

## **Tuer les femmes ; se plaindre, les femmes**

Carles Miralles

Une bonne partie de l'écriture de Nicole Loraux tourne autour de la tragédie et des femmes. Il s'agit, certainement, d'une façon de lire, d'un travail de recherche. Mais avec des résultats d'écriture. En la lisant, il est inévitable de constater qu'il y a en elle une volonté marquée d'expression correspondant aux stratégies du discours qu'elle produit, à sa façon de choisir et ranger ses mots, en les tissant, en les tramant avec les mots des textes qu'elle montrait, expliquait et mettait en rapport entre eux. La recherche cristallisait en écriture. Lecture attentive, matériaux de l'observation, études et recherches bibliographiques, tout trouvait sa place et sa forme dans le discours qu'œuvrait l'acte d'écrire. Non pas sans sujet, cependant. C'était Nicole Loraux qui écrivait, et ce qu'elle écrivait était le résultat d'un travail sur des textes — et des travaux que ce travail génère — mais c'était en fin de comptes un écrit à elle, marqué par la sorte de femme qu'elle était, par son obstination, ses politiques du métier, par ses obsessions, par les contacts et les opinions de certains de ses collègues ; oui, mais surtout par son inquiétude, un terme qui commence à devenir désuet et que je tiens à utiliser pour signifier que son discours sur la tragédie et les femmes — comme tant d'autres qu'elle articula magnifiquement — répond à sa volonté de s'en occuper d'une certaine façon, à un intérêt qu'elle sentait, légitimement, battre en accord avec des intérêts intellectuels en vigueur, des intérêts généraux et non pas spécifiques aux chercheurs de l'Antiquité. Comme tel, son discours était non seulement dirigé à ces chercheurs, mais à tous ceux qui sentaient, comme elle, ce battement de l'intelligence de son temps. En rapport avec cela, il faut surtout considérer le résultat de l'écriture, et non seulement l'étude. Le discours de Loraux sur la tragédie et les femmes prend place dans le panorama des idées de son temps, et ce discours, personnel, à volonté marquée d'expression et non strictement académique, est tout à fait cohérent avec cette place qu'il occupe dans ce panorama des idées, et non seulement dans le champ clos des spécialistes. Sans concessions de facilité, le résultat des recherches s'insérait

dans des collections appelées « Textes du XXème siècle » ou « La Librairie du XXème siècle », ou bien il arrivait qu'elle le nommait elle-même « essai » (*La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999). L'étude, la recherche, aboutissaient, sans perdre dans le chemin les difficultés qu'ils avaient suscitées, à l'essai.

La première caractéristique de ses textes du XXème siècle, sur la tragédie et les femmes, est que les mots qui les constituent Nicole Loraux les a tissés avec les mots de la tragédie ; ceux qu'elle a choisis, scènes, personnages, aspects de ce qu'ils disent ou font, les mots du texte qu'elle montrait, analysait, pensait et repensait, à fin qu'ils deviennent la trame de son discours. Très souvent les lecteurs des tragédies préoccupés par des problèmes contemporains ou pour approcher les tragédies aux contemporains, ont soumis ces textes au lit de Procruste de telle ou telle théorie ou doctrine. Ne pas appliquer à ce qui est lu des théories, ou « quelques grandes lois universelles » pouvant sembler évidentes, mais y trouver, peu à peu, « la langue — grecque, mais surtout tragique » et la dire en français, en langue d'aujourd'hui, en l'expliquant, peu à peu, ou bien en la traduisant. En l'expliquant plutôt qu'en l'interprétant : « à la pulsion interprétative, on préférera le lent cheminement dans le mot à mot du signifiant tragique »<sup>1</sup> — elle le disait particulièrement mais on peut bien le citer en général. Lire avec attention, observer avec perspicacité et poser des questions, les questions pertinentes.

