

Article

« *Le procès d'Oreste* de Farid Paya : pour une persistance de la mémoire »

Rosaline Deslauriers

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 40, 2006, p. 143-157.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041659ar>

DOI: 10.7202/041659ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Rosaline Deslauriers
Université Laval

Le procès d'Oreste de Farid Paya : pour une persistance de la mémoire

On a voulu longtemps croire que le mythe était une illusion primitive, née d'un emploi naïf du langage. Il faut plutôt comprendre que le mythe relève, non tant d'une pensée archaïque dépassée, mais d'une Arkhe-Pensée toujours vivante.

Edgar MORIN, *La connaissance de la connaissance*, 1986 : 169.

Vers une résurgence de l'Arkhe-Pensée

Depuis l'Antiquité, nombre de héros se sont aventurés dans l'enfer sans flammes, peuplé d'ombres insaisissables, que chantait déjà Homère. Ulysse y rencontre le devin Tirésias dans l'*Odyssee*; sous la plume d'Euripide, Héraclès en revient victorieux, avec Cerbère en laisse, avant de sombrer dans une folie meurtrière. Ailleurs, tableaux et œuvres littéraires inspirés par la mythologie grecque nous présentent Charon et sa barque, Perséphone mangeant les fatals grains de grenade, Thésée et Pirithoos coincés sur la chaise de l'oubli – et l'on pourrait multiplier les exemples de personnages qui, pour quelque temps ou à jamais, séjournent dans cet espace situé aux confins de la terre. Pourtant, il fallut attendre le XX^e siècle avant qu'Oreste, héros tragique ayant commis un matricide inexpiable, ne descende, lui aussi, dialoguer avec les défunts, et ce grâce à Farid Paya, auteur et metteur en scène français d'origine iranienne, qui chercha à traduire de nouveau le jeune héros en justice. Miroir inversé des *Euménides* d'Eschyle qui, au V^e siècle avant notre ère, avait déjà fait l'apologie de la démocratie athénienne en personnifiant les remords du fils d'Agamemnon et la métamorphose des sanglantes Érinyes en bienveillantes déesses, *Le procès d'Oreste* fut créé en 1989 sur les planches du Théâtre du Lierre, lieu théâtral parisien acclamé par certains théoriciens, mais encore trop souvent ignoré¹. Par la voix d'Ouranos, maître de cérémonie dont le verbe et la musique font naître toute la fable, le héros ne foule plus le sol sacré d'Athènes, mais il emprunte cette fois le chemin qui mène à un repaire souterrain, « vide surpeuplé² » où vont

et viennent « des héros trépassés » (p. 79), tous plus enclins les uns que les autres à une fureur qui leur confère tantôt des allures de bacchants, tantôt des accents de nostalgie. À moins que, par une ingénieuse allégorie de la folie, Paya ne plonge, à leur insu, les lecteurs et les spectateurs de cette tragédie dans un théâtre d'ombres vivantes, carrefour de mémoires qui figure l'intérieur de la tête du pauvre Oreste?

Théoricien-praticien qui réfléchit aux « transversalités » esthétiques depuis les premiers instants du Lierre, Farid Paya cherche, à la croisée des chemins entre les cultures européennes, extra-européennes et les différents arts de la scène, à retrouver dans ses spectacles « l'esprit fondateur du théâtre », en s'ouvrant « à d'autres disciplines dans un monde artistique cloisonné » (Paya, 1999 : 42). À ce titre, c'est à la lumière du paradigme de la complexité, cadre d'intelligibilité théorisé par Edgar Morin au fil de sa *Méthode*, que sera analysé ici *Le procès d'Oreste*. Adopter une « pensée multidimensionnelle » (Morin, 1990 : 12) en n'isolant pas cette œuvre de son contexte d'émergence, de ses antécédents et de son devenir, voilà en effet un mode de pensée que l'on se doit de convoquer lorsqu'on connaît le travail de Paya, qui s'intéresse aux théories de Morin, comme en témoigne son ouvrage intitulé *De la lettre à la scène, la tragédie grecque* (2000b : 96). Fêré de mythologie et perpétuellement à la recherche de ce « paradigme perdu » (p. 126) qu'est la tragédie, l'animateur du Théâtre du Lierre peut être considéré comme un artiste qui puise fréquemment dans cette « Arkhe-Pensée » dont parle Morin dans *La connaissance de la connaissance*. Dès lors, il convient d'étudier la façon dont il « invente » un procès au jeune Atride en « bricolant » avec différents matériaux antiques, jusqu'à ce qu'émerge une « création » qui porte un nouveau regard sur ce héros célèbre de la Grèce et sur le phénomène de la folie auquel il est associé. On tentera donc de lire la pensée créatrice de Paya en s'interrogeant tant sur la représentation qu'il fait de la *mania*, terme grec que l'on peut généralement traduire par folie (Pigeaud, 1987 : 7), que sur les tours et détours d'une vérité illusoire qui, à travers le système des enfers conçu par l'auteur, tend à s'effacer pour laisser la place au chant et à la danse et inscrire dans une pensée le spectacle symbolique-mythologique-magique qui convie public et lecteurs à une forme de « ré-enchantement » du monde.

