport au personnage d'Égisthe, qui se connote négativement en comparaison d'Agamemnon.

Après avoir focalisé la figure du père, le deuxième chapitre de la deuxième partie analyse la représentation de la maternité. D'abord, nous avons présenté la maternité et le maternage à partir d'une lecture critique de matrice féministe et psychanalytique. Cette

démarche nous a permis de rapprocher les réécritures de manière organique, à l'aide d'une organisation antithétique.

En principe, nous avons étudié les adaptations qui présentent l'épouse d'Agamemnon de manière positive. En ce sens, la recherche critique qui a précédé l'analyse des textes nous a permis de constater qu'il existe une correspondance entre la réflexion théorique et la production littéraire. Le féminisme influence la réception de la trilogie d'Eschyle. Les pièces que nous avons eu la possibilité de repérer expriment de manière dramatique les concepts critiques. C'est le cas de la pièce de Marie-Pierre Cattino qui canalise l'affection maternelle dans une déclaration d'amour que la mère dédie à ses enfants à la fin du livret.

Cependant, à côté de cette première approche à la tradition mythique, il a été également possible de constater un questionnement de ce personnage féminin. En ce sens, la réécriture de Fondazione Lenz est emblématique. L'association présente un spectacle entièrement au féminin où la figure de la reine de Mycènes est comprise pourtant de manière très négative. Cette opération accorde une déclinaison du personnage qui est beaucoup plus solide et complexe par rapport aux adaptations de la fin du siècle dernier. Les côtés obscurs de la reine ne sont pas laissés de côté. Dans le cas de la compagnie de Parme, la séquence qui nous a permis de souligner cette caractéristique de Clytemnestre a été l'épisode de la nutrition forcée, où il est possible de voir très clairement un processus de stérilisation de la fonction nourricière maternelle.

Malgré cette antinomie, il est toujours possible de rapprocher les réécritures qui proposent une image positive de la mère des adaptations qui enquêtent plutôt sur son âme noire. Cette connexion se réalise à l'aide de la notion de corporalité. Le maternage est envisagé à partir de sa dimension matérielle et ensuite décliné de façon bienveillante ou négative. La polyphonie de représentations de ce personnage témoigne en outre une autre caractéristique de la réception de la trilogie à l'époque actuelle : la figure de la reine de Mycènes est encore très productive, d'un point de vue scénique, tandis que sa contrepartie masculine est abordée par les auteurs contemporains de manière quelque peu simpliste.

Au XXI^e siècle, la reformulation des rapports de parenté n'est pas seulement en train de désarticuler la dyade conjugale. Ce changement produit des effets même par rapport à la caractérisation de la progéniture. À ce sujet, l'époque contemporaine a été définie par le philosophe Marcel Gauchet comme l'ère du « fils du désir ». Pour cette raison, cela devient de plus en plus difficile pour un enfant de frayer son chemin personnel par rapport à l'histoire de sa famille. Nous avons donc envisagé le chapitre qui

aborde la représentation des enfants du couple royal à l'aide de l'idée d'héritage : l'évolution que chaque individu doit réaliser pour parvenir à la subjectivation.

En ce qui concerne Oreste, les réécritures illustrent l'impossibilité pour ce personnage de trouver individuellement la façon pour intégrer son existence à l'histoire de sa famille. C'est le cas de la version du personnage proposée par Ladjali. Dans *Hamlet/Électre*, le prince devient aveugle pour ne pas être obligé à prendre parti au délire de sa dynastie. Fondazione Lenz, Therry Paternoster et Milo Rau décident par contre de mettre en exergue le refus d'une famille d'accepter un fils qui ne correspond pas aux attentes de ses géniteurs. En ce sens, les pièces élaborées par ces metteurs en scène traduisent le jeu dramatique en véritable acte politique.

Avec *Oresteia*, Robert Icke réalise une opération particulière. Il décide de transformer Électre en projection hallucinatoire d'Oreste. Ce choix crée un effet de débrayage de la mimesis étant donné que la représentation alterne de manière très fluide la réalité de la scène à l'imagination du personnage.

La seule réécriture qui se rapproche de la définition d'héritage que nous avons proposée au début du chapitre est *Elettra Operapoesia* de Nanni Balestrini. La structure de ce texte est très complexe. L'écrivain italien s'amuse avec la langue italienne jusqu'à créer un drame qui définit son lyrisme au moyen de l'incohérence. Le ludisme de l'expérimentation littéraire a l'effet de charger le texte poétique d'une signification aussi profonde qu'énigmatique. Du point de vue de la thématique du chapitre, en refusant la tradition, Électre parvient à définir son identité à l'aide de sa généalogie. Le contresens n'est qu'apparent. Dans cette réécriture, la fille d'Agamemnon renonce à son immobilisme canonique afin de sortir du cercle vicieux de son histoire. Les derniers chœurs expliquent cette transition de manière très claire.

Indépendamment de l'épilogue de chaque adaptation, le point commun à tous ces drames est l'incapacité pour les protagonistes de l'histoire de maîtriser leur destin. C'est pour cette raison que même au XXI^e siècle, l'*Orestie* n'a pas les moyens pour renoncer à la dérive criminelle qui empiète sur les personnages de cette narration depuis 458 av. J.-C.. Dans les réécritures contemporaines du mythe des Atrides, la famille se désarticule. La rigueur de la fonction paternelle évapore, la maternité se montre sous son côté le plus sombre et la progéniture du couple royal ne parvient pas à devenir l'héritière d'un destin qui l'écrase au lieu de l'épanouir. À la lumière de cette complexité relationnelle, la dérive criminelle est inévitable. Les analyses développées dans le premier chapitre de la dernière

partie de cette thèse ont privilégié une interprétation du meurtre d'Agamemnon et du matricide d'Oreste à l'aide des concepts de jouissance et de désir.

La souffrance provoquée par la perte de la première née motive la rage meurtrière de Clytemnestre. Le sacrifice d'Iphigénie devient l'épisode qui pousse le personnage féminin à remettre en discussion son système de valeurs. En voyant sa fille sacrifiée sur l'autel à Aulis, la mère décide de désarticuler l'ordre symbolique représenté par le père. Agamemnon est compris comme le déclencheur d'une souffrance inépuisable : la fille a perdu la vie en raison de la loi que le souverain de Mycènes représente. De cette manière, la mise à mort du chef de la ville exprime la volonté de mettre en discussion l'ordre symbolique qui administre le monde. L'idée de répétition illustre au mieux l'impossibilité pour la reine de ne pas réitérer le passé. En tuant son époux, Clytemnestre vise à rétablir le lien qui l'unissait à la chose, c'est-à-dire la raison de son bonheur désormais perdu.

De son côté, en ayant vécu l'expérience de la privation paternelle, Oreste cherche à réintégrer la Loi questionnée par Clytemnestre. Au XXI^e siècle, les réécritures de la trilogie utilisent l'épisode du matricide pour représenter le processus qui permet la séparation de l'enfant de la mère. Un acte symbolique qui traduit la volonté du personnage de réintroduire la notion de désir : en retournant à Mycènes, Oreste domine la pulsion de mort anarchique mise en œuvre par Clytemnestre. C'est pour cette raison que le meurtre de la reine a été expliqué à partir de la clinique lacanienne. D' de Kabal illustre le désir de l'objet désiré par l'autre (à travers le personnage d'Égisthe), Robert Icke présente l'opposition entre la Loi du cœur et la Loi naturelle. Les dramaturges contemporains font preuve de maîtrise de la recherche psychanalytique. Une connaissance qui est repérable même dans l'attribution de la culpabilité des crimes.

De cette manière, après avoir tué le père, la mère phallique devient l'objet de la haine de son fils, ou bien de la fille. Plusieurs adaptations (Zinnie Harris, Gwyneth Lewis, Cécile Ladjali, Marina Carr) accordent à Électre la tâche de gérer le crime. Un changement qui remet en question la centralité d'Oreste dans l'imaginaire contemporain associé à cette trilogie. La sœur assume une relevance que la tradition accordait au frère. Bien évidemment, cette opération implique un redimensionnement de la fonction des personnages du point de vue de la structure du récit. Les ouvrages qui rendent Électre coupable de meurtre lui endossent également le fardeau du procès. En revanche, indépendamment du personnage qui accomplit le crime, la rage exprimée contre Clytemnestre dénote l'existence d'un problème en ce qui concerne le développement psychique du coupable. Un trouble psychopathologique qui se reflète même chez les

autres protagonistes de la trilogie. Il s'agit d'un véritable pléonasme symbolique : les caractéristiques des névroses de translations permettent la classification des actions des personnages dans les épisodes qui composent la mimesis des adaptations.

C'est pour cette raison que nous avons envisagé l'engagement de chaque figure par rapport aux crimes à la lumière d'une névrose de translation. Agamemnon a été compris à l'aide de la perversion : en représentant la loi, il se permet de s'opposer à l'ordre symbolique religieux. Cette caractéristique émerge de manière très nette dans la scène « des tapis rouges », c'est-à-dire au cours de l'épisode qui précède la conclusion de la première tragédie de la trilogie. En foulant les étoffes brodées, le souverain s'oppose à la volonté des dieux. C'est à partir de cet épisode que même au XXI^e siècle l'*hybris* du roi de Mycènes se manifeste.

Clytemnestre a été présentée comme l'emblème de la mélancolie : le souvenir de la mise à mort d'Iphigénie lui interdit de pardonner le sacrifice à son époux. La mère en deuil devient la victime d'un cercle vicieux : la souffrance éprouvée à cause d'Iphigénie coïncide avec la raison d'être (un « être pour la mort », en exploitant l'expression d'Heidegger) de la femme du roi. La répétition interminable du malheur est la caractéristique principale de ce personnage. Clytemnestre a besoin de sa souffrance pour revendiquer son statut ; cet élément est mis très bien en exergue par la pièce de Lulu Raczka qui interroge précisément cette figure à la lumière de sa douleur inépuisable.

Le personnage d'Électre est l'emblème de la névrose obsessionnelle. La fille d'Agamemnon vit son existence dans l'attente de son frère. Le désir de la protagoniste est de voir le meurtre de son père vengé, mais afin de réaliser ce désir elle a besoin du désir de l'autre, c'est-à-dire du désir d'Oreste. Cette affiliation très forte à la figure fraternelle devient l'expression d'une libido sous-développée, qui trouve chez Agamemnon l'origine de sa pulsion érotique. Jacques Lacan suppose que la névrose de contrainte pousse l'obsessionnel à se poser la question « suis-je mort ou vivant ? ». Dans les réécritures contemporaines de l'*Orestie*, le trouble du personnage se manifeste devant la tombe paternelle, au début de la deuxième pièce de la trilogie. C'est à ce moment du récit que la fille d'Agamemnon active tous les mécanismes qui caractérisent cette névrose de translation.

Finalement, Oreste est l'image de l'hystérie. Le sujet hystérique est celui qui facilite la création du désir chez l'Autre. En ce qui concerne Oreste, la dimension conflictuelle avec la mère se manifeste pendant l'évocation du rêve de Clytemnestre. Selon Jacques Lacan, la question que l'hystérique se pose est « quel est mon sexe ? ».

Cette problématique surgit à cause de la castration que Clytemnestre opère sur Agamemnon à travers le régicide. En ce qui concerne la question sexuelle, Robert Icke semble garder à l'esprit la définition de cette névrose proposée par Lacan, lors de la création de sa version du personnage. Dans son adaptation, Électre et Oreste sont en fait la même personne, ou bien Électre est une projection mentale d'Oreste.

Mais si les motivations qui poussent les membres de la famille des Atrides à commettre cette longue liste d'homicides sont de nature psychique, est-il toujours possible d'envisager un final heureux pour les réécritures contemporaines de la trilogie d'Eschyle ? La réponse à cette question n'est pas univoque. Parfois, les pièces gardent un final bienveillant, avec la transformation habituelle des Érinyes en Euménides. D'autres fois, les adaptations décident de mettre en question la conclusion d'Eschyle. En ce sens, la pièce *Eumenidi* par Vincenzo Pirrotta est unique en son genre. Le drame opte pour une conclusion heureuse (la transformation des chiennes infernales en Euménides), alors que les Érinyes n'hésitent pas, même après leur transformation, à crier au scandale de la mort de la justice.

Par son ouvrage, Brigitte Athéa réalise une opération tout à fait novatrice : l'écrivaine française remanie la pièce d'Euripide d'*Iphigénie en Aulide* afin de rendre l'essor de l'*Orestie* impossible. Dans cette pièce, Clytemnestre parvient à apaiser sa rage contre Agamemnon sans recourir à la Loi du Talion. En s'emparant de la gestion publique du campement militaire, la reine de Mycènes soumet son époux au jugement d'un tribunal pour son crime contre l'humanité. De cette manière, le mythe ancien véhicule une réflexion qui vise à dénoncer tous les abus de pouvoir contre un être humain qui peuvent se manifester aujourd'hui.

Malgré cette exception, la plupart des drames qui composent notre corpus ne proposent pas aux spectateurs de réponses définitives par rapport à l'évolution du récit, et donc au sujet de l'établissement d'un système de justice durable et équitable. Aujourd'hui, l'*Orestie* pousse plutôt le public au questionnement. La trilogie invite les spectateurs à remettre en discussion les institutions du monde qui les entoure, afin de trouver des solutions aux problèmes qui empiètent sur notre société. En ce sens, les membres de la famille des Atrides apportent une contribution fondamentale.

Dans un essai intitulé *Ambiguïté et renversement*, au sujet de la structure de l'*Œdipe Roi*, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet présentent de cette manière l'exodos de la tragédie de Sophocle :

Si Œdipe aveugle ses paupières, c'est, comme il l'explique⁶, parce qu'il lui est devenu impossible de soutenir le regard d'aucune créature humaine, chez les vivants et chez les morts. S'il avait pu, il se serait aussi bouché les oreilles pour se murer dans une solitude qui le retranche de la société des hommes. La lumière que les dieux ont projeté sur Œdipe est trop éclatante pour qu'un mortel la puisse la fixer⁷.

Selon les philologues, l'*hamartia* du personnage implique la notion de vérité. Le noyau principal de la tragédie consiste en un problème de lumière⁸. De manière similaire, Paul Ricoeur constate que la tragédie de Sophocle n'élucide pas un problème de sexe⁹ : selon le philosophe, le poème aborde la thématique de la vérité. Œdipe perd la vue à cause du fait que sa quête de la vérité rapproche le personnage d'une lumière trop intense pour l'œil humain.

Selon notre lecture, la « vérité aveuglante d'Œdipe » devient pour les Atrides un « désir étouffé ». Dans les adaptations contemporaines de la trilogie ancienne, les personnages ne parviennent plus à assimiler le symbolique, ce qui comporte (en le disant à l'aide de la terminologie lacanienne) le débordement dans le réel. Les protagonistes ne savent pas comment intégrer de manière cohérente la Loi au Désir. D'un point de vue dramatique, cette impossibilité prend la forme d'une dégénération du registre symbolique. La Loi ne parvient pas à trouver une façon pour s'exprimer : la religion voit son autorité altérée, l'état perd son pouvoir ou il l'administre de manière mauvaise, la figure paternelle « évapore ».

C'est à ce moment qu'il devient possible de comprendre même le tableau de Breughel¹⁰ en exergue à la thèse. Similairement aux personnages dans l'épisode évangélique, les Atrides amènent aujourd'hui une existence aveuglée non pas par la lumière (comme Œdipe), mais à cause de la perte de tout repère. Dans les réécritures contemporaines de la trilogie d'Eschyle, ces figures tragiques n'assument pas leur destin. En renonçant à la fin heureuse, les metteurs en scène avertissent le public pour qu'il ne commette pas la même erreur. En ce sens, la distance entre les personnages et les spectateurs, entre la scène et la salle est fondamentale : le caractère surhumain des héros

⁶ V. 1370 et ss.

⁷ Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique de l'«Œdipe Roi », in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, 1972, Paris, La Découverte, 2005, p. 109.

⁸ Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 117.

⁹ Ce qui évoque la critique au familialisme dans *l'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari.

¹⁰ Il est curieux de noter la coïncidence (fortuite) entre le nombre des aveugles sur le tableau (six au total) et le nombre de personnages de la trilogie (Agamemnon, Clytemnestre, Cassandre, Égisthe, Électre et Oreste).

qui prennent parti au déroulement de la trilogie nous rappellent que pour les êtres humains le final tragique (la fosse du tableau) peut être encore évité.

*

À la lumière de ces considérations, l'affirmation de George Steiner selon laquelle à l'époque contemporaine les adaptations des tragédies anciennes ressemblent au « relent de défraîchi que dégage fatalement une fête costumée au lever du jour » ne s'applique pas (au moins) à l'*Orestie*¹¹. Aujourd'hui, la trilogie d'Eschyle sert de prétexte aux écrivains pour aborder des thématiques qui concernent notre contemporanéité. Le processus de réception imprime une re-fonctionnalisation à l'ouvrage ancien : au XXI^e siècle, les auteurs ont la tendance à vider la trilogie d'Eschyle d'une partie de son sens originel afin d'introduire dans les réécritures la marque d'une esthétique nouvelle¹².

Cette opération permet aux dramaturges d'échapper à la « simple hypertextualité » pour explorer plus profondément les mécanismes et les potentialités de la production théâtrale : la précision philologique laisse la place à une fruition alternative de la trilogie. Les événements qui se réalisent sur scène accordent aux spectateurs la possibilité de reconnaître l'histoire, en offrant en même temps aux auteurs la liberté dérivant d'un exercice de style autonome vis-à-vis du poème de départ.

L'imaginaire devient fluide comme il fragmente les possibilités d'adaptation¹³. Cela est constatable dans les productions des écrivains qui rédigent plusieurs versions de cette trilogie (par exemple Vincenzo Pirrotta ou D' de Kabal) : chaque réécriture du mythe décline le tragique de manière unique. D'un point de vue dramatique, la reproductibilité de la pièce se conjugue à la singularité de la performance : la scène devient l'endroit qui active la signification (Fondazione Lenz ou Nanni Balestrini).