Elle doit assumer que le texte a une « profondeur », en employant un terme qu'elle prend à Jean-Pierre Vernant<sup>2</sup> afin de pouvoir fonder une attention, la nôtre, bien différente de celle des athéniens au théâtre, mais capable, avec d'autres moyens — la lecture, l'étude —, d'arriver à reconstruire sur le texte écrit une perception du texte oral tel que, en mots à nouveau de Vernant, elle fasse « transparent à tous ses niveaux, dans la polyvalence et les ambiguïtés », ce que Vernant nomme « le langage du texte » mais que Loraux nomme plutôt « la langue tragique » ou « le signifiant tragique ». Loraux part donc de cette épaisseur, de cette profondeur du texte tragique.

Les paroles de quelqu'un, ce qu'il dit, peut précéder ce qu'il pense. Au sens où quelqu'un peut dire des vérités qu'il ne comprend pas ou qu'il ne comprend pas encore. « La langue d'Hélène devance sa pensée »<sup>3</sup>, signale-t-elle. Elle se réfère à l'usage par l'héroïne de l'*Hélène* d'Euripide, dans le vers 353 de cette tragédie, du syntagme *phónion aiórema*, « cette intraduisible et contradictoire “suspension sanglante” que les traducteurs occultent comme ils le peuvent, parce que, pensent-ils, le propre de la pendaison est que le sang n'y coule pas » ; cet oxymoron, Loraux le prend comme une expression d'un certain choix d'Hélène, au sens où pour celle-ci « il n'est de mort pensa-

1. *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Paris 1985, p. 69.

2. *Façons...* cit., p. 10 n. 3 (p. 103 : « Je comprends ce terme de J.-P. Vernant, “Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque”, à J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en grèce ancienne*, Paris 1972, p. 35 »).

3. *Façons...* cit., p. 43.

ble que sanglante » et que ces mots « récusent la pendaison dans l'instant même où elle en évoque l'éventualité ». Le texte impose ainsi sa loi, mais, en revanche, le discours sur lui peut enlever les mots qu'il choisit de l'endroit où ils se trouvaient afin de les comparer à eux mêmes ou à d'autres ; afin d'organiser un système de sens qui, sans considérer comme un obstacle la situation concrète de chacune de ces localisations textuelles — mais sans forcément s'en passer —, fasse apparaître des implications plus profondes, fasse émerger des aspects qui, à l'endroit de chaque mot, et avant les rapports établis, n'étaient pas évidents à première vue. C'est-à-dire un travail dans la profondeur du texte, non pas depuis la surface des textes, mais du dedans des mots.

Quant aux textes tragiques, Vernant et Vidal-Naquet dans l'horizon immédiat, là-bas même. Plus loin, l'immersion dans les mots de Louis Gernet ; plus près, mais parallèlement, le travail de ceux qui s'y immergent historiquement et sont capables de projeter sur la réalité des textes où ces mots apparaissent un sens ancien, une racine, que le mot contient et révèle et cache : cache à celui qui y voit seulement un nom ; révèle à celui qui est capable de faire émerger un sens depuis cette autre profondeur. L'estime qu'elle montra pour l'œuvre de Nagy se situe ici. Dans le prologue de la version française, en partie d'elle-même, de *The Best of the Achaeans* (orig. 1979)<sup>4</sup>, elle écrivait : « Or, il retrouve — et cette découverte est pour Gregory Nagy le corps de son entreprise toute entière — que le nom d'Achille, déchiffré comme désignant celui qui apporte de la souffrance (*ákhos*) à son peuple en armes (le *lâós* des achéens), condense déjà en lui ce long récit qu'est l'*Iliade*, comme s'il était des noms qui, par soi, contiennent en germe l'épopée ».