Le système des enfers : un lieu où la parole n'est qu'un leurre

L'idée de justice joue un rôle central dans l'œuvre de Paya. Or, pendant les échanges verbaux qui constituent ce procès, ce qui est vérité pour l'un des personnages devient mensonge pour l'autre. Pour Clytemnestre, par exemple, « [l]es oracles sont la ruine de l'âme. Ce sont des paroles déraisonnables, des chimères vagabondes confondant la vérité

avec les vapeurs sorties des viscères calcinés d'un oiseau » (p. 22), alors que pour Oreste, le meurtrier de sa mère, ordonné par Apollon, était incontournable. Quant à Agamemnon, qui n'a d'yeux que pour sa captive Cassandre, récompensé de sa fureur guerrière, il se montre indifférent à la vengeance que son fils croit lui avoir procurée et sourd à ses plaintes lorsque celui-ci lui demande de témoigner en sa faveur : « Peine perdue. [...] [Ta mère] serait bien morte toute seule », déclare-t-il, implacable (p. 29). Pendant ce procès, tous les personnages qui se présentent à la barre semblent aussi obnubilés par leur propre conception de la vérité qu'Oreste lui-même. Quant à la « parole juste » (p. 14) recherchée par le héros, celle-ci s'avère tout aussi fuyante que les Érinyes, ministres de la vengeance de Clytemnestre dont les propos enjôleurs ne sont que mensonges. Dès ses premières répliques, la bienveillante juge des enfers ne tente-t-elle pas, par exemple, de duper Oreste en l'invitant à boire avec elle pour « fêter [...] [s]on courage » (p. 17), alors que ce geste, aussitôt décrié par le Coryphée, condamnerait le descendant de Tantale à demeurer pour toujours prisonnier de l'empire des morts?

Semblable représentation de héros imbus de leurs idées ou de dieux aux sentences machiavéliques renvoie à une notion capitale pendant l'Antiquité : l'*hybris*, un concept généralement traduit par le terme démesure et souvent associé à celui de *mania*. D'ailleurs, *Le procès d'Oreste* se place d'emblée sous le signe de la démesure, car, en venant chasser les Érinyes sur leur propre territoire pour transformer leurs lois archaïques, sacrées et immuables, le jeune Atride outrepassa ses droits d'humain. Qu'il s'agisse du « dieu jaloux » (p. 62) qui impose un matricide au protagoniste ou crache dans la bouche de la prophétesse troyenne pour brouiller ses prédictions aux yeux des hommes, de Cassandre qui s'adonne à des « excès de joie » (p. 67), ou des frères ennemis Atre et Thyeste, tous les êtres qui peuplent l'inférieur séjour où Oreste vient se perdre sont, à l'image du héros, enclins à une outrance qui menace l'ordre du monde. Cette peinture de l'*hybris* montre à quel point Paya connaît la mythologie grecque. Décrire Agamemnon comme un lion rugissant, par exemple, est conforme à la représentation qu'Eschyle peut faire de cette fureur guerrière qui s'empare, à maintes reprises, de la maison des Atrides. L'auteur, cependant, organise son texte en instaurant une complémentarité systématique entre mesure et démesure, et ce, souvent au sein d'une même figure. Tel est par exemple le cas de Tantale qui pèse ses mots et raconte avoir pris un temps de réflexion avant d'offrir la chair de son fils en banquet aux dieux. En revanche, le discours de ce personnage rappelle sans cesse sa propension au cannibalisme : même supplicié des enfers, il « savoure le goût possible de la chair [de Pélops] sous sa langue » (p. 76), et « renifle [encore] l'odeur de son corps parfumé » (p. 76). Cette rencontre avec Tantale, qui survient à la fin du parcours d'Oreste, n'éclaire point le héros sur l'origine du mal qui frappe la généalogie mycénienne. Après lui avoir décrit son penchant anthropophage, Tantale déclare : « Fils de Pélops, [...] voici [...] pourquoi tu es maudit. Tous les hommes sont fils de la beauté et de l'ignominie.

Les dieux seuls savent pourquoi. Mais les dieux sont partis! Seul moi je reste! » (p. 77). Sous la plume de Paya, quand les dieux désertent le monde, comme ces douze Olympiens chahuteurs qui « riaient comme mille » (p. 76) avant le funeste repas et qui ont ensuite soumis Tantale à un supplice éternel, leurs absurdes lois demeurent. En contrepartie, quand ils semblent régner, comme les Érinyes, ils se dépouillent naïvement de leur statut divin et sombrent dans une inquiétante incohérence. *Le procès d'Oreste* met ainsi en cause l'idée d'une justice profane, aussi démesurée qu'aléatoire.

À ce titre, l'émergence de la figure du juge, lors d'une cérémonie sans parole, est particulièrement intéressante. Non seulement ce rituel évoque-t-il la chorégraphie circulaire des choreutes tragiques autour de l'autel, mais dans cette « traduction³ », selon le terme de l'auteur, les Érinyes se transforment, ce qui provoque l'émergence d'une effigie de la vérité :

Même chant, même mouvement circulaire. Les Érinyes redeviennent poussière, l'éternité attachée à leurs membres. Elles se figent autour d'une tâche d'or : l'une d'elles vêtue de la robe de justice, est née de leurs mouvements désordonnés. C'est un juge aux moustaches de tartare, un simulacre joyeux perdu dans un rêve, une lumière autour de quoi tout s'apaise⁴ (p. 12).

Tirant les ficelles qui mettent en place un faux procès, l'auteur fait ainsi basculer son héros dans un monde où l'ordre naît, métaphoriquement, du désordre. Dès lors, toute parole qui se présente comme une certitude ne cache que l'absence de celle-ci et la réalité des images qui dansent sous les yeux d'Oreste mérite elle-même d'être remise en cause.

