

Oedipe

de Sénèque

Mise en scène Jean-Claude Fall

Dossier Pédagogique

Le prisonnier du destin

Il y avait une fois, dans Bagdad, un calife et son vizir [...]. Un jour, le vizir arriva devant le calife, pâle et tremblant : "Pardonne mon épouvante, Lumière des croyants, mais devant le palais une femme m'a heurté dans la foule. Je me suis retourné : et cette femme au teint pâle, aux cheveux sombres, à la gorge voilée par une écharpe rouge était la Mort. En me voyant, elle a fait un geste vers moi [...]. Puisque la Mort me cherche ici, Seigneur, permets-moi de fuir me cacher loin d'ici, à Samarcande. En me hâtant, j'y serai avant ce soir." Sur quoi, il s'éloigna au grand galop de son cheval et disparut dans un nuage de poussière vers Samarcande. Le calife sortit alors de son palais et lui aussi rencontra la Mort : "Pourquoi avoir effrayé mon vizir, qui est jeune et bien portant ?" demanda-t-il. Et la mort répondit : "Je n'ai pas voulu l'effrayer mais, en le voyant dans Bagdad, j'ai eu un geste de surprise, car je l'attends ce soir à Samarcande."

Bibliothérapie, Lire c'est Guérir
Deux lectures d'Oedipe
Marc Alain Ouaknin
Editions : Le Seuil

Oedipe

de Sénèque

Texte français **Florence Dupont**

Mise en scène **Jean-Claude Fall**

Assistante à la mise en scène :

Véronique Mailliard

Décor :

Gérard Didier

Costumes :

Gérard Didier, Nathalie

Trouvé

Musique originale :

Marc Marder

Chorégraphie :

Lila Greene

Dramaturgie :

Yaël Bacry

Lumières :

Jean-Claude Fall,

Michel Le Borgne

avec

Antoine Mathieu :

Oedipe

Laurence Roy :

Jocaste

Malik Faraoun :

(pensionnaire de la Comédie Française)

Créon

Gabriel Monnet :

Tirésias

Sophie Semin :

Mantô

Mario Haniotis :

Le vieillard

Robert Florent :

Phorbas

Eric Chantelauze :

Le messager

Jean-Claude Fall :

Le chœur

Direction technique :

Gérard Espinosa

Régie plateau :

Fred Razoux

Régie lumières :

Michel Le Borgne

Assisté de :

Romain Daval

Régie son :

Pascal Arnold

Atelier costumes

Responsable d'atelier :

Nathalie Trouvé

Couturières :

Marie Delphin

Christine Ronnat

Fanny Ortigoza

Barbara Gassier (stagiaire)

Atelier décors

Responsable d'atelier :

François Guille des Buttes

Constructeurs :

Pierre Luchet

Jean-Paul Ouvrard

Serruriers :

Jacky Baume

Jean-Louis Wisson

Christophe Corsini

Peintres :

Nelly Barillot

Anne De Crécy

Isabelle Cazejust

Fabienne Raulet (stagiaire)

Création
à l'Opéra-Comédie
Montpellier,
du 20 au 28 mars 1998

Production :

Théâtre des Treize Vents,
Centre Dramatique National
Languedoc-Roussillon - Montpellier

Sommaire

Entretien avec Jean-Claude Fall

Le Mythe

- La Maison Royale de Thèbes, Edith Hamilton
- Oedipe - Le Mythe, Robert Graves

Lectures du Mythe

- Le Tyran boiteux, Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal Naquet
- La Question sans réponse, Marc-Alain Ouaknin
- Quand le Mythe console de l'histoire, Barthelemy Amengual

Tragédie : Faute et responsabilité

- Naissance de la Tragédie, Jean-Pierre Vernant
- Apollon mensonger, Jean-Noël Michaud

L'Oedipe de Sénèque

- De l'Homme au Monstre, Florence Dupont
- La Vengeance du Monstre, Roberto Calasso
- Sénèque
- Le Stoïcien :
 - . Oedipe Chœur 4
 - . Les Bienfaits (*extraits*)

Le spectacle

- Interview imaginaire - Gérard Didier, Scénographe
- Maquettes du décor, des costumes, et les dessins, Gérard Didier

Bibliographie

Entretien avec Jean-Claude Fall

Yaël Bacry : *Après « Hercule furieux » et « Hercule sur l'Oeta », c'est la troisième fois que tu montes une pièce de Sénèque. Pourquoi « Œdipe » ? Pourquoi précisément cette version ?*

Jean-Claude Fall : Parce que celui de Sophocle est beaucoup moins intéressant !!! (*rires*) Sophocle, lui, est à l'origine de la fondation du mythe, du moins du mythe tragique. On peut donc dire qu'il a quasiment « le nez dessus » ; alors que pour Sénèque, quelques siècles plus tard, le mythe est déjà constitué, il est donc déjà dans la relecture. C'est cette distance là qui est intéressante, et avant tout le fait que Sénèque est porteur d'une philosophie stoïcienne. Il interroge l'Homme par rapport à son histoire, il fait de l'homme un être historique et du coup, repense de manière radicale la notion de destin. Œdipe revisité par la pensée stoïcienne, acquiert une force et une modernité qu'il n'a jamais eu. On trouve chez lui ce qu'on pourrait appeler une pré-science de la psychanalyse, et aussi une critique féroce du pouvoir. Curieusement, cette pièce n'a jamais été montée en France, et pour toutes ces raisons, j'avais envie de faire entendre cette parole là, cet Œdipe là, et pas un autre.

YB : *On pourrait parler justement de la manière dont Sénèque s'est approprié le mythe.*

JCF : Sénèque aborde le mythe d'une manière radicalement opposée à Sophocle : les grandes lignes de la fable sont conservées, mais il en retourne le sens en apportant quelques modifications. La première concerne le début de la pièce. Chez Sophocle, la pièce démarre par une supplique des citoyens qui viennent demander à Œdipe de les sauver de la peste. Œdipe, qui est roi, va se poser comme sauveur de la cité, pour la deuxième fois. Œdipe est un roi qui règne. Il exerce le pouvoir. Chez Sénèque, au contraire, le roi Œdipe est un homme terré au fond de son palais, qui n'ose pas sortir, mené et paralysé par la peur. Il sent qu'une chose terrible, est en train de lui tomber dessus, mais il ne sait pas quoi. En tout cas, il a un pressentiment, ce qui est complètement nouveau par rapport au mythe d'origine. Le pouvoir, il en parle comme d'un piège. Dès le début donc, Œdipe est mis devant une chose qu'il devrait voir et qu'il ne voit pas, dont il sent le danger. C'est un homme terrifié qui fuit devant la vérité.

YB : *D'« Œdipe roi » on est passé à « Œdipe ».*

JCF : Oui. Mais ce qui va éclairer complètement son discours sur le destin, c'est la manière dont Sénèque bouleverse totalement la fin de l'histoire. Dans la pièce de Sophocle, Œdipe se crève les yeux avec la boucle de la robe de Jocaste qui s'est pendue. Chez Sénèque, il se crèvera les yeux, sans autre instrument que ses propres mains, puis il tuera Jocaste. C'est une différence de taille : Œdipe a dépassé la sentence des Dieux : il était condamné à tuer son père et à retourner dans le ventre de sa mère, or il a fait plus, et ayant fait plus, non seulement il devient un héros tragique, mais il annule la destinée qui lui a été fixée par les Dieux.

YB : *Il y a une volonté chez Œdipe d'être jusqu'au bout le sujet de ses actes. C'est une manière de transformer le destin en histoire.*

JCF : Tout à fait. C'est la différence majeure avec Sophocle. Florence Dupont dit qu'Œdipe fait, fabrique son histoire, justement parce qu'il est allé plus loin que ce à quoi il a été condamné, et c'est ce qui annule la condamnation. Plus loin, non pas seulement symboliquement, mais je dirais : physiquement. Tout le discours philosophique sur la responsabilité de l'homme, sur son historicité, c'est le Chœur qui le porte : « *Le char du monde roule / Attelé sur ses origines* ». Nous sommes les fruits de l'histoire, et non pas les fruits du destin. Le chœur raconte cela tout le temps : « *Vous priez ? Pour quoi faire ? Vous êtes tous là / Dévorés d'angoisse en criant / « le Destin ! le Destin ! » / Et vous vous retrouvez face à lui / Vous faites vous-même votre malheur* ». Et ça, c'est d'une modernité absolument incroyable ! C'est très étonnant. Je ne pense pas que ce soit spécifique au monde latin. C'est la spécificité de Sénèque. Sénèque dit : il n'y a pas les Dieux. Alors que dans Sophocle, il y a toujours cette issue pour Œdipe et pour Jocaste, qui se revendiquent innocents, puisqu'ils ne savaient pas. Chez Sénèque ; les dieux n'ont pas de prise sur l'Histoire, sur cette histoire là.

YB : *A la fin de la pièce, Œdipe, en tuant Jocaste, a d'une certaine manière « doublé » les dieux sur leur propre terrain : il les a réellement dépassés. Du coup, il semble qu'ils ne soient plus vraiment d'actualité.*

JCF : Ce n'est pas si clair que cela. On est dans une ambiguïté puisque si les dieux sont encore présents dans l'esprit de chacun, à cette époque, la notion de Dieu devient de plus en plus floue. La seule religion monothéiste existante : le Judaïsme est en crise, et développe cette idée d'un Dieu absent ou trop lointain. La religion du Père est en train de périr et de donner naissance à la religion des Fils. On est dans des périodes très étranges autour du « lâchage » des Dieux. On aborde le Christianisme. C'est peut être pour cela que Sénèque peut faire dire à Jason à la fin de Médée : « *Voyage partout dans l'éther et va témoigner au monde que les Dieux n'existent pas.* » Le ciel est vide. C'est très étonnant que cela puisse se formuler aussi clairement.

YB : *Le Chœur est là pour rappeler sans cesse que chacun est inscrit dans une histoire. Cela désigne ce qui justement est au cœur de la pièce : la question des origines. Ce qui se raconte là, c'est qu'on n'est jamais « à l'origine de », mais toujours issu de quelque chose. Le problème de la culpabilité alors se pose autrement.*

JCF : Ce qui est évident ici, c'est qu'il y a de l'Histoire qui s'écrit. Nous sommes précédés par des siècles d'histoire, et en même temps, nous sommes chacun un tout petit bout d'histoire. C'est une modernité complètement étonnante et qu'on ne retrouve pas souvent dans la littérature classique en général que ce soit chez les Grecs ou les Latins. La question serait : en quoi Œdipe est effectivement le fruit de quelque chose. Le Chœur répond : « *Non ce n'est pas toi / Non tu n'es pas la cause / Non tu n'es pas l'origine / Les périls qui s'amassent / Non ce n'est pas toi / Il faut remonter plus haut / Il faut remonter plus loin* ». Et le Chœur remonte le cours du temps et il parle d'une faute qui serait, elle, la faute originelle : le combat des frères.

YB : *A l'origine, il y a toujours une histoire d'horreur. Au bout du fil de la mémoire, une monstruosité. Sénèque écrit cette scène terrifiante dans laquelle Laïos mort resurgit des entrailles du monde, tel un monstre. C'est une pure invention. On pense au Minotaure.*

JCF : Sénèque aime bien ça, il aime bien faire surgir de grands fantômes monstrueux qui viennent faire peur au public ou au héros. Il y en a dans toutes ses pièces. « *Thyeste* », « *Médée* », « *Agamemnon* », ... Ils sont terrifiants, car ils ont dépassé le simple statut d'être humain parce qu'ils ont commis un acte surhumain qui les a rendus presque égaux à des Dieux. On peut s'interroger sur la fonction de la peur chez Sénèque, laquelle a une fonction cathartique évidente. La présence de Néron plane sur ses pièces. Montrer l'horreur, montrer le monstre, c'est une manière de dire qu'il faut rester dans la conscience éclairée des choses, et non pas se laisser aveugler par ces grandes figures que sont la gloire, le pouvoir, les passions, les fausses valeurs. C'est une manière de montrer qu'il ne faut pas aller dans tous ces excès. Sauf que Sénèque rend l'excès tellement fascinant qu'il arrive à produire un monstre tout à fait réel, et c'est justement Néron, dont il est le tuteur. Moi je ne perds jamais ça de vue. Je pense que ce n'est pas complètement le fruit du hasard que son seul grand élève ait été Néron, à son grand dam. Ce qui lui a d'ailleurs coûté la vie, puisqu'il en est mort d'avoir produit ce monstre là.

Valérie Bousquet : *Néron dira au soldat chargé de tuer sa mère : « Frappe au ventre ». La réalité imite l'art.*

YB : *ou c'est l'inverse : l'art a finalement produit du réel...*

VB : *Dans « Les Monstres de Sénèque », Florence Dupont cite cette phrase dite par Œdipe : « La terreur est la gardienne des trônes », on ne peut pas s'empêcher de penser à Néron.*

JCF : L'Œdipe de Sénèque est un vrai Furieux. Il est la figure anti-stoïcienne par excellence. La passion va l'aveugler dès le début de l'histoire. Il vient de se faire rejeter par l'Oracle de Delphes qui, au lieu de lui répondre, l'insulte, le condamne, il lui dit : « *Je ne veux même pas te parler, tu es un monstre, tu vas tuer ton père, tu vas faire l'amour avec ta mère, tu n'as rien à faire parmi les hommes, va-t-en* ». Et là dessus, c'est là qu'on rejoint la problématique stoïcienne, qu'est-ce qu'il fait ? Il croit en ce que lui dit l'oracle. Et au lieu de retourner chez lui questionner ses supposés parents sur son origine, au lieu d'aller à l'endroit où justement il serait le plus en sécurité, il fuit et prend la direction opposée à sa maison. Il se laisse complètement aveugler par une *fureur*, qui lui naît de sa condamnation. On le voit bien d'ailleurs dans le film de Pasolini : lorsqu'Œdipe revient de l'oracle, il ne voit plus rien : il pleure. Et dans le film il y a des changements de temps, de couleurs très étranges, on passe de la nuit au jour, parce qu'il ne sait plus, il n'est plus capable de voir les choses. Il prend la direction opposée à Corinthe et c'est là où l'on rejoint l'histoire de Samarcande : Œdipe fuit, se met justement dans cette situation d'errance où il peut rencontrer son père... et effectivement il rencontre sur la route un vieillard qui lui refuse le passage, et sous l'emprise de la fureur, Œdipe massacre tout le monde, il massacre le vieillard et toute sa suite comme une espèce de frénétique. C'est un vrai Furieux. Et ce n'est pas étonnant que Sénèque se soit emparé de ce personnage parce qu'il aime bien les furieux. La faute d'Œdipe, c'est qu'il a cru à ce que lui a dit l'oracle. Œdipe doute toujours de sa légitimité après avoir consulté l'oracle, et ce doute, il aurait dû l'entendre.

YB : . *Je crois que la parole de l'oracle est une réponse à la question d'Œdipe, une réponse justement oraculaire, énigmatique. A Œdipe qui veut savoir qui sont ses véritables parents, il lui est répondu « celui que tu tueras, ce sera lui ton père. Celle avec qui tu coucheras, ce sera elle, ta mère ». Œdipe aurait pu l'entendre, mais au lieu de cela, il l'a entendu comme tu disais : comme une parole du Destin. Alors que c'était une énigme de plus à déchiffrer. Comme celle de la Sphinge.*

JCF : Oui, c'est vrai : tout homme qu'il tuera sera inévitablement son père, toute femme avec qui il couchera sera sa mère.

YB : *Oui, symboliquement ; et ce qui est terrible, c'est qu'il ne pourra pas le désigner autrement qu'en le tuant : c'est pour cela qu'il fuit.*

JCF : On rejoint le début de l'histoire. On a peur d'affronter la réalité. et on se retrouve face à elle.

YB : *C'est le contraire du stoïcisme qui dit que l'homme doit savoir accepter le réel quand il y est confronté.*

JCF : Le Stoïcisme a parfois mauvaise presse parce qu'on en a fait une espèce de religion du renoncement, de la vie monacale, de l'abstinence sexuelle et autres fariboles, ce qui n'est absolument pas le cas. Qu' il y ait eu des dérives du Stoïcisme qui ont amené jusqu'à ces excès là, c'est sûr, mais le Stoïcisme n'est pas du tout une philosophie du renoncement. On a souvent dit qu'il y a, chez Sénèque, une contradiction, parce que c'était un homme d'argent, de pouvoir ; mais il n'y a pas de contradiction. Si tu es riche, les Stoïciens ne te disent pas : tu dois donner tout ton argent aux pauvres et te mettre dans un tonneau comme Diogène. Ils disent qu'il ne faut pas être dépendant de l'argent, de la luxure, du plaisir, de la bouffe, du pouvoir, des fausses valeurs. Les vraies valeurs étant la responsabilité, la citoyenneté, la science, le savoir. Dans les lettres à Lucilius, Sénèque est très clair là dessus : il ne dit pas : renonce à tout, il dit : ne te met pas dans un rapport de dépendance aux choses, sois un homme libre. Et cette liberté ne s'acquiert qu'à une seule condition : l'acceptation de la mort. La véritable sagesse c'est ça. Notre seul destin dont nous soyons sûr, c'est notre mort. Et c'est parce que l'homme n'accepte pas le fait qu'il est condamné à mourir qu'il devient un héros tragique ou un homme de pouvoir, d'argent ou de luxure. Personne ne peut plus avoir de pouvoir sur vous si vous acceptez la mort.

