

淡江大學法國語文學系碩士班
碩士論文

指導教授：徐鵬飛 博士

從混亂到宇宙秩序—
論奧利維耶．比之
《奧瑞斯提亞三部曲》

研究生：戴小涵 撰

中華民國103年1月

淡江大學法國語文學系碩士班

碩士論文

指導教授：徐鵬飛

**Du chaos à l'état cosmique—
l'analyse de la mise en scène de
l'Orestie d'Olivier Py**

**From Chaos to Cosmos—
Olivier Py's *The Oresteia***

研究生：戴小涵撰

中華民國103年1月

誌謝(Acknowledgement)

這篇論文的完成需要衷心感謝大家。沒有他們的指導、建議、批評、閱讀、修正、諮詢、鼓勵、胡思亂想、胡鬧、閒聊、陪伴、照顧，我（總是挑著夜燈趕路）無法輕易從論文寫作這片極大、極黑、又極容易迷路的廣大密林中走出。

謝謝戴清文、蘇惠虹對女兒無條件的耐心與支持。

謝謝指導教授徐鵬飛老師、口試委員梁蓉老師及胡安嵐老師們對本論文的閱讀、指導以及批評，讓論文內容更趨完整。謝謝台北藝術大學楊莉莉老師，老師課程總是讓人受益良多，引人對戲劇的熱忱；特別謝謝老師撥空與我討論，以及對這本論文的指導和建議。另外，也謝謝Alban老師針對法文的耐心檢查。以及葉書涵同學百忙之中抽空整修摘要英文。

謝謝小王子俱樂部、北七會員暨北七之友、張家甄、蕭惠璞、謝宛書、林奕君、鄭雅方、張淳、葉書涵、王珞、陳彥伶、楊雯琪、鄭婷勻、黃于庭、沈思、陳冠吟、咩咩、三毛、圈圈、小狗、布丁、你們的存在讓我知道我的生命沒有跑錯棚。

謝謝法文所的全班同學、學弟妹、北藝大戲劇研究所同學，很高興學習的路上有大家的陪伴。

最後特別謝謝人在遠方努力工作拍戲的M.F.，沒有其存在與電影我是絕對撐不完這個挑戰的。

涵

2014.03.06

中文摘要

論文名稱：從混亂到宇宙秩序—論奧利維耶·比 頁數：131頁
之《奧瑞斯提亞三部曲》

校系(所)組別：淡江大學法國語文學系碩士班

畢業時間及提要別：102 學年度第1學期 碩士學位論文提要

研究生：戴小涵 指導教授：徐鵬飛 老師

論文提要內容：希臘悲劇的當代演出仍然常見於法國劇院的舞台上。一再上演西方戲劇的源頭，代表這些劇作仍有其重要之處。無論是古與今的連結、對戲劇源頭的再思索、再解讀、演譯新譯劇本；隨著導演對劇本解讀的不同，現在依然不斷有新意義從經典戲劇中開發出來。

本論文分析奧利維耶·比在2008年執導的《奧瑞斯提亞三部曲》，依照主題，分為四個部份：第一個部份由舞台設計出發，討論劇中古今價值觀交會的時間點、風雨欲來的氣氛以及血腥暴力的舞台意象。第二部份則討論演員演技、角色的安排，以釐清導演對角色及希臘悲劇中性別議題的看法。第三部份根據道具以及視覺意象，探討本劇中「民主概念誕生」的主題。正義觀念的改變、「謀殺（國王）」從私人復仇成為了公眾議題，民主的概念由此產生。更者，人世的價值觀就此與神界的價值觀一致，達到宇宙秩序。第四部份討論本次演出的新翻譯與歌隊的形式，首先，由於希臘悲劇語言複雜，現代演出中常常顧著顯露字詞意義，而忘記觀戲時觀眾手裡沒有劇本可以對照，全靠聽覺接收。本次的翻譯相當適合演出、句子短而意義顯白，是考慮觀眾觀戲時接收能力而譯的佳作。歌隊語言以往在古希臘演出中韻律、語言結構複雜。此次演出中，歌隊全使用希臘文演唱，伴以現場弦樂四重奏，近似歌劇。

最後，奧利維耶·比又在《奧瑞斯提亞三部曲》後，搬演同樣由埃斯奇勒斯所創作的希臘悲劇，一共七個作品。作品形式活潑、機動性高，適合隨處演出。總的來說，奧利維耶·比的希臘悲劇系列演出，活絡了希臘悲劇的語言和表演形式。

關鍵字：奧利維耶·比、《奧瑞斯提亞三部曲》、希臘悲劇今演、法國劇場、場面調度分析、浪漫化演技、民主的概念。

英文摘要

Title of Thesis: From chaos to *cosmos*— Olivier Py's *The Oresteia* Total pages: 131

Key word: Olivier Py, *Oresteia*, French theatre, Greek Tragedy, analysis of mise en scene, Romantic acting, the concept of democracy

Name of Institute: Master's Program, Department of French

Graduate date: January, 2014

Degree conferred: Master

Name of student: Hsiao-Han TAI Advisor: Gilles Boileau
戴小涵

Abstract:

Greek Tragedies are still commonly performed on contemporary French stages. This undoubtedly indicates the significance of these plays. Several themes of mise en scene are possible: comparing the ideologies from ancient times to the ones at the present day, rethinking the origin of the genre “theatre,” and performing a newly translated text on the stage, etc.

This thesis, which can be divided into four parts, is an analysis of mise en scene of Oliver Py's *Oresteia* in 2008. It begins with my analysis of the scenography. The theatrical devices, the color red and the constant dripping water both carry symbolic meanings. In the second part, the acting techniques and the character arrangements will be discussed, which helps the understanding of the conflict between men and women in the tragedy. Subsequently, by analyzing the stage properties, the mirror and the sword, we can argue that the shift from self-awareness to civic consciousness and the concept of justice form the basis of democracy. Furthermore, later the secular values accord with the sacred tenets, developing into a state of *cosmos*.

Olivier Py's new translation is suitable for acting with its shortened scripts and plain meaning. Thus, it is also more auditable for the audience while watching. This time, the chorus sing in Greek with quartet's accompaniment, creating an effect like an opera. To conclude, Olivier Py not only directs *Oresteia* but also all the other plays from Aeschylus. Olivier Py surely makes the language and the form of performing Greek Tragedy more vivid.

表單編號: ATRX-Q03-001-FM031-01

TABLE DES MATIÈRES

Introduction Avons-nous besoins encore de la tragédie grecque	1
0.1 La tragédie et nous	1
0.2 Les matériaux de l'intrigue de <i>L'Orestie</i>	2
0.3 <i>L'Orestie</i> sur scène	6
Chapitre 1. Un monde chaotique	9
1.1. L'ordre « sous construction »	11
1.1.1 Le procès de décomposition	11
1.1.2. La transition de la tragédie grecque	15
1.2 Désordres, chaos et violences sanglantes	19
1.2.1. Prélude du chaos et de la violence	19
1.2.2. Rouge, sang et violence	28
Chapitre 2. Jeu passionnant de l'entrelacement entre les sexes	36
2.1. Le style romantique pour le corps grec	38
2.2. Les vecteurs de l'émotions—les personnages féminins	43
2.2.1. Cassandre—possédée du discours fou	43
2.2.2. Électre—lamentation, l'évocateur de la vengeance	46
2.3. Le couple anormal	48
2.3.1. Clytemnestre, une femme avec un cœur d'homme	48
2.3.2. Égisthe, l'homme femelle	52
2.4. Établie la patriararchie—Les personnages masculins	53
2.4.1 Agamemnon—Apollon, le rôle du père	53
2.4.2 Pylade—Athéna, « Je suis avec le père »	57
2.4.3. Oreste et son hésitation	59
Chapitre 3. Le passage vers l'état cosmique	65
3.1. Théâtre, la démocratie idéale	68
3.2. De l'individu à la société	71
3.2.1. La justice, d'un acte personnel à un problème public	71
3.2.2. Miroir, la conscience du soi au public	77
3.3 Le <i>cosmos</i> vient de la parole	81
3.3.1 Le pouvoir de la parole	81
3.3.2. Zeus, l'état du <i>cosmos</i>	87
Chapitre 4. Une <i>l'Orestie</i> lyrique—nouvelle traduction	93
4.1. Une traduction « rapide et vivante »	95
4.1.1. Le travail complexe de la traduction	95
4.1.2. Les images différentes dans les traductions variées	99
4.1.3. Exprimer le lyrisme du texte	105
4.2. Le Chœur chanté en grec	109
4.2.1. Le chœur, de l'Antiquité à l'époque contemporaine	109
4.2.2. Le chœur qui chante en grecque	112
La grandeur et sanglante d'Eschyle	116
Bibliographie	120
Appendice	124

Introduction

Avons-nous encore besoin de la tragédie grecque ?

0.1. La tragédie et nous

Quelques milliers d'années nous séparent de l'époque antique. Pour nous, la vie quotidienne des Grecs anciens est conservée dans les musées ; ce qui reste maintenant sont les céramiques, les sculptures, et les ruines. Les dieux, les déesses, et les héros ont des attitudes que nous ne comprenons plus aujourd'hui. La Grèce antique appartient à un autre monde, celui du passé. Également, un grand nombre de documents, d'activités et de discours ont été perdus. Les trois plus grands philosophes¹ et les trois grands poètes² de la tragédie que nous lisons toujours aujourd'hui nous ont laissé une œuvre abondante. Les œuvres demeurées sont une partie des racines de la civilisation occidentale. Une civilisation est caractérisée par le langage et la pensée. Au IV^e siècle avant-J.C, un genre d'art inédit, le théâtre, est inventé. Le festival des Dionysies n'est pas seulement une activité culturelle ou religieuse, mais aussi un événement pour les citoyens : c'est une cérémonie qui a une valeur sociale et politique. La tragédie née avec la *polis*—la cité athénienne et les instituts judiciaires, est l'origine de la pensée démocratique. La tragédie représente également un grand débat entre les vieux mythes, la nouvelle société, et les hommes.

Ce que nous reste de la Grèce ancienne n'est pas facilement compréhensible. Cependant, la distance et les absences de la Grèce antique ont inspiré les œuvres littéraires et artistiques d'époques différentes dans l'histoire, comme à la Renaissance et pendant le

¹ Socrate, Platon et Aristote

² Eschyle, Sophocle et Euripide

Classicisme notamment. Nous pourrions comprendre immédiatement que le nom—le Classicisme désigne un désir de retour à l'époque classique, c'est-à-dire l'époque gréco-romaine. Encore plus, l'archéologie nous aide à mieux comprendre l'époque de la Grèce antique. Une nouvelle cité retrouvée ou un nouveau document ressorti pourraient changer notre connaissance sur ce monde antique.

Ainsi cela démontre que notre compréhension de la Grèce antique varie à travers le temps. Une ruine retrouvée, une nouvelle recherche, ou une nouvelle mise en scène, tout cela peut modifier ce que nous comprenons du monde antique. Alors, faire des recherches sur la tragédie grecque est une bonne façon pour comprendre l'approfondissement la civilisation occidentale et le genre artistique— le théâtre. De plus, chaque nouvelle mise en scène de la tragédie grecque est une façon de reconstituer, d'interroger, ou d'approuver l'origine de cette civilisation.

0.2. Les matériaux de l'intrigue de *L'Orestie*

L'intrigue de la tragédie *L'Orestie* fait référence à des légendes, des mythes et des récits interprétés par des auteurs anciens. Plus d'une version de *L'Orestie* est racontée. Premièrement, un des matériaux connu par les Grecs est la légende de la famille des Atrides. Les crimes, les transgressions, les meurtres sanglants et le cannibalisme composent l'histoire de cinq générations des Atrides. La première génération : Tantale fut en effet le descendant de Zeus. Il a commis beaucoup de fautes. Il a, par exemple, volé la boisson d'immortalité (le nectar) et l'a donné aux mortels. En plus, il a tué son fils, Pélops, et l'a servi comme banquet aux dieux et déesses. La punition de Tantale fut sévère : il ne pouvait plus manger ni boire. La deuxième génération : Pélops était reconstitué par Zeus. À l'âge adulte, Pélops voulait épouser Hippodamie. Avant de l'épouser, une compétition

de course de chars a eu lieu, organisé par le roi de Pise, Enomaos, le père d'Hippodamie. Pélops a gagné grâce à l'aide de Myrtilos, mais Pélops trahit Myrtilos quand celui-ci lui demanda sa récompense. Myrtilos lança donc une malédiction sur la maison de Pélops. La troisième génération est l'histoire d'Atrée et de Thyeste. Ils ont été mentionnés une fois par Cassandre dans *Agamemnon*. Thyeste séduisit la femme d'Atrée. Pour se venger de sa femme adultère, Atrée tua les jumeaux de Thyeste, les cuisina et servit dans un festin pour leur père Thyeste.

Les différents auteurs ont des versions variées de *L'Orestie* dans lesquelles l'histoire de la quatrième et la cinquième génération des Atrides se déroule différemment. Selon Daniel Loayza dans son introduction³ de la traduction française de *L'Orestie*, trois auteurs sont proposés : Homère, Stésichore, et Pindare. Dans *l'Illiade*, nous connaissons les rois de Mycènes, Agamemnon et Ménélas, et nous savons qu'ils allaient à la guerre de Troie. Clytemnestre était mentionnée, mais il y a peu de relation avec le personnage Clytemnestre de *L'Orestie* d'Eschyle. Dans *l'Odyssée*, la mort honteuse d'Agamemnon était mentionnée. Ulysse interrogeait le fantôme d'Agamemnon, au chant XI de *l'Odyssée*. Nous savons qu'Agamemnon était tué par Égisthe. L'importance de Clytemnestre est donc diminuée dans la version d'Homère. De plus, la mort de Clytemnestre n'a pas d'importance car à la fin, Oreste a tué Égisthe et tout était résolu. Les versions de Stésichore et Pindare étaient plus rapprochées de celle d'Eschyle. La culpabilité de la reine Clytemnestre est plus évidente. En plus, le récit met accent sur la dangerosité de la reine, qui tue presque Oreste avec sa hache. Dans ces versions, nous rendons compte que la raison pour laquelle Clytemnestre tue le roi était mise en question.

³ Daniel Loayza (trad.), *L'Orestie*, (Paris, Flammarion, 2001)

Eschyle⁴, « le père de la tragédie grecque » écrivit cette trilogie qui gagna la première place dans le festival des Dionysies en 458 avant-J.C.. Le texte est fameux pour sa complexité : les mots sont obscurs et polysémiques. De plus, plusieurs mythologies tricotées dévoilent les relations complexes entre les êtres humains, les héros, et les dieux. Le thème de cette pièce est l'établissement de la démocratie, cependant, le texte fait aussi référence à la guerre des sexes. La version d'Eschyle crée des sens nouveaux sur les matériaux cités ci-dessus. Premièrement, il utilise un genre inédit—le drame, c'est-à-dire que l'action est le centre de cette version.

L'intrigue se déroule ainsi : dans la première partie, *Agamemnon*, la pièce est ouverte par le veilleur, qui restait depuis dix ans sur le toit du palais des Atrides pour savoir si Troie était conquise. À ce moment le chœur des vieillards d'Argos est arrivé et a commencé à raconter l'histoire de cette maison : pourquoi Agamemnon et Ménélas étaient partis à Troie. Clytemnestre commençait un sacrifice pour le retour du roi. La reine a convaincu le chœur que la raison pour laquelle elle lance ce sacrifice est pour montrer le mécanisme du feu et la preuve de la victoire sur la Troie. Ensuite, un messenger est revenu et a annoncé le retour d'Agamemnon. Cependant, le bateau de Ménélas avait disparu. Agamemnon est revenu par la suite avec Cassandre. Clytemnestre préparait un tapis rouge pour recevoir le roi. Elle a réussi à le convaincre de marcher sur le tapis. La reine et le roi entraient dans la maison. Cassandre, seule avec le chœur, parlait de sa vision et du passé de

⁴ À propos de la vie d'Eschyle, on n'a que des sources incertaines et hypothétiques. *La vie d'Eschyle* est une bibliographie d'Eschyle écrit par un anonyme. Selon cette bibliographie, Eschyle est né en 525/4 av.J-C dans une famille noble. Il participe dans des guerres contre Perse, notamment celle de Salamis. Enfin, il est mort à Sicile. Athony. J. Podlecki, "Introduction : Life of Aeschylus", *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966)

cette maison. Ensuite, elle accepta son destin et entra dans la maison. Le chœur entendait un cri lancé par un homme. Tout à coup, Clytemnestre avec les corps d'Agamemnon et Cassandra sont apparus. Clytemnestre parlait de la joie de tuer son époux pour venger sa fille Iphigénie sacrifiée pour que l'armée d'Argos puisse partir. Ensuite, Égisthe est apparu. Il était le complice et l'amant de la reine. Le chœur était fâché, mais ne pouvait rien faire. La première partie de la trilogie finissait dans une ombre de tyrannie.

Les Choéphores commencent par le retour d'Oreste avec Pylade. Ils revenaient pour venger Agamemnon. Ils ont rencontré ensuite Electre et le chœur composé par des servantes. Elles participaient à une libation pour Agamemnon, ce rituel était commandé par Clytemnestre qui a rêvé une nuit qu'elle avait nourri un serpent. Le frère et la sœur se reconnaissaient. Oreste, Electre et les servants discutaient de comment tuer Clytemnestre. Oreste prétendait être un messager qui annoncerait la mort d'Oreste à Clytemnestre. Accueillie par la reine entre dans la maison, Oreste a tué d'abord Égisthe. Mais il hésitait à tuer sa mère et débattait avec elle sur son crime. Enfin Oreste a réussi à tuer Clytemnestre. Oreste a donc vengé son père, cependant, il vit un groupe d'Érinyes qui le menaçait.

La dernière partie de *L'Orestie—les Euménides* est ouverte par la Pythie de Delphes. Elle voit les Érinyes devant le sanctuaire d'Apollon. En même temps, une purification était lancée par Apollon pour purifier Oreste de son acte. Apollon lui conseillait d'aller à Athènes où la déesse Athéna pourrait le sauver. Les Érinyes poursuivaient Oreste jusqu'à Athènes. Les Érinyes insistaient pour punir Oreste pour son acte. Au contraire, Apollon persistait à dire qu'Oreste était juste d'avoir vengé son père. Athéna a donc organisé un jugement ; elle invita les citoyens d'Athènes pour voter sur ce cas. Cependant, le résultat, les bulletins de vote des deux côtés étaient égaux. Athéna était pour Oreste puisqu'elle est

née d'un père sans mère. Les Érinyes étaient enragées; ils voulaient détruire cette cité. Heureusement, Athéna les a convaincues. Les Érinyes sont devenues les Euménides, qui restaient sur Athènes et leur rôle était de protéger la cité.

Les versions d'Homère, de Stésichore et de Pindare ne remettent pas en cause le matricide : Un héros vengeait le père est toujours sans problème. Par contre, dans la version d'Eschyle, ce qui est problématisé, c'est l'action d'Oreste—tuer sa mère.

0.3 *L'Orestie* sur scène

La trilogie de *L'Orestie* mis en scène en 458 avant J-C., est éloignée de nous de plus de deux milles ans. Cependant, en France et en Europe où les théâtres repassent souvent des œuvres classiques, cette tragédie est toujours proposée au public. Par exemple, au XX^e siècle, beaucoup des mises en scène⁵ de ce texte apparaissent. Elles sont toutes parmi les productions les plus importantes du monde théâtral moderne. Tout cela prouve que la tragédie grecque comporte des thèmes riches, avec des approfondissements du sens, au-delà de leur époque.

Dans ce mémoire, nous traitons de la première production du metteur en scène Olivier Py à l'Odéon— *L'Orestie*⁶, une mise en scène grandiose et impressionnante de la pièce

⁵ Jean-Louis Barrault (1955), Peter Stein (1980), Ariane Mnouchkine (1992), Georges Lavaudant (2000), David Gély (2007)

⁶ Olivier Py (texte français et mise en scène), Pierre-André Weitz (décor, costumes et maquillage), Stéphane Leach (musique originale), Olivier Py et Bertrand Killy (lumière) avec Anne Benoit (Le Coryphée des Euménides(Erinyes)/ La Nourrice), Nazim Boudjenah (Oreste), Bénédicte Cerutti (Le Coryphée des Choéphores(captives)), Céline Chéenne (Electre/Iphigénie), Michel Fau (Egisthe/La Pythie), Philippe Girard (Agamemnon/Apollon), Frédéric Giroutru (Athéna/Pylade), Miloud Khetib (Le Coryphée d'Agamemnon(veillards)), Olivier Py (Le Veilleur), Bruno Sermonne (Un Héraut), Alexandra Scieluna (Cassandre / Une Erinye), Nada Strancar (Clytemnestre), Damien Bigourdan, Christophe Le Hazif, Mary

d'Eschyle. Le théâtre d'Olivier Py est souvent débordant ; son style est personnel et unique. Dans *L'Orestie*, l'espace scénique colossal marque les relations entre le théâtre et les spectateurs; les acteurs jouent d'une façon très expressive et corporelle ; leurs corps exprime la passion, quelquefois de manière exagérée et lyrique; les chœurs chantent en grec sur une musique originale de Stéphane Leach avec des mélodies inédites; le texte dramatique a été retraduit directement par le metteur en scène. En somme, Olivier Py a trouvé une façon de bien retravailler cette trilogie très souvent interprétée. *L'Orestie*, cette fois, est traitée comme l'un des soubassements de la civilisation occidentale, enterrée dans l'inconscient de la culture occidentale. Le thème de cette mise en scène est la naissance de la pensée démocratique sur son chemin des violences sanglantes. De plus, il met l'accent sur le pouvoir du *logos*, au niveau théâtral et encore au niveau des thèmes abordés. La fin de la trilogie présente ce conflit sous la forme d'une domestication de la violence; selon le metteur en scène : « la parole donnant à la violence une place souterraine. »

Ce mémoire comprend quatre parties:

- l'analyse de l'espace et l'image scénique
- les jeux des acteurs
- les rapports entre la démocratie et la tragédie
- la traduction, nouvelle traduction d'Olivier Py

Le centre de ce mémoire serait l'analyse de la mise en scène: l'espace scénique, les jeux des acteurs et le chœur, afin de comprendre l'esthétique théâtrale du metteur en scène. En plus, nous examinerons dans des recherches sur l'auteur, la civilisation grecque ancienne, les conventions théâtrales, les références mythologiques pour tenter de comprendre les choix du metteur en scène. Dans la quatrième partie, nous rechercherons dans la nouvelle traduction

du metteur en scène les éléments de diction des acteurs sur scène, nous rechercherons comment les acteurs rendent la force de chaque phrase. En somme, pour la compréhension de la mise en scène de *L'Orestie* d'Olivier Py, nous estimons que le plus important est d'un côté l'analyse des intentions du metteur en scène et de l'autre la prise en compte de certaines caractéristiques de la civilisation grecque ancienne.



Chapitre 1. Un monde chaotique

Dans la mise en scène de *L'Orestie* d'Olivier Py, l'espace scénique nous aide à nous rendre compte de la transition dans le temps. Les décors scénographiques sont changés plusieurs fois ; cela empêche les spectateurs d'entrer dans l'intrigue ou de croire ce qui se passe sur scène. Nous prenons le nom «la théâtralité» pour décrire cette relation entre les spectateurs et la scène. Les spectateurs font donc plus attention à l'instabilité du monde sur scène. Cette « continuité scène-salle⁷ », les scènes communiquant avec le public, est une des fonctions politiques « que l'on suppose avoir été ceux du théâtre athénien,⁸ » qui aident à sculpter la conscience publique des citoyens.

D'*Agamemnon* aux *Choéphores*, l'espace scénique nous montre un monde instable : l'espace dramatique⁹ est toujours devant le palais des Atrides selon le texte dramatique; cependant, l'espace scénique¹⁰ change plusieurs fois. Le décor scénographique—une grande façade est composée par des structures en métal. Mais la grande façade change de forme chaque fois qu'un nouvel événement est mentionné dans le texte dramatique. Composer et recomposer des décors scénographiques nous présente un monde en construction. Le changement du décor, donc la technique de la théâtralité dans l'espace nous aide à reconnaître cette transition.

⁷ *La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No.1*, CNDP, 2007

⁸ *Ibid.*, p.20

⁹ "Espace dramatique est un espace construit par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages ; il appartient au texte dramatique et n'est visualisable que lorsque le spectateur construit imaginativement l'espace dramatique." Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, (Paris, Dunod,1996), p.118.

¹⁰ Ou espace théâtral, "C'est l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes, ou encore les fragments de scènes de toutes les scénographies imaginables. C'est à peu près ce que nous entendons par « la scène » du théâtre." *Ibid.*, p.121.

Selon *mythe et tragédie en Grèce ancienne*¹¹ de Jean-Pierre Vernant, la tragédie naît dans une circonstance très précise : le moment où les Grecs commencent à douter des valeurs héroïques. Roland Barthes, dans sa critique sur la mise en scène *L'Orestie* de Barrault, « comment représenter l'antique, »¹² mentionne également ce moment historique de la tragédie *L'Orestie*. De plus, dans l'article de Pantelis Michelakis¹³, *L'Orestie* est une œuvre montrant souvent la transition dans des mises en scène différentes. Ce que Jean-Pierre Vernant, Roland Barthes et Pantelis Michelakis discutent sur la transition de la tragédie et de *L'Orestie* qui correspond à ce qu'Olivier Py a fait sur le thème du temps dans sa mise en scène.

En plus, dans la deuxième partie de ce chapitre, nous trouvons que ce monde d'instabilité a plusieurs qualités négatives : le monde est en désordre, en chaos, des violences sanglantes surviennent à l'arrivée du changement de décor final et de l'aréopage. Pour le metteur en scène, ce monde de la transition est donc un progrès : de l'instabilité à la stabilité, du chaos à l'harmonie, des violences sanglantes à la démocratie. Ce chapitre consiste en particulier à décrire le monde du chaos.

Le monde du chaos a deux qualités dont nous pourrions discuter plus nettement : désordre et violence. Les deux qualités naissent directement de deux événements liés qui ont eu lieu avant l'histoire de *L'Orestie* d'Eschyle. Les deux événements sont mentionnés

¹¹ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (Paris, François Maspero, 1972.)

¹² Roland Barthes, "Comment représenter l'antique", *Essais critiques*, (Paris, éditions du seuil, 1964)

¹³ Pantelis Michelakis, "Introduction : Agamemnon in Performance", *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, ed. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall, Oliver Taplin, (New York, Oxford University Press, 2005.)

par le chœur dans *Agamemnon* : celui du sacrifice d'Iphigénie et celui de l'adultère d'Hélène avec Pâris. En plus, cela aide à constituer l'atmosphère du désordre—l'eau qui tombe souvent sur la scène, le tapis rouge qui couvre la scène au tout début nous introduit à l'histoire sanglant de *L'Orestie*. Les violences sanglantes règnent dans les scènes de meurtres et dans le rituel de catharsis pratiqué par Apollon. En plus, les Érinyes sont composées visuellement du chaos et du sang. Un passage vers l'état cosmique est en conséquence un éloignement du sang et du chaos.

1.1. L'ordre « sous construction »

1.1.1. Le procès de décomposition

L'espace de cette mise en scène, en effet, fait référence à l'espace du théâtre grec antique. Cependant, il n'a pas pour but de reconstituer un théâtre ancien, mais de retrouver une valeur importante du théâtre grec—le lien entre la scène et les spectateurs. Dans le même temps, les transformations du décor scénographique nous permettent de regarder visuellement la transition, c'est une théâtralité dans l'espace, une des dimensions du terme « théâtralité ». Elle a également pour but de constituer un passage de communication entre la scène et les spectateurs. Enfin, les décors ne sont ni historicisés ni modernisés; dans cette mise en scène de *L'Orestie*, Oliver Py souhaite indiquer la valeur « hors-temps¹⁴ » dans la tragédie grecque.

Un espace scénique correspondu à l'antique

La trilogie est ouverte par le veilleur, joué par le metteur en scène, Olivier Py. Il attend le signal du feu pour annoncer la victoire sur Troie. Selon Py, ce rôle représente le metteur

¹⁴ Olivier Py, "Mettre en scène le tragique", *Tragédie(s)*, textes réunis par Donatien Grau, (Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010,) p. 83.

en scène- l'auteur de la tragédie¹⁵ qui transmet le texte dramatique aux spectateurs comme le feu qui éclaire. Au levé du rideau, nous voyons une grande façade en métal, gris foncée qui semble lourde; sans autres objets sur la scène, cet espace est comme un espace ouvert; il est le palais des Atrides. Cette façade fait référence à la *skènè*, le bâtiment de scène dans le théâtre de Grèce antique, présentée pour la première fois par Eschyle dans *L'Orestie*, 458 av. J-C.. La *skènè* crée un espace privé derrière elle, qui permet de rendre mystérieusement certaines scènes, par exemple les meurtres des personnages; le chœur et les spectateurs ne voient rien, mais ils entendent le cri, c'est le tabou du meurtre. Dans la mise en scène, la disposition de l'espace se compose en trois parties: premièrement, la partie plus haute, où le quatuor s'installe. La musique semble donc venir du ciel. Elle est également le lieu où les dieux apparaissent et parlent, c'est la fonction du *theologeion* du théâtre grec. Puis, la partie plus basse, sur la terre; l'*orchestra*, où le chœur s'installe, ouvert toujours au public, rien n'est caché dans cet espace. Dès que le chœur entre dans l'*orchestra*, il n'en sort pas. Des escaliers permettent d'accéder à un autre espace qui se situe en hauteur, au « second étage¹⁶ » et qui est au centre de la façade. En plus, sur la scène, un escalier descend au sous-sol, invisible pour les spectateurs. Il est même un décor de la Grèce antique : « des trappes, des escaliers souterrains et même des ascenseurs servaient à l'apparition des dieux infernaux et des morts.¹⁷ » Les objets scénographiques changent plusieurs fois dans *Agamemnon* même si l'espace dramatique est toujours devant le palais d'Argos.

¹⁵ Il est la même personne dans la Grèce antique.

¹⁶ Ce mot correspond à *distégie* "second étage" dans la Grèce antique. Roland Barthes, "Le théâtre grec", *L'obvie et l'obtus, Essais Critiques III*, (Paris, Seuil, 1982), p. 82.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

Les décors en mouvement

Lorsque le chœur commence à se souvenir du passé d'Argos, l'escalier tourne pour que les acteurs puissent monter au deuxième étage pour jouer la scène du « flash-back¹⁸ ». Des objets sont ajoutés sur la scène petit à petit. Un cheval noir en plastique se présente sur scène lorsqu'on mentionne la guerre de Troie. En plus, des cercueils se montrent juste avant le retour du messager qui meurt sur scène. Le moment où Agamemnon arrive à Argos, la porte derrière le théâtre de l'Odéon s'ouvre, une véritable DS Citroën entre du dehors ! À la fin d'Agamemnon, les cercueils, et le cheval en plastique restent toujours sur la scène, en plus, deux cadavres sont présentés également. Tous ces éléments combinés nous montrent une atmosphère sinistre, lugubre et funèbre. Quant aux *Choéphores*, la façade grande et solide dans la première partie de la trilogie change sa forme. Nous constatons un espace triangulaire qui semble plus étroit que durant la première partie de la trilogie. Le décor scénique ne change qu'une fois pendant cette partie, avec lenteur, avant la scène du meurtre de la mère. Dans *les Euménides*, l'espace scénique change selon l'espace dramatique : d'abord, à Delphes, à Athènes et à la fin à l'Aréopage décrit par un amphithéâtre en argent, réfléchissant aux lumières que sa signification nous discuterons dans Chapitre trois.

