



HAL
open science

L'Orestie d'Eschyle à travers le prisme d'Olivier Py

Despoina Nikiforaki

► **To cite this version:**

Despoina Nikiforaki. L'Orestie d'Eschyle à travers le prisme d'Olivier Py. Loxias, 2009, Doctoriales VI, 26. hal-04578043

HAL Id: hal-04578043

<https://hal.science/hal-04578043v1>

Submitted on 9 Sep 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

***L'Orestie* d'Eschyle à travers le prisme d'Olivier Py**

Despoina Nikiforaki

Le travail que nous proposons est une analyse du spectacle de l'*Orestie* d'Olivier Py. Regardant le tableau complexe de la mise en scène, nous allons tenter de décrypter les signes visuels et dire comment le metteur en scène a interprété le texte d'Eschyle. Il s'agit de faire converger le texte ancien et la mise en scène contemporaine pour dévoiler la vision qu'Olivier Py porte sur l'œuvre. La mise en scène d'Olivier Py constitue un axe de lecture particulièrement intéressant de l'*Orestie* étant donné que l'artiste est réputé pour son univers surthéâtralisé.

Olivier Py, mise en scène, analyse de spectacle, texte spectaculaire

Antiquité, période contemporaine

France

Olivier Py entame son mandat de directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe avec la reprise de son spectacle *Illusions comiques*, véritable spectacle-manifeste que le metteur en scène consacre à l'art théâtral. À la fin de la première saison (2007-2008) de son mandat, il crée *L'Orestie* d'Eschyle dont il a également signé le texte en français, représentations données du 15 mai au 21 juin 2008. Le metteur en scène ne s'est pas seulement appliqué à une lecture scénique contemporaine de *L'Orestie*, il a mis en pleine lumière la fable criminelle des Atrides en créant l'attente du meurtre commis par Oreste, qu'il a sublimée en une longue et pénible prière purificatrice, et en célébrant religieusement, par le truchement de la voix d'Athéna, l'acquittement du héros condamné jusqu'alors par la loi archaïque. Tentons ici une analyse du spectacle, c'est-à-dire du *texte spectaculaire* selon la sémiotique théâtrale de Marco De Marinis, expression que Patrice Pavis reformule en *métatexte*¹, analyse fondée sur le fonctionnement de l'espace, le traitement spécifique du chœur et le caractère androgyne des personnages.

Transcender ce qui peut apparaître comme âpre et plat dans la description des signes visuels est l'unique moyen dont nous disposons pour faire interagir le texte d'Eschyle, considéré comme la matière de l'ancienne représentation, avec sa remise à la scène tel un objet renouvelé. Pour notre part, partageant avec Patrice Pavis l'idée qu'en tant que théoriciens de l'acte théâtral nous sommes redevables à ceux qui le mettent en œuvre, nous espérons, de même, que nos théories pourraient modestement influencer leur pratique². Afin que cette analyse de spectacle soit réussie – et c'est bien notre intention –, conformons-nous à la conclusion de Patrice Pavis, qui repose sur une réflexion livrée par Michel Vinaver :

Une analyse n'est réussie, ce qui la rend transmissible et donc utile, que dans la mesure où son auteur s'est engagé, affectivité et intelligence ensemble, dans le contact avec l'œuvre ; dans la

¹ « Le *métatexte* est un texte non écrit qui regroupe les options de la mise en scène que le metteur en scène a, consciemment ou non, prises au cours du processus des répétitions, options qui transparaissent dans le produit final (ou que l'on peut parfois retrouver, le cas échéant, dans le livret de mise en scène, sans que ce livret soit cependant identique au métatexte). Le *texte spectaculaire* est la mise en scène considérée, non pas comme l'objet empirique, mais comme système abstrait, ensemble organisé de signes. Ces types de *textes* – au sens sémiologique et étymologique de tissu et de réseau – fournissent une clé de lecture possible de la représentation, mais ils ne doivent pas être confondus avec l'objet empirique : le spectacle dans sa matérialité et la situation concrète de son énonciation. » Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 10.

² Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 26.

mesure aussi où l'écriture du commentaire porte la marque de l'événement que constitue la rencontre particulière d'un lecteur et d'un texte³.

De fait, nous allons entreprendre de relater ce qui, dans la mise en scène, capte l'essence du texte et la restitue en événement théâtral. Ensuite, nous allons examiner les critiques parues dans la presse et mettre l'accent aussi bien sur leur point de vue que sur leurs divergences. Il s'agira de dire comment le spectacle a été perçu par les professionnels du journalisme culturel. Cette étape est importante car elle constitue, en quelque sorte, la mémoire de la pratique théâtrale et montre les tendances au moment de la représentation. En troisième lieu, nous tenons à mettre en lumière ces éléments si particuliers à Olivier Py qui recadrent le spectacle dans son contexte grec ancien – avec un regard parallèle sur le théâtre romain –, pour situer la modernité du texte et du spectacle et voir ainsi comment la mise en scène contemporaine récupère des éléments qu'elle recycle ingénieusement.

Le texte spectaculaire de *L'Orestie*

Installé sur un petit promontoire en haut de la scène, le directeur de l'Odéon en personne accueille les spectateurs dans son théâtre. Pantalon noir, torse nu et le visage peint comme un masque, il attend, dans le rôle du Veilleur, que son service de veille de dix ans sur le toit des Atrides prenne fin, que la lumière s'éteigne dans la salle. Le chœur entre par la salle, monte les marches de la scène et échange de façon solennelle ses vêtements contre ses costumes. Désormais les membres du chœur porteront des manteaux noirs, une couronne de laurier sur la tête et tiendront à la main un miroir qui réfléchit la lumière dans le public. Tous portent un maquillage sur le visage évoquant le masque blanc. Le Coryphée se distinguera du reste des choreutes ; il est habillé en costume civil noir, cravate, chemise blanche et sa voix devient celle du narrateur. Tout est prêt pour le début du spectacle.

L'espace

À observer le décor de la pièce, le palais des Atrides s'impose, bâti sur deux étages délimitant ainsi trois compartiments. Le tout est fait en tôle d'aluminium, la structure est amovible et voilée en son milieu par un grand tissu rectangulaire pourpre qui tombe du premier étage et recouvre entièrement la façade. Le plateau est un espace de circulation neutre, comprenant huit bâtis de porte ; côté cour, il y a quelques chaises posées les unes sur les autres alors que côté jardin, il y a un assemblage de cercueils, d'épaves de vaisseaux et de soldats perdus en mer et à la guerre, qui est aussi une préfiguration des meurtres à venir. Le premier étage figure la face du palais avec ses trois portes. Le deuxième étage est l'espace des musiciens, le toit du palais et le *theologeion*⁴ où apparaîtra Athéna dans *Les Euménides*.

Trois menus éléments prolongent le jeu scénique dans diverses directions. Le premier est une sorte d'estrade établie à la hauteur du premier étage. Ensuite, Cassandre, en reniflant le passé de la maison, scrute les motifs du cadre de la scène du théâtre de l'Odéon et, en troisième lieu, Égisthe, désirent fournir au Coryphée une raison valable concernant le meurtre d'Agamemnon, sort des coulisses une cuisinière maculée de sang avec des casseroles sur le feu : « Voilà pourquoi il est couché, ici⁵. »

³ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 11 ; cité par Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, pp. 298-299.

