



Édito

Entre le premier appel du Veilleur, attendant la flamme : « Dieux ! Délivrez-moi de mes souffrances », et l'exhortation finale du Cortège porteur de « flammes joyeuses » : « Lancez le cri rituel, le grand cri de Joie ! », la trilogie d'Eschyle se construit autour du problème central de la Justice. L'histoire d'Oreste clôt enfin la série des crimes dans la terrible famille des Atrides ; les mythes grecs déclinent inlassablement les malheurs qui leur sont réservés, depuis la faute d'Atrée.

On en trouve plusieurs allusions dans l'*Odyssée* au VIII^e siècle av. J.-C. Mais dans le récit épique d'Homère, Clytemnestre n'est que la complice du meurtre d'Agamemnon, et leur fils vengeur n'est guère tourmenté par les implacables déesses qui rendent fous les criminels...

C'est trois siècles plus tard, dans une Athènes devenue démocratique et dotée d'institutions judiciaires, qu'Eschyle fait d'Oreste un héros tragique. Son matricide est au centre du spectacle choral en trois parties (*Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*) qui, au printemps de l'année 458 av. J.-C., réunit tous les citoyens à l'occasion des fêtes des grandes Dionysies.

Olivier Py met en scène aujourd'hui l'*Orestie*, dans une traduction de l'œuvre d'Eschyle qu'il a lui-même proposée. Ce dossier offre des pistes d'interprétation pour comprendre de quelle manière le travail sur la langue, le chant et le geste dessine l'espace tragique voulu par le metteur en scène. Le dossier propose également des rapprochements avec d'autres mises en scène de l'*Orestie* et plusieurs réécritures de la tragédie.

Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

Que savons-nous d'Eschyle,
le premier grand tragique grec ?
[page 2]

Approche des personnages
de la trilogie
[page 2]

Agamemnon et *Les Choéphores* :
une construction en miroir
[page 5]

Les Euménides :
l'élan vers un avenir pacifié
[page 6]

Le pouvoir de la parole
et la puissance du chant
[page 8]

Deux *Orestie* en affiches
à l'Odéon
[page 9]

Après la représentation : pistes de travail

La confrontation des espaces
[page 10]

Le jeu avec les costumes
et les accessoires
[page 12]

L'alternance de la parole
et du chant
[page 18]

La trajectoire du spectateur
[page 19]

Rebonds et résonances
- comparaison d'images de mise
en scène (A. Mnouchkine
et P. Stein)
- réflexion sur la justice
- réécritures de l'*Orestie*
[page 20]

Annexes

Entretien avec le metteur
en scène
[page 28]

Comparaisons iconographiques
[page 30]

Entretien avec le compositeur
[page 34]

Partitions du chœur
d'*Agamemnon* à écouter
[page 37]

Bibliographie
[page 41]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

DÉCOUVRIR LE TEXTE D'ESCHYLE ET LA TRADUCTION D'OLIVIER PY

→ Proposer aux élèves la lecture d'un extrait¹ à plusieurs voix par petits groupes. Apporter une attention particulière à l'adresse et souligner le travail sur les sonorités et les rythmes. On pourra également proposer de lire une même scène chez Eschyle, Sophocle et Euripide.

QUE SAVONS-NOUS D'ESCHYLE, LE PREMIER GRAND TRAGIQUE GREC ?

→ Proposer aux élèves de mener une recherche au CDI sur le théâtre grec et Eschyle en particulier.

Eschyle (Eleusis, 525 – Gela, en Sicile, 456 av. J.-C.) est pour nous le fondateur de la tragédie, et à plusieurs titres. D'abord parce qu'il est l'auteur des premières tragédies que nous ayons conservées (sept sur une œuvre d'environ quatre-vingt-dix pièces). Ensuite, parce qu'il est sans doute à l'origine de l'action dramatique en faisant intervenir, en plus du Chœur qui à l'origine était le seul interlocuteur du héros, un deuxième personnage sur scène pour dialoguer avec le premier.

Remportant plusieurs fois le premier prix aux concours dramatiques annuels des grandes Dionysies d'Athènes, ses tragédies mettent en action l'histoire des grandes figures de la mythologie : Prométhée dans *Prométhée enchaîné*, les Danaïdes dans *Les Suppliantes*, et les deux grandes familles maudites – les Labdacides dans *Les Sept contre Thèbes* et les Atrides dans *Orestie*, seule trilogie antique complète à nous être parvenue.

Mais Eschyle, qui a aussi pris part aux combats victorieux d'Athènes à Marathon (en 490 av. J.-C.)

puis à Salamine (en 480 av. J.-C.), est aussi le premier à faire représenter une tragédie dont le sujet est historique : sa première pièce, *Les Perses*, évoque la défaite terrible de l'armée de Xerxès face aux Grecs.

Eschyle a également assisté à la naissance et au rayonnement de la démocratie dans l'Athènes du V^e siècle av. J.-C. à partir des réformes de Clisthène (en 508 av. J.-C.). On en retrouve l'une des institutions à la fin de sa dernière œuvre, *Orestie* : parmi les juges athéniens appelés à décider du sort d'Oreste, on reconnaît l'Aréopage, ce conseil de citoyens qui siégeait non loin de l'Acropole et qui était chargé de rendre la justice sur les affaires criminelles.

Son influence sera considérable, et d'abord sur les auteurs tragiques grecs qui le suivent. Sophocle puis Euripide feront représenter chacun une *Électre*. Avec eux, le Chœur perd progressivement de l'importance tandis que les passions et les choix individuels des héros en gagnent. Chez Eschyle, les Chœurs font encore entendre longuement leur sublime méditation angoissée, en quête de justice civique et d'harmonie divine au-delà des fautes humaines et de la violence du monde.

APPROCHE DES PERSONNAGES DE LA TRILOGIE AGAMEMNON, LES CHOÉPHORES, LES EUMÉNIDES

→ Examiner en premier lieu la liste des personnages, dans leur ordre d'apparition, en cherchant à les regrouper.

Agamemnon (la pièce se déroule à Argos) :

Le Vieilleur

Le Chœur des vieillards d'Argos

Clytemnestre, femme d'Agamemnon

Le Messager

Agamemnon, fils d'Atrée, roi d'Argos

Cassandra, fille du roi de Troie, captive d'Agamemnon

Égisthe, cousin d'Agamemnon, amant de Clytemnestre

1. Édition de référence : *Orestie*, Eschyle, traduction d'Olivier Py,

Le Théâtre d'Actes Sud-Papiers, avril 2008, (18,50 €).

Le choix de l'extrait est à l'appréciation de l'enseignant : il peut s'agir du début d'un des trois volets de la tragédie ou d'un moment-clé étudié par la suite, comme le jugement d'Oreste (*Les Euménides*) par exemple.

Les Choéphores (la pièce se déroule à Argos) :

Oreste, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre
Le Chœur des porteuses de libations
Électre, sœur d'Oreste
Le Portier
Clytemnestre, veuve d'Agamemnon
La Nourrice
Égisthe, amant de Clytemnestre
Un Serviteur
Pylade, cousin d'Oreste

Les Euménides (la pièce se déroule à Delphes, puis à Athènes)

La Pythie, prêtresse d'Apollon
Apollon, dieu de la clarté solaire et de la divination
Oreste, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre
Clytemnestre, fantôme
Le Chœur des Érinyes, déesses du châtement
Athéna, déesse de la sagesse
Citoyens athéniens

Les Atrides

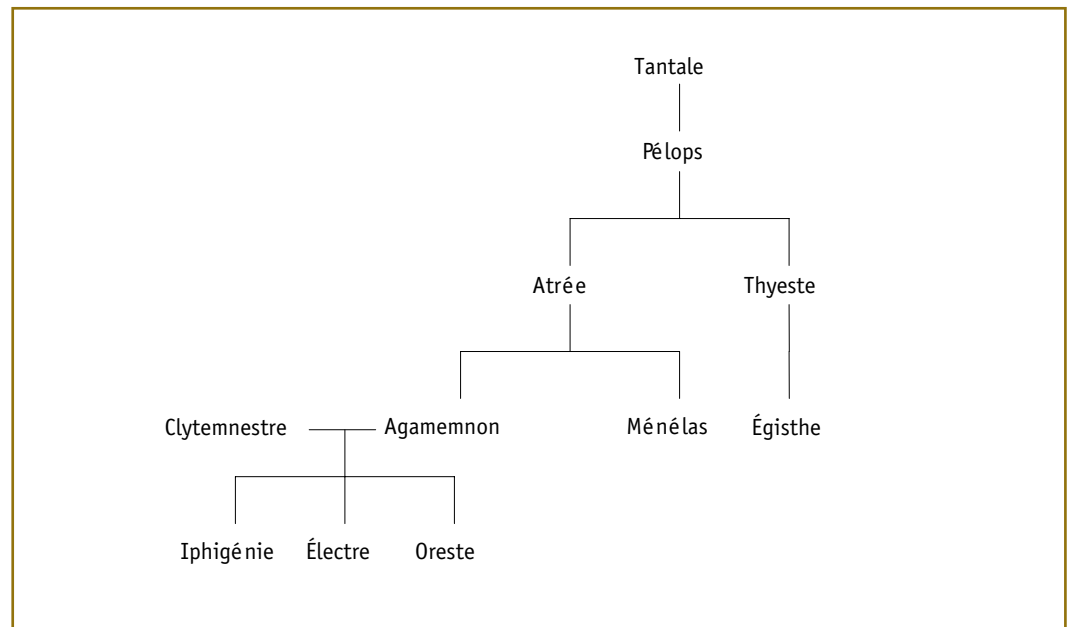
On constate l'importance des liens familiaux. La trilogie s'étend sur deux générations de la famille des Atrides. Ses membres sont des personnages mythologiques et de rang illustre, caractéristiques des héros tragiques :

- le père (le roi Agamemnon), la mère (Clytemnestre) et le cousin du père, Égisthe ;
- le fils et la fille (Oreste et Électre) et leur cousin Pylade.

Cassandre est elle aussi un personnage mythologique et de haut rang, elle est amenée comme captive à Argos après le massacre des Troyens par les Grecs.

Clytemnestre est le seul personnage à être présent dans les trois parties de la trilogie, elle est d'abord épouse infidèle, puis veuve, et enfin apparition, fantôme...

→ **Rechercher, étant donné le poids des crimes du passé dans l'*Orestie* qui sont Thyeste, Atrée et Iphigénie, de manière à reconstituer un arbre généalogique des Atrides et à comprendre en quoi la représentation de l'histoire de cette famille est particulièrement propre à provoquer l'émotion tragique.**



Eschyle met l'accent sur le crime d'Atrée, à l'origine de la malédiction (quand d'autres versions du mythe font remonter la faute première à celui de Tantale) : ayant découvert la trahison de son frère Thyeste qui a séduit sa femme, Atrée l'invite à un banquet et lui donne à manger la chair de ses fils qu'il a tués. À la génération suivante, Égisthe, dernier enfant de Thyeste, le venge en participant à l'assassinat du fils d'Atrée, Agamemnon, après avoir séduit l'épouse de celui-ci, Clytemnestre.

Iphigénie, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, a été mise à mort et offerte en sacrifice aux dieux sur ordre de son père pour permettre à l'armée grecque de partir combattre à Troie. Ainsi, Iphigénie est tuée par Agamemnon, qui est tué par Clytemnestre, qui est tuée par Oreste... On retrouve bien les éléments du tragique : le poids de la faute originelle écrase des héros à la fois victimes et bourreaux dont les crimes et les malheurs démesurés suscitent chez le spectateur terreur et pitié.