Le système des enfers : un lieu où miroite la *mania*

Malgré ses apparences de causalité linéaire, *Le procès d'Oreste* nous plonge au cœur d'une vision complexe où l'interaction entre ordre et désordre se révèle indissociable de l'organisation du texte lui-même. Semblable observation, inspirée par l'utile tétragramme conçu par Morin (Fortin, 2000 : 29), peut témoigner de la compréhension du matériau tragique dont Paya fait preuve, puisqu'il se réapproprie l'essence même de ce qui caractérise le concept de *mania* : l'ambivalence. À travers le prisme de sa tragédie, l'auteur démultiplie la figure du fou au gré d'effets miroirs qui confondent tous les actants dans un ordre confusionnel. Après s'être parée de la robe de la vérité qui, bientôt, lui brûlera la peau comme tant d'autres tuniques revêtues par des héros tragiques, la justicière présente, par exemple, les mêmes stigmates de démençe qu'Oreste, posté au banc des accusés. Ici, « [e]lle défaille! [...] Un vent acide traverse son corps. Elle chavire » (p. 42). Là, elle est « troublée » devant sa trop lourde tâche, ailleurs, elle « tremble », elle « doute » ou elle « s'égaré », « perdue dans les méandres d'une rêverie inconsidérée » : autant de termes qui

font écho au délire maladif (*noseis*) traditionnellement lié à la figure du jeune Atride. En contrepartie, la représentation que Paya fait d'Oreste met elle aussi en évidence cette action concertante entre l'ordre et le désordre, car, en descendant dans l'empire des morts, le meurtrier de Clytemnestre se dit prêt à offrir sa raison pour que cesse sa peine, alors qu'il semble déjà souffrir de *mania* : il se croit en effet pourchassé par des « femmes malfaisantes, la gueule pleine de caillots » (p. 20) et voit le trône d'Agamemnon recouvert d'une « lèpre noire » (p. 28). Aussi polymorphe que pluriel, le « visage protecteur » (p. 9) des Érinées apparaît partout pour rappeler à Oreste sa faute, et se répand comme un poison jusque dans la nature elle-même. Le héros retrouve ce faciès grimaçant tantôt sur les dunes au large de l'Hellespont, tantôt dans les traces que laisse l'écume sur son ventre alors qu'il cherche la noyade : deux exemples d'hallucinations qui montrent comment Paya tend à déployer un univers animiste aussi digne du paradigme anthropo-socio-cosmologique propre aux récits mythologiques (Morin, 1986 : 160) qu'imprégné par une conception plus scientifique de la folie héritée du corpus hippocratique. Dès lors, ne pourrait-on pas dire que la pensée créatrice de ce dramaturge, à l'instar de la pensée archaïque dont parle Morin, est à la fois une et double, voire « uniduelle » (p. 154)?

Pendant l'Antiquité grecque, la *mania* est non seulement un mal dont les tragiques se plaisent à affliger leurs héros, mais aussi un sujet de prédilection pour les philosophes ou les médecins qui, souvent, citent les poètes dans leurs études. Comme le rapporte Jackie Pigeaud : « Le grand modèle de la folie est le modèle tragique [...]. La topique philosophique de la folie se constitue à partir de la tragédie, et avant tout, de la tragédie euripidienne » (Pigeaud, 1987 : 118). À ce titre, les portraits que Paya trace du magistrat ou d'Oreste imitent assez fidèlement cette « manie » si souvent dépeinte par les Grecs comme une puissance qui envahit le corps des malades, dérange leurs humeurs et rend leur discours incohérent :

Mon ombre, où est mon ombre? Tu me troubles Oreste! Il va falloir peser ton cœur... Mon cœur! Arrière chiennes! Semeuses de trouble, arrière! Paix à toi Clytemnestre! Mon ombre! Rendez-moi mon ombre! La douleur de l'enfantement accorde au chant maternel... Ha..... Ravages! Tremblements! Ravages! (p. 60),

s'exclame par exemple un Oreste égaré répétant, dans sa confusion, des bribes de discours tenus par divers témoins qui se sont présentés à la barre de son procès. Peu à peu, le protagoniste perd son identité en se mirant dans les mouvements ou les mots des résidents des enfers qui semblent tous essayer de le toucher, voire de le posséder. Cassandre se présente comme « celle qui embrasse » (p. 62), Tantale essaie de convaincre son descendant de la normalité de son geste à l'endroit de Pélops tout en répétant inlassablement « approche, approche » (p. 77) – leitmotiv aux accents inquiétants compte tenu de l'image d'anthropophage qu'a donnée Paya de ce personnage – ou Clytemnestre parle des

privileges que les douleurs de l'enfantement accordent : « Fermer ton âme à ma plainte, quelle illusion! [...] Je suis la matrice. Tu es la tombe. À présent, c'est toi qui me portes dans toutes les exhalaisons de ton corps. Cette rumeur qui t'accompagne, confondue à ton ombre, c'est ma voix » (p. 21). La démence d'Oreste se présente donc comme un engramme, trace laissée par le souvenir du meurtre de sa mère ou « maladie de l'âme » qui empoisonne l'ensemble de son être (Pigeaud, 1981). Or, lorsqu'on observe la dynamique qui s'installe entre les différents défunts, on constate qu'ils se fondent tous les uns dans les autres, et, surtout, qu'ils tentent de partager leur démesure respective avec le héros, de communier avec lui en un ultime moment d'extase, ce qui évoque les rites de la religion dionysiaque (Maffesoli : 1985).