« Continuité scène-salle »

À travers la trilogie, nous constatons que le décor scénographique change devant tout le public. Les acteurs aident parfois aux changements de décor. Les aides des acteurs et le

¹⁸ « Terme anglais pour une scène ou un motif dans une pièce (à l'origine dans un film) renvoyant à un épisode antérieur à celui qui vient d'être évoqué. » Cette technique est souvent utilisée dans le cinéma, cependant, elle existait d'abord dans le roman. Patrice Pavis, *op.cit.*, p.142.

changement de décor ont pour but que les spectateurs aient conscience que ce qui se passe n'est que du théâtre. C'est un concept du théâtre considérablement discuté sous le terme « théâtralité ». Le terme « théâtralité¹⁹ » est premièrement une opposition entre le texte dramatique et la représentation théâtrale. C'est-à-dire, qu'une discussion sur comment la façon dont la représentation théâtrale peut « parler » visuellement en dehors du texte écrit. Dans ce cas-là, la représentation théâtrale doit avoir « la manière spécifique de l'énonciation théâtrale, la circulation de la parole, le dédoublement visualisé de la parole (personnage/acteur) et de ses énoncés, l'artificialité de la représentation.²⁰ » Cela veut simplement dire que les gestes des acteurs, la façon de diction, le changement de décor ne veulent pas nous convaincre que le monde sur scène est réel : les spectateurs ont conscience qu'ils sont en train de regarder un monde fictif. Ce sens-là pourrait remonter jusqu'à l'origine grecque du mot théâtre—le *theatron* : un *lieu* pour le public qui « regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit.²¹ » Le public sait donc bien qu'il regarde un monde fictif. Dans la conscience des spectateurs, « La constitution d'un monde « fictif » sur la scène en opposition au monde « réel » de la salle, et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de « communication » entre l'acteur et le spectateur²² » est établi.

Dans *L'Orestie*, la façade grande et solide dans *Agamemnon* se décompose peu à peu jusqu'à dans *les Choéphores* ; le palais semble oblique, et l'espace semble plus fermé. Ces changements nous donnent l'impression de l'instabilité. Enfin, Dans *les Euménides*,

¹⁹ *Ibid.*, p.358.

²⁰ *Ibid.*, p.359.

²¹ *Ibid.*, p.359.

²² *Ibid.*, p.360.

l'amphithéâtre nous donne enfin l'impression de stabilité et d'harmonie ; un nouveau monde, c'est-à-dire un nouvel ordre naît. Même si l'espace scénique se réfère au théâtre grec antique, la façade en métal empêche une atmosphère historicisée. Bien sûr, comme les décors scéniques font référence au théâtre ancien, ils ne sont toujours pas une mise en scène modernisée. La valeur hors-temps de la tragédie grecque que nous pourrions encore retravailler se manifeste sur l'espace scénique. Quant à la dimension du terme « théâtralité », les décors scéniques changent sous les yeux des spectateurs. En plus, les acteurs aident à changer le décor. Tout ce qui nous fait savoir que le théâtre que nous regardons est « fictif » c'est à dire le décor et les objets sur scène n'a pas des sens hors des nos regards. Encore, la théâtralité vient du sens l'origine grecque du théâtre—le *theatron*—sur scène, un endroit fictif pour le public. À part les jeux des acteurs, l'intrigue montrée etc., ce que les spectateurs aperçoivent en premier, est que c'est un autre endroit sur scène qu'une salle du théâtre. En s'apercevant que le monde du théâtre est artificiel, nous nous demandons pourquoi le metteur en scène opère de tels changements. Mettre en question ce que nous regardons est alors une façon de communiquer avec la mise en scène. Cette version de *L'Orestie* essaye donc de promouvoir la valeur de communication entre la scène et le public, un lien « scène-salle », qui est le centre du théâtre athénien.

1.1.2. La transition de la tragédie grecque

À part la fonction publique qui se réfère au théâtre grec antique, le changement de décor sert surtout à nous transmettre le concept du temps—la transition de la tragédie grecque en particulièrement dans la trilogie *L'Orestie*. « La tragédie grecque apparaît comme un

moment historique très précisément et circonscrit et daté²³,» écrit Jean-Pierre Vernant. Nous pourrions expliquer plus en détails l'expression «un moment historique.» Au premier niveau, cette expression marque le rapport entre notre temps et celui du monde ancien. La tragédie a une valeur historique à cause de son originalité. Elle est un genre inédit qui paraît dans l'Histoire pour la première fois. Au deuxième niveau, il faut toujours préciser que la tragédie ne naît pas comme le résultat de ce moment mais représente le moment lui-même. Ce que la tragédie note est un moment de la transition d'un vieil univers à un nouvel univers. Aller et venir entre deux monde forme donc la conscience tragique. Or, Roland Barthes remarque que la valeur historique est un thème important selon l'intrigue et la structure de la tragédie *L'Orestie*. À la fin, selon Pantalis Michélakis, beaucoup de mise en scène de *L'Orestie* présentent le moment de la transition, applique à plusieurs possibilités différentes.

« Le moment historique »

La conscience tragique naît au carrefour de deux mondes : l'univers du mythe et la nouvelle conscience de la cité. Dans le genre tragique, les Grecs essayent donc de clarifier la relation entre le vieil univers et le nouveau. Néanmoins, l'univers du mythe et celui de la tragédie ont des relations délicates et bien tissées, les décomposer est donc une tâche presque impossible. Dans la tragédie, les logiques de l'univers mythique existent encore : un héros face aux choix difficiles ; par exemple, Agamemnon face au choix entre sa fille et son armée ; ou Oreste face au choix entre l'oracle d'Apollon et sa mère. Toutefois, pendant la tragédie, les logiques de l'univers ancien ne sont pas les seules valeurs qui dominent le

²³ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, "Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques," *op.cit.*, p.14.

genre tragique. De nouvelles valeurs se manifestent même si elles sont encore instables et moins établies. Les vocabulaires et le concept lié à ces nouvelles valeurs développent donc leur approfondissement dans les dialogues des personnages. Par exemple, les vocabulaires judiciaires reviennent plusieurs fois dans les débats entre des personnages. Par exemple, le mot «justice» est beaucoup discuté, nous en parlerons dans le troisième chapitre. La différence la plus fondamentale par rapport aux mythes dans ce nouveau genre est la solution. Dans le mythe, il n'a pas de question sur le fait qu'Oreste a tué la mère. Le matricide n'est pas problématisé. Il venge son père et tout est résolu. Cependant, dans la tragédie, ce qu'Oreste fait devient un problème à dénouer. « La solution du drame leur échappe : elle est jamais donnée par le héros solitaire, elle traduit toujours le triomphe des valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique²⁴. » La solution est souvent le triomphe des nouvelles valeurs dans la tragédie grecque.

La distance entre le vieux et le nouveau

Dans « Comment représenter l'antique »²⁵ écrit en occasions de la mise en scène de *L'Orestie* de Louis Barrault en 1955, Roland Barthes précise sa pensée sur la valeur de *L'Orestie*. Selon lui, la figure exacte de cette trilogie est la spécificité historique, « son originalité exacte²⁶ ». Barthes met l'accent sur la distance entre notre propre monde et le monde de *L'Orestie*. Selon lui, c'est à cause de cette distance entre deux mondes que « nous pouvons juger d'un regard critique un état idéologique et social où nous n'avons

²⁴ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Ibid.*

²⁵ Roland Barthes, «Comment représenter l'antique,» *op.cit.*

²⁶ *Ibid.*, p. 81.

plus part et qui nous apparaît désormais objectivement dans tout son éloignement.²⁷» Grâce à cette distance, nous ne sommes plus influencés par certaines idéologies ou avis sociaux du temps antique. Nous pouvons maintenant comprendre plus clairement le temps dans *l'Orestie* qui est « progressif par rapport à son propre passé, mais barbare par rapport à notre présent.²⁸» Nous pouvons douter du choix du mot «barbare», comme si notre monde était plus civilisé que celui d'avant. La distance nous permet de voir plus clairement l'origine de la civilisation. *L'Orestie* n'est pas seulement « progressif par rapport à son propre passé», c'est une œuvre inédite comme le résultat de la transition. Elle représente « le progrès par rapport à son propre passé » comme Vernant le précise, le procès de la transition qui se manifeste pendant la trilogie.

Les possibilités de la transition

L'article de Pantalis Michélakis, « Introduction—*Agamemnon* in Performance »,²⁹ un livre consacré aux mises en scène les plus importantes d'*Agamemnon* de 458 av J-C, jusqu'à 2004, analyse *L'Orestie* du point de vue de la pratique théâtrale. Selon lui, le problème du temps est un sujet important dans cette pièce, en particulière pour la mort d'*Agamemnon*, car le roi représente le père tué. Cette action dramatique qui signifie « un moment de la transition brutale et une menace par la stabilité et l'ordres.³⁰» En plus, plusieurs possibilités existent pour interpréter cette transition : « de l'aristocratie à la démocratie, de la monarchie à la tyrannie, de la matriarche au patriarche, de l'archaïque au

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁹ Pantalis Michélakis, *op.cit.*

³⁰ “a moment of violent transition and rupture posing a threat to stability and order.” Patalis Michélakis, *op.cit.* p. 6.

classique, du désordre à l'ordre, et du primitif à moderne.³¹» À *l'Orestie* d'Olivier Py est une œuvre de l'évolution et du progrès. Le temps de la transition est en conséquence un trait marquant de la tragédie grecque telle qu'il l'a comprise.

Les changements du décor servent donc à deux dimensions : d'un côté, les décors scéniques en mouvement sert une dimension de la théâtralité, qui ont une valeur publique : la communication entre les scènes et les spectateurs. De l'autre côté, les décors nous donnent l'impression de l'instabilité, ce qui signifie que ce monde est dans la transition comme Jean-Pierre Vernant, Roland Barthes et Pantalis Michélakis l'ont traité dans leurs articles.

1.2. Désordres, chaos et violences sanglantes

1.2.1. Prélude du chaos et de la violence

Le monde en transition ne décrit pas assez le monde montré par Olivier Py. Pour justifier la pensée du progrès dans cette pièce, le monde d'*Agamemnon*, les *Choéphores* jusqu'à la scène de l'aréopage ne sont pas seulement dans l'instabilité; il a en plus des qualités négatives : ce monde est à la fois désordonné, à la fois plein de violence sanglante et de chaos. Nous pouvons retrouver ces qualités dans deux scènes du flash-back: celui du sacrifice d'Iphigénie et celui de Pâris- Hélène dans le tout début d'*Agamemnon*. Dans le texte, ces deux événements sont fortement liés au tragique dans *l'Orestie*. Les chaos commence donc à partir d'une femme : Hélène ainsi qu'une innocente qui est sacrifiée, Iphigénie. En plus, le désordre est représenté par l'atmosphère : l'eau qui tombe sur la

³¹ "the trasion from aristocracy to democracy, from monarchy to tyranny, from matriarchy to patriarchy, from the archaic to the classical, from lawlessness to order, and from the primitive to the modern."

Patalis Michélakis, *op.cit.* p. 6.

scène imite la pluie. Cela crée une atmosphère correspondant aux tempêtes mentionnées dans le texte, sombre et lugubre. En plus, le costume d'amiral français d'Agamemnon et sa D.C Citroën sur scène rappellent aux spectateurs la guerre et le monde désordonné d'après-guerre.

Hélène, l'origine des tous maux

L'histoire de Paris et Hélène est racontée par le chœur³² à travers le texte d'*Agamemnon* où Hélène est décrite à l'égal d'une destructrice. La relation entre Pâris et Hélène évoque la guerre de Troie. Leur fugue amoureuse rompt donc la vieille loi de l'hospitalité et la loi du mariage³³. Dans la mise en scène cette fois, cette histoire apparaît sur scène comme une scène du flash-back. Hélène porte une robe avec une couronne de fleur blanche sur la tête. Elle tient un miroir, regarde son reflet; ensuite, elle s'allonge sur la table. Lorsque Hélène voit Pâris, elle lui adresse un geste d'archère. Cette scène a l'air un peu drôle avec les personnages muets et leurs gestes extravagants. Par le geste d'Hélène, les spectateurs peuvent savoir clairement que c'est la femme qui prend l'initiative pour attraper l'homme. Cela correspond toujours au texte dramatique d'Eschyle où la femme, notamment Hélène, est l'origine du chaos et du désordre. Cela correspond également à l'intrigue d'*Agamemnon*, la reine renverse le roi. En même temps, même si Agamemnon est tué par

³² La première fois après que Clytemnestre annonce que Troie est tombée. Encore, le messager annonce que le navire de Ménélas rencontre une tempête. Le chœur chant en grec une allégorie de lionceau, qui mange tous les troupeaux. Ce lionceau représente Hélène. La troisième fois, Clytemnestre tue Agamemnon, le chœur rappelle Hélène encore une fois comme une destructrice des vies.

³³ “Voilà comment Pâris chez les Atrides

A violé les lois sacrées de l'hospitalité

Et s'est rendu coupable de rapt et d'adultère.” Olivier Py (trad.) *L'Orestie*, (Paris, Actes Sud-Papiers, 2008) p. 21.

Clytemnestre, dans l'entretien entre le chœur et Clytemnestre après le meurtre du roi, le chœur fait référence encore à Hélène : « Ah Hélène, ta folie a suffi pour détruire des milliers de vies,³⁴ » comme si les maux de Clytemnestre étaient également une des fautes d'Hélène³⁵. La comparaison entre Hélène et Clytemnestre signifie que toutes les femmes actives sont l'origine de chaos et de désordre³⁶. Montrer l'image d'Hélène dans cette mise en scène rappelle aux spectateurs l'importance de ce personnage qu'est une des origines de chaos et de désordre.

Iphigénie, ou la femme oubliée

Dans la mise en scène d'Olivier Py, Iphigénie apparaît quatre fois sur scène, deux fois

³⁴ Olivier Py (trad.), *Ibid*, p.46

³⁵ Ce paragraphe rappelle également aux spectateurs que Clytemnestre et Hélène sont des jumelles. En plus, pour répondre l'accuse du chœur, Clytemnestre répond :

“Désespéré, tu rappelles la mort,
Tu accuses Hélène comme si elle seule était responsable
De nos morts, de nos malheurs
Et d'une douleur sans fin ?”

On pourrait expliquer que Clytemnestre parle pour le sexe féminin. Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p. 16

³⁶ Dans *les Choéphores*, le chœur chante les maux des femmes :

1. “ La fille de Thestoïis,
Qui brûla son fils le jour de sa naissance.”
2. “ Skylla qui immola son père
A l'ennemi pour des bijoux d'or :cette chienne
Coupa dans son sommeilles cheveux de Nisos,”
3. “ Mais le crime le plus atroce dans les mémoires
Est celui des femmes de Lemnos, tuant tous les hommes de l'île,,
Exterminant leur propre race, sous la haine des dieux.”

Cependant, dans la mise en scène d'Oliver Py, cette partie ci-dessus sont supprimées. Olivier Py (trad.), *Ibid.*, pp. 74-75.

dans *Agamemnon*, et deux fois dans *les Euménides*. L'importance du sacrifice d'Iphigénie demeure donc jusqu'à la fin des *Euménides*. Iphigénie, n'est pas un personnage de la trilogie *L'Orestie*. Elle est mentionnée deux fois dans *Agamemnon* (une fois par le chœur, l'autre par Clytemnestre) et une fois par Électre dans *les Choéphores*, et, à la fin, dans *les Euménides*, Iphigénie n'a plus d'importance. Le chœur rappelle le sacrifice d'Iphigénie dans le texte au tout début d'*Agamemnon*, c'est la première fois que les spectateurs entendent le nom d'Iphigénie. Clytemnestre parle de sa fille après avoir tué Agamemnon. Électre parle « pour la sœur sacrifiée sans pitié³⁷ » quand elle reconnaît Oreste, sans mentionner que sa sœur est en fait sacrifiée par le père. Dans *les Euménides*, ce qui est plus important est le cas d'Oreste et son matricide. L'importance du sacrifice d'Iphigénie est diminuée dans le texte d'Eschyle, d'*Agamemnon* aux *Euménides*.

Dans la mise en scène, le sacrifice est montré sur scène comme un flash-back. Cet épisode dans le texte est en effet raconté par le chœur après l'annonce que Clytemnestre prépare un sacrifice au commencement de la tragédie. Cependant, dans la mise en scène, cet épisode n'est plus l'histoire racontée dans le discours du chœur : dans le flash-back, Calchas et Agamemnon parlent sur scène ; par contre, Iphigénie reste toujours muette. Elle porte une robe jaune safran et cela la couvre de la tête jusqu'aux pieds. La tête est cachée, en conséquences, les spectateurs ne peuvent pas connaître son identité. Ce que les spectateurs peuvent reconnaître, c'est que cette figure porte une caractéristique féminine. Dans cette scène de flash-back³⁸, Calchas mentionne la raison pour laquelle il faut sacrifier

³⁷ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.64.

³⁸ Les métaphores et les images sont très complexes dans cet épisode. Pour une analyse complète voir : John J. Peradotto, "The Omen of the Eagles and the Ethos of Agamemnon", *Aeschylus*, ed. Michael Lloyd, (New York, Oxford University Press, 2007.)

Iphigénie, à cause de la colère de la déesse Artémis, la protectrice de toutes progénitures. Elle est en colère car deux aigles, un noir et un presque blanc qui représentent Agamemnon et Ménélas, tuent une hase et son bébé dans le ventre. Artémis demande donc un sacrifice humain. Agamemnon, dans cet épisode, montre son dilemme entre sa fille, « trésor de ma (la) maison³⁹ » et ses équipages et ses vaisseaux. Elle prie son père et l'enlace. Ce qui est particulièrement marquant dans la mise en scène de cet épisode est que Calchas et Agamemnon expriment leur opinion sur cet événement (le sacrifice), leur colère et leur regret. Iphigénie quitte la scène comme un animal⁴⁰ pour être sacrifiée sans un cri. Elle représente donc toutes les innocentes muettes et tuées dans *L'Orestie*.

De plus, Iphigénie apparaît sur la scène pour la deuxième fois après le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre. Celle-ci se lave ses bras et le visage en sang après le meurtre. Lorsque Clytemnestre mentionne le nom d'Iphigénie dans le texte « ...Iphigénie, ma fille chérie que je n'ai pas fini de pleurer⁴¹, » la même figure en jaune safran apparaît sur scène. Clytemnestre s'assoit sur une chaise, toute seule, au centre du plateau, contre Iphigénie qui se lève derrière elle. Puis, Iphigénie montre l'espace où les cadavres d'Agamemnon et Cassandre sont allongés, et elle ouvre ses bras. Ce geste correspond à ce que Clytemnestre dit dans le texte : « Iphigénie l'attend sur les rives déchirées de

³⁹ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p. 16.

⁴⁰ Le chœur ici chant en grecque :

“ Elle est soulevée de terre comme une chèvre,

La gorge offerte sur la pierre sacrificielle ;

Elle est prise emportée, bâillonnée,

On ne l'entendra pas maudire les siens. ” Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ Olivier Py (trad.) *Ibid.*, p.48.

l'Achéron ; Tendrement, sa fille l'attend, lui tend les bras et l'embrasse.⁴²» Cette scène ici révèle le lien entre la mère, le père et la fille. Premièrement, Iphigénie entre dans l'espace pour accueillir son père, cela semble désigner l'amour pour le père. Cependant, cette scène tendre et touchante est renversée car c'est Clytemnestre, la meurtrière qui dit cela. Encore plus terrifiant, le père tue la fille. Cette scène expose le lien intime entre la mère et la fille. Ce lien rend plus compréhensif la raison pour laquelle Clytemnestre doit tuer Agamemnon dans cette scène. On pourrait penser que l'apparition de Cassandre, la nouvelle concubine d'Agamemnon est une raison de l'acte de Clytemnestre mais en fait, dans la mise en scène, seule la sacrifice d'Iphigénie compte. Clytemnestre contre Iphigénie signifie donc le lien intime entre Clytemnestre et Iphigénie, la mère et la fille ; par conséquent venger sa fille est une raison capitale qui pousse Clytemnestre à tuer Agamemnon.

Dans *les Euménides*, Iphigénie paraît deux fois sur la scène, la première fois avec les Érinyes. Lorsque les Érinyes⁴³ se lèvent à l'appel de Clytemnestre, la présence d'Iphigénie dans cette scène crée une surprise car on ne mentionne pas Iphigénie dans *les Euménides*. En plus, Iphigénie et les Érinyes ne sont en effet pas dans la même catégorie. Les Érinyes sont des déesses de la vengeance représentant la chaotique force féminine. Au contraire, Iphigénie était sacrifiée, sans pouvoir. La présence d'Iphigénie ici, même si encore muette, ne représente plus l'innocence sacrifiée. Premièrement, la présence d'Iphigénie rappelle aux spectateurs l'acte d'Agamemnon. Lorsqu'il tue sa fille, Agamemnon rompre également un lien du sang, comme Oreste. De plus, Iphigénie manifeste sa colère par sa

⁴² Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.49.

⁴³ Les Érinyes sont des déesses de vengeance. Avant réveiller par Clytemnestre, Apollon fait les Érinyes endormir.

présence. En conséquence, Iphigénie associée aux Érinyes change donc la connotation d'une fille sacrifiée et innocente qui, avant, représentait la passivité et l'obéissance du sexe féminin. Elle est par cette présence un des membres qui demande la vengeance à la mère. La signification d'Iphigénie dans les pièces précédentes change avec cette présence. En conséquence, à travers la trilogie, Iphigénie est d'abord passive, obéissante, et ensuite en colère, manifestant l'obligation de la vengeance.

À la fin de cette trilogie, la figure d'Iphigénie apparaît pour la dernière fois, lorsque Oreste est acquitté. Iphigénie se lève derrière Oreste ; elle est toujours muette et immobile. La présence d'Iphigénie ici permet aux spectateurs de se remémorer en effet que la fin de ce tribunal n'est pas seulement l'acquittement d'Oreste mais encore la victoire du père—le sexe masculin et l'échec de la mère—le sexe féminin. Si Iphigénie ne réapparaissait pas sur scène en ce moment, son sacrifice et la vengeance de Clytemnestre au début de la trilogie seraient peut-être oubliés par le public, et de plus, la mère ne toujours pas venger. Dans la mise en scène, Olivier Py ne problématise pas directement le conflit entre les sexes. Cependant, la réapparition d'Iphigénie ici rappelle aux spectateurs ce qu'ils pourraient avoir oublié du sous-thème, à savoir le conflit entre les sexes. Ce jugement est de fait en faveur du sexe masculin. À la fin de la trilogie, Iphigénie représente en conséquence l'échec du pouvoir féminin dans *l'Orestie* d'Eschyle.

Des tempêtes rapprochées

L'eau qui tombe sur la scène symbolise la pluie et aide à montrer une atmosphère sombre. Encore, la pluie rappelle aux spectateurs les tempêtes mentionnées par les personnages. Dans *Agamemnon*, Calchas dans sa prédiction décrit la colère d'Artémis

comme une tempête⁴⁴. Le messager parle de la tempête qui empêche la rentrée de Ménélas⁴⁵. Dans la fin des *Choéphores*, le chœur parle du matricide d'Oreste comme « la troisième tempête qui vient.⁴⁶ » Dans la mise en scène, la pluie ne tombe pas seulement suivant le texte dramatique, elle tombe le plus souvent, comme s'il y avait un véritable nuage noir dans le ciel sur la scène. Cela aide beaucoup à créer l'atmosphère sombre à travers la trilogie qui est un passage de l'obscurité vers la lumière. Avant le retour d'Agamemnon, le chœur et le coryphée mentionnent Hélène qui est l'origine de la guerre de Troie. L'atmosphère est lugubre : tout est noir sur scène, sauf un petit degré de clarté venu d'une lampe tenue par le coryphée avec un parapluie noir. Cet éclairage créé imite bien l'arrivée sur le plateau d'un grand nuage noir. La pluie arrête lorsque Agamemnon arrive ; cependant, c'est un faux espoir. L'eau retombe lorsque Cassandre parle de sa prophétie. Dans cette scène, le chœur ne déchiffre pas ce que Cassandre prédit. Lorsque

⁴⁴ « Le remède à la tempête est plus terrible encore—

C'est le sacrifice d'Iphigénie que réclame Artémis. » Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.15.

⁴⁵ « Messager. J'aimerais pouvoir annoncer une vraie joie.

Ménélas a disparu avec son navire.

Coryphée. Une Tempête ?

Messager. D'un mot, tu as résumé un désastre. » Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.26.

⁴⁶ «une troisième tempête a dévasté ce palais,

une troisième tempête a anéanti ces rois

De son souffle destructeur.

Les enfants dévorés de Thyeste, premier de nos malheurs,

Puis le sort de notre roi, chef de l'armée argienne

Egorgé dans son bain.

Et aujourd'hui, cette troisième tempête—

Pour nous perdre ? pour nous sauver ? » Olivier Py(trad.), *Ibid.*, p. 88.

Cassandra déclare que « je dis que tu verras la mort d'Agamemnon,⁴⁷ » la pluie tombe petit à petit ; lugubrement et correspondant bien aux paroles obscures de Cassandra. À la fin d'*Agamemnon*, le moment où Clytemnestre et Égisthe réussissent à régner sur Argos, la pluie tombe à la dernière phrase de cette pièce : « Toi et moi, nous avons de quoi rétablir l'ordre,⁴⁸ » dit Clytemnestre, la dernière phrase d'*Agamemnon*. La tempête, dans le texte, représente une image dévastée. La pluie, tombe sur la scène aux moments lugubres. La situation est tout à fait au contraire de ce que Clytemnestre déclare. Cette pluie à ce moment est ironique. Dans *les Choéphores*, l'eau tombe encore lorsque Électre et Oreste font la prière pour le père et jurent de tuer la mère. L'eau tombante sert comme les offrandes d'Oreste. Le cercueil d'Agamemnon est traîné du sous-sol. La pluie aide à rendre fort les émotions puissantes de cette scène où le frère et la sœur jurent de venger le père. Finalement, dans la scène de la manifestation des Érinyes, l'eau tombe encore sur la scène comme la manifestation coléreuse d'Érinyes, qui représentent le chaos et le désordre. L'eau, l'imitation de la pluie renforce les émotions vigoureuses et les situations mal contrôlées.

Dernière chose ajoutée pour décrire le chaos et le désordre : l'échec de la valeur héroïque. Pour décrire le monde de l'instabilité de l'après-guerre, Agamemnon est habillé comme un amiral français, rentre dans une Citroën D.S, la voiture préférée du Général De Gaulle. Le messenger rentre et est habillé comme un soldat de la première guerre mondiale. Cette image rappelle aux spectateurs⁴⁹ que la guerre de Troie est une grande guerre comme

⁴⁷ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, pp.40.

⁴⁸ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, pp.53.

⁴⁹ Les spectateurs français surtout.

la première et la seconde guerre mondiale :elles ont changé le monde entier. Encore plus, le metteur en scène choisit de montrer la première guerre mondiale car à son avis, cette guerre montre « la conscience de la guerre différente ». C'est la première fois que notre monde moderne a eu une guerre si grande et si longue, l'image positive de la guerre était dévastée. Encore, à propos du lien entre la guerre mondiale et la guerre de Troie pourrait être lié à ce que Vernant dit du moment historique de la tragédie : « le héros a donc cessé d'être un modèle⁵⁰ », la valeur héroïque de la guerre de Troie est en doute. Il est possible qu'Eschyle, qui avait participé aux guerres contemporaines, eût, selon Olivier Py, « la conscience de la guerre moins héroïque que ses contemporains.⁵¹»

Dans cette mise en scène, les événements dans le texte dramatique sont visualisés. Cela donne donc une place plus importante au sacrifice d'Iphigénie, et à la séduction d'Hélène. En plus, les deux flash-backs montrent un lien entre le chaos et le sexe féminin : Hélène est une séductrice active, l'origine de la guerre de Troie selon le chœur. Iphigénie est à la fois innocente et sacrifiée. À la fin de la trilogie, la réapparition d'Iphigénie implique que le sexe féminin a perdu ce conflit contre le sexe masculin. Enfin, l'eau tombante met en place une atmosphère lugubre, et l'arrivée des tempêtes mentionnées par les personnages dans le texte. L'atmosphère du chaos crée alors un passage noir dans l'ombre.

1.2.2. Rouge, sang et violence

À part les objets scénographiques en mouvement, la scène du flash-back d'Iphigénie, et la séduction d'Hélène, celles qui sont les plus impressionnantes sont les scènes sanglantes

⁵⁰ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, "Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques", *op.cit.*, p.14.

⁵¹ Olivier Py, "Mettre en scène le tragique", *op.cit.*, p.84.

dans la mise en scène, créant un impact visuel : un tapis rouge à travers la trilogie ; deux meurtres et l'espace des crimes ; et la catharsis d'Apollon avec Oreste purifié par le sang du porc. Nous n'analyserons pas le rituel, la cérémonie et le sacrifice comme une origine de l'institution théâtrale, ni la transgression entre le rituel sacré et les meurtres, le sacrifice corrompu⁵², mais nous discuterons la violence dans ces scènes. Dans toutes les scènes, le rouge est la couleur dominante qui marque l'acte violent de tuer. Premièrement, Le tapis rouge sur la scène est un objet symbolique au lieu de l'image de filet dans le texte dramatique. Ensuite, les deux meurtres sont représentés de la même manière en montrant l'espace intérieur qui rompt l'*ekkuklème*⁵³ conventionnelle. Encore, la catharsis d'Apollon est un rituel très sanglant. Par la couleur et la mise en scène, Olivier nous montre que la transition instable dans *L'Orestie* est un monde plein de chaos et de violences sanglantes.

La texture rouge marquant l'intention de la tuerie

La texture rouge représente l'histoire sanglante de la famille des Atrides. En plus, elle se substitue à l'image du filet⁵⁴ dans le texte d'Eschyle. La texture rouge est une image plus impressionnante visuellement que l'image du filet dans le texte, qui est l'objet pour rattraper

⁵² Pour le thème du sacrifice corrompu et le lien entre la tragédie et le sacrifice : J-P.Vernant, P. Vidal-Naquet, "Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle", *Mythe et tragédie en grèce ancienne*, (Paris, François Maspero, 1977) ; F. I. Zeitlin, "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *Trans. and Proc. of Amer. Phil. Assoc.*, 96n 1965, pp. 463- 508 ; F. I. Zeitlin, "Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (Ag., 1235-37)", *ibid.*, 97, 1966, pp. 645-653 ; W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7, (1966), pp. 87-122.

⁵³ Plusieurs orthographes sont possibles : L'*ekkuklème* ou l'*ekkykléma*. Elle est un mécanisme de la scène sorte de plate-forme montée sur roues qu'on propulsait à l'extérieur de la *skènè* et sur la quelle se tenaient les acteurs (jouant des cadavres).

⁵⁴ Le thème du filet, de la "robe de trahison", cette image de "filet-robe", dans la mise en scène d'Olivier Py, ne reste que "robe".

Agamemnon, le symbole du piège de chasse⁵⁵. Dans la mise en scène, à part le tapis rouge piétiné par Agamemnon, la texture rouge apparaît plusieurs fois sur scène. La texture rouge ne symbolise pas dans ce cas-là, seulement la transgression d'Agamemnon. En effet, elle représente l'intention de la tuerie dans la mise en scène.