Bien évidemment, cette opération a des conséquences par rapport à la définition des approches analytiques qui essaient de comprendre une réalité en constante évolution. Si la « particularisation de l'héritage culturel » est la clé de voûte de la production contemporaine, la critique doit respecter autant que possible l'unicité de chaque mise en scène. Le caractère protéiforme de l'art performatif d'aujourd'hui exige une multidisciplinarité qui rejette les frictions d'une analyse trop rigide. Au XXI^e siècle, le théâtre impose une « poétique de la mosaïque » dans la mesure où la production

¹¹ George Steiner et Rose Celli, *La Mort de la tragédie*, 1965, Paris, Gallimard, 1993, p. 320.

¹² Il suffit de penser au manifeste rédigé par Milo Rau pour Gent, où le metteur en scène précise explicitement que dans son théâtre l'utilisation maximale autorisée du texte source pour des adaptations est de 40 %. Voir également l'interview avec Zinnie Harris.

¹³ John Bryant, *The Fluid Text*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p. 139.

dramatique ne compose pas une fresque uniforme, mais elle se présente plutôt sous la forme d'une image qui se définit à partir de l'union d'un ensemble de fragments.

À travers cette thèse, nous avons commencé à enquêter sur cette production, mais la recherche ne s'achève pas avec ce manuscrit. Les possibilités sont infinies et les voies à suivre peuvent être très différentes. Les metteurs en scène continuent à produire des représentations inspirées du mythe des Atrides qui pourront être comparées avec les adaptations qui composent le corpus de ce travail. En outre, cette recherche n'envisage que la réception de l'*Orestie* alors qu'il pourrait être intéressant de regarder aux correspondances entre les adaptations de la trilogie d'Eschyle et les adaptations des autres poèmes tragiques anciens. Le processus créatif est toujours *in fieri*, mais c'est à l'aide de ce bougement constant que la trilogie d'Eschyle renouvelle sa force.

ANNEXE 1
Archive photographique



Image 1 : Les Érinyes dans la représentation *Clitennestra Millennium* par Vincenzo Pirrotta.



Image 2 : Mise en scène de la pièce Kill par Caryl Churchill [2019].



Images 3a et 3b : variations d'éclairage dans la mise en scène de *Kassandra Fukushima*.



Image 4 : Scène du repas, mise en scène du livret de Robert Icke *Oresteia*.



Image 5 : آگاممنون (*Agamemnon*) par Homayun Ghanizadeh [2009].



Image 6 : Rhian Blythe dans le rôle d'Électre pour le spectacle *Clytemnestra* par Gwineth Lewis.



Image 7 : mise en scène de *Clytemnestra's Tears* par Avra Sidiropoulou.



Image 8 : Scène de la nutrition forcée. Mise en scène Latte, dramaturgie par Francesco Pititto, « Fondazione Lenz », Parme.



Image 9 : Barbara Voghera dans le rôle d'Oreste pour la mise en scène *Latte*. Régie par Francesco Pititto, « Fondazione Lenz », Parme.



Image 10 : Photogramme tiré du matériel multimédia créé pour le spectacle *Orestes in Mosul* par Milo Rau.



Image 11 : Martin von Essenbeck recouvert des cendres des membres de sa famille à la fin de la mise en scène Les Damnés par Ivo van Hove [2016].



Image 12 : Re-présentation de la relation incestuelle entre Électre et Oreste. Mise en scène *Aars! An anatomical study of the Oresteia* (réplique de 2010). Crédits photographique : Vinny Jones.

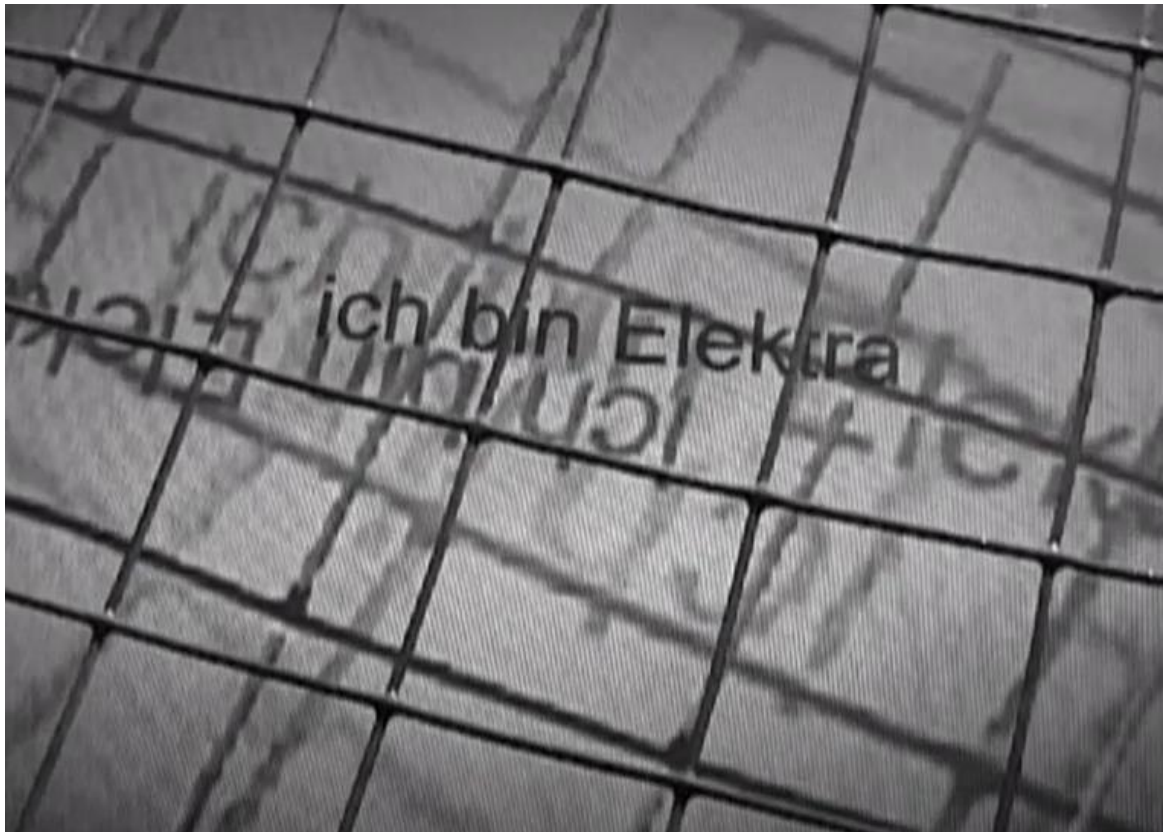


Image 13 : Décor pour la mise en scène d'*Elektra Operapoesia* par Nanni Balestrini.



Image 14 : Scénographie pour la mise en scène des adaptations de D' de Kabal
Agamemnon Opéra Hip-Hop et *Orestie*



Image 14 b : La veste d'Agamemnon pendant la représentation de *Les Choéphores* dans la mise en scène par D' de Kabal.



Image 15 : Scène de la pénétration d'Agamemnon par Clytemnestre. Début de la pièce *Nidi* par Fondazione Lenz.



Image 16 : Photo tirée de la représentation *Schiavi*. Adaptation de *Les Choéphores* par la compagnie « Anagoor ».



Image 17 : Photogramme de la représentation *Darling, Ipotesi per un'Oresteia*.



Image 18 : Photogramme tiré du spectacle *Cassandra o del Tempo Divorato*.

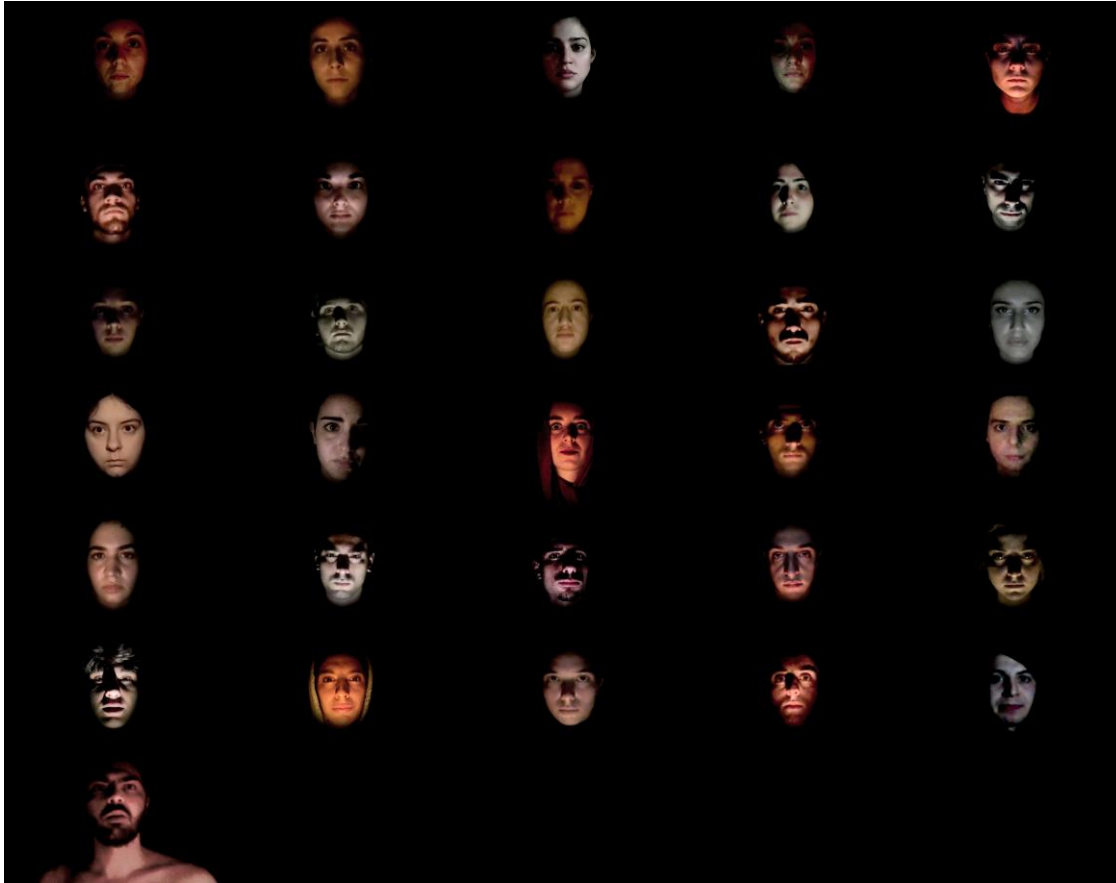


Image 19 : Photogramme isolé de la mise en scène virtuelle *Agamemnon* par l'Université «La Sapienza » de Rome.



Image 20 : Électre par Bradford Louryk. Mise en scène *Klytemnestra's Unmentionables* [2001].



Image 21 : La régression d'Oreste : scène conclusive de la pièce *Latte* par Fondazione Lenz.



La messagerie d'Agamemnon d'après Les larmes de Clytemnestre de Marie-Pierre Cattino

Image 22 : Capture d'écran tirée du canal You Tube de la Maison d'Édition « Koinè ».
Projet multimédia basé sur le livret de Marie-Pierre Cattino.



Image 23 : Image tirée de la mise en scène d'*Electra and her Shadow* par Zinnie Harris.



Image 24 : Photographie tirée du profil Instagram de Fondazione Lenz. Anticipation de la mise en scène de *Pupilla*.



Image 25 : Les Érinyes de Vincenzo Pirrotta pour la mise en scène d'*Eumenidi*.
Représentation au Teatro Olimpico de Vicence.

ANNEXE 2
Interviews aux auteurs

Jacques Kraemer, auteur de *Kassandra Fukushima*.

M. Kraemer a manifesté un grand intérêt pour notre invitation. Le dramaturge a cependant préféré de répondre à nos questions par écrit, de manière à résumer nos suggestions en un texte unique. Par souci de précision, la contribution de Kraemer sera suivie de la liste de questions.

Pour moi, le plus souvent, tout part de la pratique scénique. J'étais revenu à nouveau pour la 3ème ou quatrième fois à l'*Oreste* d'Euripide que j'ai beaucoup aimé travailler avec des comédiens en formation dans les écoles, de la rue Blanche à Paris où j'enseignais, à la Comédie de Saint-Etienne où je dirigeais un stage. Et cela me faisait me replonger à chaque fois avec délectation dans le corpus d'ensemble des tragédies grecques : Eschyle, Sophocle et Euripide.

Retour aux origines, retour aux sources.

Pour un Atelier mis sur pied dans mon petit Théâtre avec des acteurs amateurs et/ou semi-professionnels, j'arrêtai mon choix sur l'*Agamemnon* d'Eschyle.

Au cours de ce travail, je fus vivement intéressé et ému par les deux personnages féminins : Clytemnestre et Cassandre. Et j'entamai un travail d'adaptation de la pièce d'Eschyle qui se resserra progressivement sur le moment de l'arrivée de Cassandre et son assassinat. Avec glissement progressif de la pièce d'Eschyle vers une écriture personnelle.

Eschyle, ainsi que Sophocle et Euripide ont constitué le tremplin majeur pour nombre d'auteurs, de nos classiques (Corneille, Racine entre autres) à nos contemporains (Gabily, Sarah Kane entre autres, très nombreux). Mais je me limitais à développer mes thématiques personnelles et mon style propre dans une confrontation vivifiante avec le géant des géants de l'Antiquité théâtrale.

J'ai aimé cette dilatation temporelle qui fait d'un instant une petite seconde d'éternité. Le moment où *Kassandra* va franchir le seuil où l'attend le grand Tout ou le Nichts, comme on voudra. J'ai voulu ce climat onirique de suspens où celle ou celui qui va mourir revoit et revit sa vie avant que Miss Tod n'abatte sa faux sur sa tête

Je n'ai pas souhaité faire œuvre archéologique. Je me suis plutôt inspiré d'une question attribuée à Bernard Dort : quel usage peut-on faire des classiques aujourd'hui ? Et j'y ai fait passer, ouvertement, les préoccupations qui furent miennes (je devrais dire : nôtres) vers cette année 2011, celle de la catastrophe de Fukushima. Ma pièce est titrée "*Kassandra Fukushima*" et non pas "*Cassandre*", et pas seulement pour des raisons musicales et exotiques, mais parce que ce dont il y s'agit principalement, c'est, à la suite du "*Prométhée 2071*" que j'avais écrite deux ans auparavant et déjà inspirée d'Eschyle, de la situation de notre espèce qui, plus que jamais, semble mener une danse au-dessus du volcan, si ce n'est une danse de mort, sur la planète en rébellion contre l'espèce prédatrice, l'Homo Sapiens, qui semble la dévorer.

Le cosmique et le mythologique travaillent mes deux pièces, conçues comme un diptyque, mais le religieux, qu'il soit hellénistique, juif ou chrétien, non ! l'auteur lui-même s'imaginant être plutôt athée.

Il y a une victime et un bourreau. Le mot bourreau ne se met pas au féminin en français. Clytemnestre est absente du plateau, comme seront absents ceux dont *Kassandra* entend les voix (principalement celles des terroristes).

L'attention du spectateur ne peut se porter que sur *Kassandra Fukushima*, la victime, celle qui, comme Prométhée, "voit avant", et qui sait, la prophétesse des malheurs ultimes desquels nous préférons, pour vivre, détourner notre pensée.

Tout est centré dans ce poème tragique sur le passé, l'imaginaire et le moment présent, celui de sa mort, de celle, *Kassandra Fukushima*, qui fait le récit de sa vie qui va s'achever à l'issue de la représentation par l'appel sussurré doucement de Clytemnestre, figure maternelle et figure de la mort : "Ne te fais plus attendre, viens, toi, Cassandre".

Notons d'ailleurs que pour la première fois, le personnage est nommé de ce doux nom français au goût de cendres : Cassandes, alors qu'avant elle est toujours nommée Cassandra Fukushima, avec le K. initiale quisuggère qu'elle est, de l'auteur, le porte-parole fantasmatique.

Le personnage de celle qui voit en avant me permettait de la projeter loin dans le futur, comme je le fis de *Prométhée, daté 2071* !

Mais pourquoi croire cette prophétesse-ci plutôt que d'autres prophètes de bonheur ou de malheur, quand nous savons bien aux tréfonds de nous-même que l' à venir nous est inconnu, absolument et définitivement inaccessible.

Je n'ai pas de " message " à délivrer, ni de leçons à donner. Je n'y prétends pas. Pour les messages, voyez le facteur des postes, disait Jean Genêt.

Par contre, j'ai le désir de communiquer mes sentiments et mes sensations, de fixer cet évanescent (provisoire et incertain) dans ma parole théâtrale pour qu'elle résonne, ne fut-ce qu'un instant dans la conscience de l'auditoire, et ne serait-ce que pour un tout petit nombre de spectateurs. Cette communication-là est de l'ordre de la communion. Et si religion y a, c'est celle de la foi salvatrice en l'Art. Je crois que l'Art qui a survécu aux deux guerres mondiales, à la Shoah, à Hiroshima, au colonialisme, à toutes les horreurs et à toutes les guerres qui accompagnent la marche horrible et miraculeuse de l'espèce humaine, que l'Art survivra dans le siècle que nous vivons, et dans les siècles des siècles, car, à mes yeux, la fin de l'art serait la fin de l'Humain.

Mais, voyons, je ne suis pas prophète, et je ne crois pas que l'artiste ait forcément vocation à l'être, voyant ou prophète. Il ne voit pas ni mieux, ni plus que son spectateur ou/et son lecteur. Il met en forme son sentiment, et je rappelle que j'ai sous-titré mes deux pièces :

" LIBREMENT inspirées d'Eschyle "

Je souligne "librement" et je signe.