Le Chœur

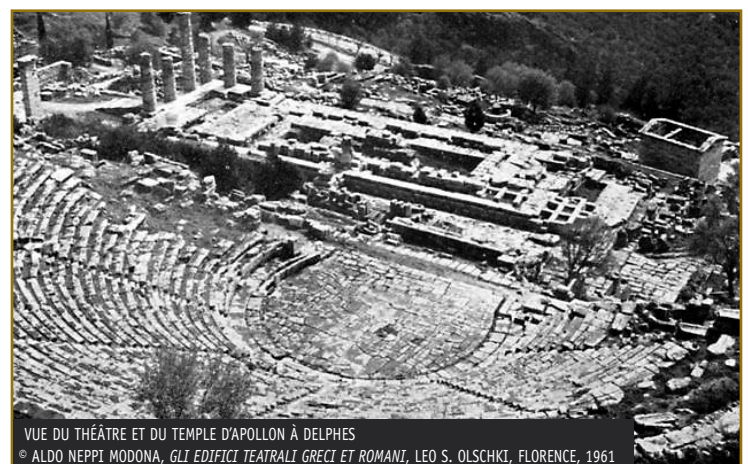
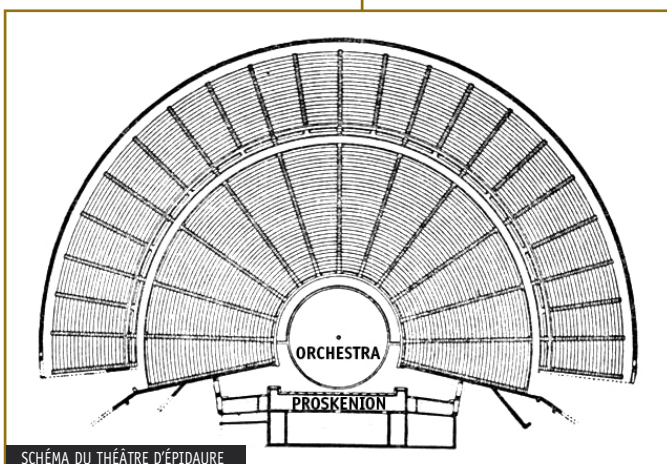
On observe ensuite qu'un Chœur est toujours présent dans les tragédies. Composé de douze membres, il chante, accompagné de musique. Son porte-parole, le Choryphée, s'en détache parfois pour dialoguer avec le héros ou l'héroïne tragique. Dans *Agamemnon*, le Chœur est constitué par les vieillards, habitants d'Argos. Dans *Les Choéphores*, ce sont des captives, porteuses de libations (*choéphores*, en grec) pour le tombeau d'Agamemnon. Dans *Les Euménides*, ce sont les Érinyes, déesses de la vengeance qui poursuivent les criminels.

Le rôle du Chœur évolue dans la trilogie et devient de plus en plus important, donnant d'ailleurs leur titre aux deux dernières tragédies : le Chœur des *Choéphores* guide les héros Oreste et Électre, qui suivent ses conseils, et le Choryphée des Érinyes dans *Les Euménides* est partie prenante de l'action.

→ **Rechercher des éléments qui permettent de comprendre dans quel espace se déroulait**

l'action tragique dans les théâtres grecs de l'Antiquité, et ainsi quels problèmes de représentations spécifiques sont posés par la tragédie grecque.

En Grèce, le *proskenion* est toujours réservé aux acteurs professionnels masqués qui incarnent les héros tragiques. Cette scène surélevée se trouve devant une façade représentant un palais ou un temple, et se prolonge plus bas en un espace circulaire où évolue le Chœur, composé de citoyens constamment présents : c'est l'*orchestra* où se dresse un petit autel consacré à Dionysos. Le Chœur fait ainsi le lien entre les spectateurs et les acteurs, entre la cité et le dieu. Cette scénographie n'est pas une invention d'Eschyle, elle dérive de la manière rituelle dont les processions chantées et dansées, accompagnant offrandes et sacrifices, évoluaient devant les citoyens rassemblés pour honorer le dieu de l'élan vital et de l'ivresse. Le Chœur est donc le signe de l'origine cérémonielle du théâtre.



Les dieux et les hommes

Les dieux ne sont pas seulement invoqués, ils interviennent directement dans *Les Euménides* : ce sont les deux jeunes dieux olympiens (Apollon et Athéna) et les archaïques déesses du châtement, les Érinyes, qui forment le Chœur.

La Pythie, intermédiaire entre les dieux et les hommes, est l'interprète des oracles d'Apollon au sanctuaire de Delphes.

Enfin, l'humanité ordinaire est présente dans la tragédie, ce sont les personnages secondaires anonymes :

- le veilleur et le messager dans *Agamemnon* ;
- le portier, la nourrice et un serviteur dans *Les Choéphores* ;
- les citoyens athéniens dans *Les Euménides*.

Dans *Les Euménides*, l'affrontement puis le nouveau pacte entre les dieux fonde une ère nouvelle où ce sont justement ces hommes ordinaires, les citoyens athéniens devenus juges, qui décideront désormais du sort de l'accusé.

AGAMEMNON ET LES CHOÉPHORES = UNE CONSTRUCTION EN MIROIR

→ **Souligner la structure symétrique des deux premières tragédies de la trilogie, *Agamemnon* et *Les Choéphores*.**

Au début d'*Agamemnon*, c'est l'attente du Veilleur qui se fait entendre, qui depuis des années guette le signe rapportant la victoire des Grecs à Troie et le retour d'Agamemnon à Argos. Le Chœur exprime son espoir devant les signes annonçant le retour du roi victorieux, mais aussi son inquiétude grandissante ; ses pressentiments et ses avertissements sur les excès et la fragilité humaines sont relayés par les visions sanglantes que révèle Cassandre – qui possède le don de deviner l'avenir sans jamais être crue – juste avant d'entrer dans le palais où se prépare un double assassinat. Dissimulant sa haine envers son époux qui a sacrifié leur fille Iphigénie pour combattre à Troie, Clytemnestre a réussi à le persuader, en flattant son orgueil, de marcher sur de précieuses étoffes pourpres, réservées au passage des statues de divinités. On entend ensuite les cris d'Agamemnon venant de l'intérieur du palais. Clytemnestre en sort triomphante en compagnie d'Égisthe, son amant et son complice (la mort du fils d'Atrée venge enfin son père Thyeste), montrant les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre. Le Chœur, horrifié, se livre au désespoir de voir son roi enseveli sans honneur et Argos aux mains des criminels.

Les Choéphores s'ouvre également sur le retour d'un membre de la famille des Atrides, éloigné lui aussi d'Argos pendant des années : il s'agit cette fois d'Oreste, que sa sœur Électre

a toujours espéré voir revenir. Elle se lamente sur le tombeau de leur père Agamemnon, accompagnée du Chœur (celui-ci, à nouveau, est du côté d'Agamemnon et de ses enfants, contre Clytemnestre et Égisthe). Alors que le crime était pressenti et redouté obscurément dans *Agamemnon*, il est évoqué, préparé et justifié clairement dans *Les Choéphores*, car ce crime est cette fois soutenu par un dieu. Ainsi, à l'inverse d'*Agamemnon*, le Chœur passe du désespoir à la joie lorsque Oreste, reconnu par sa sœur, se montre prêt, incité par Apollon, à exécuter la vengeance attendue. Des présages de mort sont présents aussi dans *Les Choéphores*, sous la forme du cauchemar de Clytemnestre, qui a vu en songe le serpent qu'elle nourrit en train de lui mordre le sein. Le lieu du double crime est le même, l'intérieur du palais. Le meurtre familial est commis par Oreste, bien accueilli par ses futures victimes (Clytemnestre et Égisthe), trompées par sa fausse identité d'étranger et la fausse nouvelle (sa propre mort) qu'il apporte. Symétriquement, dans *Agamemnon*, Clytemnestre attendait ses victimes en les accueillant avec des paroles mensongères. « Ils mourront comme ils ont tué, par la ruse », prévient Oreste. On entend à nouveau des cris à l'intérieur du palais ; Oreste en sort triomphant et nous voyons, à nouveau, deux cadavres. En proie à la terrifiante vision des Érinyes qui le poursuivent pour venger sa mère, Oreste s'enfuit et le Chœur, horrifié, se demande si le cycle de la vengeance va enfin cesser : « quand s'achèvera la colère du dieu de violence ? »...

→ **Analyse d'extraits : comparer deux scènes de meurtre dans *Agamemnon* et *Les Choéphores* pour comprendre la symétrie de leur construction. Observer en particulier le rôle que jouent les espaces dans la tension dramatique.**

*Agamemnon*², p. 42 à 44, de « Tu te retournes, pourquoi ? » à « Quoi ? Qui a crié ? »

*Les Choéphores*³, p. 80-81, de « Mais peut-on croire ces étrangers ? » à « C'est fait ? Quoi ? Qui est vainqueur ? »

Dans ces deux passages, la tension dramatique vient de ce que le spectateur sait qu'un meurtrier attend le personnage qui est sur le point d'entrer dans le palais. Le héros bientôt sacrifié se trouve donc sur le seuil d'un espace de mort (au fond de la scène) tandis que le Chœur, toujours devant, dans l'*orchestra*, reste extérieur au drame qui les touche : il en est témoin, comme le public.

Dans *Agamemnon*, le spectateur est informé de ce qui se prépare grâce aux visions terrifiées de Cassandra, qui recule devant le piège et révèle son sort au Choryphée : « Il faut mourir ! ». À cette clairvoyance désespérée s'oppose dans *Les Choéphores* l'aveuglement naïf d'Égisthe « Je saurai la vérité, on ne me trompe pas » :

le Choryphée (et le public à travers lui) en sait plus que le personnage et attire facilement celui-ci dans le piège « Entre et demande aux étrangers ».

Dans *Agamemnon*, le Choryphée élève alors sa réflexion sur la fragilité de la destinée humaine « Ah, humanité / Un morceau de craie a tracé ton bonheur ; / Un coup d'éponge et plus rien ». Il pressent le meurtre d'Agamemnon, prévoyant l'enchaînement des représailles à venir dans *Les Choéphores* : « C'est encore la mort qu'il faudra pour venger sa mort ». Cette méditation crée un suspense, brusquement interrompu par des cris qui viennent de l'intérieur, zone du plateau alors invisible pour les spectateurs. Le Choryphée, à l'image du public, s'effraie et s'interroge sur ce qui est arrivé, prolongeant la tension dramatique. Dans *Les Choéphores*, le Choryphée fait entendre une prière tremblante d'espoir pour la victoire d'Oreste, aspirant au « feu éblouissant de la délivrance » à venir dans *Les Euménides*. À nouveau, des cris se font entendre de l'intérieur du palais. Et là encore, le suspense se prolonge puisque le Chœur – comme le public – ignore encore « qui est vainqueur ».

LES EUMÉNIDES = L'ÉLAN VERS UN AVENIR PACIFIÉ

→ **En quoi la tragédie des *Euménides* marque-t-elle une rupture par rapport aux deux premières ?**

D'abord, l'espace dramatique n'est plus Argos mais le site sacré de Delphes, devant le temple d'Apollon, puis la cité d'Athènes consacrée à Athéna : l'espace de la tragédie quitte le décor mythologique du palais de la famille maudite pour rejoindre le lieu réel de sa représentation. Le déplacement des lieux implique aussi une durée pendant laquelle Oreste, en voyageant, s'est purifié de la souillure du sang de sa mère, non seulement auprès d'Apollon, mais aussi au contact des hommes. L'espace et le temps s'ouvrent. Nous ne sommes plus dans le resserrement de la fatale journée qui caractérise les deux premières tragédies. Le poids de son crime poursuit toujours Oreste, sous la forme d'un Chœur cette fois très engagé dans l'action, les Érinées vengeresses qui obéissent au fantôme de Clytemnestre. Mais ce passé lui-même n'est bientôt plus qu'une ombre lorsque de nouveaux arbitres interviennent : le dieu du Soleil vient plaider en faveur d'Oreste à Athènes, où la déesse de la Sagesse organise un procès public, avec des juges de la cité, pour décider

de son sort. Après un vote qui entraîne son acquittement, Oreste est définitivement libéré du cycle sanglant du crime et du châtiment, et les menaçantes Érinées elles-mêmes acceptent l'ordre nouveau qui accorde le soin de rendre la justice à une institution civile athénienne. C'est un cortège joyeux qui lance au peuple, à la gloire d'Athènes, un dernier chant de paix enfin délivré de toute angoisse et confiant dans l'avenir.