Premièrement, la texture rouge fonctionne comme le rideau de cette trilogie, une texture rouge couvre la façade avant le commencement de la pièce. Cette texture rouge implique donc le fond de l'intrigue de *L'Orestie*—une histoire de meurtres. Après avoir reçu le message du feu, Clytemnestre commence un rituel. La texture rouge se retire soudain à l'intérieur. C'est à ce moment que l'éclairage sur les spectateurs s'éteint, le commencement absolu de la pièce. La texture rouge a également la fonction traditionnelle, comme le tapis rouge, un objet scénique, qui réapparaît lorsque Agamemnon rentre à Argos. En même temps, Clytemnestre porte une robe rouge de la même texture, exposant aux spectateurs son intention dissimulée. À la fin d'*Agamemnon*, Clytemnestre tue Agamemnon et le couvre avec le tissu rouge. Un objet-symbole dans le texte devient donc une image visuelle qui est plus remarquable sous les yeux des spectateurs dans la mise en scène. Ensuite, dans *les Choéphores*, une pièce presque en miroir de la pièce précédente, le tissu rouge réapparaît toujours. Égisthe porte une robe et une couronne de la même couleur. En plus, Oreste se couvre dans le même tissu après avoir tué sa mère. Finalement, dans *les Euménides*, Apollon va au sous-sol et apporte un tissu rouge comme un témoignage de crime : le tapis rouge est un piège désigné par Clytemnestre. Le tissu rouge sert en conséquence des fonctions réelles (rideau), d'un objet scénique (le tapis rouge), en même

⁵⁵ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, "Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle", *op.cit.*, p.147.

temps, cette texture rouge représente l'intention de la tuerie.

Un coup d'œil dans intérieur de la chambre du crime

Le mécanisme de l'*ekkuklème* est un des éléments les plus remarquables pour mettre en scène la tragédie grecque. Dans cette mise en scène, les spectateurs peuvent donner un coup d'œil à l'intérieur de la chambre du crime, un geste inédit sur ce mécanisme, même une possibilité de faire appel au voyeurisme⁵⁶. Cependant, dans le choc visuel, les spectateurs se rendent compte de la frontière entre l'espace privé et public. Beaucoup de metteurs en scène avaient fait des choix variés⁵⁷ sur ce mécanisme. Dans la mise en scène d'Olivier Py, le scénographe, Pierre-André Weitz voulait que la « chambre du crime reste imprimée dans l'œil du spectateur.⁵⁸ »

L'*ekkuklème* dans cette mise en scène n'est pas seulement une plate-forme roulante, au contraire, c'est un espace. Au début, cet espace intérieur du palais est toujours derrière la façade métallique, il pivote vers les spectateurs après les meurtres. Un espace tout blanc, sans rien autre que les deux cadavres avec la texture rouge, sur la terre, est un témoignage direct de l'espace des meurtres pour les spectateurs. La chambre blanche évoque une salle

⁵⁶ Voyeurisme : une perversion du regard, “le voyeur épie et regarde une ou d'autres personnes, généralement à leur insu. L'excitation ou la satisfaction de sa sexualité sont liées au fait de les observer dans leur plus stricte intimité, se déshabillant, dans des ébats amoureux ou même la satisfaction de leurs besoins naturels.” <http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Voyeurisme>. Dans le texte dramatique, le discours de Clytemnestre après le meurtre implique sans doute des images sexuelles.

⁵⁷ Celle de Peter Brook est “très près de l'utilisation antique, une plate-forme métallique roulée en avant dans un bruit mécanique.” Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies Grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, (Nord/Pas-de-Calais, Presses Universitaires du Septentrion, 2004,) p. 104.

⁵⁸ Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, *Agamemnon, Eschyle*, (Paris, CNDP, 2009) p. 56.

de bain, comme le propre lieu du meurtre d'Agamemnon décrit par Apollon⁵⁹. En plus, l'autre évocation possible est une morgue avec une lumière blafarde. Cette désignation de l'*ekkuklème* est à l'inverse de celle conventionnelle, qui « ne cherche pas à produire un effet d'illusion qui ferait croire aux spectateurs qu'ils pénètrent à l'intérieur du palais, qu'ils en voient une chambre.⁶⁰ » En ce sens antique, la frontière entre la sphère privée et la sphère publique est toujours présentée sur scène. Les spectateurs aperçoivent donc une opposition figurative entre l'*oikos*⁶¹ et la *polis* qui sont strictement séparées.

Cependant, dans cette mise en scène, ce qui est plus important d'abord, c'est le choc de montrer un espace de crime et de violence. « La force théâtrale de cette inversion, qui répond à la curiosité de tout spectateur en donnant à voir ce qui reste habituellement soustrait aux yeux, interdit : l'envers du décor.⁶² » Cette description sur l'effet de montrer l'espace intérieur évoque un peu le voyeurisme : une sensation sensuelle de voir les cadavres sanglants sur le lieu où ils ont été tués : l'intérieur interdit du crime, privé et intime. Toutefois, cette illusion de dévoiler la sphère privée est rompue lorsque les spectateurs s'aperçoivent que les membres du chœur comme eux-mêmes, sont les spectateurs de ce crime, regardants une image de théâtre dans le théâtre—un métathéâtre⁶³ qui évoque la conscience des spectateurs, leur rappelle qu'ils sont en train de regarder un

⁵⁹ « Le (Agamemnon) fait entrer dans un bain,

déploie sur lui une toile

Et le frappe à travers le voile brodé

Qui l'emprisonne fatalement. » Olivier Py (trad.) *op.cit.*, p.108.

⁶⁰ Patricia Vasseur-Legangneux, *op.cit.*, p.101.

⁶¹ *oikos* est un mot grec pour « maison » ou « famille. »

⁶² Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, *op.cit.*, p. 56.

⁶³ Patrice Pavis, *op.cit.*, p.203.

spectacle. En un mot, cette *ekkuklème* sans précédent crée un choc visuel là où la violence a eu lieu, et évoque la prise de conscience par le public de leur condition de spectateur—le métathéâtre, fortement lié à la théâtralité dont nous avons discuté précédemment.

La catharsis inutile

Dans cette mise en scène, Oliver Py montre un rituel de la catharsis, dans *les Euménides*, toutefois, c'est une catharsis inutile. Ce rituel est tenu par Apollon, pour purifier ce qu'Oreste a fait—le matricide. Cependant, il semble que ce rituel ne puisse pas aider Oreste complètement⁶⁴. Pendant le rituel, Apollon fait dormir les Érinyes et conseille à Oreste de fuir à Athènes où Athéna pourra le sauver. Est-il donc nécessaire de montrer dans la mise en scène un rituel de catharsis ? Dans le texte d'Eschyle, la dernière partie des *Choéphores*, le chœur indique à Oreste qu'« il faut te purifier au sanctuaire d'Apollon, » on ne sait pas si un rituel de catharsis avait lieu sur scène. René Girard, dans son livre, *La violence et le sacré*⁶⁵, analyse le lien entre la violence et l'institution de rituel sacré ; ce qu'il trouve est que la violence est au centre, elle est l'essentiel du sacré⁶⁶. Cela pourrait expliquer la raison pour laquelle la catharsis d'Apollon est inutile, car la catharsis reste dans la logique du vieux monde représenté par les Érinyes : œil pour œil, une vengeance pour une autre vengeance.

Le rituel montré ici dans la mise en scène est sanglant : Oreste s'allonge sur une table au centre du plateau avec une épée et des feuilles lauriers dans les mains. Un porc artificiel

⁶⁴ Inutile dans la purification de la matricide, ce qu'Apollon donne à Oreste est la capacité de parler et s'agir. Nous parlerons dans le troisième Chapitre.

⁶⁵ René Girard, *Violence and the Sacred*, (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977)

⁶⁶ René Girard, *Ibid.*, p. 31.

apparaît comme si un vrai porc sacrifié était montré sur la scène. Le sang tombe goutte-à-goutte sur le corps d'Oreste. Son corps est alors tout rouge jusqu'à la fin de la scène de l'aréopage. Après qu'Oreste est acquitté, il essuie le sang sur son visage. Il semble que le rituel de la purification soit complet jusqu'à ce moment.

Selon René Girard, la violence impure pourrait être purifiée par un rituel. Le procès est même sanglant, (et qui est également une autre forme de violence puisque le centre véritablement du rituel sacré *est* la violence), alors qu'au contraire, le rituel est une violence pure. Le rituel est montré très exactement dans la mise en scène : Il faut faire tomber le sang coulant d'une victime récemment tuée sur le « coupable » pour substituer le sang impur coagulé sur le coupable. À la fin du rituel, il faut enlever le sang pour compléter la purification. En plus, dans « la crise sacrificielle », un chapitre de Girard, le rituel sacrificiel dans le moment de la transition de la Grèce antique devient une institution controversée. Encore, « La *crise sacrificielle* c'est-à-dire la perte du sacrifice, est la perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure contagieuse, c'est-à-dire réciproque se répand dans la communauté.⁶⁷ » Cela pourrait correspondre à l'inutilité de la catharsis d'Apollon, car une purification fondée sur la logique de la vengeance violente n'est plus acceptable. Dans l'intrigue de *L'Orestie*, la violence ne se répand pas dans la communauté, un nouvel ordre est fondé sur la tribune, c'est le moment où Oreste enlève le sang sur son visage. En plus, Athéna et ses arguments sacrés sauvent la cité, nous en discuterons dans le troisième chapitre.

Enfin, il nous faut encore ajouter un mot sur les Erinyes pour mieux décrire ce monde du

⁶⁷ René Girard, *Ibid.*, p.49.

chaos et de la violence sanglante. Comment montrer les Erinyes est une question importante dans la mise en scène de cette trilogie. Elles peuvent être interprétées dans des images variées. la Pythie évoquent la curiosité aux spectateurs :

« Horreur ! Horreur ! Horreur !

Impossible à dire.

...

Elles sont noires ; innommables.

Comment dire leurs sifflements effrayants ? »

Les Érinyes les vieilles déesses de vengeance ont des apparences terribles à décrire. Dans cette mise en scène, les Érinyes sont le climax du chaos, mélange de désordre et du sang. Elles portent des robes noires avec du sang sur le visage. Certaines Érinyes portent des masques d'animaux—de chiens et de loups. Dans une scène où les Érinyes se manifeste, une actrice nue qui porte un masque de loup s'assied au centre du plateau, et met du sang sur son corps. Elles courent partout sur la scène, cherchent Oreste pour le tuer. En tant que chœur, elles chantent des mélodies au rythme fort, crient pour la justice—vengeance. Elles sont à la fois chaos et à la fois violence sanglante, la représentation du vieux monde.

Au tout début, Olivier Py nous présente un monde plein de chocs visuels, un monde en transition, avec des qualités négatives : à la fois du chaos, à la fois de la violence sanglante. Les couleurs : rouge, noir et blanc composent un contraste fort. Les décors scénographiques grandioses sans traits historiés conduisent les spectateurs dans un monde inédit et hors-temps. Cependant, ces décors grandioses n'empêchent pas la communication entre la scène et les spectateurs, un des plus marquant héritage du théâtre grec ancien.

Chapitre 2. Jeu passionnant de l'entrelacement entre les sexes

L'Orestie a été mis en scène plusieurs fois depuis sa première représentation ; un metteur en scène doit par conséquent montrer aux spectateurs ce qui n'existe pas encore sous leurs yeux. Par la distribution des acteurs et les acteurs travestis, Olivier Py met son pas dans la nouveauté dans la tragédie grecque. A l'image de son espace scénique anachronique, ce que les acteurs et les actrices portent ne montre aucune indication du temps, presque dans l'abstraction, pour mettre accent sur la dimension hors temps de la tragédie grecque. Encore, une question importante doit être posée : le choix du jeu. Le jeu choisi est passionnant et impressionnant. Il est très proche de ce que les acteurs et les actrices font dans le XIX^{ème} siècle, le jeu romantique.

Cette mise en scène éclaircit la différence entre le sexe masculin et le sexe féminin. Cette différence est strictement caractérisée dans la société de la Grèce antique, même au théâtre. Une pensée de la dichotomie⁶⁸ entre la femme et l'homme est construite suivant ces caractéristiques. Nous voyons, dans la mise en scène, le jeu entre la passion et la folie de Cassandre, qui est la représentation du rôle de la femme traditionnelle. Elle est juste l'opposition de celui de Clytemnestre qui n'est pas dans le cadre traditionnel de la femme, car elle est une femme au cœur d'homme—Clytemnestre a le pouvoir de manipuler le langage. De plus, dans cette mise en scène, on expose le lien intime entre la fille Iphigénie et la mère Clytemnestre. Clytemnestre est donc un personnage qui possède les caractéristiques des deux sexes.

⁶⁸ Selon Helene P. Foley *Métaphysique* d'Aristote (Aristote, *Métaphysique* 1.5.986a) propose une liste des vocabulaires classés dans la dichotomie. Helene propose également une analyse des sexes. homme : femme égale culture : nature, égale public : privée—domestique. Helene P. Foley, *Female acts in Greek Tragedy*, (Princeton : Princeton University Press, 2001) pp.8-9.

Dans la tragédie antique, la femme au pouvoir, cette anormalité, monstruosité d'un personnage féminin comme Clytemnestre pousse le conflit entre les sexes jusqu'à l'extrémité. Comment montrer Clytemnestre et ses caractéristiques mélangées sont en conséquence un grand sujet. Dans le texte dramatique, Clytemnestre apparaît dans les trois pièces, nous avons donc un personnage féminin fort. Par contre, nous n'avons pas un personnage masculin qui est assez fort par rapport à Clytemnestre. Dans la mise en scène d'Olivier Py, Agamemnon et Apollon sont joués par le même acteur. Apollon, dans *les Euménides*, par son discours et ses interactions intimes avec Oreste nous rappelle une image du père. En conséquence, dans cette mise en scène, nous pouvons dire que ces deux personnages jouent le même rôle⁶⁹—le rôle du père. Cette distribution des personnages démontre donc que la pensée d'Eschyle reste dans la patriarchie. Nous avons un personnage masculin fort pour mieux montrer une structure dichotomique : dans la mise en scène, on a d'un côté Clytemnestre, la femme au pouvoir et les Érinyes, les déesses de vengeance pour la femme ; d'un autre côté Agamemnon-Apollon⁷⁰, et la déesse Athéna⁷¹ pour l'homme. Tout cela implique le sub-thème de cette trilogie : Le conflit entre le sexe masculin et le sexe féminin.

Enfin, nous constatons l'entrelacement dans la famille : les parents et les enfants, le père, la mère, le fils et la fille. Oreste est un fils qui doit faire un choix entre ses parents. Cette

⁶⁹ Rôle : l'ensemble du texte et du jeu d'un même acteur. La distinction des rôles est faite généralement par le metteur en scène en fonction des caractéristiques des acteurs et de leur utilisation possible dans la pièce.

⁷⁰ Les deux personnages sont joués par le même acteur, Philippe Girard.

⁷¹ Même si Athéna est une déesse, dans la mise en scène, il est joué par Frédéric Giroutru qui joue également Pylade dans *les Choéphores*.

mise en scène expose trois fois les hésitations d'Oreste avant de tuer la mère. Les hésitations, selon Klein⁷², viennent du fait qu'Oreste a conscience de sa propre culpabilité. En plus, le corps nu d'Oreste est érotique et rappelle celui des martyres, nous pouvons expliquer ce point par les recherches de C. Fred Alford sur « le complexe d'Oreste » de Mélanie Klein.

Dans ce chapitre, nous explorerons d'abord le jeu passionnant—le style romantique retrouvé pour incarner le corps grec. Ensuite, à propos des personnages féminins, nous mettrons l'accent sur Cassandre et son jeu, puis d'un autre côté sur la lamentation d'Électre. Quant aux personnages anormaux : nous analyserons au centre le personnage de Clytemnestre, une femme au cœur d'homme. Par opposition, Égisthe, lui, est un homme femelle. Enfin, nous discuterons des personnages masculins : Oreste et son hésitation et encore sa relation intime avec le rôle du père.

2.1. Le style romantique pour le corps grec

Le choix du jeu est une question majeure et difficile pour jouer la tragédie grecque. Dans l'article « Mettre en scène le tragique⁷³ », Olivier Py dit que trouver une manière pour jouer le corps des Grecs lui a posé des problèmes. Pour lui, le corps des Grecs ne pourrait pas se comprendre par le biais des conventions chrétiennes : l'interaction entre l'esprit et le corps. C'est une question du lien entre la mentalité et la psychologie des Grecs de l'époque antique : comment peut-on manifester cet état par le corps. Il a trouvé la solution grâce à

⁷² Melanie Klein, née en 1882, à Vienne, est une psychanalyste britannique d'origine autrichienne. Elle fut le chef d'un mouvement psychanalytique anglais qui a promu la psychanalyse des enfants. Elle a écrit un essai sur le mythe Oreste, paru dans *Réflexion sur l'Orestie* en 1963.

⁷³ Olivier Py, «Mettre en scène le tragique», *Tragédie(s)*, textes réunis par Donatien Grau, (Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010.)

ses acteurs : « pour jouer les tragiques, surtout pas de nuances.⁷⁴ » Ce jeu ressemble donc à celui des tragédiens au XIX^{ème} siècle, « le personnage exprime ses passions et de ce discours du cœur on déduit un comportement.⁷⁵ ». Cependant, comment pouvons-nous mieux comprendre le lien entre le mental et la source des actes des Grecs antiques ? Nous devrons pour cela revenir à ce que Vernant dit de la volonté dans son article « Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque⁷⁶ » pour mieux comprendre le choix du jeu pour incarner les personnages des Grecs antiques. Nous exposerons d'abord les conventions de l'acteur grec, ensuite, les choix possibles pour incarner le corps grec. Puis, nous verrons la façon dont les actrices et les acteurs tiennent le jeu « retrouvé » dans cette mise en scène, un style romantique. Ce jeu aide également à montrer la différence des sexes.

L'acteur grec antique s'appelle *hupokriès* ; il existe aussi un autre mot, *hupokrisis* qui veut dire l'art de l'acteur. L'institution théâtrale antique est de fait, mélangée de beaucoup de domaines différents : par exemple, la rhétorique et l'art des acteurs ont les mêmes techniques. Les vocabulaires de la danse⁷⁷ pour désigner les mouvements corporels peuvent s'appliquer au jeu. Il y a trois conventions du théâtre grec : « le masque, le

⁷⁴ Olivier Py, « Mettre en scène le tragique », *Ibid.*, p.84.

⁷⁵ Julia Gros de Gasquet, “ L’invention d’un “parlé-chanté” ”, *En disant l'alexandrin : L'acteur tragique et son art, XVIIIe-XXe siècle*, (Paris, Honoré Champion, 2006,) p.188.

⁷⁶ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal- Naquet, “ Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque ”, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (Paris, François Maspero, 1972.)

⁷⁷ Les vocabulaires de la danse est pour but de décrire la technique corporelle :

1. Les figures exécutées ou postures (*skhèmata*), 2. Les mouvements ou enchaînements des postures (*phorai*), 3. Les gestes qui « montrent » quelque chose (*deixis*)

Patricia Vasseur-Legangneux, “Le jeu de l'acteur tragique”, *Les Tragédies Grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, (Nord/Pas-de-Calais, Presses Universitaires du Septentrion, 2004,) p.160.

costume déterminaient des types de personnages animés par des postures corporelles précises et des signes produits par les mains et les bras, le registre plus ou moins aigu et les modulations de la voix traduisaient les émotions exprimées.⁷⁸ » Le jeu des acteurs est donc présenté visuellement et musicalement aux spectateurs. En conséquence, maîtriser le corps et la voix est donc le centre de cette forme d'art.

A l'époque contemporaine, des pratiques différentes pour jouer la tragédie antique mettent en évidence le théâtre de la tragédie grecque comme un laboratoire sur les jeux d'acteurs. Le livre de Patricia Vasseur-Legangneux recueille les différents jeux utilisés pour jouer la tragédie grecque⁷⁹. D'abord, au XIX^{ème} siècle, le jeu des tragédies classiques françaises est réutilisé pour jouer la tragédie grecque. Le jeu des «monstres sacrés⁸⁰, » qui « avaient mis au point un code qui s'accordait avec le discours rhétorique de la tragédie, et qui, en même temps signifiait l'héroïsme, la grandeur, la majesté des personnages tragiques.⁸¹ » La mise en scène d'Olivier Py cette fois est très proche du jeu du XIX^{ème} siècle. Des jeux variés sont utilisés pour jouer la tragédie, un jeu naturaliste est possible pour rendre le côté psychologique du texte. Au contraire, les metteurs en scènes peuvent mettre l'accent sur le côté rituel de la tragédie grecque⁸². L'interprétation brechtienne du texte est également un choix possible. Par ce jeu, on met l'accent sur le côté politique et social, on restreint le côté émotionnel d'un personnage⁸³. Encore, il est possible d'inventer

⁷⁸ Patricia Vasseur-Legangneux, "Le jeu de l'acteur tragique", *Ibid.*, p.159.

⁷⁹ Patricia Vasseur-Legangneux, "Le jeu de l'acteur tragique", *Ibid.*, p.161-163.

⁸⁰ Par exemple, le jeu de Sarah Bernhardt et Mounet-Sully.

⁸¹ Patricia Vasseur-Legangneux, "Le jeu de l'acteur tragique", *Ibid.*, p.161.

⁸² Par exemple, les spectacles du GTA (Group de théâtre antique) ou de Vilar.

⁸³ La mise en scène de Benno Besson, par exemple.

de codes nouveaux pour jouer, les acteurs sont donc des producteurs des signes.

En effet, le texte de la tragédie grecque ne nous indique pas comment jouer la tragédie, nous ne faisons pas une recherche archéologique sur le but des jeux. Cependant, concernant la grandeur du texte tragique et l'intrigue souvent choquante, chercher un corps pour jouer un texte si fort est un chemin intéressant de prendre. Dans cette mise en scène, le jeu extravagant est à l'origine du « style romantique⁸⁴ » au XIX^{ème} siècle. Ce « romantisme » n'a plus le sens du « romantique » du mouvement littéraire mais est un mot pour décrire l'esthétique dans le jeu tragique. La problématique provoquée par ce jeu est « l'expression des passions. » La tragédie française classique au XVII^{ème} siècle cherche des codes théâtraux, des gestuelles codifiées, par exemple, pour exprimer les émotions. En conséquence, le but du jeu est de justifier des comportements externes. Par rapport au jeu du XVII^{ème}, celui du XIX^{ème} siècle cherche les mouvements internes qui poussent les actions des acteurs ; le but du jeu est donc de libérer les émotions, et de laisser le corps se charger des passions. En conséquence, « dans l'acte créateur romantique, l'artiste est un être inspiré qui s'abandonne littéralement à l'émotion qui le trouble, à l'inspiration qui se déchaîne en lui.⁸⁵ » Par ce jeu, l'acte créateur—des acteurs ne dépend plus d'une gestuelles et d'une diction codifiée pour exprimer les passions. Par contre, « l'analyse du discours prend donc une ampleur essentielle⁸⁶, » « pour incarner le rôle, le tragédien procède à une

⁸⁴ En effet, le style romantique ne gagne pas ce nom jusqu'à XX^e siècle, cela veut dire qu'au XIX^e siècle, les acteurs n'ont pas conscience de jouer un style "romantique". En outre, l'adjectif "romantique" est pris à l'opposition du jeu "classique" de la tragédie française.

Julia Gros de Gasquet, "L'invention d'un "parlé-chanté" ", *op.cit.*, p.186.

⁸⁵ Julia Gros de Gasquet, " L'invention d'un "parlé-chanté" ", *Ibid.*, p.188.

⁸⁶ Julia Gros de Gasquet, "L'invention d'un "parlé-chanté" ", *Ibid.*, p.188.

analyse du discours où la figure du personnage se construit selon les lois de la psychologie⁸⁷. »

Nous pourrions donc explorer l'approfondissement derrière le corps dans le jeu romantique. Nous avons mentionné tout à l'heure la difficulté du metteur en scène à trouver un corps grec. Ce corps n'est donc pas un vecteur de l'esprit, comme le corps chrétien. Que montre donc ce corps du jeu romantique ? Quelle mentalité, quelle psychologie sont impliquées par ce jeu ? Nous ne pouvons pas comprendre « les mouvements internes » comme une exploration de la profondeur psychologique d'un individu du jeu naturaliste. Dans l'article « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque » de Vernant, la question de la volonté d'une personne⁸⁸ pourrait nous aider à comprendre pourquoi ce jeu correspond au corps grec. Nous ne soulignons pas le mot « la volonté », mais sur le mot « ébauche. » C'est-à-dire, comment les Grecs voient leur acte dans ce moment où la volonté est encore sous-développée. C'est un état de « malgré soi », ça veut dire « *bia*, dominés, violentés par la force de passions d'autant plus irrésistibles qu'elles incarnent, au-dedans d'eux-mêmes, des puissances divines comme Erôs ou Aphrodite.⁸⁹ » En conséquence, les héros dans la tragédie grecque, lorsqu'ils posent des actes, sont comme inspirés par les divins, chargés par les dieux. Quoique les héros agissent sans choix et sans intentions, il leur faut prendre la responsabilité de leurs actes, c'est une

⁸⁷ Julia Gros de Gasquet, « L'invention d'un "parlé-chanté" », *Ibid.*, p.192.

⁸⁸ Dans son article, Vernant cherche sur la psychologie des Grecs. Pour lui, « la volonté n'est pas une donnée de la nature humaine. » (p.44) Dans la Grèce antique la conception de la volonté n'est que dans le tout début, comme le titre de ce chapitre : « Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque ».

⁸⁹ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, « Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque », *op.cit.*, p.48.

forme de la volonté chez les Grecs. Par le jeu romantique de cette mise en scène, les acteurs et les actrices essaient donc d'arriver « vraiment à jouer ce dieu qui vient et parle à travers eux, et ce dieu qui s'est retiré et laisse le corps vide comme un vase inutile.⁹⁰ »

Même si tous les acteurs et les actrices essaient ce jeu romantique, jouent comme inspiré par les dieux, ce jeu sert également à la différence entre les personnages féminin et masculin. Les jeux des personnages masculins, et celui de Clytemnestre sont toujours plus retenus que celui des personnages féminins. Ce jeu ne nous permet pas de chercher l'intention ou la profondeur psychologique de ces personnages. Par exemple, Électre, la Pythie, et notamment Cassandre développent ce jeu jusqu'au bout, comme des tragédiennes possédées.

2.2. Les vecteurs de l'émotions—les personnages féminins

2.2.1. Cassandre—possédée du discours fou

Dans la mise en scène d'Olivier Py, nous trouvons dans Cassandre un exemple extrême du style romantique, comme Julia Gros de Gasquet le décrit dans son livre sur le tragédien au XIX^{ème} siècle : le tragédien est une figure de l'artiste inspiré⁹¹. Alexandra Scicluna incarne bien le discours de Cassandre comme une tragédienne possédée. Le jeu extériorise donc le discours hors de la limite du *logos*, du temps, et de la limite de la compréhension humaine de Cassandre. Les éclairages aident également à extérioriser le discours de Cassandre avec une énergie folie.

Premièrement, les vêtements de Cassandre correspondent bien au texte. Cassandre n'apparaît qu'une fois de toute la trilogie, dans *Agamemnon*. Elle rentre de Troie à Argos

⁹⁰ Olivier Py, "Mettre en scène le tragique", *op.cit.*, p.85.

⁹¹ Julia Gros de Gasquet, "L'invention d'un "parlé-chanté" ", *op.cit.*, p.189.

avec Agamemnon. Dans la mise en scène, elle est habillée comme une jeune mariée, avec un voile, une robe blanche. Cela signifie également son innocence et sa féminité. Son apparence correspond donc au texte : « Ma parole était comme une jeune mariée sous un voile⁹². » Avant d'entrer dans le palais- abattoir, Cassandre se dénude. Elle est alors toute nue sur scène, comme son discours l'indique : « Tu vois, Apollon vient lui-même reprendre, le manteau de prophète qu'il m'avait mis sur les épaules⁹³ »

Dans le texte dramatique, le discours de Cassandre est d'abord plein de métaphores ; ses phrases sont discontinues et sans logique temporelle ; son discours pour le chœur est, en un mot, une énigme. Il y a encore une autre raison pour laquelle elle parle d'une façon tellement mal comprise dans le texte d'Eschyle : sa relation avec Apollon⁹⁴. À part sa prophétie du futur et du rappel de l'histoire sanglante des Atrides, elle crie souvent le nom d'Apollon, et explique ses relations au chœur. Le discours de Cassandre est composé de niveaux variés et complexes. Premièrement, le temps : elle parle du passé jusqu'au futur « proche », du meurtre d'Agamemnon, et encore, du futur « lointain », la vengeance d'Oreste. Deuxièmement, dans sa rhétorique, à propos du futur, Cassandre ne parle que d'une métaphore. Enfin, elle parle de sa propre histoire, la relation avec Apollon, son pouvoir de prophétie, et enfin, le plus important, de sa propre mort.

Elle prophétise avec les yeux ouverts et grands, elle regarde tout droit, les bras tenus tout droit. Son acte correspond à sa façon de prophétiser : elle parle de ce qu'elle voit. Comme

⁹² Olivier Py (trad.), *L'Orestie*, (Paris, Actes Sud-Papiers, 2008), p.38.

⁹³ Olivier Py (trad.), *L'Orestie*, *Ibid.*, p.41.

⁹⁴ Apollon donne à Cassandre la capacité de prophétiser pour la séduire. Cependant, Cassandre se refuse à lui. Apollon ne pourrait pas reprendre la capacité donnée, en conséquence, il lui lance une malédiction : personne ne croit ce que Cassandre prophétise.

le coryphée le souligne : « Tu parles comme si tu avais vu tout cela de tes yeux.⁹⁵ » À la différence de Calchas qui déchiffre le futur grâce à des viscères d'animaux, Cassandra « voit » le futur par ses propres yeux, il y a un lien intime entre sa prophétie et son corps. De plus, lorsqu'elle marche, elle ne peut pas bien se balancer. Elle ne s'assied pas, mais s'allonge sur une chaise, la tête touchant presque le sol. Cependant, ses actes s'expriment par une intensité forte dans le corps. Ce jeu qui restitue sur scène à la fois l'atmosphère du chaos, et à la fois celle de la confusion justifie bien les niveaux multiples du discours de Cassandra. Son jeu est extravagant, comme si elle n'était plus le « sujet » de son corps, qui est hors de son contrôle. Ce jeu ressemble beaucoup à celui du « tragédien possédé » dont Julia Gros de Gasquet discute dans son livre. Elle nous donne l'exemple de Talma⁹⁶ dans le personnage d'Oreste : « Les signes extérieurs du corps souffrant sont patents : sudation, blêmisement, tremblement, larmes véritables, décomposition du visage. Talma parvient à mobiliser ses capacités physiques pour interpréter le personnage d'Oreste dans sa folie véritable. Talma joue en possédé.⁹⁷ » Dans cette mise en scène, le jeu de Cassandra est proche de cette extériorisation des émotions et des passions par des larmes, de tremblement. Toutefois, dans la mise en scène, Alexandra Scicluna ne possède pas le personnage Cassandra, elle joue comme si ce personnage était possédé par le dieu Apollon et par le talent inspiré par ce dieu. Par ce jeu, nous ne regardons pas un personnage-individu, qui a une profondeur psychologique, mais la force et l'énergie du corps et du discours.

Enfin, les éclairages sur scène changent, clignotent avec les phrases de Cassandra, par

⁹⁵ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.39.

⁹⁶ Talma, qui commença carrière à la fin du XVIIIe siècle est le tragédien favori de Napoléon.

Julia Gros de Gasquet, « L'invention d'un « parlé-chanté » », *op.cit.*, p.189.

⁹⁷ Julia Gros de Gasquet, « L'invention d'un « parlé-chanté » », *op.cit.*, p.190.

exemple, lorsque cette dernière appelle le dieu Apollon, les lumières clignotent vite et ressemblent à des éclairs. L'eau tombe. L'atmosphère d'une tempête rapprochée correspond bien avec sa prophétie—à la fois obscure, et tournée par des signes de la malédiction. Dans l'analyse littéraire, Cassandre est un rôle tout opposé à celui de Clytemnestre⁹⁸. Cependant, dans la mise en scène, il est plus facile de jouer une Clytemnestre à l'énergie forte qu'une Cassandre forte. Clytemnestre tue son époux : « tuer » est déjà un acte fort, mais ici, c'est une femme tue un homme. Dans cette mise en scène nous avons une Cassandre avec autant d'énergie que Clytemnestre, par le style romantique du jeu qui extériorise les énergies, les émotions et les passions d'un personnage, et montre bien une Cassandre possédée par son discours hors de toute compréhension.