Jacques Kraemer

— **Pourquoi avez-vous décidé d'adapter le mythe de Cassandre ? Quel rapport existe-t-il avec la trilogie d'Eschyle ? Est-ce qu'il a eu d'autres réécritures du mythe des Atrides qui ont influencé votre travail ?**

— **Les « unités temporelles » qui composent la pièce me fascinent beaucoup : pourquoi avez-vous choisi de déstructurer aussi radicalement l'axe diachronique du spectacle ?**

— **Dans cette pièce, vous abordez des thématiques nouvelles, qui ne figurent pas dans le texte « originel » (je pense au nucléaire et à l'environnement, l'économie, mais également au clin d'œil au terrorisme). Mais, vous touchez également des thèmes très classiques (je fais référence à la critique contre les dieux, qui court en filigrane tout le long de la mise en scène, et qui dévient à mon sens une critique contre la religion tout court), pourquoi avez-vous décidé de créer ce mélange ? Dans l'Antiquité, la dimension publique/politique de l'état était étroitement liée au culte pieux ; d'après vous, est-il possible de voir la même connexion aujourd'hui ?**

— **Dans votre pièce, Cassandre entre en contact avec notre contemporanéité ; elle parvient à racheter son récit, elle a l'occasion de raconter sa propre version des faits : pourquoi avez-vous décidé de garder une image très négative de Clytemnestre ? Quel est le but pour cette polarisation qui oppose Cassandre à Clytemnestre ?**

— **Une chose similaire se produit avec Agamemnon : il ne participe pas au jeu dramatique du spectacle. Au contraire, vous déstructurez profondément la force scénique de ce personnage. Pourquoi avez-vous décidé d'altérer de cette manière les équilibres de l'histoire ?**

— Le texte alterne des références réelles (je pense aux nombreuses indications toponymiques contenues dans le livret) avec d'autres passages qui relèvent de votre imagination. Comment avez-vous trouvé une harmonie entre ces approches à la reprise de ce mythe ? Selon la tradition, Cassandre est la prophétesse à la voix inécoutée. D'après vous, l'humanité d'aujourd'hui a su apprendre à entendre ce personnage ? Quel est le message de votre pièce ?

D' de Kabal, auteur d'Agamemnon, opéra Hip-Hop et d'Orestie¹.

La première question que je voudrais te poser concerne la genèse de ce projet : pourquoi as-tu décidé d'adapter les poèmes d'Eschyle ?

Ma réponse va peut-être te décevoir : j'ai voulu créer un opéra hip-hop. Dans le théâtre contemporain, il y a une sorte de négation de cette culture. Moi, j'avais envie de créer une pièce qui pouvait rendre justice à ce genre musical. D'abord, je voulais écrire une tragédie moi-même. Le choix de l'auteur classique a ensuite été motivé par d'autres circonstances : comme je ne suis pas français, je pense que ça aurait été plus facile pour les spectateurs d'accepter et d'assister à la mise en scène d'un classique, plutôt que de venir voir une pièce écrite par moi-même.

Ensuite, j'ai toujours été fasciné par la guerre de Troie. La première pièce que j'ai eu l'occasion de monter était une adaptation de l'*Iliade* qui s'intitulait 93 (comme le département français²). Déjà dans ce projet j'avais commencé à étudier les correspondances entre la tradition classique et le langage du rap. La culture classique m'a toujours intéressé : Hélène, la guerre, les batailles, les grandes destinées. Quant aux Atrides, j'étais très curieux d'explorer l'histoire de ces frères : quand Pâris dérobe Ménélas de son épouse, Agamemnon monte une armée en faisant semblant de vouloir aider son frère tandis qu'il veut seulement partir à la conquête de la ville de Priam. Par rapport à l'*Orestie*, mon idée était de faire une nouvelle traduction empruntée à l'oralité. Mon objectif était de réécrire les poèmes *pour le son*, en restant le plus proche possible du sens originel. Je travaille avec une dramaturge italienne qui s'appelle Emanuela Pace, c'est elle qui a orienté notre méthode de travail. En ce sens, je revendique la musicalité de ma réécriture.

Je voudrais revenir un instant sur les thématiques principales de la trilogie. Je pense à la guerre : tu accordes beaucoup d'importance à l'évocation du conflit. Comment as-tu décidé de représenter cet événement dans tes pièces ? Je voulais également te poser une question par rapport à la partie du livret où tu présentes les difficultés vécues par l'armée pendant le siège. Personnellement, dans ce passage j'ai entrevu une sorte d'homophobie intériorisée. Je sais que tu travailles beaucoup par rapport à la possibilité d'une reformulation de la masculinité et c'est pour cette raison que je voulais te poser la question : quel est le but de ces vers ?

C'est intéressant ce que tu dis : en faisant référence à l'« extrême promiscuité » des soldats sur le champ de bataille, je ne voulais pas introduire une réflexion de nature sexuelle/homophobe. C'était juste une façon pour rendre l'image de ces corps comprimés qui souffrent à cause de la condition qu'ils se trouvent à vivre. Je voulais décrire la fatigue, l'effort. Il y a toujours des aspects qui émergent quand on regarde quelque chose par une perspective alternative. Personnellement, c'est un vers dont je suis très content : on sent vraiment que ces corps sont épuisés. En fait, c'est le métro parisien à l'heure de pointe : les gens qui vont au travail et qui sont blessés, malades, peut-être avec le covid. Des corps qui accusent le manque d'espace.

Une autre chose intéressante par rapport à ce que tu viens de dire au sujet des personnages concerne la fonction du chœur dans cette réécriture. Les adaptations contemporaines de la trilogie oublient très souvent ce personnage, car il empêche l'action d'avancer. Nous par contre, nous avons décidé de requalifier cette figure. C'est à partir de la présence sur scène du chœur qu'il a été

¹ La langue est une question très chère à D' de Kabal. L'artiste conçoit la façon de s'exprimer comme l'indice de son parcours personnel. Pour cette raison, nous avons décidé de ne pas modifier le registre de cet échange ; en respect de l'auteur, de sa poétique, de son histoire.

² Le département Seine-Saint-Denis. Il s'agit d'un département au nord-est de l'agglomération parisienne célèbre pour ses problèmes d'ordre social.

possible de retravailler la musicalité des poèmes. Ça a libéré mon ingéniosité. Dans *Agamemnon*, par exemple, la partie du chœur est très longue : elle dure presque un quart d'heure.

La deuxième thématique que je voudrais aborder est la représentation du ménage. Dans tes travaux, la famille est un sujet très important : quel type de foyer voulais-tu présenter à travers ces drames ?

Je m'intéresse à la filiation. Moi j'ai grandi dans une famille dysfonctionnelle. Maintenant, je suis même père de quatre enfants. Personnellement, j'envisage la famille en tant qu'espace. Je voulais interroger cet espace avec ses mécanismes. La famille est un endroit où s'échapper, un endroit où se sentir en sécurité, elle est un endroit où l'on se fabrique, c'est l'endroit de l'affection. Moi, je suis complètement coupé de la part de la mère, ma famille se compose à présent autour de mes enfants. J'interroge cet espace tout le temps. Ce discours engendre une réflexion au sujet de l'hérité. La condition de vie des familles pauvres. Je suis plutôt vague parce que pour moi la question est très vaste, mais je pense qu'aujourd'hui il faut absolument déconstruire ce concept.

Par exemple, maintenant, je suis très proche de mon frère ; pas tellement parce qu'on partage le même sang, mais parce qu'il existe une proximité d'échange et d'expérience. C'est cela qui fait de nous des frères. Je partage le même sang avec ma mère, mais ça n'implique pas la filiation. Le matricide est la scène la plus violente de toute la pièce. Ça a été très difficile d'avoir un féminicide sur le plateau. À travers mon adaptation, je voulais montrer l'impossibilité de tuer ce personnage de cette façon-là. C'est l'épisode qui justifie le retour de Clytemnestre, mais dès que la reine revient, la pièce n'existe plus. Effectivement, je trouve le troisième épisode assez décevant. Les problématiques sont raccourcies. C'est pour cette question que la troisième partie est ancrée dans le monde contemporain : ça m'a permis de me détacher de l'ouvrage ancien.

Je saisis ce que tu viens de dire pour parler de la dernière partie d'*Orestie*. Comment as-tu élaboré cette séquence de ton adaptation ? En particulier, je suis très curieux de connaître l'idée à la base du personnage d'Odid.

Avec Odid, on entre dans le mystique. On s'éloigne de Dionysos pour connaître un mysticisme qui nous ressemble plus. Il est presque une figure vaudou. Odid coupe le monde en deux pour donner vie à une parole qu'on n'a pas encore entendu. Pour le coup, c'est très hip-hop : Odid indique une fracture. Il est la marque de la différence entre le monde d'avant et le monde d'aujourd'hui. Ça permet à la culture hip-hop d'entrer dans la représentation. Encore une fois, la fracture se manifeste sur scène à travers la musique, qui entraîne l'apparition de l'acteur sur scène. Odid introduit dans la pièce les concepts d'autorisation et de licence. C'est notre couleur à nous, notre direction. Juste avant je te disais que c'est plus facile de mettre en scène la réécriture d'un classique. En même temps je suis metteur en scène : mon but est de jouer mes textes. Odid est l'élément qui m'a permis d'introduire une rupture nette dans le classique d'Eschyle.

J'aime la définition que tu proposes de cette figure. Cependant, même s'il représente une fracture, Odid influence toujours les autres personnages. Je pense par exemple à Électre. J'étais également curieux de connaître l'origine de la réplique finale de Pylade. Comment est-ce que tu as conçu ces personnages ?

La caractéristique de Pylade qui me fascine le plus, c'est qu'il ne parle pas. Pour moi, si dans la pièce il y a un personnage aussi important, mais qui ne parle pas c'est parce qu'on a raté quelque chose. Afin de mettre en scène la fracture dont je te parlais auparavant, il fallait donc permettre à ce personnage de prendre la parole. Ensuite, j'ai décidé de le rendre anglophone, ce qui accorde une musicalité ultérieure à la pièce. Après deux heures quarante de français, ça fait du bien au public d'écouter une autre langue ! De cette manière, Pylade génère une autre temporalité, un

autre son. L'idée c'était de rendre ce personnage une sorte de prophète de quartier. Tu sais les mecs de quartier qui ne sont pas allés à la fac, qui ne travaillent pas dans l'art, mais qui maîtrisent une sorte de clairvoyance. Pylade c'est le conducteur de taxi, le livreur d'Uber qui est extrêmement lucide par rapport au monde qui l'entoure. C'est lui qui dit à Oreste que la question est beaucoup plus complexe. Pour moi, c'est super intéressant de garder un personnage qu'on dit secondaire, mais qui manifeste cette prise de parole prophétique. Ce qui est intéressant à l'égard de ce que tu disais au sujet de l'échange entre Électre et Odid c'est précisément la possibilité de présenter le revers de la médaille. Électre est un personnage qui a sans aucun doute un nom très lourd. Pour cette raison, quand Odid la culpabilise, quand il lui crache dessus, elle exige la possibilité de se défendre. Donc Électre n'est pas que fière, elle avoue que son héritage est un vrai fardeau et selon moi cette prise de conscience est la prémisse d'un monde qui doit changer.

En revanche, une chose qui m'a étonné c'était la représentation de Clytemnestre. Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, plusieurs pièces essaient d'accorder la parole à ce personnage, pourtant je n'ai pas vu cette volonté dans tes réécritures.

Clytemnestre est une manipulatrice, mais est-ce que ça justifie son meurtre ? Certainement pas ! Clytemnestre est l'opératrice qui permet le changement dans le monde. C'est à partir de ce personnage que j'ai pu développer la question de la justice. Les morts sont vengés par les vivants qui sont vengés par d'autres vivants et tout cela risque de ne jamais s'arrêter. C'est elle qui brise le mécanisme. D'un point de vue dramatique, elle hurle dans le micro : la séquence est terrifiante. Elle a un rôle super fort. Après son meurtre, elle reste sur scène en tant que spectatrice, mais sans oublier son rôle d'actrice. En ce sens, tout se passe autour d'elle.

La dernière question que je voulais te poser concerne la liste à pouce qui précède la conclusion d'*Orestie*. Maintenant, je comprends le sens de cette partie, mais je voudrais discuter avec toi au sujet de son côté performatif. Ensuite, comment avez-vous choisi les thématiques qui composent cette liste ? Je pense par exemple aux équations mathématiques qui sont reportées dans la partie finale du texte.

La phrase qui concerne les triangles et qui traduit la métaphore du concept d'équité est une citation tirée du film *Lincoln*³. Cette partie conclusive nous a permis de créer une sorte d'apothéose qui vise à l'éveil des consciences. La conclusion a été très critiquée. Je savais qu'il y aurait eu quelqu'un, qui aurait dit à la fin du spectacle « tout cela pour justifier les manifestations d'égalité ». Mais en même temps, je savais que c'était le message qu'il fallait transmettre. Nous avons commencé à travailler sur l'*Agamemnon* pour ensuite achever le projet en réécrivant les autres pièces de l'*Orestie*. Ça a été assez fou. Cette aventure m'a profondément épuisé, à présent je ne le referais plus. Il m'arrive encore de rêver que je dois monter l'*Orestie* et que je n'ai pas appris mon texte. Le processus a duré huit ans : un tiers de ma carrière artistique. Je voudrais remercier les théâtres qui nous ont accordé la possibilité de mettre en scène ce spectacle. C'est un travail qui a vraiment changé ma vie.

³ Un film de Steven Spielberg paru en 2013.

Marie-Pierre Cattino, autrice de *Les Larmes de Clytemnestre*.

Pourquoi avez-vous décidé de réécrire l'*Orestie* ? Quelle est l'idée à la base de cette adaptation ?

J'ai décidé de réécrire la trilogie d'Eschyle parce que j'aime profondément ce genre littéraire. J'ai lu beaucoup à ce sujet ; en particulier, un écrit très important pour moi c'est l'essai *Les mères en deuil* par Nicole Loraux : un texte qui focalise la réaction des mères par rapport à l'expérience de la perte. En ce qui concerne *Les Larmes de Clytemnestre*, une autre source d'inspiration pour mon travail a été la fortune cinématographique de cette trilogie. Je travaille par images, donc la possibilité de me confronter avec le cinéma m'aide toujours beaucoup. À travers cette pièce, je voulais aborder la perte de pouvoir des femmes dans le monde méditerranéen. Je voulais enquêter sur la relation qu'il existe entre les femmes et le pouvoir : une autorité très souvent niée. J'ai décidé de présenter cette thématique à l'aide d'Agamemnon, qui est un tyran. À mes yeux, il s'agit d'une figure masculine très forte qui revient dans son pays après avoir combattu une guerre très longue et qui pense que tout est encore à lui. Cette opération m'a permis de me rapprocher du personnage de Clytemnestre. On parle beaucoup de Médée, mais je trouve que Clytemnestre est une personnalité un peu moins explorée. Probablement je me trompe, mais je n'ai pas eu l'occasion d'assister à beaucoup d'adaptations de cette trilogie, à part notamment *Feux* de Yourcenar. Par ailleurs, je *sens* cette fascination pour la figure de Clytemnestre depuis mes études universitaires.

À côté de l'expérience du deuil, je voulais également travailler avec l'image de la femme qui a tout perdu. J'ai essayé d'imaginer Clytemnestre à la maison, je me suis efforcée de la concevoir comme si elle était « vraie ». En ce qui concerne la forme, je voulais créer un monologue interrompu par des voix qui venaient d'ailleurs. Ses amants ainsi que ses enfants apparaissent sur scène comme des fantômes qui reviennent à la surface de la mémoire. Effectivement, une autre thématique très importante pour cette réécriture est l'assemblage de la mémoire : c'est pour cette raison que le discours est parfois tronqué. Le passé qui revient explique également la présence de flash-back : quand on reconstruit la mémoire, les faits s'adaptent à une forme expressive nouvelle. Cela représente le côté tragique de l'existence du personnage dans cette adaptation.

Au sujet de l'ouvrage *Feux*, je voulais parler avec vous à propos de la chanson d'Iphigénie, cette litanie qui revient souvent.

Yourcenar traduisait du grec ancien, je sais qu'elle avait traduit des chansons du V^e siècle. C'était son domaine. En ce qui concerne la chanson d'Iphigénie, j'ai perdu la référence et je n'arrive plus à la trouver. Il existe peut-être une connexion avec l'écrivaine.

Ce que j'aime par rapport à la possibilité de travailler sur le contemporain est la possibilité d'avoir un échange avec les auteurs. Cela me permet de connaître une perspective alternative par rapport aux dynamiques qui se cachent derrière une opération littéraire. Je voulais donc vous demander de présenter le projet « Clytemnestre en confinement ». J'ai trouvé cette opération très intéressante.

Ah oui, vous avez raison. Quant à « Clytemnestre en confinement », il s'agit d'une jeune comédienne qui m'a demandé de jouer le texte. On s'est donc amusé à réorganiser le livret pour créer les vidéos que vous trouvez sur You Tube. Cela a été un défi, comme l'actrice avait fait des études très classiques, et mon texte est par contre très contemporain. Mais cette circonstance m'a permis de revenir sur mon ouvrage. J'ai ainsi décidé de présenter une Clytemnestre bourgeoise. En quelque sorte, Clytemnestre est chacun d'entre nous. La maison d'édition Koïné a joué un rôle très important dans ce projet : elle a permis aux écrivains de théâtre de parler de leurs propres œuvres.

Je voulais réfléchir avec vous au sujet du message conclusif. De manière similaire à Eschyle, vous proposez d'un final heureux cependant vous appelez votre pièce *Les larmes de Clytemnestre*. Pourquoi ?

Ah oui, je me suis amusée avec cette image des larmes pendant toute l'écriture de la pièce. Je sais qu'une écrivaine grecque a utilisé le même titre que moi pour une autre adaptation de la trilogie d'Eschyle⁴. Mais dans la pièce, il n'existe pas de larmes. Les larmes sont intériorisées. Je trouve cela très tragique : la possibilité de souffrir sans pleurer.

Les larmes sont également une référence à la mer et à tout ce qui est minéral. Je suis proche de cet élément. De cette manière, la possibilité d'introduire des larmes dans mon ouvrage rendait justice à mon esthétique et à mon processus créatif, comme j'ai commencé à écrire le livret au bord de la mer.

Très souvent au XXI^e siècle, les écrivains ont tendance à désarticuler l'*Orestie*. Dans cette pièce, vous bouleversez les équilibres de la trilogie. Quel est votre rapport avec la structure ancienne ? Comment avez-vous créé le final ?