En 1988, Loraux écrivait quelques mots comme préface à sa traduction, avec François Rey, d'*Hécube* et le *Cyclope* d'Euripide<sup>5</sup>. Il s'agit d'un exercice typiquement lorausien, car elle s'efforce de trouver un point en commun entre ces deux drames — et elle le trouve magnifiquement dès le début — mais ce que je veux souligner maintenant c'est autre chose. Dans sa lecture d'*Hécube*, elle nomme trois noms : Polyxène, Polydore, Polymestor. Elle les appelle « des noms croisés » et elle dit qu'ils sont « signifiants comme les grecs aiment que soient les noms ». En masculin, elle souligne que « le Très Accueillant » est un « euphémisme » d'Hadès, elle le met donc en rapport avec le sacrifice, avec la mort de Polyxène, mais l'accueil, l'hospitalité qu'il y a dans son nom « annonce aussi que beaucoup d'hospitalité — celle d'Hécube jadis envers Polymestor — sera récompensée par la trahison ». Et, encore, ouverte à tout mettre en rapport : « il en va de même avec Polydore, dont le nom garanti qu'il apporte beaucoup de dons », mais celle qui était grande, excessive, était l'avarice de l'hôte, c'est pourquoi « l'hospitalité — cet échange, pour un Grec modèle de tous les autres — s'est muée en guet-apens ». Dans le texte

4. G. NAGY, *Le meilleur des Achéens*, traduit de l'anglais par Jeannie Carlier et Nicole Loraux. Préface de Nicole Loraux, Paris 1994, p. 10.

5. Euripide, *Hécube. Le Cyclope*, Théâtre de Gennevilliers-Théâtre/Public, Paris.

rien n'indique le besoin de mettre en rapport la grande hospitalité qu'il y a étymologiquement dans le nom de Polyxène avec l'hospitalité d'Hécube vis-à-vis de Polymestor ; seul le nom de Polydore pourrait être considéré, selon le texte, parlant (Loraux allègue à ce sujet les vers 1228-1229). Mais elle compose avec les trois noms un système signifiant ; comme si elle disait : les spectateurs percevaient ces sens qu'elle met en lumière, devant les lecteurs, les spectateurs qui ne s'en aperçoivent plus, et en conséquence ils pouvaient établir des correspondances qui sont effectivement à la base des mots. Des correspondances, j'ai écrit, et je pense maintenant qu'il ne serait peut-être pas inconvenient si ce mot suscitait chez quelqu'un, comme il l'a fait chez moi, le souvenir d'un poème célèbre de Baudelaire.

Il arrive que, des profondeurs du texte à celles de l'âme — soit-elle âme collective ou individuelle —, il se produit un glissement, parfois, au-delà de l'anthropologie et de la psychologie historique, vers la psychanalyse. Tuer les femmes c'était plutôt une affaire d'anthropologie — du sacrifice, avec ou sans sang, à la violence — ou de psychologie historique — de comment les grecs percevaient le corps de la femme ; de l'effet de la différence des femmes dans la façon dont elles se font tuer ou elles se tuent. Le deuil, la lamentation, la voix continuellement endeuillée des femmes, cela prend chez Loraux un tour et un développement qui ne semble pas étrange à la psychanalyse. Un article de 1986 intitulé « Le deuil du rossignol » peut être considéré le noyau dur de *Les mères en deuil* (Paris 1990), un livre risqué dans sa conception et où son écriture atteint peut-être son degré plus notable d'intensité. Cet article parut dans le numéro 34 de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*<sup>6</sup> et ce ne fut pas la seule fois que Loraux publia dans cette revue. Des points qui pour elle étaient centraux, si Antigone aimait ou n'aimait pas la mort par exemple, elle les ruminait en ayant mastiqué peu à peu la tragédie de Sophocle qu'elle s'efforça tant à lire<sup>7</sup>, mais non sans rapport avec la psychanalyse<sup>8</sup>. La scène du *Richard III* de Shakespeare qui fait le départ de *Les mères en deuil* lui réveilla le phantasme de Freud, qu'elle conjura non sans ironie<sup>9</sup>.