2.2.2. Électre—lamentation, l'évocateur de la vengeance

Simplement dit, Électre est une fille chargée par sa haine de sa mère et l'amour pour son père. Cette mise en scène expose les émotions d'Électre, un jeu semblable à celui de Cassandre. Dans le texte dramatique, la question centrale du jeu et du langage de ce personnage est comment chanter la lamentation pour le père. D'abord, la solidarité des femmes dans la lamentation est montrée dans la mise en scène. Cependant, elle ne veut pas chanter une lamentation conventionnelle, qui conforte le mort. Ce qu'elle veut est la vengeance⁹⁹. D'un autre côté, son langage ne peut pas échapper à la convention du chant

⁹⁸ Laura McClure, “*Logos Gunaikos*, Speech and Gender in Aeschylus's *Oresteia*”, *Spoken Like A Woman : Speech and Gender in Athenian Drama*, (Princeton : Princeton UP, 1999), p.92.

⁹⁹ Eschyle développe le lien entre la lamentation et la vengeance dans les *Choéphores*, selon Helene P. Foley, c'est n'est que l'imagination d'Eschyle. (When Aeschylus has a lengthy antiphonal lamentation generated by the chorus and Electra reinforce Orestes' determination to take revenge, he presumably develops not only an imaginary but what he believes to be a historical connection between and

des femmes. Enfin, la lamentation a un rôle de déclenchement, le langage touchant de lamentation peut évoquer la vengeance.

Électre apparaît une fois seulement dans *les Choéphores*, elle aide sa mère à porter une libation pour son père. Elle est habillée en noir avec des cheveux dépeignés. Elle crache, tremble, et se renverse un seau d'eau sur elle-même. Dans le rituel, elle se frappe très fort avec une branche d'olivier. Jouée par Céline Chéenne, Électre dans la mise en scène est chargée d'émotions, de haine pour la mère et d'amour du père. Au tout début des *Choéphores*, elle appelle les captives de la maison à l'aider car elle ne trouve pas ce qu'elle doit dire dans le rituel. Son corps tremble et ses coups sur elle-même montrent qu'elle ne trouve pas un langage dans la lamentation pour justifier sa haine : « Je ne peux pas dire, comme le veut ma mère¹⁰⁰ » :

« J'apporte à l'époux bien-aimé les offrandes
D'une épouse aimante »—
Non, je n'ai pas la force, je ne peux pas dire cela
En renversant l'offrande sur la tombe de mon père.
Je ne peux pas dire la formule rituelle :
« Récompense ceux qui t'offrent cette libation¹⁰¹. » »

Encore, sa demande de l'aide montre la solidarité entre les femmes :

« Aidez moi.
Donnez-moi les mots de cette prière funèbre.
Aidez-moi à invoquer mon père.
.....
Je ne sais pas. Aidez-moi. Nous sommes unies par la haine.
Dites-moi ce que vous pensez, n'ayez pas peur.
La mort est la même pour les serviteurs et les maîtres.

revenge.) Helene P. Foley, "The Politics of Tragic Lamentation", *op.cit.*, p.33.

¹⁰⁰ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.59.

¹⁰¹ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.59.

Je vous en prie, parlez.¹⁰² »

Le coryphée des choéphores (Bénédicte Cerutti) est avec elle. Les deux actrices portent les mêmes robes noires, elles jouent le même jeu. C'est le coryphée des captives qui inspire à Électre l'idée de la vengeance : même si prier pour un meurtre est un sacrilège dans la lamentation, « c'est justice de demander un meurtre pour un meurtre¹⁰³. » Électre trouve donc une façon de dire proprement sa lamentation. Dans *La Politique de la lamentation tragique* (*The Politics of Tragic Lamentation*), Helene P. Foley utilise *Les Choéphores* comme un exemple de la solidarité entre femmes, qui « montre la résistance collective par un chœur féminin contre l'autorité¹⁰⁴. » Cette solidarité ne subsiste plus à la fin de la pièce dans le texte dramatique : le coryphée change d'avis contre Oreste, pleure et craint les morts. Par contre, dans la mise en scène, le coryphée est joué par Miloud Khetib à la fin des *Choéphores*, le coryphée des vieillards. Cette distribution des acteurs fait que les opinions des captives restent les mêmes, contre Clytemnestre.

2.3. Le couple anormal

2.3.1. Clytemnestre, une femme avec un cœur d'homme

Dans le texte dramatique, Clytemnestre est un personnage inoubliable : elle possède les qualités des deux sexes. D'un côté, elle manipule la parole, de l'autre côté, elle parle au public, comme un homme. Les discours du veilleur et du chœur mentionnent souvent les qualités masculines de la reine. Nous pouvons le comprendre grâce à la scène du mécanisme du feu où Clytemnestre convainc le chœur que Troie est tombée. Dans la mise

¹⁰² Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p. 59.

¹⁰³ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁴ “ express collective resistance by a female chorus to those in authority”, Helene P. Foley, “ The Politics of Tragic Lamentation ”, *op.cit.*, p.33.

en scène, deux lignes du feu descendu du haut correspondent bien à la géographie dans le discours de Clytemnestre. L'article de Laura McCluree analyse précieusement le langage de Clytemnestre. En même temps, l'essai de Christopher Rocco note également les qualités mélangées du langage de Clytemnestre. Dans la mise en scène, le jeu de Clytemnestre est moins passionnant que celui des autres personnages féminins. Cela correspond à son langage hybride de deux sexes. En plus, dans la mise en scène, le metteur en scène rend fort au lien entre Iphigénie et Clytemnestre, la fille et la mère, le côté féminin. Le côté de la grecque femme traditionnelle de la reine est exposé en conséquence.

Dans la mise en scène, Clytemnestre apparaît sur scène dans les trois pièces. Elle porte toujours une robe noire ; sauf dans la scène d'accueil du roi ; la reine porte une robe rouge, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent : la texture rouge signifie l'intention de tuer. Quant au jeu de Clytemnestre, Nada Stranca ne joue pas comme les autres actrices, avec un jeu passionné et exagéré. Son jeu met accent sur sa diction qui expose la force de son discours ; ses gestes corporels sont lents et sûrs ; ils exposent son calme. Dans le texte, sa qualité masculine est souvent mentionnée par le veilleur et le chœur : selon le veilleur, elle est une « femme au cœur d'homme.¹⁰⁵ » Le chœur, qui représente les spectateurs masculins dans le théâtre, donne souvent des opinions collectives. Le chœur d'un côté, fait des reproches aux femmes, notamment à Hélène, et de l'autre côté, il complimente beaucoup la reine, son discours en particulier : « Tu parles comme un homme, avec sagesse, Et je crois à ce que tu dis.¹⁰⁶ » Après que Clytemnestre montre le mécanisme du feu, le chœur est convaincu. Cependant, même si le chœur donne des

¹⁰⁵ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.11.

¹⁰⁶ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.20.

compliments à Clytemnestre, ils savent que malgré le discours de la reine, elle cache des choses. Le chœur commente alors : « Beau discours. Si on sait l'interpréter, tout est clair,¹⁰⁷ » dans l'entretien entre la reine et le messager.

Le mécanisme du feu est mis en lumière dans cette mise en scène car cette scène est représentative du discours de Clytemnestre. Lorsque Clytemnestre commence à expliquer comment fonctionne le message du feu, deux lignes de feu véritable descendent du haut comme une preuve de la victoire de la guerre. Ce feu aide beaucoup les spectateurs car même si c'est une scène importante, le public entend beaucoup de noms géographiques inconnus, la parole de la reine n'est pas si forte. En plus de cela, sur la scène, il n'y a que les lumières du feu, qui marquent également la grandeur géographique dans le discours de la reine, le message du feu traverse des montagnes différentes. Comme McClure l'assure dans son article, la parole de Clytemnestre dans la scène du feu d'alarme «représente une façon de la démonstration masculine, une preuve naturelle pour le tribunal¹⁰⁸ » Sa déclaration précédente que les Argiens ont conquis Troie est donc justifiée. Cette démonstration avec preuve est plus crédible, et donc plus masculine¹⁰⁹. Dans la mise en scène, comme McClure l'explique, le feu apparaît sur scène comme une preuve de la victoire qui renforce la parole de la reine et nous aide à comprendre la grandeur de cette scène.

¹⁰⁷ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.26.

¹⁰⁸ “represents a type of masculine demonstration, an inartificial proof characteristic of the law courts”, Laura McClure, “*Logos Gunaikos*, Speech and Gender in Aeschylus's *Oresteia*”, *op.cit.*, p. 74.

¹⁰⁹ Par contre, si les faits viennent des rêves ou des rumeurs, ils sont moins crédibles car c'est des sources plus féminines. Laura McClure, “*Logos Gunaikos*, Speech and Gender in Aeschylus's *Oresteia*”, *op.cit.*, p.74.

En même temps, dans l'explication de Christopher Rocco, la scène du feu est un bon exemple pour déchiffrer le discours de Clytemnestre. Nous pouvons séparer deux parties de la parole du feu d'alarme, la première partie étant la démonstration du feu. Pour Rocco, c'est « la description purement technique de voir comment le message voyage de Troie à l'Argos, cela est une preuve que Clytemnestre a des connaissances géographiques.¹¹⁰ » Par contre, c'est la deuxième partie de sa parole qui donne la signification du message du feu. Il faut toujours l'explication de la reine, car c'est Clytemnestre qui désigne ce mécanisme : le feu comme pour signifier l'occupation de Troie. On peut donc analyser le discours de Clytemnestre ainsi : d'un côté, l'information, de l'autre côté la signification de cette information ; dans le cas de la parole du feu, les deux côtés s'accordent bien. Cependant, l'information et la signification ne s'accordent toujours pas dans le discours de la reine. Par exemple, dans la scène d'accueil du roi, la manipulation de la parole de la reine est plus délicate, nous en discuterons dans le prochain chapitre, sur le thème de l'argumentation.

Au contraire de la parole de Clytemnestre qui a des qualités masculines, cette mise en scène montre le côté féminin de ce personnage en exposant le lien entre Clytemnestre et Iphigénie, la mère et la fille. Dans la société athénienne, le rôle des femmes comprend trois points essentiels : elles mettent au monde l'enfant, elles sont en charge toutes les tâches familiales, et elles doivent toujours rester à la maison. Montrer le lien entre la mère et la fille est donc exposer sa qualité féminine. Dans le sacrifice d'Iphigénie, Clytemnestre apparaît sur la scène, et regarde désespérément le départ d'Iphigénie. Ou encore, après le

¹¹⁰ “ The first speech is a purely technical description of how the message traveled from Troy to Argos, proving Clytemnestra's familiarity with geography.” Christopher Rocco, “ Democracy and Discipline in Aeschylus's *Oresteia*”, *Tragedy and Enlightenment*, (Berkeley : University of California Press, 1997), p. 148.

meurtre d'Agamemnon, Iphigénie apparaît encore sur scène. Clytemnestre semble fatiguée de tuer. Elle détend, son dos contre Iphigénie qui se lève derrière. Ce lien entre la mère et la fille décrit le côté féminin de Clytemnestre. En un mot, cette mise en scène met en lumière la scène du mécanisme du feu, une scène marquante décrit bien le mécanisme du discours de Clytemnestre : à la fois la démonstration, un trait masculin de la parole et un prélude à sa manipulation de la parole, car elle a la capacité de proposer une information sans divulguer la vraie signification de sa parole. Par contre, le lien entre la mère et la fille est plusieurs fois montré dans la mise en scène, et expose la féminité du personnage de Clytemnestre. Clytemnestre a des qualités des deux sexes dans cette mise en scène.

2.3.2. Égisthe, l'homme femelle

Par rapport au mythe d'Homère, l'importance d'Égisthe est beaucoup diminuée dans *L'Orestie* d'Eschyle. Dans la mise en scène, les caractéristiques féminines d'Égisthe exposent par son vêtement. Le même acteur, Michel Fau, se travestit et joue la Pythie qui est chargée de la crainte des Erinyes. En voyant le même acteur jouer une vieille femme, les spectateurs se rappellent la féminité d'Égisthe.

Il apparaît deux fois dans le texte dramatique, à la fin d'*Agamemnon* et à la fin des *Choéphores*. Il ne fait pas d'actes importants ayant une influence sur l'intrigue. Dans la mise en scène, on donne à ce personnage alors des caractéristiques féminines à travers son vêtement et ses gestes. Dans *Agamemnon*, à la fin, il porte un manteau en fourrure, une texture molle et féminine. Il apparaît avec un four métal sanglant. Cela rappelle aux spectateurs l'histoire sanglante de la génération d'Atrée et Thyeste. En plus, son manteau féminin et le four correspondent à la façon dont le coryphée décrit Égisthe : « Femelle ! Tu

restes à la maison quand les hommes sont à la guerre.¹¹¹ » Encore, dans *les Choéphores*, il porte une couronne en fleur d'une texture rouge qui est la même texture rouge du tapis et de la robe de Clytemnestre. Cette couronne de fleur rouge implique donc qu'il sera la prochaine victime, et il est empêtré dans les vengeances d'Oreste. Cependant, la mort d'Égisthe n'est toujours pas une chose importante, selon le discours d'Oreste : « Égisthe l'adultère, je n'en parle pas, il a eu ce qu'il méritait.¹¹² »

De plus, le même acteur, Michel Fau, est un travesti du personnage féminin, la Pythie, cette distribution de personnage renforce le côté féminin de ce personnage. Elle fait des actes rituels, renverse un seau d'eau sur elle-même, comme Électre. Lorsque la Pythie voit les Érinyes, elle est chargée par son émotion et sa crainte. Elle cache ses yeux avec ses mains, cours vers le piano, et tape sur le clavier. Son discours justifie ses actes : « Une vieille femme terrifiée, un enfant.¹¹³ »

Les vêtements choisis d'Égisthe et le jeu d'acteur Michel Fau rappellent aux spectateurs la féminité du personnage Égisthe. Il est donc comme Clytemnestre, un personnage anormal par rapport aux conventions sexuelles.

2.4. Établie la patriarchie—Les personnages masculins

2.4.1 Agamemnon—Apollon, le rôle du père

Dans la mise en scène d'Olivier Py, Agamemnon et Apollon sont joués par le même acteur, Philippe Girard. Cette distribution des acteurs marque un lien entre Agamemnon et Apollon. L'article de R.P. Winnington-Ingram « Le Rôle d'Apollon dans *L'Orestie* »

¹¹¹ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.51.

¹¹² Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.85.

¹¹³ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p. 92.

(« The Rôle of Apollo in the *Oresteia*¹¹⁴ ») décrit bien un lien entre Agamemnon et Apollon. Dans la mise en scène, *des Euménides*, les personnages d'Apollon et d'Oreste sont très proches, et rappellent le lien entre le père et le fils. La similitude du discours de ces deux personnages expose la pensée du patriarche d'Eschyle. Philippe Girard joue donc un rôle du père dans la mise en scène.

Agamemnon et Apollon sont bien sûr des personnages différents dans le texte d'Eschyle. Cependant, dans la mise en scène d'Olivier Py, ces deux personnages sont joués par le même acteur. Agamemnon toujours habillé comme un amiral français apparaît deux fois sur scène : une fois dans le flash-back du sacrifice d'Iphigénie, l'autre fois, lorsqu'il rentre de Troie. Après avoir marché sur le tapis rouge, il entre dans le palais et est ensuite tué par la reine, cela se déroule vite et Agamemnon n'a pas l'occasion de développer son discours. Le personnage Agamemnon n'a que 72 lignes dans la version d'Olivier Py¹¹⁵. Dans *les Euménides*, il est habillé d'argent avec une couronne de lauriers sur la tête. Les spectateurs peuvent toujours reconnaître que les deux personnages sont joués par le même acteur. Apollon, dans *les Euménides*, par son discours et ses interactions intimes avec Oreste nous rappelle l'image du père. Premièrement, dans le rituel de la catharsis, il déclare qu'il n'abandonnera jamais Oreste :

« Je ne t'abandonnerai pas.
Je veille sur toi, toujours, de près ou de loin,
Toujours avec toi, dur avec tes ennemis.¹¹⁶ »

¹¹⁴ R.P. Winnington-Ingram, "The Rôle of Apollo in the *Oresteia*", *The Classical Review*, Vol. 47, No.3, (Jul., 1933), p. 97-104.

¹¹⁵ Olivier Py, metteur en scène, *Agamemnon (L'Orestie)*, le Théâtre de l'Europe-Odéon, min 56 :00-1 :08 :30, tout les lignes d'Agamemnon sont dit dans la scène l'accueil du roi.

¹¹⁶ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p. 93.

De plus, il affirme vouloir sauver Oreste après le débat avec les Érinyes, cependant, sa décision n'est pas seulement pour sauver Oreste. Il s'identifie avec « la colère de l'homme trahi »,

« Il m'appelé ; je l'aiderai, je le sauverai,
La colère de l'homme trahi
Est terrible pour les dieux et les mortels.¹¹⁷ »

Par le texte dramatique, nous pouvons constater déjà une relation intime entre Apollon et Oreste. Dans la mise en scène, cette relation intime est montrée dans le débat sur l'Aréopage. Oreste affirme d'abord que : « Mon père ne m'abandonnera pas.¹¹⁸ » Ensuite, le débat féroce entre Oreste et le coryphée des Érinyes se déroule. Lorsque le coryphée dit qu'Oreste a tué sa mère, contre son propre sang, Oreste semble ne pas trouver le phrase juste, et affirme : « je ne suis pas du sang de ma mère.¹¹⁹ » Oreste se tourne vers Apollon, la tête sur ses genoux. Cet acte intime signifie la relation intime entre Apollon et Oreste dans le texte dramatique. Enfin, puisque Apollon et Agamemnon sont joués par le même acteur, cet acte intime nous rappelle leur relation et le lien intime entre le fils et le père. En conséquence, dans cette mise en scène, nous pourrions dire que ces deux personnages jouent le même rôle—le rôle du père.

Dans l'article de Winnington-Ingram, « Le Rôle d'Apollon dans *L'Orestie* », l'auteur met l'accent sur la relation entre Apollon et Agamemnon. Winnington-Ingram affirme en effet la similitude entre Apollon et les Érinyes. Selon lui, Apollon ne présente pas un moral plus juste et plus haut que la vengeance, par contre, « il identifie un homme décédé avec

¹¹⁷ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁸ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.107.

¹¹⁹ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.107.

son souhait de la vengeance.¹²⁰ » Apollon est donc le chien de la vengeance d'Agamemnon. Apollon représente le pouvoir des morts, notamment, celui d'Agamemnon, et aide les enfants qui cherchent les occasions de vengeance. Winnington-Ingram insiste encore sur le lien entre Apollon et la vengeance d'Agamemnon. Dans l'article de Winnington-Ingram, il note qu'Apollon est sévère envers Oreste. Apollon menace Oreste : si Oreste ne venge pas son père, les chiens d'Agamemnon, comme les Erinyes, vont hanter Oreste. Par contre, dans la mise en scène, Apollon et Oreste ont une relation plus intime, nous rappelle le lien du père et le fils. Apollon n'est pas seulement un dieu *pour* Agamemnon. Par la distribution des acteurs, Agamemnon et Apollon ont la même apparence et donc la même image pour les spectateurs, dans *les Euménides*, Apollon *représente* en conséquence Agamemnon, le rôle du père.

Apollon représente par conséquent Agamemnon, cela rend fort la défense d'Apollon pour Agamemnon dans le débat avec les Érinyes. Apollon défend pour le roi, l'héro, et le rôle du père. Dans ce débat, Apollon d'abord entre au sous-sol et revient avec ce qu'Agamemnon a piétiné, le tapis rouge, comme un témoignage du crime. Il justifie l'interdiction de tuer un roi et un héro, et accuse l'hypocrisie de Clytemnestre :

« Bien plus grave est la mort d'un héros
 Et d'un homme que Zeus a fait roi,

 Il rentrait triomphant de la guerre ;
 Elle l'accueille avec des mots d'amour,
 Le fait entrer dans un bain ;
 Déploie sur lui une toile
 Et le frappe à travers le voile brodé

¹²⁰ « Not with some high principle of morality but with the desire of a dead man's ghost for vengeance. »

R.P. Winnington-Ingram, « The Rôle of Apollo in the *Oresteia* », *op.cit.*, p. 100.

Que l'emprisonne fatalement.¹²¹ » (108)

Comme Apollon est joué par le même acteur d'Agamemnon, il semble que dans cette scène, Agamemnon se défend lui-même contre Clytemnestre et justifie le rôle du roi et l'héro. Apollon défend ensuite le rôle du père :

« Ce n'est pas la mère qui enfante l'enfant :
Elle n'est que la terre fécondée.
Ce qui donne la vie, c'est la semence du père.
Elle héberge la pousse qui germe
Quand les dieux le veulent.¹²² »

Cette défense change donc du thème de la mort d'un héro à l'importance du rôle du père. Ce discours ici expose le dédain envers les femmes. Selon ce discours, ce qui donne le sens à la vie est le père, et une vie ne doit rien à la mère. Ici, cette distribution encore rend beaucoup de force à ce discours, puisqu'il mentionne, d'un côté, l'image du père, Agamemnon ; et de l'autre côté, Apollon, qui tient ce discours dans le texte dramatique. Philippe Girard, qui joue le rôle du père dans cette mise en scène, incarne le discours patriarcal d'Eschyle.

2.4.2 Pylade—Athéna, « Je suis avec le père »

Dans cette mise en scène, Pylade et Athéna sont joués par le même acteur, Frédéric Giroutru. Cette distribution des acteurs expose d'abord, l'amitié d'Athéna vers Oreste, car Athéna nous rappelle Pylade dans la pièce précédente. Pylade existe pour rappeler à Oreste l'oracle du dieu. Les deux personnages ont une similitude et représentent la parole de Zeus. Ensuite, le travestissement de l'acteur expose l'essence de la déesse Athéna. Elle est « avec

¹²¹ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.108.

¹²² Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.109.

le père¹²³ » c'est la raison pour laquelle un acteur travesti joue le personnage d'Athéna.

Dans *les Choéphores*, Pylade est toujours avec Oreste, et tient un miroir face à Oreste. Nous ne savons pas la signification du miroir jusqu'aux *Euménides*, le miroir représente l'oracle d'Apollon pour tuer la mère, car Apollon apparaît sur scène avec un grand miroir dans les mains. Il a seulement une occasion de parler. C'est le discours de Pylade qui aide Oreste à réussir tuer la mère :

« Apollon a parlé.

Au sanctuaire de pythô, tu as entendu sa menace.

Tu as juré d'accomplir son oracle.

Mieux vaut trahir l'humanité que les dieux.¹²⁴ »

Pylade représente alors la parole du dieu Apollon. Dans la dernière pièce, nous trouvons que ce commandement de tuer la mère, vient de Zeus. En même temps, la déesse Athéna représente la parole de Zeus. Nous pouvons dire que Pylade et Athéna ici jouent le même rôle, celui d'agent de la parole de Zeus.

Ensuite, dans les *Euménides*, le même acteur joue la déesse Athéna, cette distribution justifie bien l'essence du personnage Athéna. Elle n'est pas seulement comme Apollon le dit, l'exemple d'une fille sans mère :

« La preuve, la voilà :

On peut être père sans mère,

L'exemple est devant nous—Athéna fille de Zeus.¹²⁵ »

Athéna elle-même proclame :

« J'ai été enfantée sans mère.

Il n'y a pas de femme en moi.

Je suis avec le père.

¹²³ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.112.

¹²⁴ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p. 82.

¹²⁵ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.109.

Comment défendre une femme qui a tué son époux ?¹²⁶ »

En conséquence, elle n'est pas la fille de Zeus, comme Apollon le dit. Elle n'est de fait aucune femme en soi, comme elle décrit. Le travesti est donc une façon de montrer les caractéristiques d'Athéna, mélange de deux sexes.

Un acteur joue le rôle d'une déesse, et porte donc une robe en argent, la même couleur qu'Apollon. Dans les articles de Christopher Rocco et R.P. Winnington-Ingram¹²⁷, ils mettent l'accent sur la similitude et la comparaison entre ces deux personnages. Par exemple, Rocco écrit que « la mise en scène » du tribunal à l'Aréopage d'Athéna nous rappelle « la mise en scène » de la scène du tapis rouge de Clytemnestre. Cependant, dans cette mise en scène, les décors scéniques des deux scènes sont très différents. Athéna et Clytemnestre n'ont aucune similitude dans leurs apparences, leurs vêtements, ou encore dans leurs jeux. En plus, l'image d'Athéna dans cette mise en scène semble un exemple pour expliquer la structure des sexes du texte d'Eschyle. La réconciliation à la fin a donc une essence masculine, comme Athéna jouée par un acteur, cette réconciliation de fait favorise le sexe masculin. Athéna semble comprendre les Érinyes, et les convaincre, mais cela n'est qu'une apparence, comme Athéna qui porte une robe. L'image d'Athéna décrit la structure de la *polis*, qui domestique le sexe féminin dans un ordre masculin.

2.4.3. Oreste et son hésitation

¹²⁶ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, pp.111-112.

¹²⁷ Dans l'article de Rocco et Winnington-Ingram, ils insistent que Clytemnestre et Athéna ont des caractéristiques mélangées des deux sexes, cela veut dire qu'elles traversent la norme des sexes, en conséquence, les deux jouent le même rôle dans le texte dramatique. Christopher Rocco, "Democracy and Discipline in Aeschylus's *Oresteia*", pp.164-167 ; R.P. Winnington-Ingram, "Clytemnestra and the Vote of Athena", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 68, 1948, pp. 130-147.

Dans la mise en scène, l'interprétation d'Oreste met l'accent sur le lien entre la mère et le fils. D'abord, l'hésitation d'Oreste : Oreste hésite trois fois avant de tuer la mère, il ne peut pas décider pour de bon jusqu'à ce que Pylade lui rappelle l'oracle d'Apollon. Deuxièmement, la nudité d'Oreste lorsqu'il convainc Clytemnestre. Cette image de la nudité qui correspond au texte est à la fois érotique et héroïque. Oreste dans cette mise en scène nous expose « le complexe d'Oreste¹²⁸, » une discussion de la psychanalyse sur les mythes de la Grèce antique.

Dans *les Choéphores*, l'hésitation d'Oreste est montrée trois fois dans la mise en scène. Oreste rencontre sa mère à la porte du palais des Atrides, c'est la première fois qu'ils se rencontrent. Oreste et Pylade prétendent être des étrangers, viennent à Argos pour annoncer la mort d'Oreste. Dans cette rencontre, Oreste tient une épée et essaye de poignarder sa mère. Cependant, en la regardant, Oreste ne peut pas tenir bien l'épée qui tombe ensuite à terre. C'est Pylade qui ramasse l'épée. La deuxième rencontre d'Oreste et Clytemnestre a lieu après la mort d'Égisthe. Clytemnestre enlace Oreste et ils s'allongent sur un cercueil et Oreste proclame « Pylade, je ne peux pas, On ne peut pas tuer sa mère.¹²⁹ » C'est après le rappel de Pylade qu'Oreste enfin se décide à tuer la mère.

La nudité d'Oreste est un geste étonnant dans la mise en scène. Cependant, nous la trouvons dans le texte dramatique, dans la lamentation d'Oreste pour son père, lorsque Oreste accepte l'oracle d'Apollon, il proclame : « Je suis nu et seul mais je suis l'espoir de

¹²⁸ « Complexe d'Oreste », vient de l'article de Melanie Kline, « Some Reflections on the *Oresteia*. » (1963) Dans ce modèle, elle propose un chemin différent du complexe d'Œdipe de générer des émotions.

¹²⁹ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.82.

mon peuple.¹³⁰ » Dans cette phrase, le « nu » peut signifier « dépourvu de son accompagnement ». Cependant, dans la mise en scène, le mot « nu » a une signification visuelle, le corps humain dépouillé de tout vêtement. La nudité d'Oreste nous rappelle beaucoup images : les héros de la Grèce antique sur les céramiques antiques et les héros nus dans les peintures de Jacques- Louis David¹³¹. L'image de la nudité des héros nous évoque des actes héroïques : courageux mais parfois fragiles et toujours dans la souffrance.

Le metteur en scène met en lumière trois choses : l'hésitation d'Oreste, Oreste nu et la scène érotique de l'enlacement entre Clytemnestre et Oreste. Nous pouvons les expliquer avec « le complexe d'Oreste. » Dans le domaine psychanalytique, les mythes de la Grèce antique sont souvent utilisés pour expliquer l'entrelacement dans la famille : « le complexe d'Œdipe » et « le complexe d'Électre¹³² » sont les plus connus. Par contre, le complexe d'Oreste, le désir primitif de tuer la mère, est moins discuté. Dans les articles d'Amber Jacobs¹³³ et de Margaret Clark¹³⁴, les auteurs essayent de construire une théorie du

¹³⁰ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.66.

¹³¹ Jacques- Louis David (1748-1825) est un peintre de l'époque du Néoclassicisme. Il peint beaucoup de peinture sur le thème des mythes de la Grèce antique, la révolution française, et Napoléon Bonaparte.

¹³² Le complexe d'Œdipe et le complexe d'Électre : ce terme est utilisé dans le domaine psychanalyse par Freud, pour expliquer le désir des enfants. Comme dans l'histoire d'Œdipe, l'enfant masculin veut la mort de son opposant qui est du même sexe, le père. Par contre, l'enfant masculin a le désir sexuel pour le sexe opposé—la mère. Le complexe d'Électre, par contre, désigne l'enfant féminin. Ce terme est proposé par C.G. Jung, pour décrire le même modèle dans le sexe féminin. Cette idée est opposée par Freud.

¹³³ Amber Jacobs, "Towards a Structural Theory of Matricide : Psychoanalysis, the Oresteia and the Maternal Prohibition", *Women : a cultural review*, Vol.15. No.1, 2004, pp.20-34. Dans cet article, Amber essaye de construire une théorie pour la matricide d'Oreste par rapport à la parricide d'Œdipe.

¹³⁴ Margaret Clark, " Suppose Freud had chosen Orestes instead", *Journal of Analytical Psychology*, 2009, pp.233-252. Dans cet article, Margaret met en accent sur l'analyse clinique. Elle utilise le modèle

matricide en utilisant le modèle de *l'Orestie* comme opposition ou supplément au complexe d'Œdipe. Dans ce mémoire, nous n'avons pas pour but d'explorer une théorie de la psychanalyse. Par contre, quelques réflexions sur le thème de la psychanalyse dans *L'Orestie* pourraient nous aider à mieux comprendre cette mise en scène. Oreste dans la nudité nous propose une scène érotique : Oreste est tout nu lorsqu'il enlace Clytemnestre et convainc de la tuer. Ils s'enlacent et s'allongent sur un cercueil. Ce lien presque érotique entre la mère et le fils nous rappelle ce que Bunker¹³⁵ a dit dans son article, le matricide a lieu pour éviter l'inceste répressif avec la mère. Cependant, cela n'explique pas l'hésitation d'Oreste et ses visions des Érinyes. L'article de C. Fred Alford¹³⁶, celui-ci développe les réflexions de Melanie Klein sur, « le complexe d'Oreste ». Cela explique bien l'hésitation d'Oreste. Selon lui, la conscience vient de l'hésitation d'Oreste. Cette conscience, par rapport à celle d'Œdipe qui vient du désir et de la raison, vient de l'amour et la haine pour la mère—c'est à dire, des émotions. Ces émotions ne sont que des émotions fortes et primitives, qui sont externes, telles l'ordre d'un dieu par exemple. Dans la mise en scène, seul Oreste peut voir (les visions) les Érinyes à la fin des *Choéphores*. En effet, la culpabilité vient de l'intérieur, au contraire d'un ordre divin. Ce dont Oreste a conscience est une émotion plus mature—la culpabilité, dont l'origine est intérieure. C. Fred Alford, en développant la pensée de Klein nous décrit une conscience qui vient des émotions et des passions. Cela décrit bien la relation complexe entre la mère, le père, le fils et la fille de

d'Oreste pour analyser des cas psychanalytiques.