→ **Analyse d'extraits : comparer deux scènes pour comprendre le passage d'une conception primitive du châtiment à un nouvel ordre, celui de la justice athénienne. Observer en particulier la manière dont la parole est adressée (à qui ? à quelle distance ? sur quel ton ? avec quel effet ? ...).**

*Les Euménides*⁴ :

p. 99-100, de « Ni Apollon ni Athéna ne te sauveront » à « Chant noir qui terrifie et sidère ! »

p. 110, de « Athéniens, écoutez la loi que j'institue » à « Proclamez le verdict en respectant votre serment »

2. *L'Orestie*, Eschyle, traduction d'Olivier Py, Le Théâtre d'Actes Sud-Papiers, avril 2008

3. *Id.*

Les vociférations des Érinyes (elles se nomment elles-mêmes les « Imprécations ») sont à l'opposé de la proclamation d'Athéna, et leur confrontation montre bien l'ampleur de la révolution culturelle qui est représentée dans cette tragédie.

Le contraste se marque d'abord par la portée différente de la parole dans l'espace : les implacables déesses du châtement entourent Oreste (« Fermons le cercle ») qui est en position de suppliant aux pieds de la statue d'Athéna, pour lui interdire tout secours et l'enfermer à la fois physiquement et psychiquement dans leur « chant de la démence et du vertige ». Athéna, elle, ne parle pas « au nom des morts », mais publiquement, devant une assemblée de vivants, celle des spectateurs : « Athéniens, écoutez ».

Elle ne se réclame pas des prérogatives du passé, comme le font les Érinyes (« Nuit maternelle, tu as voulu que je poursuive les vivants et les morts ») mais elle fonde une institution indépendante chargée à l'avenir de rendre la justice au grand jour, un tribunal de

citoyens. Situé sur le mont Arès, celui-ci élève l'accusé hors des « profondeurs infernales » où veulent l'entraîner les Érinyes.

C'est un changement radical de valeurs qui est institué dans *Les Euménides*. Ce qui définit l'homme n'est plus son appartenance à une famille – liens de sang que défendent les Érinyes, attachées à « éteindre la vengeance d'une mère » – mais à la cité, où les liens sont civiques. Aux incantations menaçantes qui promettent des souffrances marquées par un excès de violence (« Tu n'es que du bétail engraisé pour mon sacrifice / Tu ne seras pas égorgé sur l'autel sacré / Mais dévoré vivant dans notre festin ») succède le discours de la mesure de la déesse de la sagesse qui substitue à la vengeance privée le respect et l'autorité de la loi, établis sur la raison. La crainte de la sanction subsiste, mais garantie par les institutions judiciaires, et non plus fondée uniquement sur la terreur sacrée. Eschyle nous fait ainsi assister à la naissance du droit, auquel il donne une origine divine, et par là une dimension d'éternité.

La trilogie que forment ces trois tragédies est certes un schéma imposé pour le concours dramatique à Athènes – c'est même une tétralogie qui est prévue puisqu'une quatrième pièce, un drame satyrique (Eschyle avait fait représenter un *Protée* aujourd'hui perdu), devait clore les trois premières, mais on voit bien que la trilogie est aussi dans *l'Orestie* une structure dialectique qui permet, dans le troisième moment, de dépasser la contradiction posée par les deux premiers dans un mouvement de pacification des contraires, de réconciliation entre l'ancien et le nouveau. *l'Orestie* est une tragédie qui finit bien. Il aura fallu parcourir toute la distance de Troie à Athènes, du mythe guerrier à la justice civique, pour que s'établisse la concorde. Les vieilles filles de la Nuit, les terrifiantes Érinyes, ne sont pas renvoyées mais intégrées à la cité démocratique en devenant des divinités garantes du respect des lois. En leur accordant le nom de « bienveillantes », Zeus, le « dieu de la parole triomphante », fonde un équilibre entre les forces obscures et notre aspiration à l'harmonie. Quant au crime d'Oreste, il n'est pas effacé : le héros n'est pas innocenté mais acquitté à la suite d'un débat opposant les parties devant un tribunal impartial. Même le crime le plus terrible, comme le matricide, a désormais droit à un jugement équitable. Les Parques ne sont plus les seules à fixer le destin des hommes. Apollon lui-même abandonne à ce moment ses privilèges oraculaires au profit des institutions humaines : à la question d'Oreste « Peux-tu prédire la sentence ? », le dieu répond « Comptez précisément les voix », attendant comme les autres le verdict des urnes... L'équilibre des pouvoirs, la démocratie, rend aux hommes la maîtrise de la justice et de leur histoire. Dans *l'Orestie*, comme le souligne Florence Dupont, « la confrontation entre tradition mythique et pensée juridique et politique vise à éclairer ce qu'est l'homme et son destin ».

LE POUVOIR DE LA PAROLE ET LA PUISSANCE DU CHANT

La tragédie grecque déployait le langage dans une double dimension : la parole et le chant, alternés.

→ **Repérer dans les trois pièces des moments dialogués où la parole renverse la situation, pour comprendre comment la persuasion agit au théâtre.**

Parler c'est agir. La parole persuasive, en particulier, agit si fortement sur son destinataire qu'elle modifie le cours de l'action dramatique.

Dans *Agamemnon*, Clytemnestre persuade son époux victorieux de marcher sur des étoffes précieuses avant d'entrer dans le palais, en flattant son orgueil et en le trompant avec de faux discours de respect et d'amour, ce qui pousse Agamemnon à se jeter dans le piège mortel préparé par sa femme. L'injonction paradoxale de Clytemnestre, « Triomphe en te laissant vaincre par ma parole »⁵, montre bien l'efficacité retorse de la persuasion : elle donne à celui qu'elle soumet l'impression d'avoir gardé l'avantage.

Dans *Les Choéphores*, le Choryphée incite la Nourrice à fausser le message à donner à Égisthe pour le faire tomber, désarmé, dans le piège d'Oreste. « Force de la parole, entre en scène »⁶ demande-t-il.

La persuasion, de mensonge et de ruse au service du crime, devient réconciliation divine dans *Les Euménides*. En réussissant à persuader les Érinyes de devenir bienveillantes envers Athènes, la déesse de la sagesse sauve la cité de la ruine. « Rendons grâce à la force de la parole qui les a convaincues : Zeus est aussi le dieu de la parole triomphante ! »⁷ proclame-t-elle. La persuasion a désormais toute sa place dans les débats contradictoires qui ont lieu devant les tribunaux.

→ **Examiner les caractéristiques de la parole du Chœur pour comprendre son rôle.**

Le Chœur ne parle pas mais chante, et fait entendre une voix non pas individuelle mais multiple, et à l'unisson. Comme le public, il est une communauté témoin de l'action.

Alternant avec les parties dialoguées, en deçà et au-delà de l'action dramatique, le chant pressent le drame et en exprime les résonances collectives une fois l'action accomplie. C'est le rôle des humbles qui n'ont « plus d'autre force que la parole » (les vieillards d'*Agamemnon*⁸). « Mais la force de la parole nous relève » chantent les captives des *Choéphores*⁹.

Envoûtante, la parole chantée crée une distance par rapport à l'action, non seulement pour intensifier la tension dramatique, mais aussi pour laisser au spectateur un temps de méditation, en s'interrogeant sur ce qui va se produire ou ce qui est arrivé. Le Chœur nous fait entrevoir des significations nouvelles en montrant, bien au-delà du cadre spatio-temporel de l'action, que ce qui se passe a un écho dans d'autres lieux et d'autres temps : « Subitement, mon chant devient prophétie »¹⁰, « Souvenez-vous de la légende »¹¹. Il se fait interprète de la volonté divine et gardien de la mémoire.

Les héros ne sont pas seuls. Près d'eux, il y a toujours ces voix qui les mettent en garde contre la démesure et s'effraient de leur violence, les conseillent et accompagnent leur douleur, rappellent et invoquent la puissance du cosmos et des dieux. Le Chœur représente l'imaginaire collectif du public, incité à « dépasser son appartenance à la communauté civique pour saisir son appartenance, plus essentielle encore, à la race des mortels ». (N. Loraux)

5. *Id.*, p. 33

6. *Id.*, p. 77

7. *Id.*, p. 117

8. *Id.*, p. 13

9. *Id.*, p. 68

10. *Id.*, p. 34 dans *Agamemnon*

11. *Id.*, p. 74 dans *Les Choéphores*

DEUX ORESTIE EN AFFICHES¹² À L'ODÉON

→ Comparer ces deux affiches et s'interroger sur le choix de ces visuels : comment sont-ils construits ? Qu'évoquent les images ?

Le visuel doit informer le spectateur potentiel ; c'est le rôle du texte, qui précise le nom du théâtre, le titre et l'auteur de la pièce, la distribution du spectacle, les renseignements pratiques. Mais l'affiche a surtout pour objectif de susciter un horizon d'attente : c'est le rôle de l'image.



Sur l'affiche qui présente la mise en scène de Georges Lavaudant, l'image choisie fait explicitement référence au spectacle : il s'agit d'une photographie qui représente Clytemnestre, interprétée par la comédienne Christiane Cohendy, ensanglantée et hurlant. On reconnaît le moment particulièrement dramatique, dans *Agamemnon*, où la meurtrière revendique son crime en montrant au Chœur le corps de son époux. Cette image dynamique, dans laquelle le geste et le cri sont saisis sur le vif, de face et en plan rapproché, est susceptible de provoquer terreur et pitié. Se détachant sur un fond neutre, les éléments du tragique – le sang et la fureur – sont mis en avant.

L'image choisie par Olivier Py pour l'affiche du spectacle est plus métaphorique. Très contrastée, elle est construite sur l'opposition brutale de l'ombre et de la lumière : l'obscurité est déchirée par une immense flamme qui dévore une figure humaine. Il s'agit d'une photographie de Cristina García Rodero prise à Valence en Espagne, lors des fêtes annuelles de Las Fallas. Lors de la dernière nuit, on assiste à la *Cremà* pendant laquelle les grandes figures fabriquées pour l'occasion sont brûlées sous les applaudissements de la foule. On retrouve donc la dimension du spectacle rituel dans cette image, qui suggère l'univers tragique : la statue peut faire penser à l'Antiquité, et le feu qui la ronge sur fond de nuit évoque la violence et la mort. Le motif de la flamme est très présent dans *L'Orestie* ; au début il est le signe du retour victorieux de la guerre, et à la fin, ce sont les torches rituelles qui accompagnent la procession de la cité en fête.



QUELLE MISE EN SCÈNE POUR CETTE ORESTIE ?

→ À partir des enjeux de la pièce que l'étude aura mis en lumière et de l'horizon d'attente créé par l'affiche du spectacle, faire réfléchir les élèves de façon collective à une mise en espace possible pour cette tragédie (au moins un moment-clé). En ayant présent à l'esprit les contraintes des théâtres grecs antiques (cf. supra), on s'interrogera en particulier sur l'organisation des différents espaces sur la scène du Théâtre de l'Odéon et sur la place dévolue au Chœur. On rapprochera les propositions des élèves des éléments de scénographie livrés par Olivier Py dans l'entretien (annexe 1).

12. D'autres affiches de la pièce peuvent évidemment être proposées aux élèves. Le professeur pourra en trouver en particulier aux archives de la bibliothèque de l'Odéon.

