



HAL
open science

Mettre en scène Électre aujourd'hui

Yves Landerouin

► **To cite this version:**

Yves Landerouin. Mettre en scène Électre aujourd'hui. Cahiers Jean Giraudoux, 2019, Giraudoux à la scène hier et aujourd'hui, 47, pp.115-130. 10.15122/isbn.978-2-406-09818-8.p.0115 . hal-03271584v2

HAL Id: hal-03271584

<https://hal.science/hal-03271584v2>

Submitted on 1 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mettre en scène *Électre* aujourd'hui

Yves Landerouin (Université de Pau et des Pays de l'Adour – ALTER)

Pièce souvent citée (en particulier sa fameuse réplique finale) et encore étudiée dans le Secondaire, *Électre* est assez peu montée depuis l'année 1997-1998, année faste où elle était au programme des terminales littéraires des lycées français. En comparaison – et si l'on en juge par les informations fournies par la Fondation Jean-Pierre et Jean Giraudoux – *Intermezzo et Ondine* voire *La Folle de Chaillot* ont davantage les faveurs des professionnels du théâtre.

J'ai déjà eu plusieurs fois l'occasion d'expliquer que cette « tragédie » fut aussi pour son auteur une manière d'assumer pleinement son attachement à un « théâtre littéraire »¹. Elle constitue, en effet, un aboutissement de son art du tissage des tirades (la scène 3 de l'acte I est, de ce point de vue, un exemple emblématique) et des combinaisons des tonalités les plus éloignées d'une réplique à l'autre, voire au sein de la même réplique. Pour un metteur en scène moderne, elle peut facilement passer pour l'apothéose – ou plutôt peut-être – la caricature du « théâtre de texte », ce qui représente aujourd'hui une sorte de handicap aux yeux de bien des metteurs en scène. Olivier Py prenait ainsi acte de cette évolution au Festival d'Avignon 2005 :

Avignon résonne d'une controverse inattendue. Pour la première fois dans l'histoire du Festival, le théâtre du dire est mis en minorité par rapport à toutes les autres formes. La cour du Palais des Papes elle-même, lieu paradigmatique d'Avignon, n'accueille pas cette année de théâtre, au sens traditionnel. C'est cette année que s'invente la formule « théâtre de texte », qui serait passée autrefois pour un pléonisme mais s'entend désormais comme une catégorie théâtrale. Un grand nombre d'artistes invités, *mutatis mutandis*, avouent par leurs œuvres, qu'ils sont ou nous sommes lassés des mots (*Le Monde* du 30 juillet 2005).

Certes, Françoise Bombard a montré à quel point la fantaisie giralducienne, non contente de mobiliser à l'occasion le grand opéra ou la fugue pour les intégrer à sa dramaturgie, s'est nourrie également des arts du spectacle, sous ses formes les plus populaires (pantomime, magie, cirque, cabaret...²), celles qui colonisent si souvent aujourd'hui les scènes des théâtres. Il suffit de penser aux jets d'eau d'*Ondine* et aux tours de magies proprement merveilleux accomplis par son Illusionniste, aux chansons de rue, aux prouesses du jongleur, aux apparitions fantomatiques du souterrain de *La Folle de Chaillot* etc.. Mais justement, on peut considérer qu'*Électre* n'emprunte rien à ces formes (à la modeste exception peut-être de l'épisode masqué où les Euménides jouent « en parodie »).

Rappelons que, pour les metteurs en scène et les comédiens, la pièce combine au moins deux difficultés. Outre la longueur du texte dans son ensemble, les tirades ou monologues ont de quoi effrayer les bonnes volontés (à propos du Jardinier, Giraudoux écrit dans *Visitations* : « je lui ai confié le plus long monologue qu'on ait écrit pour le théâtre³ »). L'écrivain a même pris le parti déclaré d'employer la forme du récit, laquelle renvoie à la tragédie classique. Cette caractéristique est ressentie aujourd'hui comme anti-dramatique. Par ailleurs, la pièce comporte de surprenantes digressions. Dans le contexte de cette esthétique théâtrale (qui n'est

¹ Voir la préface à mon édition de cette pièce chez Garnier-Flammarion (2015) ainsi que l'article « Un procédé cher à Giraudoux : la tirade interrompue », *CJG n°34*, 2006, p.91-103.

² F. Bombard, « Collage ou montage ? Les divers modes d'intégration de formes artistiques dans le théâtre de Jean Giraudoux », *CJG n°37*, 2009, p.123-145.