¹³⁵ H.A. Bunker, "Mother-murder in myth and legend : a psychoanalytic note", *Psychoanalytic Quarterly* 13, 1944, pp.198-207.

¹³⁶ C. Fred Alford, "Melanie Klein and the « Oresteia Complex » : Love, Hate, and the Tragic Worldview", *Cultural Critique*, 1990, pp.167-189.

cette trilogie, qui correspond à ce que Vernant a écrit, le corps des grecs, chargé par la force des passions¹³⁷.

L'émotion et la passion du corps grec

Dans la mise en scène, la distribution et le jeu des acteurs, premièrement, nous aident à comprendre le sous-thème de la trilogie—le conflit entre l'homme et la femme. La pensée patriarcale dans le texte dramatique d'Eschyle est interprétée à travers le rôle du père—Agamemnon-Apollon joués par le même acteur (Philippe Girard). Encore, la solidarité des hommes est exposée dans la mise en scène, Athéna jouée par le même acteur que Pylade (Fédéric Giroutru), qui aide toujours Oreste. Un acteur joue la déesse Athéna qui est née du père et pour les hommes. Tout cela est contre cette femme hors de la norme, Clytemnestre. Par sa manipulation du langage et ses liens avec sa fille, nous apprenons qu'elle possède les qualités de deux sexes. La féminité d'Égisthe est mise en lumière par la texture de son vêtement et son travesti. La structure hiérarchie entre l'homme et la femme est donc exposée par la distribution des acteurs. Cependant le sub-thème est toujours celui du conflit entre l'homme et la femme, et n'est pas problématisé dans la mise en scène. Le jeu (re)trouvé dans cette mise en scène est le jeu romantique français du XIXe siècle. Ce jeu, qui correspond bien au corps grec possédé par des émotions et des passions, s'accorde bien à ce que C. Fred Alford dit dans son article consacré au « complexe d'Oreste » : la tragédie grecque saisit « l'intensité des passions humaines¹³⁸. » Le jeu romantique décrit bien le corps possédé par les passions entrelacées dans le conflit des sexes, dans la famille,

¹³⁷ Jean-pierre Verant, Pierre Vidal-Naquet, « ébauches de la volonté, » *op.cit.*, p.48.

¹³⁸ “ capture the power of human passion ” C. Fred Alford, “Melanie Klein and the “Oresteia Complex” : Love, Hate, and the Tragic Worldview”, *Ibid.*, p.177.

entre les parents et les enfants.



Chapitre 3. Le passage vers la démocratie

Dans ce chapitre, nous portons notre attention sur la doctrine politique de la mise en scène. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la théâtralité sert à montrer le moment instable dans la tragédie grecque ; bien plus, le théâtre est un lieu pour sculpter la conscience publique. D'abord, le théâtre expose et discute de problèmes généraux de la société : le concept de la justice et l'importance des institutions judiciaires. En plus, le pouvoir de parler est beaucoup mis en valeur dans cette mise en scène. Le concept de justice, l'institution judiciaire et le pouvoir de parler sont les caractéristiques les plus importantes de la pensée démocratique dans la Grèce antique.

Dans la mise en scène, le metteur en scène nous montre le côté public¹³⁹ du théâtre grec. Nous avons d'un côté le passage de l'ombre des meurtres sanglants et des ordres instables, à un monde en transition, du tout début de la trilogie jusqu'à la fin. De l'autre côté, ce passage noir est en même temps un chemin vers la démocratie. Premièrement, la discussion sur la notion de la justice représentée par l'épée, avec les personnages qui tiennent l'arme et justifient leurs actes (de tuer) au nom de la justice. À la fin, Athéna qui tient l'épée convainc les Érinyes. La connotation du mot « justice » s'élargit du soi au public en conséquence.

En plus, dans la troisième pièce, un grand amphithéâtre apparaît sur la scène pour le débat sur l'aréopage. Cet amphithéâtre est de fait un grand miroir, toutes les images des

¹³⁹ Dans le premier chapitre, nous avons discuté que la technique de la théâtralité aide beaucoup à exposer le lien entre le théâtre et le public—spectateur, par montrer la structure et le mouvement des décors scéniques. Les spectateurs ont donc les consciences de regarder une pièce de théâtre. C'est le sens du public—spectateur dans le domaine théâtral. Dans ce chapitre, nous mettrons lumières sur le thème concernant le public, C'est le sens public dans le domaine politique, le public—citoyen.

spectateurs y sont réfléchies. Dans la mise en scène d'Olivier Py, le miroir est un objet souvent utilisé, de même dans *L'Orestie*. Dans des situations différentes, le miroir a des fonctions variées : l'oracle d'Apollon, le symbole de la destruction des femmes, et encore, la participation des spectateurs. Dans la même scène, le metteur en scène montre le premier vote dans l'histoire avec la participation des spectateurs : dans l'image vidéo, le résultat du vote vient d'une boîte de vote qui est passé sur la scène par un technicien ; ce tribunal est par conséquent décidé par les spectateurs.

En plus des objets scéniques et les décors scéniques, les scènes argumentatives sont mises en valeur pour mettre en lumière le pouvoir de la parole, comme dans l'entretien, le metteur en scène souligne : « Je crois absolument à la force de la parole¹⁴⁰ ». Nous analyserons les trois scènes d'argumentation apparues trois fois dans cette trilogie : dans *Agamemnon*, Clytemnestre convainc Agamemnon de marcher sur le tapis rouge. Dans *les Choéphores*, Oreste convainc Clytemnestre d'entrer à l'intérieur pour la tuer. Ensuite, dans *les Euménides*, le résultat du vote ne convainc pas les Erinyes, c'est la persuasion d'Athéna qui transforme les Erinyes en Euménides.

Enfin, notre discussion passe de la politique à la religion. À la fin, le thème de la mise en scène change de direction dans la relation entre les hommes et les dieux. Bien sûr, le théâtre grec au temps antique est à la fois une institution religieuse et civile¹⁴¹. Cependant, pour les Grecs de cette époque, « il vaudrait mieux dire le culte » comme Rolande Barthes

¹⁴⁰ Olivier Py, "Mettre en scène le tragique", *Tragédie(s)*, textes réunis par Donatien Grau, (Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010,) p.81.

¹⁴¹ Roland Barthes, "Le théâtre grec", *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, (Paris, Édition du Seuil, 1982.)

le précise¹⁴². Cependant, la mise en scène d'Olivier Py met la relation entre les hommes et les dieux à un niveau religieux et non au niveau du « culte » de la Grèce antique. Encore, nous ne voyons le niveau religieux de cette mise en scène que dans la fin : cette trilogie finit avec les oliviers et la sonnerie des cloches qui évoquent le clocher de l'église ; c'est alors un lien avec l'univers du christianisme. Cependant, comment lier le concept religieux de la Grèce antique avec celui du christianisme ? C'est l'interprétation du metteur en scène, dans la mise en scène, il interprète Zeus comme un dieu omnipotent, un concept de dieu plus proche de celui des chrétiens. Enfin, nous ne rencontrons pas seulement la question de la religion. Dans cette mise en scène, la relation d'équilibre entre les hommes et les dieux, le *cosmos*, un univers bien ordonné, établit à la fin dans *l'Orestie*.

Dans ce chapitre, nous discuterons donc d'abord du lien entre le théâtre et le concept de la démocratie d'origine athénienne. Dans l'article de Paul Cartledge, « les pièces de réflexions profondes, le théâtre comme procès de la vie civile grecque¹⁴³, » la tragédie ne représente pas la démocratie politique de l'époque de la Grèce antique. Dans la tragédie grecque, nous nous interrogerons sur la pensée de la politique athénienne. La tragédie grecque est alors un lieu d'approfondissement des caractéristiques de la démocratie possible. Ensuite, Edith Hall, dans « la sociologie de la tragédie grecque¹⁴⁴ », voit la tragédie grecque comme une imagination ou une recherche sur un idéal de la démocratie,

¹⁴² Roland Barthes, *Ibid.*, p.68.

¹⁴³ Paul Cartledge, "Deep plays' : théâtre as process in Greek civic life", *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P.E. Easterling, (Cambridge, Cambridge University Press, 1997.)

¹⁴⁴ Edith Hall, "The sociology of greek tragedy", *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P.E. Easterling, (Cambridge, Cambridge University Press, 1997.)

qui est plus « démocratique » que la précédente politique athénienne. Christopher Rocco¹⁴⁵, nous montre deux forces en action sur la démocratie : la norme de la démocratie et la force de la subversion. En mettant ces deux forces en scène, la tragédie conduit les spectateurs à comprendre que la démocratie n'est pas une institution solide. Les citoyens athéniens ont besoin d'une conscience publique pour améliorer cette cité « démocratique ».

Ensuite, nous analyserons les objets et les décors scéniques : l'épée, le miroir, et aussi l'amphithéâtre pour la scène de l'aréopage. L'épée représente la question de la justice dans la mise en scène. Le miroir y apparaît plusieurs fois; le plus grand miroir est l'amphithéâtre, qui réfléchit tous les spectateurs. Troisièmement, le metteur en scène met l'accent sur les trois scènes d'argumentation entre les personnages, donc le thème du pouvoir de la parole. Enfin, en ce qui concerne la question religieuse dans cette mise en scène, nous devons comprendre le lien entre un dieu de la Grèce et le Dieu du christianisme. C'est un lien intéressant, cependant, cette interprétation peut être prise comme une tentative du metteur en scène de justifier sa religion.

3.1. Théâtre, la démocratie idéale

« Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre¹⁴⁶. » Le théâtre grec en conséquence est une institution sociale, un lieu pour le thème juridique, et la cité démocratie. Même si

¹⁴⁵ Christopher Rocco, "Democracy and Discipline in Aeschylus's *Oresteia*", *Tragedy and Enlightenment*, (Berkeley : University of California Press, 1997)

¹⁴⁶ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (Paris, François Maspero, 1972) p.16.

« l'institution politique de la cité athénienne est-elle démocratique ? » est un sujet beaucoup débattu¹⁴⁷, ce n'est pas le sens historique de la démocratie athénienne que les articles de Cartledge, Hall et Rocco cherchent. Pour eux, le théâtre grec et la tragédie ont servi à sculpter la conscience civique des hommes. Le théâtre nous montre une démocratie idéale, qui ne peut pas se réaliser dans les circonstances de la Grèce antique. Cependant, le théâtre désigne un idéal de la doctrine politique. Le théâtre antique est en conséquence, bien plus proche de ce que nous comprenons du mot « démocratie, » au sens moderne. Cette partie ne se consacre donc pas à la reconstruction historique de l'institution politique athénienne ni à la discussion sur la relation entre la politique et la société actuelles d'Athènes et de la tragédie.

Nous commençons par l'article de Cartledge, qui traite le théâtre comme une participation de la vie civile. Il propose des caractéristiques démocratiques : *Agonia* (compétition) et le débat, la participation à l'assemblée civique, et encore, le pouvoir *logos*, la persuasion. Le principe d'*Agonia* vient de la guerre. Dans la tragédie grecque, cette compétition n'est plus physique mais orale : le débat rhétorique, par exemple, le débat dans la scène de l'Aréopage. En plus, ce débat est sur le thème judiciaire, par sur le pour et le contre dans un débat, la tragédie est un lieu de réflexion sur la notion judiciaire. La scène du vote décrit bien l'esprit de participation dans l'assemblée civique. D'un côté, le vote marque la participation dans un institut judiciaire ou politique, la vie civile de la cité

¹⁴⁷ La démocratie dans la politique et l'histoire athénienne :

Athony.J. Podlecki, “ *Oresteia* ”, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966), pp 81-100 ; E.R. Dodds, “ *Morals and Politics in the Oresteia* ”, *Aeschylus*, ed. Michael Lloyd, (New York, Oxford University Press, 2007) ; Colin Macleod, “ *Politics and the Oresteia* ”, *Aeschylus*, ed. Michael Lloyd, (New York, Oxford University Press, 2007)

athénienne. De l'autre côté, le vote des spectateurs décide du gagnant du festival. Ensuite, dans la tragédie, les poètes exhibent dans le théâtre le pouvoir *logos* comme éducation politique de la cité. Maîtriser la technique de la persuasion n'existe pas seulement dans la tragédie, mais un vrai entraînement dans l'éducation de la cité à Athènes. Enfin, pour Cartledge, dans *l'Orestie*, Eschyle met en question la nature de la justice. La notion de la justice du monde humain est changée, discutée et rediscutée dans le texte dramatique, et même la justice du monde des dieux passés est également renouvelée. La justice se passe dans un grand débat dans *l'Orestie*, Eschyle expose une question civile pour que le public réfléchisse dans le théâtre.

Ensuite, Hall entre dans la sociologie de la tragédie, analyse la citoyenneté, les sexes, et la classe sociale dans les textes dramatiques de la tragédie. Hall indique d'abord que la démocratie athénienne est de fait, « une société de la xénophobie, de la patriarchie et de l'impérialisme » ; « économiquement, une cité est établie sur les esclaves » ; encore plus, elle accepte « des idées sur l'infériorité des étrangers, les femmes et les esclaves¹⁴⁸ ». Ces sont des critiques féministes et anti-racistes des années 1960. Cependant, par l'étude du texte de la tragédie, Hall finit donc par montrer la polyphonie des classes sociales, les femmes, les esclaves, et les étrangers pouvaient parler et avaient leur propre voix dans la tragédie. Selon Hall, « La tragédie grecque est composée dans une forme bien plus avancée politiquement que la société où le genre tragique naît.¹⁴⁹ » C'est-à-dire, le thème débattu,

¹⁴⁸ "The athenian democracy was a xenophobic, patriarchal, and imperialist community," "economically dependent on slavery and imperial tribute," "ideas implying the inferiority of foreigners, women and slaves." Edithe Hall, "The sociology of Athenian tragedy," *op.cit.*, p.93.

¹⁴⁹ "Greek Tragedy does its thinking in a form which is vastly more politically advanced than the society which produced Greek tragedy." Edithe Hall, "The sociology of Athenian tragedy," *op.cit.*, p.123.

discuté et travaillé dans la tragédie grecque est en effet hors de ce que les athéniens pouvaient comprendre en leur temps. Il est possible que les athéniens ne pouvaient regarder la tragédie grecque que du point de vue de la patriarchie. Par contre, les spectateurs aujourd'hui peuvent en percevoir plus sur les côtés du féministe, de l'ethnicité et de la classe sociale. Nous pourrions dire que la tragédie grecque atteint la démocratie idéale dans une forme artistique sur scène, même si elle est fictive. La tragédie athénienne est par conséquent, bien plus grande que la démocratie athénienne réelle dans l'histoire.

Enfin, Rocco expose deux forces dans *L'Orestie*, une force forme la démocratie, l'autre détruit la démocratie. La démocratie partage dans le consensus des citoyens, car ils ne comprennent pas seulement le côté lumineux de la démocratie, mais considèrent le côté dangereux—ce qui pourrait détruire la démocratie, par exemple, la violence et le chaos représentés par les Erinyes. Par les points de vue de ces trois auteurs ci-dessus, le théâtre antique est un institut civil lié à la démocratie. La tragédie fait la lumière sur l'idéal de la démocratie : la participation, la valeur de la parole, et le théâtre un lieu où tout le monde pourrait parler, avoir sa propre voix. Le théâtre antique et la tragédie grecque sont en effet, plus proche de ce que nous espérons de la démocratie de notre monde.

3.2. De l'individu à la société

3.2.1. La justice, d'un acte personnel à un problème public

Dans la mise en scène, l'épée tenue par les personnages n'est qu'une arme, même si elle sert deux fois à tuer. Cette arme est une longue épée en argent qui est la seule arme apparaissant sur la scène¹⁵⁰. L'épée correspond au moment où les personnages définissent ou mentionnent le mot « justice ». Dans le texte, le mot « justice » change de sens selon les

¹⁵⁰ Dans le texte dramatique, Clytemnestre crie pour la hache lorsqu'elle trouve qu'Égisthe est tué.

personnages. La connotation de la justice est élargie au cours de l'intrigue. L'épée représente donc la notion de la justice. La justice, dans la mise en scène, passe d'un acte d'auto-justification à un thème discuté publiquement dans un lieu civique. L'article de Podlecki parle de ce changement de sens du mot *Diké* -la justice.

Une justice centrée sur l'individu

Dans la mise en scène, l'épée apparaît plusieurs fois sur la scène de tout début jusqu'à la fin. Au début de la tragédie, Agamemnon la tient, proclame la justice envers Troie. Selon les phrases du chœur, Agamemnon part de Troie pour accomplir un acte de justice : « Dix ans déjà qu'au nom de la justice...¹⁵¹ » Encore, ceux qui sont portés par Agamemnon à Troie au nom de la justice, sont en effet la « Colère ! [la] Vengeance ! [et la] Guerre !¹⁵² », elles sont les punitions pour Troie. La notion de la justice est donc liée à la guerre. Elle est associée à l'*hubris*¹⁵³ du roi qui veut conquérir la cité. Lorsqu'Agamemnon rentre, il tient la même épée. Dans la scène de l'accueil du roi, cette épée passe dans les mains de Clytemnestre lorsqu'elle annonce la préparation du tapis rouge :

« Maintenant viens, mon amour—
 Mais que ce pied qui a piétiné Troie ne touche pas le sol !
 Vite, captives, déroulez le tapis de pourpre :
 Qu'il marche guidé par la justice vers sa dernière demeure.¹⁵⁴ »

Cependant, comme Podlecki l'écrit dans son livre « L'arrière-plan politique de la tragédie d'Eschyle¹⁵⁵ », même si la reine utilise le mot « la justice », nous ne comprenons pas

¹⁵¹ Olivier Py (trad.), *L'Orestie*, (Paris, Actes Sud-Papiers, 2008) p.12.

¹⁵² Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.12.

¹⁵³ L'orgueil des héros tragiques.

¹⁵⁴ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.32

¹⁵⁵ Athony. J. Podlecki, “*Oresteia*”, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, (Ann Arbor,

directement ce que « la justice » signifie dans sa phrase¹⁵⁶. La signification ne se dévoile qu'au moment où Clytemnestre utilise l'épée pour tuer le roi. La reine, de fait, tue le roi « Par Diké la Justice, Até la Destruction et l'Erinye¹⁵⁷ ». Nous ne savons pas jusqu'à ce moment ce qu'est la justice pour la reine—la justice pour sa fille, Iphigénie sacrifiée avant le départ des troupes. La reine rappelle sa fille et les Erinyes, les déesses de la vengeance du sang. La justice de la reine égale par conséquent une vengeance personnelle. Dans cette partie, Égisthe, apparaît avec le four métal sanglant, et proclame également sa justice :

« Et c'est Diké la justice, qui m'a ramené ici à l'âge adulte.

J'ai tramé sa mort, j'ai tressé le piège, moi !

Il gît dans la toile de la justice, je peux mourir en paix.¹⁵⁸ »

Le four métal et sanglant nous rappelle l'histoire sanglante d'Atrée et Thyeste. En tant que fils de Thyeste, la justice pour Égisthe n'est que se venger d'Agamemnon pour son père. La notion de la justice du discours d'Égisthe, est la même que celle de Clytemnestre, la vengeance du sang. Selon Podlecki, la justice d'Agamemnon, de Clytemnestre, et d'Égisthe n'est « qu'une justice de forme très primitive¹⁵⁹ », la satisfaction de leurs propres demandes. En conséquence, la notion de la justice d'Agamemnon « est donc un procès qui finit à jamais, qui n'a aucune échappatoire¹⁶⁰. »

Une justice pour le père

Au début des *Choéphores*, l'épée est installée à côté du tombeau d'Agamemnon. Le

University of Michigan Press, 1966.)

¹⁵⁶ Anthony. J. Podlecki, « *Oresteia* », *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁷ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p. 46.

¹⁵⁸ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p. 50.

¹⁵⁹ Anthony. J. Podlecki, « *Oresteia* », *Ibid.*, p.70.

¹⁶⁰ « It is a never-ending process, from which there seems to be no escape. » Anthony. J. Podlecki, « *Oresteia* », *Ibid.*, p.70.

coryphée des captives tire cette épée, et la passe à Électre lorsqu'elles discutent sur la lamentation d'Électre et ce qu'elles pourraient faire :

« Électre. Un justicier ? un vengeur ?

Coryphée. Un meurtrier, c'est tout.

Électre. C'est un sacrilège de prier pour un meurtre.

Coryphée. C'est justice de demander un meurtre pour un meurtre.¹⁶¹ »

Les deux actrices jouent le même acte, et encore, elles regardent attentivement l'épée, comme si cette épée leur inspirait l'idée de la justice. En conséquence, nous avons ici la justice qui égale un meurtre à un autre meurtre, une mise en abyme sans fin. Cette idée est justifiée plusieurs fois dans *les Choéphores* par le chœur,

« Parole de haine pour parole de haine,

Et comme le veut la Justice

Meurtre pour meurtre, châtiment pour les coupables,

Et que chacun paie pour ses actes.¹⁶² »

Même Électre accepte immédiatement ce concept de justice ; par exemple, elle crie : « Justice contre l'injustice !¹⁶³ », et prie Zeus : « Dieux, rendez nous justice. » Électre voit d'Oreste comme l'agent de cette justice. Dans *les Choéphores*, les personnages attendent le temps exact pour vengeance ; l'intrigue des *Choéphores* est un miroir d'*Agamemnon*.

Dans la mise en scène, Électre retient cette épée, et la passe à l'Oreste. Cependant, dans le discours d'Oreste, il semble beaucoup méditer sur la notion de la justice, comme lorsqu'il prie l'aide du père :

« Implore la justice de combattre avec nous,

¹⁶¹ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.60.

¹⁶² Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.60.

¹⁶³ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.68.

Ou laisse-nous les tuer comme tu l'as été, injustement ?¹⁶⁴ »

Pour Oreste, un acte de tuer pourrait être de la justice ou de l'injustice. Il classe donc le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre dans l'injustice. Cependant, dans le discours, la prière d'Oreste n'est pas comme celle d'Électre et le coryphée qui insistent que tuer la mère est une justice. Le discours d'Oreste signifie qu'il réfléchit à une justice qu'il ne sait pas comment nuancer, mais plus vaste que la justice proclamée par Clytemnestre qui maintenant est vue comme ayant commis un acte injuste. Dans la mise en scène, Oreste tue sa mère avec la même épée. Par conséquent, il proclame la justice dans son acte après le meurtre : « Qu'il (le père) témoigne pour moi de la justice de mon crime.¹⁶⁵ » Cette justice est donc un acte pour le père qui ressemble à la fin une vengeance comme une autre. Cependant, dans cette partie, la justice n'est plus une satisfaction ; c'est une justice pour le père : un but. Oreste ne tue pas sa mère pour satisfaire son propre désir de vengeance. De fait, Agamemnon tue sa fille avec chagrin, mais sans hésitation, pour satisfaire son but, vaincre Troie. Clytemnestre tue joyeusement son époux, les deux tuent sans hésitation. Oreste, par contre, même s'il venge le père, et veut et considère dans son discours un niveau plus haut de la justice, un idéal de justice¹⁶⁶. Pour Podlecki, même si les personnages proclament souvent l'idée limitée de la justice, un nouveau sens de celle-ci s'ébauche dans la discussion sur la justice¹⁶⁷.

La justice nouvelle, garantie par Zeus

Dans *Les Euménides*, l'épée est d'abord tenue par Oreste qui proclame la justice pendant

¹⁶⁴ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.71.

¹⁶⁵ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.85.

¹⁶⁶ Athony J. Podlecki, "Oresteia", *op.cit.*, p.72.

¹⁶⁷ Athony J. Podlecki, "Oresteia", *op.cit.*, p.71-73.

le rituel de la Catharsis. Cependant, les Érinyes rattrapent Oreste devant le sanctuaire d'Athéna. Dès ce moment, l'épée est toujours tenue par les Erinyes. La justice des Erinyes est limitée : « Notre justice est inflexible,¹⁶⁸ » et demande la vengeance du propre sang d'Oreste. En conséquence, Apollon, pour eux, est parmi « les jeunes dieux avides de gloire [qui] méprisent la justice !¹⁶⁹ » La justice, dans cette partie, n'est plus une question des hommes, mais entre les vieux et les jeunes dieux.

« J'établis à jamais pour un tribunal de justice.¹⁷⁰ » L'aréopage est donc établi par Athéna pour administrer de la justice. En levant le cas d'Oreste, ce tribunal élargit le sens de la justice. Dans cette mise en scène, les Érinyes tiennent toujours l'épée après avoir rattrapé Oreste. C'est jusqu'au moment où le coryphée des Érinyes entend que le matricide est un ordre de Zeus¹⁷¹, elles laissent tomber l'épée. Cela signifie que les Érinyes perdent le pouvoir, c'est-à-dire la légitimité de la justice dans le cas d'Oreste. D'un côté, le tribunal

¹⁶⁸ Olivier Py, (trad.), *op.cit.*, p.100.

¹⁶⁹ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.95.

¹⁷⁰ Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.106.

¹⁷¹ «Apollon.

C'est au tribunal que je réponds.Oui.

Je suis prophète, je dis ce qui est.

Quand j'ai rendu des oracles

Sur mon trône de clairvoyance,

C'était selon les ordres de Zeus.

Les causes sont plus importantes que l'acte.

Mesurez-les et respectez notre père à tous.

Zeus vaut plus que la vérité.

Coryphée.

C'est Zeus qui t'a dicté l'oracle

Exigeant d'Oreste qu'il tue sa mère

En profanant le respect filial ? » Oliver Py (trad.), *Ibid.*, p. 108.

signifie que la justice est maintenant une question publique, un procès par le tribunal dans le monde des hommes. De l'autre côté, le monde des dieux, lorsque tuer Clytemnestre est des « ordres de Zeus¹⁷² », la vieille justice—la vengeance ne fonctionne plus. Les Érinyes sont désormais sans aucun pouvoir. Cependant, les Érinyes continuent à menacer Athènes. L'épée est retenue jusqu'à la fin de la trilogie par Athéna. Elle convainc les Erinyes et les transforme en Euménides.

Dans la trilogie, la notion de la justice change selon les personnages. Chacun exprime sa propre justice lorsqu'ils tiennent l'épée en argent dans la mise en scène. Dans *Agamemnon*, la justice est donc la vengeance. Dans *les Choéphores*, la justice aussi est égale à la vengeance comme dans la première partie. Cependant, Oreste, le tueur, réfléchit à la notion de la justice, et il souhaite que son acte soit juste. Or, il ne gagne aucune satisfaction à accomplir son acte de tuer. Dans *les Euménides*, la notion de justice dans le monde des hommes est enfin stable : elle est décidée par un procès judiciaire par les citoyens. De plus, cette nouvelle notion de justice est accompagnée par les dieux nouveaux et surtout est garantie par Zeus. La vieille notion de la justice ne disparaît pas, la notion limitée de la justice s'élargit en conséquence.

3.2.2. Miroir, la conscience du soi au public

Dans cette partie, nous parlerons d'un objet scénique, le miroir, qui a plusieurs fonctions dans la mise en scène. Le miroir représente la conscience, du soi au public. Premièrement, Hélène et Clytemnestre font le même acte de tenir le miroir. Encore, un miroir tenu par Pylade pivote toujours vers Oreste pendant *les Choéphores* ; le miroir représente l'oracle

¹⁷² Olivier Py (trad.), *Ibid.*, p.108.

d'Apollon : un meurtre pour un meurtre pour venger le père. En plus, l'intrigue d'*Agamemnon* et *les Choéphores* est celle d'une image de miroir selon Anne Lebeck¹⁷³. Le miroir représente donc la conscience de la vengeance et la mise en abyme¹⁷⁴ des vengeances sans fin. Ensuite, nous comparons les miroirs tenus par les membres du chœur et l'amphithéâtre du miroir. Les miroirs tenus par le chœur représentent la conscience des citoyens. Cependant ce n'est pas un grand miroir, mais chaque membre du chœur tient un petit miroir. Dans la scène de l'aréopage, l'amphithéâtre du miroir reflète tous les spectateurs dans le miroir, les spectateurs qui participent au tribunal semblent en conséquence former une communauté, la conscience civile naît. Dans la première partie du mémoire, la théâtralité a servi à reconnaître le thème du temps pour les spectateurs. L'amphithéâtre en miroir montre même la communication entre la scène et les spectateurs sur l'autre thème, celui de public.

Le miroir sert plusieurs fonctions dans cette mise en scène. Premièrement, dans la scène d'Hélène et Pâris, Hélène tient un miroir, et se satisfait de sa propre image dans le miroir. Ce geste montre qu'Hélène reconnaît sa propre beauté. C'est bien la beauté célèbre d'Hélène qui est destructrice de Troie. Clytemnestre, apparaît dans la scène suivant cette scène, et tient le même miroir qu'Hélène. Clytemnestre fait ensuite le même geste qu'Hélène, elle regarde son image dans le miroir. Clytemnestre, dans *Agamemnon*, est une femme avec le même pouvoir de destruction. Ainsi, elle reconnaît elle-aussi son propre pouvoir de destruction. Dans *les Choéphores*, Oreste est toujours reflété par un miroir tenu

¹⁷³ Anne Lebeck, "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: Myth and Mirror Image", *Classical Philology*, Vol. 62, No. 3, (Jul., 1967), pp.182-185.

¹⁷⁴ Dans histoire de l'art, la mise en abîme est une technique artistique: une image contient une image de soi-même, plus petite. Cette image est donc réapparaît dans la même image, jusqu'à l'infinité.

par Pylade. C'est dans la troisième partie de la trilogie que nous comprenons que le miroir représente l'oracle d'Apollon. Apollon apparaît au début des *Euménides*, et tient le même miroir que Pylade. Le miroir, dans un cas, symbolise la destruction, dans l'autre cas, l'oracle d'Apollon, pour la vengeance. Nous pourrions le lier à l'image du miroir dans *Agamemnon* et les *Choéphores*. Selon Anne Lebeck, les *Choéphores* est comme une image miroir de la première partie¹⁷⁵. Dans les deux parties, deux victimes, un homme et une femme sont tués, une rentrée a lieu, et enfin, les meurtres-vengeances ont lieu à cause des meurtres précédents. Le miroir dans la mise en scène nous rappelle l'intrigue comme une structure en miroir, *Agamemnon* et les *Choéphores* comme une mise en abyme de la vengeance.

D'autre part, le miroir signifie la conscience publique. Au tout début et à la fin, le miroir est encore un objet scénique marquant. Au début de la trilogie, lorsque le chœur apparaît pour la première fois sur scène, nous voyons les miroirs tenus par chaque membre du chœur des vieillards. Ils portent de manteaux longs et tous noirs, « comme des silhouettes anonymes issues du peuple,¹⁷⁶ » avec des couronnes de lauriers sur les têtes. Tous les membres présentent les miroirs aux spectateurs en un geste d'identification avec le public; les membres du chœur sont donc « citoyens qui représentent aussi les spectateurs.¹⁷⁷ » Cependant, dans *Agamemnon*, lorsqu'ils entendent un cri de l'intérieur, les membres du chœur ne savent pas comment réagir. En plus, chacun a son opinion, certains appellent au secours, d'autres ne veulent rien faire, et d'autres encore attendent¹⁷⁸. Personne n'agit

¹⁷⁵ Anne Lebeck, *op.cit.*, pp.182-185.

¹⁷⁶ *La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No.1*, CNDP, 2007, p.42.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.42.

¹⁷⁸ CHOEUR

directement sur l'événement. Les miroirs sont en conséquence, tenus par des membres différents, cela signifie que dans Agamemnon, la conscience publique n'est pas encore bien formée, cette partie est dominée par la conscience personnelle.