⁴ « Pollux writes of a *theologeion* above the *skene* – a place from which the gods speak [...]. The simplest explanation is that in the fifth century at any rate it was provided by the flat roof of the wooden structure itself, presumably reached by stairs inside the building. [...] For this celestial tableau the roof was imagined to be the home of the gods, but it could also be treated as just the roof of the palace, used by the solitary watchman of the Agamemnon [...]. » H. C. Baldry, *The Tragic Greek Theatre*, New York, The Norton Library, 1971, pp. 42-43.

⁵ Eschyle, *L'Orestie*, texte français d'Olivier Py, Arles, Actes Sud-Papiers, 2008, p. 50.

Par ces deux dernières idées inspirées, Olivier Py inclut dans le jeu l'espace qui appartient proprement aux murs du théâtre et, de l'autre, par l'objet incommode et ingénieux, justifie le texte d'Égisthe en l'appuyant sur une image forte. Le texte se livre ainsi de façon quasi transparente dans son interprétation ; le spectateur est dirigé dans ce qu'il voit par des signes latents, sous-textuels, qui deviennent apparents et racontent l'histoire au-delà de la stricte intrigue de la tragédie, touchant à la frontière de la fable globale des Atrides. Ainsi, le passé criminel du palais a pénétré le cadre de la scène alors que la mémoire vive du père d'Égisthe, Thyeste, est prête à bondir depuis les coulisses, espace hors champ.

À cet endroit, nous estimons qu'il est indispensable de faire mention du rideau pourpre qui, de fait, plus qu'un tissu recouvrant la façade du bâtiment, devient au fur et à mesure un objet multifonctionnel. Il est l'un des éléments importants de la scénographie. Eschyle dans le texte nomme le tapis que Clytemnestre déroule afin qu'Agamemnon ne touche pas le sol de ses pieds :

Mais ne pose pas sur la terre,
ô roi, le pied qui fut ravageur de Troie !
Servantes, qu'attendez-vous ? Il vous a été donné la charge
de couvrir le sol de son chemin d'étoffes déployées.
Que tout de suite se fasse un passage semé de pourpre,
afin que Justice le conduise vers une maison qu'il n'espérait pas⁶ !

Olivier Py s'est servi du même tissu pour figurer la passerelle amenant devant la porte du palais ; étalé sur les marches qui mènent directement à la porte principale, cet accessoire théâtral se déploie amplement au milieu du décor sombre avec le proscénium en terre imbibée d'eau de pluie. À la fois majestueux, insigne de royauté, sali par la boue et de même teinte que le costume de la reine, parfois, quand l'image scénique s'y prête, il prolonge la figure de Clytemnestre, s'y ajoutant comme la traîne de sa robe. De même, une fois Agamemnon conduit à l'intérieur, à l'arrière du décor, Clytemnestre sort et ramasse le tapis de telle sorte qu'elle paraît soulever la traîne de sa robe. Ce tissu servira également d'accessoire au costume d'Égisthe, lui conférant un statut d'empereur romain particulier, que nous étudierons plus tard, et, finalement, Oreste le revêtira comme un drap empreint des crimes d'Agamemnon et des *Choéphores*.

Cela n'a pas de nom.
Un voile ? Une voile ? Une toile ?
Un filet, un rideau, un piège, un suaire, un linceul ?
C'est l'arme d'un criminel qui dépouille ses victimes
Et qui ne jouit que par le vol et le meurtre⁷.

Il en résulte que le metteur en scène, en utilisant le même élément dans des configurations différentes, élargit la dimension métaphorique tant de l'accessoire que de la gestuelle ; le tapis pourpre⁸ n'est pas présent uniquement pour servir la dramaturgie du texte d'Eschyle, étant donné qu'Olivier Py prend soin de le transformer en un objet récurrent, qu'il inscrit de façon répétée dans les événements scéniques qu'il crée. Ainsi, bien que le signe textuel d'Eschyle se

⁶ Eschyle, *Agamemnon*, v. 906-911, traduit et commenté par Pierre Judet de La Combe, Paris, Bayard, 2004. Afin de justifier le choix des traductions, nous notons que le texte français d'Olivier Py est employé pour soutenir les effets de la mise en scène, alors que, pour la référence directe au texte d'*Agamemnon* d'Eschyle, nous citons celle de P. Judet de La Combe.

⁷ Eschyle, *L'Orestie*, éd. cit., p. 85.

⁸ Pour la signification complète de la marche d'Agamemnon sur l'étoffe pourpre, voir Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977, rééd. 2001, pp. 308-316.

montre exigeant à l'égard du metteur en scène contemporain, la présente mise en scène donne la sensation d'un travail soigné et attentif, qui non seulement se sert des éléments textuels mais elle réussit à les convertir dans des possibilités visuelles infinies. En tout cas il serait difficile, sans une connaissance préalable du texte, de discerner à qui appartient la paternité de l'idée en tant que telle.

Le spectacle d'Olivier Py brouille les contours des images qu'il fabrique. Le sacrifice d'Iphigénie se mêle aux festivités que l'on prépare et s'en imprègne. Le parcours de la flamme qui éclaire la Grèce de la nouvelle de la prise de Troie est réalisé scéniquement par le lancement de deux pétards du toit de la scène. Laisant deux sillons à peine perceptibles dans l'air, ils allument, tels des mèches, les deux perches qui encadrent asymétriquement Clytemnestre, en avant et en arrière. Elle s'enflamme alors dans son monologue. Olivier Py raccorde la *parodos* au premier épisode par la technique cinématographique du fondu enchaîné : il éteint une image dans celle qui la suit, Iphigénie disparaît et les flammes naissantes évoquent à la fois le sacrifice, la dévastation de la guerre et la victoire prononcée par Clytemnestre, aboutissant à l'idée de la « catastrophe »⁹.

Les personnages de l'œuvre

Les entrées des protagonistes sont une matière exceptionnelle dans la mise en scène du spectacle. Le Messager portant la nouvelle arrive de la salle et se tient debout au bord de la scène du côté des spectateurs. Clytemnestre entre par la porte du milieu au premier étage, extrêmement joyeuse du retour de son époux lors de son entretien avec le Messager. Agamemnon fait une entrée dans un style « moderne » volontairement daté : à bord d'une voiture Citroën DS (déesse !) conduite par un chauffeur. L'élément le plus spectaculaire est certainement la tête de la statue d'Apollon, démesurément grande et située sur le capot de la voiture. Cassandre se cache derrière elle, appuyée contre la nuque de la statue, enroulée dans un péplum. Ce qui attire l'attention et suscite l'admiration, c'est la combinaison de la voiture et de la statue, du moderne et de l'ancien, du marbre et de la ferraille, de la matière et de la prophétesse, la combinaison, enfin, de l'animé et de l'inanimé.