³ *Visitations*, Ides et Calendes, 1947, p. 83-84.

pas celle du « nouveau théâtre ») le discours apparemment incohérent du mendiant ou discordant sur le plan tonal des Euménides est perçu comme tel. La mise en scène de ses pages présente surtout des difficultés d'ordre *musical*. Comment réaliser à la scène le grand écart tonal qu'instaurent certaines répliques du Mendiant ou des Euménides ? Et comment mettre en scène des personnages qui parlent les uns après les autres sans dialoguer ni même construire ensemble un récit ? Aucune méthode ne permet mieux de dégager les spécificités à la fois délectables et problématiques de ce « théâtre de texte » que de revenir à la comparaison avec la pièce la plus jouée d'Anouilh aujourd'hui : son *Antigone* (1944). Il est frappant de constater, en effet, qu'Anouilh, tout en marchant incontestablement ici sur les pas du dramaturge préféré de Jovet, jusqu'à reprendre certaines de ses formules stylistiques (Créon : « Je le vois d'ici leur enfant... » ; le Chœur : « c'est cela qui est commode dans la tragédie »), et tout en adoptant comme lui certaines conventions de la tragédie grecque, semble davantage satisfaire le sens tragique de nos contemporains. L'analyse des différences entre l'humour, la fantaisie, la poésie d'*Antigone* et ces mêmes ingrédients tels qu'on les trouve dans *Électre* à un degré supérieur (j'assume le parti de qualifier ainsi non seulement leur dosage mais leur qualité) permettrait sans doute de comprendre ce phénomène et d'expliquer en quoi l'esthétique du texte de Giraudoux met le spectateur à distance de ce qui se passe sur scène et se prête moins au *théâtre d'incarnation* – un théâtre où « le verbe devient chair » – conception que le dramaturge et critique Jean-Luc Jeener⁴ opposait, lors de la table ronde du colloque bayonnais de 2018, à celle illustrée au cours du même colloque par la scène du réveil d'Oreste, avec ses développements lyriques, poético-ludiques, sa tirade interrompue de façon burlesque par les Euménides... Il sera plusieurs fois question ici de cette scène emblématique.

La présente étude se concentrera sur la mise en scène que Claudia Morin a signée en 1996 pour une production qui a été à l'affiche du Théâtre 14 à Paris. C'est avec son *Électre* qu'en juillet 1997 Giraudoux a fait son grand retour au répertoire du Festival de Bellac, dont il avait disparu pendant quelques années à cause d'un désaccord des organisateurs avec le fils du dramaturge. Claudia Morin jouait le rôle de Clytemnestre. Catherine Lascault interprétait *Électre*, remplacée par Linda Chaïb à Bellac ; Marc Brunet donnait à Égisthe la voix et l'apparence d'un Philippe Noiret des jeunes années. Jacques Charby était le mendiant.

Pourquoi choisir cette production (qui n'est ni la meilleure, ni la pire de ces vingt dernières années) ? D'abord pour une raison pratique : elle a fait l'objet d'une captation vidéo, d'une qualité technique assez médiocre mais qui a le mérite d'exister en format DVD⁵. Ensuite et surtout, parce qu'elle reflète bien les difficultés invoquées plus haut et les moyens qu'on est tenté d'employer pour les affronter, les surmonter ou les contourner. Et elle les emploie suivant des partis-pris esthétiques éloignés de l'approche traditionnelle que propose encore, dans une certaine mesure, la version de Pierre Dux (Comédie-Française, 1972, avec Geneviève Casile dans le rôle-titre⁶) sans virer pour autant à l'adaptation.

Les moyens en questions participent de quatre tendances majeures, que l'on peut désigner ainsi : la tentation du coup de ciseaux, la prolifération des signes non-verbaux du spectacle, la tentation Elektra et l'horizon *stand up*.

⁴ Voir notamment son livre *Sans miroir, la société est condamnée à mourir : pour un théâtre incarné*, Montrouge, éd. Bayard, coll. « Christus. Spiritualité et politique », 2013.

⁵ DVD KVP, « Mémoire du théâtre ».

⁶ DVD Ina, Comédie-Française, Édition Montparnasse.

La tentation du coup de ciseaux

Elle s'est fait sentir dès la création⁷ et n'a fait que se renforcer aujourd'hui. Déjà la production de Dux en 1972 était assez surprenante de ce point de vue : d'un côté, elle épousait pleinement le parti du dramaturge dans les tirades les plus longues (Égisthe-Le mendiant I.3, Le mendiant « l'histoire de ce poussé ou pas poussé... » I.13, Lamento du jardinier à l'entracte ; Récits du mendiant au dénouement II.9), tirades que François Chaumette, Michel Duchaussoy et Paul-Émile Deiber disaient *in extenso* ; d'un autre côté, elle se permettait d'aménager plus ou moins certaines scènes de dialogues *a priori* plus dynamiques : dans la scène du réveil d'Oreste (II.3) déjà évoquée ici, une longue réplique d'Électre et la deuxième partie de son discours sur les femmes étaient entièrement coupées et il ne restait du texte des Euménides que trois courtes remarques sarcastiques de la fin de la scène. On peut penser que des considérations d'ordre rythmique ont présidé à ces choix. Mais qu'en est-il de la permutation à la fin de la grande scène II.8 de l'ordre des répliques de Clytemnestre (« Ne la laissez pas libre ») et d'Égisthe (« Laissez Électre... Déliez Oreste »), permutation qui atténue l'impression que le régent a pris ce parti *contre* l'avis de sa maîtresse ?