Ainsi, dans les tragédies il y a plein de mots, de toutes sortes, des mots de la langue ; certains, lexique de spécialité, ou terminologie, des mots qui ont un sens dans le vocabulaire des institutions, des pratiques comme le sacrifice ; d'autres, des mots du lexique commun, que l'on pourrait trouver dans n'importe quel texte, verbe ou substantif. « Tous ces mots de la langue, la tragédie les emploie et les détourne pour en faire la trame d'un discours très au-

6. *Les mères en deuil*, Paris 1990, p. 97 n. 149 (p. 147).

7. Sophocle, *Antigone*, Paris 1997.

8. Voir par exemple sa façon de s'approcher à Lacan et de s'en séparer à plusieurs endroits. Par exemple à propos d'Antigone, N. LORAUX, « Le point de vue du mort », *Poésie* 57, 1991 et « Mort : el punt de vista des de l'Hades » dans G. DUBY (dir.), *Els ideals de la Mediterrània dins la cultura europea*, Barcelona 1995, p. 295, où elle cite J. Lacan, *Séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris 1986, p. 326.

9. *Mères...*, p. 16 et n. 7 (p. 124).

dible qui, sous le récit, parle encore et toujours de la différence des sexes »<sup>10</sup>. Surtout quand l'objet du sacrifice est une femme ; quand le sujet du verbe — qui peut être si inoffensif (« neutre », dit elle) comme aller ou partir, ou plus spécifiquement, comme se plaindre, ou plus cruel, comme se suicider — est une femme ; quand le substantif est un nom d'une partie du corps féminin — depuis la gorge au foie, par exemple. Ces sens se trouvent « sous le récit », dans la profondeur dont nous parlions donc, et configurent ainsi dans les tragédies un discours qui y est « très audible », et en plus agréable à l'écoute, mais à condition que quelqu'un les fasse émerger — « sous le récit » où ils se trouvaient — et nous les présente en réponse à une stratégie et à un dessein. Dans les divers discours de la réalité, et très spécialement dans les discours politiques que Loraux connaissait si bien, la vertu de la femme est de ne pas y être, ou de n'avoir pas trop gêné, de n'avoir pas fait trop de bruit<sup>11</sup> ; au contraire, dans les mythes de la tragédie, il est certain que souvent on rappelle aux femmes qu'en elles le silence est vertu, mais c'est parce qu'elles y sont décisives : elles y parlent assez et décident du cours des événements ; on les tue ou elles s'y tuent, sans cesse elles se plaignent. Comme elle prétendait, chercher sous le récit doit révéler un discours sur la différence des sexes. Et, en même temps, dessiner une dimension particulière, spécifique, de la tragédie grecque, qui est en rapport centralement avec cette différence. Car y chercher cette différence, lui fit soulever des questions qu'elle tenait elle-même pour risquées — « essentielles, difficiles », qui « doivent demeurer ouvertes » —, et qui illuminaient des aspects conflictuels de la tragédie ; non pas la vieille vision du conflit tragique que nous devrions trouver, goethéennement, au cœur de chaque tragédie, mais la conception même de la tragédie comme « un genre *en conflit* »<sup>12</sup>. Et, en plus, avoir mis au cœur du débat la question du caractère politique de la tragédie, dans des termes pas du tout conventionnels. L'antipolitique de la tragédie est un point de vue qui lui permet, moyennant le deuil — des femmes — avec lequel elle focalise la tragédie, opposer nettement ce genre de poésie dramatique à la cité, à l'idée que la cité se fait d'elle-même. Cela est en rapport avec le conflit rencontré dans la définition que je viens de rappeler. Elle disait : « pour aller droit à l'essentiel, je dirai qu'est antipolitique tout comportement qui détourne, refuse ou met en danger, consciemment ou non, les réquisits et les interdits constitutifs de l'idéologie de la cité, laquelle fonde et nourrit l'idéologie civique. Par « idéologie de la cité », j'entends essentiellement l'idée que la cité doit être — et donc par définition est — *une et en paix* avec elle-même »<sup>13</sup>. Dans ce chemin qui au bout nous mènera du citoyen au spectateur, Loraux sentit peut-être de loin la fulguration dionysiaque de Nietzsche, mais plus

10. *Façons...* cit., p. 13.

