NICOLE LORAUX

La voix endeuillée

Essai sur la tragédie grecque

nrf essais

GALLIMARD

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

LES EXPÉRIENCES DE TIRÉSIAS. LE FÉMININ ET L'HOMME GREC, Nrf essais, 1990.

$24366725

820

nrf essais

D4
1999-61955

Nicole Loraux

La voix endeuillée

Essai sur la tragédie grecque

Gallimard

© Éditions Gallimard, 1999

BnF
L&A

Pour Pietro Pucci, pour Gregory Nagy

« Dans ce sépulcre-enfer, que faisaient-ils ? Ce qu'on peut faire dans un sépulcre, ils agonisaient, et ce qu'on peut faire dans un enfer, ils chantaient ; car où il n'y a plus d'espérance, le chant reste. »

Victor Hugo,
Les Misérables, Quatrième partie,
« L'idylle rue Plumet
et l'épopée rue Saint-Denis ».

I

LA TRAGÉDIE GRECQUE : THÉÂTRE ENGAGÉ OU ORATORIO ?

Où le lecteur contemporain redécouvre la signification de l'oratorio dans la tragédie grecque

« Oui, on peut les féliciter, ceux qui ont entrepris cette guerre ! »

Cassandre, in Euripide,
les *Troyennes*, v. 368-383.

« Le devoir d'un sage est assurément d'éviter la guerre. »

Cassandre, in les *Troyennes*, v. 400.

« La femme comme source du mal, de la guerre de Troie, etc. »

Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*,
Paris, 1977, p. 269.

« Or c'est ici qu'il nous paraît que l'œuvre d'art illustre et sublime que sont la tragédie attique et le dithyrambe dramatique est en réalité le but commun de ces deux pulsions, dont les noces mystérieuses, succédant à leur long combat, se sont accomplies dans la gloire de cet enfant — qui est tout à la fois Antigone et Cassandre. »

Nietzsche, *ibid.*, p. 56.

Le 10 mars 1965, le TNP, alors dirigé par Georges Wilson, présentait au public français les *Troyennes* d'Euripide, dans une adaptation de Jean-Paul Sartre. Si tel est le point de départ apparemment décentré de cet ouvrage consacré à la voix endeuillée de la tragédie — ou plutôt à la voix endeuillée dans et pour ainsi dire sous la tragédie, comme si le deuil était au texte tragique un de ses principaux sous-textes —, ce n'est pas seulement que je cherche, pour commencer, à m'enraciner dans des références bien françaises. En choisissant une telle entrée en matière, je voudrais suggérer qu'à l'horizon de cette recherche il y a un intérêt soutenu pour la question de la *réception* du genre tragique. Ce qui signifie que la tragédie sera considérée non seulement comme un texte, mais aussi et surtout comme du théâtre, ce qui implique d'entrée de jeu la prise en compte de l'effet exercé sur un public.

Effet exercé sur le *théatron*[1] bien sûr, sur cette assemblée un peu particulière des citoyens d'Athènes que réunit la célébration solennelle des Grandes Dionysies. Cela suppose qu'à un moment ou à un autre il faudra s'interroger sur la dimension, collective ou singulière, de l'effet tragique, sans pour autant perdre de vue que la réponse à une telle interrogation ressemble toujours beaucoup à une pure construction. Mais aussi, parce que c'est à partir de notre actualité et de ses questions que nous interrogeons la tragédie ancienne, effet exercé au présent sur les spectateurs que nous sommes — et, en l'occurrence, sur ceux que nous étions en 1965, et qui ne sont à coup sûr pas les mêmes. Nous procéderons donc à un va-et-vient entre les trois termes que sont : les textes tragiques tout à la fois étudiés comme textes et resitués dans leur contexte historique ; la réception actuelle de la tragédie ; et celle, ancienne, que nous tentons de construire — et que peut-être tout simplement nous imaginons — à partir des textes où elle est supposée s'inscrire en creux.