La berceuse d'Iphigénie rythme la pièce. C'est une sorte de débordement. Il faut toujours se souvenir du fait que la parole est à Clytemnestre : quand elle ne sait quoi dire, elle chante sa chanson. C'est pour cette raison que d'après moi le vrai public du monologue ce sont les enfants de la reine. Le texte montre le désir de Clytemnestre de reconstruire la mémoire. Un désir qui s'accompagne de la volonté de détruire Agamemnon. Moi je travaille par images. Pendant que j'écrivais, je voyais parfois Iphigénie comme par clignotements. Les interprétations de ce texte sont nombreuses : on peut penser que Clytemnestre est folle, probablement elle cherche à mettre ensemble tous les morceaux de son histoire. En même temps, le personnage a déjà été tué. Cela est un aspect très important : Clytemnestre a été tuée par son fils, tout le monde le sait, mais c'est pour cette raison qu'elle peut raconter son histoire. Tout cela est très contemporain : cette tentative pour morceler le personnage. Afin de parvenir à cela, j'ai essayé de maîtriser aussi bien que possible les poèmes grecs et je sais que maintenant ma pièce vient d'être traduite en grec, ce qui permet d'une certaine façon de fermer la boucle.

⁴ L'écrivaine en question est Avra Sidiropoulou (*Ta δάκρυα της Κλυταιμνήστρας* [2004]). Il est possible de trouver une référence à cette adaptation de la trilogie au début du troisième chapitre de la première partie et dans le chapitre qui envisage la maternité de Clytemnestre.

Gwineth Lewis, autrice de *Clytemnestra*.

Je voudrais réfléchir avec vous au sujet de la structure de la pièce : cette réécriture commence sous les remparts d'Ilium pour se terminer à Mycènes, juste avant le matricide. Vous tenez les spectateurs en haleine pendant toute la durée du spectacle, mais vous renoncez à l'épilogue de *Les Choéphores*, pourquoi ?

J'ai toujours été déroutée par la construction de l'*Agamemnon* : le drame commence au dehors du palais d'Agamemnon, mais il se termine avec le meurtre du roi, après son retour à Mycènes. C'était comme s'il manquait quelque chose. Une pièce capable d'aborder l'histoire du point de vue de Clytemnestre. La naissance d'un désir qui se génère quand l'époux n'est pas encore rentré. Une volonté qui se manifeste bien avant la décision d'Électre et d'Oreste de venger le père. En ce sens, *Les Choéphores* composent la troisième pièce d'une *Orestie* alternative.

Dans votre livret, le manque de nourriture est une thématique très importante. Il s'agit d'un sujet très actuel, qui nous touche de près. Votre réflexion interroge le Pouvoir par rapport à la gestion de l'aide sociale. Est-il possible de voir dans cette représentation de la royauté une critique à la politique contemporaine ?

Sans aucun doute. Toutes les pièces qui se déroulent dans le futur sont en train de faire en réalité un commentaire de la politique contemporaine. À travers *Clytemnestra*, je voulais anticiper ce qui va se produire très tôt avec le réchauffement climatique. Le sous-sol est encore riche en combustibles fossiles. Nous pouvons les utiliser, mais il faut tourner notre regard vers les sources d'énergie renouvelables. Dans cette pièce, je voulais mélanger tous ces aspects.

Les tragédies anciennes étaient jouées pendant des cérémonies vouées au culte de Dionysos, mais dans votre pièce vous présentez un monde qui n'accorde plus d'espace à la croyance. Quelle est la fonction de la religion dans cette adaptation ?

Avant d'être remplacées par les Olympiens, les Érinyes étaient vénérées comme des déesses. Même si les spectateurs n'assistent pas à la mise en scène de rituels religieux, le sacrifice d'Iphigénie laisse quand même sous-entendre que les actions des personnages étaient soumises à la volonté et aux pouvoirs des dieux. L'ensemble de la trilogie d'Eschyle décrit le passage d'un culte ancien à une génération nouvelle de divinités ; un changement culturel à l'intérieur duquel la démocratie athénienne se forme.

À mes yeux, cette pièce est extrêmement « corporelle ». Comment avez-vous conçu le côté performatif de la mise en scène ?

Oui, c'est vrai. Une partie très importante des répétitions, spécialement au début de la création du spectacle, concernait la définition du langage physique des Érinyes. Je les ai comprises comme une conscience prélinguistique. Elles sont des forces qui font appel à l'inconscient de l'être humain et qui se manifestent avant la rationalisation discursive. À ce sujet, la scène où Clytemnestre avale les cendres d'Iphigénie est très importante parce qu'elle montre le côté indigeste de la souffrance de la reine et le fait qu'aux yeux de la mère, la fille est toujours physiquement présente sur scène.

Dans le cours que vous avez donné à l'APGRD⁵ vous avez dit que les Érinyes de Clytemnestre étaient, d'une certaine manière, la « psychologue » de la reine. Dans mon analyse, les névroses jouent un rôle très important. Avez-vous fait référence à la psychodynamique pendant la création de cette réécriture ?

Votre question est très bonne. La psychanalyse a utilisé Électre pour atteindre ses objectifs. Je ne suis pas une analyste, mais je voulais tracer les étapes de la psychologie de Clytemnestre dès le sacrifice d'Iphigénie jusqu'au meurtre d'Agamemnon. Ce personnage a le droit d'expliquer les motivations de sa conduite dans une réécriture de l'histoire « à elle ». Tous les protagonistes de la trilogie ont eu la possibilité de raconter leur version des faits (même Iphigénie, à travers la tragédie *Iphigénie en Tauride*). Tous sauf Clytemnestre. À mon avis, elle mérite du respect et de la considération. Même si j'ai décidé de la rendre coupable. Je voulais comprendre la raison de sa faute.

Votre question au sujet de la façon différente de Clytemnestre de se comporter avec ses filles est aussi très bonne⁶. Je pense que quand une mère est en deuil, une fille en vie ne pourra jamais égaler la fille morte. De plus, mon expérience m'apprend que deux frères et sœurs peuvent être traités de manière très différente par une mère. Dans cette pièce, je voulais représenter l'évolution d'Électre : le passage de la loyauté au développement d'une hostilité. Une explication comportementaliste de la nature du sentiment que la fille éprouve pour la mère ne rend pas justice à la complexité des idées que ces tragédies développent.

⁵ Sigle de « Archive of Performances of Greek and Roman Drama ». Un centre de recherche de l'Université d'Oxford.

⁶ Gwyneth Lewis a choisi de répondre à nos questions par courriel. Cette deuxième partie de la réponse fait référence à une autre question que nous lui avons posée, et que nous allons préciser ici : la notion de maternité est un sujet très important dans votre pièce et les scènes qui abordent cette thématique sont très intenses. En lisant le livret, je pouvais éprouver le désir de Clytemnestre de venger Iphigénie. Je voudrais donc découvrir quelque chose de plus par rapport à la relation qui s'établit entre Clytemnestre et Électre. Votre façon de présenter le personnage d'Électre est très différente par rapport à l'imaginaire associé traditionnellement à ce personnage : au début, la fille témoigne une affection sincère pour la mère, mais le rapport s'empire au fur et à mesure que la pièce se développe. Pourquoi avez-vous décidé de présenter de cette manière les sentiments de Clytemnestre envers ses enfants ?

Zinnie Harris, autrice de *This Restless House*.

La première question que je voudrais vous poser est simple : pourquoi avez-vous décidé d'adapter l'*Orestie* ? Pourquoi avez-vous gardé la structure trilogique ? Quel est l'intertexte de votre réécriture ?

À travers cette adaptation, je voulais remonter aux origines du théâtre. En ce qui concerne les raisons de ce choix, je pense que toutes les fois qu'on se rapproche d'une adaptation, il faut garder à l'esprit deux choses : l'amour pour le texte originel et la sensation d'avoir quelque chose de nouveau à ajouter. La réécriture d'un ouvrage ancien engendre une relation qui engage l'auteur, le texte et le temps. Je savais que Clytemnestre était un personnage avec lequel j'avais envie de travailler. Quand j'étais jeune, j'ai eu l'occasion d'assister à la représentation de l'*Orestie* par Peter Stein et j'ai eu l'impression d'assister à une représentation où le personnage était déjà méchant. Elle était déjà une sorte de Lady Macbeth : une figure qui nous oblige à mettre en doute notre idée de féminité à cause de la brutalité de ses actions. C'est ainsi que j'ai décidé de proposer une lecture alternative de ce personnage : une interprétation de Clytemnestre selon laquelle elle n'est pas capable de meurtre dès le début de la trilogie.

C'est pour cette raison que dans *This Restless House*, la première pièce de la trilogie sert de mythe d'origine de ce monstre. C'est la pièce qui présente le processus qui amène le personnage à tuer son mari. Afin de faire cela, elle devait être provoquée par le fantôme de sa fille morte Iphigénie. C'est pour cette raison que j'ai commencé à utiliser la psychologie contemporaine afin de comprendre et revisiter les personnages classiques. En ce qui concerne Clytemnestre, j'ai essayé de me mettre à sa place, moi que je suis mère : si j'avais été abandonnée par mon mari à cause d'une guerre, et si la dernière chose que mon époux avait faite avant de partir était de tuer notre fille, moi aussi j'aurais agi ainsi.

À travers cette réécriture, je voulais également donner plus d'importance au chœur, comme dans la pièce originelle ce personnage a plutôt la fonction de raconter le mythe qui précède au récit tragique. Moi par contre, je voulais rendre ce personnage plus actif. C'était même une réflexion du point de vue de la dramaturgie : je voulais voir jusqu'à quel point je pouvais « pousser » les éléments dramatiques. En ce qui concerne la mimesis, Eschyle organise la narration de manière particulière : beaucoup d'épisodes ne se produisent pas sur la scène. Dans cette adaptation, je voulais exploiter la puissance performative de ces moments. En essayant de mettre l'accent sur Iphigénie et sur le chœur, je me suis aperçue que la première scène de la trilogie ressemblait beaucoup au début de l'*Hamlet*. Je pense que cela est très intéressant : cette capacité d'Eschyle d'être déjà aussi proche de la dramaturgie de Shakespeare ou de notre sensibilité contemporaine. Shakespeare a été largement influencé par les poètes anciens, mais c'est grâce à l'acte performatif que cette réminiscence shakespearienne émerge.

Ensuite, j'ai décidé de continuer à travailler avec les personnages féminins, et pour cette raison, après avoir analysé Clytemnestre et Iphigénie, je me suis demandé quel futur pouvait se présenter à Électre après le retour d'Oreste. Ce personnage qui revient à Mycènes et qui bouleverse le développement de l'histoire. Cette volonté d'Électre de connaître sa mère. En ce sens, j'ai décidé de réfléchir au sujet de la structure de l'ouvrage eschylien : la première pièce de la trilogie est sans aucun doute le moment le plus puissant du point de vue dramatique. En revanche, la deuxième tragédie perd cette énergie. J'ai donc décidé de travailler avec l'hésitation d'Oreste face à la possibilité de tuer sa mère. Je voulais enquêter sur la réaction du personnage par rapport à l'obligation de faire quelque chose qu'il ne veut pas vraiment faire. Cela m'a ensuite permis de développer le personnage d'Électre.

Le spectateur retrouve cette volonté e dans la troisième partie de la trilogie et dans la représentation des Érinyes. J'ai essayé d'imaginer les Érinyes dans l'acte de poursuivre aujourd'hui le héros et cela m'a conduit jusqu'à la volonté d'utiliser comme décors un hôpital

psychiatrique. De cette manière, les Érinyes deviennent la matérialisation sur scène d'un traumatisme intérieur qui traduit un manque de compassion personnelle et l'impossibilité du personnage de s'autopardoner ses propres fautes. En réécrivant cette trilogie, j'ai également compris que je ne voulais pas donner, comme Eschyle le fait, la clé aux personnages pour sortir facilement de la situation : mes personnages n'ont plus de foi en la justice. Selon moi, le travail d'une dramaturge est de représenter extérieurement le manque de tranquillité qui peut se produire dans la conscience. Dans cette mise en scène, il y a plusieurs indices de ce déséquilibre : les mouches, les Érinyes, les fantômes.

Nous avons parlé beaucoup au sujet de la représentation de la féminité dans la réécriture. Mais est-ce qu'il existe toujours de l'espace pour la masculinité, dans cette *Orestie* contemporaine ?

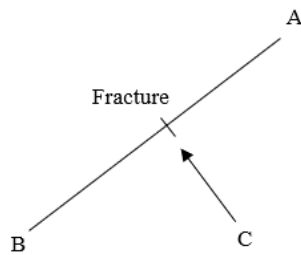
Dans la deuxième partie de *This Restless House*, je voulais montrer les difficultés qui surgissent dans la constitution d'une famille nouvelle. Je crois qu'Agamemnon vit ce conflit personnel de manière très forte ; je pense qu'il est « a bit of a bastard », mais qu'il cherche à être quelqu'un de bien. J'imagine que Clytemnestre l'aime toujours. Dans la scène où il revient à la maison, quand ils se rencontrent sur la montagne, je voulais explorer cette relation. Clytemnestre voudrait lui faire confiance, mais ensuite elle tombe dans le désespoir quand elle comprend la liaison entre son mari et Cassandre. Égisthe ne ressent pas le même conflit : il sait ce qu'il veut et il cherche à faire tout le nécessaire pour parvenir à son but. Je n'ai pas voulu explorer le personnage d'Égisthe dans cette mise en scène.

Dans la troisième partie de la réécriture, il y a enfin la contrepartie masculine d'Audry. Même si cette figure n'est pas aussi nocive qu'Agamemnon ou Égisthe, le texte aborde le souci de la masculinité toxique : l'incapacité des hommes de gérer de manière bienveillante les problèmes. Une incompetence qui pousse les personnages à devoir s'entretuer pour résoudre les questions qui les concernent. Je pense qu'en ce sens Eschyle cherche à nous montrer le caractère destructeur de cette opération : les conséquences de cette approche. C'est pour cette raison que la thématique de la justice s'impose à la fin de l'ouvrage.

Je saisis ce que vous venez de dire pour explorer de manière plus approfondie les relations qui s'établissent entre les protagonistes dans votre trilogie. En particulier, je voudrais focaliser le triangle Clytemnestre — Électre — Iphigénie.

Ce que je voulais explorer à travers cet ouvrage c'était le « conviction virus » : l'idée que nous voyons ce que nous voulons voir. Ce que le spectateur découvre à la fin de trilogie est que le fantôme d'Iphigénie ne voulait pas vraiment se venger sur les autres personnages, elle est juste une petite fille. Clytemnestre ne peut pas apaiser sa souffrance parce qu'elle l'a laissée mourir, et pour la même raison elle ne peut pas être heureuse avec Agamemnon.

Du point de vue de la mécanique de la dramaturgie, je développe toujours mes personnages à la lumière des relations qu'ils établissent avec les autres protagonistes de l'ouvrage :



Ce que j'ai pu constater dans les drames classiques et dans les adaptations de qualités de ces pièces, c'est qu'il existe toujours une relation (parfois de nature sexuelle, mais qui peut devenir de nature économique aussi) entre deux personnages. Le public est poussé à enquêter sur cette relation. Cependant, dans cette liaison, il existe une ligne de fracture. Cette fracture, qui correspond à l'objet de la narration, est pourtant en équilibre jusqu'à l'arrivée d'un autre élément (C dans le schéma) qui a la fonction de briser cet équilibre.

Dans *This Restless House*, la fracture est le sacrifice d'Iphigénie. Les fantômes sur scène correspondent à C. La présence de ces figures rend la réparation de la fracture impossible, en permettant également le développement de cette dynamique mimétique. L'image de Clytemnestre recouverte de sang est une image iconique par rapport à la réception contemporaine de l'*Orestie*. Cependant, je voulais enquêter sur le processus qui a permis la création de l'image de cette femme violente et meurtrière. Afin d'arriver à proposer cette réflexion, il fallait revenir sur le rapport avec Iphigénie. C'est pour cette raison que dans mon spectacle la reine ne veut pas tuer Cassandre.

Dans votre trilogie, vous avez introduit des personnages qui n'apparaissent pas dans le poème original (je pense par exemple au boucher et à Ianthe). Pourquoi avez-vous décidé de réaliser cette opération ?

Je pense que dans la deuxième pièce de la trilogie, le boucher remplace d'une certaine façon le chœur. La troisième partie a la fonction de rapprocher l'histoire de l'audience. Électre devient une sorte de représentation de chaque femme sur terre. Les personnages se mélangent : l'histoire d'Oreste devient l'histoire d'Électre.

Mais une autre impression que l'on retient en lisant votre livret, c'est qu'aujourd'hui le final heureux est impossible.

L'*Orestie* se termine par la transformation des Érinyes en Euménides. C'est exactement l'élément que je voulais analyser dans le final de mon adaptation. Iphigénie trouve une solution à ce cercle vicieux de vengeance en faisant preuve d'amour et de compassion. Mais je ne voulais pas de final heureux et c'est pour cette raison que j'ai décidé d'introduire Audry. Dans la dernière scène, la séquence où Audry ouvre la fenêtre, la pièce témoigne l'importance de la libération de ses propres démons afin de parvenir à apaiser ses conflits personnels.

Je voudrais vous poser une dernière question au sujet de la religion : dans votre trilogie, le culte est vidé de son sens. Pourquoi la religion n'offre-t-elle pas de solution au conflit ?

Je voulais présenter un monde où la religion n'est pas impossible. Les concepts de religion, de superstition cisèlent la première partie de la trilogie, mais ensuite sa présence s'affaiblit au fil de la performance. C'est pour cette raison que j'ai dû être très attentive à la fonction que j'accordais

à la religion dans cette adaptation. Agamemnon est un homme très religieux, la scène des tapis envisage précisément cet aspect du personnage, mais ensuite le culte se désarticule. Je voulais utiliser la religion de manière différente.

Vincenzo Pirrotta, auteur d'*Eumenidi* et *Clitennestra Millennium*.

À travers cette interview, je voudrais mettre en relation *Eumenidi* avec *Clitennestra Millennium*. Pour cette raison, la première question que je voudrais vous poser est : comment cela se fait-il que vous ayez développé cet intérêt pour la tragédie et en particulier pour l'histoire des Atrides ?