YB : *Est-ce qu'on pourrait rattacher tout ce dont on a parlé, à savoir l'aveuglement face à la réalité, l'histoire vécue comme destin,... à ce qui constitue notre monde d'aujourd'hui ? Y a-t-il une actualité du stoïcisme ?*

JCF : Le stoïcisme fait sa réapparition dans toutes les grandes périodes de crises et de guerres. La guerre c'est droit contre droit, raison contre raison, c'est à dire que c'est l'aveuglement par son propre droit, qui fait que tu ne peux pas entendre la raison de l'autre, et c'est cette réaction des passions qui fait la guerre. Le Stoïcisme énonce une relation dépassionnée au monde, une relation *de pleine conscience et de savoir.*

- Le Chœur -

Morts

**Enfants de Cadmos
Vous êtes de noble race
Toute la ville avec vous
Périt**

**La terre est veuve
Ses paysans sont morts
Thèbes regarde-toi
Thèbes tu fais pitié à voir**

Bacchus

**On te fauche tes beaux soldats
Tes gentils compagnons d'aventure**

**Nous étions nés de pères invincibles
Et notre race va disparaître
Le destin nous engloutit dans la souffrance
Le destin brutal nous emporte**

La Mort

Mène un triomphe sans fin

THE OTTIE

ARWINE
THE FRONT

1. ed. no a tue le sphinx y are phénix / sec
ancien

Le Mythe

- La Maison Royale de Thèbes
- Le Mythe d'Oedipe

- Le Chœur -

Non ce n'est pas toi
 Non tu n'es pas la cause
 Non tu n'es pas l'origine
 Les périls qui s'amassent
 Non ce n'est pas toi
 Les enfants de Labdacos ne sont pas
 victimes de ton histoire
 Il faut remonter plus haut
 Il faut remonter plus loin

Quand ?
 Quand commencèrent les percussions
 divines ?
 Depuis qu'un homme est arrivé ici
 Il venait de Sidon en Syrie
 Il était étranger
 Notre pays l'accueillit
 Il fit halte à l'ombre des arbres de Castalie
 Avec lui il y avait des gens de Tyr
 Ils colonisèrent la campagne autour de la
 source
 C'était il y a longtemps
 L'homme s'appelait Cadmos

La Maison Royale de Thèbes

Cadmos et ses enfants

Après qu'Europe eut été enlevée par le taureau, son père envoya ses frères à sa recherche et leur défendit de reparaître avant d'avoir retrouvé leur sœur. L'un d'eux, Cadmos, au lieu d'errer vaguement çà et là, se rendit fort sagement à Delphes pour s'informer auprès d'Apollon du lieu où se trouvait la jeune fille. Le dieu lui dit de ne plus s'inquiéter au sujet d'Europe, ni de la détermination de son père de ne plus le recevoir sans elle, mais il lui conseilla de fonder une cité qui lui appartiendrait en propre. En quittant Delphes, il rencontrerait une génisse, lui dit Apollon ; il la suivrait et il élèverait sa cité à l'endroit où elle s'étendrait pour se reposer. Et c'est ainsi que *Thèbes* fut fondée, et la contrée qui l'entourait prit le nom de "*pays de la génisse*", Béotie. Toutefois, Cadmos dut d'abord combattre et exterminer un affreux dragon qui gardait une fontaine des environs et qui avait tué tous ses compagnons lorsqu'ils allaient y puiser de l'eau. Seul, il ne serait jamais parvenu à édifier la cité, mais après la mort du monstre, Athéna apparut et dit à Cadmos de semer les dents du dragon. Sans avoir la moindre idée de ce qui suivrait, il obéit et à son épouvante, il vit des hommes en armes jaillir des sillons. Cependant, ils ne lui prêtèrent pas la moindre attention ; ils se tournèrent les uns contre les autres et s'entre-tuèrent tous - sauf cinq d'entre eux, que Cadmos persuada de devenir ses aides.

Avec leur concours, Cadmos fit de Thèbes une cité glorieuse, qu'il gouverna avec une grande sagesse et mena à une grande prospérité. Hérodote, dit que ce fut lui qui introduisit l'alphabet en Grèce. Sa femme était Harmonie, fille d'Arès et d'Aphrodite. Les dieux honorèrent leur mariage de leur présence et Aphrodite fit don à Harmonie d'un merveilleux collier ciselé par Héphaïstos, l'artisan de l'Olympe. En dépit de son origine divine, ce joyau ne devait apporter que désastre à une génération prochaine.

Ils eurent quatre filles et un seul fils, et par leurs enfants, ils apprirent que le vent de la faveur divine ne souffle jamais longtemps dans la même direction. Toutes leurs filles connurent l'infortune. L'une d'elles fut Sémélé, mère de Dionysos, qui périt devant la majesté dévoilée de Zeus. Ino en était une autre. Elle fut la marâtre de Phryxos, le jeune garçon qui fut sauvé de la mort par le bélier de la Toison d'Or. Atteint de démence, son mari tua leur fils Mélicerte. Tenant le cadavre dans ses bras, elle se jeta dans la mer. Les dieux les sauvèrent tous les deux cependant ; elle devint une néréide, celle-là même qui sauva Odysseus près de se noyer après que son radeau eut été brisé par la tempête, et son fils Mélicerte devint un dieu de la mer. Si elle est encore appelée Ino dans *l'Odyssee*, ce nom sera plus tard remplacé par celui de Leucothoé, et Mélicerte deviendra Palémon. Comme sa sœur Sémélé, elle connut le bonheur par la suite, mais il n'en alla pas de même pour les deux autres. Celles-ci souffrirent dans leurs fils. Agavé fut la plus infortunée des mères ; rendue folle par Dionysos, elle prit son fils Penthée pour un lion et le tua de ses propres mains.

Autonoé fut moins malheureuse qu'Agavé en ce sens qu'elle ne tua pas elle-même son fils, mais elle le vit mourir d'une mort affreuse et dans la fleur de l'âge, une mort tout à fait imméritée car il n'avait commis aucun mal. Au cours d'une partie de chasse, incommodé par la soif et la chaleur, il entra dans une grotte où un ruisseau

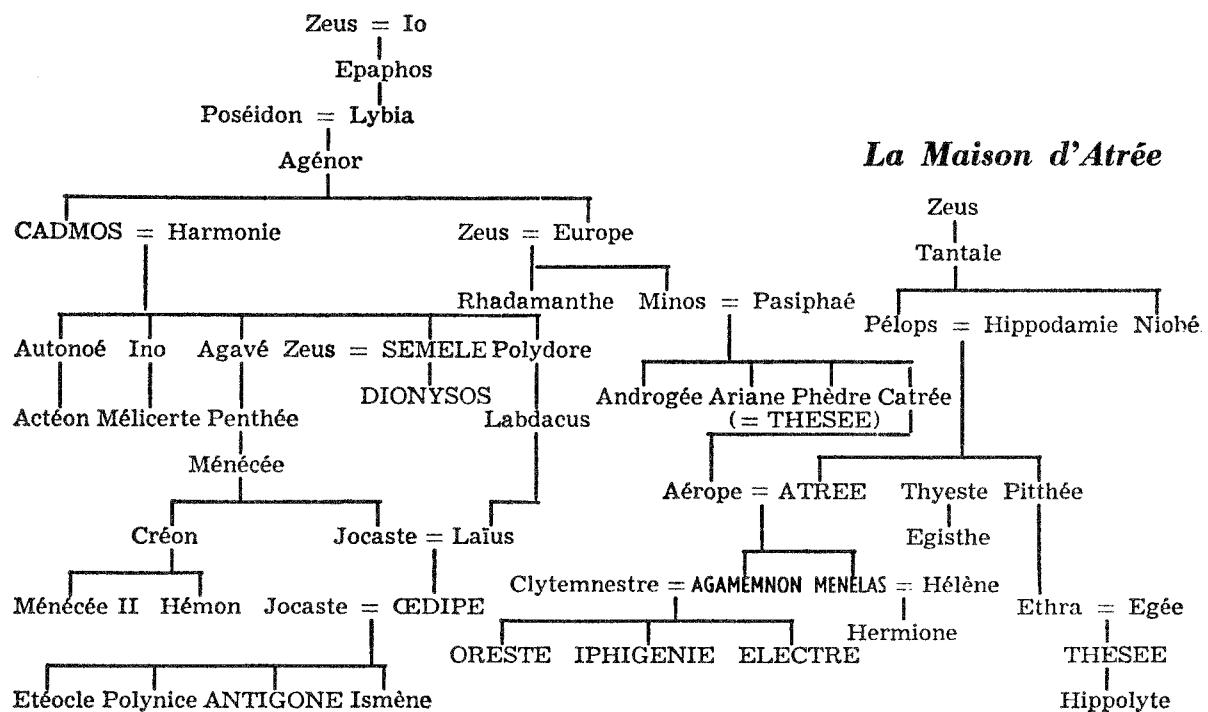
s'élargissait pour former une fontaine. Il ne demandait à l'eau cristalline que de le rafraîchir, mais sans le savoir il avait fait choix de la source préférée d'Artémis qui aimait s'y baigner, - et ceci à l'instant où la déesse laissait tomber ses vêtements et se tenait debout au bord de la fontaine, toute sa beauté dévoilée. La divinité offensée ne s'attarda pas un instant à se demander si l'adolescent s'était délibérément proposé de l'insulter ou s'il était venu en toute innocence. De sa main mouillée, elle aspergea de quelques gouttes d'eau le visage d'Actéon qui fut aussitôt transformé en cerf - et, outre son apparence, son cœur aussi devint celui de cet animal : lui, qui n'avait jamais connu la crainte, prit peur et s'enfuit. Ses chiens le virent courir et se mirent à sa poursuite. Mais sa terreur avait beau lui donner des ailes, elle ne put le rendre assez rapide pour distancer la meute lancée sur sa voie ; il fut tué et déchiqueté par ses propres chiens fidèles.

Et c'est ainsi qu'après une grande prospérité, Cadmos et Harmonie, dans leur grand âge, connurent le chagrin par leurs enfants et leurs petits-enfants. Après la mort de Penthée, ils s'enfuirent de Thèbes comme s'ils tentaient d'échapper à leur infortune. Mais l'infortune les suivit. Quand ils atteignirent la lointaine Illyrie, les dieux les changèrent en serpents, non par châtement, car ils n'avaient commis aucun mal. Leur sort fournit la preuve que la souffrance n'est pas nécessairement la punition du mal ; l'innocent connaît l'épreuve tout autant que le coupable.

De toute cette race infortunée, nul n'était plus innocent qu'Oedipe, l'arrière-arrière-petit-fils de Cadmos, et aucun ne souffrit davantage.

La Mythologie
Ses dieux, ses héros, ses légendes
Edith Hamilton
Editions : Marabout Université

La Maison royale de Thèbes et les Atrides



Oedipe - Le Mythe

*"Je suis tombé dans un piège
Je suis tombé dans le pouvoir
J'ai peur
J'ai peur d'une chose terrible
Une chose dont il ne faut pas parler."
Oedipe, Scène 1*

Laïos, fils de **Labdacos**, avait épousé **Jocaste** à Athènes. Profondément affligé de n'avoir pas eu d'enfants, il consulta secrètement l'**Oracle de Delphes** qui lui déclara que cet apparent malheur était en réalité une faveur du ciel, car tout enfant né de Jocaste serait l'instrument de sa mort. Il renvoya donc Jocaste sans lui donner aucune explication ; elle en fut si mortifiée que, l'ayant énivré, elle l'attira encore une fois dans ses bras dès que la nuit fut tombée. Quand, neuf mois plus tard, Jocaste mit au monde un fils, Laïos l'arracha aux bras de sa nourrice, perça ses pieds d'un clou et, les ayant attachés, il l'exposa sur le mont Cithéron.

Cependant, **les Parques** avaient décidé que cet enfant atteindrait un âge avancé. Un berger de Corinthe le trouva, l'appela **Oedipe** parce que ses pieds blessés par le clou étaient déformés et l'amena à Corinthe où, en ce temps-là, régnait le roi **Polybos**.

Selon une autre version, Laïos n'exposa pas Oedipe sur une montagne, mais l'enferma dans un coffre, le fit charger sur un bateau et jeter à la mer. Ce coffre fut entraîné par la mer et jeté à la côte, à Sicyone. **Périboea**, l'épouse de Polybos, se trouvait justement sur la grève, en train de surveiller ses lavandières. Elle prit Oedipe dans ses bras, se retira derrière un buisson et fit semblant d'être saisie par les douleurs de l'enfantement. Et, comme les lavandières étaient trop occupées pour remarquer ce qu'elle faisait, elle leur fit croire qu'il venait de naître. Mais Périboea raconta la vérité à Polybos, qui, étant lui-même sans enfant, fut heureux d'élever Oedipe comme son propre fils.

Un jour, un Corinthien le railla, disant qu'il ne ressemblait en rien à ses soi-disant parents et Oedipe alla demander à l'Oracle de Delphes quel serait son avenir. "*Va-t-en, misérable, éloigne-toi de l'autel !*" s'écria **la Pythie** avec horreur. "*Tu vas tuer ton père et épouser ta mère !*"

Comme Oedipe aimait tendrement Polybos et Périboea et qu'il tremblait à l'idée d'être la cause d'un malheur, il décida sur-le-champ de ne jamais revenir à Corinthe. Mais il se trouva que dans l'étroit défilé qui mène de Delphes à Daulis, il rencontra Laïos qui lui dit brutalement de s'écarter et de céder le passage à ses supérieurs ; Laïos, faut-il préciser, se trouvait sur son char et Oedipe était à pied. Oedipe répliqua qu'il ne reconnaissait aucun supérieur excepté les dieux et ses propres parents.

"*Alors tans pis pour toi !*" cria Laïos et il donna l'ordre à son conducteur **Polyphontès** de passer. Une des roues du char écrasa le pied d'Oedipe et celui-ci, fou de colère, tua Polyphontès de sa lance. Puis il jeta à terre Laïos qui demeura pris dans les rênes ; traîné sur la route, il mourut déchiqueté : c'est **le roi de Platées** qui se chargea d'enterrer les deux cadavres.

"Laïos était justement venu consulter l'Oracle pour lui demander comment il pourrait débarrasser Thèbes de la **Sphinx**. Ce monstre était une fille de **Typhon** et **d'Echidna**, ou, selon certains, du chien **Orthros** et de la **Chimère** et était arrivé en volant dans les airs, du fond de l'Éthiopie à Thèbes. On le reconnaissait facilement à sa tête de femme, son corps de lion, sa queue de serpent et ses ailes d'aigle. **Héra** avait tout récemment envoyé la sphinx pour punir Thèbes de l'enlèvement, par Laïos, du petit **Chrysippos**, à Pisa, et, installé sur le mont Phicion, non loin de la ville, la Sphinx posait à tous les voyageurs une devinette que lui avaient apprise les **Trois Muses** : "*Peux-tu me nommer l'être unique qui marche tantôt à deux pattes, tantôt à trois, tantôt à quatre et qui est le plus faible quand il a le plus de pattes ?*" Ceux qui ne pouvaient pas résoudre l'énigme, elle les étranglait et les dévorait sur-le-champ. Oedipe, qui venait vers Thèbes, tout frais encore du meurtre de Laïos, trouva la réponse à l'énigme. "*L'homme, répondit-il, parce qu'il marche à quatre pattes quand il est enfant, sur deux pieds quand il est homme et s'appuie sur un bâton quand il est vieux.*" La Sphinx, vaincue, se jeta du haut du mont Phicion et se fracassa dans le fond de la vallée. Les Thébains, après cela, acclamèrent Oedipe, le proclamèrent roi et il épousa Jocaste, ne sachant pas qu'elle était sa mère.

La peste s'abattit alors sur Thèbes et l'Oracle de Delphes, encore une fois consulté, répondit : "*Chassez le meurtrier de Laïos !*" Oedipe, qui ne savait pas qui il avait croisé dans le défilé, maudit le meurtrier de Laïos et le condamna à l'exil.

L'aveugle **Tirésias**, le devin le plus célèbre de la Grèce à cette époque, demanda alors audience à Oedipe. Selon certains, **Athéna** qui l'avait rendu aveugle parce qu'il l'avait, par mégarde, aperçue nue en train de se baigner, fut émue des lamentations de sa mère et, détachant de son égide le serpent **Erichthonios**, elle lui ordonna : "*Purifie les oreilles de Tirésias avec ta langue de manière qu'il puisse entendre le langage des oiseaux prophétiques.*"

D'autres disent qu'un jour sur le mont Cyllène, Tirésias avait aperçu deux serpents en train de s'accoupler. Les deux serpents l'ayant attaqué, il les frappa avec son bâton et tua la femelle. Aussitôt, il fut transformé en femme et devint une prostituée célèbre, mais, sept ans plus tard, il assista de nouveau à la même scène, au même endroit ; cette fois, il recouvra sa condition d'homme en tuant le serpent mâle. D'autres encore disent que lorsque **Aphrodite** et les **Trois Grâces**, les **Charites Pasithéa, Calé, et Euphrosyne** se disputèrent pour savoir laquelle des quatre était la plus belle, Tirésias donna le prix à Calé ; Aphrodite alors le changea en vieille femme. Mais Calé l'emmena avec elle en Crète et lui fit don d'une magnifique chevelure. A quelques jours de là, Héra se mit à reprocher à **Zeus** ses nombreuses infidélités. Il se défendit en disant qu'en tout cas quand elle partageait son lit, c'est elle qui avait la meilleure part.

"Les femmes, grommela-t-il - c'est bien évident - éprouvent beaucoup plus de plaisir dans l'acte sexuel que les hommes."