La disposition de la scène de l'arrivée d'Agamemnon nourrit cette impression de l'image déjà vue et connue de tous, devenue presque un classique de l'esthétisme moderne. L'idée majeure consiste en une scène jouée sous la pluie, chaque choreute tenant un parapluie ouvert. Cependant, la mise en scène de Py ne revendique pas de marginalité dans son originalité ; il y a une tendance très nette à la fois pour que les événements du texte soient clairement représentés et pour que les images superposées par la mise en scène restent identifiables. Et la force même du travail se trouve précisément à cet endroit : comment laisser paraître le déjà dépassé dans le moderne ? Ce pari est gagné. Le réalisme de l'entrée de la voiture-déesse – la juxtaposition des mots sonne comme un paradoxe – et la manœuvre du créneau sur scène nous semblent montrer que la volonté de l'artiste n'est pas de provoquer un effet fracassant en guise d'annonce tragique, mais de réserver à Agamemnon une entrée en scène adéquate à son statut de Gouverneur. C'est pour cette raison que la mise en scène insère

⁹ « Le mot "catastrophe", surtout employé aujourd'hui pour désigner des événements désastreux qui surviennent dans le monde réel, est issu du vocabulaire de la dramaturgie. Son emploi technique remonte au grec *katastrophê*, qui signifie à l'origine "bouleversement" ou "renversement", et s'est tardivement spécialisé dans le champ du théâtre avec le sens de "dénouement de l'intrigue".[...] La catastrophe fonctionne aujourd'hui comme une marque d'appartenance au genre de la tragédie, dont elle désigne le dénouement meurtrier, en même temps qu'elle évoque les "désastres brusques et effroyables" qui se produisent sur la scène de théâtre ou dans le monde réel [...]. » Hélène Kuntz, « Introduction. Construction d'une notion dramaturgique », dans *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, 2002, n°23.

le moyen de locomotion, finalement le plus vraisemblable, qui fut, il y a quelques décennies, le symbole de la modernité.

Une des étapes importantes de la mise en scène réside dans le mouvement de Cassandre qui sort du plateau et pénètre ainsi dans le palais pour se livrer délibérément aux mains meurtrières de Clytemnestre. Son personnage est marqué par le courage et son rayonnement divin éclate à travers l'harmonie et la simplicité de son jeu. Ayant déjà puisé l'idée de l'entrée de Cassandre dans la révélation de sa présence, Olivier Py met en scène une Cassandre posée, sereine, résolue à saisir la mort qui la guette ; ses mouvements modérés épargnent au corps une agitation excessive qui serait le signe de la possession du dieu. Quand elle prophétise son exécution, elle est assise face au public, les bras allongés, les paumes ouvertes et les bandelettes pendent des manches de sa robe blanche. Le chœur en chantant vient vers elle, chaque choreute à son tour, et la voix posée et harmonieuse de la prophétesse contraste avec le chant lyrique¹⁰. Pour marquer sa sortie vers la mort, elle enlève sa robe qu'elle tient à la main – désormais elle est nue, dépouillée des insignes apolliniens – monte les marches conduisant au palais une première fois, puis elle se retourne et y va à nouveau, absolument décidée à foncer sur la porte cette fois-ci.

Le chœur dans l'*Agamemnon* d'Olivier Py est de la plus grande importance pour le spectacle. En effet, le metteur en scène et signataire du texte en français agit également en dramaturge : il divise l'unicité de la matière et délègue ainsi au chœur trois fonctions différentes. Premièrement, le Coryphée se propulse et devient narrateur, le rapporteur de faits et l'interlocuteur des protagonistes. Deuxièmement, les choreutes composent un groupe homogène et forment une sorte de chorale lyrique chantant ou psalmodiant le langage original du texte qui s'entend comme une langue lointaine et originelle. Et, troisièmement, lors de certains passages lyriques, outre les airs d'opéra qui emplissent l'espace sonore, des personnages s'animent sur une estrade surélevée et se donnent à voir comme un jeu de mime illustrant des événements antérieurs mais auxiliaires à la vision globale de ce qui se déroule sur la scène.

Par ce traitement si particulier du chœur, Olivier Py réussit à faire entendre et voir son vocabulaire acoustique et visuel, tout en répondant, en même temps, à une réelle difficulté spatiale et dramaturgique de la mise en scène contemporaine. Contournant la question de ce qu'aurait pu être de la mise en scène du chœur antique, il supprime totalement l'ancienne danse¹¹ et transforme le chœur en une douce force vocale. Ainsi, en innovant sur les parties chantées de la tragédie grecque, le metteur en scène propose sa propre dramaturgie du chœur contre celle du contexte antique. Et cependant, il parvient à recréer l'équilibre spatial entre les acteurs et le chœur et à restaurer une rythmique collective ponctuée par des prouesses vocales, plutôt que par le langage – qui est étranger – ou la chorégraphie inexistante.

The moment of performance was controlled not by a bit imposed from the darkness of a pit, but by the collective of dancers. Power, as in the *polis*, had to be visible. Greek tragedy took for its

¹⁰ « L'épisode de Cassandre est un accident, profond, au sein de l'œuvre.[...] Cassandre ne parle à aucun personnage. Le drame se referme sur elle, victime supplémentaire, dont la lucidité n'éclaire qu'elle-même et un chœur condamné à l'impuissance. » Pierre Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, seconde partie, *Cahiers de philologie*, n° 18, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 395.

¹¹ Paul Demont, Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 65 : « Tout en chantant, les choreutes exécutaient des figures de danse qui pouvaient être très diverses ; Phrynichos se vantait, rapporte Plutarque, d'en avoir inventé "autant que la tempête fait naître de vagues dans la mer" ».

subject matter the relationship of individual and *polis*, and the conventions of the genre demanded that chorus and actors should be in equilibrium¹².

Ensuite, le relais passe pour la première fois au chœur ; il chante la parabole des aigles et de la hase pleine de sa portée et dit le pouvoir achéen quand montent sur les estrades Agamemnon et Ménélas, d'un côté, et Calchas, de l'autre. Olivier Py ajuste le texte afin d'y ajouter et d'incarner la figure du devin qui ainsi prend chair et os et à qui il donne aussi la parole. De plus, il met en scène Calchas en train de sortir des morceaux de viande d'un seau qu'il étale sur scène sur du papier journal, comme s'il lisait littéralement dans les entrailles. Le devin fait des aspersion avec un bouquet vert qu'il secoue tel un prêtre et lève les mains en implorant les dieux. La scène divinatoire est suivie de la montée d'Iphigénie sur l'estrade. Vêtue d'un costume rouge qui la couvre de la tête aux pieds et lui masque le visage, elle sera emmenée, une corde au cou.

Ainsi, pour Olivier Py, la pièce est hantée par Iphigénie et le personnage de Clytemnestre est traité comme une mère aimante. Dans *Les Choéphores*, l'attitude de la mère face à son fils rend presque impossible le meurtre de celle-ci. Allongée sur l'estrade avec Oreste déguisé en étranger, elle tient dans ses bras comme un enfant celui dont elle pense qu'il apporte la nouvelle de la mort de son fils. Clytemnestre maternelle ainsi le jeune homme venant de la Phocide et son affliction est sincère et exempte de ruse quand elle s'écrie :

Oreste qui vivait loin de cette boue et de ce sang, Oreste qui était le dernier espoir de bonheur, Oreste qui pourrait arrêter la gangrène dans cette maison¹³.