Après avoir vu le spectacle

Pistes d'exploitation en classe

TRAVAIL DE REMÉMORATION

L'ampleur de la représentation complète de *Orestie* aura sans doute laissé aux élèves de nombreux souvenirs qu'il conviendra d'organiser avant de passer à une analyse plus fine de la représentation.

→ Dans un premier temps, demander aux élèves de décrire ce qu'ils ont vu et de rappeler les émotions suscitées chez eux par le spectacle. Noter les réactions, les organiser sous la forme d'un tableau, qui pourra répartir les remarques par pièce par exemple. L'essentiel est que chacun se sente libre de s'exprimer, de soulever des questionnements et de partager des impressions de spectateur.

→ Quel est le signe que le spectacle commence, au début d'*Agamemnon* ?

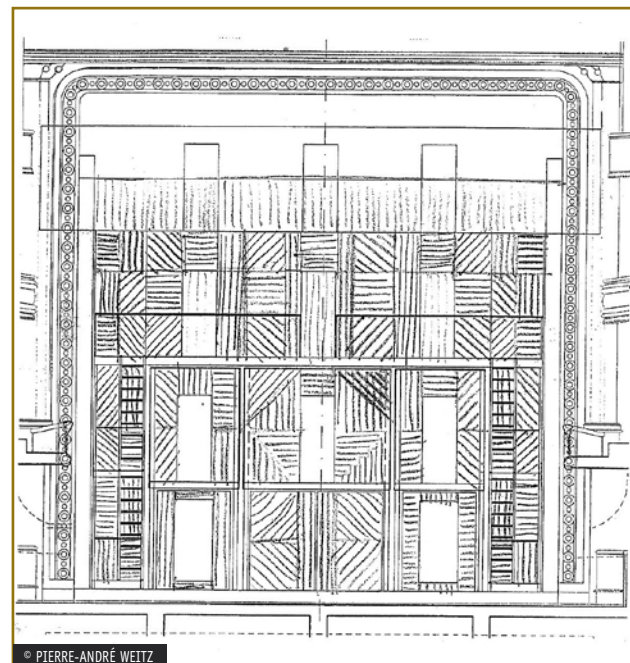
Ce n'est pas un lever de rideau mais la parole d'un personnage qui marque le début du spectacle. Les lumières dans la salle sont encore allumées pendant que le Veilleur rappelle ses longues nuits d'attente, sur le toit du palais des Atrides. Et c'est au moment où il aperçoit la flamme, signe de la victoire des Grecs et du retour d'Agamemnon, que les lumières dans la salle s'éteignent : on entre alors dans le temps tragique de la fatale journée.

LA CONFRONTATION DES ESPACES

→ Quel souvenir gardez-vous du décor dans chacune des trois pièces ? Comment le décririez-vous ?

Très inspiré par les peintures de Soulages, le scénographe Pierre-André Weitz a conçu un décor sur lequel la lumière vient révéler toutes les nuances du noir sur les surfaces de tôle ondulée, comme pour faire apparaître toutes les facettes du drame. Entièrement mobile et transformable, ce décor rappelle qu'on est bien au théâtre : il est déjà visible lorsque les spectateurs entrent dans la salle, et les changements se font tous à vue pendant le spectacle.

→ Observez ce document : que représente-t-il ?



On reconnaît le cadre de scène d'un théâtre à l'italienne, celui de l'Odéon. Le dessin du scénographe esquisse le décor qui va occuper l'espace de la scène : escaliers, ouvertures, niveaux, rampes... Le scénographe est l'architecte de la fiction théâtrale.

C'est le début d'*Agamemnon* ; le palais des Atrides est encore stable. Sa masse sombre et imposante, composée des éléments du décor imbriqués les uns dans les autres, occupe l'espace. Petit à petit, les éléments du palais vont tous se disloquer, à mesure que l'action progresse et que les déchirements familiaux apparaissent.

→ **Que remarquez-vous dans le dispositif scénique du meurtre dans *Agamemnon* et dans *Les Choéphores* ? À quel problème de représentation répond-il ?**

C'est exactement le même dispositif, ce qui souligne la symétrie de ces deux moments ; le temps n'avance pas, il est gouverné par la fatalité et le crime succède au crime sans que rien ne change. Les scènes du meurtre se déroulent de la même manière : le crime est invisible pour les spectateurs (chez Eschyle, le meurtre se produit toujours derrière la scène) mais aussitôt après, la chambre, dont le quatrième mur a été ôté, pivote sur elle-même pour faire apparaître les cadavres aux yeux des spectateurs. Ce dispositif permet à la fois de cacher et de montrer le meurtre. Dans ce mouvement, l'envers du décor, c'est-à-dire la révélation de la vérité, nous apparaît. Chez les Grecs, c'est l'*eccyclème*, un plateau roulant, qui servait d'intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, en faisant apparaître les cadavres aux yeux des spectateurs.



© GAËLLE BEBIN
Clytemnestre devant les corps d'Agamemnon et de Cassandra

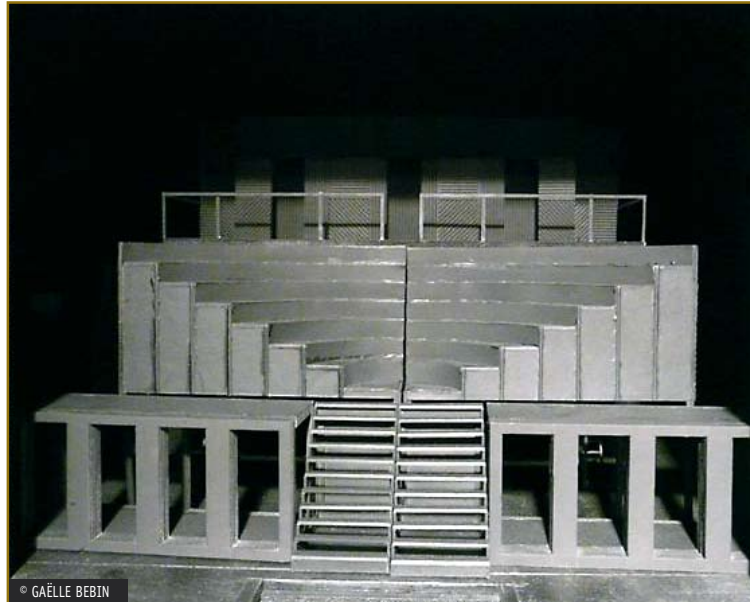


© GAËLLE BEBIN
Oreste devant les corps d'Égisthe et de Clytemnestre

→ Retrouvez à quel moment de la représentation correspond ce décor, présenté ici sous forme de maquette. Comment les espaces sont-ils hiérarchisés ?

On reconnaît ici la disposition verticale de l'espace scénique au moment du procès d'Oreste dans *Les Euménides*. Athéna domine la scène, appelant le public à voter depuis le haut d'un amphithéâtre largement ouvert devant les spec-

tateurs. Il figure à la fois le lieu de la cité où pourront désormais s'ouvrir les débats publics (l'aréopage), et le lieu même de la représentation (le théâtre grec). Au niveau intermédiaire, le Choryphée fait face à son adversaire, Apollon. Enfin, l'accusé attendant la sentence, Oreste, est entre deux mondes, tout en bas dans l'escalier, juste au-dessus de la trappe au premier plan qui représente l'espace des morts.



© GAËLLE BEBIN

LE JEU AVEC LES COSTUMES ET LES ACCESSOIRES

→ Que révèlent des personnages les accessoires et les costumes qu'ils portent ? Quels sens peut-on donner au costume de commandant de bord que revêt Agamemnon ? À la robe de mariée que porte Cassandre ?

Les costumes et les accessoires servent ici à caractériser les personnages. Dans *Agamemnon*, la robe de Clytemnestre est du même rouge que l'étoffe qu'elle étend sous les pieds d'Agamemnon pour le tenter puis l'assassiner ; le piège mortel est un prolongement d'elle-même. Elle se présente ainsi comme la figure du crime.

Le blanc de la robe de mariée de Cassandre (elle est le trophée d'Agamemnon) l'associe à une figure de victime, innocente (elle est la prophétesse qui s'est refusée à Apollon) et fragile (elle s'agrippe à une tête de marbre, seul vestige de Troie).



© GAËLLE BEBIN

Arrivée de Cassandre dans *Agamemnon*

Ils peuvent souligner la ressemblance entre certains personnages, qui vont apparaître comme des alliés. Ainsi dans *Les Choéphores*, le Choryphée et Électre, unies dans leurs lamentations funèbres et leurs rêves de vengeance, portent des robes identiques.

Dans *Agamemnon*, Clytemnestre fait le même geste qu'Hélène, avec les mêmes accessoires : elle se coiffe d'une couronne devant un miroir : ces deux personnages sont réunis dans la même image de séduction et de destruction.



© GAËLLE BEBIN

Électre devant le Coryphée dans *Les Choéphores*

Les costumes et les accessoires permettent aussi de souligner les oppositions entre les personnages : le noir pour les filles de la Nuit, les Érinyes, l'argenté lumineux pour les dieux de l'Olympe, Athéna et Apollon, dans *Les Euménides*. Le décor de l'amphithéâtre, qui figure l'institution judiciaire fondée par Athéna, renvoie de la lumière, comme le miroir que tient Apollon, dieu de la clarté solaire. L'opposition entre les dieux d'en haut et les dieux d'en bas est également marquée par le choix d'un homme pour jouer la déesse de la sagesse, née de la tête de Zeus, qui parle au nom du père pour défendre une société de droit fondée sur la raison, contre les divinités primitives féminines, attachées au sang maternel ; certaines portent des masques d'animaux, incarnant les « chiennes féroces » de Clytemnestre.



© GAËLLE BEBIN

Apollon et Oreste, couché, au-dessus des Érinyes

- Interroger la distribution. Certains acteurs interprètent deux rôles (Agamemnon/Apollon ; Égisthe/la Pythie ; Pylade/Athéna). Quels sens peut-on donner à ces choix ? Le double rôle introduit-il une forme de « gémellité » des personnages interprétés ? Athéna est jouée par un homme (l'acteur qui tient le rôle de Pylade). Quelle est ici la volonté du metteur en scène ? Quel Oreste est présenté dans cette mise en scène ?
- Insister sur la force de la profération de la parole des acteurs (le veilleur au moment de l'ouverture, Clytemnestre au moment du meurtre d'Agamemnon, Cassandre en transe, ...).
- Interroger la nudité qui traverse certains moments de cette *Orestie*. De quoi est-elle le signe ? (Proposer des rapprochements avec certaines peintures christiques notamment.)

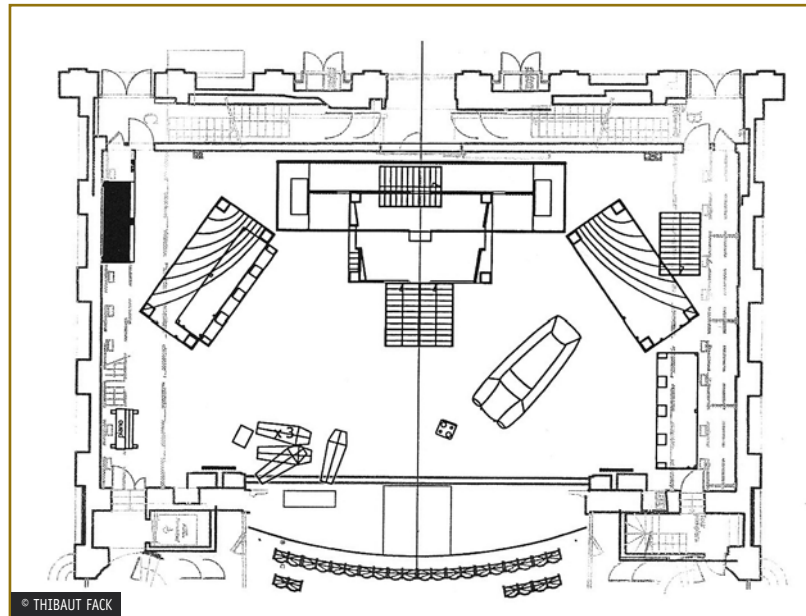
→ Repérer à quels moments d'*Agamemnon* sont utilisés ces objets, et pourquoi : cercueils, DS Citroën, cuisinière, cheval... Quel est le sens du choix de mettre en scène de recourir à des objets comme la cuisinière, la DS ? (On insistera sur la volonté de surprendre le spectateur, la joie théâtrale manifeste.)