Dans la troisième partie, l'aréopage est une scène importante. Premièrement, le moment où Athéna ouvre l'aréopage, nous entendons les jubilations du peuple, cela signifie que l'aréopage est un lieu public ; il a donc une fonction civile. Encore, l'aréopage est composé d'un amphithéâtre en miroir qui reflète la salle du théâtre, les spectateurs sont en conséquence reflétés sur scène. En plus, les spectateurs ne sont pas, comme à la première partie, reflétés dans les petits miroirs tenus par le chœur. Ils sont reflétés dans le grand miroir d'un amphithéâtre. En même temps, dans la même scène, un vote a lieu après le tribunal. Nous ne savons pas si le résultat de vote vient vraiment des opinions des spectateurs par le biais des images vidéo, cependant, un technicien passe une boîte de vote

“ –C'est le roi, ils l'ont tué.

Que faut-il faire ?

—Il faut appeler au secours. À l'aide !

—Allons-y, il faut les surprendre l'arme à la main.

—C'est vrai, vite, allons-y,

—Ce n'est pas un simple meurtre, c'est un coup d'Etat.

—Il ne faut pas hésiter :ils n'hésitent pas, eux, quand ils tuent.

—Je ne sais pas, je ne sais pas. Ne commettons pas d'erreur. Réfléchissons.

—Il a raison. Les mots ne ressuscitent pas les morts.

—Il veut sauver sa peau. Je ne serai pas à la botte des meurtriers.

— Moi non plus, j'aime mieux mourir.

— Nous ne savons rien encore. Ce n'était qu'un cri. Qui sait si le roi est mort?

— On ne peut pas agir en aveugle. Il faut en savoir plus.

—C'est vrai, il faut savoir si le roi est vivant ou mort.”

Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.44.

sur scène, ce geste signifie que le vote est une décision des spectateurs. Le miroir-amphithéâtre signifie donc la conscience publique. L'amphithéâtre en miroir, en conséquence, correspond à ce que nous avons discuté dans le première chapitre, la théâtralité et la « continuité scène-salle. » Les spectateurs n'ont pas seulement la conscience de regarder un théâtre, ils sont la cité.

Dans cette mise en scène, le miroir sert à montrer la conscience. Tout début, il est présenté par le chœur. Hélène et Clytemnestre se satisfont de leur image, et leur même geste signifie la conscience de leur pouvoir de destruction. Ensuite, le miroir représente la conscience de la vengeance d'Oreste, commandée par Apollon. Dans *les Euménides*, le miroir n'est plus tenu dans les mains. Il est un grand amphithéâtre reflétant les spectateurs. *L'Orestie* est donc, une évolution de la conscience du soi au public suivant le changement des décors scéniques. C'est une « évolution mêlée du religieux, du politique et du théâtral, depuis la violence de la cérémonie sacrificielle vers l'assemblée et le théâtre citoyens, évolution que viendra concrétiser dans les *Euménides* la transformation de l'espace scénique en amphithéâtre miroir de la salle elle-même.¹⁷⁹ »

3.3 Le *cosmos* vient de la parole

3.3.1 Le pouvoir de la parole

Dans cette mise en scène, le pouvoir de la parole est mis en accent par les scènes d'argumentation. Premièrement, la parole a un pouvoir de vaincre les autres, de les tromper ou de les tuer. La parole a le pouvoir le plus grand car elle peut en plus arrêter la violence. Des situations se développent dans chaque scène d'argumentation. Dans *Agamemnon* et *les*

¹⁷⁹ Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, *Agamemnon*, *Eschyle*, (Paris, CNDP, 2009) p. 43.

Choéphores, les paroles ne peuvent pas arrêter la violence. Le pouvoir de la parole sert la violence car l'échec du débat peut causer la mort, par exemple, dans des cas d'Agamemnon et de Clytemnestre. Agamemnon est trompé par le discours de Clytemnestre. Clytemnestre perd dans le débat avec Oreste. À la fin, c'est la persuasion sacrée d'Athéna qui convainc les Érinyes, et les transforme en Euménides. Enfin, cette persuasion sacrée d'Athéna est preuve que « la puissance des mots peut arrêter la violence de l'image.¹⁸⁰ » Le metteur en scène met en accent sur l'originalité du texte d'Eschyle—il relève la valeur de la parole. Dans *les Euménides*, la catharsis d'Apollon ne peut pas purifier totalement Oreste. Cependant, ce rituel donne à Oreste la capacité d'agir et notamment, la force de parler.

La première scène d'argumentation a lieu au centre de la pièce Agamemnon—la scène de l'accueil du roi et la scène du tapis rouge. Dans le texte dramatique, le discours de Clytemnestre dit tout ce qu'elle pense. Cette scène pourrait être divisé en trois parties : l'accueil du roi par la reine, le débat entre Agamemnon et Clytemnestre et enfin, Agamemnon vaincu par Clytemnestre. Toutefois, plusieurs niveaux de sens se cachent dans la parole de Clytemnestre.

Elle parle d'abord de sa crainte sans mari à la maison : « Mais c'est pire encore avec les mauvais augures...Et s'il était mort autant de fois qu'on est venu me le dire, Il lui faudrait bien plus que trois tombes¹⁸¹. » C'est également la raison pour laquelle, dans sa parole, Oreste est absent. Oreste est sous la garde d'un vieil ami d'Argos. Selon Rocco, « les

¹⁸⁰ Olivier Py, "Une épopée de la parole", Programme de *l'Orestie*, le Théâtre de l'Europe-Odéon.

¹⁸¹ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.31.

paroles de Clytemnestre semblent vraies car il y a du vrai dedans.¹⁸² » Clytemnestre ne veut pas la mort d'Agamemnon sur le champ de bataille car elle veut le tuer personnellement. Dans la mise en scène, la parole de Clytemnestre sert à manipuler et tromper Agamemnon, avec d'abord, pour but de le désarmer, et ensuite, de le conduire à marcher sur le tapis. Dans la mise en scène, en étendant la parole de Clytemnestre, « Agamemnon (Philippe Girard) est resté longtemps silencieux, portant sur son visage l'expression de ses émotions mêlées¹⁸³. » Son visage est donc, toujours perplexe, avec un doute ou une crainte. En plus, « Ignorant ce qui s'est passé pendant son absence, il ne peut saisir le double langage de son épouse¹⁸⁴. » Dans le débat de Clytemnestre et Agamemnon, par l'observation de l'expression du visage d'Agamemnon, nous constatons qu'il ne peut pas saisir ce que signifie vraiment la demande de Clytemnestre de marcher sur le tapis rouge. La défense d'Agamemnon est donc, toujours renversée par Clytemnestre. « Agamemnon séduit ou soumis, vaincu, dépouillé de tout ce qui fait son pouvoir et sa protection (épée, manteau), se prépare à entrer dans le palais, et sans le savoir dans la mort.¹⁸⁵ » Il donne l'épée à Clytemnestre, la justice est maintenant dans les mains de la reine comme nous l'avons dit dans la partie précédent. Le roi enlève son manteau ; cet acte signifie qu'il abandonne le pouvoir à la reine. À la fin, Agamemnon accepte ce que Clytemnestre demande, en fin « Triomphe en te (Agamemnon) laissant vaincre par ma (Clytemnestre) parole.¹⁸⁶ » Agamemnon ne peut pas saisir la signification de Clytemnestre

¹⁸² Christopher Rocco, "Democracy and Discipline in Aeschylus's *Oresteia*", *op.cit.*, p.149.

¹⁸³ Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, *op.cit.*, p. 50.

¹⁸⁴ Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, *Ibid.*, p.50.

¹⁸⁵ Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, *Ibid.*, p.50.

¹⁸⁶ Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, *Ibid.*, p.50.

du début jusqu'au moment où il est tué.

Le metteur en scène ne met pas l'accent sur le moment où Agamemnon fait son premier pas sur le tapis. Il est déjà convaincu par Clytemnestre dans le débat, il fait son pas sur le tapis immédiatement après le débat, sans hésitation et sans considération de cet acte de transgression. La parole de Clytemnestre, dans la scène de l'accueil du roi, est convaincante, et exprime le pouvoir de la parole. Cependant, elle est une parole trompeuse, servant à la violence.

Dans *les Choéphores*, le modèle est presque le même que celui de la première partie ; mais la situation est à l'inverse d'*Agamemnon*. Agamemnon rentre dans la maison et est tué par sa femme. De même, Oreste trompe sa mère en lui disant qu'il est un étranger qui porte le message de la mort d'Oreste pour entrer dans le palais et tuer d'abord Égisthe. Un débat entre la victime et le tueur a lieu avant le meurtre. Dans la mise en scène, Oreste hésite d'abord à tuer sa mère. Il s'allonge sur un cercueil, et Clytemnestre l'enlace. Oreste demande donc l'aide de Pylade. Après le discours de Pylade, Oreste prend sa décision. Le fils et la mère s'enlacent, pendant le débat. Parfois, Clytemnestre serre fort son fils. Les combats physiques existent entre la mère et le fils. Clytemnestre résiste, mais n'essaye pas d'attaquer son fils lorsque Oreste essaye de l'emmener à l'intérieur. Toutefois, le combat de la parole, le débat, est le centre de cette partie. En conséquence, Clytemnestre n'entre pas à l'intérieur forcée physiquement par Oreste. La reine entre volontairement à l'intérieur car elle a perdu le débat avec son fils. Le pouvoir de la parole, dans cette scène, sert encore au meurtre. Cependant, Oreste n'est pas comme Clytemnestre, qui trompe Agamemnon jusqu'au moment de le tuer. Oreste révèle son intention avant le débat. En plus, il demande à Clytemnestre avant de la tuer :

« Clytemnestre. Tu n'as pas peur des Erinyes qui vengeront ta mère.
Oreste. Comment fuir celles qui veulent venger mon père ?¹⁸⁷ »

Oreste, par conséquent, tue la mère au nom du père. Cependant le pouvoir de la parole sert encore la violence.

Dans le texte dramatique et même dans la mise en scène, l'acquittement d'Oreste n'est pas la fin de la trilogie. La persuasion sacrée d'Athéna et l'hymne des Euménides concluent *L'Orestie*. Le pouvoir de la parole s'élève dans un niveau plus haut car la parole ne sert plus à la violence : les Erinyes renoncent grâce à la parole d'Athéna. D'abord, les Érinyes ne se satisfont pas le résultat du tribunal. Elles menacent de détruire la cité athénienne par la violence. Ici, la question de la justice dans le monde des hommes est bien résolue. Ce n'est pas le cas dans le monde des dieux. La colère des déesses a besoin d'être calmée. Dans ce cas, Athéna convainc les Érinyes, pas pour les tuer ou les éliminer, mais pour les inviter de vivre dans la cité. Cette mise en scène ne montre pas domestiquer, ou bien plus, emprisonner les Érinyes dans l'ordre de la cité¹⁸⁸. Par le geste d'enlever les

¹⁸⁷ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.83.

¹⁸⁸ Par exemple, la mise en scène de Stein dans l'année 1980, les Euménides à la fin de la pièce est un exemple de cette interprétation : selon la description dans les dossiers pédagogiques " Théâtre " du CRDP : "Les Euménides sont emmaillottées 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. "

«Pièce (dé)montée: *L'Orestie*», *Scérén no.45*, avril, 2008, Paris: CRDP, p.23.

En outre, des articles référés qui proposent la même interprétation :

Fiona, Macintosh, "Tragedy in performance : nineteenth-and twentieth-century productions", *The cambridge companion to Greek Tragedy*, p.318 ; Emily Zalin, " Marrying the City :Intimate Strangers and the Fury of Democracy", *Bound by the City :Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, ed. Denise Eillen MacCoskey Emily Zakin, (Albany, SUNY, 2009) ; Laura

taches de sang sur leur visage, les Érinyes se transforment en Euménides. Ce geste signifie l'effacement de la violence sanglante et du chaos de ces déesses.

En plus, les Euménides ne sont pas les seuls personnages qui entrent dans le souterrain. Elles sont accompagnées par les femmes ou les membres de l'orchestre¹⁸⁹. Dans cette mise en scène, pendant l'hymne, tous les acteurs et les actrices remontrent sur la scène : ils marchent ensemble avec les Euménides, et tous entrent dans le souterrain. Cette fin rappelle aux spectateurs que ce n'est pas les Érinyes seulement qui incarnaient les vieilles valeurs. En effet, tout ce qui se passe dans le théâtre, la trilogie *L'Orestie*, est déjà très loin de nous dans le passé. Ce parcours du chaos à l'état cosmique avait été traversé, il y a plus de mille années.

Nous avons des paroles qui servent à tromper, et à tuer, ou encore, des paroles servant à convaincre mais dans le but de tuer, et à la fin, persuadant d'arrêter la violence. Ce parcours est donc le combat entre la violence et la parole, ce parcours n'est pas supprimé et effacé de notre mémoire. Le risque est que, nous pourrions oublier ce parcours. C'est la raison pour laquelle le metteur en scène met l'accent sur le pouvoir de la parole dans cette mise en scène :

« Cette inquiétude sur la violence submergeant la parole, cet espoir de la parole donnant à la violence une place souterraine, n'est pas à ce jour dépassée. La révélation, la mise en lumière arrêtent pour un temps la course du chaos. La tragédie nous rappelle qu'il n'est pas advenu absolument ce temps où les puissances obscures ne risquent plus de faire perdre à l'homme sa seule liberté : celle de dire.¹⁹⁰ »

McClure, "*Logos Gunaikos*, Speech and Gender in Aeschylus's *Oresteia*", *Spoken Like A Woman : Speech and Gender in Athenian Drama*, (Princeton : Princeton UP, 1999) pp.110-111.

¹⁸⁹ Laura McClure, "*Logos Gunaikos*, Speech and Gender in Aeschylus's *Oresteia*", *Ibid.*, p.110.

¹⁹⁰ Olivier Py. 2008. "Une épopée de la parole", Programme de *l'Orestie*, le Théâtre de

3.3.2. Zeus, l'état du *cosmos*

Dans la mise en scène, la fin dans la sonnerie de la cloche explicite la relation équilibrée entre les hommes et les dieux. Cette fin s'oppose par conséquent à ce dont nous avons parlé depuis le chapitre un, le monde du chaos. D'abord, les dieux sont pour les Grecs, selon Vernant, « incompréhensibles¹⁹¹, » et ils existent toujours près des hommes, par contre, les hommes n'ont pas la capacité de surpasser la puissance des dieux. En effet, Zeus est mentionné du début à la fin dans le texte dramatique ; les causes de l'évocation Zeus diffèrent selon les personnages. L'intention, ou bien, la justice de Zeus semble donc cachée et floue pour les autres personnages. La fin avec la sonnerie de la cloche montre que son intention et sa justice sont enfin éclairées. Par ce geste, le metteur en scène rapproche l'intention de Zeus de celle du dieu chrétien, omnipotent et monothéisme. Dans le texte dramatique, le parcours de Zeus est mentionné par le personnage. Zeus vainc son père, et Oreste tue sa mère. Zeus et Oreste par conséquent traversent le même parcours. Le monde des hommes passe du chaos, à la fin, à l'ordre quand Zeus retrouve l'équilibre dans le monde des dieux. L'avancé, le concept du progrès dans l'Histoire est mise en scène dans *L'Orestie* d'Olivier Py. Les deux parcours parallèles sont des chemins plein de souffrances, et enfin atteignent un état du *cosmos*—l'univers considéré comme un système bien ordonné¹⁹².

Exposer l'intention de Zeus

« Tenter le destin : chez les Tragiques, l'action humaine n'a pas en soi assez de force

l'Europe-Odéon.

¹⁹¹ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, "Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque", *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (Paris, François Maspero, 1972), p. 37.

¹⁹² *Petit Robert*, Dictionnaire de la langue Française, p.399.

pour se passer de la puissance des dieux, pas assez d'autonomie pour se concevoir pleinement en dehors d'eux. Sans leur présence et leur appui, elle n'est rien.¹⁹³ » Ces phrases de Vernant décrivent la relation entre les hommes et les dieux de la Grèce antique. Les hommes n'ont pas la conscience de l'autonomie. Rappeler un dieu dans ses actions est donc nécessaire pour les personnages de la tragédie car l'action humaine « est donc une sorte de pari, sur le destin et sur soi-même, finalement pari sur les dieux qu'on espère de son côté¹⁹⁴. »

Dans la tragédie grecque, les personnages appellent Zeus, « le père des dieux » le plus souvent puisqu'ils souhaitent que la justice soit de leur côté. Cependant, puisque tout le monde appelle Zeus, son intention semble cachée et floue. Les spectateurs, représentés par le chœur, ne savent pas si la justice va venir à la fin. D'abord, Calchas nous rappelle le parcours pris par Zeus. Il a vaincu son père, Kronos et arrête le chaos qui avait commencé avec Ouranos. « Zeus donne aux mortels de comprendre que la conscience et la douleur sont un. Il n'y a pas d'intelligence vraie sans souffrance¹⁹⁵. » En même temps, Zeus est invoqué par Clytemnestre après qu'elle tue Agamemnon, elle traite Zeus comme le dieu des morts : « J'ai frappé deux fois. Et une troisième encore, à terre, Comme offrande propitiatoire à Zeus Qui est aussi le roi des morts.¹⁹⁶ » Le chœur, accepte tout ; ce paradoxe du meurtre par les mains de la reine s'applique également à Zeus, « Tout cela, c'est Zeus

¹⁹³ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, "Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque", *op.cit.*, p. 37.

¹⁹⁴ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, "Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque", *Ibid.*, p.37.

¹⁹⁵ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.15.

¹⁹⁶ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.45.

qui l'a voulu.¹⁹⁷ » Dans *les Choéphores*, encore, Électre et Oreste demandent l'aide de Zeus¹⁹⁸. À la fin, l'intention et la justice de Zeus sont expliquées. Premièrement, Apollon annonce que le matricide est l'intention de Zeus. Cela fait que l'épée dans les mains des Érinyes tombe à terre. Ce qui est le plus important est le discours d'Athéna. Elle convainc les Érinyes par le pouvoir de la parole et les transforme en Euménides. Enfin, Athéna annonce : « Rendons grâce à la force de la parole qui les a convaincues : Zeus est aussi le dieu de la parole triomphante !¹⁹⁹ » Dans la mise en scène, au moment où Athéna prononce cette phrase, deux oliviers descendent du plafond. Le moment d'équilibre dans le cosmos arrive enfin. Grâce à cet équilibre, premièrement, les spectateurs comprennent par conséquent à la fin avec la sonnerie de la cloche que le chemin de souffrances pris par les hommes (Oreste) correspond à ce que Calchas avait prédit au tout début de la trilogie. Mais aussi, le monde des hommes atteint un état d'équilibre comme celui des dieux, car Zeus a fait arrêter la guerre entre les dieux²⁰⁰. Selon le metteur en scène, Zeus, « c'est celui précisément qui a fait qu'il n'y ait plus de guerre entre les dieux, et qu'il y ait un équilibre.²⁰¹ » En plus, pour Olivier Py, la démocratie d'Eschyle égale une idée de

¹⁹⁷ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.47.

¹⁹⁸ « Électre. Zeus tout-puissant est avec nous. » ; « Oreste. Zeus, Zeus, aie pitié de nous ! » ; « Coryphée. Faites que Zeus par qui tout s'achève Achève sa justice » Olivier Py (trad.), *op.cit.*, pp. 64, 66.

¹⁹⁹ Olivier Py (trad.), *ibid.*, p.117.

²⁰⁰ G.Thomson, in the introduction to his edition of the Prometheus (cambridge, 1932); « What is less familiar to us is the doctrine, not developed in the oresteia, that this same path of suffering was trod, at the beginning of the world, by Zeus him self. » (pp.12) En effet, selon l'entretien avec Olivier Py, il met en point sur cette histoire qui n'apparaît qu'une fois dans le texte d'Eschyle, la guerre des dieux que Zeus a arrêtée.

²⁰¹ Olivier Py, «Mettre en scène le tragique», *Tragédie (s)*, textes réunis par Donatien Grau, (Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010,) p. 85.

l'équilibre²⁰².

Dans *l'Orestie*, même si au tout début, « Les dieux lui (l'homme) sont incompréhensibles. Quand il les interroge, par précaution, avant d'agir et qu'ils (les dieux) acceptent de parler, leur réponse est aussi équivoque et ambiguë que la situation par laquelle on sollicitait leur avis.²⁰³ » écrit bien Vernant. Dans la mise en scène et le texte dramatique d'Eschyle, tous les personnages se réfèrent à Zeus pour leur action. L'intention, et plus important, la justice semblent ambiguës et dans le brouillard. La fin avec la sonnerie de la cloche signifie que l'intention de Zeus est enfin déclarée.

L'interprétation du monothéisme

La fin de la sonnerie de la cloche qui ressemble une cloche d'église nous rappelle également l'interprétation religieuse du metteur en scène. Le metteur en scène compare alors Zeus au Dieu chrétien. Dans le texte d'Eschyle, Zeus semble un dieu omnipotent, car tout le monde invoque le nom de Zeus, il semble que Zeus préside tous les actes des personnages : dans le texte d'Eschyle, « Les références à Zeus sont de manière écrasante plus que celles des autres dieux²⁰⁴ ». Lorsque Eschyle écrit *L'Orestie*, selon G.M.A Grube, le poète réfléchit beaucoup à la façon de montrer un monde juste et bien ordonné²⁰⁵ dans la

²⁰² “Son idée de la démocratie est simplement une idée de l'équilibre.” Olivier Py, “ Mettre en scène le tragique ”, *Ibid.*, p. 85.

²⁰³ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal- Naquet, “ Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque ”, *op.cit.*, p. 37.

²⁰⁴ “ the references to Zeus are overwhelmingly more numerous than those to all the other gods.” (47) G.M.A. Grube, “ Zeus in Aeschylus ”, *The American Journal of Philology*, Vol. 91, No.1,(Jan., 1970) , pp. 43- 51

²⁰⁵ “This emphasis on the supremacy of Zeus seems to show Aeschylus feeling his way to a kind of monotheism. ... ” ; “ At the same time, he is longing to believe in a just and ordered world.” G.M.A.

suprématie de Zeus.

Pour Grube, Eschyle « affronte un problème que tous les penseurs du monothéisme doivent affronter, la façon de réconcilier le pouvoir omnipotent avec la bienveillance ou, au moins, avec la justice.²⁰⁶ » Si Zeus est omnipotent et bienveillant, comment expliquer l'injustice dans le texte : ce qu'Agamemnon, Clytemnestre et Oreste avaient fait ? Tous ces actes sont insupportables et abominables ; pourquoi Zeus ne les arrête pas avant que les événements aient lieu ? « Zeus donne aux mortels de comprendre Que la conscience et la douleur sont un. Il n'y a pas d'intelligence vraie sans souffrance²⁰⁷. » Toutes les injustices et les souffrances sont déjà prédites par Calcas—Zeus. En traversant ce parcours des souffrances, le résultat est sûrement juste. C'est également la raison pour laquelle qu'Olivier Py met en scène cette sonnerie à la fin de *l'Orestie*²⁰⁸. Selon Olivier Py, « Eschyle, [c'est] l'appel à une transcendance. Sa théologie « zeusienne » prépare le terrain au monothéisme.²⁰⁹ » Ce chemin de l'obscurité à la lumière, du chaos à l'ordre, est un parcours « qui s'élève au-dessus d'un niveau donné, ou au-dessus du niveau moyen.²¹⁰ » Dans l'œuvre d'Eschyle, « il y a de l'Histoire, » et « ce qui est très important, c'est que l'humanité avance.²¹¹ » *L'Orestie* n'est donc pas « la tragédie » qui montre le

Grube, “Zeus in Aeschylus”, *ibid.*, p. 47.

²⁰⁶ “He is then faced with a problem which every monotheistic thinker has to face, how to reconcile omnipotence with benevolence or at least with justice.” (pp.47-48) G.M.A. Grube, “Zeus in Aeschylus”, *ibid.*, pp. 47-48.

²⁰⁷ Olivier Py (trad.), *op.cit.*, p.15.

²⁰⁸ “Nor must we make that Zeus of Aeschylus into a Christian God. The ancients, even the philosophers, put all the emphasis on justice, and very little, if any, on mercy, benevolence, or love.” (p.51)

²⁰⁹ Olivier Py, “Mettre en scène le tragique”, *op.cit.*, p.85.

²¹⁰ *Petit Robert*, dictionnaire de la langue française, p.2001.

²¹¹ Olivier Py, “Mettre en scène le tragique”, *op.cit.*, p.86.

tragique dans l'intrigue et dans les personnages. « Le tragique et la tragédie, ce sont deux choses vraiment différentes, et il serait très facile de prouver que la tragédie chez Eschyle, c'est ce qui finit bien, ce qui est lumineux, ce qui, au contraire, nous sauve de l'idée que le destin pèse sur nous et qu'il n'y a aucun dialogue possible avec les dieux²¹² ». La fin de la sonnerie de la cloche est donc pour le metteur en scène, le dieu exprime directement son intention.

Du chaos à l'harmonie

Dans les chapitres un à trois, nous parlons de ce parcours plein de violences sanglantes en route, cependant, vers la démocratie. C'est premièrement, un parcours de la violence à la justice. Encore, ce chemin du soi au public, représenté par le miroir expose le thème de l'ordre de la cité qui émerge par la conscience sur les affaires publiques. À la fin, c'est un chemin du chaos à l'harmonie, le cosmos traverse par le monde humain même le monde des dieux. Les personnages dans ce parcours, montre « l'état malgré-moi », entre son propre corps, sa décision et le dieu. Pour le metteur en scène, « L'idée qu'Eschyle semble se faire de l'équilibre est donc à la fois transcendante et, à l'intérieur de l'homme, psychologique et même psychanalytique.²¹³ » Ce parcours signifie un chemin transcendantal, dans le monde extérieur, même la psyché, l'intérieur de l'homme, à la fin atteint un état d'équilibre cosmique.

²¹² Olivier Py, "Mettre en scène le tragique", *ibid.*, p.85.

²¹³ Olivier Py, "Mettre en scène le tragique", *ibid.*, p.85.

Chapitre 4. Une *l'Orestie* lyrique—nouvelle traduction

La mise en scène de *l'Orestie* d'Olivier Py est une pièce lyrique avec une traduction inédite, caractérisée par une diction artistique des acteurs et un chœur chanté. La nouvelle traduction est toujours indispensable pour une mise en scène classique car en plus de restructurer des phrases et de ré-choisir des mots, elle renouvelle le rapport entre le passé et le monde actuel. Certes, la traduction donne au texte classique des valeurs et un esprit nouveaux. Ce que le traducteur Jean-Michel Déprats dit peut nous servir de guide sur la question de la traduction :

« Dans le premier cas, on vise la contemporanéité entre la traduction, l'auteur et les destinataires initiaux de l'oeuvre, mais c'est le traducteur qui met entre parenthèses son ancrage historico linguistique ainsi que l'ancrage du public actuel dans sa propre langue. Dans l'autre cas, on vise la contemporanéité entre l'oeuvre et son destinataire actuel —auditeur ou lecteur—, mais c'est le temps de l'oeuvre qui est court-circuité et occulté. La plupart des traductions choisissent cette visée-là : c'est la raison pour laquelle elles doivent être refaites tous les dix ou vingt ans ; optant pour la modernité, elles se démodent.²¹⁴ »

Dans le domaine plus pratique de l'analyse de la traduction théâtrale : *le dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis divise la concrétisation de la traduction théâtrale en quatre parties : T⁰, le texte de départ ; T¹, le texte de la traduction écrite ; T², le texte de la dramaturgie ; T³ la mise à l'épreuve du texte; et finalement, T⁴, la concrétisation réceptive du spectateur²¹⁵. Elles nous permettent d'analyser plus nettement la traduction d'Olivier et le texte dramatique montré sur scène.

²¹⁴ <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Traduire-Shakespeare>

²¹⁵ Patrice Pavis, « Traduction théâtrale, » *Le dictionnaire du théâtre*, (Paris, Dunod,1996), pp.385-386.

En conséquence, en nous rapportant à ce que Pavis écrit dans son livre, nous divisons ce chapitre en deux parties : Dans la première partie, nous discutons des niveaux T⁰ et T¹. Cependant, à cause de notre connaissance limitée de la langue grecque, nous ne pourrions pas discuter directement de la traduction à partir des manuscrits originaux. Ce que nous ferons, c'est travailler sur les matériaux de la langue et la structure de la tragédie grecque, et puis, sur des études différentes. Ensuite, nous entreprendrons une comparaison entre trois traductions françaises : celles de Paul Mazon, de Paul Claudel et enfin celle d'Olivier Py.

Dans la même partie, nous prendrons ensuite les niveaux T³ et T⁴ et analyserons le texte dramatique que nous entendons sur scène. D'abord, nous commençons par une discussion sur l'importance de l'analyse du texte dramatique « émis » en scène, c'est-à-dire le texte écrit transcrit par une voix²¹⁶. Nous prendrons l'exemple : des paroles de Clytemnestre, où elle justifie son acte de tuer le roi, confronte le chœur, pour mieux expliquer le choix de la diction qui doit correspondre au jeu et le corps des acteurs. À la fin, nous concluons au niveau de la réception du spectateur, cela nous permet de tirer une conclusion complète sur la nouvelle traduction.

Dans la deuxième partie, nous discutons du chœur, toujours un casse-tête pour le metteur en scène. Nous commencerons par l'origine et les fonctions du chœur de l'Antiquité. Cependant, les fonctions du chœur sont toutes perdues pour le spectateur contemporain. Nous verrons également les solutions diverses utilisées par des metteurs en scène différents. Enfin, parce que les chants sont en grec, cette mise en scène alterne entre la parole et le chant. Cette forme proche de l'opéra est justifiée dans l'histoire de l'opéra. À

²¹⁶ Patrice Pavis, *L'analyse du spectacle*, (Paris, Armand Colin, 1996), p.183.

la fin, à cause de la limite du langage (en grec) et des connaissances musicales, nous n'analyserons pas le rythme, la vitesse et la mélodie des textes chantés. Nous discuterons le pour et le contre de cette forme : le niveau mythique dans le texte dramatique d'une tragédie grecque a presque disparu car, dans cette mise en scène, les mythes sont chantés en grec, les spectateurs ne peuvent que regarder les sous-titres. Par contre, le niveau affectif est réussi : la musique et les chants aident à exprimer le côté émotionnel plus directement que la langue.

4.1. Une traduction « rapide et vivante »

4.1.1. Le travail complexe de la traduction

Il faut toujours considérer plusieurs niveaux pour une nouvelle traduction, notamment pour des pièces classiques. D'abord, nous devons considérer que « la traduction n'est pas une recherche d'équivalence sémantique de deux textes mais une appropriation d'un texte-source par un texte-cible.²¹⁷ » En conséquence, une traduction n'est pas seulement une langue en échange d'une autre langue mais une question culturelle, qui contient donc deux cultures à la fois dans un texte. En outre, ce que nous analysons n'est pas seulement une traduction d'une pièce contemporaine mais celle d'un « classique », il faut toujours tenir compte de la distance historique du texte de départ. Ensuite, puisque le texte traduit est une appropriation, c'est alors un retour à la question de la langue : trouver un usage de la langue dans la culture cible. Nous proposons d'un côté une recherche sur la structure et les matériaux pour la culture source, de l'autre côté une recherche historique sur la culture cible : les traductions et les manuscrits français.

²¹⁷ Patrice Pavis, « traduction théâtrale, » *op.cit.* p. 385.

La structure du langage de la tragédie

Les tragédies grecques sont toujours très structurées, premièrement, au niveau de la pièce, et deuxièmement, au niveau de la langue. La structure est duelle dans la tragédie : les parties parlées des héros, qui s'appellent *épisodes*, et les parties chantées du chœur, *stasima*. Une tragédie commence par l'entrée du chœur, le *prologue*, qui explique au spectateur la situation des personnages. Ensuite, c'est la *parados*, chantée même par le chœur. La fin de la pièce se termine également par le chœur, cette partie s'appelle l'*exodos*. L'échange des paroles entre le chœur et les personnages existe dans la tragédie, *commos*.