À travers les miroitements de la *mania*, Oreste s'unit d'ailleurs symboliquement à Cassandre, bacchante qui lui sert de guide pendant son périple dans l'Hadès, en l'entraînant dans ses courses folles ou en lui permettant de se blottir sur sa « poitrine charnelle » (p. 65), tout comme elle se réfugie, après son propre sacrifice, « contre le ventre énorme et lisse du juge » (p. 39). En sa compagnie, Oreste plonge dans des sabbats dionysiaques et entre dans une frénésie collective où il fait littéralement corps avec « la houle de la foule qui [l']entraîne dans sa danse » (p. 57), avant de sombrer dans le sommeil. Autant de façons d'illustrer le délire d'Oreste en ayant recours à la tradition médico-philosophique de l'Antiquité où l'on concevait une crise de « manie » comme un état mental altéré, provoqué par des élans frénétiques ou des mouvements de danse, et généralement suivi par une perte de conscience (Pigeaud : 1987). Toutefois, si Paya puise fréquemment dans le creuset des Anciens pour revisiter le mythe d'Oreste, il s'applique aussi ingénieusement à briser certaines des images réifiées propres à la pensée symbolique-mythologique-magique (Morin, 1986 : 173), et ce, souvent par l'entremise du personnage d'Agamemnon. Le dramaturge rend son œuvre aussi autonome que dépendante du système d'idées des Grecs en reprenant à son compte, notamment, la figure bien connue de l'aiguillon de la folie, dard qui pique ses victimes et les entraîne dans de furieuses cavalcades. Par la bouche d'Agamemnon, Paya désigne les déesses du remords comme des « mouches posées sur les excréments du grand lion » (p. 26). Semblable représentation des Érinyes, certes un peu disgracieuse, permet à l'auteur d'associer, sur un mode analogique, deux aspects zoomorphes reliés à la fureur chez les Grecs, soit l'insecte et le lion, livrant ses mots « aux aimantations étonnantes et aux alchimies de l'Arrière-Esprit » (Morin, 1986 : 176). Les ministres de la justice, devenus des « mouche[s] à merde » (p. 44), semblent ainsi renoncer à leur « fonction primordiale » – qui consistait à « ronger le foie [d'une victime], à l'emplier d'une humeur nauséabonde, [...] [à lui] mordre le jarret, [et à lui] faire courir le monde » (p. 44) – et se perdre dans une jactance inutile. Pourtant, si Dionysos, dieu de la *mania*, peut tour à tour emprisonner ses victimes dans le filet de ses mots ou entraîner ses ménades dans une course folle en les piquant de ses cris, comme on le voit dans *Les*

Bacchantes d'Euripide, le bavardage auquel s'adonnent les Érinyes, dans l'allégorie de la folie créée par Paya, pourrait bien ne pas être vain.

Le système des enfers : un lieu où la parole est efficace

À peine arrivé dans le repaire des antiques déesses, Oreste les séduit tant par l'éloquence de son verbe que par ses talents de tragédien : « Tu nous as émues, Oreste. Nous avons pleuré! Nous allons donc t'inventer un procès » (p. 12), déclare le coryphée, après une injonction à l'endroit des choreutes, impératif qui engendre le « conciliabule » d'où émerge, on l'a vu, la figure de la justice. En revanche, l'apparition de cet ordre retors amène Oreste à goûter à sa propre médecine en se faisant prendre, à son tour, dans les rets du langage, car si la parole n'est qu'un leurre dans le système des enfers défini par Paya, celle-ci se charge d'une efficacité qui plonge le bel Atride dans la fiction et dans les affres d'une douloureuse mémoire. Par le souvenir de ses géniteurs et par la puissance d'évocation de leur nom, qui se charge d'une « potentialité symbolique immédiate » (Morin, 1986 : 156), de nouveaux personnages se matérialisent et de nouvelles histoires prennent forme sous le regard hagard d'un Oreste éperdu. À ce titre, on constate une fois de plus à quel point se lit, entre les lignes de Paya, une résurgence de la pensée symbolique-mythologique-magique. Les invocations qui, chez les tragiques, sont « des formes déchues, récitées, d'anciens rites musicaux » (Moutsopoulos, 1975 : 83), jouent un rôle aussi primordial dans l'œuvre du dramaturge français que dans celle de ses antiques prédécesseurs. Ici, lorsque Clytemnestre implore les Érinyes de redevenir « le reflet de sa détresse » (p. 24), Paya semble s'inspirer du début des *Euménides* d'Eschyle. Là, il peut aussi prendre ses distances par rapport aux *Choéphores* : si les appels d'Oreste sont efficaces lorsqu'il s'agit de faire surgir des héros trépassés, Agamemnon se montre pourtant sourd à ses requêtes alors que, chez Eschyle, les cris d'Électre demeurent vains, mais la prière effectuée par son frère sur le tombeau du père semble cautionner sa vengeance. Paya choisit ainsi d'abandonner son héros aux maux et aux mots des malveillantes – mais amoureuses – Érinyes.

Pendant son procès, Oreste est, en effet, loin d'être le seul à user de la puissance du verbe : toute la pièce de Paya se tisse grâce à l'efficacité symbolique du Nom (Morin, 1986 : 164). D'abord, le Titan Ouranos, en racontant l'histoire de Mycènes et de son roi fou poursuivi par une « horde de femmes en noir » (p. 5), fait apparaître les Érinyes qui, par leurs chants et leurs cris, font à leur tour apparaître Oreste qui se matérialise sur la scène en se hissant dans le puits de lumière jailli d'une fosse. Plus loin, si les « [c]hiennes vengeresses » (p. 24) disparaissent quelques instants, Clytemnestre ne manque pas de les invectiver pour les faire resurgir, lançant sur son fils une tempête et un vacarme ahurissant.

En fait, les pouvoirs du verbe et du vent sont omniprésents dans ce procès, force pneumatique qui enfle au gré des invocations des personnages et gonfle au fil de plaidoiries pendant lesquelles s'entremêlent le tragique destin de la famille des Atrides et les récits jubilatoires d'une Cassandre se souvenant des « cri[s] rauque[s] » (p. 35) de ses violeurs ou rappelant l'immense « feu de joie » (p. 62) qui rase la ville de Troie. Grâce à cette « magie de la Parole » (Morin, 1986 : 164) qui renvoie aux sources mêmes de la tragédie, l'univers que Paya s'applique à dépeindre se présente comme l'écho de sa propre conception musicale du théâtre, soit la recherche d'une forme spectaculaire située « entre l'horreur et l'humour³ », carrefour de mémoires où texte, chorégraphies et polyphonies vocales sont des matériaux scéniques étroitement associés.