Ma passion pour la tragédie naît au cours de ma formation académique. J'ai fréquenté l'INDA de Syracuse. Ensuite, en 2000, j'ai été chargé de cours à l'Université de Salerne et j'ai décidé de travailler sur l'*Orestie*. En cette occasion, j'ai approfondi mon intérêt pour ce mythe. C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'utiliser la trilogie d'Eschyle pour raconter des homicides qui avaient eu lieu à cette époque en Sicile. Le but de ce projet était de présenter à théâtre la violence qui peut éclater même dans les familles les plus honorables. Pendant cette collaboration avec l'Université de Salerne, la Biennale de Venise m'a demandé de participer dans un projet qui entendait proposer une adaptation contemporaine de la trilogie. De cette manière, j'ai commencé à travailler sur *Eumenidi*. En principe, je n'étais pas content de devoir travailler sur le dernier épisode de la trilogie : le texte pose beaucoup de problèmes, spécialement du point de vue de la performance. Cependant, les autres pièces de la trilogie avaient déjà été assignées. J'ai donc accepté le défi.

À travers cette adaptation, j'ai voulu travailler sur la notion de langage ; c'est pour cette raison que j'ai décidé d'employer le dialecte sicilien. Isgrò⁷ avait déjà proposé une réécriture de l'*Orestie* en sicilien : mon opération est pourtant différente. Je mélange les langues. Chaque figure parle selon un registre différent. Les Érinyes s'expriment à travers un argot utilisé par la *malavita*⁸ palermitaine. Les divinités, Apollon et Athéna, parlent en italien tandis que tous les autres personnages utilisent le dialecte sicilien des paysans. C'est un idiome qui n'est pas aussi féroce que l'argot des Érinyes. Il est plutôt caractérisé par la lenteur ; comme s'il existait une réflexion, une attente qui s'interposait à la fin de chaque mot. Cette réflexion sur le langage m'a également permis de travailler sur le *cunto*⁹ ; une composition orale sicilienne. Le prologue et l'épilogue d'*Eumenidi* reprennent cette narration traditionnelle. J'ai décidé de diviser le *cuto* parmi toutes les figures ; c'est ainsi que la prosodie de chaque personnage reflète certaines tonalités de cette forme poétique.

Finalement, je voulais renouveler un texte ancien à l'aide d'une mise en scène contemporaine. En ce sens, une adaptation qui a beaucoup influencé mon rapport avec l'ouvrage d'Eschyle est la traduction de Pasolini pour Gassman. La volonté de cet ouvrage de critiquer son temps, à l'aide du poème classique. Pasolini est pour moi un point de repère très important, il est un écrivain qui m'accompagne depuis ma jeunesse.

Je voudrais discuter avec vous au sujet de la représentation du sentiment religieux dans vos réécritures.

D'après moi, au XXI^e siècle, le danger principal pour notre société est le délire que la foi peut provoquer chez les foules. Aujourd'hui, le rapport entre la religion et le délire est très étroit. Je fais une prémisse : à chaque fois que je crée un spectacle, je le fais parce que je sens la nécessité d'aborder certains sujets. Ce processus est peut-être très long : il me faut parfois dix ans avant de terminer un livret. Avec *Clitennestra*, j'éprouvais le besoin de parler de ce délire d'omnipotence. Quand je parle de religion, je ne fais pas référence à un culte en particulier. En ce sens, j'ai travaillé sur l'effet de perversion que les dogmes produisent. Il s'agit d'un délire social et

⁷ Emilio Isgrò est un artiste et un écrivain italien né à Barcellona Pozzo di Gotto (Sicile) en 1937. En 1983, il rédige une version de la trilogie d'Eschyle intitulée *Orestea di Gibellina*.

⁸ Un terme qui signifie « criminalité », mais qui est généralement utilisé pour indiquer les opérations de la mafia.

⁹ Le terme *cunto* indique un type de composition musicale paysanne caractéristique de Palerme qui date de la fin du XIX^e siècle.

politique. Il suffit de penser à ce qui s'est produit à Capitol Hill¹⁰ : une procession qui a été fomentée par un marabout que le hasard voulait être le président des États-Unis. Mais on peut également penser au ton de certains prêtres depuis les pulpites des églises. Moi je suis comédien et je travaille avec la voix. Le ton modifie le message, la voix pousse le public à éprouver des sensations. Je perçois une sorte de furie très dangereuse dans l'élocution de ces figures.

Dans *Clitennestra Millennium*, Oreste et Électre deviennent les dictateurs de la ville. La destruction de la société coïncide avec l'effet de ce régime. Le délire d'omnipotence qui permet à un individu de se voir comme l'héritier d'un enseignement supérieur, le détenteur d'une vérité surnaturelle, d'un pouvoir métaphysique qui conduit cependant à la destruction de la démocratie et à l'oppression de la société. Voici ce que je voulais faire à travers ce livret, en essayant de ne pas devenir moi-même un prophète.

Je voudrais vous poser une question en ce qui concerne la dramaturgie. Comment avez-vous élaboré la construction scénique du spectacle? Je pense au parcours que Clytemnestre conduit vers le fond de la scène.

Exactement! Vous avez parfaitement raison : à chaque fois qu'un rideau se lève, nous comprenons un peu mieux la composition de cet univers apocalyptique. Le délire que chaque monde active s'explique même dans l'esthétique des costumes. Ce sont des costumes qui auraient pu avoir été confectionnés par Andy Warhol. Les costumes d'Électre rappellent les mises de Lady Gaga. Les rideaux permettent le dévoilement : le premier monde est le monde de la désolation. La scène est recouverte d'ordures. Même les costumes du chœur se composent de sacs de poubelle, de bouteilles en plastique collées ensemble. Le deuxième monde est ténébreux : il s'agit d'une sorte de forêt de ronces. C'est le monde de la force : la force que les souverains utilisent contre la population. Enfin, nous trouvons le délire. Clytemnestre avance vers le fond de la scène.

Je saisis ce commentaire au sujet de l'esthétique métrosexuelle pour vous poser une question qui est peut-être une sorte de provocation : la troupe d'*Eumenidi* ne se compose que d'hommes, alors que depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le féminisme a largement utilisé l'*Orestie* pour promouvoir ses programmes politiques. Comment avez-vous travaillé la notion de « genre » dans ces spectacles ?

Je voudrais commencer ma réponse par une prémisse : tous les choix que je fais ne sont jamais des choix de genre. Les opérations que je conduis à théâtre se motivent à partir de la force scénique de chaque geste dramatique. Dans *Eumenidi*, j'avais essayé de chercher des actrices, mais personne ne me convainquait. Le travail que je fais avec le corps est un travail très dur. Dans ce spectacle, le corps est presque toujours nu. Les corps féminins avec lesquels j'avais déjà eu l'occasion de travailler me semblaient trop gracieux pour personnifier des Érinyes. Le corps masculin est au contraire capable d'exprimer cette férocité, la brutalité que je cherchais (image 25). À ce sujet, il existe même une motivation esthétique qui a influencé mon choix. Les acteurs sont recouverts d'argile. Le mélange entre les poils et la terre permettait de rendre cette idée de laideur que je voulais représenter. En ce sens, le corps masculin m'a permis de construire une sorte de texture sur les corps des acteurs. Mais, j'aime bien bouleverser l'expression de genre : Athéna, par exemple, a une voix de soprano.

Je voudrais revenir un instant sur la provocation à la fin d'*Eumenidi*.

La partie conclusive de la pièce *Eumenidi* est une provocation. Le texte d'Eschyle décrit la création de l'institution du tribunal. En revanche, mon livret se termine par l'affirmation « aujourd'hui, la justice meurt ». D'après moi, la naissance de ce tribunal n'est en réalité qu'un compromis qui a été permis par le fait que tous les personnages tirent un bénéfice de la situation. C'est pour cette raison que la justice meurt : la démocratie n'est qu'une illusion. Les Érinyes

¹⁰ L'auteur fait référence à l'assaut à Capitol Hill (Washington DC) par des émeutiers radicaux le 6 janvier 2021 à l'incitation de Donald Trump (président sortant des États-Unis).

décident de devenir des Euménides, elles laissent en paix Oreste, mais la question reste toujours irrésolue. Ce qui se produit est dû au délire qui tergiverse sur scène. Bien évidemment, dans mon spectacle, il s'agit d'une provocation : je ne cherche pas à remettre en question la compréhension du texte, mais je pense que le théâtre doit pousser à la réflexion. Chaque discussion génère des débats qui sont très importants pour permettre à la société d'avancer.

Je voudrais revenir sur *Clytemnestre Millennium* pour parler du fait qu'Agamemnon n'est pas présent dans la réécriture. Pourquoi avez-vous décidé de reprendre le personnage de Clytemnestre, mais de ne pas introduire également son époux ?

L'introduction d'Agamemnon aurait conditionné la pièce, alors que je voulais me concentrer sur Clytemnestre. Elle a été le moteur de ma réécriture. Comme vous l'avez constaté auparavant, je voulais présenter l'histoire de cette femme, la vie de cette mère. Au début, j'avais essayé d'introduire Agamemnon, mais chaque tentative m'obligeait ensuite à développer le personnage, ce qui aurait enlevé de l'importance à Clytemnestre. Peut-être, un jour je proposerai un autre spectacle sur Agamemnon où Clytemnestre aura un rôle marginal.

Les images que vous créez dans vos spectacles exploitent beaucoup la corporalité du jeu dramatique. Comment envisagez-vous le corps ?

Pour moi, le corps a toujours été le temple à la base de mon travail. Moi, je fais un théâtre du corps. Les actions doivent arriver comme un coup dans l'estomac du spectateur. L'audience doit se remettre constamment en question. Le public ne doit jamais être à l'aise pendant la représentation. Pendant la mise en scène d'*Eumenidi*, la sueur des acteurs arrivait jusqu'aux premiers rangs du parterre. À présent, cette chose est inenvisageable à cause de cette pandémie. Mais je n'ai jamais vu les gens se lever et partir : le public était dans le spectacle. Je pense également à une autre représentation que j'ai créée, qui s'intitule *Sacre-stie*¹¹. Il s'agit d'un drame où je retrace des épisodes de violence dans les églises. La douleur marque le corps. Mon dernier texte s'intitule *Nella mia carne* : c'est l'histoire d'un homme qui se trouve sur le point de mourir à cause d'un cancer. Il raconte, à l'aide de la souffrance, ses sept derniers jours de vie. Testori est un écrivain qui m'influence beaucoup et chez lui le rapport au corps est essentiel. Dans tous mes livrets, je reviens toujours sur cette thématique.

Qu'est-ce que c'est la tragédie à l'époque contemporaine ?

Je pense qu'aujourd'hui le sens de la tragédie contemporaine se reflète dans le monde où nous vivons. Le monde que nous habitons est une tragédie. Nous avons franchi la frontière du non-retour. Si dans les tragiques Grecs il existait cette religiosité, ce sentiment de revanche, la possibilité de s'adresser aux dieux, maintenant la tragédie est la perte de la spiritualité au sens de rapport avec l'esprit. L'*epos* tragique contemporain devrait focaliser cet aspect : le manque de la transcendance. Je pense que même la pandémie globale a mis en exergue le caractère emblématique de cette thématique : le bouleversement, le déclin de la spiritualité. Il faut travailler en ce sens, pas seulement du point de vue artistique, mais aussi du côté humain et social ; il s'agit d'une réflexion plus ample. La valeur de la politique est quelque chose qu'on a perdu : on n'est plus capable de dépasser l'oppression.

¹¹ En français « sacristie » ; l'endroit qui se trouve à côté du tabernacle de la nef centrale et qui permet au prêtre l'accès à son siège derrière l'autel. N. d. r.

Maria Federica Maestri, directrice artistique de « Fondazione Lenz ».

Pourquoi avez-vous décidé d'adapter l'*Orestie* Eschyle ?

À travers *Nidi*, *Latte* et *Pupilla*, Lenz a essayé de mettre en place un discours dramatique vaste et articulé. Du point de vue méthodologique, le terme qui décrit davantage notre façon de travailler est le mot « greffage ». Chaque spectacle que nous mettons en scène présente déjà les racines du drame qui lui suivra. Cette approche nous permet d'envisager notre production artistique de manière circulaire. Chaque représentation trouve sa place dans un domino qui ne s'arrête jamais. À côté de cette façon d'organiser le travail, il faut également avouer que notre fondation cherche toujours à développer des correspondances qui se basent sur les idées d'affinité et de similitude. En ce qui concerne le choix de la trilogie d'Eschyle, la motivation se trouve dans l'histoire de l'institution. Lenz est une réalité artistique qui naît vers la moitié des années 80. Les travaux que nous présentons sont le reflet d'une réflexion littéraire et philosophique. Avant de proposer une représentation, il existe toujours une phase très longue de préparation. Cette méthode est à la base de notre processus créatif : l'esthétique de nos spectacles correspond à une vision dramatique très précise.

À la lumière de cette approche, le retour à Eschyle symbolise la quête des origines. La trilogie métaphorise une sorte d'alphabet théâtral qu'il est impossible d'oublier. Ensuite, en outre à cette question liée au canon littéraire, il existe toujours chez nous le désir de réfléchir au sujet de la notion d'« acteur sensible ». Nos productions interrogent l'esthétique dans laquelle nous vivons. Notre objectif est d'enquêter sur le rapport qui s'établit à l'égard de la diversité. Une discussion que, dans *Latte* et *Pupilla*, nous avons développée à l'aide d'une actrice qui collabore avec nous depuis longtemps, qui est Barbara¹², mais qui se réalise même avec Carlotta dans *Nidi*¹³. En résumé, à la base de ce projet il existe la volonté de reconstruire un langage sensible à l'aide d'un alphabet qui remonte jusqu'à l'origine de notre histoire.

La notion de « langage sensible » rend très bien l'esthétique de la Fondation. Une esthétique qui influence largement vos productions. Je pense, par exemple, au fait que la distribution de la trilogie est toute au féminin. Quel rapport existe-t-il entre ce projet et l'idée d'inclusivité ? Peut-on parler de trilogie féministe ?

Cette caractéristique est sans aucun doute un aspect fondamental de la production. Une lecture de genre est essentielle pour comprendre ce projet. Dans cette réécriture, nous montrons une déclinaison du mythe où les femmes sont les seuls personnages qui ont survécu au fil du temps. Cette opération nous permet également de porter sur la scène une palette chromatique très vaste : la structure dramatique présente une parade de personnages féminins antagonistes. Depuis 2017/2018, les figures masculines ont commencé à disparaître des travaux de la Fondation, elles n'étaient plus nécessaires à la construction d'un imaginaire puissant et cohérent. Même aujourd'hui, le dialogue se réalise à travers l'interaction d'artistes femmes. Je tiens à souligner que les artistes ne sont pas des amies : le but de la Fondation n'est pas de créer des camarades. C'est le théâtre qui permet le rapport. Cet idéal nous a permis d'enquêter sur l'idée d'inclusivité, en parvenant à la réalisation d'une collaboration avec nos actrices avec une sensibilité psychiatrique.

Même les hommes qui collaborent avec nous subissent les effets de cette esthétique. Ils n'appartiennent pas à la langue de la norme. Parfois, ils s'insèrent de manière onirique, à l'instar d'un souvenir : le mâle est expulsé, il est la remémoration de ce qu'il était autrefois, mais avec ses

¹² Barbara Voghera joue le rôle d'Oreste dans la trilogie.

¹³ Carlotta joue le rôle de Cassandre.

fragilités et ses violences aussi. Parfois, les hommes apparaissent sur les planches pour disparaître tout de suite. Avec moi, les personnages féminins sont les seuls qui persistent. Ils sont les seuls qui parviennent à réaliser un parcours artistique véritable. En ce sens, l'expérience est encore plus extrême, parce que notre groupe n'existe que dans le contexte opératif dramatique. Notre énergie est dirigée envers la création d'un produit précis.

Dans cette trilogie, nous voulions explorer la dimension familiale dans son rapport avec la sphère du féminin. Il existe une frontière infranchissable qui sépare chaque personnage. C'est une limite biologique, génétique, historique. Je m'intéresse à cette ondulation. Cela se voit très bien dans *Pupilla*, qui est le dernier chapitre de cette adaptation et qui est également la partie la plus complexe de tout le projet. C'est par cet étonnement que nous parvenons à rendre productif l'acte tragique que nous voulons transmettre : un acte qui n'est pas réel, mais qui est vrai.

Ce discours au sujet des actrices sensibles facilite l'introduction dans notre discussion d'une autre thématique qui m'intéresse beaucoup, qui est le rapport entre Clytemnestre et Cassandre et la relation entre Clytemnestre et Iphigénie. Comment avez-vous créé ces liens dans *Nidi* et *Latte* ?

Vous touchez à des aspects fondamentaux de cette production. Mais pour répondre à cette question, il faut avant faire une petite prémisse. Sandra, qui joue le rôle de Clytemnestre, collabore avec nous depuis 1992. Il s'agit d'une actrice qui a vécu au fil des années une « stratification de personnages ». La comédienne est ainsi dominée par l'ensemble des dramaturgies qui l'ont forgée en tant qu'artiste. Cette vision d'une maturité qui respecte une sexualité fanée et une beauté qui dépérit est à l'idée de base de la version de Clytemnestre que la trilogie propose. Clytemnestre se présente comme une substitution du mâle. C'est une femme qui se procure un phallus artificiel, il s'agit d'une femme qui ne désire qu'elle-même puisque dans son univers le mâle n'a jamais vraiment existé. L'expérience s'empare du personnage même du point de vue linguistique.

En revanche, Carlotta convit avec un syndrome autistique qui la pousse à répliquer de manière parfaite et mécanique l'essence de la performance. Il s'agit d'un mélange qui fusionne le réel à l'imaginaire. Une pratique qui peut résulter très effrayante et qui vise à la réplique de l'excès. Cette approche s'harmonise pleinement avec la carrière de Sandra qui commence sous l'égide de la perfection de la danse classique. De cette manière, Sandra retrouve dans le syndrome de Carlotta la même quête du rythme que son passé lui avait apprise. Il faut toujours se souvenir du fait que les actrices sensibles ne connaissent pas la frontière entre la vie scénique et la vie réelle. C'est à la lumière de cet engagement qu'il est possible d'expliquer le cri qui termine *Nidi* : un hurlement qui exprime de manière cathartique le mal, un vide qui traduit l'apaisement. Cette poétique influence notre façon de travailler : nous cherchons toujours à épaissir l'air afin de permettre aux actrices sensibles de se plonger dans la performance. Une opération qui devient impossible avec un « corps moyen », un corps masculin.