"Pas du tout, s'écria Héra, c'est justement tout le contraire, et vous le savez bien."

Tirésias, mandé pour apaiser la querelle, et prié de dire son sentiment d'après sa propre expérience, répondit : "*Si en amour le plaisir était compté sur dix, les femmes obtiendraient trois fois trois et les hommes seulement un.*"

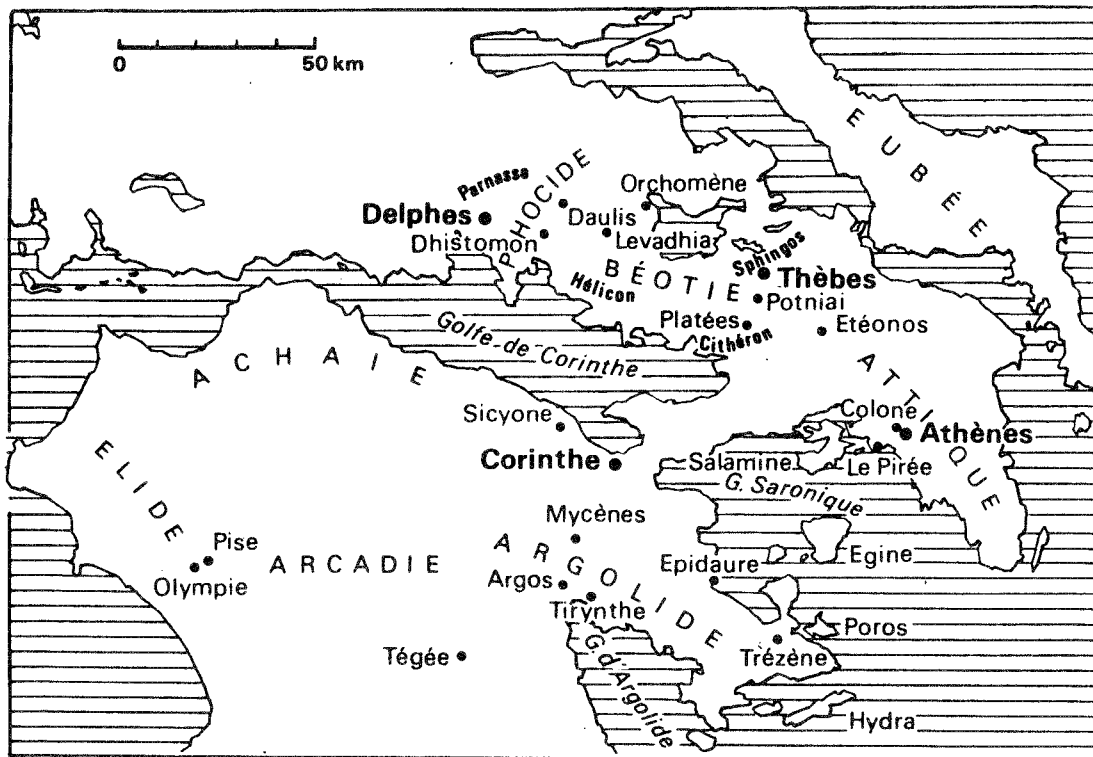
Héra fut tellement exaspérée par le sourire triomphant de Zeus qu'elle frappa Tirésias de cécité ; mais Zeus lui donna en compensation le don de prophétie et une vie s'étendant sur sept générations."

Tirésias se présenta à la cour d'Oedipe appuyé sur un bâton en bois de cornouiller, que lui avait donné Athéna, et il révéla à Oedipe la volonté des dieux : la peste ne prendrait fin que si un **Homme Semé** donnait sa vie pour la cité. Le père de Jocaste, **Ménoécée**, un des hommes qui étaient sortis de terre après que **Cadmos** eut semé les dents du dragon, se jeta aussitôt du haut des murs et Thèbes fut unanime à louer son civisme et son dévouement.

Tirésias annonça alors : "*Ménoécée a fait ce qu'il fallait, et la peste à présent va prendre fin.*" Cependant les dieux songeaient à un autre Homme Semé, appartenant à la troisième génération, car celui-ci a tué son père et épousé sa mère. "*Sache, ô Jocaste, qu'il s'agit d'Oedipe, ton mari !*"

Au début, personne ne voulait croire Tirésias, mais ses paroles furent bientôt confirmées par une lettre de Périboea, à Corinthe. Elle écrivait que la mort subite du roi Polybos lui permettait à présent de révéler les circonstances de l'adoption d'Oedipe et elle donnait des détails accablants. Jocaste alors se pendit de honte et de douleur, tandis qu'Oedipe se crevait les yeux avec une épingle arrachée à sa robe.

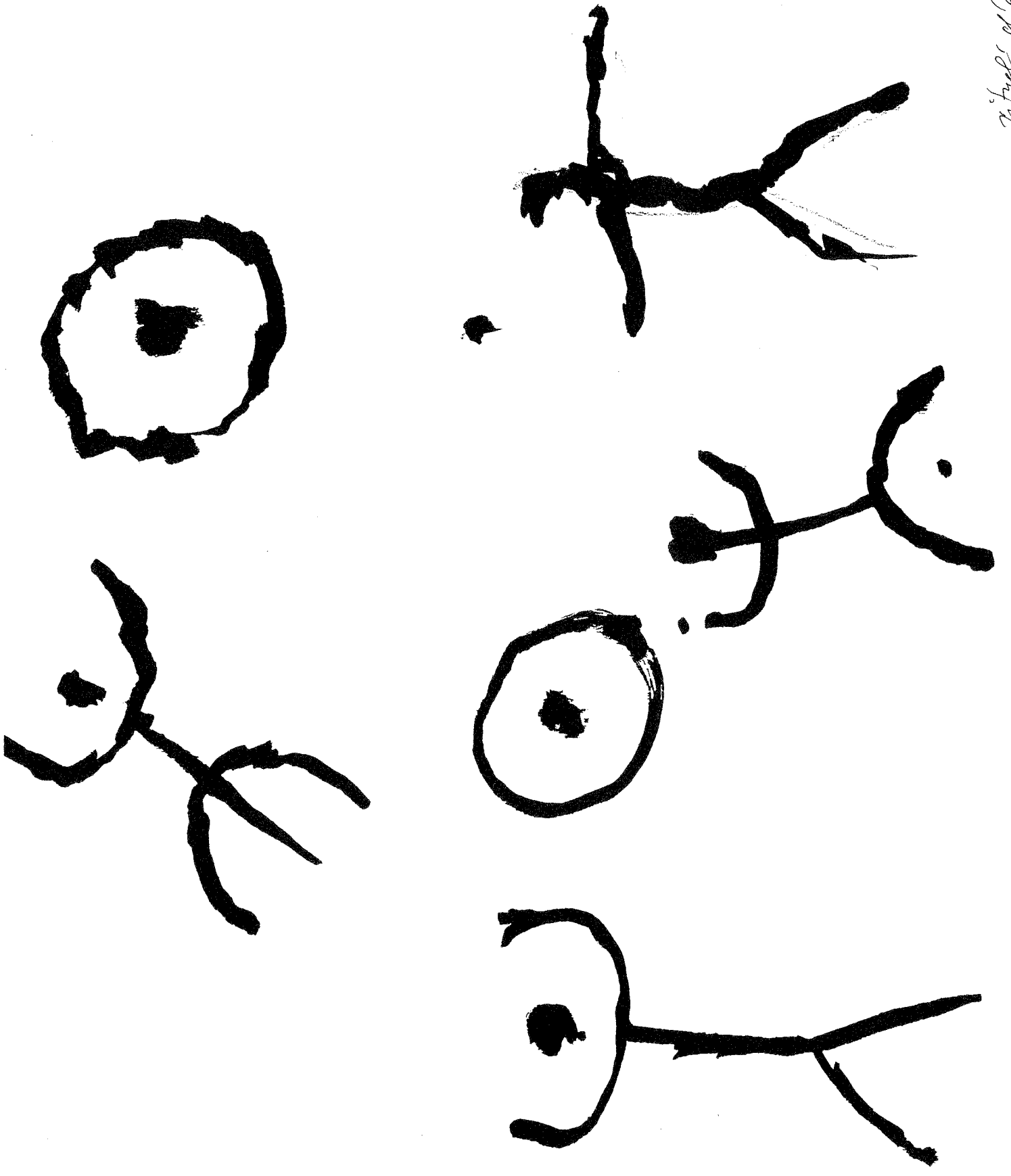
Les Mythes Grecs
Robert Graves
Editions : Fayard



Le monde d'Œdipe

Dramaturgies d'Œdipe
 Jacques Scherer
 Editions : Puf Ecriture

W. F. Hall of Copenhagen



Lectures du Mythe

- Le Tyran boiteux
- La Question sans réponse
- Oedipe Roi Pier Paolo Pasolini

- Œdipe -

La lune descend dans le ciel voilé
Le jour se lève blafard
sur un horizon de cendres et de deuil
Les soirs sont vides
Vides des étoiles qui scintillaient
à la voûte céleste
dans les nuits de sérénité
Un brouillard épais et noir
s'est couché sur le pays
Dans le ciel
les palais des dieux se cachent
sous le masque des Enfers

Le Tyran boiteux

Levi-Strauss est, à ma connaissance, le premier à avoir dégagé l'importance d'un trait commun aux trois générations de la lignée des Labdacides : **un déséquilibre de la démarche**, un manque de symétrie entre les deux côtés du corps, un défaut à l'un des deux pieds. Labdacos, c'est le boiteux, celui qui n'a pas les deux jambes pareilles, de même taille ou de même force ; Laïos, le dissymétrique, le tout gauche, le gaucher ; *Oidipous*, celui qui a le pied enflé.

Examinons, dans cette perspective, la série Labdacos, Laïos, Oedipe.

La malédiction

Labdacos, le boiteux, meurt quand son fils est encore un bébé, âgé d'un an. La lignée légitime est interrompue comme est coupé le lien normal du père au fils. Le trône est occupé par un étranger, Lucos. Le jeune Laïos n'est pas seulement écarté du trône, mais éloigné, détourné de Thèbes pour se réfugier auprès de Pélopos.

Laïos, le gauche, devenu grand, se montre, dans ses relations sexuelles et dans ses rapports avec son hôte, déséquilibré et unilatéral. **Il gauchit son comportement érotique** par une homosexualité excessive, par la violence qu'il fait subir au jeune Chrysispe, fils de Pélopos, rompant ainsi avec les règles de symétrie, de réciprocité qui s'imposent entre amants comme entre hôtes. Chrysispe se tue. Pélopos lance contre Laïos une imprécation qui condamne sa race au tarissement ; le *genos* des Labdacides ne doit plus se perpétuer.

De retour à Thèbes, rétabli sur le trône, marié à Jocaste (ou Epicaste), Laïos est averti par l'oracle. Il ne doit pas avoir d'enfant. Sa lignée est condamnée à la stérilité, sa race vouée à la disparition. S'il désobéit et procréé un fils, cet enfant "légitime", au lieu de le prolonger droitement, dans la similitude avec son père, le détruira et couchera avec sa mère. Le *gnésios*, le bien-né, se révélera ainsi pire qu'un *nothos*, au-delà de la bâtardise : **un monstre**.

L'origine

Laïos entretient avec son épouse des rapports **gauchis, de type homosexuel**, pour n'avoir pas d'enfant. Mais un soir d'ivresse, il ne prend pas garde : il plante un enfant dans le sillon de sa femme. Ce fils, tout ensemble légitime et maudit, est expulsé de Thèbes dès sa naissance, écarté dans l'espace du Cithéron où il doit mourir exposé. En réalité, il va à la fois moins loin et plus loin. Il échappe à la mort ; il reste ici-bas ; mais il est éloigné, détourné de son lieu propre, dévié au long d'un cheminement qui laisse sur son pied la trace tout ensemble de son origine et de son rejet ; il se retrouve à Corinthe, chez des étrangers dont il se croit le fils, porteur d'un nom qui rappelle et cache la lignée.

L'histoire d'Oedipe, c'est celle **de son retour à son lieu d'origine**, sa réintégration dans la lignée dont il est le fils légitime et l'enfant interdit. Ce retour s'effectue, à la façon d'un boomerang, non pas en temps voulu, dans les conditions requises, dans la rectitude d'une succession respectant l'ordre régulier des générations, mais dans la violence d'une identification excessive : Oedipe ne vient pas occuper à son tour la place que son père a quittée pour la lui laisser libre, il **prend la place de son père** par le parricide et l'inceste maternel ; **il revient trop loin en arrière** ; il se retrouve, comme mari, dans le ventre qui l'a enfanté comme fils, et dont il n'avait pas le droit de sortir.

Le carrefour des trois routes

Deux séquences du récit mettent en pleine lumière ces aspects du mythe. Au moment même où, ayant franchi le seuil de l'adolescence, Oedipe devenu homme quitte Corinthe pour fuir ceux qu'il croit ses parents et où il se dirige, par Delphes, vers la Thèbes de son origine, Laïos quitte Thèbes pour Delphes, cheminant en sens inverse, pour consulter l'oracle sur le malheur qui frappe sa cité : la Sphinge. Les deux hommes se rencontrent à un carrefour de trois routes, mais ils se croisent en un lieu trop étroit pour qu'on puisse passer deux de front. Le père et le fils, au lieu de se suivre le long d'un même chemin qui les conduirait l'un et l'autre à occuper successivement les mêmes places - sans s'y heurter ni s'y confondre -, se rejoignent, après avoir été brutalement écartés, en un passage où ils ne peuvent que s'affronter. **Les deux générations de boiteux** s'entrechoquent au lieu de se succéder. Oedipe tue son père qui, du haut de son char, bascule au même niveau que lui.

La Sphinge

Deuxième séquence. L'énigme de la Sphinge. Il faut d'abord lire une des versions que Pausanias a rapportée de Thèbes et qui est, dans notre perspective, précieuse, puisque la Sphinge est une fille bâtarde de Laïos et que son rôle est de mettre à l'épreuve tous les fils du souverain pour distinguer les *nothoi* des *gnèstioi*.

"La Sphinge, selon ce que certains disent, était une fille bâtarde de Laïos (*nothé thugater*) ; celui-ci, en raison de la bienveillance particulière qu'il éprouvait à son égard, lui révéla l'oracle que Delphes avait rendu à Cadmos. Personne, en dehors des rois, ne connaissait cet oracle. **Mais Oedipe se présenta connaissant, pour l'avoir appris dans un rêve, le contenu de l'oracle.**"

La marche

Ensuite et surtout l'énigme elle-même. Il y a bien un rapport entre l'énigme et la démarche, mais il va, dans le cas d'Oedipe, beaucoup plus loin que ne le pensait Lévi-Strauss. **L'énigme de la Sphinge définit l'homme par son mode de locomotion**, sa démarche. Et elle le définit en opposition à toutes les autres créatures vivantes, à tous les animaux qui avancent, qui se déplacent sur la terre, dans l'air, dans les eaux,

c'est-à-dire qui marchent, qui volent, qui nagent (qui ont quatre pieds, deux pieds, pas de pieds). En effet toutes ces créatures naissent, grandissent, vivent et meurent avec toujours le même mode de locomotion. L'homme est le seul à changer la nature de sa mobilité pour endosser trois types différents de démarche : quatre pieds, deux pieds, trois pieds. L'homme est un être qui, à la fois, reste toujours le même (il a une seule voix, *phôné*, une seule essence) et qui devient autre : contrairement à toutes les espèces animales il connaît trois statuts d'existence différents, trois "âges" ; enfant, adulte, vieillard. Il doit les parcourir à la suite, chacun à son temps, parce que chacun implique un statut social particulier, une transformation de sa position et de son rôle dans le groupe.

Le monstre incestueux

Oedipe, *Oidipous*, devine l'énigme ; il est lui-même le *dipous*, l'homme à deux pieds. Mais sa faute, ou plutôt la malédiction qui pèse sur la lignée boiteuse, fait qu'en devinant l'énigme, en **réunissant la réponse et la question**, il rejoint aussi son propre lieu d'origine, sur le trône de son père, dans le lit de sa mère. Son succès, au lieu de le rendre pareil à l'homme qui avance dans la vie en marchant droit dans la suite d'une lignée, l'identifie à ce monstre qu'évoquaient les mots de la Sphinx : l'être qui est *à la fois et en même temps* à deux, trois, quatre pieds, l'homme qui dans la progression de son âge ne respecte pas, mais **brouille et confond l'ordre**, social et cosmique, des générations. Oedipe, l'adulte à deux pieds, est en effet identique à son père, le vieillard dont les pas s'aident d'un bâton, ce "trois pieds" dont il a pris la place à la tête de Thèbes jusque dans la couche de Jocaste.