Il me faut encore préciser que ce va-et-vient entre présent et

passé s'enracine également dans une expérience personnelle : la pratique de la traduction de textes tragiques grecs pour le théâtre, pratique elle-même prise entre l'impératif catégorique de fidélité au texte ancien et la nécessité de transposer suffisamment pour qu'un public actuel puisse comprendre quelque chose de ce que les auditeurs athéniens du V^e^ siècle entendaient dans la représentation tragique. Comment traduire lorsque la visée est d'élever les spectateurs contemporains au niveau d'intelligibilité propre à l'*Orestie* d'Eschyle, à l'*Hécube* ou aux *Troyennes* d'Euripide, au lieu de faire le pari contraire — car il n'est pas question de mettre Eschyle ou Euripide « au niveau » d'un public contemporain ? Cette question très concrète, cruciale lorsque le traducteur est, par sa profession, un lecteur de textes tragiques peu soucieux de concessions au goût du jour, a sans doute pesé sur la problématique que je tenterai de déployer ici — raison pour laquelle il me semble pertinent de la mentionner.

Mais il est grand temps que je revienne à Sartre puisqu'il me fournit le terrain de cette présentation, et à l'adaptation qu'en 1965 il fit des *Troyennes*.

Depuis 1960, avec *Les Séquestrés d'Altona*, Sartre n'a rien écrit pour le théâtre, et le travail sur les *Troyennes* est donc pour lui une façon de renouer avec la scène. Pourquoi, en 1965, choisit-il donc d'adapter plutôt que d'écrire en son nom propre, et pourquoi adapter une tragédie grecque ?

À ces questions, il répond lui-même, dans un entretien accordé à l'écrivain Bernard Pingaud, qui sert d'introduction à l'édition de son texte[2]. D'un point de vue purement descriptif, rien ne saurait être ajouté aux propos de Sartre, tant ce qu'il a voulu faire et qu'il a effectivement fait y est formulé avec une parfaite clarté. Mais, avant de lire cette introduction, j'avais procédé au va-et-vient entre le texte d'Euripide et son adaptation par Sartre : cette lecture, tout entière dictée par un double intérêt

pour la spécificité grecque du tragique et pour ses incidences les plus contemporaines, révèle alors que c'est avant tout à une lecture sartrienne du texte d'Euripide que Sartre procède dans son adaptation. À cela, rien d'étonnant : tout écrivain tente de mettre son génie dans une représentation, celle-ci fût-elle limitée dans le temps à un mois, voire deux, parfois moins.

Les Troyennes *de Sartre*

À regarder de près les *Troyennes* et leur adaptation, nul doute que Sartre ne force le trait, plus que le texte d'Euripide ne le faisait, sur l'acharnement destructeur des Grecs. Ce dernier est préfiguré dès le prologue par l'acharnement d'Athéna qui, tout en se retournant contre ses protégés de la veille, n'en est pas moins censée exprimer dans la pièce quelque chose comme l'essence même de la volonté grecque du mal [3]. Et de ce postulat, tout découle. C'est ainsi que le jour, qui se levait sur la tragédie grecque — lorsque le drame commence, Hécube dit que « l'angoisse avant l'aube, ma fille, m'a envoyée ici » (*Tro.*, 182-183) —, cède la place à une profonde nuit, occasion d'évoquer le « ciel noir » (scène V) et surtout de chanter l'aube qui survient, « horriblement belle » [4]. De même, partout où il le peut, Sartre glisse des morts ou des cadavres, et surtout du feu, omniprésent sous la forme des « flammes et flocons noirs », des « pierres qui fument et noircissent », des « torches vivantes », anticipant ainsi sur l'embrasement final de la cité, auquel bien peu de place est laissé. Tout cela est évidemment à ranger sous la catégorie du pathétique, et de fait, c'est là ce que recherche Sartre.

La tragédie ne serait-elle pas assez « noire » pour l'usage qu'il veut en faire ? Tel semble être en tout cas le sentiment qui préside à l'adaptation et dicte les modifications — ajouts ou retraits — apportées à la trame euripidéenne. Un exemple en

assignera la preuve : « Le devoir d'un sage est assurément d'éviter la guerre », observe Cassandre, lorsque, après avoir longuement expliqué pourquoi l'union avec Agamemnon lui est une joie en ce qu'elle signera pour celui-ci la perte, elle s'achemine vers la conclusion de sa démonstration. Or non seulement Sartre, qui n'a que faire de cette observation, l'efface de son texte, mais, commentant cette suppression, il lui assigne une portée exemplaire :

> « Que "tout homme sensé doive éviter la guerre", comme l'affirme Cassandre, il n'était même pas besoin de le dire : la situation des uns et des autres en témoigne assez. J'ai préféré laisser à Poséidon le mot de la fin : "Vous en crèverez tous". »