Claudia Morin, elle, pratique quelques coupures dans les grandes tirades. Certains développements pris par une idée ont été écartés ; sans doute en raison de leur caractère plus (ou trop) littéraire, notamment lorsqu'ils renvoient à l'arrière-plan légendaire (1^e récit du mendiant II.9) ou à la connaissance du répertoire tragique. La production supprime cette phrase du lamento du jardinier :

Je ne sais si vous êtes comme moi ; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C'est une entreprise d'amour, la cruauté...

La pharaonne qui se suicide, le maréchal qui trahit et le duc qui assassine appartiennent sans doute au rayon des accessoires poussiéreux de l'histoire du théâtre. Claudia Morin choisit d'écarter aussi les expressions jugées sans doute *trop* métaphoriques. C'est-à-dire qu'elle a pu considérer qu'une telle métaphore s'abstrait *trop* de la situation représentée ou évoquée. Ainsi se passe-t-elle de trois phrases dans le récit de l'accueil que la reine et Egisthe ont fait à Agamemnon de retour de Troie :

Muets ils étaient comme ceux qui préparent une malle quand le départ presse. Ils avaient quelque chose à faire, mais vite, avant que personne pût entrer. Quel bagage avaient-ils à faire si vite ?

Elle en use de même avec quelques courtes répliques, comme le « Je peux être essoufflée. j'arrive » d'Électre, assez étonnant en effet dans le contexte immédiat de l'évocation du souvenir de son père (II.8). Enfin, il est significatif que Claudia Morin choisisse de s'en prendre, elle aussi, à l'intégrité du texte de la scène du réveil d'Oreste, bien que cette dernière ne comporte aucun « tunnel », pour reprendre le vocabulaire peu amène d'un critique⁸. Le texte original de la 3^e Euménide (« Tu as raison. C'est merveilleux, le printemps, Oreste... même si ce n'est pas le couteau qui a tué ta mère, et tu verras. ») est réparti entre elle et ses deux sœurs de sorte que les avertissements qu'il contient fussent de part et d'autre du

⁷ Voir Fonds Juvet LJ-Ms-34(3)

Livre de conduite du spectacle, établi à partir d'épreuves chiffrées des éditions Grasset, avec feuillets intercalaires manuscrits (exemplaire relié, 219 feuillets)

1937 .A COMPLETER EVENTUELLEMENT.

⁸ Pierre Brisson : « *Électre*, pièce en 2 actes de Jean Giraudoux », *Le Figaro* du 16 mai 1937.

personnage d'Oreste, toujours assis au centre de la scène⁹. Et là encore, la mise en scène se passe de la deuxième partie du discours d'Électre sur les femmes :

Et elles épient leur réveil. Et les hommes, n'eussent-ils dormi que cinq minutes, ils ont repris l'armure du bonheur : la satisfaction, l'indifférence, la générosité, l'appétit. Et une tache de soleil les réconcilie avec toutes les taches de sang. Et un chant d'oiseau avec tous les mensonges. Mais elles sont là, toutes, sculptées par l'insomnie, avec la jalousie, l'envie, l'amour, la mémoire : avec la vérité.

Voilà bien pourtant un des sommets lyriques – et féministes, diront certains – non seulement de la pièce mais de tout le théâtre de Giraudoux ! Mais à cette étape de l'action (où il faut convaincre Oreste d'agir), les développements lyriques et poético-ludiques qu'il a donnés à l'argumentation des deux partis opposés semblent perçus par les metteurs en scène comme digressifs, en tout cas anti-dramatiques. Et tout se passe comme si cette scène 3 de l'acte II, ce passage à l'acte, ou plutôt ce passage à la volonté de l'acte, devait gagner en rythme, en nerfs, moyennant d'aussi conséquentes coupures, pour contrebalancer dans une économie globale de la dramaturgie les moments concédés ailleurs aux récits et autres tirades de longue haleine.