Outre les chants et le geste instrumental de l'aède Ouranos, qui mêle sons de gong, mélodies jouées au violoncelle et musique préenregistrée, les enfers où Oreste s'abîme s'emplissent tantôt des « Crâ, crâ, crâ » ou des « Hoy! Moy! You! You! » de Cassandre (p. 35), résurgences sonores des hymnes dionysiaques (Jeanmaire, 1951 : 92), tantôt de la voix démultipliée d'une Clytemnestre aussi paisible que furieuse. Ailleurs, les antiques déesses surgissent en sifflant, aussi serpentines et sulfureuses que le veut leur traditionnelle représentation. Quant à la monodie psalmodiée de Tantale, son organisation temporelle sans cesse rythmée par des répétitions donne un aperçu de ce qui devait sans doute être un spectacle à haute teneur musicale. L'auteur, qui signait aussi la mise en scène, semble vouloir plonger son lecteur dans une atmosphère sonore par la « traduction » qu'il fait « des actes qui [...] [lui] semblaient indicibles » (p. 3) et qui, au moment de la représentation, se passaient fort bien de la langue française. Il multiplie à cet effet les assonances et les allitérations, ce qui, tant par la forme que par le sens, transforme le système des enfers en un lieu poétique où Paya ordonne, à coups de mots, un univers à l'image du délire d'Oreste :

Il suffoque, devient cri et l'espace siffle. Une ombre lui tient la gorge, une autre le gifle. Un coup sur son cou s'abat, lui faisant fuir la fuite. Les Érinyes grincent. Des fouets claquent. Le juge hennit, frappe du sabot, chevauche l'espace, portant à sa traîne tout aussi hennissante, Clytemnestre, l'impassible reine, regardant bondir le chien des Enfers. Le fils tombe, et l'animal, tantôt femme, tantôt bête lui violente les reins. Oreste hurle, et l'enfer tout entier le pénètre (p. 24).

Cette description d'un rituel furieux montre bien à quel point le verbe lui-même peut devenir musique pour Paya. Par ailleurs, semblable éloge de la folie invite à envisager la plasticité des spectres qui assaillent Oreste, comme la réalité effective des images dépeintes par un écrivain préoccupé de théâtralité, et aussi féru d'anthropologie que de mythologie.

Le système des enfers : un théâtre d'ombres vivantes

Oreste rêve, comme l'évoque tout un réseau de métaphores ayant trait au sommeil ou à la rêverie. La tragédie de Paya se termine d'ailleurs par un discours, proféré par Ouranos qui s'adresse tant à Oreste qu'au spectateur : « Tout ceci fut un songe, que tu peux oublier. Un songe que nous pouvons abandonner, si tel est notre souhait » (p. 79). Une formule qui, pour clore une œuvre littéraire est, il faut l'avouer, fort usée. Cela dit, ne pourrait-on pas considérer le cauchemar d'Oreste comme une série d'images projetées par son esprit déréglé par la « manie », succession de chimères qui, tout en convoquant l'idée de délire, s'éloignent de l'ordre du fantasme pour s'approcher de la matérialité de l'*eidôlon* grec? Comme le souligne à juste titre Monique Borie, en reprenant à son compte les thèses de Jean-Pierre Vernant :

Dans la Grèce archaïque, la question du fantôme s'inscrit dans la sphère de l'*eidôlon* et de ses différentes formes. *Eidôlon*, c'est le mot qui sert à désigner le fantôme qui se montre et c'est aussi le mot qui désigne l'apparition d'origine surnaturelle ou l'image du rêve (1997 : 15).

Spectres et songes : voilà deux formes d'interventions de l'invisible dans le visible qui se manifestent par une présence concrète, voire charnelle, dans le procès mis en mots par Paya. En effet, la figure du fantôme, tout comme celle du rêve, est omniprésente pendant le périple d'Oreste aux enfers. Ici, Âtre et Thyeste se traitent respectivement de « tête de larves » et de « tête de lémures ». Là, c'est dans le déroulement de la fable elle-même que les personnages apparaissent et disparaissent sans cesse, avant de se statuer, et même de se stratifier dans le cas des Érinyes. Tour à tour, elles sont comparées à de la poussière qui virevolte, à des mouches qui s'envolent, à des ombres qui s'évadent dans un souffle ou se démultiplient dans un tumulte grandissant, avant de se fondre au paysage infernal en se posant, par exemple, « comme des roches » (p. 13) autour du juge nouveau-né, lui-même « simulacre joyeux » s'édifiant « autour d'une tâche d'or » (p. 5). Quant à Cassandre, être aérien par excellence que l'on pourrait concevoir tel un oiseau tant par son langage chantant que par ses élans démesurés dans l'espace, ne dit-elle pas au jeune Atride de « grimper sur son aile » (p. 63)? Pourtant, à l'instar des Érinyes, la bacchante arrête brusquement ses envolées pour se figer dans un songe, blottie dans les bras d'Agamemnon, dans ceux du juge ou dans ceux d'Oreste. En fait, tous les personnages que croise le héros, « perdu en chemin entre Mycènes et lui-même » (p. 61), sont dépeints comme de fugaces apparitions, matière indéfinie et en perpétuel mouvement, tout en étant dotés d'une puissante matérialité qui leur confère le statut d'*eidôlon*. Autant de signes qui portent à croire que Paya, conscient de puiser dans le creuset de la mythologie, a pu vouloir transformer les héros trépassés de la généalogie mycénienne en icônes, paradoxalement

aussi réelles qu'irrélles, qui vont et viennent, voix ou corps, au gré du vent de folie qui hante Oreste.