Pour que la déclaration de Cassandre ne ressemble plus à un truisme, sans doute faudrait-il la lester d'un contenu précis dans la Grèce d'Euripide — évoquer, par exemple, les déclarations qui, çà et là, y sont faites sur le caractère naturel de la guerre, après quoi seulement on pourrait évaluer l'importance réelle de la phrase litigieuse[5] ; tel n'était certes pas le propos de Sartre. Mais il convient toutefois de souligner la réapparition finale de Poséidon, dont il est l'inventeur et qui porte le message de ses *Troyennes*. Rompant avec la tragédie d'Euripide qui laisse au spectateur le soin d'interpréter ce qu'il voit lorsque, sur fond d'incendie, les Troyennes gagnent lentement les vaisseaux de leurs maîtres grecs, le discours de Poséidon[6] s'adresse à un spectateur passif, ou que l'on supposera du moins en quête de directives politico-intellectuelles. À ce spectateur bien disposé, Sartre parle de la guerre au présent, et en l'occurrence de ce qui à l'époque était l'engagement total des États-Unis dans la guerre du Vietnam.

Mais il est une autre modalité d'intervention sur le texte qu'il me faut évoquer : je pense à la manière dont Sartre importe la psychologie dans la pièce. Sans doute ne s'en étonnera-t-on pas.

Le premier Sartre n'est-il pas, en 1940, l'auteur de *L'Imaginaire*, défini dans son sous-titre comme une *Psychologie phénoménologique de l'imagination*[7] ? Mais il n'empêche qu'une telle opération défigure en profondeur ce qu'il y a dans les *Troyennes* de plus authentiquement tragique (et qui, en revanche, sera lumineux dans la représentation des *Troyennes* d'Euripide donnée, en 1998, sous la direction de Jean-Pierre Vincent au théâtre des Amandiers à Nanterre).

Il en va ainsi avec les didascalies, systématiquement introduites dans le texte et qui se consacrent à commenter les réactions et les sentiments des personnages, à des fins de mise en scène — ainsi, dans la scène II, Poséidon, face à Athéna, « la regarde avec colère, se détourne et va pour sortir » ; d'Hécube (scène III), il est dit que « le courage lui manque. Elle cesse de se raisonner » ; ou encore, au début de la scène VII, cette indication, qui implique un jeu de scène passablement appuyé, « Hécube se retourne enfin, regarde Andromaque sans amitié et voit Astyanax ». Ce n'est pas, encore une fois, que je plaide pour une reconstitution historique du genre tragique qui, du moins à la belle époque de sa fécondité, ignorait l'usage des didascalies, se contentant de donner à l'intérieur même du texte les indications scéniques minimales. Mais les didascalies de Sartre sont éminemment psychologisantes ; or la règle de cohérence d'une tragédie grecque est qu'il n'y a rien à savoir — rien de plus, du moins, que ce que dit le texte — des personnages et de leurs affects.

Et l'on pourrait mentionner bien d'autres indices de cette tendance à psychologiser le texte des *Troyennes*. Ainsi, la folie *(mania)* de Cassandre, qu'Euripide place avec insistance sous le signe de Dionysos (v. 170), est simple folie aux yeux de Sartre : « elle est folle » (sc. III) ; « À toi de mener la danse, Évan, Évohé » du vers 322 donne lieu à une présentation de « Cassandre la folle » ; quant à la ménade des vers 348-349, elle disparaît purement et simplement ; enfin l'énoncé « N'était

Apollon qui te fait délirer » (v. 408), remarquable en sa dimension paradoxale parce qu'il pose le problème cher à Nietzsche des accointances entre Apollon et Dionysos, il laisse place à une transposition platement rationaliste (« si elle avait toute sa raison »). On le devine, par cette traduction du bachisme inspiré en folie clinique, digne des médecins aliénistes du XIX[e] siècle, c'est le rapport au divin qui est élidé. Les humains n'en sont que plus vulnérables aux passions élémentaires et, explicitant une tension à peine perceptible chez Euripide entre Andromaque et Hécube, Sartre, d'un moment d'émotion lyrique où alternent les voix des deux femmes (*Tro.*, 575-607), fait un échange aigre entre une belle-mère et sa belle-fille, l'une et l'autre âpres à la discussion comme les petites-bourgeoises qu'elles sont devenues par ses soins. « Vieille, je ne t'aimais guère », dit Andromaque à Hécube, qui le lui rend bien (sc. VII).