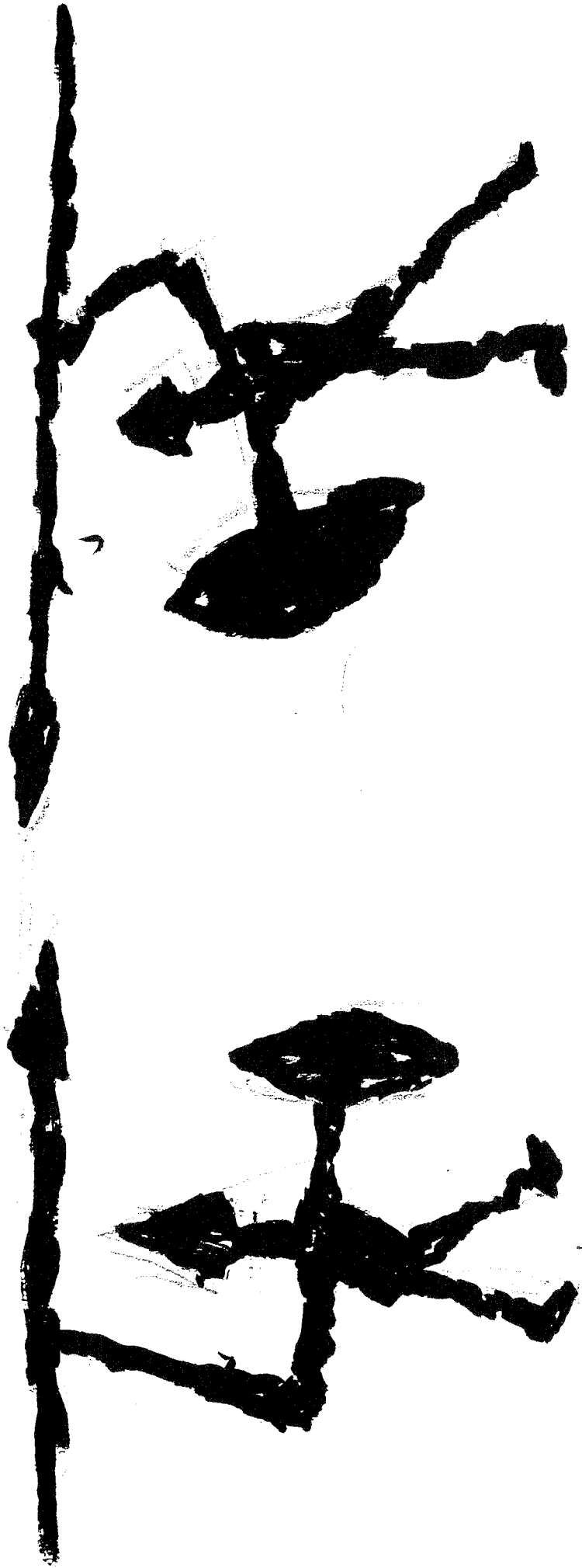
Une question de place

Comment l'homme peut-il participer du même, s'enraciner solidement dans le même, en devenant tout au long de son existence trois fois différent ?

Ou encore : à quelles conditions le fils doit-il cheminer droit dans le sillage de son père pour venir occuper sa place, assez semblable à son géniteur pour que cette place subsiste indéfiniment la même, assez distinct de lui pour que ce remplacement de l'un par l'autre ne débouche pas sur une **confusion chaotique** ?

Mythe et Tragédie
Jean-Pierre Vernant
Pierre Vidal Naquet
Editions : La découverte.

- Les titres des paragraphes ne font pas partie du texte original. Nous avons choisi pour ce dossier de le découper afin d'en faciliter la lecture.



15

oldie & berries

La Question sans réponse

Dans la légende d'Oedipe, la catastrophe se produit parce que quelqu'un a répondu à une question sans réponse.

Que dit l'énigme

Il en existe plusieurs versions, et toutes mettent l'accent sur l'opposition d'une identité et d'une différenciation au sein d'une même entité. A la fois un et multiple. Selon la version d'Apollodore, l'énigme est :

"Qu'est-ce qui, ayant une voix, devient à quatre pieds à deux pieds, à trois pieds ?"

Il semble que répondre à cette question ne pose pas de problèmes et de difficultés particulières. Pourquoi, alors, tous ceux qui ont répondu avant Oedipe sont-ils morts, dévorés par le Sphinx ? N'ont-ils pas, eux aussi, formulé la réponse simple qui est à la portée de tous : il s'agit de l'homme ?

Oedipe répond à la question ; pour Lévi-Strauss, cette réponse est une faute en soi, parce qu'il est dans la nature des choses qu'une énigme mythique ne comporte pas de réponse.

Dans cette interprétation, c'est le fait même de répondre qui est une erreur, indépendamment du contenu de la réponse. On peut se demander alors, pourquoi s'il y a faute, le Sphinx se suicide-t-il ?

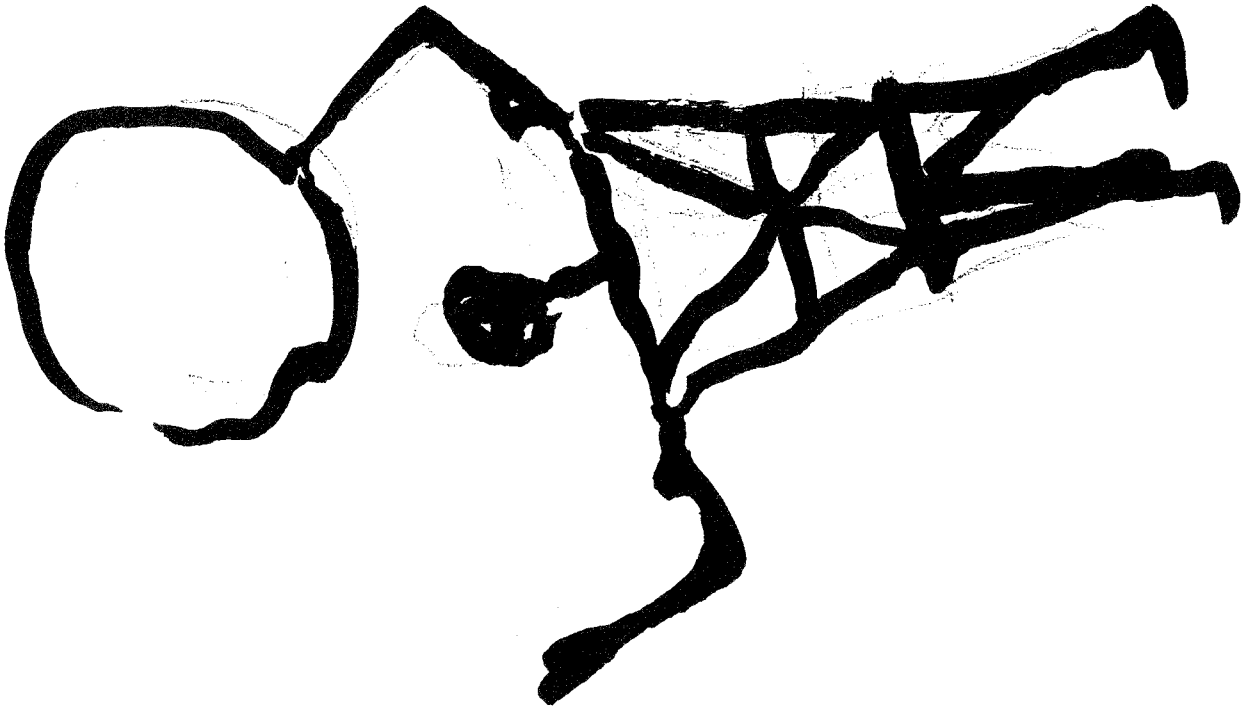
Oedipe, comme tous ces prédécesseurs qui ont répondu, aurait dû être dévoré, puisque répondre est interdit ?

Hormis cette incohérence de l'intrigue, Lévi-Strauss avance une idée intéressante : la réponse est une sorte d'inceste symbolique, elle détruit l'écart qu'introduit toute question ; elle annule la temporalité des générations portée par le questionnement.

La réponse est un inceste symbolique au sens étymologique de ce mot. *Incestus* est le contraire de *castus*, éduqué, c'est-à-dire quelqu'un qui se conforme aux règles et aux rites, mais *castus* a emprunté aussi une partie des sens formés sur le verbe *carere*, manquer de. D'où le sens de : exempt de, pur de, chaste. Ainsi, l'inceste renvoie-t-il à l'absence de manque, à l'idée de faire corps avec le tout, la non-séparation, l'adhérence au tout.

Dans cette analyse, d'avoir résolu l'énigme n'est pas la force d'Oedipe, mais sa faiblesse, déjà et encore une manifestation de la malédiction de l'oracle. Et c'est dans cette continuité qu'il devient lui-même une sorte de monstre, qui est à la fois et en même temps à deux, trois, quatre pieds, l'homme qui, dans la progression de son âge, ne respecte pas mais brouille et confond l'ordre, social et naturel, des générations, qui devient le frère de ses enfants et le mari de sa mère.

Concerto pour quatre consonnes sans voyelles
Oedipe et ses questions
 Marc Alain Ouaknin
 Editions : Balland



redise et le sphinx

Quand le mythe console de l'histoire :

Oedipe Roi de Pier Paolo Pasolini

Mendiant. - *Je te comprends. Mais nous avons tous une montagne d'enfance. Et si loin qu'on y vagabonde, on se retrouve sur le sentier. Là nous fûmes faits ce que nous sommes.*
(Cesare Pavese, *Dialogues avec Leuco* - Editions : Gallimard, 1964)

Oedipe.- *O lumière que je ne voyais plus, qui avant étais en quelque sorte mienne, maintenant tu m'éclaires pour la dernière fois. Je suis de retour. La vie finit où elle commence.*
(Pier Paolo Pasolini, *Oedipe Roi*)

Les mythes furent, on le sait, une sorte de rêve collectif mais éveillé de l'humanité à son aurore, comme une immense confession à la fois claire et obscure par où se défoulait l'inconscient général et se structurait une culture commune. S'y vérifient les mécanismes que Freud devait nommer sublimation et transfert et que, transposés sur le plan artistique, André Malraux a ainsi décrits :

"Le poète tragique exprime ce qui le fascine non pour s'en délivrer (l'objet de sa fascination reparaitra dans l'œuvre), mais pour en changer la nature car, l'exprimant avec d'autres éléments, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées. Il ne se défend pas contre l'angoisse en l'exprimant mais en exprimant autre chose avec elle, en la réintroduisant dans l'univers."

Ce déplacement libérateur dont Malraux fait l'apanage conscient de l'artiste, selon Lévi-Strauss se redouble d'un travail d'élaboration essentiellement inconscient. Aussi tout homme pris dans une tradition peut-il y avoir part : *"Au-delà de la perception consciente de l'auditeur qu'il ne fait encore que traverser, [le mythe] se projette jusqu'à un point où l'énergie qu'il rayonne sera consommée par le travail de réorganisation inconsciente par lui préalablement déclenché."*

Le mythe constitue donc une approche, un aveu détourné, déguisé qui dit l'indicible ou l'encore inconnaissable, mais bien sûr sans le dire, sans même savoir parfois qu'il le dit, imaginant par exemple, comme chez Sophocle, qu'il ne parle que du fatum et du **caractère impitoyable des dieux**. Pourtant Sophocle sait (il est vrai qu'il arrive longtemps après le mythe). Pour l'avoir éprouvé, vérifié en lui-même, il sait que le fils veut posséder charnellement sa mère, que ce désir l'oppose au père et, par voie de conséquence, à sa mère aussi, ainsi qu'à tous les autres. Il le sait mais il se garde bien de le dire. Plus de deux mille ans seront nécessaires pour que l'aveu devienne enfin licite, tolérable, et personne n'ignore les injures et les haines que Freud a suscitées. Parler, pour Sophocle - qui n'est pris ici, soulignons-le, que comme le maillon le plus représentatif d'une longue chaîne de poètes -, aurait fait de lui un autre Oedipe. La société lui aurait crevé les yeux pour continuer, elle, à ne pas voir dans le plein jour. Il ose pourtant cette affirmation, fallacieusement rassurante, qu'il met dans la bouche de Jocaste : *"Ne te tourmente donc pas à l'idée d'épouser ta mère. Souvent les mortels ont cru, dans leurs rêves, s'unir à leur mère. Mais qui dédaigne ces imaginations, supporte au mieux la vie."*

Pasolini aura à peine besoin d'en dénuder un terme : amant remplace époux. Mais, sans doute parce que le film nous a fait assister à la consommation de l'inceste, le texte de Pasolini accuse l'étonnant souci de Jocaste de nier, au nom de l'idée et du rêve, une réalité possible et déjà même plus que probable. D'où la profondeur terrible, une séquence plus loin, du cri, qui n'est pas dans Sophocle, et qui jette Oedipe au cou de Jocaste : "Mère !"

Sophocle, cependant, est si assuré de l'universalité de ce désir scandaleux (on se souvient du mot d'André Green selon lequel "Oedipe et Freud apportèrent tous deux la peste") qu'il va mettre le mythe en œuvre de telle sorte que la plus implacable nécessité l'emporte sur toute volonté de fuite, de résistance ou de dénégation : **le désir de la mère est une fatalité**. Il réussira si bien dans sa démonstration que, des siècles durant, la postérité ne retiendra de la tragédie que son illustration écrasante du Destin. Sophocle sait ; il va le montrer dans un détour singulier mais qui le conduira le plus loin qu'il lui est, socialement, humainement, permis d'aller. Il le montre à l'aide d'une intrigue qui commence par nier ce qu'on voudrait qu'elle dit. Si tout homme désire sa mère, Oedipe, qui ne se sait pas fils adoptif, ne devrait-il pas désirer Mérope, épouse de Polybe, roi de Corinthe ? Or pourquoi se met-il en marche vers l'oracle ? Parce qu'on l'a traité de bâtard et d'étranger. Fils de roi, qui veut être le premier en tout (chez Pasolini il trichera même, aux jeux de la palestre, poussant son disque plus loin qu'il ne l'a lancé), soucieux de légitimité et de noblesse, ce sont les valeurs sociales de son temps, les mobiles du mythe et de l'épopée qui l'animent. A Corinthe, Oedipe ne préfigure ni Hippolyte ni - symétriquement si l'on peut dire - Phèdre. A quoi bon ce faux départ ? A déplacer l'inavouable, car, bien sûr, Oedipe a désiré Mérope et Pasolini prend soin de lui attribuer, à Corinthe déjà, un songe révélateur.

On peut opposer à Sophocle et à Pasolini, pour éclairer leur attitude, celle d'un Cocteau. Cocteau a abordé le thème oedipien au moins deux fois dans son œuvre : de façon réaliste, très abruptement, avec *Les Parents terribles* (de la même manière réaliste Laurence Olivier filmera un Hamlet amoureux de sa mère) ; mythologiquement, avec *La Machine infernale*. Reconnaissons pourtant que peindre Oedipe amoureux de Mérope (ailleurs elle s'est encore appelée Périboea) c'eût été faire *Les parents terribles* vingt-quatre siècles avant Freud. Tout au long de la tragédie d'Oedipe qui court à sa perte en cherchant son salut, qui trouve la vérité en la fuyant avec une sorte d'ivresse, l'ambivalence, l'hybridation est admirable qui fait de son instinct de vie un instinct de mort. Le même état "hybride" définit Jocaste. Elle a beau entendre, apprendre, savoir, elle veut nier l'évidence puisque son amour est aussi une perte. Ils aiment comme on se noie, ou comme s'entretuent dans les duels nuptiaux, dans le délire orienté, la fureur inconsciente de leurs unions sexuelles, tant d'espèces animales au moment de leur reproduction.

D'où la qualité de ce sourire ambigu - le moyen âge eût dit démoniaque -, supérieur, de celle qui sait, de l'idole qui échappe à la condition commune pour s'égaliser aux dieux dans la mort, ce sourire blanc et bleu et lisse de Silvana Mangano seule dans sa chambre et écoutant au dehors la montée de l'évidence aveuglante. Jocaste, poupée vivante, statue froide, au masque de camée, ne saurait être la mère réelle. Celle qui a excité les désirs pré-oedipiens puis oedipiens de son petit enfant n'est plus là. Elle est

morte, ou absente, ou simplement vieillie. Jocaste est la mère fantasmée, éternelle et semblable sous vingt visages. Pasolini d'ailleurs s'en explique : "*Jocaste [...] est un pur mystère ; [...] projetée dans le mythe une mère ne mue pas : comme une méduse, elle change peut-être, mais elle n'évolue pas. D'où l'aspect fantomatique...*".

Pour en terminer avec le mythe grec, signalons que chez Pasolini, Oedipe demeure stérile, et homosexuel. Enfin, dans la version de la tragédie donnée par Sénèque, *Les Phéniciennes*, Oedipe aveugle refuse les secours d'Antigone tant il redoute de commettre un nouvel inceste. Le mythe, on le voit, est aussi "lucide" que la psychologie des profondeurs.

Pasolini - Le Mythe et le Sacré
Barthelemy Amengual
Editions : Lettres Modernes - Minard

Notes :

Pasolini, *Poésies 1953-1964* (trad. de José Guidi). Paris, Gallimard, 1973.

Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Pierre Belfond, 1970.