11 « Notes sur un impossible sujet de l'histoire », *Les cahiers du GRIF* 37-38, 1988, p. 113 = « Notas sobre un imposible sujeto de la historia », *Enrabonar* 26, 1996, p. 14.

12. *La voix endeuillée*, Gallimard, Paris 1999, p. 120.

13. *La voix...* cit., p. 45-46.

près encore, pour parler de l'émotion et de l'individuel, elle a dû sentir la compagnie de Diego Lanza, et cela, concrètement, depuis la contribution de ce chercheur au numéro 3 de la revue *Mètis*<sup>14</sup>. À la fin et en conclusion de son essai sur la tragédie, elle écrivait, en effet, sur la catharsis de la tragédie — c'est-à-dire sur la purification de chaque spectateur —, laquelle chaque année, lors des Dionysies, « par l'évocation du deuil, contre la prescription de l'oubli par la cité, elle bouleversera le spectateur, elle l'incitera à dépasser son appartenance à la communauté civique pour saisir son appartenance, plus essentielle encore, à la race des mortels. Car tel est bien à jamais le dernier mot de ce que chante, au spectateur plus qu'au citoyen, la voix endeuillée de la tragédie »<sup>15</sup>.

La voix que Sartre avait escamotée dans *Les Troyennes*. C'est pour cela qu'on rentre dans *La voix endeuillée* par la porte de cette œuvre de Sartre. Afin de rendre évident que cette voix de deuil est irrenonçable dans *Les troyennes* d'Euripide et dans la tragédie grecque en général, parce qu'elle est condition du tragique<sup>16</sup>. Mais cela formule la dernière approximation que je vais me permettre, dans ce papier, à la tragédie et aux femmes de la tragédie selon Nicole Loraux. Il est évident que la distance entre le théâtre d'Athènes et nous est un fondement de sa lecture ; que son écriture s'efforce de faire apparaître le spécifiquement grec de la tragédie. Que, au contraire, elle a toujours à l'esprit l'actualité, ce qui reste en vigueur, aujourd'hui, de la tragédie ; mais encore, la vigueur, aujourd'hui, du discours sur les femmes grecques. Et dans *Les mères en deuil* on y rentre par Shakespeare, de même que dans *La voix endeuillée*, comme je viens de le rappeler, on y rentre par Sartre. « Nous ne saurions », écrivait Loraux, « plus nous sentir immédiatement grecs », c'est pourquoi, pour nous « Shakespeare pourrait bien constituer le lieu obligé de toute enquête sur une passion dramatique »<sup>17</sup>. Ici le texte de *Richard III* nous paraît une médiation si non obligée, au moins pertinente. Elle n'est évidemment pas nécessaire, mais quand nous aurons parcouru le discours qui en part, les mères de la tragédie grecque nous ramèneront à Shakespeare en passant maintenant par Freud<sup>18</sup>. Certes il aura fallu se rappeler qu'il y avait un temple de la Mère des dieux à l'agora d'Athènes ; certes le discours qui part des mères shakespeariennes est grec, un tissu tramé de mots grecs. Mais, cette médiation, n'interfère pas-t-elle dans notre compréhension de l'objet : la tragédie, les femmes ?

Même en soulignant que son travail était sur le mot à mot des textes originaux, Loraux s'intéressa beaucoup à la mise-en-scène des tragédies, ce qui implique avoir à les dire, ces mots sur lesquels elle travaillait comme helléniste, en une autre langue. Elle traduit, comme je l'ai rappelé, pour la scène.

14. D. Lanza, « Les temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement », *Mètis* 3, 1988, pp. 15-39. Cfr., du même, le livre *La disciplina dell'emozione*, Milan 1997.