Puis, au niveau de la langue, la partie parlée des personnages peut encore être séparée en deux modes : *rheseis* et *stichomythia*. Le premier est le mode des paroles des personnages pour décrire une situation ou expliquer leur sentiments. *Stichomythia* est celui du débat fort entre deux personnages. La scène des débats forts s'appelle *agon* (combat) et est une compétition entre deux personnages.

La partie parlée et la partie chantée sont toutes les deux écrites en vers : la partie parlée est écrite en trimètres iambiques²¹⁸, rapproché de la prose, le langage de l'homme ordinaire, qu'Aristote appelle « le plus proche des paroles humaines.²¹⁹ » Par contre, le chœur est écrit en des rythmes complexes et variés et utilisant le dialecte dorique²²⁰. Cette disposition de la langue crée une atmosphère étrange entre les personnages parlés et chantés car les

²¹⁸ iambique, iambe : Pied de deux syllabes, la première brève, la seconde longue. (*Petit Robert*)

²¹⁹ Simon Goldhill, « The language of tragedy : rhetoric and communication », Eastering, P.E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1997,) p.127.

²²⁰ Le dialecte dorique : un dialecte de Grèce, nous ne savons cependant pas comment il est perçu par le spectateur grec.

héros, plus loin du spectateur parlent une langue proche de lui, le choeur, au contraire, parle et chante d'une langue, moins familière.

Les matériaux du langage de la tragédie grecque

À l'époque de l'Antiquité, il y a déjà l'adjectif « tragique » (*tragikos*) pour décrire ce qui semble à la tragédie (théâtrale). Par conséquent, il y a des caractères semblables dans le langage tragique. Les caractères tragiques sont formés par des styles et des vocabulaires choisis.

Dans l'article de Simon Goldhill, « le langage tragique : la rhétorique et la communication²²¹ », l'auteur nous propose quatre sources pour les matériaux du langage de la tragédie grecque : premièrement, le langage littéraire d'Homère, le langage rituel, le langage pour le tribunal et enfin, l'art de la rhétorique. *l'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère sont des sources de plusieurs intrigues des tragédies. En effet, le langage homérique est utilisé dans la tragédie, par exemple, les adjectives composés sont souvent retiré par les poètes tragiques. Ensuite, le langage rituel est indispensable pour la tragédie car des rituels sont souvent décrits dans la tragédie, ce qui crée parfois, une situation ironique et sacrilège, comme lorsque Clytemnestre frappe trois coups Agamemnon. En effet, c'est un rituel de libation²²². Cependant, les spectateurs aujourd'hui ne peuvent pas comprendre ces actes des rituels comme dans le temps antique.

La troisième et la quatrième source de la langue tragique correspondent au thème que nous avons discuté dans le chapitre trois—la démocratie. La démocratie ici n'est pas au sens moderne, ni politique mais la libre défense de soi-même en utilisant les paroles. La fin

²²¹ Simon Goldhill, « The language of tragedy : rhetoric and communication », *Ibid.*, pp.127-150.

²²² Libation : Action de répandre un liquide (vin, lait, huile) en offrande à une divinité. (*Petit Robert*)

de *l'Orestie*, le premier tribunal dans le monde, le débat entre Apollon et les Euménides, est un bon exemple de ce langage. À la fin, lorsque le langage pour les débats atteint un niveau esthétique, le contenu et même la forme sont perfectionnés, qui peut convaincre les autres facilement. Dans la tragédie, les auteurs adaptent ce langage. Clytemnestre, qui peut convaincre le chœur sans effort, et le coryphée la qualifie de « beau discours²²³ », est un exemple de ce langage pour les débats.

Les traductions de *l'Orestie* en français²²⁴

En France, la première traduction est parue en 1770, traduit par Jean-Jacques Lefranc de Pompignan. La version la plus complète de *l'Orestie* est « celle de Paul Mazon, réalisée en 1925 pour la collection des universités de France.²²⁵ » Elle a pour but la recherche philologique, traduite directement du grec, avec des notes précisées et une comparaison avec le texte grec²²⁶. La traduction de Jean-Jacques Lefranc et de Paul Mazon, est plus simple, destinée à la lecture. Les deux traductions sont donc philologiques. La situation change lorsque nous commençons à mettre en scène les pièces antiques : dès la représentation de *l'Antigone* à l'Odéon en 1844 les modes de traduction changent.

« La traduction est en effet le produit de multiples choix : elle s'inscrit dans une époque,

²²³ Olivier Py (trad.), *L'Orestie*, (Paris, Actes Sud-Papiers, 2008), p.26.

²²⁴ Même si *L'Orestie* est la seule trilogie de toutes les tragédies grecques, cela ne signifie pas que nous la traduisons d'un texte complet. En effet, la traduction du texte de la tragédie est un travail compliqué car ceux qui nous restent sont dans plusieurs manuscrits : il faut comparer des manuscrits variés datés des époques différentes. Le manuscrit le plus ancien est le *Mediceus*, daté du milieu du X^e siècle, dedans, la plupart des lignes est illisible, ce qui a conservé est les lignes de 1 à 310 et de 1067 à 1159. Il y a encore plusieurs autres datent entre des XIII^e et XIV^e siècles.

²²⁵ *La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No. I*, CNDP, 2007, p.9

²²⁶ Paul Mazon, trad., *L'Orestie*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres, » 1983

correspond à un projet (qu'il s'agisse d'édition ou de mise en scène) ; elle se nourrit d'une conception particulière de la langue, du texte et de sa théâtralité : elle est, enfin, le fait d'un traducteur singulier dont on ne peut ignorer la subjectivité en même temps que la singularité de l'écriture.²²⁷ »

En conséquence, le texte authentique de *L'Orestie* n'a jamais existé, d'abord il vient de manuscrits variés et d'époques différentes ; encore, toutes les traductions ont leur propre but.

4.1.2. Les images différentes dans les traductions variées

Lorsque nous traduisons un texte, nous rencontrons des questions variées même dans un petit paragraphe. Patrice Pavis dit bien : « il faut que je le bombarde de questions pratiques à partir d'une langue-cible, que je lui demande : placé là où je suis, dans cette ultime situation de réception, et transmis dans les termes de cette autre langue qu'est la langue-cible, que veux-tu dire pour moi et pour nous ? » Pour cette mise en scène, Olivier Py travaille avec Daniel Loayza sur une nouvelle traduction de *l'Orestie*, le résultat est : « une version théâtrale rapide et vivante.²²⁸ » Ici, nous faisons une comparaison entre trois versions de traduction française, datée des époques différents, avec des buts de traduction variés. La traduction de Paul Mazon est philologique, traduite à partir du texte grec. La traduction de Paul Claudel est particulière au langage d'un écrivain, le lyrisme de sa propre époque. Nous choisissons les paroles de Clytemnestre après avoir tué son mari, en étudiant la structure des phrases et le choix des mots des trois traductions.

Nous voyons d'abord les trois paragraphes dans le tableau ci-dessous :

²²⁷ *La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No.I*, CNDP, 2007, p.9

²²⁸ Olivier Py (trad.), *L'Orestie*, d'Eschyle, Arles, Actes Sud, 2008.

Paul Mazon (1955) <i>Agamemnon</i> d'Eschyle, Paris, Les Belles Lettres	Paul Claudel (1896) <i>Agamemnon</i>, Eschyle, Fou-tcheou	Olivier Py (2008) <i>L'Orestie</i>, Eschyle, Actes sud-papiers
Clytemnestre La nécessité tout à l'heure m'a dicté bien des mots: je ne rougirai pas de les démentir. Lorsque, sur ceux qu'on hait en semblant les aimer, on se prépare à assouvir sa haine, est-il d'autre moyen de dresser assez haut les panneaux du Malheur pour qu'ils défiant tout bond qui voudrait les franchir? Cette rencontre-là, longtemps j'y ai songé: elle est donc venue, la revanche—enfin! et je demeure où j'ai frappé: cette fois c'est fini!—j'ai tout fait, je ne le nierai pas, pour qu'il ne pût ni fuir ni écarter la mort. C'est un réseau sans issue, un vrai filet à poissons que je tends autour de lui, une robe au faste perfide. Et je frappe—deux fois—et, sans un geste, en deux gémissements, il laisse aller ses membres; et, quand il est à bas, je lui donne encore un troisième coup, offrande votive au Zeus sauveur des morts qui règne sous la terre. Gisant, il crache alors son âme, et le sang qu'il rejette avec violence sous le fer qui l'a percé m'inonde de noires gouttes, aussi douces pour mon cœur que la bonne rosée de Zeus pour le germe au sein du bouton.	Clytemnestre À toutes les paroles que j'ai dites précédemment pour un propos// Je n'aurai point honte de faire une contradiction. // Et qui, ménageant à ses ennemis un traitement d'ennemis, cependant // Qu'ils paraissent être ses amis, par des paroles dresserait autrement comme des rets // Le piège et l'enceinte supérieure au bond? // C'était pour moi une vieille pensée le combat // Qui termine une vieille querelle: le temps est venu à la fin. // Ayant frappé, je me tiens là, debout dans l'œuvre exécutée// J'ai fait ainsi, et je ne nierai pas la chose, // Qu'il ne pût ni fuir ne repousser le sort fatal. // D'un inextricable filet, comme un pêcheur de poissons, // Je l'enveloppe, la riche embûche d'un vêtement. // Et je frappe deux fois; et poussant deux cris // Il se laisse aller; et tandis qu'il tombe, // J'ajoute le troisième coup, rendant au souterrain // Hadès qui est le gardien des morts ces grâces. // C'est ainsi que gisant par terre il rend l'esprit, // Et jetant dehors le sang	Clytemnestre Ce qu'il a fallu que je dise, je le contredis sans rougir. Il fallait que je joue l'amour pour assouvir ma haine, Pour installer mes pièges et qu'il n'en réchappe pas. J'ai telle ment attendu ce jour, voilà, vengeance est faite. Enfin, et je suis là, où j'ai frappé. J'ai fait ce qu'il fallait pour le capturer et l'exécuter. Je l'ai pris dans ma toile, mon filet, mon luxueux manteau de mort. J'ai frappé deux fois. Et une troisième encore, à terre, Comme offrande propitiatoire à Zeus Qui est aussi le roi des morts. Il tombe, par la blessure de sa bouche Il vomit son âme dans une rosée de sang noir Qui me couvre, me rafraîchit et siffle : C'est la pluie de Zeus qu'il faut au blé, quand il germe.

	rapide, // Il m'asperge des gouttes sombres de cette rosée, // Non moins joyeuse que sous la pluie du ciel // Le blé vert quand il travaille à sortir de la semence.	
--	---	--

La défense de Clytemnestre

Cette parole a lieu après avoir vu la chambre du crime. Clytemnestre avait tué le roi, mais cet acte était à l'opposé de ce qu'elle avait dit dans l'accueil de roi. Par conséquent, le but de la première phrase de Clytemnestre est de justifier son acte de tuer qui semble contredire ses paroles précédentes. Dans l'exemple d'Olivier Py, le sujet des phrases est souvent « je » : je dis[e], je le contredis, je joue, j'ai tellement attendu[e], je suis là, et je frappe. Par contre, les exemples de Mazon et de Claudel utilisent le sujet « je » moins souvent : « Lorsque, sur ceux qu'on hait en semblant les aimer, on se prépare à assouvir sa haine, est-il d'autre moyen de dresser assez haut les panneaux du Malheur pour qu'ils défiant tout bond qui voudrait les franchir? » (Mazon) « Et qui, ménageant à ses ennemis un traitement d'ennemis, cependant // Qu'ils paraissent être ses amis, par des paroles dresserait autrement comme des rets // Le piège et l'enceinte supérieur au bond? » (Claudel) les deux phrases changent le sujet « je » par « on » et « ils » pour décrire que Clytemnestre, en effet, tient une distance entre ce qu'elle avait dit et ce qu'elle a fait. Et encore, elle fait ce que tout le monde peut faire : les traducteurs mettent la parole de Clytemnestre dans une situation plus générale en utilisant le sujet « on », pour une situation générale, tout le monde (Mazon), ou encore, un ennemi pour un autre ennemi (Claudel). Cependant, sur la scène où le spectateur entend ces lignes (le spectateur ne lit pas, alors n'a pas encore le temps pour réfléchir), le changement de sujet crée une confusion. À cela s'ajoute que le

sujet « je » répété dans la traduction d'Olivier Py décrit mieux l'émotion, la joie de Clytemnestre, sa fierté de tuer par elle-même.

Clytemnestre, la veuve noire

Une métaphore importante, l'image du filet comme un piège de chasse, un des thèmes propose par Jean- Pierre Vernant dans « Chasse et sacrifice dans *l'Orestie* ²²⁹ » est supprimée dans la traduction d'Olivier Py. Dans les traductions de Mazon et Claudel, « un vrai filet à poissons » (Mazon) et « d'un inextricable filet, comme un pêcheur de poissons » (Claudel) décrivent bien l'image d'un piège. Celle de Claudel, notamment, utilise le mot « pêcheur. » Cependant, la traduction d'Olivier Py ignore ce thème, il utilise « ma toile, mon filet, mon luxueux manteau de mort. » (Py) pour décrire ce filet. Il nous rappelle l'image de l'araignée : Clytemnestre qui tue son mari est une veuve noire. Dans sa traduction, « luxueux manteau de mort » est plus important car le « luxueux manteau » est une métaphore des complices de Clytemnestre, destinée à tuer le roi. L'image de chasse, liée à la nature sauvage est remplacée par celle de l'arachnide.

Zeus de l'intention obscure

Dans la description du sacrilège de Clytemnestre, la version d'Olivier Py semble plus directe : « J'ai frappé deux fois. Et une troisième encore, à terre... » En même temps, dans les versions de Mazon et Claudel, Clytemnestre décrit la chute du roi entre le deuxième coup et le troisième : « il laisse aller ses membres; et, quand il est à bas » (Mazon) et « Il se laisse aller; et tandis qu'il tombe. » (Claudel) Par ces descriptions, le personnage de

²²⁹ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal- Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (Paris, François Maspero, 1972) p. 147.

Clytemnestre semble plus cruel : elle tue le roi, en même temps, elle observe sa mort avec indifférence.

La traduction d'Olivier Py travaille plus le sens du dieu-Zeus. Dans les versions de Mazon et Claude, la libation–troisième coup est en effet, pour Hadès : Un « offrande votive au Zeus sauveur des morts qui règne sous la terre. » (Mazon) et « Hadès qui est le gardien des morts ces grâces » (Claudel). La version de Claudel choisit Hadès pour distinguer Zeus et Hadès, car ce que la reine fait est mal, alors que Zeus est un dieu positif. Dans la traduction, Mazon utilise le nom Zeus dans le texte de sa traduction. Cependant, en dehors du texte, il cite dessous « La troisième libation, réservée à Zeus Sauveur, est cette fois pour le Zeus Sauveur des morts, Hadès.²³⁰ » La citation montre que Zeus Sauveur des morts est une façon de rappeler Hadès. Clytemnestre s'adresse en effet à Hadès dans cette libation.

Tout au contraire, la version Olivier Py, la libation est « comme offrande propitiatoire à Zeus qui est aussi le roi des morts. » Il faut faire attention qu'Olivier Py utilise « aussi » pour lier Zeus et le roi des morts. Cet « aussi » rend l'image de Zeus plus obscure, il est celui qui prend la vie d'Agamemnon, (par rapport à Clytemnestre, la mère tueuse, Agamemnon a une image positive, le père tué.) et en même temps, le dieu est chanté par le chœur pour sa sagesse. Cette traduction fait de Zeus un dieu proche d'un dieu monothéiste : dont la providence s'étend à tout.

La joie de Clytemnestre

À la fin, la scène de joie de Clytemnestre, à notre avis, décrit le sang d'Agamemnon jeté

²³⁰ Paul Mazon, (trad.), *L'Orestie*, (Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres,» 1983) p.60.

sur elle comme une image érotique impliquée. La version de Claudel est la moins érotique de toutes, sur l'action de « jeter, » il choisit le verbe « asperger » que nous pourrions lier au nom « aspergès », un goupillon qui sert à l'aspersion dans la liturgie catholique. Par contre, ce verbe rend un effet d'ironie pour décrire la gravité du sacrilège de Clytemnestre. Et encore, le sang est comme la pluie du ciel, il aide à germer le blé vert, une image en relation avec la naissance de la vie. Dans la version de Mazon, cette phrase est plus complexe. Le sang inonde Clytemnestre, « comme la douceur de Zeus pour son cœur » : cette phrase semble un peu érotique, mais « pour son cœur », diminue ce sens.

La traduction d'Olivier Py, le sang couvre, et produit un effet nouveau sur le corps de la reine : il la rafraîchit et siffle. Et encore, « c'est la pluie de Zeus qu'il faut au blé, quand il germe.²³¹ », cette phrase décrit la naissance du nouveau blé, comme celle de Mazon et Claudel, cependant, Olivier Py termine la phrase avec le verbe, par conséquent, s'illustre une action, caractéristique aux images statiques de Mazon et de Claudel. Cette phrase, dans la traduction d'Olivier Py, met l'accent sur le corps de Clytemnestre et le mouvement du blé. Il faut que nous analysions la diction de Clytemnestre pour justifier le sens érotique dans cette phrase.

Lawrence Venuti propose deux dimensions pour analyser la traduction classique : distance (foreignization) et familiarité (domestication)²³². Pourtant, pour une traduction à but théâtral, destiné à la mise en scène, il faut mieux choisir la dimension de la familiarité.

²³¹ Olivier Py (trad.) *L'Orestie*, (Arles, Acted Sud, 2008.)

²³² Olivier Taplin, "The Harrison Version", Hall, E., Macintosh, F., Michelakis, P., Taplin, O. (ed.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, (N.Y., Oxford University Press, 2005.)

pp.239. Lawrence Venuti propose « foreignization and domestication » pour l'analyse de la traduction des pièces antiques.

Cette familiarité dans la traduction d'Olivier Py correspond également à la partie parlée des personnages de la tragédie grecque : les héros s'expriment dans un langage proche du langage quotidien. Dans cette comparaison des traductions différentes, nous comprenons que des traductions peuvent varier de telle au telle façon selon les buts, les traducteurs et les époques différents.

4.1.3. Exprimer le lyrisme du texte

T³, la traduction théâtrale proposé par Patrice Pavis, est « la mise à l'épreuve du texte²³³ » qui peut « vérifier immédiatement si le texte passe ou non.²³⁴ » Pour un spectateur non professionnel, c'est-à-dire, le spectateur « normal, » lorsqu'il entre dans un théâtre, cela pourrait être la première fois qu'il rencontre ce texte dramatique, déjà mit en voix par les acteurs. Il « entend et voit l'acteur prononcer le texte²³⁵, » sans le découvrir sur le papier—avoir le temps de réfléchir sur les mots choisis et les structures des phrases. Il nous faut alors une analyse sur le texte mit en voix par la diction, « la manière de prononcer un texte en prose ou en vers. Art de prononcer un texte avec le débit, l'intonation et le rythme convenable.²³⁶ » pour mieux justifier la traduction nouvelle. Nous analyserons le même paragraphe de la traduction examinée précédemment, et nous vérifierons la diction de Clytemnestre. Cette analyse de la nouvelle traduction de *l'Orestie* ne se termine qu'à la fin, où nous examinons T⁴, à savoir la réception du spectateur.

Une diction aide à exprimer l'émotion

²³³ Patrice Pavis, « traduction théâtrale, » *Ibid.* p.386.

²³⁴ Patrice Pavis, « traduction théâtrale, » *Ibid.* p.386.

²³⁵ Patrice Pavis, « Le texte (é)mis en scène, *op.cit.* p.183.

²³⁶ Patrice Pavis, « Diction, » *op.cit.*, p.91.

Nous pourrions distinguer la diction de Clytemnestre qui n'est pas de la diction naturaliste²³⁷ : par cette diction, les acteurs tentent d'incarner la psychologie des personnages. La diction adoptée par tous les acteurs dans cette mise en scène est une diction artistique, et les acteurs structurent leur jeu « selon les articulations rhétoriques.²³⁸ »

Dans le tableau ci-dessous, nous présentons de manière rapide la diction de Clytemnestre : // signifie qu'elle a une brève pause entre les mots. Les mots en gras signifient qu'elle met l'accent sur ces mots.

Clytemnestre	
Ce qu'il a fallu que je dise//, je le contredis// sans rougir. //	Voilà, vénérables citoyens d'Argos,
Il fallait que je joue l'amour pour assouvir ma haine,	Que cela vous plaise ou non, moi, c'est mon heure de gloire //
Pour installer mes pièges // et qu'il n'en réchappe pas.//	Versons sur ce cadavre les libations qu'il faut ; //
J'ai tellement attendu ce jour, voilà, vengeance est faite.	Il a lui-même rempli la coupe avec ses crimes //
Enfin ,// et je suis là, //où j'ai frappé. //	Et il l'a bue d'un seul trait. //
J'ai fait ce qu'il fallait pour le capturer et l'exécuter.//	(...)
Je l'ai pris dans ma toile, // mon filet, // mon luxueux manteau de mort.	Provoque-moi , prends-moi pour une folle ! //
J'ai frappé deux fois. Et une troisième encore, à terre,	Je te le dis, le cœur serein, que tu m'applaudisses ou non,
Comme offrande propitiatoire à Zeus	Ça m'est égal.
Qui est aussi le roi des morts. //	Voilà Agamemnon, mon époux. Cette main // en a fait // un cadavre.
IL tombe // par la blessure de sa bouche	(...)
Il vomit son âme dans une rosée de sang noir	Aujourd'hui tu me condamnes, // tu me bannis, //
Qui me couvre , me rafraîchit et siffle //:	Je suis le dégoût et la haine du peuple ;
C'est la pluie de Zeus qu'il faut au blé, quand il germe. //	Mais autrefois à Aulis tu es resté de marbre
	Quand cet homme a choisi entre les brebis De sacrifier Iphigénie ,// notre fille adorée,

²³⁷ « La diction naturaliste « rabote » les aspérités du rythme mélodique ou de ses effets de sonorité au profit d'une façon « naturelle, » terre à terre et journalière de s'exprimer. » Patrice Pavis, « Diction, » *Ibid.*, p.91.

²³⁸ Patrice Pavis, « Diction, » *Ibid.*, p.91.

	// Pour que les vents de Thrace lui soient favorables. // C'est lui qu'il fallait exiler, lui et ses crimes. Mais, moi, je suis coupable. Attaque-moi, // ose ! Je suis prête à me battre contre toi.
--	---

Premièrement, nous pouvons constater dans le DVD²³⁹ que la voix change entre la fin de première colonne à gauche et le début de deuxième colonne à droit. La voix de Clytemnestre change lorsqu'elle s'adresse à des destinataires différents. D'abord, elle prend une voix plus haute, et ses paroles sont rapides, ici, elle exprime son véritable sentiment pour la première fois—son acte s'accorde à ses paroles. Quand elle s'adresse au chœur, sa voix baisse, et elle parle plus lentement, comme si elle était plus calme. Le changement a lieu en raison de destinataires différents et nous montre la capacité de Clytemnestre à bien contrôler sa diction.

Encore, sa diction et son jeu nous montrent plus clairement le niveau érotique impliqué dans le texte. Nous avons analysé déjà les choix des mots— « couvre », « rafraîchit » et « siffle », les verbes décrivent le sentiment du corps. Dans la diction, ces trois verbes sont toujours mis en accent. La voix part plus haut que possibles comme elle a joué suffisamment de prononcer ces trois mots. Les mots qui sont choisis ici nous rappellent l'image de fécondation. Encore, lorsqu'elle prononce ces phrases, la reine est en effet en dessus sur le « cadavre » du roi, elle met la bouche près de la bouche du roi, se lève lorsqu'elle parle de Zeus.

Ce paragraphe nous montre l'émotion— d'abord, la joie de tuer le roi. Elle arrête et met

²³⁹ Olivier Py, metteur en scène, 2008, *Agamemnon (L'Orestie)*, Paris, théâtre de l'Europe-Opéra, min. 1 : 31 :30- 1 :35 :15.

l'accent sur les adresses « tellement » et « enfin », ceux-ci expriment son attente longue qui arrive « enfin ». Le mot que l'actrice met en valeur le plus est Iphigénie, le nom de la fille de Clytemnestre. Cela montre la colère, encore, une émotion aussi forte que sa joie. L'arrêt long sur ce nom montre que c'est la raison authentique pour la reine de tuer le roi—pour venger sa fille. En effet, en raison de la diction choisie, le spectateur ne peut pas sentir que Clytemnestre s'identifie à sa propre émotion. Ce que perçoit le spectateur c'est l'intensité entre les mots, donc la véritable émotion dans le niveau de la langue des paroles de Clytemnestre.

Une traduction pour la réception du public

Dans le niveau T⁴ de la traduction théâtrale, Pavis sépare deux conditions de réception de la traduction théâtrale : la compétence herméneutique du futur public et la compétence rythmique, psychologique, auditive du futur public. La première, le spectateur « doit *entendre* le texte et en particulier comprendre ce qui a poussé le traducteur à faire tel choix.²⁴⁰ » La deuxième, l'auteur met l'accent sur « la forme du message traduit, notamment de sa durée et de son rythme qui font partie de son message.²⁴¹ » Et plus, « il est certain que l'acteur doit être physiquement capable de prononcer et de jouer son texte.²⁴² »

Nous prenons la traduction nouvelle de *l'Orestie* d'Olivier Py, en même temps, réfléchissons sur la structure et les matériaux de la tragédie grecque : la structure des parties parlées est proche des dialogues quotidiens ; cependant, cette traduction ne cherche

²⁴⁰ Patrice Pavis, « Traduction théâtrale », *Ibid.* p. 386.

²⁴¹ Patrice Pavis « Traduction théâtrale », *Ibid.* p.386.

²⁴² Patrice Pavis « Traduction théâtrale », *Ibid.* p.386.

pas à correspondre à la culture source, mais à la culture cible, à la française. Les matériaux de l'épopée homérique ont disparu, ceux qui restent sont des matériaux de la langue juridique, où les personnages peuvent défendre leurs propres actes.

Quant à la traduction mise en scène, Olivier Py voulait une mise en scène accentuée sur le niveau de l'émotion de la langue. Il a donc traduit les parties parlées avec des phrases courtes et des sens simples. En plus, il a supprimé celles qui étaient trop complexes, par exemple les niveaux mythique et métaphorique. Et encore, il a choisi une diction et un jeu passionnants pour rendre plus fort l'intensité dans les phrases. Nous pouvons dire que la traduction d'Olivier Py correspond à son propre texte scénique, pas au texte dramatique de la culture source. Cette mise en scène réussit dans les deux compétences proposées par Pavis, la compétence herméneutique et la compétence rythmique, auditive.

4.2. Le Chœur chanté en grec

4.2.1. Le chœur, de l'Antiquité à époque contemporaine

La mise en scène du chœur est toujours un casse-tête pour les metteurs en scène. Premièrement, il est une des parties les plus éloignées entre nous et l'époque grecque, car de nos jours, le sens du chœur ancien est complètement perdu. Néanmoins, il est une partie culturelle plus marquant de la tragédie grecque : plusieurs amateurs de théâtre forment un personnage collectif, avec les chants et les danses. Avant d'analyser le chœur d'Olivier Py, il faut que nous revenions d'abord au parcours historique du chœur : son origine, ses significations et les choix diverses par les metteurs en scènes.

La structure du chœur

Le chœur n'est pas une invention de la tragédie grecque : il trouve son origine dans la vie religieuse liturgique de la cité. Le chœur emprunte donc de la pratique religieuse, et

existe avant la naissance de la tragédie grecque. « Cette préexistence du chœur dans les fonctions vitales de la cité fait qu'il s'est retrouvé sur la scène, de façon évidente, presque naturelle, pour les spectateurs.²⁴³ » Cependant, il ne faut pas confondre la performance religieuse et la performance dramatique. Le chœur dans la tragédie perd toute la fonction religieuse de la vie religieuse antique. Il est donc un élément de structure dans la tragédie grecque, et sert une valeur artistique. Les membres portent des costumes, peuvent changer de sexe ou d'âge, ou bien deviennent des dieux comme les Euménides. Le chœur est composé de douze à quinze personnes selon des poètes différents. En dansant et en chantant, le chœur, accompagné par la musique, sert une fonction lyrique de la pièce. Il y a deux mouvements principaux de danse : *strophè*, un mot grec pour désigner la danse du chœur lorsqu'il tourne vers la droite ; par contre, *antistrophè* désigne un deuxième groupe du chœur qui tourne en sens contraire, vers la gauche. Dans la tragédie, les héros et le chœur sont deux éléments opposés. Le *coryphée*, le chef du chœur, la seule personne qui peut parler avec les personnages—les héros, est l'intermédiaire entre deux.

Les fonctions du chœur

Le chœur sert à plusieurs fonctions dans la tragédie, au niveau de la langue, à celui du personnage, et également au niveau technique. Nous avons déjà noté que la langue du chœur est toute au contraire de celle des héros : le chœur parle/chante le dialecte dorique, avec la langue poétique et des rythmes variées et complexes. Cela signifie qu'au niveau de la langue, le chœur existe dans un univers différent de celui des héros— le passé mythique.

Quant au niveau du personnage, J. Lacarrière propose trois fonctions pour le chœur : « il

²⁴³ *La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No.1*, CNDP, 2007, p.8.

est à la foi témoin, officiant et participant.²⁴⁴ » En tant que témoin, le chœur est à la place des spectateurs, il témoigne ce qui se passe avec les vrais spectateurs. En tant que officiant, il garde la mémoire de la cité et la voix des ancêtres, mémorise toujours l'oracle et les paroles des dieux. Le chœur est bien sûr participant de l'intrigue, «arrêter un fugitif, maîtriser un criminel.²⁴⁵ ». Il y a un exemple dans la mise en scène d'Olivier Py, à la fin d'*Agamemnon*. Clytemnestre a tué Agamemnon. Égisthe apparaît sur scène, se proclame comme le maître de la maison. Pour confronter Égisthe, le coryphée prend un mégaphone comme s'il participait dans une manifestation.

Il faut également mentionner le niveau technique du chœur. Pendant le temps du chant et de la danse ; les personnages peuvent changer des costumes et de masque. Dans la mise en scène d'Olivier Py, le décor scénique change pendant les chants du chœur. Le metteur en scène utilise bien le chœur même sur le plan technique.

Des solutions diverses pour le chœur

Aujourd'hui le chœur perd son sens culturel dans notre vie sociale. De plus, la musique et la danse dans la tragédie grecque étaient perdues complètement. Patricia Vasseur-Legangneux fait un bon résumé sur « Comment jouer le chœur ? », un entretien tenu par Évelyne Ertel avec Jacques Lacarrière et Antoine Vitez. Il y a trois possibilités courantes pour mettre en scène le chœur : « l'une tentant de restituer la puissance spectaculaire du chœur collectif, l'autre tentant de lui trouver une expression quotidienne, contemporaine, et la dernière préférant le supprimer.²⁴⁶ »²⁴⁷

²⁴⁴ *La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No.1*, CNDP, 2007, p. 9.

²⁴⁵ *La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No.1*, CNDP, 2007, p. 9.

²⁴⁶ Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies Grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*,

4.2.2. Le Chœur qui chante en grecque

Une forme proche de l'opéra

Un chœur chanté en grec est un geste inédit²⁴⁸ pour *L'Orestie*. Dans cette mise en scène, la musique était composée par Stéphane Leach. Le chœur est composé en deux parties, ceux qui jouent des instruments²⁴⁹ et ceux qui chantent. Les chanteurs sont au nombre de quatre : deux femmes (soprano et alto), deux hommes (ténor et baryton). À travers la trilogie, les spectateurs peuvent percevoir la structure de la tragédie grecque dans cette mise en scène : semi théâtral, occupe par les paroles, semi chanté.