La prolifération des signes non verbaux du spectacle

On a dit en préambule qu'Électre emprunte très peu, comparée à d'autres pièces de son auteur, aux arts du spectacle sous ses formes les plus populaires. Seul s'y rattache l'épisode des masques, où les Euménides rejouent « en parodie » la scène des retrouvailles de Clytemnestre et Oreste (I.12). On pourrait s'étonner, alors, de constater que tout le texte de cet épisode passe à la trappe chez Claudia Morin, si l'on ne remarquait pas qu'il fait place là à une véritable pantomime. Les Euménides ne brocardent plus l'hypocrisie des retrouvailles mère-fils, elles miment le futur meurtre d'Égisthe et la réaction de Clytemnestre (à moins que ce ne soit le contraire) avec l'épée qui vient de tomber de la couverture qu'elles apportaient à Oreste¹⁰. Sur le plan symbolique, l'idée est loin d'être incohérente : certes, à l'acte II, les Euménides s'opposent à ce qu'Oreste se réveille pour aller tuer les assassins de son père (d'ailleurs, dans la pantomime, elles viennent donner au jeune homme endormi une couverture), mais le fait qu'elles apportent ici, malgré tout – et en quelque sorte malgré elles –, l'épée du double meurtre à venir peut être interprété comme une confirmation de la véritable nature de ces trois personnages mythologiques, qui ne sont autre que des instruments du destin en marche.

Il est significatif, pour une autre raison, que la pantomime serve à la mise en place d'accessoires. Les metteurs en scène contemporains tendent à atténuer l'hégémonie du verbe dans le théâtre girauducien et à pallier la place réduite qu'il laisse au jeu corporel en renforçant celle des accessoires. Au besoin ils en inventent : la lampe-torche d'Électre chez Gérard Desarthe et Jean Badin, le hérisson mort que le Mendiant sort de sa besace chez Simone Turck (Maison de la Culture de Corse et télévision, 1982) ou les appareils photos des Euménides, qui se sont muées en *paparazzi* à l'affût du scandale dans la mise en scène de Philippe Voivenel pour les comédiens amateurs du «Théâtre de la Seille » en Lorraine (1997). La production de Claudia Morin n'est pas en reste : là où, dans le texte, il n'est guère question que d'un anneau, d'un escabeau et d'une épée, le jardinier pousse une brouette et manipule une échelle à laquelle grimpent les Euménides.

⁹ DVD 1H31'55.

¹⁰ DVD 1H07'22.

Dans la scène du réveil, avant d'entamer sa tirade sur les charmes de la royauté (« Tu as raison. C'est magnifique, la royauté, Oreste !... »), la 1^{re} Euménide place une couronne sur la tête d'Oreste et l'entraîne par la main dans un rêve de grandeur (notons que ce jeu de somnanbule est moins adapté à la fin de la tirade : « le visage du roi qui paraît maintenant le visage d'un dieu, tout simplement parce qu'il a eu un peu froid, un peu faim, un peu peur, un peu pitié »). Pour le texte du mendiant de la dernière scène du 1^{er} acte (I.13), Giraudoux n'a prévu aucun accessoire. Pendant ce grand monologue de 6 ou 7 minutes, si le comédien veut attirer l'attention du public sur autre chose que sur lui-même, il ne peut s'appuyer que sur la présence du frère et de la sœur qui sont restés sur scène endormis. C'est ce que fait le regretté Michel Duchaussoy à la comédie française en 1972. Claudia Morin prépare là encore soigneusement la béquille que le comédien va pouvoir trouver en la présence d'accessoires ajoutés. En effet, au cours d'une scène précédente (I.7), lorsque Clytemnestre a demandé à sa fille de partir et d'abandonner cet homme en qui elle, la mère, n'a pas reconnu alors son fils, Électre lui a signifié son refus en lui lançant deux vêtements entremêlés : son voile de mariée libérée du mariage avec le jardinier et la veste qu'elle a retirée à Oreste. Les deux vêtements symboliquement entremêlés (du frère et de la sœur) restent sur scène jusqu'au monologue du mendiant qui les ramasse quand il réapparaît. Ce dernier s'en sert pendant son discours sur l'histoire du « poussé ou pas poussé » pour représenter la petite Électre que Clytemnestre tenait sur son bras droit et le bébé Oreste qu'elle tenait sur son bras gauche. Au moment où il en vient à dire « et il bascule... », il lâche évidemment le manteau d'Oreste¹¹. Béquille rudimentaire évidemment, mais qui a la vertu de concilier sans incohérence, là encore, le souci d'aider le comédien à faire vivre la tirade autrement que par des moyens verbaux, avec une fonction symbolique qui dépasse ici la simple référence aux personnages. Car ici l'attitude du mendiant nous fait plus fortement penser qu'ailleurs au jour où, prétend-il, il s'est déclaré dans une boulangerie de Corfou en pesant « dans chaque plateau de la balance [...] une main de la boulangère » (I.3) (Clytemnestre s'est déclarée, elle aussi, quand elle a lâché le fils au profit de la fille) mais aussi, peut-être, à l'attitude du dieu des dieux qui pèse dans sa balance les mérites des mortels avant de décider de leur destin...