Dans *Agamemnon*, des cercueils puis un cheval noir sont apportés juste avant l'entrée du Messager qui va évoquer son retour de Troie, pendant que le Chœur chante les funestes amours de Pâris et Hélène. Les objets viennent faire écho à ces récits ambivalents, à la fois victorieux et endeuillés : le cheval rappelle la victoire des Grecs et les cercueils, comme de mauvais augures, renforcent les pressentiments du Chœur.

Des objets plus datés apparaissent sur la scène, telle la DS Citroën qui figure le char d'Agamemnon,

comme s'il s'agissait d'éviter à la fois l'effet de reconstitution à l'antique et celui d'actualisation. Il se crée ainsi une sorte d'achronie : la représentation fait naître un monde en soi, propre au style du metteur en scène, sans ancrage temporel précis, pouvant faire référence à des périodes différentes (la voiture est surmontée d'une sculpture antique).

Ce choix peut provoquer aussi un effet de décalage avec la solennité attendue. C'est le cas d'un objet trivial comme la cuisinière, qui fait son entrée au moment où Égisthe, à la fin d'*Agamemnon*, évoque l'atroce festin de Thyeste. Égisthe, une poêle à la main, n'est guère traité comme un héros tragique ; il a beau se féliciter du meurtre d'Agamemnon, revendiquant sa légitime vengeance sur le fils d'Atrée, le Choryphée souligne sa lâcheté.



Plan de l'espace scénique à la fin d'*Agamemnon* : décor et objets (cercueils, voiture, cuisinière)

→ Quel objet plus symbolique joue un effet dramatique particulièrement important, à la fois dans *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* ?

La grande tenture rouge, qui ressemble beaucoup à un rideau de scène, placée au début d'*Agamemnon* devant la chambre de Clytemnestre, est aspirée d'un coup à l'intérieur à l'annonce du retour des Grecs : le piège se prépare. Cette étoffe sert à Clytemnestre à la fois de tapis précieux pour tenter Agamemnon (sa couleur rouge, symboliquement, annonce le sang qui va couler) et de camisole pour l'envelopper avant de le tuer. L'aveuglement et l'orgueil ont causé la perte d'Agamemnon, et causeront symétriquement celle d'Égisthe dans *Les Choéphores* : c'est paré de ce même tissu qu'il se montre avant d'être lui aussi tué. Oreste s'en enveloppe après le double meurtre, signe que la vengeance est accomplie. Enfin, la toile rouge sert de preuve à Apollon dans *Les Euménides* pour justifier le matricide, lors du procès.



© GAËLLE BEBIN

Clytemnestre et Agamemnon dans *Agamemnon*



© GAËLLE BEBIN

Électre et Égisthe dans *Les Choéphores*



© GAËLLE BEBIN

Apollon dans *Les Euménides*

→ **Relever d'autres éléments qui soulignent la théâtralité dans l'ensemble du spectacle.**

La théâtralité est soulignée encore par le jeu des acteurs, très souvent face au public. Les choreutes d'*Agamemnon* viennent de la salle, pour souligner leur appartenance à la cité (ils nous tendent même un miroir), et enfilent leurs costumes sur scène.

Oreste, avant d'entrer dans le palais des Atrides, est traité comme un véritable acteur : il se maquille devant le miroir avant de jouer le rôle de l'étranger. Et à la fin des *Euménides*, les Érinyes viennent se démaquiller après s'être réconciliées avec Athéna, signe qu'elles intègrent la vie civile. Les statues d'Athéna en bas-relief dans *Les Euménides* renvoient aussi à la théâtralité puisque ce sont les copies des cariatides du foyer du théâtre de l'Odéon lui-même...

→ **D'où proviennent les différents sons produits pendant le spectacle (mis à part le quatuor à cordes) ? Quel est leur effet ?**

Le régisseur fait retentir à des moments bien précis les sons qu'il a fabriqués et enregistrés,

pour amplifier la tension dramatique. La bande-son vient ainsi souligner des moments comme la prophétie de Cassandre avant sa mort, la folie d'Oreste après son crime, et la traque impitoyable des Érinyes chassant le meurtrier.

Les personnages eux-mêmes produisent aussi des sons, avec des instruments de musique : les boîtes à musique accompagnent la plainte des captives dans *Les Choéphores* tandis que le waterphone utilisé par l'un des choreutes dans *Les Euménides* produit au contraire un son strident, correspondant aux cris sauvages des Érinyes. L'utilisation du piano par la Pythie crée le contraste entre l'harmonie de la longue tirade sur l'ordre divin et l'instant dramatique où elle sort épouvantée du temple, après avoir vu les Érinyes. Le son du piano est alors heurté et discordant. Enfin, des cymbales sont présentes au début et à la fin de *Orestie* : au début, elles accompagnent le cri de victoire du Veilleur qui a vu la flamme, et à la fin, elles ponctuent le dernier chant de paix du Cortège, qui accompagne les Érinyes devenues bienveillantes dans les profondeurs d'Athènes, sous le théâtre.

L'ALTERNANCE DE LA PAROLE ET DU CHANT

→ **En quoi le chant et la musique du Chœur jouent-ils un véritable rôle dans *Orestie* à quels moments le Chœur chante-t-il ? Pourquoi selon vous ? Effectuer une recherche au CDI sur *Orestie* qu'envisageait d'écrire Claudel. Quel rôle réservait-il au chant ?**

On sait que les Chœurs étaient à l'origine vraisemblablement chantés et accompagnés de musique. Le rêve de retrouver ce théâtre total dans *Orestie* a souvent hanté les artistes, comme Xenakis avec son *Oresteia* (en 1966) ou Paul Claudel. Les notes qui lui sont consacrées dans l'édition en Pléiade de son théâtre nous rappellent que, ayant traduit *Agamemnon* d'Eschyle, l'écrivain rencontre Darius Milhaud en 1912 et commence alors à réfléchir à une partition pour la fin de la pièce. Claudel lui écrit ceci en 1913 : [...] « je sens (comme un artiste sent en dehors de tout raisonnement) que le dialogue de Clytemnestre et du Chœur ne peut être simplement déclamé, sans que pour cela il devienne proprement de la musique. Ce n'est pas sans raison qu'Eschyle à ce moment a complètement changé le rythme et fait parler Clytemnestre en vers lyriques. Clytemnestre à ce moment est prise d'une joie sauvage, presque diabolique [...] Il ne faut pas que sa parole chante, il faut qu'elle danse, il en faudrait accentuer le rythme avec une rudesse à laquelle la déclamation ordinaire ne suffirait pas. Il faut une « musique »

réduite purement à l'élément rythmique, par ex. à des coups de tambours et autres instruments de percussion ou des cris courts de trombones ». Claudel entreprend alors de traduire la suite, *Les Choéphores* et *Les Euménides* (et il écrira lui-même le drame satyrique perdu, *Protée*) : « Plus j'avance dans ma traduction de *Orestie*, plus je vois que la musique y joue un rôle indispensable, mais une musique d'un ordre très particulier donnant avant tout de la ligne, du rythme et du mouvement, plutôt que des combinaisons harmoniques. » Il décrit le Chœur comme une harpe vivante dont les héros jouent pour faire retentir leurs émotions, et rêve de mettre en scène la trilogie au Théâtre antique d'Orange. De son côté, Milhaud écrira dans ses *Notes sans musique* que Claudel « ne voulait de la musique que lorsque Clytemnestre sortait du palais, sa hache ensanglantée à la main et qu'elle se heurtait au Chœur des vieillards. C'était leur violente altercation qui faisait éclater la musique. Pour souligner cet excédent de lyrisme, il fallait passer de la parole au chant. Dans ma partition, les strophes que chantait Clytemnestre (soprano dramatique) alternaient avec les antistrophes du Chœur des Vieillards (Chœur d'hommes) soutenues par un orchestre symphonique normal ». Finalement, c'est en 1924 que Darius Milhaud terminera sa partition de *Orestie*.



© GAËLLE BEBIN

Dans *Agamemnon*, le fantôme d'Iphigénie ouvre les bras devant les corps d'Agamemnon et de Cassandre, pendant qu'Égisthe entre. En-dessous, le Choryphée et Clytemnestre, de dos.

Voir aussi l'entretien avec le compositeur, Stéphane Leach, (annexe 3) et les extraits des partitions d'*Agamemnon* à écouter (enregistrements en spectacle) : la première entrée du Chœur et l'évocation d'Hélène, l'évocation et la mort d'Iphigénie (annexe 4).

LA TRAJECTOIRE DU SPECTATEUR

→ **Débattre avec les élèves des réflexions que portent *l'Orestie* au regard des trois mouvements qui la composent et de la lecture qu'en fait Olivier Py au travers de sa mise en scène.**

l'Orestie débute avec une lumière de salle et le regard du spectateur se porte sur le seul veilleur au sommet du dispositif (la vigilance). Le spectacle se referme sur le « miroir » de l'Amphithéâtre réfléchissant la salle du Théâtre de l'Odéon qui s'est légèrement ré-éclairée et dont les ors colorent les reflets métalliques du dispositif : le spectateur fait partie de l'assemblée « réfléchissante », le collectif est appelé à la vigilance collective pour que ces nouvelles lois de la Justice confiée en partie aux humains ne sombrent pas... La réponse à la question pourquoi monter *l'Orestie* se trouve en partie dans cette courbe : il s'agit de reconnaître la source et l'origine de la « parole » comme espérance commune pour repousser le chaos.

Peut-être alors cette *Orestie* est-elle aussi une sorte d'Art poétique de la façon dont Olivier Py considère l'utilité du théâtre et du verbe aujourd'hui : une espérance originelle que le théâtre se doit de célébrer.

REBONDS ET RÉSONANCES

Comparaison de photos de mises en scène de l'*Orestie* :
Ariane Mnouchkine (Cartoucherie de Vincennes, 1990-1992), Peter Stein (Moscou, 1994)¹²

→ Comparer ces photos du Chœur des vieillards dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine et dans celle de Peter Stein.



Le Théâtre du Soleil est très inspiré par l'Orient, en particulier par l'art du *kathakali* indien. Les somptueuses couleurs, très vives, des costumes, le mouvement des jupes larges des personnages aux coiffes immenses, transportent le spectateur dans un espace-temps très éloigné. Pour éviter la rigidité du masque qui fige les traits, le maquillage très souligné permet de ne pas dissimuler complètement les expressions des acteurs, tout en conservant leur étrangeté à ces figures. Ils entrent en scène par une grande porte de bois qui s'ouvre sur une arène. L'espace scénique est celui d'une corrida, lieu de tension et de mort.



Chez le metteur en scène allemand au contraire, le Chœur des hommes habillés de gris et de blanc est d'une grande sobriété et se rapproche de l'époque du spectateur occidental : leurs chapeaux et costumes sont pour nous des objets familiers. L'espace qui leur est réservé est inspiré par l'*orchestra* grecque, devant une estrade (*proskenion*) sur laquelle apparaît le héros, et derrière laquelle s'élève la façade du palais des Atrides. On reconnaît ici Oreste à la fin des *Choéphores*, brandissant le rameau d'olivier, et dans l'autre main, l'épée avec laquelle il vient d'assassiner Clytemnestre et Égisthe, à ses pieds. Le metteur en scène a choisi de faire reparaitre à ce moment les vieillards : les habitants d'Argos saluent le libérateur qu'ils espéraient voir revenir, à la fin d'*Agamemnon*, l'effet de symétrie entre les deux pièces est ainsi renforcé.