Olivier Py « aborde l'Orestie comme un grand opéra. Il y a une dimension spectaculaire, propre à provoquer le lyrisme.²⁵⁰ » En effet, il a raison de choisir l'opéra comme forme pour jouer la tragédie grecque. Il y a dans l'origine de l'opéra un sentiment nostalgique pour la reconstruction de la musique de la tragédie classique. Dans la ville des Médicis, en Italie : « des musiciens, des savants et des poètes, réunis chez le comte Bardi, étudient la musique des Grecs et veulent ressusciter le drame antique.²⁵¹ » Ou encore, en France, est créée « la forme originale de l'opéra français : *la tragédie lyrique*, inspirée de la tragédie

(Nord/Pas-de-Calais, Presses Universitaires du Septentrion, 2004,) p. 119.

²⁴⁷ Cependant, sous ces trois positions concernant le chœur, Patricia nous propose plusieurs détails :

²⁴⁸ Dans *l'Alceste*, le metteur en scène Jacques Nichet avait mis un chœur chanté en grecque. « Le chœur est joué par quatre jeunes gens qui, après avoir récité clairement le texte, le chantent en grec ancien sur des polyphonies corses ou sardes. » Même si dans toutes les deux mises en scène, le chœur chant en grecque, le résultat était différent. (*La tragédie grecque théâtre aujourd'hui No.1*, CNDP, 2007, p.21)

²⁴⁹ 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). « Pièce (dé)montée: *L'Orestie* », *Scérén no.45*, avril, 2008, Paris: CRDP. p. 34

²⁵⁰ « Pièce (dé)montée: *L'Orestie* », *Scérén no.45*, avril, 2008, Paris: CRDP. p. 34

²⁵¹ *La Grande encyclopedie*, tome xiv, Paris, Librairie Larousse, 1971-1983, p. 8787

classique.²⁵² »

Néanmoins, à cause de la connaissance limitée sur la composition de la musique et le langage grec, nous ne pourrions pas analyser directement la musique composée. Ce que nous proposerons faire ici, c'est analyse de ce que les spectateurs peuvent perdre ou avoir lorsqu'ils ne peuvent apercevoir le texte dramatique du chœur en français.

Le niveau mythologique dans le texte dramatique diminué

Le niveau mythologique dans le langage du chœur, c'est-à-dire, l'allégorie et les métaphores animaux sont toutes chantées en grec. Les soucis pour le destin de la famille Atrides, les mémoires et les avis des dieux sont tous chantés aussi. Par exemple, dans *Agamemnon*, il y a deux paragraphes sur les métaphores animaux, un dans la scène du sacrifice d'Iphigénie, l'autre la métaphore d'Hélène comme un lionceau.

Le sacrifice d'Iphigénie	Hélène comme un lionceau
« les prières d'Iphigénie, ses cris, sa jeunesse même Ne valent rien pour ces chefs assoiffés de guerre La prière finie, Agamemnon fait un signe aux sacrificateurs. Agrippée aux vêtements de son père, Elle est soulevée de terre comme une chèvre, La gorge offerte sur la pierre sacrificielle ; Elle est prise, emportée, bâillonnée, On ne l'entendra pas maudire les siens. Sa robe teintée de safran s'effondre sur la pierre ; Ses bourreaux sont pris de pitié, elle les regarde, Muette comme une image, Elle, qui chantait dans les repas de fête De sa voix de vierge pure, Elle qui chantait l'amour de son père... »	« un jour un homme élève un lionceau Privé du lait de sa mère. Au début il est doux avec les enfants Et amuse les vieillards ; On le berce et le câline comme un nouveau-né ; IL lèche la main qui le nourrit, joyeusement. Mais avec le temps il ne peut trahir sa nature : Pour remercier ceux qui l'ont nourri, Il s'offre un festin de troupeaux massacrés Et macule la maison de sang. Tous, impuissants devant le carnage, Apprennent qu'ils ont élevé dans leur sein Un adorateur de l'effroi et de la destruction. Elle est entrée dans Troie comme un rêve, Un rayon de soleil sur la mer apaisée, Un trésor lumineux, un éblouissement Une fleur de désir qui embrase les âmes. Soudain, la joie des noces s'obscurcit : C'est la mort qu'elle apporte, Zeus a fait d'elle une Erinye enlarmée. »

Les deux parties sont chantées en grecque avec le sous-titre français. Cependant, les

²⁵² *La Grande encyclopedie*, tome xiv, Paris, Librairie Larousse, 1971-1983, p. 8787

spectateurs n'entendent plus sur scène les niveaux variés de la langue du chœur. Par contre, les spectateurs peuvent se concentrer sur l'intrigue principale—les vengeances dans la famille des Atrides. Ils ne se perdent pas dans la langue complexe du chœur et des plusieurs histoires rappelées par le chœur.

Émotion, du langage à la musique

Dans *les Choéphores* et *les Euménides*, le chœur ne rappelle pas tellement d'histoires du passé, d'allégorie et de métaphores comme dans *Agamemnon*. Dans ces deux parties, le chœur ont des émotions simples, directes et fortes. Le chœur des *Choéphores* chante la lamentation pour Agamemnon, et ensuite, leur émotion change de la tristesse à la haine pour Clytemnestre. Cette haine encourage la vengeance d'Oreste. Lorsque la vengeance est faite, l'émotion du chœur s'exprime par une joie extrême. Le chœur des *Euménides* a également une émotion simple et directe, la colère. Dans cette deux parties, les mélodies et les chants aident à rendre plus intense l'émotion forte d'une collectivité. Dans ce cas-là, la musique et les chants désignent mieux l'émotion des deux chœurs que le langage.

Dans *Une utopie théâtrale* écrit par Patricia Vasseur-Legangneux, l'auteur nous propose quatre fonctions du chœur qui existent encore dans la mise en scène contemporaine. Premièrement, sur la scène, le metteur en scène essaye de transposer toutes les fonctions du chœur antique à la scène contemporaine. Mais aussi, le chœur fonctionne comme un médiateur entre l'action et le public. Troisièmement, le chœur intègre l'intrigue dans un contexte mythologique plus large, un renforcement de la distance entre l'univers des spectateurs et le monde des héros. Enfin, il y a aussi la fonction affective: par la musique

et la danse, les chants du chœur créaient un climat émotionnel²⁵³. Cette mise en scène correspond bien à la quatrième fonction du chœur contemporain par le lyrisme—dans le chœur et dans la nouvelle traduction.



²⁵³ Patricia Vasseur-Legangneux, *op.cit.*, p. 155

La grandeur et sanglante d'Eschyle

L'article de Pantelis Michelakis « Introduction : *Agamemnons* dans la mise en scène²⁵⁴ » mentionne que depuis l'Antiquité, les critiques utilisent « *onkos* », c'est-à-dire « grandeur » en français, pour désigner *Agamemnon*. De plus, dans la biographie et les commentaires d'Eschyle, « la grandeur » peut décrire les œuvres d'Eschyle dans tous ses aspects, du langage aux personnages, et encore la mise en scène²⁵⁵. La « grandeur », en conséquence, est un des qualificatifs pour désigner Eschyle et ses oeuvres²⁵⁶.

Au contraire, cette « grandeur » peut être un défaut. Aristophane²⁵⁷ critique « la grandeur » d'Eschyle dans sa pièce de théâtre, *les Grenouilles*²⁵⁸ : le langage d'Eschyle est brutal, ses personnages cruels, et sa dramaturgie déraisonnable²⁵⁹. De plus, Aristophane n'est pas le seul qui regarde la « grandeur » comme un défaut. Au XVII^e et XVIII^e siècles, à l'époque du néoclassicisme, on voit la « grandeur » d'Eschyle comme cruelle, naïve, et déraisonnable. Winckelmann, un critique allemand, commente qu'*Agamemnon* est une

²⁵⁴ Pantelis Michelakis, « Introduction : *Agamemnons* in Performance », *Agamemnon in Performance* 458

BC to AD 2004, ed. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall, Oliver Taplin, (New York, Oxford University Press, 2005.)

²⁵⁵ Pat Easterling, « *Agamemnon* for the Ancients », *Ibid.*, p.28.

²⁵⁶ Pantelis Michelakis, « Introduction : *Agamemnons* in Performance », *op.cit.*, p.7.

²⁵⁷ Aristophane est un poète comique grec (Athènes vers 445-vers 386 avant J.-C.). Il écrit une quarantaine de pièces dont onze nous restent encore aujourd'hui.

²⁵⁸ « Dans *les Grenouilles* (405), Dionysos se rend aux Enfers pour chercher Euripide. Son voyage burlesque est ponctué par les coassements des grenouilles du Styx. Ensuite, Eschyle et Euripide s'affrontent, et Dionysos tranche en faveur d'Eschyle, qu'il ramène sur terre, préférant son art garant des valeurs civiques aux innovations d'Euripide, jugées excessives et immorales. »

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Aristophane/171048>

²⁵⁹ Pantelis Michelakis, « Introduction : *Agamemnons* in Performance », *op.cit.*, p.7.

œuvre « impénétrable et exagérée²⁶⁰ ». Et encore, Jean-François La Harpe²⁶¹, un critique dramatique français trouve une « extrême simplicité » dans les œuvres d'Eschyle. Par exemple, La Harpe critique « Quant (au caractère) de Clytemnestre, il me semble qu'on n'y peut rien tolérer : elle est d'une atrocité qui révolte...elle n'est ni amoureuse, ni jalouse, ni ambitieuse. Seulement elle veut tuer son mari et le tue. Voilà la pièce !²⁶² » La « grandeur » d'Eschyle, sous ses critiques, signifie donc simple, exagéré et irraisonnable, surtout l'intrigue. Néanmoins, peu importe que cette grandeur soit positive ou négative, une chose est sûre : la grandeur reste une caractéristique d'Eschyle. Comme Pat Esterling précise dans « Agamemnon pour l'Antiquité,²⁶³ » lorsque tous les commentaires, comme Aristophane ou l'auteur anonyme de la biographie d'Eschyle associent les œuvres d'Eschyle avec l'adjectif « grand, » « la grandeur » devient donc une nouvelle esthétique²⁶⁴, créée par les œuvres d'Eschyle.

Pour conclure, nous retournons à la caractéristique d'Eschyle, « la grandeur » pour définir cette mise en scène. La mise en scène d'Olivier Py saisit bien cette caractéristique. Premièrement, dans la scénographie, les constructions sur la scène sont grandes et simples, et encore, trois couleurs principales composent la scène. En particulier la couleur rouge, qui précise le chaos—le monde sanglant des vengeances entrecroisées. Ils sont tous des impacts visuels forts. Le jeu et la diction des acteurs et des actrices, exagérés et passionnés donnent poids aux personnages, et leur donnent une grandeur héroïque. De plus, le thème

²⁶⁰ Pantelis Michelakis, "Introduction : Agamemnons in Performance", *Ibid.*, p.7.

²⁶¹ Pantelis Michelakis, "Introduction : Agamemnons in Performance", *Ibid.*, p.8.

²⁶² Pantelis Michelakis, "Introduction : Agamemnons in Performance", *Ibid.*, p.8.

²⁶³ Pat Easterling, "Agamemnon for the Ancients", *Ibid.*, p.28

²⁶⁴ Pantelis Michelakis, "Introduction : Agamemnons in Performance", *Ibid.*, p.8.

de cette mise en scène, du chaos à l'ordre cosmique, est un passage historique, qui ne concerne pas seulement toute l'humanité, mais encore le monde des dieux. À la fin, les êtres humains prennent le bon chemin indiqué par Zeus, comme les dieux. Les deux mondes ensemble retrouvent enfin l'ordre, l'état d'équilibre. Dernièrement, la nouvelle traduction simple et rapide correspond à la puissance du verbe d'Eschyle en français.

Dans son *Analyse du spectacle*, Patrice Pavis propose deux façons générales pour analyser le lien entre la mise en scène et le texte dramatique : vision « texto-centriste » de la mise en scène et vision « scéno-centriste.²⁶⁵»²⁶⁶ La vision « texto-centriste » désigne une pensée par laquelle « la mise en scène est une actualisation, une manifestation ou une concrétisation d'éléments déjà contenus dans le texte.²⁶⁷ » La mise en scène d'Olivier Py est une oeuvre réussite dans la vision « texto-centriste » car la mise en scène correspond bien à la caractéristique distinguée d'Eschyle, « la grandeur. »

Les recherches sur les œuvres d'Eschyle, Olivier Py continuent. De 2009 jusqu'à 2012, Olivier Py a montré quatre autres œuvres d'Eschyle—*Les sept contre Thèbes* (2009), *les Suppliants* (2010), *les Perses* (2011) (Il présente ces trois pièces comme une trilogie, donc *Trilogie Eschyle*, jouée en 2011.) et encore *Prométhée enchaîné* (2012). « Le théâtre d'intervention²⁶⁸ » comme le document pédagogique introduit ces mises en scènes : les acteurs jouent sur les tréteaux, dynamique et transportable dans les lieux de travail, les

²⁶⁵ Dans la vision « scéno-centriste », « le texte ne bénéficie plus d'un statut d'antériorité ou d'exclusivité : il n'est qu'un des matériaux de la représentation et ne centralise ni n'organise les éléments non verbaux. » Patrice Pavis, *Analyse du spectacle*, (Pais, Armand Colin, 2005,) p.188.

²⁶⁶ Patrice Pavis, *Ibid.*, pp.186-189.

²⁶⁷ Patrice Pavis, *Ibid.*, p.186.

²⁶⁸ «Le théâtre d'intervention : franchir et faire franchir les murs», Programme de la *Trilogie Eschyle*, le théâtre de l'Europe-Odéon, 2011.

établissements scolaires, et les associations ; en un mot, dans tous les espaces collectifs. Sous cette forme, le théâtre s'ouvre aux spectateurs, notamment pour ceux qui n'ont pas d'habitude d'entrer dans un théâtre (le bâtiment.) En plus, le langage d'Eschyle est une autre caractéristique sur laquelle insiste le metteur en scène. « Le verbe d'Eschyle, ici adapté et resserré par Olivier Py révèle davantage de puissance encore dans le registre de la plainte effrayée,²⁶⁹ » remarque le magazine *télérama*. En conséquence, le metteur en scène travaille également la puissance du langage d'Eschyle. Eschyle, interprété par Olivier Py—ses mises en scènes sont des preuves de « la source des Grecs anciens n'est pas tarie.²⁷⁰ »



²⁶⁹ Emmanuelle Bouchez, “*les Perses* d’après Eschyle”, (*Télérama*, no.3200, Paris, mai 2011), p. 90.

²⁷⁰ Emmanuelle Bouchez, “*les Perses* d’après Eschyle”, (*Télérama*, no.3200, Paris, mai 2011), p. 90.

Bibliographie

Les traductions de *L'Orestie*

Claudé, P., trad., 1967, *L'Orestie, Théâtre*, Tome I, Paris, Éditions Gallimard.

Loayza, D., trad., 2001, *L'Orestie*, Paris, Flammarion.

Mazon, P., trad., 1983, *L'Orestie*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres. »

Py, O., trad. 2008. *L'Orestie*, d'Eschyle. Arles, Actes Sud.

Les mises en scène contemporaines

Agamemnon : Eschyle, Paris, 2009, CNDP.

Barthes, R., 1982, "Le théâtre grec (1965)," *L'obvie et L'obtus: Essais critiques III*, Paris, Édition du Seuil, p63-85.

_____, 1964, "Comment représenter l'antique(1955)," *Essais critiques*, Paris: Édition du Seuil, p.74-p. 82.

Bouchez, E., 2011, "les Perses d'après Eschyle", *Télérama*, no.3200, Paris, mai 2011, pp. 90.

Grau, D., éd. 2010. *Tragédie(s)*. Paris, Editons Rue d'Ulm & Presses de l'Ecole normale supérieure.

Hall, E., Macintosh, F., Michelakis, P., Taplin, O. (ed.), 2005, *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, N.Y.: Oxford University Press.

Picard, T. 2012, "L'enrichissement réciproque du théâtre et de l'opéra : Olivier Py sous le signe du lyrisme," *Le théâtre à l'opéra, la voix au théâtre*, no. 113-114, Paris, juillet 2012. pp. 45-47.

«Pièce (dé)montée: *L'Orestie*», *Scérén no.45*, avril, 2008, Paris: CRDP.

Py, Olivier, 2008. "Une épopée de la parole", Programme de *l'Orestie*, le Théâtre de l'Europe-Odéon.

_____. 2011. "Le théâtre d'intervention : franchir et faire franchir les murs", Programme de la *Trilogie Eschyle*, le théâtre de l'Europe-Odéon.

Scanff, Yvon (le). 2008. "L'Orestie", *Etudes*, juillet-août.

Théâtre Aujourd'hui : La tragédie Grecque, no.1, Paris, 2007, CNDP.

Vasseur-Legangneux P., 2004, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Sur l'analyse du théâtre et du jeu

Corvin, M., 2008, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris: Larousse

Gasquet, J. G. (de). 2006. *En disant l'alexandrin: L'acteur tragique et son art, XVIIe-*

XXe siècle. Paris, Honoré Champion Editeur.

Pavis, Patrice., 2005, *L'Analyses des spectacles*, Pais, Armand Colin.

_____. , 1996, *Le dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod.

Sur Eschyle et l'Orestie

Alford, C. F., 1990, “Melanie Klein and the « Oresteia complex » :Love, Hate, and the Tragic Worldview, *Cultural Critique*, pp.167-189.

Bloom, H.(ed.),1988, *Aeschylus's The Oresteia*, NY, New Haven, Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Clark, M., 2009, “Suppose Freud had chosen Orestes instead”, *Journal of Analytical Psychology*, no.54, pp.233-252.

Cohen, D., 1986, “The Theodicy of Aeschylus : Justice and Tyranny in the *Oresteia*, ” *Greece&Rome*, Second Series, Vol.33, No.2, pp.129-141.

Goldhill, Simon, 1984, *Language, sexuality, narrative, the Oresteia*, Cambridge [Cambridgeshire] : Cambridge University Press.

Grube, G.M.A., 1970, “ Zeus in Aeschylus ”, *The American Journal of Philology*, Vol. 91, No.1, Jan., pp. 43- 51.

Herington, C. J, c1986, *Aeschylus*, New Haven : Yale University Press.

Jacobs, A., 2004, “Towards a Structural Theory of Matricide :Psychoanalysis, the Oresteia and the Maternal Prohibition.” *Women : a cultural review*, Vol.15, No.1, pp. 19-34.

Kuhns, Richard Francis, 1962, *The house, the city and the judge : the growth of moral awareness inthe Oresteia*, Indianapolis : Bobbs-Merrill.

Lebeck, Anne,1971, *The Oresteia : a study in language and structure*, Washington : Center for Hellenic Studies; distributed by Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Lloyd, M.(ed.), 2007, *Aeschylus*, Oxford :Oxford University Press.

Otis, Brooks, c1981, *Cosmos & tragedy : an essay on the meaning of Aeschylus*, Chapel Hill : University of North Carolina Press.

Patin, M. (Henri), 1913, *Etudes sur les tragiques grecs : Eschyle*, Paris, Hachette.

Podlecki, Anthony J., [1966], *The political background of Aeschylean tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Rosenmeyer, Thomas G., c1982, *The art of Aeschylus*, Berkeley : University of California Press.

Seaford, R. 2012, *Cosmology and the polis, the social construction of space and time in the*

- tragedies of Aeschylus, Cambridge*. N.Y.: Cambridge University Press.
- Winnington-Ingram, R. P., 1983, *Studies in Aeschylus*, Cambridge [Cambridgeshire] ; NewYork : Cambridge University Press.
- _____, 1933, "The Rôle of Apollo in the *Oresteia*," *The Classical Review*, Vol. 47, No. 3, pp.97-104.
- _____, 1948, "Clytemnestra and the Vote of Athena," *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 68, No. 3, pp.130-147.
- Vellacott, Philip., 1984, *The logic of tragedy : morals and integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, N.C. : Duke University Press.
- Zeitlin, F.I., 1966, "Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (Ag.1235-37)," *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 97, pp. 645-653.
- _____, 1965, "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*," *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 96, pp. 463-508.

Sur la tragédie et le monde antique

- Burkert, W.,1966,"Greek Tragedy and Sacrificial Ritual," *Roman and Byzantine Studies*, pp. 87-121.
- Easterling, P.E. (ed.),1997, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Flaumenhaft, Mera J., c1994, *The civic spectacle : essays on drama and community*, Lanham, MD : Rowman & Littlefield.
- Foley, Helene P., c2001., *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- Girard, R., 1977, *Violence and the Sacred*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Goldhill, Simon, 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Guepin, J. P., 1968, *The tragic paradox : Myth and ritual in Greek tragedy*, Amsterdam : A. M. Hakkert.
- Instone, Stephen, c2009, *Greek personal religion : a reader*, Oxford, Aris and Phillips.
- Loraux, Nicole, c1999, *La voix endeuillée : essai sur la tragedie grecque*, Paris : Gallimard,.
- McClure, Laura, 1999, *Spoken Like A Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton:Princeton, UP.

- McCoskey D. E., Zakin E.(ed.), c2009, *Bound by the city : Greek tragedy, sexual difference, and the formation of the polis*, Albany : State University of New York Press.
- Rocco, C., 1997, *Tragedy and Enlightenment*, California, University of Colifornia Press.
- Simon, Bennet, c1988, *Tragic drama and the family : psychoanalytic studies from Aeschylus to Beckett*, New Haven : Yale University Press.
- Vernant, J-P., 1996, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: La Découverte.
- Vernant, J-P., Vidal-Naquet P.,1972, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero.
- Vickers, Brian.,1979, 1973.,*Towards Greek tragedy : drama, myth, society*, London ; New York : Longman.
- Zak, William F., c1995, *The polis and the divine order : the Oresteia, Sophocles, and the defense of democracy*, Lewisburg [Pa.] : Bucknell University Press ; London : Associated University Presses.
- Zelenk, Michael X. "Not of Woman Born: *The Oresteia*" Gender and Politics in Greek Tragedy. NY: Peter Lang, pp.59-72.

DVD

Py Olivier(metteur en scène),2008, *L'Orestie*, le théâtre de l'Europe-Odéon.

中文參考書目

楊莉莉，民101，〈從血腥暴力邁向民主法治——談奧利維爾·皮執導之《奧瑞斯提亞》三部曲〉，《美育》，台北，國立台灣藝術教育館。

Appendice 1 ²⁷¹

Les mises en scènes d'après Eschyle de 2001 à 2013

2013

Retour à Argos de Violaine Schwartzd'après Eschyle (*Les Suppliantes*)

Mise en scène Irène Bonnaud

Traduction Irène Bonnaud (*Les Suppliantes*)

Théâtre du Nord (Lille)

Électre ou la Furie des chiennes

d'après Eschyle (Les Choéphores)

Sophocle (Électre)

Mise en scène Jefferson Desmoulains

Traduction Annie Francisci, Jefferson Desmoulains

Scène nationale Évreux-Louviers (Évreux)

2012

Prométhée enchaîné

d'Eschyle

Mise en scène Olivier Py

Traduction Olivier Py

Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris)

Kassandra Fukushima de Jacques Kraemer

d'après Eschyle

Mise en scène Jacques Kraemer

Comédie Poitou-Charentes (Poitiers)

2011

Trilogie Eschyle

d'après Eschyle

Mise en scène Olivier Py

²⁷¹ http://lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=3880

Traduction Olivier Py
Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris)

Au programme :

Les Sept contre Thèbes d'après Eschyle / mise en scène : Olivier Py [2009]

Les Suppliantes d'après Eschyle / mise en scène : Olivier Py [2010]

Les Perses d'après Eschyle / mise en scène : Olivier Py [2011]

Les Perses

d'après Eschyle

Mise en scène Olivier Py

Traduction Olivier Py

Scène nationale de Cavaillon (Cavaillon)

Festo Pitcho (Avignon)

Prometheus Landscape II

d'après Eschyle (Prométhée enchaîné)

Jeroen Olyslaegers (I am the all-giver)

Jan Fabre (We need heroes now)

Mise en scène Jan Fabre

Théâtre de la Ville (Paris)

2010

Les Suppliantes

d'après Eschyle

Mise en scène Olivier Py

Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris)

2009

Les Sept contre Thèbes

d'après Eschyle

Traduction Olivier Py

Mise en scène Olivier Py

Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris)

(A)pollonia

d'après Euripide (Alceste)

Eschyle (L'Orestie)

Hanna Krall (Apollonia)

Jonathan Littell (Les Bienveillantes)

J. M. Coetzee (Elisabeth Costello)

Mise en scène Krzysztof Warlikowski

Festival d'Avignon (Avignon)

Prométhée enchaîné

d'après Eschyle

Mise en scène José Besprosvany

Chorégraphie José Besprosvany

Théâtre d'Ivry-Antoine Vitez (Ivry-sur-Seine)

2008

L'Orestie

d'après Eschyle

Mise en scène Olivier Py

Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris)

Atropa La Vengeance de la paix

d'après Eschyle

Euripide

Curzio Malaparte

Donald Rumsfeld

George W. Bush

Mise en scène Guy Cassiers

Adaptation Tom Lanoye

Festival d'Automne à Paris (Paris)

2007

*L'Orestie*d'après Eschyle (*Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*)

Mise en scène David Géry

Traduction Daniel Loayza
Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (Aubervilliers)

Agamemnon d'Eschyle
Conception Alain Fourneau
Traduction Pierre Judet de la Combe
Théâtre du Jeu de Paume (Aix-en-Provence)

2006

Les Perses d'Eschyle
Mise en scène Lydia Koniordou
Traduction Nicoletta Frintzila
Athens Epidaurus Festival (Athènes)

Tant que le ciel est vide Une histoire des Atrides d'Eschyle, Sénèque et Sophocle
Mise en scène Philippe Delaigue
Traduction Florence Dupont, Jean Grosjean, Antoine Vitez
Le Bel Image (Valence) : Festival Temps de paroles (Valence)

Une Orestie - Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides
d'après Eschyle
Mise en scène Jean-Pierre Vincent
Traduction Bernard Chartreux
Adaptation Peter Stein
Théâtre de l'Aquarium (Paris)

2005

Le Sang des Atrides
d'après Eschyle (« *Agamemnon* » et « *Les Choéphores* »)
Mise en scène Jean-Michel Rabeux
La Rose des Vents (Villeneuve-d'Ascq)

2004

Une Orestie
d'après Eschyle

Mise en scène Renaud-Marie Leblanc
Le Merlan (Marseille)

Et qui pourrait tout raconter ?

d'après Guan Hanqing (Le seigneur Guan va au banquet)
Eschyle (Les Sept contre Thèbes)

Mise en scène Bernard Sobel
Traduction Leconte de Lisle (*Les Sept contre Thèbes*), Bernard Pautrat (*Le seigneur Guan va au banquet*)
Théâtre de Gennevilliers (Gennevilliers)

2003

Prométhée enchaînée

d'après Eschyle
Mise en scène Théodoros Terzopoulos
Printemps des comédiens (Montpellier)

2002

L'Oresteïa

d'après Christine Brückner (Pourquoi n'as-tu rien dit Desdémone ?)
Eschyle
Mise en scène Éric de Dadelsen
Le Préau (Vire)

2001

Electre-Oreste de Sophocle

d'après Eschyle
Mise en scène Claude Yersin
Traduction Yves Prunier, Claude Yersin
Nouveau Théâtre d'Angers (Angers)

L'Orestie d'Eschyle

Mise en scène Yannis Kokkos
Traduction Dimitrios Dimitriadis
Athens Epidauros Festival (Athènes)

Prométhée enchaîné d'Eschyle

Mise en scène Stéphane Braunschweig

Traduction Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe

Théâtre National de Strasbourg (Strasbourg)



Appendice 2（附錄2）

導演生平及戲劇創作

法國導演奧利維耶·比（Olivier Py）生於1965年，在高等師範學院的文科預備班之後，進入了「國立高等戲劇藝術及工藝學院」（L'ENASTT, L'École Supérieure des arts et techniques du théâtre）。之後，1987年就讀於「國立高等戲劇藝術學院」（Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique）；同時，他也在「天主教學院」（L'Institut Catholique）修習哲學及神學課程。1988年，他的第一部導演作品《柳橙與指甲》（*Des Oranges et des ongles*）登台；戲劇團隊也於同一年成立，讓他有機會導演自己的劇本。1998年接任奧爾良國家戲劇中心（Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre）總監；而此時，也開始有其他知名導演編導他的作品。比於2007年3月起接任奧德翁歐洲劇院（Odéon- Théâtre de l'Europe），本論文所提之《奧瑞斯提亞三部曲》便是接任奧德翁歐洲劇院時之首作。然而，5年的任期之後，比並未續任，於2012年3月離開奧德翁歐洲劇院。不過，則另安排比於2014年開始任職亞維儂劇展（Festival d'Avignon）總監。

奧利維耶·比才華洋溢，編劇、導劇、演劇皆十分擅長，常常自導自己的作品。另外也有法國知名導演如布隆胥偉（Stéphane Braunschweig）曾導演比的劇作 *L'Exaltation du labyrinthe*。比的導演作品多為演出時間較長的劇作，2003年，比搬演法國劇作家克婁戴爾（Paul Claudel）的《緞子鞋》（*Le Soulier de Satin*），因為劇本長度較長，本劇雖為法文作家的經典作品，比的演出卻是此劇的少數演出。2006年的 *La Grande Parade de Py*，集結了比的六個作品，全是自己導演自己的劇作，也有參與演出。文字的耕耘不僅僅是劇本創作，也包含著經典作品翻譯，比於2007年接任奧德翁歐洲劇院之後，從希臘文重新翻譯了埃斯奇勒斯（Eschyle）的七部希臘悲劇——《奧瑞斯提亞三部曲》、《七雄攻忒拜》（*Les sept contre Thèbes*）、《乞援女》（*Les suppliantes*）、《波斯人》（*Les Perses*）以及《被縛的普羅米修斯》（*Prométhée enchaîné*）。比的作品也是亞維儂劇展常客，從1995年以來的 *La Servante, Histoire sans fin*，此劇劇長足有24小時。1997年也有《奧菲的臉龐》（*Le Visage d'Orphée*）在此演出。2006年亞維儂劇展60週年時則有《維拉謎》（*L'Énigme Vilar*），紀念法國知名導演維拉（Jean Vilar）。刀小姐（Miss Knife，由比跨性別扮裝演出）也在1996年的亞維儂劇展中首次亮相，由比扮演的刀小姐，如在歌舞秀（cabaret）中唱做俱佳、扮裝誇張，此表演不但巡迴法國、歐洲許多地方，也發了兩張專輯。

此外，比對歌劇也十分熱中，10多年來已經陸陸續續執導了不少歌劇作品。其中不乏耳熟能詳的歌劇：奧芬巴哈（Offenbach）的《霍夫曼故事集》（*Les Contes d'Hoffmann*, 2001）、白遼士（Berlioz）的《浮士德的天譴》（*La Damnation de Faust*, 2003）、華格納（Wagner）的《崔斯坦與伊索德》（*Tristan und Isolde*, 2005）、德布西（Debussy）的《佩利亞與梅利桑德》（*Pelléas et Mélisande*, 2007）等等。近年來戲劇

導演執導歌劇風興起，比也都持續有歌劇作品的導演創作。

奧利維耶·比的作品多源於神學、哲學、形上學等觀念。另外，他的劇場作品以一種極端抒情的方式呈現，一股由基督教神祕主義和酒神似的瘋狂中所產生的張力，顯示並且強調戲劇語言的神祕力量。