Claudia Morin fait un emploi plus spectaculaire d'un autre accessoire inventé. Pour annoncer à Électre, dans l'acte II, qu'elles ont « enchaîné et bâillonné » Oreste et qu'elle aussi va l'être (II.7), les Euménides joignent le geste à la parole non pas en enchaînant la jeune femme mais en lui faisant enfiler une camisole de force¹². Électre restera prisonnière de cette camisole pendant toute la grande scène de la dernière confrontation avec Égisthe et sa mère (II.8) – largement coupée ici. Quel bénéfice Claudia Morin en tire-t-elle ?

D'un côté, en même temps que des gestes des bras ou des mains, l'ajout de l'accessoire prive la comédienne d'une grande partie de ce qu'on appelle le *langage corporel*, par une métaphore contestable d'ailleurs¹³, langage corporel vers lequel le texte incite à se tourner (ex. Électre : « De ma joue contre sa joue, j'ai appris la chaleur de mon père. [...]. Et je l'ai étreint de ces bras »). De l'autre, le discours de la jeune rebelle gagne en intensité, car sa violence ne peut plus guère justement être exprimée (verbe qu'il faut entendre ici comme l'antonyme de *comprimer*) que par les mots, ne peut plus guère passer que par l'élocution, qui en devient plus âpre, plus percutante voire, à certains moments, plus *explosive*. En tout cas, l'effet visuel produit par la camisole de force entretient cette impression, la mise en scène nous donnant constamment à voir ici un contraste entre le corps contraint de l'héroïne (contraint à rester là,

¹¹ DVD 1H09'22.

¹² DVD 2H02'45.

¹³ Voir « Problème d'une sémiologie du geste théâtral » dans Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Septentrion, 2007, p.81-112.

y compris lorsque Clytemnestre salit la mémoire du père : « Me pardonneras-tu jamais de l'avoir entendue, ô mon père !, dit Electre, Est-ce qu'il ne faut pas qu'elle meure, Égisthe ! ») et la parole libre, irréductible, inexpugnable qui s'échappe d'un tel corps. Ainsi l'accessoire contribue-t-il de façon originale à une mise en valeur de la parole parfaitement adaptée à l'éloquence du personnage en même temps qu'au statut privilégié que le théâtre de Giraudoux accorde à cette composante sémiotique du spectacle. La camisole justifie non seulement la prolixité d'Électre mais aussi le contenu et le ton de ses répliques, en ce qu'elle matérialise l'idée que l'agressivité de son discours répond à la violence qu'on lui impose, violence que le spectateur peut perdre de vue dans cette scène où Égisthe supplie Électre, devenue maîtresse du jeu. En outre, l'emploi d'un tel accessoire-costume permet de représenter la rectitude inflexible de l'héroïne, ici à genoux mais fixe et droite comme un i, par contraste avec l'attitude d'Égisthe et Clytemnestre qui, eux, complètement mobiles, s'agitent autour d'elle, en particulier lorsque la reine crie, à grands renforts de gestes des mains, de bras levés, baissés ou écartés, sa haine pour Agamemnon. Enfin, le recours à l'accessoire s'accompagne d'un autre gain sur le plan symbolique : à la fin de la scène, après la didascalie « *Égisthe et Clytemnestre sortent.* », c'est le mendiant, resté en scène, qui libère l'héroïne de sa camisole. Une confirmation que le personnage est dans le camp d'Électre mais aussi peut-être une manière d'indiquer, étant donné son statut singulier, que la libération physique et morale de l'héroïne (elle a, enfin, fait éclore la vérité) s'accorde avec l'accomplissement du destin, entrent dans les plans du destin, plans qui ne semblent pas avoir de secret pour le mendiant.

La tentation Elektra

Chéreau a monté *Elektra* – son dernier spectacle –, mais aurait-il eu un jour envie de s'essayer à *Électre* ? Rien n'est moins sûr. En tout état de cause, on sait en quoi l'opéra de Strauss avec sa dynamique particulière du corps – c'est-à-dire aussi du langage corporel – se prêtait à sa conception du théâtre. Or, cette dynamique est indissociablement liée à une représentation de la folie de l'héroïne (on peut rapprocher les spasmes d'Elektra des convulsions hystériques que Freud et Breuer ont observées chez leurs patients à la même époque). La tentation est grande (elle l'était avant même, bien entendu, la production de Chéreau) d'appliquer à l'œuvre de Giraudoux, au moins par endroits, la recette qui réussit si bien à celle de Strauss, ce qui revient un peu à lire l'une à travers le prisme de l'autre.