12. Toutes les iconographies sont reprises dans l'annexe 2 afin de pouvoir être distribuées en classe.

→ Identifier les moments où ont été prises ces deux photographies, l'une de la mise en scène de Stein, l'autre de celle de Mnouchkine : à quelles parties de *l'Orestie* correspondent-elles ?



On reconnaît dans cette image de la mise en scène de Peter Stein l'instant où Électre reconnaît avec émotion son frère Oreste, dans *Les Choéphores*. Au fond, les femmes vêtues de noir sont les porteuses de libations ; l'eau lustrale vient d'être versée sur le tombeau d'Agamemnon. Électre a les cheveux coupés courts comme son frère et tous deux sont agenouillés face à face dans la même position, ce qui accentue leur ressemblance. Mais le vêtement blanc d'Oreste, venu de loin pour relever la maison de son père, contraste avec l'habit noir d'Électre, longtemps réduite au deuil et aux larmes. Les deux personnages sont à la fois semblables et complémentaires.



Agénouillés face à face, identiques par leur longue chevelure noire et le rouge de leur costume, ce sont ici Oreste et Clytemnestre dans la mise en scène des *Choéphores* par Ariane Mnouchkine. C'est le moment où le fils hésite à tuer sa mère ; il a le visage et la main ensanglantés parce qu'il vient de tuer Égisthe. Leur ressemblance, l'épée à terre et l'ultime geste de tendresse de Clytemnestre accroissent l'effet de suspens.

→ Comparer ces images du Chœur des Érinyes chez Peter Stein et Ariane Mnouchkine.



Au Théâtre du Soleil, le Choryphée des Érinyes est représenté par trois vieilles femmes en haillons couleur de terre (elles viennent des profondeurs, loin des splendeurs de l'Olympe). Le maquillage imite les larmes de sang évoquées par Oreste et la Pythie. Repoussantes, elles sont aussi terrifiantes à cause de la meute des choreutes dont elles sont entourées, qui figurent les chiennes féroces invoquées par Clytemnestre.



Chez Peter Stein, les Érinyes sont également représentées par de vieilles femmes, dont le maquillage et les grandes ombres portées soulignent l'aspect terrifiant, tandis que leurs manteaux trop grands les rendent archaïques et maladroites. Ici, aucune meute de chiens ne les entoure : elles sont elles-mêmes animalisées par leur posture courbée, leurs yeux exorbités et leurs doigts crochus prêts à se saisir de leur proie.

→ Comment interpréter cette image finale de la mise en scène de Peter Stein, montrant les Érinyes devenues Euménides ?



Les Euménides sont emmaillotées dans des étoffes rouges qui correspondent aux vêtements de fête indiqués par Athéna pour la procession en leur honneur « Femmes, enfants et vieillards / Rendez grâce en vous drapant de rouge ». Mais on voit bien que cet hommage est ambigu : bâillonnées, ligotées, réduites à l'immobilité de statues, les terribles déesses perdent leur ancienne puissance. La cité démocratique tente de les réduire au silence.

Réflexion sur la justice dans *Les Euménides* : Hélène Cixous¹³

Extrait de « Le Coup » d'Hélène Cixous, in *Les Euménides* d'Eschyle, éditions Théâtre du Soleil, 1992

→ Quels sont les trois niveaux du rapport des hommes à la justice identifiés par Hélène Cixous dans cet extrait ?

Un jour. Un certain jour, précis, circonstancié, orageux, le cours de l'Âme humaine a entièrement changé. Il y a eu le jour où, le matin, certaines vieilles divinités couraient encore sur la terre, comme elles le faisaient depuis trente-cinq mille générations, et le soir, elles sont descendues sous les replis les plus secrets de la terre et elles n'ont plus jamais mis leur étrange pied dehors, à l'extérieur.

[...]

Ce qu'Eschyle a fait là, avec cette pièce intitulée « *Euménides* », nous avons peine à y croire, nous avons peine mais émerveillement en même temps. Voilà un homme qui a lancé par-dessus l'abîme qui sépare deux univers la minime et transparente passerelle poétique.

[...]

La Justice n'est pas faite pour être juste. *Elle est faite pour arrêter*. La Justice, entre hommes, il la faut. Pour couper court aux douleurs, qui sont interminables. Trancher tout ce qui dépasse, refouler les sanglots. Les victimes sont scandaleuses, elles ne cessent de se plaindre. La Justice est là pour régler les cris et couper le cours des plaintes. La Justice est la bonne gestion de l'Injustice.

La Justice est notre tragédie nécessaire. Elle nous inflige sa version de nos peines. Elle parle et nous nous taisons. La Justice se donne le droit secret à l'impureté. Sans la Justice nous passerions nos vies à crier. La Justice ne nous satisfait pas. Elle nous oblige à convertir notre douleur. Son ambition secrète, celle d'Athéna, est de nous faire ravalier nos fureurs, pour que la paix règne.

[...]

13. On lira également avec profit du même auteur
La Ville parjure, aux éditions Théâtrales.

C'est que nous, mortels, avons affaire avec le Sang. Il s'agit du Sens du Sang, le sang qui, une fois versé, ne remonte pas dans les veines. Rien ne le fera remonter. Alors, sang appelant sang, jusqu'à la fin du monde, l'Histoire entière n'est plus qu'une hémorragie. On ne satisfera pas notre besoin de vengeance. Est-ce vivable ? Courir, pourchasser, souffrir et re-souffrir, ce n'est pas une vie non plus. Que faire ? Le coup de génie – le coup du refoulement – c'est Athéna qui le porte. L'enjeu est immense. – Et si je changeais le monde ? Si je changeais la tradition immémoriale de la passion ?, se dit la fameuse déesse.

[...]

Cette histoire s'est passée avant l'invention d'une tout autre réponse à nos fatalités, celle du pardon.

[...]

Les Érinyes, oui, nous les voyons (seulement) en rêve.

Elles sont les aspects, les figures de nous-mêmes que nous ne pouvons pas reconnaître. Nous les tenons à distance. Nos inadmissibles, nos inséparables. Il paraît donc qu'autrefois, elles venaient à nous du dehors, de l'horizon, et elles ne nous quittaient plus, ces Puissances vouées à nous faire des reproches, et à nous faire sentir l'horreur sans fin. Leur terrible puissance vient de ce qu'elles sont nous-mêmes, elles sont l'engeance de nos actes, elles sont nos mères et nos enfants. »

La première est la vengeance personnelle, « sang appelant sang », que réclament les Érinyes : c'est l'enchaînement du crime et du châtement dans *Agamemnon* et *Les Choéphores*.

La deuxième est le recours à la médiation des tribunaux pour « arrêter les douleurs », ou au moins les refouler, et garantir la paix civile : c'est la sagesse d'Athéna dans *Les Euménides* ; les sociétés humaines se créent une institution démocratique et indépendante pour punir les coupables.

La troisième, postérieure à Eschyle, est le pardon chrétien accordé par la victime.

Réécritures européennes de l'*Orestie* : Sénèque, Hofmannsthal, Pasolini

- En écho à *Agamemnon*, cet extrait de la tragédie latine de Sénèque, qui porte le même titre, oppose la clairvoyance à l'aveuglement dans un ultime dialogue entre la captive Cassandre et le roi victorieux Agamemnon.

AGAMEMNON

Tu es arrivée
Voici le port, la fin de tes chagrins
Aujourd'hui est un jour de fête

CASSANDRE

Naguère à Troie
Ce fut aussi un jour de fête

AGAMEMNON

Allons prier aux autels !

CASSANDRE

Devant un autel
Mon père est tombé
Mort

AGAMEMNON

Prions Jupiter
Tous les deux ensemble !

CASSANDRE

Prions Jupiter
Protecteur des cours !

AGAMEMNON

Tu crois voir Troie et sa citadelle

CASSANDRE
Je vois Troie et Priam

AGAMEMNON
Ici ce n'est pas Troie

CASSANDRE
Ici c'est Troie
Troie est partout où il y a une Hélène

AGAMEMNON
Tu es esclave
Mais tu n'as rien à craindre
de ta maîtresse

CASSANDRE
Je suis libre
Bientôt

AGAMEMNON
Vis
La vie est là, tranquille

CASSANDRE
La mort est là, tranquille

AGAMEMNON
Tu es hors de danger

CASSANDRE
Toi, tu es en grand danger

AGAMEMNON
Un vainqueur, que peut-il craindre ?

CASSANDRE
Ce qu'il ne craint pas

Traduction de Florence Dupont, Imprimerie nationale, 2004

- En écho aux *Choéphores*, cet extrait de la tragédie *Elektra* (1903) de l'écrivain autrichien Hugo von Hofmannsthal place le spectateur face à la confrontation entre Électre et sa mère, Clytemnestre, dont les cauchemars sont prémonitoires...

CLYTEMNESTRE
Peut-on donc pourrir vivante comme une charogne rongée ?
Peut-on se défaire, quand on n'est pas malade,
Se défaire, lucidement, comme un vêtement dévoré par les mites ?
Et puis je m'endors et je rêve, je rêve
A faire fondre la moëlle de mes os
Et mon délire recommence et la clepsydre
N'a pas encore atteint le dixième de l'heure
Et sous le rideau quelque chose grimace
Mais ce n'est pas le matin pâle,
Non c'est la torche qui, devant la porte,
Horriblement grésille, comme vivante,
Épiant mon sommeil –
Je ne connais pas ceux qui m'ensorcellent.
Sont-ils dans ma maison, en haut, en bas ?
[...]
Il faut en finir avec ces rêves.
Qui que ce soit qui les envoie,
Un démon nous laisse enfin en paix
Dès qu'a coulé le sang qui convient...

ÉLECTRE
Un démon !

CLYTEMNESTRE

Et tout animal qui rampe ou qui vole
Sera égorgé et, dans la vapeur du sang,
Je me lèverai et j'irai dormir, comme, dans une brume rouge,
Les peuples de la lointaine Thulé.
Je ne veux plus rêver !

ÉLECTRE

Lorsque la juste victime
Tombera sous la hache, alors,
Tu ne rêveras plus.

[...]

CLYTEMNESTRE

Et comment sera le sacrifice ? À quelle heure ?
Et où ?

ÉLECTRE

En n'importe quel lieu, à n'importe quelle heure
Du jour et de la nuit.

CLYTEMNESTRE

Dis-moi les rites !
Comment les suivre ? Moi-même, dois-je...

ÉLECTRE

Non, cette fois
Ce n'est pas toi qui vas mener la chasse au filet et à la hache...

Traduction de Jacqueline Verdeaux, Gallimard, 1979

- En écho aux *Euménides*, cet extrait de la pièce *Pylade* (1977) de l'écrivain italien Pier Paolo Pasolini évoque la naissance d'Athéna, née non pas de la chair et du sang mais de la tête du père. À travers la déesse de la Raison, c'est l'avènement de la démocratie qu'Oreste célèbre...

ORESTE

C'est la toute dernière des dieux ; elle n'est pas née
dans les temps anciens, son accouchement
ne se perd pas dans la nuit des siècles.
C'est aujourd'hui qu'elle est venue au monde, parmi nous.
Comme si nous l'avions conçue nous-mêmes...
Son heure n'est pas l'aube ou le crépuscule :
mais le cœur du jour, et son culte
n'exige pas des sanctuaires à l'écart dans les champs ;
ses lieux sont plutôt les marchés, les places,
les bancs, les écoles, les stades, les ports,
les usines. Les jeunes la connaissent plus que nous.
C'est dans la foule et dans la lumière
qu'elle se présente.

[...]