André Malraux, préface à William Faulkner, *Sanctuaire* (Paris, Gallimard, 1949)

Claude Lévy-Strauss, *Le Cru et le cuit* (Paris, Plon, 1964)

Sophocle, *Oedipe Roi* (Paris, Hatier, 1925, "Les Classiques pour tous")

"*Lacan a noté les indices, faciles à retrouver après lui, où transparait que Jocaste savait ce qu'ignorait Oedipe. D'où la question : ce savoir ne faisait-il pas partie de sa jouissance ?*" (Moustafa Safouan, *Le Structuralisme en psychanalyse* (Paris, Le Seuil, 1973, Cool. "Points" n° 47

Ce sourire et ce regard sont, dit Pasolini, sourire et regard de complices : "*ils se sont épousés par la volonté des autres, mais derrière cette volonté, il y avait la leur, subite et quasiment impudique.*" (Scénario d'Oedipe roi, *L'Avant-Scène du cinéma* n° 97)

"Venise 67", Entretien par J. A. Fieschi, *Cahiers du Cinéma*, n° 195, novembre 1967. Pasolini, dans cet entretien, ne distingue pas le Mythe, littéraire, légendaire, d'Oedipe, du "complexe d'Oedipe". Ainsi : "*Je suis plongé dans ce mythe jusqu'au cou, comme tout le monde direz-vous, mais je l'ai vécu d'une façon traumatisante toute particulière.*"

- Le Chœur -

Le fuseau tourne immuablement

La Parque respecte la loi
La Parque n'enroule jamais le fil à l'envers

Le monde avance sur une route
Et cette route est tracée d'avance
Donnez-moi le premier jour
Et je vous donnerai le dernier
Pour personne il n'y a de chemin de
traverse

Ni pour les hommes ni pour les dieux
Le char du monde roule
Attelé à ses origines
L'ordre universel avance
Inaltérable

Vous priez ? Pour quoi faire ?
Vous faites vous-mêmes votre malheur
Vous êtes tous là

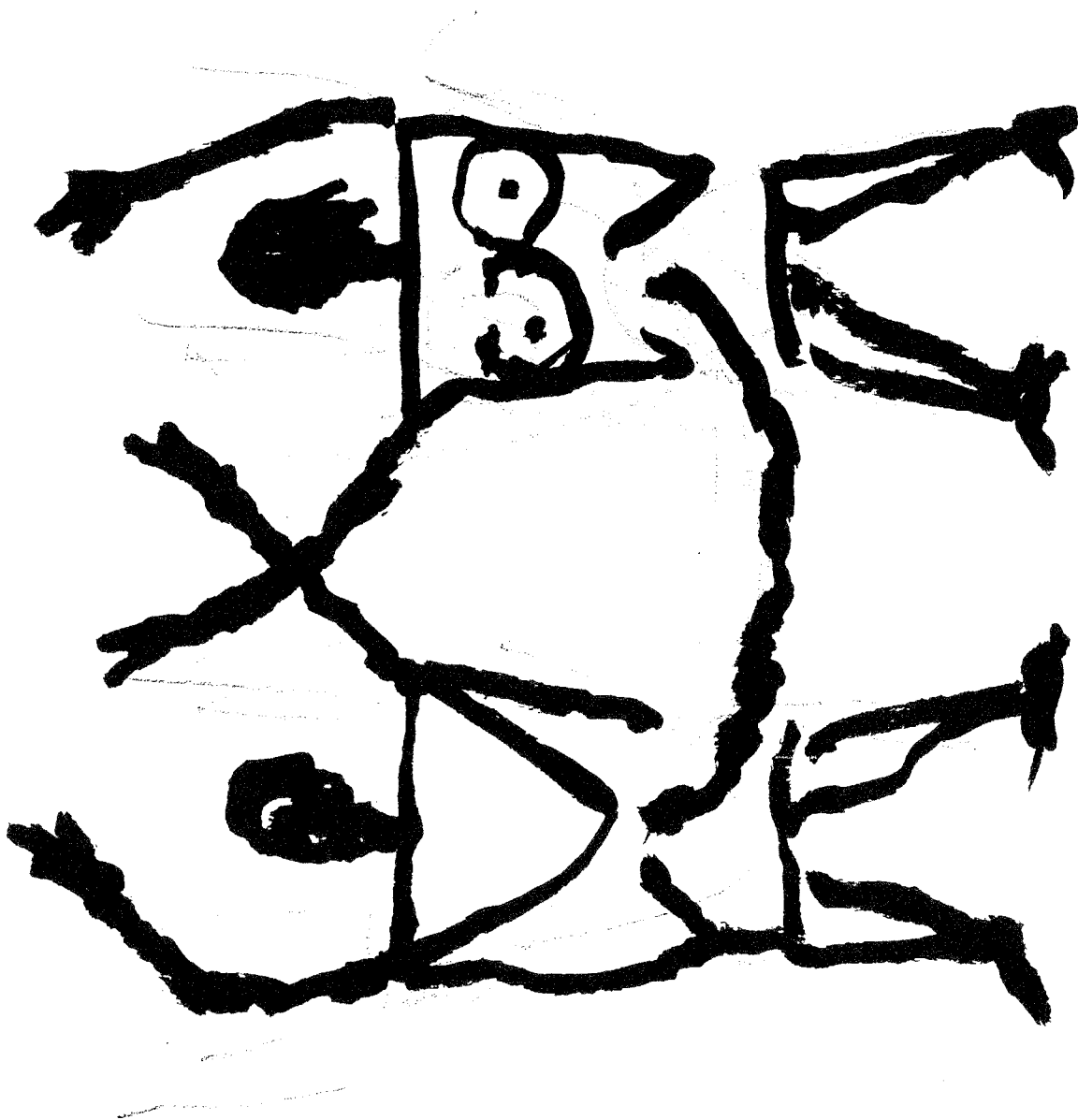
Dévorés d'angoisse criant
« Le destin ! Le destin ! »

Et vous vous retrouvez face à lui
Vous faites vous-mêmes votre malheur

Tragédie : Faute et responsabilité

- Naissance de la Tragédie
- Apollon mensonger

cedupe et nocate



Naissance de la Tragédie

Jean-Pierre Vernant : ...J'ai dit, et c'est un point auquel je tiens : "Il n'y a pas de tragique dans la société athénienne, il y a du **tragique dans la tragédie**." La tragédie est un genre littéraire qui *crée* le tragique : une fois que la tragédie fonctionne, alors on peut dire qu'il y a un homme tragique. Pour qu'il puisse y avoir tragédie, il faut un certain nombre de conditions. Mais ces conditions doivent être prises en compte par des poètes, par des spectacles, par un genre qui leur donnent ce faciès particulier que la tragédie a su leur façonner. En dehors de ça, il n'y a pas de tragique.

Martine Millon : *Peut-on, dès lors, voir la tragédie comme le premier genre littéraire qui montre l'homme au carrefour de l'action, en situation d'agir - ce qui n'existe pas dans l'épopée ?*

JPV : C'est, en effet, un de ses aspects fondamentaux. D'où le choix des légendes de héros, de gens exceptionnels : ils ont le "tempérament héroïque", taillés tout d'une pièce, ils vont jusqu'au bout, ils s'engagent et, ensuite, ils ne reculent plus. La tragédie prend ces gens-là et, chaque fois, elle les montre affrontés à une décision qui engage tout l'avenir et les engage eux-mêmes tout entiers. Et cette décision a en même temps un aspect juridique ou politique : l'action va-t-elle aboutir au crime ou au salut pour le héros et pour toute la communauté ? Par exemple, dans *l'Orestie* d'Eschyle, dès le début, c'est de cela qu'il s'agit : *est-ce que ça va être de nouveau la catastrophe ?*, dit le chœur, *est-ce que ça va être le salut ?* Et le chœur est présenté comme ballotté entre l'angoisse et l'espoir, sentiments qui correspondent à ce que va faire le héros. Va-t-il aller à droite, va-t-il aller à gauche ? **C'est l'homme au carrefour : au carrefour de la décision.**

MM : *Cette façon de traiter l'action reflète-t-elle en partie la responsabilité naissante du citoyen athénien ?*

JPV : Sans aucun doute. La part de la divination, des procédés oraculaires, tend à reculer. Elle continue à jouer un rôle, surtout en matière religieuse. Mais les décisions fondamentales : va-t-on faire la paix ? Va-t-on faire la guerre ? Est-ce qu'on envoie une expédition pour fonder une colonie ? Qu'est-ce qu'on fait dans tel cas du point de vue de telle décision politique ? Ça, ça se règle au terme de débats qui sont des débats de type rationnel. Les gens opposent arguments à arguments, et on décide, on vote. C'est le premier point.

Il y en a un deuxième. C'est que les transformations des structures sociales, de la famille, la fondation même de la cité comme unité qui dépasse les groupes familiaux, aboutissent au fait que c'est la cité, le tribunal, qui va désormais régler la vengeance. **Le sang appelle le sang. Avec la cité, c'est fini.** Il y a un tribunal. Alors l'accusé et l'accusateur sont face à face. Ils exposent leurs arguments. On pèse le pour et le contre. On essaie de voir la nature de la faute. Si le crime a été commis de plein gré, ou si simplement, au cours d'une rixe, quelqu'un l'ayant attaqué, il s'est défendu.

MM : *On commence à établir la responsabilité de l'individu...*

JPV : ... On commence à établir ce que nous appelons la responsabilité, qui est plus ou moins ça en Grèce, mais qui est en fait le commencement de la distinction de plusieurs types de fautes, en particulier de deux grandes catégories : la faute commise de plein gré, en connaissance de cause, et la faute commise malgré soi. Ce sont des catégories qui nous paraissent très vagues, mais elles existent et, par conséquent, les poètes tragiques sont, sur ce plan, non seulement amenés 1) à présenter des héros d'un ancien temps, 2) à les situer au carrefour d'une décision, c'est-à-dire à faire apparaître, dans un texte littéraire, des hommes comme agents humains, avec, en arrière-plan, le problème de leur responsabilité, mais 3) la tragédie ne peut pas ne pas se poser, à sa façon, le même problème que les tribunaux, à la même époque, se posent : **quel est le rapport d'un homme avec l'acte qu'il a accompli ?** Est-ce que ce rapport est le même suivant qu'il en avait compris les conditions, qu'il a agi en connaissance de cause ou qu'il a agi aveuglé par une passion, ou en état de légitime défense, ou dans l'ignorance totale de la personne qu'il a tuée ? Il peut avoir tué quelqu'un en croyant que c'était un autre. Ou il peut avoir tué quelqu'un en croyant qu'il le soignait. **Est-ce qu'il est coupable ?** Est-ce qu'il est souillé ? Est-ce que la vengeance doit s'appliquer ? **Est-ce qu'il faut le chasser de la cité ? Ou pas ?**

MM : *Il s'élabore une nouvelle façon de considérer la nécessité divine...*

JPV : La tragédie n'a pas une telle possibilité parce que, justement, elle traite de héros qui ont commis des **crimes absolument épouvantables** et que le problème qu'elle pose n'est pas : est-ce que juridiquement il est condamnable ? Et même lorsqu'elle pose ce problème-là, dans l'*Orestie* d'Eschyle et surtout dans sa dernière pièce, les *Euménides*, en réalité il s'agit de tout autre chose. Ce n'est pas : dans tel cas, qu'est-ce que je peux plaider au tribunal ? Mais c'est : quel est le rapport de l'homme avec de tels actes ? **Quelle est la part des dieux dans la manière dont les hommes agissent ?** Quelle est, dans ce qu'on appelle la faute, la part qui est due à l'individu, qu'il peut assumer totalement, la part qui est due à sa famille, à une sorte d'écrasante culpabilité ? Est-ce qu'un homme est **coupable parce qu'il a commis une faute**, ou bien : s'il a commis une faute, c'est qu'il *était*, en quelque sorte, **coupable de naissance** ? Est-ce que la culpabilité est le produit des décisions et des actes des individus ou est-ce que la culpabilité est une malédiction qui pèse sur certains d'entre nous et peut-être sur tous, qui est justifiée du point de vue divin, mais absolument incompréhensible ? Et qui fait que, quoi que l'homme fasse, s'il a choisi cela, il sera de toute façon coupable et s'il a choisi autre chose, il sera coupable aussi : **les dieux s'amusent à emmêler les chemins**. De toute façon, c'est joué d'avance. C'est ça, le problème que pose la tragédie. C'est là-dessus qu'elle s'interroge.

Ce que j'appelle la culpabilité, c'est aussi ce qu'on appelle la fatalité divine : qu'un homme *est* coupable. Que la culpabilité fait partie, en quelque sorte, de lui comme ses poumons ou son foie, c'est dire que la divinité est en lui. Ce que disent les Grecs - et le vocabulaire l'exprime. Ce qu'on appelle *Erinus*, ce qu'on appelle *até*, c'est cette puissance de folie, de criminalité qui investit les individus du dedans, qui les constituent. On est *fait* de cela.

MM : *A propos d'Oedipe, vous avez dit : c'est moins l'agent qui explique l'acte que l'acte qui revient sur l'agent et le découvre à ses propres yeux. Pourriez-vous parler de cette ambivalence du tragique ?*

JPV : L'analyse que j'ai proposée vise à montrer que toute apparition d'un genre littéraire nouveau, toute véritable invention dans le domaine de la création esthétique joue sur plusieurs plans. Elle est toujours reliée à des conditions historiques et sociales. L'apparition du roman, en Europe occidentale, est liée à toute une série de développements historiques ; elle est liée au dégagement de l'individu, à l'apparition de quelque chose de neuf : l'individu, un atome qui a des relations avec autrui, ce qui est tout à fait nouveau. C'est la même chose pour la tragédie. Comme genre littéraire, elle montre le moment où le problème de l'homme comme agent surgit. Problème de l'homme avec ses actes : du moment que c'est un *problème*, c'est que ça n'est pas réglé, et ça ne l'est pas non plus dans le droit grec. Mais justement, c'est dans la tragédie que ça se manifeste sous forme de problème : la volonté n'est pas encore véritablement dégagée, il n'y a pas du tout de notion de libre arbitre : il n'y a pas non plus de notion d'autonomie de l'homme ; pas de notion de volontaire. Tout ça n'existe pas. Il y a une tension spirituelle chez les Grecs sur le problème de la faute entre ce que la religion et ce que la vie sociale, politique et surtout ce que le droit commencent à élaborer, et c'est dans cet intervalle que la tragédie s'interroge. Elle va montrer qu'effectivement le héros est toujours en même temps celui qui a personnellement choisi, qui s'est engagé dans des actes correspondant à ce qu'il est - la volonté d'Oedipe, elle lui appartient et le constitue - et qu'en même temps les dieux ont tout préparé, de sorte que l'homme a été simplement poussé, traversé de puissances divines, et qu'il n'a rien compris à ce qu'il faisait. Et au moment où Oedipe est là en train de raisonner, on peut dire qu'il y a là un aspect freudien : il est en train de discuter, de dire : je raisonne, je ne me laisse pas emballer ; la divination, j'en fais la part, est-ce que c'est raisonnable, est-ce que ça ne l'est pas ? **Et pendant qu'il raisonne ainsi avec clairvoyance, il est complètement aveugle, parce que, par derrière, il y a des forces qui le dépassent et qui s'amuse à le manœuvrer ;** L'acte est toujours à la fois le produit de tous les mécanismes intellectuels de la personne, du caractère, du tempérament de l'agent, et le produit de toutes ces forces qui agissent à travers lui. C'est l'un et l'autre. C'est l'interférence.

Entretien de Martine Millon
avec Jean-Pierre Vernant
Tragédie et Modernité
(Cahier Travail Théâtral)

- Œdipe -

Dieu qui dit les sorts
Dieu sauveur
Dieu de la vérité
Je te cite au tribunal
Les sorts n'avaient exigé que la mort de mon
père
Et j'ai tué ma mère
Deux fois
Je suis deux fois parricide
Mes crimes dépassent mes espérances
Ma mère est morte à cause de moi
Morte de mes crimes
Apollon menteur
Mon destin avait deux noms affreux
Le parricide et l'inceste
Mon destin où est-il ?
Je l'ai dépassé

O Phoebé mendax ! Apollon mensonger !

Sophocle choisit, peut-être un jour de l'an 420, de mettre en scène l'histoire d'Oedipe, Pieds-enflés, qui, arrivé en étranger à Thèbes, délivre la cité du fléau de la Sphinge, reçoit en récompense la royauté, épouse la veuve du roi et règne sur des sujets qui l'aiment d'une affection filiale plus encore qu'ils ne le respectent. Cet homme, qui se croit nouveau venu à Thèbes, est en réalité le fils du roi qu'il a tué dans une altercation sans savoir qui il était, son épouse est sa mère, ses fils et ses filles sont ses frères et ses sœurs. Parmi les récits qu'avait élaborés l'épopée grecque, il est vraiment difficile d'en trouver de plus improbables.

A partir de ces données, le dramaturge bâtit une intrigue diabolique, à faire pâlir de jalousie le plus subtilement cruel des auteurs de romans policiers. Il enferme Oedipe dans un piège en lui faisant prononcer des malédictions qui retomberont sur lui-même. Mais plus redoutable encore est le piège dans lequel il enferme les spectateurs, en les contraignant à chercher un sens à l'histoire du malheureux Oedipe : est-il innocent ou coupable ? La réflexion se perd dans ses interrogations et ses hypothèses, comme l'œil qui parcourt le dessin d'un escalier illusoire où on ne cesse de gravir des marches sans jamais changer de niveau. La question n'a pas de réponse et Sophocle n'a jamais cherché à en donner une : le mystère, c'est celui de la condition humaine, énigme sans solution car l'homme est tout à la fois "égal à un dieu" et "égal à rien".