Pourtant le texte du dramaturge français résiste à un tel traitement. Dire que la divagation est un des principes de sa dramaturgie, idée qu'a suivie Guy Teissier notamment dans un article¹⁴, ne signifie pas qu'Électre divague. Il semble, au contraire, qu'elle soit l'un des seuls personnages de la pièce à ne pas dévier de son cap, même si elle a du mal à le fixer précisément au départ. Tout juste la question de la folie d'Électre se dessine-t-elle en filigrane de la première querelle qui oppose la fille à sa mère (I.4). Pendant la scène, Égisthe dit plusieurs fois que la première est folle mais il le dit aussi de la seconde (ex. « Va-t-il falloir te faire taire de force ? Êtes-vous aussi folle qu'elle, reine ? »). Éléments textuels plus sérieux ici : l'importance disproportionnée pour ne pas dire obsessionnelle qu'Électre accorde à la question de savoir si c'est elle ou non qui, enfant, a poussé le petit Oreste (elle se dit prête à mourir s'il s'avérait qu'elle est la coupable) ainsi que le tempérament solitaire, l'humeur sombre, solitaire et inquiétante de celle qui va chaque nuit sur la tombe de sa père (Clytemnestre y fait allusion en ces mots : « Si Électre est malade, nous la soignerons », I.4). D'ailleurs, dans cette scène, Claudia Morin se garde bien d'amener la comédienne à

¹⁴ G. Teissier « Une dramaturgie divagante ou des détours plus directs que la ligne droite », dans *Électre de Jean Giraudoux, Regards croisés*, Paris, Klincksieck, 1997, p.65-80.

manifester par son jeu d'éventuels symptômes d'une obsession, et même d'exacerber d'une manière ou d'une autre l'expression d'un mal être.

Elle oriente pourtant nécessairement en ce sens l'éclairage projeté sur l'héroïne à partir du moment où, à la fin de l'acte II, elle choisit de lui faire enfiler une camisole de force. Ce n'est pas n'importe quelle manière – on l'a vu, surtout par rapport aux chaînes et au bâillon évoqués par les Euménides – de dire qu'Électre est dangereuse pour les autres et peut-être aussi pour elle-même. D'autant que l'impression d'une sorte de déséquilibre psychique est accentuée ici par l'expression inquiétante des sourires et des regards de la jeune femme, notamment lorsqu'elle répond à sa mère : « [ces murs ont fait de vous] Des assassins... Ce sont de mauvais murs ! »¹⁵. C'est le moment du spectacle où l'on pense le plus à Elektra. Accompagné par les signes iconiques de la folie, le texte de la grande tirade sur le mystérieux don qu'elle a reçue à l'aube d'Argos prend un relief tout particulier :

Déjà on m'avait donné mille cadeaux, qui me semblaient dépareillés, dont je ne parvenais pas à démêler le cousinage, mais cette nuit près d'Oreste endormi, j'ai vu que c'était le même don. On m'avait donné le dos d'un haleur, tirant sur sa péniche, on m'avait donné le sourire d'une laveuse, soudain figée dans son travail, les yeux sur la rivière. On m'avait donné un gros petit enfant tout nu, traversant en courant la rue sous les cris de sa mère et des voisines ; et le cri de l'oiseau pris que l'on relâche ; et celui du maçon que je vis tomber un jour de l'échafaudage, les jambes en équerre. On m'avait donné la plante d'eau qui résiste contre le courant, qui lutte, qui succombe, et le jeune homme malade qui tousse, qui sourit et qui tousse, et les joues de ma servante, quand elles se gonflent tous les matins d'hiver pour aviver la cendre de mon feu, au moment où elles s'empourprent. Et j'ai cru moi aussi que l'on me donnait Argos, tout ce qui dans Argos était modeste, tendre, et beau, et misérable ; mais tout à l'heure, j'ai su que non. J'ai su que l'on m'a donné toutes les pommettes des servantes, qu'elles soufflent sur le bois ou le charbon, et tous les yeux des laveuses, qu'ils soient ronds ou en amande, et tous les oiseaux volant, et tous les maçons tombant, et toutes les plantes d'eau qui s'abandonnent et se reprennent dans les ruisseaux ou dans les mers. Argos n'était qu'un point dans cet univers, ma patrie une bourgade dans cette patrie (II.8).

Dans cet éclairage, la tirade semble moins tenir de la déclaration lyrique que des divagations, pour le coup, d'une hallucinée. La voix de Catherine Lascault, moins timbrée, moins noble que celle de Geneviève Casile, la comédienne du Français, y est sans doute aussi pour quelque chose. La comédienne va jusqu'à crier le mot « assassins » quelques répliques plus tôt, option interprétative qu'autorise ici non quelque didascalie mais les mots qu'emploie Égisthe pour réagir directement à cette attaque : « Reviens à toi Électre » (au sens de : *retrouve tes esprits*). Intense, le jeu ne sombre pourtant jamais dans un expressionnisme hors de propos. Et la tentation Elektra affleure ici dans le discours scénique sans entraîner de dissonances majeures avec les principes esthétiques propres au dramaturge.