En ce qui concerne le rapport entre Clytemnestre et Iphigénie, il faut d'abord regarder à la famille des Atrides. Dans *Nidi*, la famille est orpheline. Mais de manière paradoxale, c'est la mère qui est la vraie orpheline : on lui a arraché la fille. Iphigénie ressemble à un ovule extirpé de l'utérus maternel. C'est pour cette raison qu'elle erre sur scène. Le personnage représente une évolution et une ovulation qui ne se manifestent qu'à l'aide du souvenir. Elle parle au public à travers la voix du chœur, elle demande aux autres personnages d'être réadmise sur la scène. Elle ressemble à l'image dans une photographie. Iphigénie ne veut pas mourir, c'est pour cette raison qu'elle revient à la vie dans *Latte* pour essayer d'accéder une fois de plus au sein. Elle a envie d'accéder à la nutrition, même s'il s'agit d'une nutrition forcée.

Je voudrais maintenant revenir un instant avec vous sur certaines scènes de la trilogie :

- **D'abord, je voudrais évoquer l'épisode de la nutrition forcée. Pourquoi avez-vous décidé de doubler la scène de l'allaitement d'Oreste ?**

À mes yeux, cette scène devait se développer de manière « spatiale » : l'extension des planches était le trait fondamental de l'épisode. Plus spécifiquement, le moment de la « nutrition forcée » évoque l'espace tragique du point de vue public. Dans cette pièce, la nourriture devient l'arme qui tue. La maison représente l'endroit punitif qui rapproche les personnages des animaux d'un élevage : la séquence symbolise le meurtre de la société. *Latte* présente une famille-société avec ses désordres alimentaires. Il est important de constater qu'il s'agit d'un espace qui est vécu par toutes les figures du drame. C'est le milieu où la mère tue ses enfants en essayant de les maintenir en vie. L'excès de nourriture et d'amour génère la mort.

À côté de la table, il existe ensuite l'endroit domestique du matricide qui est uniquement accessible aux protagonistes de l'histoire. Électre phagocyte la violence d'Oreste, Iphigénie subit le matricide, mais il n'y a que le fils qui entre physiquement dans la chambre maternelle. À ce moment, la scène qui se développe est inversée par rapport à la tradition : dans *Latte*, c'est Oreste qui aspire la mère. C'était comme si par l'allaitement, même les viscères de la mère étaient comme absorbés par le fils. La signification est véhiculée par le sein de Sandra, qui est un sein vieilli. Il s'agit d'un sein qui empêche la production du lait, alors que Barbara exige encore (ou pour la première fois) le lait maternel. L'impossibilité pour la mère de produire le nutriment déclenche la violence du fils. Il faut même souligner la puissance corporelle de cette scène. L'effort de l'actrice est immense : Sandra se laisse sucer par une femme adulte, il s'agit presque d'un viol. Nous avons beaucoup travaillé pour réaliser ce tableau. Finalement, Oreste gagne, mais sa victoire génère un chaos énorme.

- **Une scène qui m'intéresse beaucoup est également la conclusion de *Latte* ; le moment où Oreste se trouve à l'intérieur d'un berceau.**

Le berceau de *Latte* est complémentaire à la chaise longue qui définit le lit de Clytemnestre. Le lit de Clytemnestre est substitué par le berceau d'Oreste. Après avoir tué la mère, le fils a besoin d'un autre endroit où s'installer. Le berceau devient un lieu onirique qui peut accueillir le personnage. Un espace onirique parce qu'en réalité il interdit le sommeil au personnage. Il s'agit d'un lit de constriction. Le syndrome de Barbara permet une sémantisation ultérieure de la scène puisque malgré son âge, elle garde toujours la taille d'un enfant. De cette manière, le berceau devient une sorte de prison pour le personnage. Le lit est l'endroit du confinement, c'est-à-dire un milieu qui empêche l'enfant de se blesser. La cage assume la fonction de protection. Le berceau contient l'énergie débordante d'Oreste, qui rêve d'être pourchassé par les furies. C'est la victoire dans la perte : Oreste gagne son infantilisme, mais en même temps il perd tout. Une condition scénique qui correspond à la condition physique de Barbara.

- **Je voulais vous demander une précision par rapport à l'espace scénique de *Pupilla* qui semble changer par rapport à *Nidi* et *Latte*.**

Notre vision a été influencée par la pandémie. Le covid nous a obligés à modifier l'expérience théâtrale. La distanciation sociale comporte une reformulation de la socialité. À côté de cet aspect, le changement de l'espace dramatique suit également le développement narratif : après le meurtre de la mère, la maison familiale se voit démolie. C'est ainsi que le jeu de l'action se déplace ailleurs. Cette idée d'altérité (un autre temps, un autre lieu) se reflète sur la mise en scène : de cette manière, les panneaux qui servaient de scénographie pour les deux premiers chapitres sont

remplacés par des toiles¹⁴. C'était comme si le matérialisme grossier du décor de *Nidi* et *Latte* perdait de poids.

- **La dernière question que je voudrais vous poser concerne l'apparition de la figurine de Donald Duck au début de *Latte*. Pourquoi avez-vous décidé d'évoquer ce personnage qui relève de la culture pop alors que le spectacle est une adaptation des *Choéphores* ?**

À vrai dire, ce jouet renvoie à une autre production Lenz (le *Faust*). Pour nous, Donald Duck est un simulacre : il est un *memento vitae*. C'est une figure qui incite les personnages à la vie. Il rappelle aux protagonistes de l'histoire qu'ils ne sont que la progéniture d'une malchance accidentelle. Dans *Latte*, Donald Duck évoque le père : il sert pour remémorer à Oreste le caractère aléatoire de son existence. En ce sens, le canard métamorphose le miroir imaginaire auquel le prince mythique pose des questions. Des interrogations qui provoquent la chute de l'être humain. Le jouet décapité devient ainsi le seul père qu'Oreste peut revendiquer, le seul père qu'Oreste peut pleurer. Il s'agit d'un symbole qui fait partie de la tradition occidentale : il représente le rêve américain, il est un antihéros destiné à l'échec.

¹⁴ Voir la dernière photo dans Annexe 1.

BIBLIOGRAPHIE

Adaptations et mises en scènes qui composent le corpus principal.

- ATHÉA, Brigitte, *Chantier, La Nuit d'Agamemnon*, Limoges, Le Bruit des autres, 2003.
- BALESTRINI, Nanni, *Elettra operapoesia*, Roma, Luca Sosea Editore, 2001.
- CATTINO, Marie-Pierre, *Les Larmes de Clytemnestre*, Paris, Éditions Koïnè, 2011.
- CHURCHILL, Caryl, *Glass, Kill, Bluebeard, and Imp*, London, Nick Hern Books, 2019.
- D' DE KABAL, *Agamemnon – Opéra Hip-Hop (d'après Eschyle)*, Paris, L'Œil du souffleur, 2016.
- *Orestie*, Paris, L'Œil du souffleur, 2018.
- DIMITRIADIS, Dimitris, *Dévastation*, trad. Michel Volkovitch, Les Matelles, Édition espaces 34, 2016.
- HARRIS, Zinnie, *This Restless House*, London, Faber & Faber, 2016.
- ICKE, Robert, *Oresteia*, London, Oberon Classics, 2015.
- KRAEMER, Jacques, *Kassandra Fukushima*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- LADJALI, Cécile, *Hamlet / Électre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.
- LEWIS, Gwyneth, *Clytemnestra*, Cardiff, Sherman Cymru, 2012.
- Orestes in Mosul: Golden Book III*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2019.
- PARRELLA, Valeria, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007.
- PIRROTTA, Vincenzo, *Eumenidi*, Roma, Bonanno Editore, 2010.
- *Clitennestra Millennium - La caduta degli dei*, Palermo, Glifo Edizioni, 2015.
- PITITTO, Francesco, *Nidi*, (copie du livret donnée par Fondazione Lenz pour des raisons de recherche), 2018.
- *Latte* (copie du livret donnée par Fondazione Lenz pour des raisons de recherche), 2019.
- POZZI, Elisabetta, « Cassandra o del tempo divorato » [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=pdU4BkIHZA4&t=1124s>]. Consulté le 1 mars 2020.
- RACZKA, Lulu, *Clytemnestra*, in « The Iphigenia Quartet », London, Oberon Books, 2016.
- SCACCIA, Marta, *Cassandra* (copie du livret donnée par la dramaturge pour des raisons de recherche).
- SINISI, Fabrizio, *Tre drammi di poesia : la grande passeggiata, natura morta con attori, Agamennone*, Bari, Edizioni di pagina, 2017.

Adaptations et mises en scènes qui composent le corpus secondaire.

- BERTIÈRE, Simone, *Apologie pour Clytemnestre*, Paris, Éditions de Fallois, 2004.
- CARR, Marina, *Ariel*, Loughcrew, Oldcastle, County Meath, Gallery Books, 2002.
- DI MARTINO, Michele, *Atridi*, Doria di Cassano allo Jonio, La mongolfiera, 1998.
- DRÉVILLON, Michèle, *L'Amère vengeance de Clytemnestre*, Paris, Nathan, 2010.
- GALEMIRI, Benjamin, *Infamante Électre*, 2006, Paris, Indigo - Côté femmes, 2008.
- GARCÍA, Rodrigo, *Agamemnon - À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils*, trad. Christilla Vasserot, 2003, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.
- GRAEVE, Laurent de, *Ego, Ego: Roman*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.
- MARAINI, Dacia, *I Sogni di Clitennestra e altre commedie*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1981.
- MEE, Charles, *Agamemnon 2.0*, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos suivi de Les Mouches*, 1944, Paris, Gallimard, 1947.
- FARBER, Yaël, *Molora*, London, Oberon Books, 2008.

Sur la littérature ancienne.

- ADRADOS, Francisco Rodriguez, *Origini della lirica greca*, trad. Maria Cristina Bitti, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007.
- BLASINA, Andrea, *Eschilo in scena - Dramma e spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart - Weimer, Verlag J. B. Metzler, 2003.
- CAWTHORN, Katrina, *Becoming Female: The Male Body in Greek Tragedy*, London, Bristol Classical Press, 2008.
- CHALKIA, Irene, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide - Essai d'analyse socio-culturelle.*, Thessalonike, Aristoteleio panepistemio Thessalonikes, 1986.
- CHESI, Giulia Maria, *The Play of Words: Blood Ties and Power Relations in Aeschylus' « Oresteia »*, Berlin and Boston, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014.
- CONDELLO, Federico, *Elettra, storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010.
- DE MARTINO, Francesco, *Stesicoro*, Bari, Edizioni Levante, 1984.
- DI BENEDETTO, Vincenzo, « Eschilo e la guerra », *Prometheus. Rivista di studi classici*, 2015, p. 37-44.
- *L'Ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi, 1978.

- BENEDETTO, Vincenzo Di et MEDDA, Enrico, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002.
- DODDS, Eric R., *I Greci e l'irrazionale*, trad. Virginia Vacca de Boris, 1959, éd. Arnaldo Momigliano, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- *The Ancient Concept of Progress*, Oxford, The Clarendon Press, 1973.
- ESCHILO, *Oresteia*, éd. Mario Untersteiner et Walter Lapini, Milano, Fabbri Editore, 1994.
- EURIPIDE, *Euripide: Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1962, (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- GOHEEN, Robert F., « Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia », *The American Journal of Philology*, vol. 76 / 2, 1995, p. 113-137.
- GUIDORIZZI, Giulio, *Io, Agamennone - Gli eroi di Omero*, Torino, Einaudi, 2016, (« ET Saggi »).
- HÉSIODE, *Théogonie, Le Bouclier d'Héraclès, Les Travaux et les jours*, Clermont-Ferrand, Éd. Paleo, 2007.
- HUGH, Lloyd-Jones, « Les Érinyes dans la tragédie grecque », vol. 102 / 485-486, 1989, *Revue des Études Grecques*, p. 1-9.
- KEEN, Sam, *Nel ventre dell'eroe*, trad. Bruno Amato, 1991, Como, Frassinelli, 1993.
- KITTO, Humphrey Davy Findley, *The Greeks*, Baltimore, Penguin, 1960.
- Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, éd. Menelaos Christopoulos, Efimia D. Karakantza et Olga Levaniouk, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK, Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Nascita della tragedia*, trad. Sossio Giametta, 1876, éd. Giorgio Colli, Milano, Adelphi Edizioni, 2018.
- STEINER, George, *Le Antigoni*, 1984, Milano, Garzanti, 1995.
- MAZZOLDI, Sabina, *Cassandra, la vergine e l'indovina*, Pisa - Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.
- PUCCI, Pietro, *Enigma segreto oracolo*, Pisa - Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1996.
- Sibille e linguaggi oracolari - mito storia e tradizione*, éd. Ileana Chiarissi Colombo et Tullio Seppilli, Pisa - Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, p.107-117.
- SUSANETTI, Davide, *Il Teatro dei greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, 2003, Roma, Carocci Editore, 2013.
- TAPLIN, Oliver, *Greek Tragedy in Action*, 1978, London and New York, Routledge, 2002.

The Gods of Ancient Greece, éd. Jan N. Bremmer et Andrew Erskine, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.

THOMSON, George, *Eschilo e Atene*, trad. Laura Fuà, Torino, Giulio Einaudi editore, 1949.

TIMPANARO, Sebastiano, « Eschilo "Agamennone", 821-838 (con alcune riflessioni sull'"Ilias mikra") », *Rivista di filologia e di istruzione classica*, vol. 125, 1997, p. 5-47.

TYRRELL, Wm. Blake et BROWN, Frieda S., *Athenian Myths & Institutions*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1966.

YZIQUEL, Philippe, « La dimension tragique dans les pièces d'Eschyle », *Pallas*, vol. 71, 2006, p. 171-185.

Sur la réception de la tragédie ancienne à l'époque contemporaine.

Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004, éd. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall et Oliver Taplin, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2006.

CARPINATO, Caterina, « Morire per l'Oresteia nel 1903 : una nota sulla ricezione di Eschilo e sull'eredità degli antichi in Grecia », *Studi italiani di filologia classica*, XIII, Firenze (FI), Le Monnier, 2015, p. 51-70.

DAZZI, Ilaria, « Egisto nelle riscritture novecentesche dell'Oresteia: immagini di potere tra politica e psicanalisi », *Ricerche di S/Confine*, vol. 1 / 1, 2010, p. 180-190.

Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium, éd. Amanda Wrigley, Fiona Macintosh et Hall Edith, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2004.

NESAOUR, Nabile, « Tragédie Grecque d'aujourd'hui », *La Marseillaise*, Marseille, 22 juillet 2012.

Re-writing Boundaries, Critical Approaches in Irish Studies, éd. Asier Altuna et Cristina Andreu, Barcelona, PPU, 2008.

RIMINI, Stefania, *Le Maschere non si scelgono a caso : figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano, Titivillus, 2015.

SIDIROPOULOU, Avra, « Directing as Political Act: The "Dangers" and "Fears" of Mounting Aeschylus's Oresteia in Contemporary Periods of Tyranny » , *Comparative Drama*, vol. 52 / 1 & 2, 2018, p. 159-180.

STEINER, George et CELLI, Rose, *La Mort de la tragédie*, 1965, Paris, Gallimard, 1993.

« The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture - Beauty, Bravery, Blood and Glory », *Metaforms*, vol. 11, 2017.

Éléments de critique littéraire.

AUGIERI, Carlo Alberto, *La Letteratura e le forme dell'oltrepassamento*, Lecce, Manni Editori, 2002.

BALESTRINI, Nanni, « Antologia di poeti tedeschi d'oggi », *Il Verri*, vol. 4 / 64-92, 1957.

BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 2000.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

- *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, éd. Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 2001.

BOTTURI, Francesco, « Strutturalismo e sapere storico », *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 75 / 4, 1983, p. 563-581.

BRANCALEONI, Claudio, « La rivoluzione in forma di parole: ideologia e scrittura tra materialismo e combinazione visiva in Come si agisce di Nanni Balestrini », in *Seminario sulle scritture*, Perugia, Morlacchi, 2007, (« Re-lab: immagini parole »).

CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

- *Il Fantastico*, 1996, Bologna, Il Mulino, 2008.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

FUSILLO, Massimo, *L'Altro e lo stesso*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

GINZBURG, Lidija, *La Prosa psicologica*, trad. Francesca Gori, 1977, Bologna, Il Mulino, 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien, « La Description de la signification et la mythologie comparé », *L'Homme*, vol. 3 / 3, 1963, p. 51-66.

- « Éléments d'une grammaire narrative », *L'Homme*, vol. 9 / 3, 1969, p. 71-92.

- « Un Problème de sémiotique narrative: les objets de valeur », *Langages*, vol. 31, 1973, p. 13-35.

- *Semantique Structurale - Recherche de méthode*, 1966, Paris, Larousse, 1974.

- « Pour une théorie des modalités », *Langages*, vol. 10 / 43, 1976, p. 90-107.

- *Del senso 2: narrativa, modalità, passioni*, 1983, Milano, Bompiani, 1994.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, 2006, London, Routledge, 2013.

JAKOBSON, Roman, *Magia della parola*, Milano, Laterza, 1980.

- *Autoritratto di un linguista*, trad. Giorgio Banti et Biancamaria Bruno, éd. Luciana Stegagno Picchio, Bologna, Il Mulino, 1987.

- JASPERS, Karl, *Del tragico*, trad. Italo A. Chiusano, 1952, Milano, Il Saggiatore, 1959.
- LISA, Tommaso, *Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi : linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007.
- PETITOT, Jean, « Topologie du carré sémiotique », *Études littéraires*, vol. 10 / 3, 1977, p. 347-426.
- POUILLON, Jean, « Présentation : un essai de définition », *Problèmes du Structuralisme*, vol. 246, 1966, (« Les Temps Modernes »), p. 769-790.
- TZVETAN, Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Éléments de critique théâtrale.

- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, 1938, Gallimard, Paris, 2014.
- ČECHOV, Michail Aleksandrovič, *La tecnica dell'attore*, trad. Roberto Cruciani, 1991, éd. Clelia Falletti, Roma, Dino Audino Editore, 2001.
- DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 2008.
- *Il Teatro dopo l'età dell'oro*, Roma, Bulzoni Editore, 2013.
 - *Al limite del teatro*, Cue Press, Imola, 2016.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, 2002, éd. Eugenio Barba et Peter Brook, New York, Routledge, 1968.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
- *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
 - *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, London and New York, Routledge, 2013.
 - *L'analyse des textes dramatiques - de Sarraute à Pommerat*, 2002, Armand Colin, Paris, 2016.
- RAU, Milo, *Realismo globale*, Forlì, Cue Press, 2019.
- Spazi e contesti teatrali - Antico e moderno*, éd. Stefano Novelli et Massimo Giuseppetti, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Editore, 2017.
- TAVIANI, Ferdinando, *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», 22, 2000, p. 293–327.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996 (a).
- *Lire le théâtre II - L'école du spectateur*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996 (b).
 - *Lire le théâtre III - Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996 (c).

Éléments de critique de genre.

BADINTER, Élisabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Éd. O. Jacob, 1992.

BALLABIO, Luciano, *Virilità*, Milano, FrancoAngeli, 1991.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe, I*, 1976, Paris, Gallimard, 2013.

BELLASSAI, Sandro, *La Mascolinità contemporanea*, Roma, Carocci, 2004.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 2000, New York and London, Routledge, 2006.

- *Bodies that Matter - On the Discursive Limits of « Sex »*, 1993, London and New York, Routledge, 2011.

- *Excitable Speech*, New York and London, Routledge, 1997.

CHODOROW, Nancy J., *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond*, 1990, Lexington, The university Press of Kentucky, 1994.

- *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1978.

CIXOUS, Hélène, « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du Grif*, vol. 13, 1976, p. 5-15.

CIXOUS, Hélène, COHEN, Keith et COHEN, Paula, « The Laugh of the Medusa », *Signs*, vol. 1 / 4, 1976, p. 875-893.

D' DE KABAL, *Le Masculin dans sa relation au féminin et à lui-même*, Paris, L'Œil du souffleur, 2018.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, 2006, Paris, Grasset, 2019.

EDGECOMB, Sean, *Charles Ludlam Lives!: Charles Busch, Bradford Louryk, Taylor Mac, and the Queer Legacy of the Ridiculous Theatrical Company*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.

FALCONNET, Georges et LEFAUCHEUR, Nadine, *La Fabrication des mâles*, 1975, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Genere e mascolinità, eds. Sandro Bellassai et Maria Malatesta, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

HANISCH, Carol, « The personal is political », *Feminist Revolution*, 1969, p. 204-5.

HERITIER, Françoise, *La Différence des sexes*, Montrouge, Bayard, 2010.

IRIGARAY, Luce, *Speculum. L'altra donna*, 1974, éd. Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 2017.

- *Amo a te*, trad. Pinuccia Calizzano, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

- *Sessi e genealogie*, trad. Luisa Muraro, 1987, Milano, Baldini & Castoldi, 2007.
 - *This Sex Which Is Not One*, trad. Catherine Porter et Carolyn Burke, 1977, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2008.
- JELENIIEWSKI SEIDLER, Victor, *Man Enough - Embodying Masculinities*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 1997.
- KRISTEVA, Julia, « L'Art et les femmes », *Sorcières : les femmes vivent*, vol. 10, 1977, p. 37-40.
- LEFKOWITZ, Mary R., *Women in greek myth*, London, Duckworth, 1986.
- MIELI, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, 1977, éd. Gianni Rossi Barilli et Paola Mieli, Milano, Feltrinelli Editore, 2002.
- MOSSE, George L., *Sessualità e nazionalismo*, 1982, Roma - Bari, Laterza, 1996.
- *L'Immagine dell'uomo – Lo Stereotipo maschile nell'epoca moderna*, 1996, Torino, Einaudi, 1997.
- PUGLIESE, Mariangela, *Judith Butler - Storia di un pensiero che provoca*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2018.
- RAUCH, André, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes - De la Grande Guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette, 2004.
- VOLPATO, Chiara, *Psicosociologia del maschilismo*, Bari, Editori Laterza, 2013.
- WHITFORD, Margaret, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London ; New York, Routledge, 1991.
- WITTIG, Monique, *Il Corpo lesbico*, trad. Christine Bazzin, 1973, éd. Elisabetta Rasy, Milano, Edizioni delle donne, 1976.
- ZEITLIN, Froma, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, 1996.
- ZONABEND, Françoise et CIXOUS, Hélène, « Quelques questions à Hélène Cixous », *Les Cahiers du Grif*, vol. 13, 1976, p. 16-20.

Éléments de critique anthropologique et sociologique.

- BACHOFEN, Johann Jakob, *Il Matriarcato*, vol. 1, éd. Giulio Schiavoni, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernità liquida*, trad. Sergio Minucci, 2000, Roma - Bari, Editori Laterza, 2011.
- CRESPI, Franco, *Le Vie della sociologia*, 1985, Bologna, Il Mulino, 1994.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

- FERRAROTTI, Franco, *Forme evolutive dei valori nel quadro della mobilità odierna di grandi gruppi umani*, Milano, Angeli, 1982.
- FOUCAULT, Michel, *Oeuvres, II*, Paris, Gallimard, 2015, (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- FRAZER, James, *Il Ramo d'oro*, trad. Nicoletta Rosati Bizzotto, 1911-1915, Roma, Newton, 2007.
- HUNTINGTON, Samuel P., *Lo Scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, trad. Sergio Minucci, 1996, Milano, Garzanti, 2000.
- Images of Women in Antiquity*, 1983, London, Routledge, 1993.
- KRISTEVA, Julia et GUERRA, Monica, *Melanie Klein: Il genio femminile. La follia*, 2000, Roma, Donzelli Editore, 2018.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e significato: Cinque conversazioni*, 1978, éd. Cesare Segre, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- L'Invenzione della tradizione*, 1983, éd. Eric J. Hobsbawm et Terence Ranger, Milano, Einaudi, 1994.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979, Paris, Les Éditions de minuit, 2018.
- MORRIS, Desmond, *La scimmia nuda - studio zoologico sull'animale uomo*, trad. Marisa Bergami, Firenze, Milano, Giunti Editore, 2017.
- NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire, vol. 1*, Paris, Gallimard, 1984. 3 vol.
- Women in the Ancient World*, éd. John Peradotto et John Patrick Sullivan, Albany, State University of New York Press, 1984.
- WOOD, Nancy, « *Memory's Remains: Les lieux de mémoire* », *History and Memory*, vol. 6 / 1, 1994, p. 123-149.

Éléments de critique psychologique et psychanalytique.

- BLEICHMAR, Emilce Dio, *Il femminismo dell'isteria. I disturbi narcisistici della femminilità*, trad. Emilia Perassi, 1994, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999.
- BORGNA, Eugenio, *Malinconia*, 1992, Milano, Feltrinelli, 2017.
- FREUD, Sigmund, *Oeuvres complètes, volume 13 - 1914-1915*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio*, 1969, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
 - *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. Ermanno Sagittario et Marilisa Tonin Dogana, 1915-17, Torino, Bollati Boringhieri, 2012(a).

- *La Vita sessuale*, trad. Adele Campione, Sandro Candreva, Mazzino Montinari, Cesare Musanetti et Ermanno Sagittario, 1970, éd. Cesare Musanetti, Torino, Bollati Boringhieri, 2012(b).
 - *La Teoria psicanalitica, raccolta di scritti 1911-1938*, trad. Cesare Musatti, Renata Colorni, Anna Maria Marietti, Elvio Fachinelli et Lisa Baruffi, 1979, éd. Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2014(a).
 - *Isteria e angoscia*, trad. Adele Campione, Mauro Lucentini, Michele Ranchetti, Ezio Luserna, Marilisa Tonin Dogana et Laura Schwarz, éd. Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2014(b).
 - *Ossessione, paranoia, perversione*, trad. Cesare Musanetti, Renata Colorni, Ada Cinato, Ezio Luserna, Mauro Lucentini et Anna Maria Marietti, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.
 - *L'Uomo Mosè e la religione monoteistica*, trad. Pier Cesare Bori, Giacomo Contri et Ermanno Sagittario, 1934-38, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.
 - *Inibizione, sintomo e angoscia*, trad. Mario Rossi, 1925, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.
 - *OSF 8*, éd. Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
 - *OSF 10*, éd. Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- GASTAMBIDE, Michèle, *Le Meurtre de la Mère*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- GASTAMBIDE, Michèle et LEBRUN, Jean-pierre, *Oreste, face cachée d'Œdipe ?*, Toulouse, Eres, 2013.
- GOUX, Jean-Joseph, *Oedipus, Philosopher*, trad. Catherine Porter, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- JACOBS, Amber, *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*, New York, Columbia University Press, 2007.
- JUNG, Carl Gustav, *Gli archetipi e l'Inconscio collettivo*, vol. 9/1, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, (« Gli Archi »).
- *Tipi psicologici*, 1977, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
 - *Four Archetypes*, trad. Richard Francis Carrington Hull, 1972, London and New York, Routledge, 2014.
- JUNG, Carl Gustav et KERÉNYI, Károly, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. Angelo Brelich, 1972, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.
- KLEIN, Melanie, « Love, Guilt and Reparation », in *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921 - 1945*, vol. 1, 1937, New York, The Free Press, 1975, p. 306-343.
- KRISTEVA, Julia, « Unes Femmes », *Les Cahiers du Grif*, vol. 7, 1975, p. 22-7.

- *Powers of Horror - An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez, 1980, New York, Columbia University Press, 1982.
 - *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KRISTEVA, Julia et GÖLTER, Waltraud, « Sacrifice et espace du sens : Entretien avec Julia Kristeva », *Les Cahiers du Grif*, Hors-Série 1, 1996, p. 91-102.
- KRISTEVA, Julia et MOI, Toril, *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986.
- LACAN, Jacques, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, trad. Michelle Daubresse, 1938, éd. Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2005.
- *Le séminaire. Livre 4, La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994.
 - *Le séminaire, livre 3 : Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, 1973.
 - *Le séminaire, livre 5 : Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil, 1998.
 - *Le séminaire, livre 7 : L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
 - *Le séminaire, livre 10 : L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil, 2004.
 - *Le séminaire, livre 20 : Encore (1972-1973)*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1995.
 - *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
 - *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, 1895, Paris, Les Presses universitaires de France, 1971.
- MILLER, Jacques-Alain et CIACCIA, Antonio Di, *L'uno-tutto-solo. L'orientamento lacaniano*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 2018.
- Psicanalisi al femminile*, éd. Silvia Vegetti Finzi, Roma - Bari, Editori Laterza, 1992.
- RECALCATI, Massimo, CARETTO, Sergio, COLOMBO, Luigi, [et al.], *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*, 2000, Milano, Mondadori Bruno, 2003.
- RECALCATI, Massimo, *Il Complesso di Telemaco : genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli Editore, 2013.
- *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018.
 - *Le Nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019.
 - *La notte del Getsemani*, Torino, Einaudi, 2019.

- *Jacques Lacan - Desiderio, godimento e soggettivazione*, 2012, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020.
 - *Jacques Lacan - La clinica psicanalitica : struttura e soggetto*, 2016, Milano, Cortina Raffaello, 2020.
- SAMSONOW, Elisabeth VON, *L'Anti-Électre, Totémisme et schizogamie*, trad. Béatrice Durand, 2007, Genève, MétisPresses, 2015.
- WINNICOTT, Donald W., *Gioco e realtà*, trad. Livia Tabanelli, 1971, Milano, Armando Editore, 2020.

Éléments de critique philosophique.

- DERRIDA Jacques, *Pardonner : L'impardonnabile et l'imprescriptible*, Paris, Galilée, 2012.
- Filosofie del mito nel Novecento*, eds. Giovanni Leghissa et Enrico Manera, Roma, Carocci Editore, 2015.
- GALIMBERTI, Umberto, *La Lampada di Psiche*, 2001, éd. Paolo Belli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2004.
- *I Miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli Editore, 2010.
 - *I Vizi capitali e i nuovi vizi*, 2003, Milano, Feltrinelli, 2015.
 - *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, 1999, Milano, Feltrinelli Editore, 2016.
- HADOT, Pierre, *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, 2004, éd. Barbara Chitussi, Torino, Boringhieri, 2007.
- HEGEL, Friedrich, *La fenomenologia dello spirito*, 1807, éd. Gianluca Garelli, Torino, Einaudi, 2008.
- HEIDEGGER, Martin, *Essere e tempo*, trad. Alfredo Marini, 1927, Milano, Mondadori, 2020.
- *Identità e differenza*, 1957, éd. Giovanni Gurisatti, Milano, Adelphi, 2018.
 - *Lettera sull' « umanesimo »*, 1976, éd. Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1995.
- KANT, Immanuel, *Fondazione della metafisica dei costumi*, trad. Filippo Gonnelli, 1785, Bari - Roma, Editori Laterza, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Oeuvres*, 1969, Paris, Flammarion, 1996.
- *Considerazioni inattuali*, 1873, Roma, Newton Compton editori, 2018.
 - *La Nascita della tragedia*, trad. Sossio Giametta, 1876, éd. Giorgio Colli, Milano, Adelphi Edizioni, 2018.
 - *L'Anticristo*, 1888, éd. Susanna Mati, Milano, Feltrinelli, 2019.
- RICOEUR, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Éditions du Seuil, 1969

Sur la religion.

- ACQUAVIVA, Sabino, *L'Eclissi del sacro nella civiltà industriale. Dissacrazione e secolarizzazione nella società industriale e post-industriale*, Milano, Comunità, 1981. *Ateismo, secolarizzazione e dialogo*, éd. Antonio Grumelli, Roma, Editrice A.V.E., 1974
- BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, vol. 2, 1879, Bruxelles, Anast, 1963.
- BUBER, Martin, *L'Eclissi di Dio*, trad. Ursula Schnabel, 1961, Milano, Mondadori, 2004.
- CHARLES Y., Glock, « The Role of Deprivation in the Origin and Evolution of Religious Groups », in Lee Robert, Marty Martin E., (éds.). *Religion and Social Conflict*, New York, Oxford University Press, 1964, p. 24-36.
- CIPRIANI, Roberto, *La Religione diffusa*, Roma, Borla, 1988.
- DURKHEIM, Émile, *Le Forme elementari della vita religiosa*, 1912, Roma, Meltemi, 2006.
- DWORKIN, Ronald, *Religione senza Dio*, trad. Valeria Ottonelli, 2013, éd. Salvatore Veca, Bologna, Il Mulino, 2014.
- ELIADE, Mircea, *Il Sacro e il profano*, 1967, Torino, Boringhieri, 1973.
- *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éditions Payot, 1989.
- FERRAROTTI, Franco, *Studi sulla produzione sociale del sacro. Forme del sacro in un'epoca di crisi*, Napoli, Liguori, 1978.
- FILORAMO, Giovanni, *Che cos'è la religione? - Temi metodi problemi*, Torino, Einaudi, 2004.
- FILORAMO, Giovanni, GENTILE, Emilio et VATTIMO, *Gianni, Cos'è la religione oggi?*, Pisa, ETS, 2005.
- GENTILE, Emilio, *Le Religioni della politica*, Roma - Bari, Laterza, 2001.
- GUÉNON, René, *Symboles de la science sacrée*, 1962, Paris, Gallimard, 1977.
- ISAMBERT, François-André, *Le Sens du sacré, fête et religion populaire*, Paris, Les Éditions de minuit, 1982.
- L'Imminenza e il divino*, éd. Marieli Ruini, Roma, Bulzoni, 2003.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, scienza e religione*, éd. Maria Ariotti, Roma, Newton Compton editori, 1976.
- MARTELLI, Stefano, *La Religione nella società post-moderna. Tra secolarizzazione e de-secolarizzazione*, Bologna, EDB, 1990.

- MARX, Karl, *La questione ebraica; Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, trad. Raniero Panzieri, 1843, Roma, Editori riuniti, 2000.
- MAUSS, Marcel, *Les Fonctions sociales du sacré, vol. 1*, Paris, Les Éditions de minuit, 1968. 3 vol., (« Le Sens commun »).
- MORRA, Gianfranco, *Dio senza Dio - ateismo e secolarizzazione*, L'Aquila, Roma, Japadre Editore, 1989.
- NATOLI, Salvatore, *La Salvezza senza fede*, 2007, Milano, Feltrinelli Editore, 2010.
- PIETTE, Albert, *Les Religiosités séculières*, Paris, PUF, 1993.
- PIRONTI, Gabriella, « La Norme en matière religieuse en Grèce ancienne », éd. Pierre Brulé, Liège, 2009, (« Kernos »), p. 13-27.
- SIMMEL, Georg, *La Religione*, éd. Carlo Mongardini, Roma, Bulzoni, 1994.
- SISSA, Giulia, *Le Corps virginal*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1987.
- Storia delle religioni 1. Le religioni antiche*, éd. Giovanni Filoramo, Roma Bari, Laterza, 1994.
- WILSON, Bryan R., *La Religione nel mondo contemporaneo*, 1982, Bologna, Il Mulino, 1985.

Sur la politique.

- ARISTOTELE, *La Politica*, éd. Giuseppe Saitta, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1934.
- BARASH, David P. et WEBEL, Charles P., *Peace and Conflict Studies*, Thousand Oaks – London – New Delhi, Sage Publications, 2002.
- BOBBIO, Norberto, *Il Problema della guerra e le vie della pace*, 1979, Bologna, Il Mulino, 1997.
- « L'idea di pace e il pacifismo », *Il Politico*, vol. 40 / 2, 1975, p. 197-219.
- CICONTE, Enzo, *Mafie del mio stivale*, Lecce, Piero Manni, 2017.
- DE LUNA, Giovanni, *Il Corpo del nemico ucciso - Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2006.
- DI FORTI, Filippo, *Per una psicoanalisi della mafia : radici, fantasmi, territorio e politica*, Verona, Bertani, 1982.
- DURKHEIM, Émile, *La Divisione del lavoro sociale*, 1893, éd. Alessandro Pizzorno, Torino, Edizioni di Comunità, 1999.
- EASTON, David, *L'Analisi sistematica della politica*, trad. Ugo Mancini, 1965, éd. Gianfranco Pasquino, Casale Monferrato, Marietti, 1984.