Telle est la pièce que Sénèque reprend, nous ignorons quand et nous ignorons pourquoi car le philosophe subtil, l'homme politique, l'artiste, dont l'œuvre conservée est pourtant l'une des plus vastes de ce qui nous est resté de la littérature latine, est en même temps avare de confidences et singulièrement secret. Nous ne savons que fort peu de choses sur la tradition de la tragédie latine, bien qu'elle ait été très riche. Tout au plus peut-on penser qu'elle a, au fil du temps, privilégié les scènes à effet, les grands airs et réduit l'intrigue à des notations de plus en plus schématiques. La pièce elle-même est un travail de réécriture qui respecte étonnamment l'intrigue de la pièce grecque et en même temps, son sens et sa trajectoire sont aux antipodes de son modèle. L'Oedipe grec dont le destin fait un coupable et qu'il enferme dans les conséquences de ses fautes, demeure innocent et c'est cette fondamentale innocence qui fait la force de la pièce. L'Oedipe de Sénèque, tout au contraire, se sait d'emblée coupable, il sait que la peste qui ravage Thèbes vient de lui : aussi l'intrigue n'est plus un piège où s'engluerait peu à peu un innocent mais une double enquête qui est d'abord une plongée dans les viscères des animaux sacrifiés et dans les entrailles de la terre puis la démonstration qui prouve à Oedipe qu'il est effectivement coupable. Le roi seul, qui n'est plus entouré comme chez Sophocle de la chaude et fidèle affection de son peuple, est fasciné par la mort qui triomphe autour de lui, il sent que cette mort vient de l'intérieur de lui-même mais il ne se satisfait pas de n'être que l'instrument de la mort. Il ne se retrouve qu'en ajoutant symboliquement aux crimes que les destins lui avaient imposés un crime qu'ils n'avaient pas prévu : il

vit le suicide de sa mère comme un meurtre et peut alors s'écrier : *O Phoebé mendax, fata superavi impia* : "Apollon mensonger, j'ai dépassé les crimes impies que les destins m'avaient réservés..." Alors, il s'en va prendre sa place dans la longue série des criminels de sa race. La victime a réussi à se faire bourreau.

En nous donnant cette version noire de l'histoire d'Oedipe, Sénèque s'acquittait peut-être d'une œuvre de commande ou rédigeait très vite un texte de circonstance mais il nous laisse, à mille lieues de l'original grec, une saisissante peinture du chemin qui conduit du mal subi au mal assumé et peut-être une première esquisse de ce qu'il fera dans sa *Médée*.

Jean-Noël Michaud
Professeur à l'Université Paul Valéry
Montpellier

L'Oedipe de Sénèque

- De l'Homme au Monstre
- La Vengeance du Monstre
- Sénèque
- Le Stoïcien

- Le Messager -

La folie du roi
 Son visage grimaçant et bestial
 Ses yeux flamboyants
 Bête humaine ruisselante de sueur et de plaintes
 Dans un torrent de douleurs
 Il vomit
 Des menaces et de l'écume
 Un flot d'horreurs englouties
 Qui jaillissent du fond de lui-même...

...Et puis plus un mot
 La folie l'emporte
 La rage flambe sur son visage
 La rage d'un fauve en chasse

Les yeux lui jaillissent des orbites
 Des yeux protubérants
 Sur son visage flambent la violence et l'orgueil
 La fureur des bêtes et la colère des hommes
 Sur son visage flambe la folie

Une plainte monte en lui
 Il lève les mains vers son visage
 Un rugissement rauque
 Il recourbe les doigts
 Ses yeux ! Des yeux de bête !
 Sa main
 Que ses yeux désirent et appellent
 Sa main qui les enfonce et les crève

Passionnément

Oedipe, Sénèque, Scène IX

De l'Homme au Monstre

Le scénario d'une métamorphose

Ainsi la tragédie romaine promet-elle au public romain le spectacle d'une métamorphose d'un homme en monstre. Tel était l'enjeu des jeux grecs. Il fallait donc que le poète dramatique eût à sa disposition un scénario qui rendît acceptable, sinon vraisemblable, ce ballet d'illusions. Ce scénario a été élaboré depuis longtemps quand Sénèque écrit ses tragédies et il fait partie du code tragique depuis, sans doute, Livius Andronicus. La notion-clef autour de laquelle s'organise le récit est celle du *furor*, car tout héros tragique devient un *furiosus* pour accomplir le crime qui fera de lui un monstre.

Les poètes de la Renaissance et de l'âge baroque ont de fait désigné les héros des tragédies antiques qu'ils redécouvraient en lisant et imitant Sénèque, sous la dénomination générale de "furieux". Ce décalque du latin *furiosus* définissait une catégorie narrative qui, omniprésente chez des auteurs dramatiques comme Garnier, Rotrou et le jeune Corneille, allait disparaître avec les règles classiques et le retour à l'ordre de la monarchie absolue.

Ces trois étapes successives, le *dolor*, le *furor* et le *nefas*, que nous traduirons conventionnellement par douleur, fureur et crime, sont des catégories propres au théâtre et plus précisément propres à la tragédie, même si elles ont été élaborées à partir de catégories empruntées à la rhétorique des passions ordinaires, c'est-à-dire à la description vraisemblable des crimes humains telle qu'elle est utilisée dans les tribunaux.

Nefas

Le *Nefas*, en dehors des théâtres, bien qu'il reste un crime humain est un crime extraordinaire et se distingue du crime ordinaire, *scelus*, par le fait qu'il est inexpiable. Cela signifie qu'aucun châtement, aucune justice, ne peuvent équilibrer la faute commise et en quelque sorte l'annuler de telle sorte que le coupable châtié puisse réintégrer l'humanité. Même s'il est puni par la justice des hommes, rien ne peut s'arranger **entre lui et les dieux**, aucune expiation n'est possible qui lui permettrait de rester au sein de la collectivité humaine sans la menacer de souillure.

Passant de la vie réelle à la tragédie, le *nefas* échappe globalement au droit. Objets de la réprobation morale universelle, les héros criminels restent impunis ; certains aspirent à la punition : afin de se libérer de la souillure qui les accable, Thésée, Oedipe souhaitent vainement être écrasés sous la colère des dieux vengeurs, tandis que d'autres savourent leur infamie. **Ainsi les héros seront éternellement liés au crime commis**, auquel désormais ils s'identifient, ce qui est leur façon de retrouver le statut de héros mythologique. Ils deviennent définitivement le sujet du crime que raconte la fable. **Il n'y a pas d'après. Ni châtement ni oubli.**

Le temps s'arrête à la fin de la tragédie, et avec le temps s'arrête l'histoire. Le héros criminel s'immobilise dans une image finale, comme sur un tableau.

Car le dénouement de la tragédie n'est pas une signification ultime mais l'image finale qui sert à fixer le criminel tel qu'en lui-même l'éternité le change de tragédie en tragédie...

...Le crime inexpiable du héros tragique, *nefas*, lui permet donc de réaliser sa métamorphose **en monstre mythologique** et d'entrer ainsi dans les mémoires. Il coïncide désormais avec sa fable, cette fable qui était à l'origine du spectacle tragique. Le cercle se referme. Le *nefas* est la fin et l'aboutissement du scénario tragique.

A cette esthétique narrative du *nefas*, correspond une philosophie du crime inexpiable. Refuser de juger et de châtier un criminel parce que son crime est trop monstrueux, l'exclure ainsi du droit, revient à dire que les hommes n'admettent pas le *nefas* comme un acte humain. Un homme ne commet pas un *nefas* à moins de ne plus être un homme, fût-ce temporairement. Le *nefas* permet donc de définir les limites de l'humanité. L'invention monstrueuse des hommes ne fait pas reculer ces limites. Ce statut du *nefas* explique pourquoi nous le traduisons souvent par "**crime contre l'humanité**", ou encore "**crime contre l'ordre sacré du monde**". Outre que ces formules ont une résonance dans notre affectivité contemporaine, elles disent de façon moderne qu'entre l'ordre cosmique et la nature humaine - c'est-à-dire une conception naturaliste de l'homme - il faut choisir. L'homme culturel trouve sa place dans une harmonie naturelle, car il respecte des règles de vie qui le définissent, élaborées par le droit, la religion et les mœurs. L'homme naturel, au contraire, n'ayant rien à respecter pour rester un homme, puisque son humanité est une donnée de nature, de naissance, tout devient possible, il n'y a plus de limites au désordre : Atreé fait tourner le soleil à l'envers, Thyeste est enceint de ses fils, Médée s'envole dans les airs, **Oedipe par sa seule présence déclenche une épidémie**, Thésée ressuscite. Si tous ces monstres sont encore des hommes, alors il est humain de détruire le monde. Mais pour **les Romains, ces monstres n'appartiennent pas à l'humanité**, ils surgissent d'une fiction et sortent de l'illusion du décor théâtral.

Pour comprendre comment cette notion de *nefas* a pu servir à Rome pour traduire le crime tragique des Grecs, il convient de revenir brièvement sur la valeur du mot en dehors des théâtres. Le terme de *nefas* appartient à la langue du droit sacré, il est la négation de *fas*, et surtout présent dans les formules *fas est* ou *nefas est*, "il est permis... il est interdit par les dieux de...", enfin il est l'équivalent dans le domaine religieux de la formule *ius est*... Le débat est vif autour de son étymologie (8), soit qu'on le rattache à une racine i.-e. *dhas qui a donné en grec θέμις, dont le sens peut être rapproché de *fas* (9), soit qu'on y voie une formation sur la racine du verbe *fari*, parler, et qui correspond au grec Φημι, "parler" et Φημή, "la rumeur", équivalent de *fama* latin. Dans la mesure où sa "vraie" étymologie ne donne pas le secret d'un mot, et comme ce qui importe est l'étymologie que les Anciens attribuent à ce mot, révélatrice du réseau symbolique où il s'inscrit, rappelons seulement que les Romains associaient *fas* à la parole (10). C'est pourquoi les auteurs latins jouent sans cesse sur des rapprochements entre *nefas* et *infandum* "**abominable, innommable.**"

Ces rapprochements sont pour nous autant plus intéressants que dire le crime tragique est à la limite du possible : les messagers ont du mal à transformer une vision d'horreur en récit (11). Mais surtout une pièce de théâtre se dit à Rome *fabula*. Or,

comme le montre Benvéniste, une *fabula* est certes "un récit, un conte", mais c'est plus généralement "une mise en paroles", une "actualisation verbale". Il y a donc, pour les Romains, une contradiction entre le *nefas* de la tragédie et sa nature de *fabula*, contradiction que le spectacle a pour fonction de résoudre, en faisant de la parole un complément de l'image, en donnant la prééminence au visible sur le dicible. On peut résumer la tragédie romaine par ces trois mots, *fama*, *nefas*, *fabula* : les histoires mythologiques appartiennent à la *fama*, chacun les connaît, sans trop savoir comment, c'est un bien commun des hommes civilisés et qui ne pose pas de problème de croyances, pas plus que pour nous l'histoire de Barbe-bleue ou du Chat botté (ne pas y croire n'empêche pas de les raconter sans fin) ; la tragédie qui en est tirée est un récit parlé, une *fabula* ; enfin le crime qui est le noyau du souvenir, le point commun entre *fama* et *fabula*, est un *nefas*, ce qui rend impossible sa simple narration et suppose de faire appel à l'image, ainsi qu'à la musique.

Dolor

Pour accomplir le *nefas* et lui donner sa dimension mythologique, le héros a parcouru préalablement deux étapes, celle du *dolor*, puis celle du *furor*, qui lui ont permis d'échapper temporairement à la morale de l'humanité.

La première étape est celle du *dolor*. Ce *dolor*, cette douleur est comme le *nefas*, une catégorie issue de la culture romaine mais élaborée en catégorie dramatique. C'est le *dolor* qui va servir à déclencher l'action tragique, il est un **préambule indispensable**.

Le héros est donc en proie à une **souffrance physique et morale**, les Romains ne distinguent pas. Cette souffrance a généralement pour cause une blessure, une perte, dont un autre s'est rendu coupable. Elle est une atteinte à sa personne, elle ruine son intégrité sociale, le prive de son prestige, le déconsidère aux yeux des autres et donc à ses propres yeux. En bref, le personnage a le sentiment qu'il n'est plus rien dans une société où l'individu ne coïncide pas avec la conscience de soi **mais se voit et se reconnaît dans le regard des autres**.

Il ressent cette douleur comme insupportable et juge qu'il doit reconquérir son intégrité en se vengeant de celui qui l'a blessé. Cette vengeance lui rendra son honneur aux yeux des autres (16). Il a subi une *iniuria*, **un déni de justice, quelqu'un l'a privé de sa part, de son droit**, en lui faisant offense. Le héros ne fait que revendiquer son bon droit et son indignation est juste...

...Car le *dolor* que nous avons repéré en lisant les tragédies de Sénèque comme un concept opératoire pour l'analyse et une catégorie de l'action dramatique - allégorisée dans la langue tragique comme une divinité infernale - a été élaboré par et pour le théâtre à partir d'une réalité extra-théâtrale, le chagrin, *aegritudo*.

On ne saurait estimer assez l'importance à Rome de la douleur et du chagrin dans la vie sociale, avec son prolongement religieux le deuil, *luctus*. Ils peuvent miner l'individu comme la société tout entière.

Furor

C'est donc sur le modèle ordinaire de la vengeance humaine, passant du chagrin à la colère, que peut se lire d'abord le passage de la douleur à la folie furieuse, du *dolor* au *furor*, chez le héros tragique.

Mais pas plus que le *dolor* tragique n'est un simple chagrin, le *furor* tragique n'est une simple colère même paroxystique, **c'est une véritable folie** qui induit chez le furieux un comportement différent de celui de l'homme normal. Cependant cette folie furieuse n'est pas non plus dans la tragédie une maladie mentale, un égarement, semblable à la *mania* grecque, comme la folie d'Oreste, d'Ajax ou d'Hercule (32) où la folie du héros fait partie de la fable et n'est pas une nécessité de l'action théâtrale. **Tous les héros de la tragédie grecque ne sont pas des maniaques, tous ceux de la tragédie romaine sont des furieux.** Il est clair que le *furor* est une catégorie tragique, élaborée pour et par le récit théâtral. Même si le *furor* tragique a emprunté certains de ses aspects au *furor* extra-théâtral, ce qui le rend intelligible, il appartient dans sa totalité seulement au comportement tragique.

Les Romains désignent sous le mot de *furor* une folie qui n'est pas une maladie mentale, ils appellent celle-ci *insania* (33). Le *furor* est un **aveuglement général de l'esprit** *mentis caecitas*. L'expression latine indique la perte de tout discernement. Le furieux ne sait donc plus qui sont ses amis et qui ses ennemis, où est le bien, où est le mal, si c'est le jour ou la nuit. Ce *furor* peut atteindre n'importe qui, n'importe quand et peut disparaître dans l'instant.

Alors que la folie ordinaire - *insania* - est plutôt une imbécillité chronique, une faiblesse d'esprit - *imbecillitas mentis* - définitive mais qui souvent n'empêche pas un comportement à peu près normal, cette folie se manifeste surtout par une instabilité du caractère, un manque de maîtrise de soi. Cependant, l'*insania* peut aller jusqu'à la nuit de l'esprit, *amentia* ou *dementia*, qui est une sorte d'idiotie définitive...

...Le *furor* est une catégorie uniquement romaine, même si elle sert à accueillir, en les transformant, des catégories de la culture grecque présentes dans les tragédies athéniennes. Ainsi, dit Cicéron, les Grecs traduisent le terme *furor* par *μελαγχολία*. Et Cicéron s'insurge contre cette équivalence qui selon lui confond *insania* la maladie avec le *furor*. Car l'étymologie de *μελαγχολία* en fait le symptôme d'un excès de bile noire et désigne ainsi la folie par ses origines physiologiques. Il y a bien d'autres origines possibles, dit-il, au *furor*, "un excès de colère - *iracundia* -, de peur - *timore* - ou encore de douleur - *dolore*, suscitent - *moetur* - le *furor*". Et il cite quatre héros de la mythologie tragique grecque : Athamas, Alcmeon, Oreste et Ajax, tous les quatre victimes d'hallucinations et présentés par le pseudo-Aristote comme des mélancoliques (35)...

...Le furieux de tragédie manipule ses passions pour se libérer de ses repères moraux et sociaux qui le constituaient comme homme, en particulier il se défait de la *pietas*, ses affections familiales. **La solitude du furieux**, puisqu'il ne communique plus avec son entourage, **le rend aveugle à l'image que les autres vont lui renvoyer de lui-même** ; il est à l'abri de la régulation sociale, il ne désirera plus être aimé de ses

proches ou admiré de ses concitoyens. Atrée, Oedipe, Médée, Phèdre bravent l'opinion publique.

Oedipe

Un roi n'a pas à craindre d'être détesté
 Ou alors il n'a rien compris au pouvoir :
 La terreur est la gardienne des trônes.

C'est pourquoi le héros tragique construit son *furor* par le paradoxe. Face à un interlocuteur, nourrice ou courtisan, qui lui oppose les préceptes de la morale commune sous forme de maximes, il prend systématiquement le contre-pied et retourne les formules qui lui sont proposées. Il donne ainsi un contenu à son isolement, un langage à son refus de communication. Car le furieux est bien comme ce sourd-muet du droit, absent aux autres. Toujours au bord du borborygme.

Les monstres de Sénèque
 Florence Dupont
 Editions : Belin

Notes :

(8) Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, s.v. Fas, et E. Bénéviste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, éditions de Minuit, Paris, 1969, vol. 2 pp. 133 sq

(9) Bénéviste, *ibid.* p. 111

(10) Varron, *La Langue latine* VI, 29

(11) Par exemple le messager du *Thyeste* 634-638, scène VI

(16) Yan Thomas, "Se venger au forum. Solidarité familiale et procès criminel à Rome" in *La Vengeance. Vengeance, pouvoirs et idéologies dans quelques civilisations de l'antiquité*, Paris, Cujas, 1984, pp. 65-100

(32) Oreste est en proie aux Erinyes chez Eschyle et Euripide, dans l'*Orestie* et dans *Oreste*. Ajax est en proie à des hallucinations chez Sophocle dans *Ajax* comme Héraclès dans *La Folie d'Héraclès* chez Euripide

(33) Cicéron, *Tusculanes* III, 11

(35) *Problemata* XXX.