Bref, dans l'adaptation des *Troyennes*, l'univers théâtral sartrien a pris le pas sur celui d'Euripide, et le texte ne présente aucun écart significatif avec les pièces que Sartre a écrites en son nom propre. Question de ton, on le devine, mais en l'occurrence le ton fait beaucoup. Là où la Cassandre exaltée d'Euripide décerne aux Troyens « la gloire la plus belle » (v. 386) parce qu'ils ont défendu leur patrie jusqu'à la mort, celle de Sartre constate :

> « Nous... avons perdu [la guerre]
> mais je n'en ai pas honte » (scène V).

Il est vrai que la gloire est vaine et que seule compte la haine du vaincu pour le vainqueur, mais, de l'une à l'autre version, entre l'évocation de la « belle mort » et la revendication de la défaite, il y aurait pour un Grec plus qu'une nuance. De fait, le ton sartrien substitue plus d'une fois à un style noble une langue délibérément triviale, pour ne pas dire vulgaire — mais l'existentialisme attend à l'évidence beaucoup d'une certaine vulga-

rité. Dans la tragédie d'Euripide, après que Talthybios a notifié à Hécube qu'Ulysse sera son maître, le chœur des femmes, s'adressant à celle-ci, s'interroge sur ce que, pour chacune, sera son sort :

> « Tu connais à présent ton destin, noble dame,
> qui donc parmi les chefs disposera du mien ? » (292-293).

Chez Sartre, c'est à Talthybios que la question est adressée, et il répond, comme un valet des puissants doit le faire :

> « Mais je n'en sais rien du tout,
> ce n'est pas mon affaire.
> Le fretin, on va le tirer au sort » (scène IV).

Encore Talthybios fait-il montre de componction, comme le veut sa fonction de héraut. Mais, du côté des puissants, la langue se débride. Ainsi, en son indignation de mari trompé, Ménélas ne désigne plus Pâris comme « cet hôte déloyal » (v. 866) — en une probable allusion au *pathos* eschyléen de l'hospitalité bafouée —, mais comme « cette ordure, [lui] que j'avais reçu dans mon palais » (scène X)[8]. Quant aux femmes, pour peu qu'elles soient jeunes, elles sont folles de leur corps et obsédées de sexualité. J'ai déjà parlé de Cassandre, que le chœur invite Hécube à retenir pour qu'elle ne bondisse pas « d'un saut / tout droit dans le lit d'un Grec » (scène V) ; chez Euripide, le chœur disait seulement : « Reine, sa raison s'égare, retiens-la. / Sa danse pourrait la mener jusqu'au quartier des Grecs[9]. » Et puis, bien sûr, il y a aussi Hélène, dont les « esprits » *(phrénes)* affolés par la beauté de Paris cèdent la place au « corps moite de convoitise » (scène X).

Lorsque le ton se fait moins appuyé, il arrive que l'on songe à *La belle Hélène* d'Offenbach ; du moins était-ce mon impression de lectrice. Mais Sartre a décidément pensé à tout dans son

entretien avec Pingaud, confirmant d'avance que telle était bien la référence. Mieux vaudrait d'ailleurs parler des références multiples, tant ce texte est truffé de citations des grandes œuvres de la culture occidentale, de Pascal à Brecht en passant par Mozart et Shakespeare [10]. On peut s'interroger sur les raisons d'une telle stratégie, mais, une fois encore, la chose était délibérée, voire programmée, et, à Bernard Pingaud, Sartre a pris soin d'expliquer sa lecture d'Euripide — comment, avec cet auteur, la tragédie « devient [...] une conversation à demi-mot sur des poncifs », si bien qu'il convient d'évoquer à ce propos Beckett ou Ionesco, qui utilisent le poncif « pour le détruire de l'intérieur ». Mais que devient la « conversation à demi-mot » lorsque Sartre ajoute que « naturellement la démonstration sera d'autant plus forte que le poncif s'affichera avec plus d'évidence, avec plus d'éclat » ? De cela, Sartre, décidément en mal de clarification, s'explique également ; affirmant que le public athénien percevait sans mal ce qui, traduit mot à mot, n'évoquerait rien « pour le spectateur français de 1965 », il en déduit, de façon fort raisonnable : « Si je veux rendre ce rapport sensible, je ne peux donc pas me contenter de traduire la pièce, il faut que je l'adapte » (p. 4).