À ce titre, même si la structure de ce procès se construit au fil d'un enchaînement d'appels engendrés par le souffle d'Ouranos, déroulement plutôt linéaire, une causalité complexe s'installe, justement par le biais de cet aède. Comme le stipule une des dernières didascalies, sortant de « l'île » (p. 4) sur laquelle il avait été isolé, à l'écart de la scène, l'instrumentiste gagne le plateau pour prendre le jeune Atride dans ses bras, s'immisçant ainsi, non par son seul geste musical mais par sa présence concrète, dans le théâtre d'ombres vivantes qui hantent la tête d'Oreste. Dès lors, le « maître de cérémonie » (p. 3) qui fait émerger le récit devient un produit de son propre discours. Sur le chemin de la mémoire, l'origine du mal dont souffre Oreste semble ainsi provenir non seulement du geste anthropophage de Tantale, mais d'aussi loin que du règne des Titans. On se rappellera ici que, dans la mythologie grecque, Ouranos est l'emblème par excellence de la démesure puisqu'il engendrait une multitude d'enfants qu'il s'empressait ensuite d'enfermer au fond de l'Hadès, tout comme il vient ici, symboliquement, endormir Oreste, « voix vivante, venue d'une fosse lointaine » (p. 7) pour un bref instant de lumière, dans le silence de son propre gouffre. En outre, le périple du héros ne commençait-il pas par les paroles suivantes : « Mycènes dort, repliée dans ses murailles, tel un fauve digérant des crimes anciens. Mycènes est déserte. Son roi est absent » (p. 5), pour se terminer avec la sentence du Titan qui déclare : « À présent, l'enfant, dort »? D'une « absence » d'Oreste à l'autre, toute une constellation de souillures devient l'engramme qui matérialise les souvenirs du héros. Qui plus est, dans le dernier tableau, pendant le bref dialogue entre Oreste et Ouranos, ce dernier se départit, comme les Érinyes, de son titre divin : « Tu es donc un dieu! », déclare Oreste, « Non! Je suis le ciel étoilé », rétorque le Titan. Par conséquent, la figure d'Oreste pourrait se concevoir comme un symbole, celui de la folie des hommes, non point provoquée par le pouvoir des dieux, qui sont absents ou perdent leurs fonctions primordiales pendant ce procès, mais résultant d'une possession profane : celle d'une vérité illusoire en laquelle ils croient, malgré les leurres du langage.

Le système des enfers : un carrefour de mémoires

Lorsqu'on sait à quel point la référence au Japon est incontournable dans les recherches de Farid Paya, on constate qu'un autre fantôme – étranger au panthéon grec – s'invite par-delà les mots qui tracent l'itinéraire d'Oreste dans l'ancre du remords et de la souillure : celui du nô japonais. En effet, la représentation que Paya fait des enfers comme un « vide surpeuplé » (p. 8), au sein duquel des spectres viennent rejouer leur tragédie par l'entremise d'un intermédiaire vivant ayant accès au domaine de l'invisible, s'apparente à

la dynamique qui s'instaure entre le shite et le waki dans cette forme spectaculaire à la fois chantée, dansée et associée à la doctrine bouddhique (Zeami, 1960). Cette « brèche d'entre les mondes » (p. 10) dépeinte par l'auteur, « espace malléable » (p. 8) aux limites illimitées uniquement définies par des brumes, évoque même l'idée de vacuité, une notion intimement liée aux principes esthétiques de plusieurs arts orientaux, qu'il s'agisse du théâtre-dansé, de la peinture ou des arts martiaux. Loin de connoter l'absence de matière, ce concept, indispensable à la philosophie taoïste ou à la spiritualité zen, renvoie plutôt à une plénitude foisonnante, à une ouverture sur l'infini, voire à un élargissement de la conscience nécessaire au geste de créer (Cheng, 1991). Chez les acteurs de nô ou de kabuki – ou chez les Occidentaux qui, comme Grotowski, Barba ou Paya, se sont tournés vers les lumières de l'Orient – c'est l'importance accordée au vide qui transforme le corps du comédien en réceptacle prêt à accueillir une mémoire archaïque qui lui préexiste (Banu, 1987 : 68).

Si le paysage infernal du *Procès d'Oreste* rappelle tant l'atmosphère caractéristique du nô que les montagnes ouatées de la peinture chinoise, la « manie » qui s'empare du jeune Atride va de pair avec son immersion dans l'univers parallèle – inspiré par la mythologie grecque – où semble séjourner son esprit. Devenue « réalité », cette noosphère se métamorphose au gré des « turbulences » de sa pensée (Morin, 1986 : 185), ce qui le plonge dans un « véritable sabbat psychique » (Morin, 2001 : 152). Semblable état de crise se situe, certes, à l'opposé de la clarté de conscience recherchée par les adeptes du taoïsme, du yoga ou du zen, lesquels visent, par la méditation, à se libérer de toute forme de pensées parasites. En revanche, sous la plume de Paya, c'est grâce à cette folie, qui se propage en se dédoublant, que le héros, perdu entre le délire coupable et l'extase dionysiaque, porte un regard sur l'incommensurable. Par les chatolements de la *mania*, les sombres Érinyes, entités cosmo-bio-anthropomorphes qui peuplent la mythologie grecque (Morin, 1991 : 116), rencontrent dès lors, en un même lieu esthétique, des entités logomorphes (Morin, 1986 : 117) définies par des théoriciens qui, comme Zeami, lient leur pratique artistique à la plénitude du vide et aux voies de connaissance qui y sont étroitement associées.

Cette référence indirecte au nô, qui peut sembler étonnante dans le cadre d'une représentation de l'Hadès, permet, selon Paya, de faire monter des morts sur les planches sans sombrer dans le morbide, de conférer un côté « lumineux » aux enfers d'Oreste⁶. Au moment de mettre en scène sa tragédie lyrique, il a même fait appel à un maître de nô, Ozamu Kuroi, à titre de conseiller chorégraphique. Pour l'animateur du Lierre, « la transmission est un facteur de cohésion entre générations et [...] elle n'interdit pas l'innovation. On n'invente que mieux à partir des techniques bien acquises » (1999 : 42). Tout comme il trame l'étoffe dramatique de son *Procès* en « réinventant » un mythe grec, Paya, dans sa mise en scène, n'a évidemment pas eu recours à Kuroi pour « emprunter »

des figures tributaires du nô et les « occidentaliser » : sa démarche visait plutôt à féconder ses recherches d'anthropologie théâtrale en s'imprégnant des savoirs enseignés par le danseur japonais pour les réinvestir dans l'entraînement de l'acteur spécifique au Lierre.