Au moment où l'identité de l'étranger est dévoilée, à la suite du meurtre d'Égisthe, le corps d'Oreste qui s'apprête à tuer sa mère est nu. Clytemnestre embrasse Oreste sur la bouche et lui, bien qu'infantilisé devant sa mère, pointe l'épée sur son ventre. La scène se déroulera à l'intérieur de la chambre, sans le moindre bruit. C'est ainsi que meurt Clytemnestre : enfermée dans l'icône de la mère couvant son enfant, elle reçoit une mort silencieuse de la main de son fils.

Il semblerait que l'allure des protagonistes ait été traitée de façon à créer l'ambiguïté sur leur identité sexuelle au-delà des exigences du rôle. Or, il n'y a pas de doute que le théâtre des Grecs était entièrement une affaire d'hommes.

The theatre of Athens was created by and for men, yet it is generally thought to contain some of the best female roles in the repertory.[...] In the classical period, the emergence of democracy meant that female voices like Sappho's were removed from the public domain. [...]

In Athens the debate about an ideal society could at no point sidestep the issue of woman's role and nature. There was thus a conspicuous gap in classical Athens between sex and gender. Dramatists could construct new myths in order to efface this gap, or they could play upon the gap in order to explore deep tensions and contradictions within the democratic system. Aeschylus is often associated with the first strategy, Euripides and Aristophanes with the second¹⁴.

Ainsi, selon l'hypothèse de David Wiles, l'intention dramaturgique d'Eschyle serait de confondre les apparences des sexes. De la même manière, dans la mise en scène d'Olivier Py, la reine Clytemnestre et son amant et maître de maison de substitution, Égisthe, sans qu'ils

¹² David Wiles, *Tragedy in Athens : Performance, Space and Theatrical Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 91-92.

¹³ David Wiles, *Tragedy in Athens: Performance, Space and Theatrical Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 76.

¹⁴ David Wiles, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge University Press, 2000, p. 66, p. 67 et p. 70.

s'écartent aucunement des indications d'Eschyle, incarnent cette confusion des genres. La figure de la reine paraît androgyne ; à sa première entrée, quoiqu'elle soit vêtue d'une robe noire, sa voix et sa carrure nous trompent. Le spectateur ne doute pas qu'il s'agisse d'un comédien homme derrière le rôle féminin s'il ne connaît pas la tessiture de la comédienne¹⁵. Cependant, c'est une illusion ; Clytemnestre est bel et bien une femme mais sa voix est travaillée comme un masque qui ne trahit presque pas sa féminité. D'ailleurs, à la scène suivante, le spectateur se rend compte que le jeu de la voix est bien plus complexe que cela, car la reine casse sa première posture vocale et sa voix devient plus douce et suave, conformément à celle qui se réjouit du retour inespéré. Il serait facile et presque trop évident de supposer qu'il s'agit de la voix de la ruse se féminisant pour rendre audibles les chemins sinueux de la pensée.

Désormais, nous avons seulement la certitude que Clytemnestre joue sur les deux registres de sa voix et, par extension, de sa personne. La double voix de la reine est complétée par l'image du personnage d'Égisthe : en effet, l'amant royal est habillé mi-homme mi-femme, portant un bustier féminin noir sur son pantalon noir. Dans *Les Choéphores*, son allure s'exacerbe un peu plus : revêtu d'un manteau noir, il porte le tissu pourpre qu'il tient comme une toge romaine, le bras plié est enveloppé dedans, alors que la traîne qu'elle forme en descendant continue à s'allonger derrière la porte, et sa tête est couronnée de roses rouges. Égisthe deviendrait en succédant à Agamemnon sur le trône un empereur romain tourné en ridicule, le monarque bouffon de la reine. Cette mauvaise plaisanterie ne durera pas, car Oreste a déjà pénétré dans le palais, mais le metteur en scène fabrique encore une double image d'Égisthe qui tient compte à la fois de la dégénérescence du roi usurpateur et de l'homme efféminé.

Le personnage d'Athéna dans *Les Euménides* est joué par un homme ; vêtu d'une robe grise et portant une couronne de laurier sur ses cheveux courts. Sur l'ambiguïté d'Athéna, Nicole Loraux dans son ouvrage *Les Enfants d'Athéna*, associant le modèle mythique au fonctionnement du politique dans la démocratie athénienne, démontre l'exclusion des femmes de la cité que préside la déesse :

Athéna, déesse sans mère qui pour elle-même refuse le mariage et la maternité mais préside à la bonne marche de ces institutions dans la cité. Athéna à qui sa naissance miraculeuse assigne à veiller sur deux autres naissances hors du commun, celle de Pandora, piège en forme de jeune fille, celle d'Erichthonios, enfant du sol civique. Athéna : la Parthénos restée *parthénos*, figure impossible dans le monde des humains mais qui, dans celui des dieux, incarne pour les *andres* la sécurité même. Sécurité du héros dont elle accompagne les exploits, du citoyen dont elle protège la *polis*, du mâle, conforté dans son fantasme d'un monde sans femmes par l'idée que la déesse au moins n'est pas sortie d'un corps de femme [...]¹⁶.

Athéna semble ainsi avoir un statut à part pour la cité mais aussi parmi les dieux. Eschyle, d'ailleurs, la montre à la fois guerrière, puisqu'elle arrive sur scène depuis Troie, et déesse d'arbitrage suprême, puisque Apollon lui confie le destin juridique de son protégé. De même, par la place qu'elle occupe sur la dernière tribune du décor représentant le tribunal de l'Aréopage – assise à cour, du côté, donc, qui penche pour l'acquittement d'Oreste – , le metteur en scène interprète à la fois son vote et son sexe ; elle est pour Oreste parce qu'elle a été enfantée sans mère¹⁷. La présence d'Athéna, outre le fait qu'elle a tous les attributs

¹⁵ Sur ce point, pour des raisons de justesse, je choisis de transmettre la remarque authentique de Daniel Loayza : « Nada Strancar a un timbre et une diction particuliers, qu'elle n'a pas modifiés fondamentalement pour ce spectacle ».

¹⁶ Nicole Loraux, *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Seuil, 1990, p. 15.

¹⁷ « ATHÉNA. / Mais Oreste a ma faveur. / J'ai été enfantée sans mère. » Eschyle, *L'Orestie*, éd. cit., p. 111.

masculins (puisqu'elle incarne une véritable icône travestie), ne fait pas outrage au tableau général de la tragédie d'Eschyle ; aucun trait ne porte à une démesure vulgaire et le choix d'une Athéna masculine paraît davantage conforme à ses dispositions de naissance qu'un acte marqué de la part du metteur en scène.

L'apparence du chœur évolue dans la trilogie, d'une pièce à l'autre. Les hommes âgés d'*Agamemnon* deviennent les choéphores captives dans la tragédie éponyme et puis les Érinyes qui se transforment en Euménides au cours de la troisième pièce. La mise en scène non seulement doit tenir compte de la nature spécifique des choreutes, mais, de plus, elle doit esquisser une homogénéité à la fois esthétique et fonctionnelle afin de poser des points de repère qui traversent les trois pièces. Ainsi, dans *Les Choéphores* s'opère la première transition du chœur d'un statut à l'autre. Désormais les choreutes sont voilés et portent des robes noires avec une traîne. Il est évident que le changement le plus radical est réservé aux Érinyes, véritables créatures émanant d'un univers imaginaire et monstrueux. En tout cas, on est à la fois stimulé et curieux de voir quelle sera la proposition d'Olivier Py et comment il va la concrétiser sur scène.