L'horizon « stand up »

Les comédiens de la production du Théâtre 14 font vivre le texte en recourant aux techniques de ce qu'on appelle aujourd'hui le « stand up » ou *stand up comedy*. On ne parlait sans doute encore à l'époque que de « One man show ». L'emploi de l'expression « stand up » se justifie, car cette tendance se dessine dans la production de 1997, et sans doute dans d'autres plus récentes, comme une perspective offerte par la pièce de Giraudoux aux comédiens et metteurs en scène de notre temps. Où et en quoi le texte créé par Jovet il y a 80 ans s'accorde-t-il avec le goût moderne pour ce genre de techniques ?

On pense bien évidemment aux grands monologues ou soliloques de la pièce.

¹⁵ DVD 2H11'15.

Le monologue du mendiant sur « l'histoire du poussé ou pas poussé » (I.13) ainsi que « le lamento du jardinier » (entracte) présentent des caractéristiques intrinsèques plus favorables à ce genre d'exercice que les récits de la mort d'Agamemnon et du double assassinat perpétré par Oreste (II.9). Il y a deux raisons à cela. Premièrement, le mendiant et le jardinier s'adressent là directement au public (d'où la récurrence des marques de la fonction conative du langage : « regardez », « voyez », « Laissons-les » dans I.13 ; « je suis libre de venir vous dire.. », « Je ne sais si vous êtes comme moi », « je vous conseille de ne pas le demander », « écoutez », dans le lamento). Peut s'instaurer ainsi un dialogue à une seule voix avec le public. En outre, l'humour est plus présent que dans les récits du dénouement, en particulier chez le mendiant à la fin du premier acte, notamment avec le discours digressif sur les mœurs des canards. Là, anecdotes autobiographiques, variété et ruptures comiques, *punch lines*, parenthèses digressives qui ont le caractère d'une improvisation (à propos des têtes de canard « – immangeable d'ailleurs, la cervelle exceptée »), beaucoup d'ingrédients entrent dans la recette possible d'une bonne *stand up comedy*. Le travail de Laurent Boulassier dans le « lamento du jardinier », moins remarquable de ce point de vue, tend vers la même esthétique.

Comment le jeu du comédien Jacques Charby, le mendiant de Claude Morin, tire-t-il le texte de la scène I.13¹⁶, à partir des caractéristiques que je viens d'énoncer, vers ce genre de spectacle ? (sachant qu'on peut aller et qu'on est sans doute allé plus loin).

Tout d'abord, Charby prolonge les marques textuelles de la fonction conative par des mimiques et des regards éloquents en direction du public. De ce point de vue, le jeu muet qui précède les premiers mots est typique : il donne l'impression de nous dire : « Vous vous demandez sans doute pourquoi je reste là. Eh bien, je vais vous expliquer », équivalent du micro que le comédien tient avant d'ouvrir la bouche dans le *stand up* traditionnel. Au sein du monologue, Charby ménage des silences ponctués par des hochements de la tête, des signes de la main et des regards interrogatifs (qui nous disent « n'est-ce pas ? vous ne croyez pas ? »). La réactivation régulière du dialogue avec le public s'effectue principalement au moyen de ces regards. Mais le comédien va plus loin. Il ajoute au texte de Giraudoux des interjections ou plutôt des interjections étouffées (plutôt des « hum ! » que des « hein », des « eh » interrompus avant d'être des « eh oui ! »). Elles ne servent pas seulement de chevilles rythmiques ; elles valent tantôt comme questions tantôt comme réponses au public, simulant une sorte d'interactivité. Après avoir crié « Frère des canards ! », le mendiant de Charby nous lance même un « chut ! » accompagné d'un geste appuyé de la main. Il s'agit bien toujours d'entretenir la complicité sans laquelle le performer de *stand up* ne peut pas espérer intéresser longtemps l'auditoire avec ses palabres. Ajoutons ici que certaines répliques du monologue sont entrecoupées de « euh ! », hésitations qui seraient mal venues au moment où le mendiant racontera le dénouement tragique, su, écrit de toute éternité, mais qui permettent ici de jouer avec l'idée qu'il est en train d'improviser pour nous des explications du drame.