Le Tai Chi, le Chi Quong, le Yoga, les arts martiaux japonais, [...] nous ont été d'un grand secours pour le travail de la voix. [...] Ces techniques ont été transposées pour le théâtre, à savoir qu'aucun exercice n'était jamais considéré comme une performance gymnique isolée d'un acteur, mais comme un acte théâtral s'inscrivant, avec une émotion donnée, dans le rapport à l'espace et aux autres acteurs (Paya, 1998 : 92).

Sur les chemins de la mémoire, Paya a donc construit *Le procès d'Oreste* en enchevêtrant, dans un va-et-vient constant, des matériaux glanés dans plusieurs systèmes d'idées, convoquant tour à tour à sa table d'écrivain scénique la tragédie grecque, le nô et la sphère noologique propre à chacune de ces traditions, pour créer un lieu symbolique, « espace intermédiaire et instable » (Buci-Glucksmann, 2003 : 88) que l'on pourrait sans doute qualifier de poésie de l'entre-deux⁷.

Le système dramaturgique de Paya : un lieu où la parole s'efface

À l'instar du réseau d'images qui figurent une réalité aussi concrète qu'intangible, le système dramaturgique tissé par Paya révèle des traces d'apparition et de disparition qui portent en elles la marque brûlante de la démesure. Pour terminer, comment ne pas aborder les différentes graphies qui placent *Le procès d'Oreste* sous le signe du souvenir du spectacle? Ici, des points de suspension infinis montrent « des failles au sein de la parole » (p. 3), notamment lorsqu'il est question de la jalousie des dieux ou des passions violentes qui submergent les personnages; là, des passages en majuscules, surtitrés « action », attirent l'œil du lecteur et lui rappellent que le théâtre est un instant fugitif qui se confronte à l'indicible, mais dont il est essentiel de laisser des traces (Paya, 2000b : 126). Ces séquences surviennent d'ailleurs lors de la reconstitution des sacrifices qui bouleversent l'ordre du monde, redoublant la fureur qui imprègne déjà le discours des personnages. « [L]orsqu'on chante une berceuse ou un chant de deuil, les paroles comptent moins que la voix », écrit Paya (1999 : 89). En fait, plus le lecteur poursuit sa route en compagnie d'Oreste, plus il se confronte à un texte où la parole cède la place au chant, jusqu'à devenir une monodie monocorde dans le tableau où Tantale psalmodie ses regrets, digne représentant du pôle mélancolique de la *mania*, plongé dans les réminiscences d'un plaisir anthropophage qu'il n'a pas assouvi. En puisant abondamment dans « la double pensée » (Morin, 1986 : 153) des Grecs, Paya crée ainsi une allégorie de la folie aussi harmonieusement contrastante que la *mania* elle-même.

Par ailleurs, si, selon Aristote, la définition du théâtre relève d'une imitation des hommes en « actions », lorsque Paya choisit ce terme pour illustrer des passages établis à partir du palimpseste d'écriture qui constituait le spectacle, ne serait-ce pas une façon de signifier que, pour lui, il était impossible de tramer cette fable uniquement à l'aide des mots? Il lui fallait recourir à un système, ouvert sur une myriade de langages et d'harmoniques, espace-temps polyphonique qu'on peut désigner comme une poétique de l'entre-deux. Lecteur, spectateur et même un éventuel metteur en scène doivent dès lors faire intervenir leur subjectivité s'ils veulent se confronter à l'œuvre d'un artiste qui semble vouloir redonner au théâtre son statut d'organisation vivante. À l'instar de Morin, ce praticien-théoricien ne chercherait-il pas à retrouver, entre les lignes de ses écrits ou dans ses « fiction[s] scénique[s] » (Paya, 2000b : 174), « [u]n monde où le paradigme de la complexité est de nouveau présent » (p. 96)? Paya plonge Oreste dans un univers où il n'est plus question de représenter la réalité, mais plutôt de faire primer la réalité de l'imagé, rendant sensible cette fureur qui anime héros, sacrifiés et ancêtres défunts, pour mieux la redéployer à travers les miroitements de la folie et les leurres d'une parole efficace. En unissant l'absence et la présence du sacré au sein d'une même œuvre, il interroge aussi l'essence de la tragédie elle-même, et ce, dans ses diverses acceptions, sondant tantôt les entités noologiques des Grecs, tantôt celles du Japon. Enfin, différents signes graphiques viennent, eux aussi, rappeler au lecteur à quel point l'animateur du Lierre cherche des chemins transverses entre la parole et le chant, pour décroïsonner ces disciplines artistiques et mieux retrouver « l'esprit fondateur du théâtre » (Paya, 1999 : 42).

Emblème du métissage entre l'Orient et l'Occident et des échanges de savoirs qui ont transformé les arts depuis le début du XX^e siècle, Paya convie ainsi les acteurs de sa troupe et son public à des retrouvailles avec la « vérité de *l'Arkhe* » (Morin, 2001 : 339). Une démarche pragmatique (Paya, 1988 : 85) qui se veut à la fois « quête de l'origine » (Paya, 1995 : 68) et mise en œuvre d'une « mémoire imaginaire » (Banu, 1990 : 15), rêverie poétique d'un théoricien-praticien qui conçoit le royaume où Oreste s'égaré à partir d'empreintes éparses, mais riches de potentialités symboliques. En ce sens, grâce à la poésie de leurs spectacles, carrefours oniriques où danse, chant et théâtralité ne font qu'un, Paya et les artistes qui lui sont associés participent à une forme de « ré-enchantement » du monde pour que subsiste, dans l'univers désenchanté de nos civilisations contemporaines (Morin, 1986 : 166), une pensée créatrice qui puise abondamment dans une « Arkhe-Pensée » toujours vivante. Sur la route qui mène aux origines du théâtre et aux boucles de son auto-régénération, les amants de la scène n'ont qu'à laisser « les roucoules d'oiseaux exotiques colorés » (Temkine, 1982 : 5) des acteurs du Lierre guider leurs pas jusqu'au treizième arrondissement de Paris : Farid Paya et son équipe œuvrent, sans relâche, pour une persistance de la mémoire...