Olivier Py n'a pas créé la surprise en fabriquant des êtres hors du commun. Sa mise en scène a tenu compte de la dialectique du spectacle et privilégié des figures clairement dessinées plutôt que d'exhiber ce qui est impossible à voir, ce qui serait la règle de la fabrication d'une Érinye mais bien rare au théâtre. Or, il donne d'emblée à voir un univers homogène qui comporte, d'un côté, la Pythie, le fantôme de Clytemnestre et le chœur atroce, et, de l'autre, le temple d'Apollon et le tombeau d'Agamemnon mêlés dans la même image scénographique. Ses Érinyes ont gardé la couleur sombre de la robe, et, pour ponctuer et signifier leur différence, certaines ont des traces rouges au visage, tel un masque de sang, tandis que les autres portent un masque de loup. L'élément qui règne et qui fait d'elles ce qu'elles sont est le désordre.

La synthèse Apollon-Oreste se présente en symétrie avec le fantôme de Clytemnestre et le chœur des Érinyes auxquels s'ajoutent donc la Pythie et Iphigénie¹⁸. D'ailleurs, Clytemnestre fait son entrée, comme l'avait fait la Pythie, par la trappe. Elle a la même allure que de son vivant, à la différence près qu'elle porte une trace rouge au cou. Il en résulte que le monde d'en bas, évoluant dans ce décor froid et sombre, porte des couleurs foncées et est taché de sang, tandis que le couple qui se forme sur l'estrade du sanctuaire apparaît dans des tons clairs, lumineux, et n'a aucune éclaboussure de sang. Apollon est habillé d'un manteau blanc et long, son masque est une peinture blanche et sa couronne argentée. Au niveau des voix, il n'y a pas de particularité à signaler pour l'union du dieu et du héros tandis que pour Clytemnestre, la Pythie et le chœur, tout repère est confus ; la Pythie est de sexe masculin, Clytemnestre est une femme androgyne, le chœur est homme et femme et son Coryphée présente une ressemblance vocale et corporelle avec Clytemnestre.

L'arrivée d'Athéna qui surgit du deuxième étage, au milieu, donc, des musiciens, équilibre et renforce le camp d'Apollon tant par l'élévation en hauteur que parce qu'elle est incarnée par un homme et également habillée en clair. En mélangeant l'apparence des sexes et en

¹⁸ « Clytemnestra, the female principle, in the first play is a shrewd, intelligent rebel against the masculine regime. By the last play, through her representatives, the Erinyes, the female principle is now allied with the archaic, primitive, and regressive, while the male, in the person of the young god Apollo, champions conjugality, society, and progress. His interests are ratified by the androgynous goddess Athena, who sides with the male and confirms his primacy. Through gradual subtle transformations, social evolution is posed as a movement from female dominance, or, as it is often figuratively phrased, from "matriarchy" to "patriarchy". » Froma I. Zeitlin, « The dynamics of Misogyny », in *Playing the Other*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, p. 89.

transposant le masculin en féminin et inversement, Olivier Py dispose, d'un côté, un camp qui comporte des hommes avec une allure fine et efféminée et, de l'autre, un camp féminin avec des voix masculines. Le premier est caractérisé par la clarté des couleurs, l'autre par l'austérité sombre.

Le passage du théâtre au tribunal

La dernière séquence de la pièce implique nécessairement un changement de décor, puisqu'il est indiqué que l'on va instituer¹⁹ le tribunal que fonde et préside Athéna, l'Aréopage avec comme jury l'élite athénienne.

ATHÉNA. Athéniens, écoutez la loi que j'institue.
Vous êtes les premiers à juger un crime de sang :
Que demain ce tribunal soit maintenu²⁰.

Le composant du temple disparaît et des gradins énormes évoquant la tribune s'installent sur le plateau que l'on interpose entre le deuxième étage et les marches qui mènent à la trappe. Cette tribune remplit pour la dramaturgie une fonction essentielle : composée d'une matière argentée qui réfléchit la lumière, elle agit comme un miroir sur lequel se reflètent vaguement le public et la salle du théâtre. Par conséquent, la mise en scène crée un effet d'optique, le rapport de la scène à la salle semble s'inverser par le biais de cette installation. Cet effet est renforcé par l'illumination de la salle. Le théâtre de l'Odéon tout entier semble former un espace arrondi qui uniformise les regardants et les regardés.

À l'intérieur de cette structure qui devient, par sa définition, institutionnelle, puisqu'il s'agit d'instituer le tribunal de l'Aréopage, les places des parties sont significatives : une Érinie se place en haut des marches, à jardin, et Apollon, le défenseur d'Oreste, à cour. Oreste est un corps sans souffle, une présence abandonnée, mise sous la tutelle d'Apollon, et, donc, placée de son côté. Athéna garde deux places, dont une impartiale, d'où elle s'adresse au public et aux Athéniens, et une deuxième à cour, sur la dernière tribune. Pendant la plaidoirie d'Apollon, véritable apologie d'Oreste, nous notons un mouvement qui libère ce concentré d'espace vers le tombeau d'Agamemnon : le dieu de Delphes y descend afin d'apporter le drap pourpre, preuve irréfutable de la manière dont Clytemnestre a tué Agamemnon.

L'image d'Apollon est soigneusement mise en valeur, d'une part, par la grâce de ses déplacements : en effet, quand il descend les marches, la traîne de son manteau allonge sa silhouette sur les escaliers alors qu'à sa remontée nous voyons son reflet sur les marches de la tribune. D'autre part, sa figure règne en maître du haut du deuxième étage, sur le promontoire, quand Athéna s'applique au décompte des votes. Ces votes sont enfermés dans une boîte que l'on a apportée de l'extérieur, de la salle. Athéna ouvre la boîte qui contient des cubes et les jette en les distribuant pour et contre. Les cubes font résonner le métal et le verdict tombe.

Le cheval énigmatique

En dernier lieu, nous avons laissé délibérément, le cheval noir qui pourrait être l'emblème du spectacle d'Olivier Py. Cet objet de grande taille apparaît dans les trois pièces, mais c'est dans *Les Choéphores* que sa présence est magnifiée. Il n'est pas aisé de décrypter avec certitude la raison de sa place dans le spectacle ni de déterminer sa connotation scénique. La première fois qu'il arrive sur scène, on le place sur l'estrade, juste avant l'arrivée du Messenger. Nous

¹⁹ Voir Christian Meier, « *Les Euménides* d'Eschyle et l'avènement du politique », dans *La Naissance du politique*, Gallimard, 1995, pp. 107-171.