La Vengeance du Monstre

Quand les chrétiens bâtissaient des églises dans les lieux des sanctuaires païens et accueillait d'anciens chapiteaux et des fûts de colonnes dans leurs nefs, ils se comportaient comme Héraclès avec le lion de Némée, comme Athéna avec la Gorgone. Dans le rapport avec le monstre, l'essentiel est tout d'abord ceci : le monstre possède, protège ou est lui-même le trésor. Le tuer veut dire l'incorporer, prendre sa place. Le héros deviendra lui-même le nouveau monstre, revêtu de la peau du vieux monstre, et orné de quelques dépouilles métonymiques. Ainsi, la tête d'Héraclès n'accepte plus de se montrer sinon à travers la gueule inerte du lion qu'il a vaincu.

Le monstre est le plus précieux des ennemis : c'est pourquoi il est l'ennemi que l'on recherche. Les autres ennemis peuvent simplement nous assaillir : ce sont les Géants, les Titans, les représentants d'un ordre qui va être supplanté ou qui veut se venger pour avoir été supplanté. Tout autre est la nature du monstre. Le monstre attend près de la source, il *est* la source. Il n'a nul besoin du héros. **C'est le héros qui a besoin de lui pour exister, pour que sa puissance puisse être protégée par le monstre et soit arrachée au monstre.** Quand le héros affronte le monstre, il n'a pas encore de pouvoir, il n'a pas encore de sagesse. **Le monstre est son père secret**, qui l'investira d'un pouvoir et d'une sagesse qui, seuls, appartiennent à un individu singulier, et que seul le monstre peut lui transmettre.

Le monstre, à l'origine, se trouvait au centre, au centre de la terre et du ciel, là où jaillissent les eaux. Le monstre tué par le héros, son corps démembré émigra et se recomposa aux quatre coins du monde. Puis il entoura le monde d'un cercle d'écailles et d'eau. C'était la marge composite du tout. C'était le cadre. Les artisans qui fabriquaient des cadres baroques savaient aussi que le cadre était le lieu du monstre : leur cadre était bien plus enchevêtré, bien plus dense et plus archaïque que toutes les idylles qu'ils enfermaient - et qu'un jour, peut-être, ils étoufferaient. Vint ensuite le moment où on ne voulut plus de cadres. Les musées accueillirent des tableaux sans cadres, qui semblaient dépouillés. le cadre n'est pas ce qui a vieilli, mais ce qui est atavique. Avec la disparition du cadre, le monstre perd sa dernière demeure. Et il recommence à errer, n'importe où.

Les Grecs furent attirés par l'énigme. Mais qu'est-ce que l'énigme ? Une formulation mystérieuse, dit-on. Et pourtant cela ne suffit pas à la définir. Il faut ajouter que la réponse donnée à l'énigme est elle aussi mystérieuse. Cela distingue, pour nous, l'énigme du problème, même si, dans les origines grecques, ces deux catégories se superposaient. Quand le problème est résolu, la question et la réponse se dissolvent, elles sont absorbées dans un automatisme. Escalader un mur est un problème, tant que l'on n'appuie pas une échelle contre le mur. Après, le problème et la solution n'existent plus, existent seulement un mur et une échelle. Il n'en va pas de même pour l'énigme. Rappelons la plus célèbre, celle du Sphinx : "Quel est l'être qui a une voix unique et qui a tantôt deux pieds, tantôt trois, tantôt quatre, et qui est d'autant plus faible que ses pieds sont plus nombreux?" La réponse d'Oedipe est : "L'homme." Observons maintenant la réponse : "l'homme", comme solution de

l'énigme, est justement ce qui révèle le côté énigmatique de l'homme. Qu'est-ce que cet être incongru qui passe de l'animalité du quadrupède à la prothèse (le bâton du vieux), tout en gardant une même et unique voix ? **La solution de l'énigme est donc une nouvelle énigme, encore plus difficile.**

Résoudre une énigme veut dire la déplacer sur un niveau supérieur, alors que le premier sombre. Le Sphinx faisait allusion au caractère indéchiffrable de l'homme, être fuyant et multiforme, dont la définition ne peut être que fuyante et multiforme. Le Sphinx attira Oedipe. **L'énigme du Sphinx fut résolue par Oedipe, qui devint lui-même une énigme.** Ainsi, Oedipe attira les anthropologues, qui lui font toujours face et s'interrogent toujours sur lui.

Oedipe est le plus malheureux des héros, le plus désarmé, mais aussi celui qui fait un pas au-delà des héros. Le rapport avec le monstre est un contact, peau contre peau. Oedipe, le premier, ne **touche pas le monstre**, il le regarde et lui parle. Oedipe tue avec la parole, jette en l'air des paroles mortelles comme les formules magiques lancées par Médée contre Talos. Après la réponse d'Oedipe, le Sphinx se précipita dans un abîme. Oedipe ne descendit pas pour en écorcher la peau faite d'écailles bigarrées qui attiraient les voyageurs comme les riches robes d'une hétéaire orientale. Oedipe est le premier qui prétendit se passer du contact avec le monstre. Parmi toutes ses fautes, la plus grave est celle que personne ne lui reproche : de n'avoir pas touché le monstre. Oedipe est aveugle et mendiant parce qu'il ne porte pas sur sa poitrine une Gorgone qui le défende, une peau de fauve qui recouvre ses épaules, un talisman qu'il puisse serrer dans sa main. La parole permet une victoire trop nette, qui ne laisse pas de dépouilles. Mais c'est justement dans la dépouille que se cache la puissance. La parole peut vaincre là où toute autre arme échoue, mais après sa victoire, elle reste nue et solitaire.

Avec Oedipe, la mise à mort du monstre se scinde : d'une part, une mise à mort parfaitement consciente, accomplie avec la parole qui détruit le Sphinx ; de l'autre, **une mise à mort parfaitement inconsciente**, lorsque Oedipe élimine Laïos au cours d'une bagarre entre voyageurs. Il y a, depuis lors, un envers néfaste de la lucidité qui adhère à la conscience. C'est **la vengeance du monstre**. Le monstre peut pardonner à celui qui l'a tué, mais il ne pardonnera jamais à celui qui n'a pas voulu le toucher.

Les noces de Cadmos et Harmonie

Roberto Calasso

Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro
avec la collaboration de Camille Dumoulié

Editions : Gallimard

**Vous les pères et les mères tuez-moi
Fils tuez-moi
Vous les maris, les épouses
Vous les frères
Prenez les armes
Peuple de moribonds
Arrachez aux bûchers des brandons enflammés
Et jetez-les sur moi
Je suis la faute
Je suis le vagabond du siècle
Je suis la haine des dieux
Je suis la mort du droit
Je suis la fin du sacré
Mon premier soupir devait être le dernier.**

Sénèque

Lucius Annaeus Seneca, homme d'Etat, philosophe stoïcien, auteur de tragédies, précepteur de prince, représente par la variété même des aspects de son activité, une des figures les plus intéressantes de l'époque impériale. Son œuvre de moraliste a exercé une influence capitale sur la formation de la pensée occidentale. Elle enthousiasma le Moyen Age et la Renaissance, tout spécialement Montaigne. Dans le monde moderne, l'intérêt pour la morale de Sénèque a beaucoup diminué, mais, avec les progrès des méthodes historiques et philosophiques, son œuvre apparaît de plus en plus comme une source précieuse pour la connaissance des courants philosophiques de l'époque hellénistique et impériale.

Né à Cordoue, entre -5 et +5 après J.C., et issu de la noblesse romaine, Sénèque vint, (encore enfant), avec son père, rhéteur connu, s'installer à Rome. Il commença très tôt à s'intéresser à la philosophie et il s'attacha à l'école plus ou moins stoïcisante des Sextii ainsi qu'au stoïcien Attalus. Après un long séjour en Egypte avec son oncle et sa tante, il obtint peu après son retour (31-32) une charge de questeur. L'empereur Claude l'exila en Corse (41) sous le prétexte qu'il aurait eu des relations adultères avec une sœur de Caligula, Julia Livilla. En fait, il semble bien que Sénèque ait été victime d'intrigues politiques. Agrippine, après son mariage avec l'empereur Claude, le fit rappeler d'exil (49) et lui confia l'éducation de son fils Néron. Il est alors un des hommes les plus riches de l'Empire. Au moment de l'assassinat de Claude, Néron n'avait que 17 ans. Sénèque se trouva donc être en tant que précepteur du jeune empereur, le véritable régent de l'Empire, avec le préfet de la garde, Burrus. Dans les premières années du règne de Néron, Sénèque put exercer une influence sur son disciple. Mais avec le temps, Néron échappa à la direction de son précepteur, et les difficultés s'accrurent. Après la mort de Burrus (62), qui fut probablement un assassinat, Sénèque se retira de la vie politique et se consacra exclusivement à la philosophie. Accusé d'avoir participé à la conspiration de Pison, il se suicida sur ordre de Néron, en l'année 65, à l'âge de soixante quatre ans.

Pour toute la période qui va de la fondation de l'école stoïcienne, vers 300 avant J.C., ses écrits représentent la seule œuvre d'envergure composée par un stoïcien qui nous soit parvenue presque intégralement, sans être réduite à l'état de fragments.

On possède une partie considérable de l'œuvre écrite de Sénèque. Dans ce vaste ensemble, les différents traités tournent tous, en partant de différents points de vue, autour du même thème fondamental : le "souverain bien" de l'homme, c'est-à-dire, dans la perspective stoïcienne, la conduite morale de la vie. Les écrits de Sénèque sont à la fois enseignement philosophique et exercice de méditation. Ces exercices de méditation n'étaient pas des opérations purement intellectuelles, mais visaient à transformer les enseignements philosophiques en un habitus éthique et à provoquer une transformation intérieure.

Seules les œuvres en prose font connaître la forme de direction spirituelle que Sénèque considérait comme idéale : le colloque entre amis. Plus que l'instruction théorique, c'est en effet le modèle vivant, l'autorité du directeur spirituel qui ont à ses yeux la plus grande efficacité. L'idéal serait la cohabitation continue du disciple avec le maître qu'il a choisi : c'était ce qui avait été pratiqué dans l'école d'Epicure.

Dans le monde gréco-romain, la philosophie était une affaire de sectes, comme en Extrême-Orient ; un philosophe ne s'intéressait pas à la philosophie en général, mais était platonicien, ou pythagoricien, ou épicurien, ou, comme Sénèque, stoïcien. La philosophie n'était pas une matière d'enseignement universitaire, mais une étude élevée qui attirait de riches amateurs, tels que Sénèque, et faisait vivre des précepteurs privés. Beaucoup s'y intéressaient par curiosité culturelle (un homme cultivé se devait d'avoir une teinture de philosophie) ; toutefois, la vraie manière d'être philosophe était de vivre la doctrine de sa secte, d'y conformer sa conduite, voire son vêtement, et éventuellement de mourir pour elle : dans la discipline de vie et dans la spiritualité d'une élite, les sectes philosophiques occupaient la place qui, dans d'autres sociétés, est remplie par la religion. Les philosophes formaient une sorte de clergé laïc et, comme tout clergé, suscitaient à la fois du respect, de la hargne moqueuse et parfois la méfiance du pouvoir impérial ; Sénèque en fera l'expérience, qui mourra de sa philosophie après avoir passé sa vie à tenter de l'accorder avec ses autres professions d'homme politique et de favori richissime.

Le stoïcisme est donc devenu, pour notre usage, une philosophie du repli actif de soi sur soi et de la tenace dénégation d'un monde menaçant ou absurde. On parvient à obtenir la sécurité en s'imprégnant, à force d'entraînement, de la conviction que les malheurs, les humiliations et la mort ne sont rien, et en se restreignant aux seuls besoins naturels, un peu de nourriture et d'eau ; ou, du moins, si l'on est riche comme Sénèque, à se préparer en pensée à s'y restreindre en cas de ruine. S'entraîner (ce qui se dit en grec ascésai) et se restreindre : le bonheur stoïcien est un bonheur d'ascète.

Nous ignorons à quelle époque Sénèque a composé ses tragédies, que les Français commencent à redécouvrir et que les compatriotes de Shakespeare tiennent en plus haute estime. Il y a donc une utilisation actuelle du stoïcisme qui est précisément celle que suggèrent les Lettres à Lucilius, parce qu'elles sont destinées à la personne d'un disciple ; un stoïcisme égocentrique. Ce n'est pas par hasard si le renouveau de Sénèque a commencé, du moins en France, il y a quelques années, dans un certain cercle éditorial qui était lié à Michel Foucault et vivait sous la menace du sida ; devant la mort, le moi, qui peut faire la dénégation, est la seule arme qui nous reste.

Lexique Sénèque
Théâtre Gérard Philipe
Centre Dramatique National
1996

Tragédies de Sénèque :

Hercule Furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre, Oedipe, Agamemnon, Thyeste, Hercule sur l'Oeta.

Sagesse(s)

- Le Chœur -

Laissez-moi maître de mon histoire
Laissez-moi mener ma vie à mon idée
Dans mes voiles soufflera un vent léger

On n'entendra pas vibrer les antennes du mât
Sous les coups des bourrasques
Ma barque glissera dans la brise
Sans tanguer ni rouler
Sans affronter la vague
Et sans fuir le vent

Ma vie glissera dans une rassurante médiocrité
Toute ma vie s'écoulera
Dans une douce sécurité

Il voulait échapper à Minos
Echapper au roi de Cnossos
Icare était fou

Il voulait rejoindre les étoiles
Il avait inventé une merveilleuse machine
Et il faisait la course avec les oiseaux
L'enfant croyait aux ailes mécaniques
Plus haut, plus vite
Plus haut
Ses ailes l'ont trahi
Icare est tombé
Arrachant dans sa chute le nom de la mer

Le vieux Dédale fut plus malin
Il sut rester à mi-hauteur
Il sut rester dans la moyenne
Dédale attendait son fils ailé
Il l'attendait sous les nuages
Comme l'oiseau qui rassemble ses petits

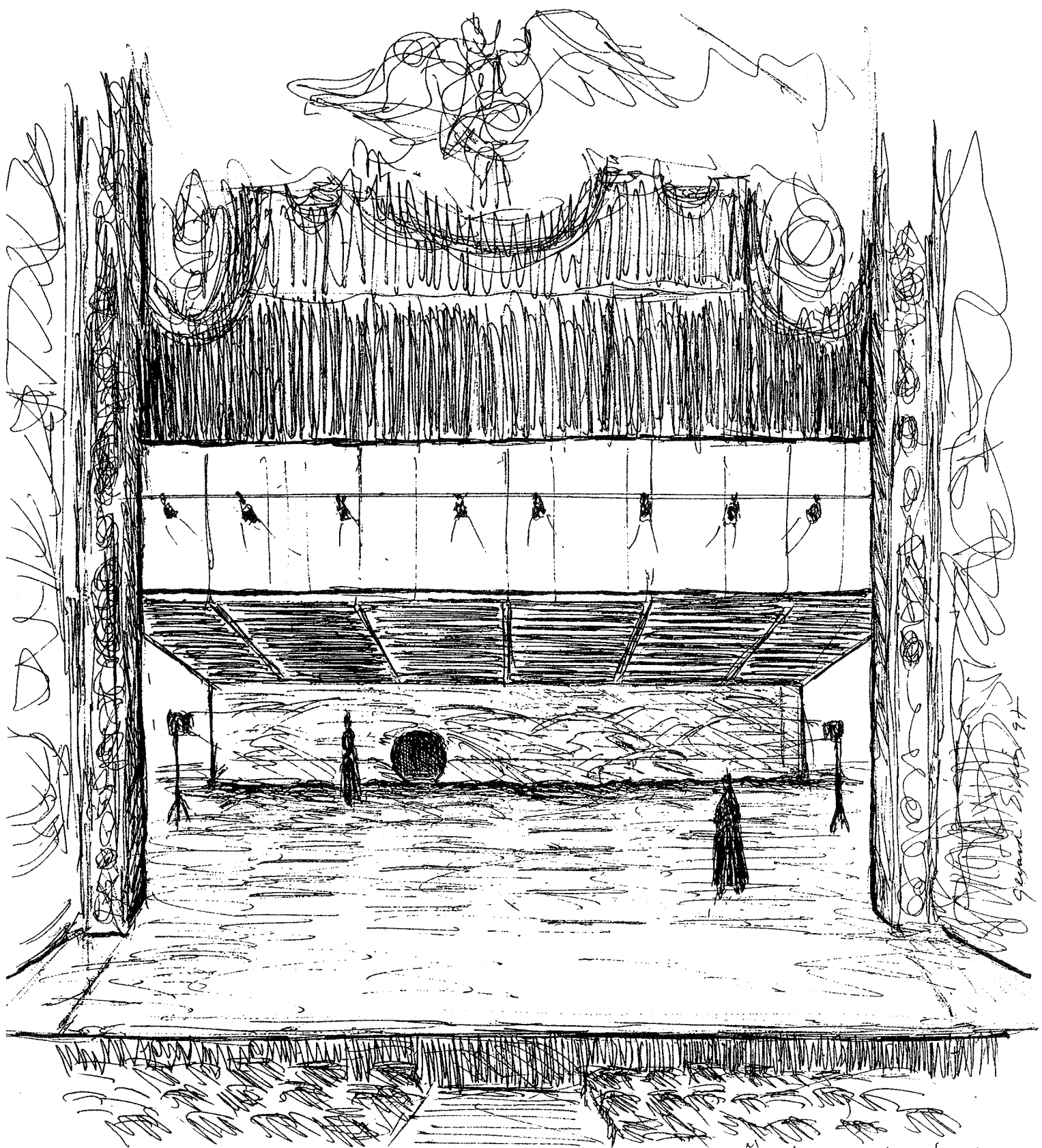
Quand plane l'ombre de l'épervier
Comme l'oiseau rassemble ses petits que la peur a dispersés
Dédale attendait sous les nuages
Et il vit émerger de la mer
Une dernière fois
Les bras emplumés de l'enfant
Ses bras entravés par l'affreuse machine

Sortir de la moyenne
Autant marcher sur une corde raide
C'est la chute assurée

Si notre esprit n'a plus que mépris pour tout ce qui nous vient du bon et du mauvais sort ; s'il est élevé au-dessus des appréhensions ; si, dans son avidité, il n'envisage plus de perspectives sans bornes, mais sait ne chercher de richesse qu'en lui-même ; s'il ne redoute plus rien des dieux ni des hommes, n'ignorant pas qu'il y a peu à craindre de l'homme et rien du dieu ; s'il dédaigne tout ce qui fait la splendeur de notre existence et en est aussi le tourment ; s'il est parvenu à voir clairement qu'en elle-même la mort n'est pas un mal et qu'elle met plutôt fin à nos multiples malheurs ; s'il est voué à la seule vertu et trouve facile tout chemin qui mène à elle ; si, en sa qualité d'animal social et né pour le bien de tous, il considère le monde entier comme une seule et même famille ; s'il ouvre aux dieux sa conscience et se conduit en toute occasion comme s'il se trouvait en propre réprobation plus que celle des autres – alors il s'est dérobé aux tempêtes et a pris pied sur la terre ferme et sous un ciel bleu. Il sait tout ce qu'il est utile et indispensable de savoir.