- FALCONE, Giovanni, *Cose di Cosa Nostra*, 1991, éd. Marcelle Padovani, Milano, BUR, 2012.
- FORTI, Simona, *Il Totalitarismo*, Roma - Bari, Editori Laterza, 2001.
- GALTUNG, Johan, « Violence, Peace, and Peace Research », *Journal of Peace Research*, vol. 6 / 3, 1969, p. 167-191.
- GAMBETTA, Diego, *La Mafia siciliana*, 1992, Torino, Einaudi, 1994.
- GELVIN, James L., *Il conflitto israelo-palestinese*, trad. Piero Arlorio, 2005, Torino, Einaudi, 2007.
- GRATTERI, Nicola et NICASO, Antonio, *L'Inganno della mafia - Quando i criminali diventano eroi*, Roma, RaiEri, 2017.
- Guerre globali - Capire i conflitti del XXI secolo*, éd. Angelo D'Orsi, Roma, Carocci, 2003.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, *I Nuovi martiri di Allah*, trad. Patrizia Farese, 2002, Milano, Mondadori, 2003.
- LO CASCIO, Gigliola, DI PASQUALE, Angela, LIPARI, Alessandro, [et al.], *L'Immaginario mafioso : la rappresentazione sociale della mafia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.
- LYNN, John Albert, *Battle, a History of Combat and Culture from Ancient Greece to Modern America*, Boulder, Colorado, Westview Press, 2003.
- OLIVA, Gianni, *Le Tre Italie del 1943*, Milano, Mondadori, 2004.
- PAOLI, Letizia, *Fratelli di mafia*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- PASCALE, Gaetano, *La Camorra non esiste*, Roma, Editori riuniti, 2014.
- PLEBANI, Andrea, *Jihadismo Globale, strategie del terrore tra Oriente e Occidente*, Firenze, Milano, Giunti Editore, 2016.
- RAYMOND, Aaron, *Peace and War: A Theory of International Relations*, 1962, New Brunswick - London, Transaction Publishers, 2003.
- ROUGIER, Louis Auguste Paul, *Les mystiques politiques contemporaines et leurs Incidences internationales*, Paris, Sirey, 1935.
- SALES, Isaia, *Storia dell'Italia mafiosa : Perché le mafie hanno avuto successo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2015.
- SCARPINO, Salvatore, *Storia della Camorra*, Milano, Fenice, 2000.
- SCHELER, Max, *L'Idea di pace perpetua e il pacifismo*, trad. Leonardo Allodi, 1990, Milano - Udine, Mimesis, 2016.
- SIEBERT, Renate, *Le Donne, la mafia*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- STURZO, Luigi, « Spirito e realtà », *La Rivoluzione liberale*, 22 janvier 1924.

- WEBER, Max, *Economia e società, 1. Teoria delle categorie sociologiche*, 1922, éd. Pietro Rossi, Torino, Edizioni di Comunità, 1999.
- *Economia e società, 3. Sociologia del diritto*, 1922, Torino, Edizioni di Comunità, 2000.

Sur la famille.

- BERNARD, Claudie, *Penser la famille au XIXe siècle: 1789-1870*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- BERTOCCHI, Federica, *Sociologia della paternità*, Milano, CEDAM, 2009.
- BONNARD, Jean-Baptiste, *Le complexe de Zeus : représentations de la paternité en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004.
- CACCIARI, Massimo, « Il Peso dei padri, che cosa significa ereditare il passato », *La Repubblica*, Roma, 4 mai 2011, p. 60-1.
- CAFASSO, Samuele, *Figli dell'arcobaleno*, Roma, Donzelli Editore, 2014.
- DULAC, Germain, « La configuration du champ de la paternité : politiques, acteurs et enjeux », *Lien social et politique*, vol. 37, 1997, p. 133-143.
- DUMONT, Caroline et PAQUETTE, Daniel, « L'attachement père-enfant et l'engagement paternel : deux concepts centraux pour mieux prédire le développement de l'enfant », *Revue de psychoéducation*, vol. 37 / 1, 2008, p. 27-46.
- Family Issues of Employed Women in Europe and America*, éd. Andrée Michel, Leiden, Brill, 1971.
- GAILLARD, Jean-Michel, *La Famille en miettes*, Paris, Sand, 2001.
- GAUCHET, Marcel, *Il Figlio del desiderio. Una rivoluzione antropologica*, éd. Lucetta Scaraffia, Milano, Vita e Pensiero, 2010.
- GOODY, *La famille en Europe*, Paris, Seuil, 2001.
- HIRSCH, Marianne, *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- Histoire des pères et de la paternité*, éd. Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse, 2000.
- L'amore in Grecia*, éd. Claude Calame, 1988, (« Biblioteca universale Laterza »).
- LENZEN, Dieter, *Alla ricerca del padre*, Bari, Laterza, 1994.
- Les Hommes entre travail et famille*, éd. Pascaline Gaborit, Paris, Le Harmattan, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté* (1949), Paris, EHESS, 2017.

- MILLER, Tina, *Making Sense of Motherhood*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005.
- MITSCHERLICH, Alexander, *Verso una società senza padre*, trad. Sonia Bueno, 1963, Milano, Feltrinelli, 1970.
- MORIN, Edgar, *Le Paradigme perdu. La nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.
- NAOURI, Aldo, *Padri e madri. L'ordine dei ruoli in famiglia*, trad. Testi Camilla, Torino, Einaudi, 2005.
- NEUMANN, Erich, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, trad. Antonio Vitolo, 1974, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 1981.
- PARSONS, Talcott et BALES, Robert F., *Famiglia e socializzazione*, 1955, éd. Gian Antonio Gilli, Milano, Mondadori, 1974.
- RAVIS-GIORDANI, Georges, *Femmes et patrimoine dans les sociétés rurales de l'Europe méditerranéenne*, Paris, C.N.R.S., 1987.
- RECALCATI, Massimo, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, 2011, Varese, Raffaello Cortina Editore, 2015.
- RISÉ, Claudio, *Il Padre, l'assente inaccettabile*, Milano, San Paolo, 2003.
- ROUDINESCO, Elisabeth, *La Famille en désordre*, Paris, Librairie Arthème Payard, 2002.
- SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne ; XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1977.
- STARACE, Giovanni, *La Paternità - Le Funzioni, i miti e l'esperienza dell'essere padri*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- ST-DENIS, Josée et NÉRÉE, St-Amand, « Les pères dans l'histoire : un rôle en évolution », *Reflets*, vol. 16 / 1, 2010, p. 32-61.
- VALENTIN, Claude, « La Fabrique de l'enfant », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n°249, 2008, p. 71-117.
- VASSIGH, Denis Darya, « L'action juridique en faveur des enfants maltraités dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Trames*, vol. 3, 1998, p. 169-179.
- VITALE, Augusto, HILLMAN, James et BERRY, Patricia, *Pères et mères*, trad. Micheline Laguillhomie, 1973, Imago, Paris, 1978.
- ZANFRONI, Elena, *Educare alla paternità, tra ruoli di vita e trasformazioni familiari*, Brescia, Editrice la Scuola, 2005.
- ZOJA, Luigi, *Il gesto di Ettore; Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, 2000, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

SITOGRAFIE

ANAGOOR, « ANAGOOR ORESTEA / SCHIAMI trailer », [En ligne : <https://vimeo.com/342552122>]. Consulté le 1 juillet 2020.

« Appunti per un'Orestea nello sfascio » [En ligne : https://www.info.roma.it/evento_dettaglio.asp?eventi=34723]. Consulté le 2 mai 2020.

AZERHAD, Annick, « Mythe et mystification - Hamlet / Électre : une transposition littéraire dangereuse et dénuée de pertinence », [En ligne : <http://www.crif.org/fr/tribune/Mythe-et-mystification---Hamlet/-Électre-une-transposition-litteraire-dangereuse-et-denuuee-de-pertinence14985>].

« Cécile Ladjali - Le livre qui a changé votre vie » [En ligne : <https://youtu.be/478YNIXlhFc>].

« Compagnie Jacques Kraemer » [En ligne : <http://www.ciejacqueskraemer.fr/spectacles/kassandra/kassandra.html>]. Consulté le 18 juillet 2019.

CTB - CENTRO TEATRALE BRESCIANO, « Intervista a Vincenzo Pirrotta - Eumenidi », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=EMxcAZPKPoQ>]. Consulté le 31 août 2020.

DE POURCQ, Maarten, « Electra Constrictor - How Bodies Matter in Peter Verhelst's and Luk Perceval's Aars! », [En ligne : <https://www.didaskalia.net/issues/vol6no3/depourcq.html#FN2Rtn>]. Consulté le 5 mai 2020.

EDINBURGH INTERNATIONAL FESTIVAL, « Zinnie Harris on Oresteia: This Restless
ouse | 2017 International Festival », [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Ih9CkFjG6oc&ab_channel=EdinburghInternationalFestival]. Consulté le 28 septembre 2020.

ÉDITIONS KOINÈ et DERIEUX, Alice, « L'appel d'Iphigénie d'après Les larmes de Clytemnestre de Marie-Pierre Cattino », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=1APZs1LPFUk>]. Consulté le 22 juillet 2020.

- « Éditions Koinè - YouTube » [En ligne : <https://www.youtube.com/channel/UCLsvTp3t6ouKPrX1RTU41pQ>]. Consulté le 18 août 2020.

FONDAZIONE ORESTIADI [En ligne : <http://www.fondazioneorestiadi.it/>].

- GATTO, Sergio Lo, « Darling di ricci/forte. Ma che sta succedendo? », [En ligne : <https://www.teatrocritica.net/2014/10/darling-ricciforte-sta-succedendo/>]. Consulté le 8 juillet 2020.
- GHANIZADEH, Homayun, « Homayun Ghanizadeh - Agamemnon », [En ligne : <http://homayunghanizadeh.com/en/agamemnon.html>]. Consulté le 1 septembre 2020.
- IN3MINUTI.IT, « “Cassandra o del tempo divorato”, le impressioni della gente. », [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=hffYVRP9Hi4&ab_channel=in3minuti.it].
- LAVAUDANT, Georges, « L’ORESTIE D’après ESCHYLE, mise en scène GEORGES LAVAUDANT », [En ligne : <https://www.nuitsdefourviere.com/programme/lorestie#>]. Consulté le 14 juin 2019.
- LEI, Carlo, « Orestes in Mosul. Milo Rau tra drammaturgia e movimento | Recensioni », *Krapp’s Last Post*, 2019, [En ligne : <http://www.klpteatro.it/orestes-in-mosul-milo-rau-recensione>].
- « Les Nuits de fourvière - Le Festival » [En ligne : <https://www.nuitsdefourviere.com/le-festival>]. Consulté le 10 septembre 2019.
- LEWIS, Gwyneth, « Clytemnestra gets a makeover », [En ligne : <https://www.theguardian.com/stage/2012/apr/16/clytemnestra-makeover-gwyneth-lewis>].
- LEWIS, Gwyneth, « Poet and Playwright Gwyneth Lewis on writing Clytemnestra », [En ligne : https://www.podcasts.ox.ac.uk/poet-and-playwright-gwyneth-lewis-writing-clytemnestra?qt-media_player=0].
- KRAEMER, Jacques, « Dossier de Presse Kassandra Fukushima », [En ligne : <http://www.ciejacqueskraemer.fr/spectacles/kassandra/Dossier%20de%20presse%20Kassandra%20Fukushima%20Avignon%20%202012.pdf>]. Consulté le 18 juillet 2019.
- NOVELLI, Massimo, « Saramago, nessuno crede a Cassandra », [En ligne : <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/09/19/saramago-nessuno-crede-cassandra.html>]. Consulté le 6 juin 2019.
- NTGENT, « Manifest », [En ligne : <https://www.ntgent.be/nl/manifest>]. Consulté le 3 mai 2020.
- PAOLETTI, Giovanni, « Il Sacro in Durkheim e le sue definizioni », [En ligne : <http://www.fupress.net/index.php/smp/article/view/21283/19577>].
- PICCOLO TEATRO DI MILANO, « Darling (ipotesi per un’Orestea) - Ricci/Forte | Piccolo Teatro di Milano », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dGSRufGFbjs>]. Consulté le 18 janvier 2018.

- PIRROTTA, Vincenzo, « Eumenidi, testo e regia di Vincenzo Pirrotta », [En ligne : <https://www.tcvi.it/it/classici/spettacoli/2015/eumenidi/>]. Consulté le 31 août 2020.
- RAIMO, Christian, « Milo Rau, l'artista che vuole cambiare il mondo », [En ligne : <https://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2019/10/09/milo-rau-spettacoli>]. Consulté le 4 mai 2020.
- RENELLO, Gian Paolo, *Machinae: studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, CLUEB, 2010, [En ligne : <http://digital.casalini.it/an/2453920>].
- RUBIN, Alissa J., « Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City? », [En ligne : <https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html>]. Consulté le 3 mai 2020.
- SAID, Edward W., « The Clash of Ignorance », [En ligne : <https://www.thenation.com/article/clash-ignorance/>].
- STANFORD HUMANITIES CENTER, « Gwyneth Lewis on the Writing Process », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=QoY1OQ0QYpI>]. Consulté le 6 août 2020.
- TEATRODINAPOLI, « Oresteia, intervista a Luca De Fusco », [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=GWkCLGp0cGI&ab_channel=TeatroDiNapoli]. Consulté le 10 décembre 2020.
- TENTORIO, Gilda, « Cassandra: il futuro non esiste », [En ligne : <https://www.frammentirivista.it/cassandra-futuro-non-esiste/>]. Consulté le 6 juin 2019.
- TENTORIO, Gilda, « Cassandra: logos and katastrophé on the Greek contemporary stage », *Between*, vol. 7 / 14, 2017, [En ligne : <http://www.betweenjournal.it/>].
- THE GATE THEATRE, « The Iphigenia Quartet », [En ligne : <https://www.gatetheatre.co.uk/whats-on/the-iphigenia-quartet/>]. Consulté le 6 décembre 2020.
- TROCCAZ, Hervé, « L'Orestie | Les Nuits de Fourvière 2019 », [En ligne : <https://7alyon.com/orestie-nuits-de-fourviere-2019/>]. Consulté le 13 juin 2019.
- « Video-Fondali per “Elettra” di Nanni Balestrini - 2006 » [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=O-VohIqHHVs>]. Consulté le 4 mai 2020.
- WREN, Celia, « THEATER; “The Oresteia,” Bearer of Many Agendas », *The New York Times*, 7 mai 2000, [En ligne : <https://www.nytimes.com/2000/05/07/theater/theater-the-oresteia-bearer-of-many-agendas.html>].

Remerciements

Cette thèse est le résultat d'une recherche commencée en 2016. La rédaction de ce travail n'aurait pas été possible sans la participation de plusieurs personnes auxquelles je voudrais maintenant dire merci.

D'abord, je voudrais remercier les institutions qui m'ont permis d'achever ce parcours : l'Alma Mater Studiorum de Bologne et l'UCA de Clermont-Ferrand. En particulier, je tiens à manifester toute ma reconnaissance au CELIS, le centre de recherche qui m'a accueilli en France pendant un an et demi.

Je tiens à remercier mes directeurs de thèse : madame Anna Paola Soncini avec laquelle je collabore depuis mon mémoire de master, et monsieur Éric Lysøe, qui a su améliorer ma recherche grâce à son regard scientifique.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance à l'égard de la coordinatrice de mon programme de doctorat, madame Bruna Conconi. Sans son aide, son support et ses reproches, je n'aurais jamais grandi autant.

Parmi les membres du CELIS, je voudrais remercier Catherine Milkovitch-Rioux et Sandrine Dubel pour l'effort montré dans la réalisation des ateliers pour les doctorants. Je voudrais également remercier l'APGRD d'Oxford pour la disponibilité démontrée.

Je voudrais remercier le coordinateur de mon stage, Alberto Sebastiani. Sa sensibilité scientifique et sa bienveillance sont quelque chose de rare et de précieux.

Je voudrais également remercier tous les autres professeurs qui ont pris parti à ce parcours de formation : Paolo Puppa — maître et ami depuis les années vénitienes (Université Ca' Foscari), Monica Centanni (Université IUAV de Venise), Patrice Pavis (Université de Canterbury), Fiona Macintosh (Université d'Oxford), Caterina Carpinato (Université Ca' Foscari), Claire Kenward (Université d'Oxford), Simonetta Nannini (Université de Bologne), Eleonora Marzi (Université de Bologne), Elena Galtsova (Université de Moscou), Nino Kavtaradze (Université d'État Ivané Djavakhichvili de Tbilissi), José Pedro Serra (Universidade de Lisboa), Peter Schnyder (Université Haute Alsace), Valentina Garulli (Università di Bologna), Marie-Christine Jamet (Université Ca' Foscari).

Je voudrais remercier les auteurs avec lesquels j'ai eu l'occasion d'avoir un échange : Marie-Pierre Cattino, Gwyneth Lewis, Jacques Kraemer, Vincenzo Pirrotta, D' de Kabal, Zinnie Harris et Maria Federica Maestri. Je remercie également les écrivains qui n'ont jamais répondu à mes courriels. Je voudrais également remercier les théâtres qui ont manifesté un intérêt vis-à-vis de mon projet : Fondazione Lenz, Les trois raisins (Clermont-Ferrand), Teatro Verdi (Padoue).

Ce travail n'aurait pas été possible sans le support et l'amitié de plusieurs personnes. En principe, je voudrais remercier ma famille qui supporte jour après jour mes efforts. Je voudrais également remercier mes proches qui vivent à présent dans mon cœur seulement. Ensuite, je voudrais remercier mes collègues Giulia Fiore et Valentina Pramaggiore. Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance à la Dipl. Übersetzerin Valentina Tasinato, à Giulia Armanini et à Irene Buccomino. Je remercie Alberto Tondello et Gaëtan Cousin. Je remercie Francesca Trognoni, mais je ne remercie pas Angelica Pianaroli. Je remercie tous les doctorants qui ont supporté mon travail aussi bien que mon stress ; en particulier, je tiens à remercier Luca Tosadori et Maria Hernandez. Je remercie tous les ami(e)s qui enrichissent ma vie jour après jour.