²⁰ Eschyle, *L'Orestie*, éd. cit., p. 110.

pouvons supposer qu'il désigne le cheval par lequel Troie fut vaincue, bien que nous ne trouvions en lui aucun signe de bricolage ou de tromperie en bas du ventre pour signifier le stratagème des Grecs. Néanmoins, nous le percevons comme un élément épique qui raconte la suprématie guerrière. Afin de soutenir cette hypothèse, nous souhaitons relever le contraste entre cette statue de cheval, mécaniquement et organiquement immobile, et la voiture aux phares allumés, qui transporte Agamemnon. Ces deux éléments mis ensemble composent l'image du monde ancien qui tend à sa propre évolution par la force et la tournure des événements qui se succèdent ; c'est d'ailleurs ce que la trilogie d'Eschyle met en place.

Dans *Les Choéphores*, ce cheval fonctionne comme emblème du palais des Atrides. Paradoxalement, il se situe presque à la même hauteur que les musiciens, et donc, nous pourrions dire qu'il appartient à un espace supra-dramatique, aux confins du cadre de la scène et en dehors du cadre de l'action. Le balcon des musiciens et l'estrade où l'on a posé le cheval sont symétriques si l'on prend comme axe le centre de la scène. Il est vrai que le cheval apparaît un peu plus bas visuellement, laissant intacte et sans rivale la domination de la musique qui surplombe la scène. Ce rapport de symétrie est rendu possible par le changement d'axe du palais des Atrides entre les deux pièces qui crée un positionnement plus intime, en accord avec l'atmosphère *des Choéphores*, qui se resserre autour du noyau familial.

Par conséquent, sur les ailes internes et contiguës du palais, qui forment un angle en leur milieu, Olivier Py et son scénographe Pierre-André Weitz semblent avoir pensé à organiser un univers qui, en tenant compte de l'espace purement dramatique, donne un schéma triangulaire ; en plaçant sur chacun des sommets un élément, l'épique (cheval), le lyrique (musique) et le dramatique (théâtre), il reconstitue et donne à voir la synthèse de la poésie grecque dans sa totalité.

Les critiques du spectacle

Après cette description détaillée du spectacle, autant, évidemment, que le permet la transcription périlleuse d'un art visuel sur du papier, il est nécessaire d'examiner comment *L'Orestie* d'Olivier Py a été perçue par les critiques de théâtre les plus influents sur l'opinion publique. Pour cela, nous avons choisi de traiter les points que soulèvent les journalistes culturels du *Monde*, de *Libération* et du *Nouvel Observateur*. Nous allons commencer par celle parue dans *Le Monde* qui a été la plus sévère mais sans être foncièrement contredite par *Libération*. Nous estimons que celle du *Nouvel Observateur* est la plus proche de notre point de vue.

La journaliste Brigitte Salino²¹ affirme avoir éprouvé un sentiment de tristesse, que nous sommes contrainte de traduire comme l'expression de sa déception, qu'elle justifie par le fait que le spectacle n'aurait pas dévoilé l'identité politique et intime de la dimension tragique eschyléenne, de l'homme qui porte le fardeau et le déchirement de ses engagements. Le spectacle d'Olivier Py aurait donc échoué à rendre la valeur philosophique de l'œuvre et à montrer l'homme antique accaparé par son destin. De plus, Brigitte Salino fournit comme argument d'autorité Jean-Pierre Vernant, dont le nom seul évoque de brillantes études sur la Grèce ancienne, pour appuyer le bien-fondé de sa réflexion. Ce qui se passe au fond, c'est qu'elle écarte complètement la volonté d'Olivier Py de faire ressurgir sur scène tout l'aspect spectaculaire de la tragédie.

²¹ Brigitte Salino, « "L'Orestie" d'Eschyle, une épreuve pour Olivier Py et pour le spectateur », dans *Le Monde*, 20/05/2008.

Or, cet aspect dans son excès est pris en considération par *Libération*. On connaît le talent débordant, pléthorique, et l'énergie titanesque que le metteur en scène est capable de déverser dans ses spectacles. René Solis²² critique de façon plus clémente ; il pointe le trop-plein, il montre du doigt la « surenchère scénique », qui est décidément l'expression clé de sa critique. Néanmoins, il ne manque pas de reconnaître l'efficacité des images sur le plan visuel mais il en accuse le nombre et critique l'accumulation des signes et le parasitage ambulante qui s'exhibe aussi bien sur scène qu'en coulisses. Les termes de « grand-guignolesque » et « kitsch » s'avèrent récurrents et communs aux trois articles.

René Solis associe le « kitsch » au style baroque et rococo qu'il donne comme attributs d'une esthétique, exubérante et lourde. Odile Quirot, dans *Le Nouvel Observateur*, reprend le terme « kitsch » et l'explicite en ajoutant « comme une grande boîte de nuit oppressante »²³. Or, l'idée de grand-guignolesque est employée afin de signaler comme une urgence ce dépassement en vitesse de l'image vis-à-vis du texte. On retrouve cet adjectif dans l'article du *Monde* lors d'une énumération : « lourd, grandiloquent et parfois grand-guignolesque » qui ouvrent la critique en guise d'avertissement lapidaire. Dans *Libération*, le terme garde ce même sens de déferlement visuel mais il est plus précisément réservé à Égisthe, sur lequel se concentre toute la force du terme. Il porte donc sur la direction d'acteur.

Le terme également commun aux deux dernières critiques est celui de « grandiloquent ». Cependant nous estimons que l'usage du mot serait de toute façon, et à tous points de vue, adapté à la portée de la voix de la tragédie et par conséquent, attendu dans ce contexte. Bien qu'il n'y ait rien d'étonnant à ce que René Solis fasse mention d'une « déclamation à l'ancienne » pour l'ensemble du jeu des comédiens, il sollicite trois mots intéressants pour décrire la sensation de « dispersion » qu'il décline en « échappées vers le cabaret gore » ou « le grand-guignol quand Égisthe déclenche l'hilarité ». Nous comprenons la motivation des expressions, mais, cependant, il est utile de rendre d'abord justice à Eschyle, qui, de fait, dessine les traits d'un Égisthe à la fois efféminé et caricaturalement tyrannique. Le retour à la source du texte nous oblige à admettre qu'Olivier Py n'a pas composé sa mise en scène par-dessus le texte d'Eschyle ; il a seulement imaginé la manière de le rendre visuel et diversifié. Brigitte Salino a écrit que le texte parvenait aux spectateurs « hystérisé » et réduit à « un flot de paroles criard » et s'abstient de commenter l'adaptation pour la scène ; elle se contente juste d'effleurer la question en constatant laconiquement le choix du flux des mots. Soit. Quant à nous, nous nous réjouissons à la lecture d'Odile Quirot qui, simplement, remarque la « belle foule des comédiens » qu'Olivier Py a réunie. En outre, parmi ces critiques, elle rend le plus bel hommage au metteur en scène qui a signé aussi en auteur le texte en français²⁴.

²² René Solis, « Je vous salue, "L'Orestie" », dans *Libération*, 20/ 05/ 2008.

²³ Odile Quirot, « La prise de l'Odéon », dans *Le Nouvel Observateur*, 29/ 05/ 08.