Notes

1. Rares sont les écrits consacrés au Lierre, une compagnie qui poursuit ses activités depuis 1977 et qui a ouvert son propre théâtre, en 1980, dans le treizième arrondissement de Paris. Ce groupe d'artistes associés, qui a pour chef de file Farid Paya, jouit pourtant d'une bonne renommée et s'est vu couvert d'éloges par des théoriciens comme Raymonde Temkine, Georges Banu, Anne Ubersfeld et Jean-Marie Pradier ou encore par des praticiens comme Eugenio Barba et Peter Brook (Paya, 2000a).
2. Désormais, les références au *Procès d'Oreste* renverront à l'édition de 1989 et seront indiquées uniquement par la mention de la page figurant dans le corps du texte.
3. Paya écrit : « Les passages indiqués *ACTION*, sont joués et chantés en langues imaginaires. La description qui est donnée de ces passages a été établie après que la mise en scène soit achevée. [...] Dans le texte définitif, j'ai cherché une traduction possible de l'action. Il n'y a pas lieu de dire ces textes, mais de s'en inspirer pour jouer et chanter » (Paya, 1989 : 3).
4. Pour faciliter leur lecture, ces « traductions » ne sont pas retranscrites comme dans le texte original où elles sont entièrement écrites en majuscules, sous forme de vers et avec une ponctuation souvent très aléatoire.
5. Je me permets d'emprunter cette expression à Raymonde Temkine qui, en consacrant quelques lignes au *Procès d'Oreste*, cerne une des caractéristiques essentielles du travail du Lierre (Paya, 2000a : 14) : pour Paya, l'autre face de la tragédie est le clown, plutôt que d'être « identifiée à un vieux monsieur qui ne rigole plus, à un édifice intouchable blanchi par l'âge » (2000b : 224-226).
6. Propos recueillis lors d'une entrevue qui s'est tenue au Théâtre du Lierre le 8 avril dernier, dans le cadre d'une thèse de doctorat en cours (Deslauriers, 2005).
7. Le concept d'entre-deux, indissociable du *ma* japonais, sous-entend une simultanéité du temps et de l'espace (Aslan, 2004 : 68) et peut être comparé tantôt à la notion d'interface (Buci-Glucksmann, 2003 : 89), tantôt à l'idée deleuzienne de rhizome (Cohen-Levinas, 2001 : 163-164).

Bibliographie

- ASLAN, Odette, et Béatrice PICON-VALLIN (dir.) (2004), *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions.
- BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud.
- BANU, Georges (dir.) (1990), *Opéra, théâtre : une mémoire imaginaire*, Paris, Éditions de l'Herne.
- BORIE, Monique (1997), *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2003), « Interview par Emanuele Quinz », *Anomalie digital_arts*, n° 3 (mars), p. 90-91.
- CHENG, François (1991), *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil.

- COHEN-LEVINAS, Danielle (2001), *Le présent de l'opéra au XX^e siècle : chemin vers les nouvelles utopies*, Paris, Kimé.
- FORTIN, Robin (2000), *Comprendre la complexité : introduction à la méthode d'Edgar Morin*, Paris, L'Harmattan; Québec, Presses de l'Université Laval.
- JEANMAIRE, Henri (1951), *Dionysos*, Paris, Payot.
- MAFFESOLI, Michel (1985), *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie des Méridiens.
- MORIN, Edgar (1986), *La méthode : la connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil.
- MORIN, Edgar (1990), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur.
- MORIN, Edgar (1991), *La méthode : les idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil.
- MORIN, Edgar (2001), *La méthode : l'humanité de l'humanité*, Paris, Seuil.
- MOUTSOPOULOS, Evangelos (1975), *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique : formation et structure*, Paris, Hermès.
- PAYA, Farid (1989), *Le procès d'Oreste*, Paris, Théâtre du Lierre Éditions.
- PAYA, Farid (1995), « Une culture de groupe », *De la parole aux chants*, Paris, Actes Sud, p. 68-71.
- PAYA, Farid (1998), « Les chemins du Lierre », *Théâtre/Public*, n° 142-143 (juillet-octobre), p. 85-92.
- PAYA, Farid (1999), « L'échange des savoirs », *Théâtre/Public*, n° 147 (mai-juin), p. 42-43.
- PAYA, Farid (2000a), *1980-2000 : Le Théâtre du Lierre a 20 ans*, Paris, Théâtre du Lierre Éditions.
- PAYA, Farid (2000b), *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, Paris, L'Entretemps.
- PAYA, Farid (2000c), « L'entraînement, un garde-fou », *Le training de l'acteur*, Paris, Actes Sud, p. 151-159.
- PIGEAUD, Jackie (1981), *La maladie de l'âme : étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- PIGEAUD, Jackie (1987), *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine : la manie*, Paris, Les Belles Lettres.
- SCHOELLER, Guy (dir.) (1986), *Dictionnaire de la sagesse orientale*, Paris, Robert Laffont.
- TASSIN, Étienne (1994), « Un monde acosmique? Mesure du monde et démesure de la politique », *Revue Épokhè*, n° 5, p. 205-238.
- TEMKINE, Raymonde (1982), « Préface », *Le Lierre itinéraire*, Paris, Théâtre du Lierre Éditions, p. 2-5.
- ZEAMI, *La traduction secrète du Nô*, suivi de *Une journée de Nô* (1960), trad. et commentaires de René Sieffert, Paris, Gallimard/Unesco.