Les Bienfaits
Sénèque
Livre VII

Le spectacle



Oblique 1 "oukas et ambricites"

97
Gaston S. 197

Interview imaginaire

A propos de la scénographie d'Oedipe Rencontre avec Gérard Didier

On est étonné en regardant ton projet de scénographie de ne pas se trouver dans un palais ou un espace évoquant le pouvoir puisque l'action se déroule à Thèbes où Oedipe est roi... Peux-tu nous dire pourquoi ?

— Après avoir vaincu la Sphinx en répondant à la question de la fameuse énigme : "Quel est l'Être qui a à la fois quatre pieds, deux pieds et trois pieds ?" Oedipe a délivré Thèbes de la malédiction qui l'accable. Oedipe réponds "C'est l'homme", mais inconsciemment il dit aussi "C'est moi", car il va être bientôt à la fois enfant, amant et père.

Oedipe délivre Thèbes de la sinistre prophétesse, la Sphinx au chant obscur et cet exploit l'intronise au trône à la place du roi légitime et lui fait épouser Jocaste veuve de l'ancien tyran Laïos.

Oedipe pourrait être effectivement le héros purificateur et sauveur du peuple. Mais aussitôt, un terrible désastre s'empare du pays : la peste. C'est donc au moment de cette catastrophe, de cette terrible malédiction que s'ouvre le Drame de Sénèque.

Mais Oedipe, au lieu de faire face au malheur comme roi monarque, solide sur ses deux pieds (Jocaste le lui demande), il a peur, est anxieux, se sent boiteux comme s'il nourrissait déjà un terrible pressentiment quant au responsable de la malédiction.

Nous avons donc pensé, Jean-Claude Fall et moi-même, plus à un lieu de refuge, un lieu pour se cacher, qu'à la représentation d'un espace "royal", genre temple avec colonnes etc... C'est pour cela que l'espace évoque une cave où une caverne, et en même temps un décor de cinéma par la présence de projecteurs sur pied, un espace où l'on "voit" ce qui "éclaire", comme si Oedipe vivait reclus avec Jocaste dans un espace d'exil fuyant la peste, la famine, où le seul élément domestique est la carcasse d'un lit métallique.

Et pourquoi ces projecteurs sur pied dans l'espace scénique ?

— Peut-être pour éclairer les acteurs du drame de manière un peu "Policrière", il y a un côté "Oedipe mène l'enquête" dans son acharnement à démasquer le meurtrier de Laïos.

En tout cas, la présence de ces projecteurs nous parut évidente, à Jean-Claude Fall qui crée les lumières et à moi-même, depuis le début de notre recherche sur la scénographie d'Oedipe.

Peux-tu nous parler de ce plafond très bas que l'on voit dans le décor ? Pourquoi cette limite de l'espace en hauteur ?

— Là encore, pour créer un sentiment d'enfermement, mais aussi parce que ce plafond est constitué de planches espacées entre elles d'environ trois centimètres, laissant passer la lumière de façon à dessiner des zones très contrastées de lumière et d'ombre - en insistant sur l'importance de l'ombre - comme si Oedipe dupé par la

fureur de son Destin ne voit que des ombres fantomatiques alors qu'il possède encore ses deux yeux, trompé par les apparences comme les prisonniers dans le mythe de la caverne décrit par Platon dans *La République*.

Qu'est-ce qui justifie la mobilité du plafond qui à la fin descend devant la scène ?

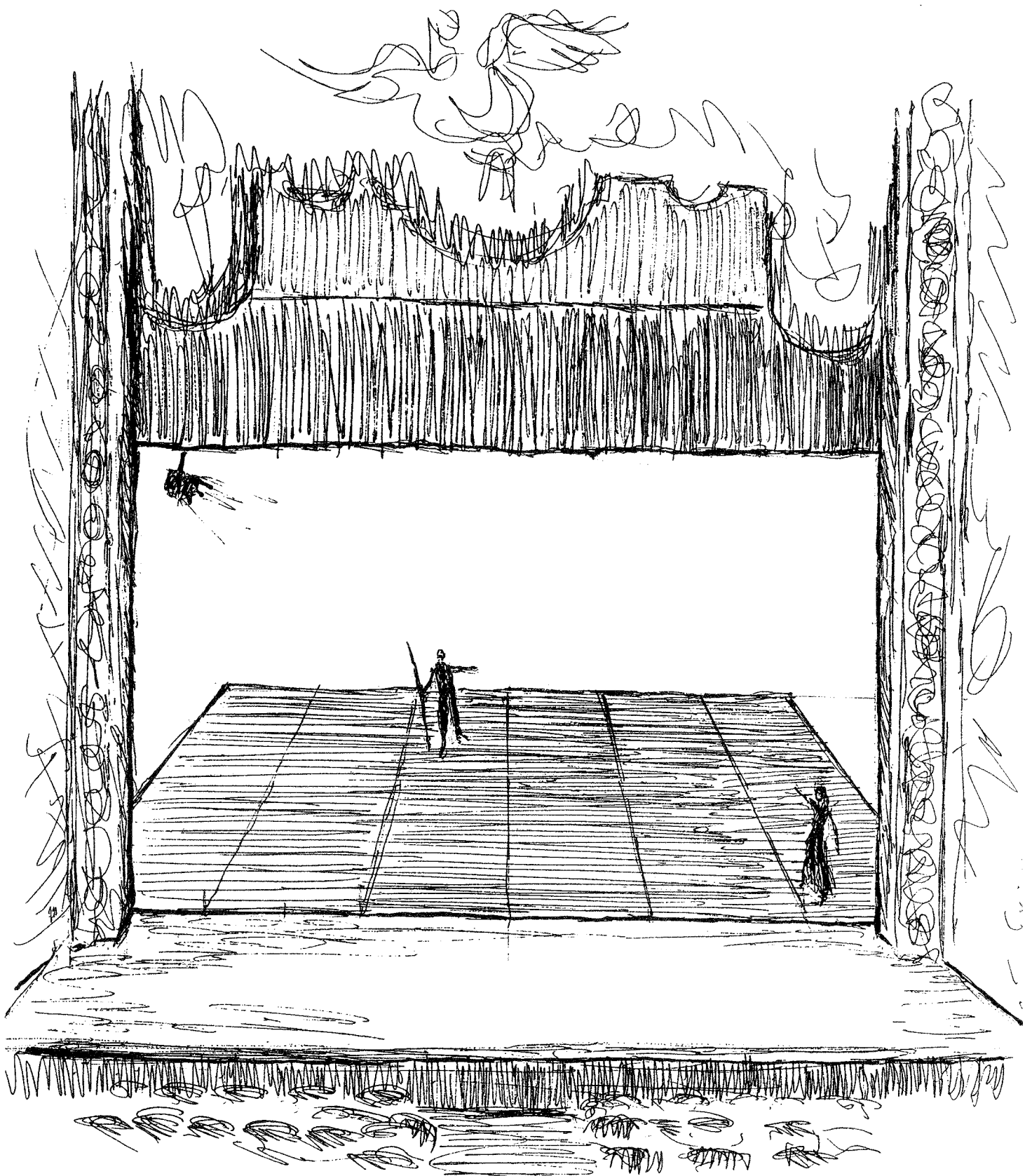
— Je pense qu'il y a dans le drame oedipien un véritable "**renversement**" dont parle très justement Jean-Pierre Vernant * à partir du moment où il sait que c'est lui l'auteur du désastre. Oedipe, révélé à lui-même, ne peut plus être le maître de la cité ni de lui-même, il est "**renversé**" en une figure contraire : l'ancien sauveur de Thèbes devient un Monstre qu'il faut expulser pour toujours du monde des humains.

Depuis longtemps, il pressent que c'est lui le responsable des malheurs qui accablent la cité, il veut connaître l'origine des choses, il veut "voir ce qui l'aveugle". Lorsqu'il voit enfin cette terrible vérité, c'est le moment où dans la scénographie le plafond bascule et se transforme en toit, on passe du dedans au dehors comme Oedipe chassé de la Cité et de lui-même.

A ce moment l'espace est-il très éclairé ?

— Oui ! Oedipe est dehors. Il est passé du creux du refuge au dehors, de l'expulsion comme une seconde naissance. L'espace évoqué à ce moment là - pente abrupte d'une montagne - sous une vive lumière du jour, c'est un nouveau seuil qu'il lui faut franchir, éclairé de sa vérité mais aveugle à la lumière du monde, pour aller vers son autre Destin.

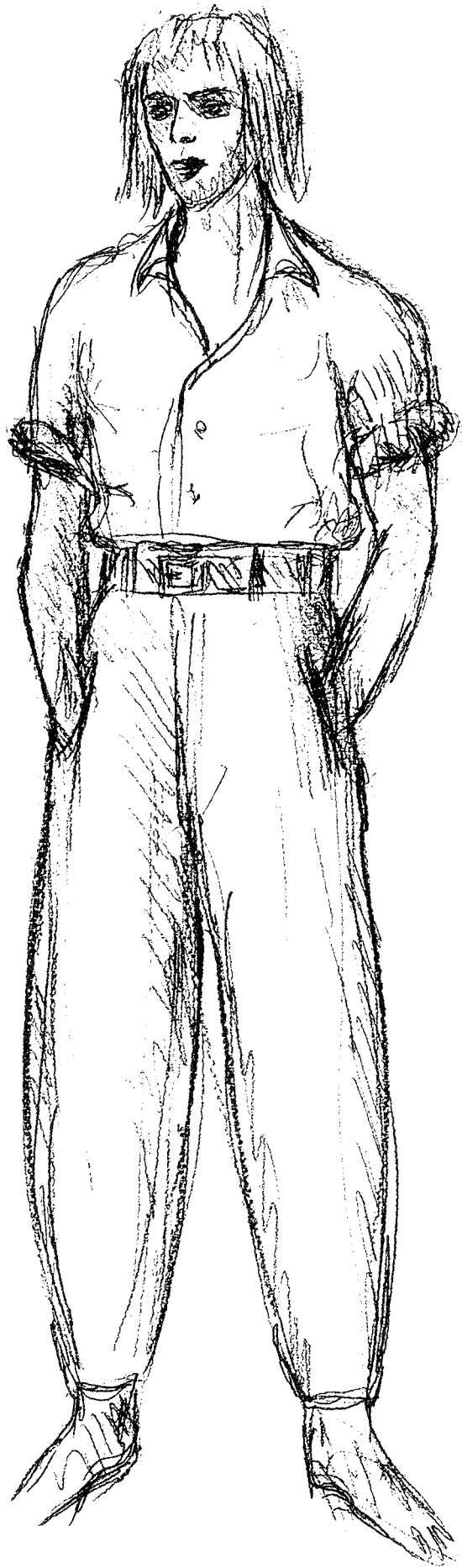
* Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal Naquet, *Oedipe et ses mythes*, Editions Complexe



Oedipe 2 "le renversement"...



Orlon 2



oedipe 2



Phorbas



Tirunier



H. Chow

L'Enfant

[...] Maintenant que la paix est revenue, l'enfant se traîne, avec la résignation d'un adulte, vers son petit lit, il y grimpe, il s'y allonge, il ferme les yeux. Mais la nuit, cette nuit, n'est pas encore finie.

Lentement, la porte s'ouvre et les parents entrent, de retour du bal.

Ils passent devant leur enfant et, alliés dans leur étreinte, ils le regardent.

Puis, la mère replie les couvertures, arrange le lit, elle voudrait s'attarder : mais impatient, le père l'emmène.

Ils entrent dans leur chambre, enlacés. Ils s'embrassent et commencent, vite et en silence, à se déshabiller.

L'enfant est là, les yeux ouverts.

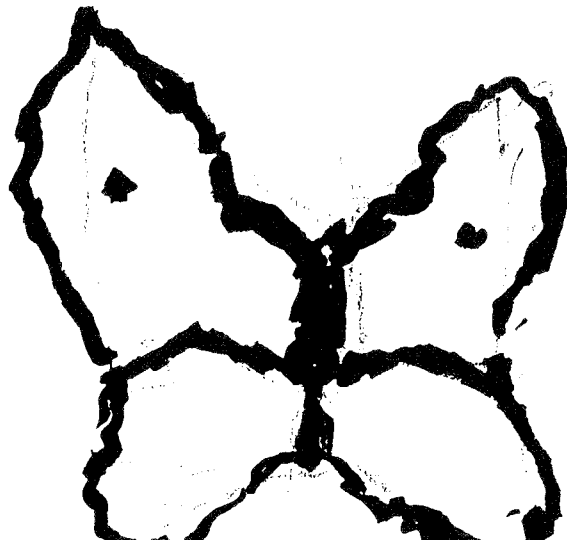
Maintenant qu'il n'y a plus la petite musique, on entend, de plus en plus régulièrement, presque avec une insistance désespérée, les grillons et les crapauds. L'été est profond. La chaleur est peinte sur les choses. Le concert entre par la fenêtre ouverte et le spectacle de la lune, sur les saules de la Livenza, sur les rues, sur les champs en paix. Dans le grand lit de leur amour, le père et la mère sont l'un sur l'autre : ils s'embrassent, s'enlacent dans leur coït sans pudeur et sans malice. L'enfant est à côté, les yeux ouverts. En même temps que la voix des grillons et des crapauds lui parviennent les soupirs du père et de la mère.

Dans le grand lit, l'amour des parents est long et tranquille : avec cette lune étouffante et familière qui les éclaire. A la fin, le père se lève et, comme par un de ses devoirs, qui, à ce moment-là, est en quelque sorte plus grand et plus sérieux que le devoir de la mère, il va voir l'enfant.

Dans son lit, l'enfant s'est à nouveau découvert : mais il a les yeux fermés, il dort.

Le père se penche sur lui et le regarde longuement. Puis, tout à coup, il tend les mains et serre dans ses poings les deux petits pieds nus de l'enfant, comme s'il voulait les broyer.

*Extrait de Edipo re de Pier Paolo Pasolini (pp. 360-361)
Traduit de l'italien par Karin Wackers-Espinosa
Garzanti editore – Gli elefanti 1991.*



Bibliographie

La bibliographie est immense. Voici quelques titres qui nous ont aidé à préparer ce dossier :

Bibliothérapie - Lire c'est guérir

Marc-Alain Ouaknin

La couleur des idées, Editions Seuil 94

Concerto pour quatre consonnes sans voyelles - Au-delà du principe d'identité

Marc-Alain Ouaknin

Editions Balland, 1991

Mythe et Tragédie (2)

Jean-Pierre Vernant

Pierre Vidal Naquet

Editions La découverte, 1986

La Mythologie - Ses dieux, ses héros, ses légendes

Edith Hamilton

Bibliothèque Marabout Université, 1962

Les Mythes Grecs (2)

Robert Graves

Collection Pluriel, Editions Fayard, 1967

Sénèque

Collection Bouquins, Editions Robert Laffont, 1993

Les Monstres de Sénèque

Florence Dupont

Editions Belin, 1995

Travail Théâtral

Cahier n° 30, Janvier-Mars 1978

Dramaturgies d'Oedipe

Jacques Scherer

Editions Puf Ecriture, 1987

Etudes cinématographiques

Pasolini, le Mythe et le Sacré

Editions Lettres modernes, Minard

Les Noces de Cadmos et Harmonie

Roberto Calasso

Editions Gallimard, 1991

Scénario d'Oedipo Re
Pier Paolo Pasolini
Editore Garzanti-Gli Elefanti, 1991

Lexique Sénèque
Théâtre Gérard Philipe
Centre Dramatique National, 1996

Oedipe et ses Mythes
Jean-Pierre Vernant
Pierre Vidal Naquet
Editons Complexe, 1988

Romans :

Oedipe sur la route
Henry Bauchau
Editions Acte Sud, 1990

Oedipe Roi
Didier Lamaison
Editions Série Noire - Gallimard, 1994

Ce dossier
a été réalisé par

Yaël Bacry
Valérie Bousquet
Véronique Mailliard

Théâtre des Treize Vents
Centre Dramatique National
Languedoc-Roussillon - Montpellier
Domaine de Grammont
34965 Montpellier Cedex 2