²⁴ Nous avons voulu comparer brièvement quelques traductions de *L'Orestie* d'Eschyle afin de mieux comprendre les particularités du texte que signe Olivier Py pour son spectacle. Il est indéniable que son travail d'écriture accompagne et soutient solidement l'élaboration de sa mise en scène. Sans contenir le poids d'une véritable traduction philologique, juste et rigoureuse, (Paul Mazon, Pierre Judet de La Combe pour *Agamemnon* et Jean et Mayotte Bollack pour *Les Choéphores* et *Les Euménides*, Daniel Loayza) qui marque et charge les mots de signifiés, il s'inscrit dans cette lignée des grands auteurs accomplis (Pier Paolo Pasolini, Ariane Mnouchkine) qui parviennent à restituer un langage scénique immédiat par l'éclatement des propositions. Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous, aidés par l'annotation du texte d'Eschyle par Jean Bollack et Pierre Judet de La Combe, proposent une traduction à la fois théâtrale et philologique, sans la priver ni de clarté, ni de poésie ni de la dynamique du plateau ; Pier Paolo Pasolini interprète parfois certains signes, ajoute et substitue à des éléments d'autres qui lui semblent plus adéquats, Olivier Py n'hésite pas à en écarter. Il fabrique un langage théâtral à la fois exalté et libre qui véhicule la poésie et appuie, quand il le faut, sur l'emphase.

Il a traduit Eschyle avec ses mots, gorgés de sève, pleins de terreurs et de fulgurances, sur un rythme tranchant²⁵.

Libération reconnaît la qualité du texte avec « ses résonances contemporaines » mais René Solis incite le spectateur à patienter jusqu'au début des *Choéphores* pour mieux apprécier le spectacle. Au milieu de cette scène excessive René Solis entend un texte « sans fioritures ». Et Brigitte Salino semble être d'accord avec cette position : l'apaisement du ton dans *Les Choéphores* est un soulagement. Sur ce point, nous avons notre propre opinion qui va à contresens de l'affirmation précédente. Pareillement, nous distinguons *Agamemnon* des autres pièces composant la trilogie mais cela serait pour la mettre en avant. L'ouverture de *L'Orestie* est une partie obscure et mettre en lumière *Agamemnon* jusqu'à l'arrivée du héros éponyme est certainement l'enjeu qui réclame la plus haute attention afin d'éviter de démarrer le spectacle dans la lenteur du texte. Le véritable début de la pièce tombe au moment où le protagoniste épique fait son entrée sur scène. Ce qui le précède n'est qu'angoisse, joie maintenue dans la crainte des crimes de guerre et triple répétition de l'annonce qui tient lieu de préface. D'ailleurs, cette *parodos* est la plus longue dans l'histoire de la tragédie athénienne.

Tous, à l'exception du *Monde*, semblent désigner la musicalité du chœur, composition de Stéphane Leach, comme l'atout majeur de la mise en scène. *Le Nouvel Observateur* loue littéralement le génie du metteur en scène qui transforme le chant choral en un opéra splendide tandis que *Libération* juge le résultant « surprenant », « harmonieux », « une sorte de reconstitution néobaroque évoquant par moments Monteverdi ». De même que la résonance de la voix christique, donnée à travers l'élévation de la prière d'Électre et d'Oreste à Zeus, l'incorporation des cantiques que psalmodie le chœur et les cloches qui sonnent la rédemption pour *Le Monde*, ou la lumière de Pâques, pour *Libération*, illuminent la foi chrétienne de l'auteur et sa possession par le démon poétique. Ainsi se termine en triomphe la critique du *Nouvel Observateur* : « Et signe, avec cette première création depuis sa nomination, une farouche prise poétique de l'Odéon²⁶. »

Le théâtre grec à la dimension romaine

De notre point de vue, ayant déjà parcouru l'écriture de la mise en scène et les critiques parues dans la presse afin de saisir les empreintes laissées par le spectacle au caractère éphémère de *L'Orestie*, et quoiqu'« aucun soleil n'éclaire cette Grèce » d'Olivier Py, comme l'a écrit Odile Quirot, nous sommes particulièrement enthousiaste quant à ce travail. En effet, le metteur en scène a donné une représentation de l'ancienne trilogie reposant sur une combinaison d'inventions scéniques qui mêle dans une esthétique contemporaine les codes du théâtre antique. Olivier Py a respecté la dramaturgie d'Eschyle, il a réussi à la révéler moderne, tandis qu'en même temps un autre événement, non des moindres, s'est produit : nous supposons que, pour la réalisation de sa mise en scène, Olivier Py a emprunté également certains éléments au monde du spectacle romain.

Dans la représentation du palais, nous sommes frappée par la hauteur du bâtiment. Dépassant la *skènè*, Olivier Py agrandit le décor conventionnel du théâtre grec et surélève la façade du palais de façon à faire apparaître trois niveaux. L'implantation de la façade du palais, dans le théâtre grec, comporte, si l'on accepte l'hypothèse de la passerelle en bois, un espace scénique, certes, étroit, mais qui allonge et raccorde le palais à l'extérieur : il s'agit de

²⁵ Odile Quirot, « La prise de l'Odéon », dans *Le Nouvel Observateur*, 29/ 05/ 08.

²⁶ Odile Quirot, « La prise de l'Odéon », dans *Le Nouvel Observateur*, 29/ 05/ 08.

l'endroit où se déroule le jeu des acteurs. Cette estrade communiquerait, donc, par quelques marches avec l'orchestra, elle-même réservée aux danseurs, les choreutes.

But the skene had become more than this. Instead of a changing-tent or hut, an external accessory like a dressing-room in the modern theatre, it was now a place within the action of the drama. It had become part of the make-believe, part of the play, whether it stood in the audience's imagination for the palace or a temple or a general's tent or even a cave. Characters in the play could be regarded as living in it, and went in or came out²⁷.

Le théâtre romain dispose seulement d'une estrade élargie pour le jeu de scène ; l'orchestra grecque se trouve occupée par les places des « spectateurs de marque »²⁸.

La scène surélevée (*pulpitum* ou *proscenium*) sera nettement plus vaste que la scène grecque. Elle sera fermée par une façade intérieure monumentale, le « front de scène » (*frons scaenae*), support du décor, percé de multiples portes qui donnent accès aux coulisses²⁹.

Le décor de Pierre-André Weitz, étant construit sur deux étages, offre alors au jeu et au regard trois niveaux de circulation. Incontestablement, ce dispositif, comparé à celui du théâtre des Grecs, magnifie le potentiel de l'espace mais il se rapproche davantage de l'espace romain par le gigantisme. Le matériau de construction est contemporain ; il s'agit de tôle qui joue avec l'intensité de la lumière, tantôt aveuglante tantôt terne. Comme l'estrade de Pierre-André Weitz est mobile, l'installation est à la fois amovible et provisoire puisqu'elle peut disparaître ou bien se transformer en un grand escalier qui crée la connexion entre la chambre cubique et le plancher de scène ou encore entre le temple d'Athéna et le tombeau d'Agamemnon. Cette libre construction des espaces scéniques n'est pas aussi tranchée que dans le contexte antique. L'espace permanent, celui dont la fonction ne sert qu'à un usage en particulier, est le deuxième étage consacré à la musique. Mais cependant, cet usage n'est pas exclusif, puisque dès l'ouverture de la trilogie, il est employé comme un observatoire : en son milieu la mise en scène a créé une place unique, où se tient, debout ou assis, un seul personnage. D'ailleurs, depuis cette place à part, la déesse Athéna s'adresse au peuple des Athéniens. Pour le reste de la scène, c'est-à-dire le plateau et le premier étage, les séparations ne peuvent pas être organisées de façon horizontale. S'il est vrai que le plateau appartient plutôt aux chanteurs, étant donné qu'ils ne franchissent jamais le seuil du palais ou du temple au-delà des marches, les comédiens-protagonistes peuvent occuper dans le jeu toutes les places possibles de la scène. Néanmoins, les membres du chœur quand ils miment les événements antérieurs racontés dans les *stasima* montent sur l'estrade ou sur les estrades sorties pour ces représentations à la hauteur du premier étage. Dans ce cas particulier, l'estrade ne fait pas office de *proscenium* contigu aux portes du palais : elle est employée de façon détachée des murs du bâtiment.