15. *La voix...* cit., p. 137.

16. *La voix...* cit., p. 25.

17. *Mères...* cit., p. 18.

18. *Mères...* cit., pp. 117-119.

Et elle se référa plus d'une fois à des mises-en-scènes concrètes : et c'est d'une mise-en-scène de *Richard III* que provient l'attention qu'elle prêta à la scène d'où démarre son discours sur les mères ; on dirait parfois qu'elle lui fallait passer par *Les troyennes* surtout pour trouver le soi-même et se séparer du soi-même qui avait vu cette pièce de Sartre en 1965. Elle s'expliquait ainsi : « en choisissant une telle entrée en matière, je voudrais suggérer qu'à l'horizon de cette recherche il y a un intérêt soutenu pour la question de la *réception* du genre tragique ». Puisque, en fait, c'est d'ici d'où démarre, dans son expérience, dans la nôtre, le déplacement du citoyen au spectateur — le déplacement chez elle, chez chacun de ses lecteurs, de l'helléniste à l'intellectuel, au spectateur d'aujourd'hui. De façon bien précise : « c'est à partir de notre actualité et de ses questions que nous interrogeons la tragédie ancienne ». D'habitude nous signalons dans ce déplacement deux termes : les grecs et nous. Elle en détecte, en rapport avec cela même, trois : « les textes tragiques tout à la fois étudiés comme textes et resitués dans leur contexte historique », un ; « la réception actuelle de la tragédie », un autre ; et, le troisième, « la réception, ancienne, que nous tentons de construire — et que peut-être tout simplement nous imaginons — à partir des textes où elle est supposée s'inscrire en creux »<sup>19</sup>. C'est-à-dire, les grecs et nous et le discours que nous construisons aujourd'hui en essayant de nous situer dans une réception au plus près possible de l'original.

Entre la tragédie et nous, Shakespeare ou Sartre ou Freud ou Barthes sur Racine<sup>20</sup> nous aident de temps en temps à mesurer la distance ; parfois ils nous en approchent, parfois ils nous en séparent, mais ils en marquent toujours la distance, repères dans l'espace, dans le temps entre la tragédie et nous — et aussi espace et temps à nous. Quelles garanties peut offrir un tel exercice ? Le problème pour construire avec garanties notre discours dans le creux des vieux textes des tragédies ressemble à celui de dire aujourd'hui, dans les tragédies que nous mettons-en-scène, les mots des originaux. Quand nous traduisons, il y a « un mode éminemment exigeant de la fidélité distanciée » puisque, à la limite, « la matérialité littérale » ne peut pas être traduite<sup>21</sup>. Une fidélité à distance ; conscients de la distance, en questionnant le mot à mot d'une tragédie — comment y entrer avec fidélité, avec profondeur, et situer progressivement notre discours dans le creux des vieux mots —, nous essayons de comprendre les tragédies à partir d'elles-mêmes et de nous en tenir à distance pour pouvoir les dire, aujourd'hui.

Les livres, les études, les essais de Nicole Loraux, écrits avec fidélité aux textes et conscience historique de la distance, sont devenus non seulement des outils pour le métier des chercheurs du monde grec, mais aussi des jalons dans la pensée contemporaine, dans la réception aujourd'hui, au cœur de nos inquiétudes, de nos convictions et de nos sentiments, de la tragédie

19. *La voix...* cit., p. 10.

20. *Façons...* cit., p. 12 et n. 7 (p. 103).

21. *La voix...* cit., p. 24.

grecque ; des femmes qui y tuent les mâles, qui s'y tuent et s'y plaignent, à cause des mâles, alors à Athènes et non pas à l'Agora, dans la fête du dieu, comme aujourd'hui dans nos théâtres et nos festivals, sous la protection du dieu de Nietzsche et, à la fin, dieu aussi des femmes incessamment, continuellement en deuil, de Nicole Loraux<sup>22</sup>.

22. *La voix...* cit., p. 107.