Ensuite, Charby accroît le comique du texte en adoptant un jeu clownesque. On a déjà vu quel emploi il faisait des accessoires vestimentaires au moment de la pesée de la mère. Pour compléter le jeu très présent aussi dans le théâtre moderne qui consiste pour un personnage à en jouer un autre, il ne se contente pas de geste déictique (montrant par exemple la broche imaginaire qu'il prête à Clytemnestre en disant : « elle tient le bébé sur l'autre, un peu éloigné d'elle, pour qu'il ne s'égratigne pas à la broche ou qu'il ne la lui enfonce pas dans la peau »), il use – et abuse peut-être – de gestes iconiques (mimant la pesée mais aussi plus loin le mouvement du petit canard sur l'eau « quand il se détache de la bande des canards »). Par

¹⁶ DVD 1H08'06-1H12'35.

ailleurs, la vulgarité assez exceptionnelle en cette page de la langue de Giraudoux autorise des grimaces et des intonations à l'avenant : le mendiant souligne complaisamment le mot *retape* dans la phrase : « Pour trouver des frères, ils sont obligés d'aimer les hommes, de faire la *retape* aux hommes... » et il n'est pas loin de crier l'exclamation « Qu'elle se casse la gueule, la petite Électre ! » pour créer un effet de *rupture cyclothimique*¹⁷. On peut même se demander dans quelle mesure le jeu de Charby n'est pas influencé en cette fin de XX^e siècle par les facéties d'un Coluche : l'expression perplexe (teintée d'un sexisme de bon aloi dans l'optique du *stand up*), sourcils en accent circonflexe et bouche tendue, qui accompagne l'affirmation « Mais [Clytemnestre] est égoïste. Pour elle, la femme compte autant que l'homme » fait irrésistiblement penser à l'une des mimiques typiques de l'humoriste populaire¹⁸. Enfin, le comédien prend soin de préparer et détacher l'énonciation de certaines phrases comme s'il s'agissait de « punch lines ». Il suffit de comparer le sort qu'il réserve à la remarque incidente : « C'est une épingle à reine, pas une épingle à nourrice... » avec la manière assez précipitée dont Paul Emile Deiber la prononce¹⁹. Le comédien du Français cherche à capter l'attention du spectateur en jouant de son beau timbre de voix, qui lui a valu de doubler bien des comédiens anglo-saxons à l'écran, et en modulant avec agilité et sobriété d'une inflexion à l'autre. Jacques Charby souligne le jeu de mots avec bonhomie et joue résolument la carte du comique de connivence fondée sur des ruptures, forme de théâtralisation que le *stand up* emprunte aux récits oraux d'anecdotes ou d'histoires drôles.

Bilan

Si le travail de Claudia Morin a mis à jour une certaine modernité de la pièce de Giraudoux, elle n'est finalement pas à chercher dans le jeu pirandellien avec le tragique permis par les interventions des Euménides, en particulier lorsqu'elles parodient la scène qui vient de se jouer entre la mère et le fils, et représentent ainsi un rêve de solution anti-tragique rapprochant plus que jamais la pièce de la farce « transcendante » dont Pirandello parlait en 1920²⁰, puisque le dialogue de cette scène, comme d'autres répliques acerbes des Euménides, passent à la trappe dans la production du Théâtre 14. Cette dernière mise davantage sur la rencontre entre toutes les facettes de l'art d'un comédien seul face au public, disons donc les qualités d'un showman, et un texte, un vrai texte à la fois ludique, drôle et poétique. Paradoxalement donc, elle suggère que ce sont peut-être les « tunnels » du passé qui recèlent les plus grandes possibilités d'éclaircies pour la fortune d'*Électre* sur les scènes de notre temps. Modérons tout de même notre enthousiasme, car la nature des coupures pratiquées dans ces longs monologues en 1997 indiquent les limites de la confiance qu'on semblait accorder à une telle rencontre.

Vingt ans après, on doit plus que jamais s'interroger sur l'accueil que le public – y compris le public des habitués du théâtre – peut faire à la subtilité de certaines allusions littéraires ou de métaphores qui lui paraissent parfois déconcertantes, obscures même, sans avoir à ses yeux l'attrait d'une inspiration loufoque. Il faut, nous semble-t-il, continuer à faire ressortir la fantaisie et une sorte de truculence propres au théâtre de Giraudoux tout en soulignant par divers moyens l'alliance entre les vérités poétiques et la musicalité de son

¹⁷ Effet de surprise comique qui naît d'un changement d'attitude brutal et soudain (Christine Berrou, *Écrire un one man show*, Eyrolles, 2016).

¹⁸ DVD 1H09'53.

¹⁹ Cf. DVD « Théâtre 14 » 1H09'05/ DVD « Comédie française » 57'10.

²⁰ « ... une farce qui inclurait, dans une même présentation de la tragédie, la parodie et la caricature de celle-ci, non point comme des éléments surajoutés, mais comme l'ombre portée du corps lui-même, ombres ridicules de tout geste tragique », Pirandello, *Théâtre complet*, Gallimard, « Pléiade », vol. II, p.1473.

texte ; il faut faire d'*Électre*, dans la mesure du possible, un *théâtre d'incarnation* (car ce n'est pas une pièce de Ionesco) sans renoncer à la dimension ludique de la performance. Voilà les défis qui attendent toute nouvelle mise en scène de ce chef-d'œuvre. Avis aux amateurs... et aux autres !