

C A H I E R P E D A G O G I Q U E

ELECTRE

SOPHOCLE

TRADUCTION : ANTOINE VITEZ
MISE EN SCENE : ISABELLE POUSSEUR

THEATRE DE LA PLACE DU 24 NOVEMBRE AU 2 DECEMBRE 2006

Introduction	Page 3
Electre : un mythe	Page 4
Le mythe vu par Sophocle	Page 5 Page 6
La famille des Atrides	Page 7
Les filiations	Page 8
Sophocle	Page 9
L'épanouissement de la tragédie	Page 10
Un genre à son apogée	Page 11 Page 12
La tragédie : un théâtre codifié	Page 13 Page 14
La structure de la tragédie	Page 15
Extrait	Page 16
Mode de fonctionnement dramaturgique	Page 17
Le chœur : élément primordial	Page 20
Malentendu sur l'austérité de la tragédie	Page 21
Mettre Electre en scène. Interview d'Isabelle Pousseur	Page 22
Distribution	Page 28
Biographie d'Isabelle Pousseur	Page 29
Crédits bibliographiques	Page 31

Pourquoi monter Electre plus de 2.500 ans après sa création ? La tragédie antique a-t-elle encore quelque-chose à nous raconter aujourd'hui ? Quelle est notre place de spectateur dans un théâtre, si propre à une époque ? Pourquoi les mythes nous semblent-ils à la fois si lointains et si proches, si familiers et si énigmatiques ? Pourquoi ont-ils cette force d'attraction-répulsion ? Comment cette forme théâtrale si populaire à sa création – elle rassemblait l'entièreté des citoyens – a-t-elle acquis cette réputation de ne divertir qu'une élite intellectuelle ? Comment monter une tragédie aujourd'hui ? C'est à une tentative de réponse à ces questionnements que vous invite ce cahier pédagogique. Les bibliothèques sont remplies d'ouvrages sur le sujet, il est impossible de prétendre être exhaustifs. Nous espérons néanmoins qu'il ouvre à suffisamment de questions, sans prétendre apporter de réponse définitive.

« Je considère la tragédie comme un questionnement. Des textes qui posent des questions essentielles et qui se gardent d'apporter réponse. Ces questions touchent les abîmes de l'âme humaine, le fonctionnement des sociétés et beaucoup d'entre elles gardent de ce fait une actualité et donnent à la tragédie une dimension transhistorique. [...] Même si le questionnement tragique reste d'actualité, la représentation théâtrale de la tragédie n'a plus la même signification. Considérer un texte de théâtre indépendant de son historicité, c'est à dire des coutumes, croyances l'ayant engendré, est une erreur grave. Il est vain de représenter la tragédie sur le mode antique. Ces coutumes sont perdues. Il est tout aussi vain de traiter ce texte de manière quelconque. Là aussi il y a lieu de trouver des équivalents aux présumés antiques. »

[...]

« Les siècles de commentaires ont empoussiéré la tragédie et nous empêchent d'entendre sa voix. Des obstacles font de la voix puissante de la tragédie un murmure et seule la scène permet d'en saisir charnellement la réalité. Il convient dès lors de croiser deux démarches :

1- Comprendre au mieux la tragédie dans son contexte.

2- Chasser les idées reçues, conventions dues à des commentateurs coupés du théâtre. Il y a lieu d'entendre la voix tragique avant de réaliser. »

Farid Paya – De la lettre à la scène La Tragédie Grecque. Introduction. 1999 – Editions L'Entretemps

La mythologie mentionne plusieurs Electre, la plus connue est la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre. C'est elle qui sera immortalisée par Euripide et Sophocle.

Après l'assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre et Egisthe, Electre, craignant pour la vie de son jeune frère Oreste, le sauve en le portant caché sous ses robes, hors de la ville de Mycènes. Confié au vieux précepteur de son père, il sera recueilli en Phocide par leur oncle, le roi Strophios. C'est là qu'il se liera d'amitié avec son cousin Pylade.

En ce qui concerne la suite, plusieurs versions verront le jour. Selon l'une d'entre elle, avant le meurtre d'Agamemnon, Electre était fiancée à Castor. Egisthe craignant qu'elle n'enfante un fils capable de venger un jour l'assassinat d'Agamemnon, la donne à un paysan, qui, dit-on, ne consumma jamais le mariage. Après de longues années d'une vie pauvre et solitaire, elle rencontre son frère Oreste et son cousin Pylade alors qu'elle allait se recueillir sur la tombe de son père. Ensemble, ils décident de tuer Egisthe et Clytemnestre. Pour parvenir à leurs fins, ils répandirent la nouvelle de la mort d'Oreste. Pylade et Oreste réussirent à pénétrer dans le palais et purent ainsi exécuter l'oracle d'Apollon : venger la mort d'Agamemnon. Ce crime, pouvant selon la loi du talion, être perçu comme une juste vengeance fait cependant d'Oreste un matricide, un paria pour sa cité et les dieux le feront tourmenter par les Erinyes. Poursuivi sans relâche, en proie à des crises de folie passagères, Oreste parvient enfin à Athènes où l'assemblée des citoyens, réunie sur la colline de l'Aréopage, décide, sur les conseils d'Athéna de l'absoudre du meurtre de sa mère. Par la suite, Oreste tue Néoptolème, lequel, profitant de son état, avait enlevé sa fiancée, Hermione. Oreste et Hermione règneront alors sur Argos, ils auront un fils, Tisamène qui succédera à son père.