Que telle soit la nécessité qui s'impose à toute traduction contemporaine d'une tragédie grecque, pour peu qu'elle soit destinée à la scène, on en conviendra volontiers. Reste que la fidélité dans l'écart, cet impératif catégorique du traducteur-adaptateur, exige que, pour se conformer à son rôle d'interprète, celui-ci accepte de servir le texte et renonce donc à s'en servir, à moins que son intention avérée ne soit précisément de le détourner. Or, sans que le projet de Sartre soit explicitement caractérisé comme un détournement, il n'est pas sûr que son adaptation, justifiable et qu'il justifie lui-même quant à l'usage du poncif, soit toujours et en tout point aussi soucieuse de se garder des coups de force.

La question peut en tout cas se poser au sujet d'un geste trop

récurrent pour ne pas être un choix, mais qui dénature profondément la tragédie d'Euripide : la manière qu'a Sartre de transformer systématiquement en dialogue tout ce qui, dans le texte euripidéen des *Troyennes*, a la forme d'un discours suivi *(stasimon)*. C'est le cas des morceaux de rhétorique comme la harangue de Cassandre expliquant sa joie d'être pour Agamemnon une « Hélène, épouse moins funeste qu'[elle] ne [sera] », constamment interrompue à la scène VI, ou le discours qu'Hécube adresse au chœur après le départ de sa fille (467-510) ; mais c'est aussi le cas avec les moments d'émotion lyrique, tel le premier *stasimon*, transformé en simple échange dialogué. Dans cette procédure, faut-il voir un pur découpage, pour faire passer ce qui, audible par un spectateur athénien, habitué aux longues unités de parole de l'assemblée démocratique, serait inaudible pour un public en 1965, voire en 1998 ? une façon de contourner l'insoluble problème dramaturgique que pose au présent la mise en scène d'un chœur ? Nul ne niera que ces préoccupations jouent dans ces interventions très visibles, qui répondent sans aucun doute au projet d'animer, voire de rendre plus expressif un texte qui, par comparaison, semble singulièrement discret sur ses propres ressorts [11].

Mais, dans l'opération qui consiste à substituer la rapidité de l'échange à l'attention qu'exige un discours suivi, je vois encore un autre bénéfice en ce qu'elle est pour Sartre l'occasion d'orienter l'écoute en intercalant commentaires et jugements entre les temps successifs d'une argumentation. C'est ainsi qu'à la scène VII, lorsqu'elle donne à Andromaque le conseil de plaire à son nouveau mari, Hécube se voit interrompre brutalement par sa belle-fille qui, chez Euripide, se contentait de l'écouter en silence (vv. 697-704) :

> « C'est toi, la vieille,
> toi, la mère d'Hector,
> qui me donnes ce conseil d'entremetteuse ?
> Pouah ! »

Ainsi, sur un mode qui va de la transposition interprétative à l'interpolation, Sartre modifie les *Troyennes* de l'intérieur, et ces interventions présentent le plus vif intérêt en ce qu'elles sont un sûr révélateur de ce qu'il attend de la tragédie grecque comme de ce qu'il y refuse — et dont il faut préciser qu'il s'agit souvent d'éléments essentiels, à mes yeux, du tragique.

La tragédie grecque. Actuelle, inactuelle

De ce que la pièce a été présentée aux Grandes Dionysies de 415 avant notre ère, dans le même mois qui vit l'Assemblée des Athéniens voter en faveur de l'expédition de Sicile, faut-il en déduire que la signification des *Troyennes* est toute politique ? Beaucoup de commentateurs le pensent, qui y voient une dénonciation de la guerre de conquête, quelque chose comme un avertissement à peine dissimulé, pour ne pas dire une anticipation de la catastrophe [12]. Si message il y eut, rien ne dit que les Athéniens l'aient vraiment mal entendu ; on suggérerait volontiers qu'en fait ils l'entendirent suffisamment pour le refuser, puisque c'est à un autre tragique qu'il donnèrent le prix cette année-là.

Mais il est également possible de proposer une tout autre lecture de la pièce, en s'attachant à souligner que, si, de toutes les tragédies d'Euripide, elle est la moins dramatique et la plus portée au *pathos*, c'est qu'elle est incontestablement la plus lyrique [13]. Or — et c'est là que les choses deviennent vraiment intéressantes — non seulement dans l'adaptation des *Troyennes* aucun signe distinctif n'indique les parties lyriques, généralement imprimées en italique dans les traductions, mais, comme si les plaintes du chœur l'indisposaient, Sartre n'hésite pas, çà et là, à les faire tout bonnement disparaître. C'est ainsi qu'à la scène XI, Hécube, penchée sur le cadavre d'Astyanax, prononce