Vous ne devez que la chercher et la libérer en vous-mêmes,
cette Déesse libre :
parce que vous êtes ceux qui l'avez rendue possible.

[...]

Il n'y a rien de plus contraire à la nature que d'oublier :
cependant, elle veut que vous oubliiez.
Elle veut que vous oubliiez quoi ?
Notre Passé : mais le Passé ne peut pas mourir.
Alors... elle, les plus obscures
et les plus féroces divinités du Passé,
elle les a transfigurées...

LE CHŒUR
Les Furies ?

ORESTE
Oui, en Divinités des rêves...

LE CHŒUR
Comment ? De quoi parles-tu ? Nous ne te comprenons pas...

ORESTE
Le Passé, nous n'avons plus qu'à le rêver.

LE CHŒUR
Ne plus vénérer les pères ?

ORESTE
D'aucune autre façon, on n'aime mieux que dans le rêve :
ainsi nous aimerons nos inoubliables pères
en rêvant d'eux. Et nous nous raconterons les rêves :
car les nouvelles Déesses que sont devenues les Furies –
en prenant le nom d'Euménides – savent,
par la parole, donner grâce à ces rêves
qui sinon nous faisaient hurler.

Traduction de Michèle Fabien et Titina Maselli, Actes Sud, Babel, 1995

Pour entrer dans l'univers de la création théâtrale

L'ÉLÈVE & « ONZE DÉBARDEURS »
Edward Bond Jean-Pierre Vincent :
théâtre, violence, éducation

Un cédérom édité par le CRDP
de l'académie de Paris
et la Maison du geste et de l'image
de Paris.



Cet outil interactif est la restitution
d'un travail mené avec des élèves
dans le cadre d'ateliers organisés
à la MGI de Paris où le metteur en scène
Jean-Pierre Vincent, en résidence en 2003,
a créé une courte pièce « Onze débardeurs »,
écrite par Edward Bond sur le thème
de la violence scolaire.

► En vente
Prix 45 €
Réf. 750MLT06
À Librerie
ou par correspondance
37 rue Jacob - 75006 Paris
T 01 44 55 62 34/36
F 01 44 55 62 89
Dans les librairies
des CRDP et CDDP
à la Librairie de l'éducation
sur la cyberlibrairie :
www.scsren.fr

Nos remerciements chaleureux à Olivier Py, Stéphane Leach, ainsi qu'à toute l'équipe de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à Juliette Caron et Anne-Marie Peigné en particulier. Merci également à Michèle Laurent et Bernd Uhlig pour l'iconographie des autres mises en scène de *Oreste*.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, professeur à l'UFRM
de Créteil, directeur de la collection nationale
« Théâtre Aujourd'hui »

Auteur de ce dossier

Gaëlle BEBIN, professeur de lettres

Directeur de la publication

Bernard GARCIA,
directeur du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Marie FARDEAU
Yaël BOUBLIL

Responsables de collection

Jean-Claude LALLIAS
Marie FARDEAU

Maquette et mise en pages

Sybille PAUMIER
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Contacts scolaires à l'Odéon-Théâtre de l'Europe :

Émilie Dauriac 01 44 85 40 33

emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Christophe Teillout 01 44 85 40 39

christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture,
l'ensemble des dossiers de « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE 1 = ENTRETIEN AVEC LE METTEUR EN SCÈNE = OLIVIER PY

Entretien réalisé par Gaëlle Bebin en janvier 2008.

Auteur de nombreuses pièces, Olivier Py est aussi metteur en scène d'opéra et de théâtre, acteur et directeur de théâtre. Après avoir dirigé le Centre Dramatique National d'Orléans, il est nommé en 2007 à la tête du Théâtre de l'Odéon à Paris. Pour une biographie complète d'Olivier Py, voir le site de l'Odéon-Théâtre de l'Europe :

http://www.theatre-odeon.fr/fr/documentation/ressources/biographies/py_olivier/accueil-p-646.htm

Dans l'une de vos pièces, *La Servante*, un des personnages s'appelle Oreste : que représente ce personnage pour vous ?

Olivier Py - C'est vrai, au fond il y avait déjà une petite Orestie, au sens de parole sur Oreste, dans *La Servante*, avec un Pylade qui disparaît à la fin... Mais là, c'était d'abord l'aventure politique qui m'intéressait, c'est-à-dire comment s'installe une société de droit.

Or dans *Orestie*, ce n'est pas particulièrement le destin d'Oreste qui me passionne, ce sont davantage les rapports inconscients entre Oreste et sa mère ; le matricide dans l'œuvre est une chose passionnante. *Orestie* est une œuvre beaucoup plus large que le seul message politique qui sert le questionnement contemporain. On est face à une œuvre de la totalité, c'est une cosmogonie. Et dans ce sens, la pensée de la démocratie y est aussi importante que le rapport entre les hommes et les dieux, entre les dieux d'en haut et les dieux d'en bas, l'héritage, la famille.

Avez-vous l'impression, en montant *Orestie*, de revenir à une sorte d'origine du théâtre ?

O.P. - Oui, ne serait-ce que parce que le théâtre occidental a rêvé sur les pièces d'Eschyle dès qu'il a essayé de se lancer lui-même. Et c'est très émouvant de penser qu'on va travailler sur l'œuvre d'un homme qui a fait la bataille de Marathon... Tous ceux qui ont travaillé sur Eschyle ont la même sensation : c'est une rencontre d'homme à homme. On est en lien direct avec un homme qu'on trouve extraordinaire. Mais en même temps, on est toujours en lien avec l'originel dès qu'on commence à faire du théâtre, quoi qu'on fasse, sauf peut-être lorsqu'on veut faire du théâtre original !

Comment monter une tragédie grecque ? Faut-il essayer de reconstituer du théâtre grec antique ?

O.P. - C'est la question, en effet. Elle se pose surtout pour les parties chantées : pour les scènes dialoguées, on a des équivalents. Le dramatique n'est pas difficile, c'est le choral qui l'est. J'ai choisi de faire chanter le Chœur en grec ancien, surtitré en français, pour faire entendre le texte original. C'est cette alternance liturgique de la parole et du chant qui rappellera les spectacles rituels de la Grèce antique.

Pensez-vous à l'opéra en mettant en scène *Orestie* ?

O.P. - Oui, j'aborde *Orestie* comme un grand opéra. Il y a une dimension spectaculaire, propre à provoquer le lyrisme ; il naît souvent de grands plateaux. C'est ce que j'aime chez les acteurs, le jeu lyrique, qui sort du psychoréalisme qu'on voit au cinéma et à la télévision. Et surtout il y a ce rapport à la voix chantée, qui représente presque vingt pour cent de l'œuvre. Par la musique, une part de l'intention est écrite. Donc il faudra qu'on travaille toujours avec le piano, en répétition. Le véritable orchestre arrive plus tard, comme à l'opéra ! La difficulté pour l'acteur dramatique qui dialogue avec le Chœur, c'est que sa musique à lui n'est pas écrite. Mais, contrairement à l'opéra, notre petit orchestre composé d'un quatuor à cordes se déplacera partout. Le Chœur sera le plus mobile possible, pour qu'il reste un personnage, et pas simplement une musique de scène. Il faut faire entendre qu'il représente la salle, le peuple. Et il ne faut pas oublier que les Chœurs ont des fonctionnements dramatiques très différents, d'une pièce de la trilogie à l'autre, mais aussi à l'intérieur même de chaque pièce. Par exemple dans *Agamemnon*, on a une grande déploration, qui n'a rien à voir avec le début, où le Chœur-narrateur raconte les épisodes précédents. Il y a des Chœurs à l'unisson, très harmoniques, d'autres plus philosophiques, dialectiques, qui essaient de tirer des événements la pensée à l'œuvre. Le dernier Chœur à la fin des *Euménides*, celui du Cortège, peut même être chanté par tout le monde. Il ne faut donc pas les traiter de la même manière.

Vous avez choisi de retraduire entièrement *l'Orestie*. Qu'est-ce que ce travail apporte à votre mise en scène ?

O.P. - Cela apporte tout. Cela représente un travail d'un an et demi sur le texte original. Je ne souhaitais pas monter les *Orestie* que je lisais. C'est un texte avec lequel j'ai maintenant des rapports précis. J'ai dû choisir un sens parmi les interprétations possibles. Dans le texte original, il n'y a pas de didascalies, ni même le nom des personnages, ce qui pose parfois des problèmes d'attribution. Par exemple, le Chœur s'adresse-t-il ou non à Clytemnestre ? Est-elle entrée ou pas ? Cela change évidemment la parole du Chœur.

J'ai voulu un texte qui soit le plus clair et le moins lié au temps possible, or quand je lis une traduction, j'entends très fortement l'époque du traducteur. Ainsi, j'ai essayé d'éviter tous les dix-neuviémismes, par exemple les inversions « qu'est-ce », « qu'as-tu ». Ma traduction n'est ni du français littéraire, ni du français d'aujourd'hui, c'est un français poétique, pour la scène : une langue rapide et synthétique. Il faut éviter les périphrases qui tentent de restituer le terme grec, cela alourdit la phrase. Je me suis efforcé de resserrer la langue, de façon aussi à ne faire aucune coupe dans ma mise en scène.

Comment avez-vous pensé la scénographie ?

O.P. - La scénographie est marquée par la verticalité. Il y a par exemple un espace du dessous, celui des morts d'où viennent les fantômes comme Clytemnestre dans *Les Euménides*, et d'où peuvent resurgir des revenants comme Agamemnon ou Iphigénie. *L'Orestie* est construite sur une guerre entre les dieux d'en haut et les dieux d'en bas. À la fin, les Érinyes et le Cortège descendent dans les profondeurs, dans les dessous du théâtre.

On s'efforce aussi d'avoir les éléments sur scène : le feu, la terre, l'eau. La représentation

de la nature est très difficile au théâtre, on tombe souvent dans l'artificiel. La pluie est présente dans les bénédictions à la fin des *Euménides*, c'est elle qui fertilise, qui est le lien entre le ciel et la terre. Quant à la terre, c'est la terre des morts, mais c'est aussi l'enracinement dans une terre nationale. Comme chez l'artiste Anselm Kiefer d'ailleurs, qui représente souvent l'Allemagne par de la terre. Dès le début, le Messager vient pour mourir sur sa terre, pour être enterré dans sa patrie. Athéna va fonder un nouvel accord entre les hommes et leur terre, les oliviers sont là comme des piliers de la cité.

Y aura-t-il du burlesque dans votre mise en scène ?

O.P. - Il faudrait. Le personnage de la Nourrice est un rôle comique. On n'ose pas faire une scène de comédie, mais il faut faire entendre qu'Eschyle n'a pas peur d'être proche de la farce. Je n'ai toujours pas écrit la pièce satyrique, ce *Protée*, alors que je m'étais promis de le faire... Ce que je voudrais souligner par ailleurs, c'est que selon moi, contrairement à ce qu'on pense, il y a plus d'action dans Eschyle que dans Sophocle : ce sont toujours des scènes en action ; ce sont des personnages pressés, parce qu'il y a un événement qui est là, aux portes. Ils n'ont pas le temps d'entrer dans le psychologique. Pour moi ce sont des films noirs, hautement poétiques. Eschyle est un amoureux des mots au point qu'Aristophane lui reprochait, toutes proportions gardées, ses phrases compliquées et littéraires un peu comme on me les reproche aujourd'hui...

Vous-même vous jouez le Veilleur, qui intervient au début d'*Agamemnon*. Être un veilleur, est-ce le rôle du poète-metteur en scène ?

O.P. - Oui, et c'est la figure d'ouverture : il attend la flamme, qui est une parole.