L'espace scénique évolue naturellement de manière analogue au rythme des différentes fonctions des personnages. La tripartition latine du rôle (*persona*³⁰) se retrouve ainsi dans le chœur d'Olivier Py. De même que sur la scène latine les acteurs sont accompagnés du joueur de flûte et du *cantor*, on attribue au chœur de *L'Orestie* des tâches que ce dernier délègue à des subdivisions. Au lieu de constituer le chœur comme un corps unifié et un texte unifiant, le

²⁷ H. C. Baldry, *The Tragic Greek Theatre*, New York, The Norton Library, 1971, p. 42.

²⁸ Jean-Christian Dumont, Marie-Hélène François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 19.

²⁹ Jean-Christian Dumont, Marie-Hélène François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 19.

³⁰ Littéralement, ce mot d'origine étrusque désigne le masque, le *prosôpon* grec.

metteur en scène agissant en dramaturge le divise en musique instrumentale, en chant et en mime.

En effet, [...] le *cantor* se voit attribué plus spécialement les parties chantées en septénaires trochaïques qui est par excellence le mètre de la danse. Il semble donc que le *cantor* intervienne quand l'histrion a besoin de tout son souffle pour exécuter une danse rapide, utilisant toute l'énergie que lui donne la flûte dans la danse et manquant donc pour le chant. Ce qui n'est pas le cas dans les monologues polymètres, du moins ceux qui exigent moins de gesticulation. Dans ces conditions, l'utilisation du *cantor* devait être pratiquement automatique dans les duels en forme de ballets écrits en septénaires trochaïques [...] ³¹.

La flûte de la scène est la flûte de la possession, instrument indispensable à la célébration des jeux et elle accompagne les histrions comme le tibicine de la procession fait danser les ludions. Selon les vers de Phèdre, le souffle musical de la flûte est ce qui donne son énergie, (*vis*) au danseur. C'est dire pour gloser le mot latin de *vis*, que le flûtiste communique à l'acteur son efficacité théâtrale, une efficacité qui s'identifie à la nature profonde du spectacle scénique ³².

La musique dans le spectacle d'Olivier Py, exécutée sur scène par le Quatuor Léonis, ainsi que les voix lyriques du chœur sont essentielles à la représentation de *L'Orestie*. Comme l'affirme Florence Dupont à propos de la flûte, la musique et le chant dans le théâtre romain, même quand ceux-là cessent de rythmer l'espace ludique, ils parviennent à isoler ce qui se passe sur le plateau de la réalité extra-théâtrale.

Essentiel aux jeux, indispensable à l'exécution des parties chantées, le tibicine s'interrompt parfois. Et cet arrêt finalement est plus étonnant que sa présence. Car si son interruption ne brise pas l'espace ludique, c'est donc que la fiction instaurée par les vers récités du prologue et les autres passages sans musique jouent le même rôle au sein du rituel que la musique du flûtiste et la danse du ludion. Elle coupe le spectacle de la réalité extra-théâtrale ³³.

Par cette mise en scène contemporaine du chœur, nous pouvons encore mieux comprendre l'importance de la gestuelle mimétique qui illustre certains passages choraux. La toile de fond historique du récit trouve une issue et un mode représentatif qui débouchent sur la création d'un second espace, d'importance mineure, sur la scène, alors que le reste des parties chantées et dansées sur chant lyrique, rend au texte son aspect universellement humain. L'aboutissement de ce chœur propulse le Coryphée, et cela à juste titre, au statut d'un véritable protagoniste.

Les personnages féminins et les masques sont encore deux éléments que la mise en scène d'Olivier Py rend contemporains en travaillant ce qu'ils ont été dans l'Antiquité. Sans déguiser les hommes en femmes, comme c'était le code du théâtre ancien pour les rôles féminins, le choix d'Olivier Py, pour Athéna, constitue la preuve à la fois d'une interprétation du rôle par le metteur en scène et de la correspondance avec les anciens acteurs masculins. Athéna est virile parce qu'elle est née de la tête de Zeus, sans l'intervention d'une mère, et le comédien est un homme. De la même manière, les masques sont suggérés par la peinture des visages mais sans réelle consistance matérielle, ni comme contrainte dans le jeu. Nous pourrions dire que l'abstraction du masque devient spectaculaire quand elle touche le travail sur la voix ; quand celui-ci crée la confusion entre la figure de Clytemnestre et sa fausse identité vocale. Cependant, cet effet-là est aussi éphémère car, aussitôt donné, il est défait.

³¹ Florence Dupont, *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 80.

³² Florence Dupont, *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 88.

³³ Florence Dupont, *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 91.

Naturellement, l'étude de ce qui n'appartiendrait pas aux codes antiques serait plus longue à réaliser, car le but de la mise en scène n'était pas de concevoir un spectacle contemporain qui rétablirait le monde du théâtre ancien. Or Olivier Py a su instaurer une limite au terme du « moderne » qui s'arrête bien avant le jour d'aujourd'hui, même si cette époque nous est, malgré tout, contemporaine. Il est fort probable que metteur en scène a esquissé beaucoup de types de spectacles à l'intérieur de sa mise en scène, allant de l'opéra jusqu'au « cabaret gore », selon la remarque de René Solis ; néanmoins, il a réussi à donner en représentation une *Orestie* polyphonique, tout comme l'a été le vote des Athéniens pour l'acquittement d'Oreste, à la fois pour et contre l'évolution de l'ancien vers le moderne. Au terme de cette œuvre scénique, la balance penche vers une progression paradoxale, mais inévitable, du monde contemporain, vers sa propre vétusté.

Pour citer cet article :

Despoina Nikiforaki, « L'Orestie d'Eschyle à travers le prisme d'Olivier Py », *Loxias*, Loxias 26, mis en ligne le 2 novembre 2009, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3092>

Despoina Nikiforaki est doctorante sous la direction du Professeur Pierre Judet de La Combe à l'E.H.E.S.S. Sa thèse de doctorat porte sur des dramaturgies anciennes (Eschyle, Sénèque) et contemporaines (principalement, Didier-Georges Gabily). Parallèlement, elle travaille comme assistante et dramaturge auprès du metteur en scène Patrick Haggiag. Elle écrit régulièrement dans la revue culturelle *Scènes magazine* de Genève.