ANNEXE 2 = COMPARAISONS ICONOGRAPHIQUES (ARIANE MNOUCHKINE ET PETER STEIN)



© MICHÈLE LAURENT

Les Atrides, m. e. s. Ariane Mnouchkine, Cartoucherie de Vincennes, 1990-1992



© BERND UHLIG (WWW.BERND-UHLIG-FOTOGRAFIE.COM)

L'Orestie, m. e. s. Peter Stein, Moscou, 1994



© BERND UHLIG (WWW.BERND-UHLIG-FOTOGRAFIE.COM)

L'Orestie, m. e. s. Peter Stein, Moscou, 1994



© MICHÈLE LAURENT

Les Atrides, m. e. s. Ariane Mnouchkine, Cartoucherie de Vincennes, 1990-1992



© MICHÈLE LAURENT

Les Atrides, m. e. s. Ariane Mnouchkine, Cartoucherie de Vincennes, 1990-1992



© BERND UHLIG (WWW.BERND-UHLIG-FOTOGRAFIE.COM)

L'Orestie, m. e. s. Peter Stein, Moscou, 1994



© BERND UHLIG (WWW.BERND-UHLIG-FOTOGRAFIE.COM)

L'Orestie, m. e. s. Peter Stein, Moscou, 1994

ANNEXE 3 = ENTRETIEN AVEC LE COMPOSITEUR = STÉPHANE LEACH

Réalisé par Gaëlle Bebin en février 2008.

Qu'est-ce qu'être un musicien pour le théâtre ?
Comment avez-vous travaillé pour *l'Orestie* ?

Stéphane Leach – Quand on travaille pour la scène, il est difficile de composer la musique en amont : il faut être patient, tout se fait au moment des répétitions, où le texte prend corps ; je m'inspire alors de la voix des acteurs, et du décor. Par exemple, pour le *Soulier de Satin* qu'avait mis en scène Olivier Py, le décor était couleur or, j'avais donc choisi le son rayonnant de la trompette.

En ce qui concerne *l'Orestie*, cela se passe en deux temps. Pour les moments où la musique vient souligner certaines scènes, j'attends les répétitions ; mais pour toutes les interventions du Chœur, mes partitions sont prêtes. Ces moments où le Chœur chante sont traités comme un opéra, où la musique a une place en tant que telle et non plus comme accompagnement.

Le Chœur est composé de quatre musiciens qui jouent chacun d'un instrument à cordes : deux violons, un alto et un violoncelle ; sans oublier les percussions : une grosse caisse, une caisse claire, trois toms (basse, médium, aigu). Les chanteurs sont quatre eux aussi : deux femmes (soprano et alto), deux hommes (ténor et baryton). Il fallait que l'ensemble soit mobile, puisque le Chœur se déplace.

La composition a été difficile au début, à cause de la langue : les Chœurs sont chantés en grec ancien. Or, j'ai l'habitude, avant de me mettre au piano, de commencer par lire et relire le texte pour en sentir le rythme, pour trouver une prosodie sur laquelle une harmonie m'apparaît, à partir de laquelle je compose. En français, la sensation est très directe, mais dans une langue étrangère, il est beaucoup plus difficile de découvrir la musique dont le texte est porteur, surtout avec les accents si particuliers du grec. J'ai donc beaucoup travaillé ! Et je suis allé écouter une *Électre* de Sophocle, chantée en grec, à Épidaure.

Quels choix avez-vous faits pour traduire les émotions des différents Chœurs de vieillards, de captives et de vieilles déesses, à travers la musique et le chant ?

S. L. – Je n'ai pas traité le Chœur comme un personnage. Il n'y a pas à prendre en compte des personnalités, mais des tessitures. Il a fallu

d'ailleurs, en concertation avec le metteur en scène, redistribuer à certains endroits la parole du Chœur vers le Choryphée, lorsque cette parole était plus proche de l'action, pour laisser à la voix chantée son élan vers une prise de conscience au-dessus du drame.

Dans chacune des trois tragédies, les interventions chantées du Chœur se distribuent en six tableaux. De manière générale, dans *Agamemnon*, le Chœur est très sombre. J'ai choisi de le traiter la plupart du temps de manière homo-rythmique pour lui donner une grande unité, en particulier dans les moments de grande intensité, où les choristes chantent à l'unisson. Mais d'autres moments sont traités en contrepoint, presque en canon, pour donner un mouvement d'amplification ; ainsi, les vers « Dans la lettre même des mots / Un dieu inscrit notre destin » sont chantés deux fois, l'alto reprenant la soprano en décalé, ce qui crée aussi un effet d'insistance sur ces paroles¹. Juste après, c'est un solo que j'ai composé lorsque vient un moment plus intime, moins solennel, comme le récit « Un jour un homme élève un lionceau / Privé du lait de sa mère », chanté par la soprano, une tessiture qui lui donne plus de douceur.

Quand vient la suite, avec la trahison de l'animal « Mais avec le temps il ne peut trahir sa nature », c'est l'alto qui poursuit en solo. Enfin, il y a un passage *fugato*, en contrepoint où les voix entrent les unes après les autres, lorsque le Chœur évoque Hélène « Elle est entrée dans Troie comme un rêve »... Cela crée un effet d'élargissement de la parole, en évitant que les vers ne se prononcent de manière linéaire.

Les trois premiers tableaux des *Choéphores* sont consacrés à la procession, très rythmée. Elle arrive musicalement de manière très progressive : cela commence par des chuchotements *a capella*, qui miment lentement son approche, avant que la grosse caisse ne vienne scander les lamentations des captives sur le tombeau d'Agamemnon. C'est un moment grave et recueilli. Après la procession, j'avais prévu un mouvement de fugue sur « Infinies sont les terreurs des forêts » où le texte est répété sur une mélodie presque identique à la première, mais à un autre niveau, une quinte au-dessus. À la fin, c'est le cri de joie du Chœur libéré que je fais chanter en solo pour créer un effet d'allègement.

1. Ce passage, au cours des répétitions, a été finalement attribué au Coryphée.

Dans *Les Euménides*, on peut également regrouper trois tableaux. Au début, les Érinyes sont en furie : c'est leur « chant de la démence et du vertige », d'où un rythme très haché, obsessionnel. Ensuite, c'est le moment du pacte puis de la réconciliation : alors, la musique

legato et le chant en contrepoint sont vecteurs d'apaisement. Lors du Cortège final, les accords majeurs amènent de la lumière, le rythme devient plus animé, presque dansant, et tous, Chœur et personnages, chantent ensemble, en grec !



Chant funèbre du Chœur des captives devant le tombeau d'Agamemnon dans *Les Choéphores*

Comment avez-vous travaillé ces moments où le chant du Chœur alterne avec la parole des héros ?

S. L. – Dans ce type très particulier de dialogue lyrique, que les Grecs appelaient *kommos*, le héros devait déclamer son texte de manière très scandée, tandis que le Chœur répondait en chantant. C'est le cas au moment des prophéties de Cassandre et de l'affrontement entre Clytemnestre et le Chœur à la fin d'*Agamemnon*, c'est aussi le cas quand Électre et Oreste invoquent leur père sur son tombeau avec l'aide du Chœur dans *Les Choéphores*, et lorsque Athéna établit le pacte avec les Érinyes à la fin des *Euménides*. Cela crée des dialogues très étranges puisque les héros parlent en français et reçoivent une réponse chantée en grec, et que la musique

ralentit : elle a besoin de son propre temps... Pour faire la transition entre ces voix parlées et chantées, j'ai imaginé à certains endroits un accompagnement musical sur les voix parlées. Et le chant du Chœur, pour le rapprocher de la configuration du dialogue, sera alors chanté en solo. Mais à l'intérieur même d'une réplique du Chœur, il fallait aussi créer une sorte de dialogue, parfois. C'est ainsi que les solistes peuvent se répondre. Par exemple, lors du dialogue est Clytemnestre, on entend « Le sacrilège répond au sacrilège et l'outrage à l'outrage / Comment juger ? » (alto et baryton) « Le meurtrier est mis à mort » (soprano et ténor) « Tant que Zeus régnera, chacun paiera pour ses actes » (alto et baryton).



© GAËLLE BEBIN

Dialogue lyrique (*kommos*) entre Cassandre et le Chœur dans *Agamemnon*

ANNEXE 4 = PARTITIONS DU CHŒUR D'AGAMEMNON DE STÉPHANE LEACH À ÉCOUTER

Première Entrée

Extrait musical : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=l-orestie>

Choryphée:

Parle ! Nous sommes inquiets, horriblement.
Pourquoi ces sacrifices ? Nos cœurs sont gorgés de terreurs noires,
L'angoisse a dévoré nos vies

(Choryphée:

Sur le côté droit du palais
Ils dévorent une hase pleine et sa portée
Qu'elle n'a pas eu le temps de mettre au jour)

I

A 120 Moderato ♩ = 116

Chantons ce chant lugubre Mais ne perdons pas espoir

soprano
A - í-li-non a - í-li-non e-ī - pé, to δ'ef ni - ká-too A-

alto
A - í-li-non a - í-li-non e-ī - pé, to δ'ef ni - ká-too A-

tenor
A - í-li-non a - í-li-non e-ī - pé, to δ'ef ni - ká-too A-

baryton
A - í-li-non a - í-li-non e-ī - pé, to δ'ef ni - ká-too A-

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Piano

Évocation d'Hélène

Extrait musical : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=l-orestie>

n° 45 avril 2008

Elle est entrée dans Troie comme un rêve Un rayon de soleil sur la mer apaisée

19

H [St. 3 / 737]

121 *poco meno mosso* ♩ = 60

S.

A.

T.

Bar.

Pno.



un trésor lumineux

S. 1)

A.

T. 1)

Bar. 1)

Pno.

Évocation d'Iphigénie

Extrait musical : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=l-orestie>

n° 45 avril 2008

Choryphée:

Il a osé. Lui, sacrifier son enfant, pourquoi ?
Pour qu'une armée entière aille chercher une femme
Pour que des vents propices conduisent les navires

13

D Ant.4 / 227
Moderato ♩ = 60

41

S. Li - tás dè ka-i kle - dō - nas pa - trōo - ous par' ou - dèn, a - i

A. Li - tás dè ka-i kle - dō - nas pa - trōo - ous par' ou - dèn, a - i

T. Li - tás dè ka-i kle - dō - nas pa - trōo - ous par' ou - dèn, a - i

B. percussions

Vln. 1 Moderato ♩ = 60

Vln. 2

Vla.

Vc. arco

Mort d'Iphigénie

Extrait musical : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=l-orestie>

n° 45 avril 2008

20 *Sa robe teintée de safran s'effondre sur la pierre*

E St.5 / 237

77 **Meno mosso** ♩ = 120 1)

S. *bí - a cha-li nóon t'a-náv -δoo mé - ne - ĭ*

A. *bí - a cha-li nóon t'a-náv -δoo mé - ne - ĭ*

T. *bí - a cha-li nóon t'a-náv -δoo mé - ne - ĭ*

B. *bí - a cha-li nóon t'a-náv -δoo mé - ne - ĭ*

Meno mosso ♩ = 120

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *pizz.*

Vc.

ANNEXE 5 : BIBLIOGRAPHIE

Texte de la mise en scène

Eschyle, *L'Orestie*, texte français d'Olivier Py, Le Théâtre d'Actes Sud-Papiers, 2008

Ouvrages généraux

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2008 (nouvelle édition)

Florence Dupont, *L'Insignifiance tragique*, 2001

Jacques Lacarrière, *Le Théâtre, un rêve éveillé*, 2008

Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, 1999

Jacqueline de Romilly, *La Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 1958

Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, 1978

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 1972

Documents pédagogiques

La Tragédie grecque : Les Atrides au théâtre du Soleil, coll. « Théâtre aujourd'hui », SCÉRÉN-CNDP, 1996/2007 (nouvelle édition)

Textes et documents pour la classe, « Le mythe des Atrides », SCÉRÉN-CNDP, 2007

Le site internet du Théâtre du Soleil : www.lebacausoleil.com