Selon une autre version, la nouvelle qu'Oreste et Pylade auraient été sacrifiés sur l'autel d'Artémis, en Tauride parvint à Mycènes. Aussitôt, Alétès, le fils de l'usurpateur, Egisthe monte sur le trône. Electre, après avoir consulté l'oracle, se rend à Delphes, elle y rencontre Iphigénie qui lui révèle être sa sœur. Celle-ci lui apprend qu'elle est la prêtresse qui a immolé Oreste et Pylade. Telle une furie, Electre saisit un brandon et veut brûler les yeux de sa sœur, c'est alors qu'Oreste surgit bien vivant. Tout à leur joie, ils retournent ensemble à Mycènes. Oreste tue alors Alétès, épouse Hermione et règne sur Mycènes. Electre quant à elle se marie avec Pylade et donne le jour à deux fils Midon et Strophios.

D'après : Philippe Renault – Electre Introduction –
remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Electre3.htm

LE MYTHE VU PAR SOPHOCLE

Au lever du jour, venant d'une terre étrangère, Pylade, Oreste et son précepteur arrivent. Le précepteur donne au jeune homme quelques instructions dès que la cité se profile. Oreste lui répond en évoquant un oracle d'Apollon qui lui a ordonné de châtier les impies ; puis il adresse une prière aux dieux de sa famille. Electre paraît. Oreste souhaite la saluer sans attendre mais le précepteur lui conseille d'aller honorer la tombe de son père.

Electre apparaît, fait une adresse pathétique au ciel avant de supplier les divinités infernales d'assouvir sa vengeance. Le chœur des vierges qui l'accompagne partage sa douleur, plaint sa vie d'opprimée, ainsi que son désespoir devant le retour toujours différé d'Oreste, malgré ses exhortations.

Chrysothémis, sa jeune sœur, fille plus docile et préférée de Clytemnestre, surgit avec des objets destinés au culte funéraire qu'elle est chargée de déposer sur la tombe de son père. Une conversation assez vive a lieu entre Electre et Chrysothémis, qui révèle leurs sentiments divergents. Chrysothémis apprend à Electre qu'Egisthe, absent de la cité, a pris de graves résolutions à son encontre, et elle lui rapporte le rêve fait par Clytemnestre : dans ce rêve, Agamemnon revenait à la vie et plantait son sceptre dans le plancher de sa maison, d'où surgissait alors un arbre lumineux éclairant toute la terre. Terrifiée par cette vision, Clytemnestre avait alors ordonné à sa fille de porter des offrandes au mort en vue de l'apaiser. Electre déconseille à Chrysothémis de faire de tels dons provenant d'une mère scélérate, et lui demande de prier pour elle et pour le retour d'Oreste, le vengeur. Chrysothémis promet de suivre son conseil et s'en va.

Le chœur, qui a le sentiment que ce songe est un prélude au châtiment, nous informe que les crimes perpétrés dans la maison de Pélops font suite aux actes coupables commis jadis par Atrée, et qui ont jeté la malédiction sur toute la lignée.

Clytemnestre survient et réprimande sa fille, Electre, qui, peut-être sous l'effet du rêve qu'on lui a dévoilé, semble plus douce que d'habitude. La reine justifie l'assassinat d'Agamemnon. Electre l'attaque, mais l'altercation n'est cependant jamais violente. Ensuite, Clytemnestre, se tenant près de l'autel, prie Apollon de lui accorder non seulement le bonheur et une longue vie, mais aussi la mort de son propre fils dont elle a eu connaissance du projet de vengeance.

Apparaît alors le précepteur d'Oreste. Se faisant passer pour un envoyé d'un ami phocidien d'Egiste et de Clytemnestre, il lui apprend la mort d'Oreste dans une course de char au cours des jeux Pythiques. Bien entendu, cette nouvelle est fautive et n'est qu'une feinte. Suit une description de la course fatale, dans une longue tirade. [...] Clytemnestre dissimule à peine sa joie à l'annonce de la mort de son fils, bien qu'elle avoue être touchée dans sa fibre maternelle puis elle offre l'hospitalité au messager.

Electre, dans un dialogue et un chant émouvant, livre sa douleur, que le chœur ne parvient guère à soulager. Soudain, Chrysothémis, tout en liesse, revient du tombeau avec la certitude qu'Oreste est revenu : en effet, elle vient de retrouver une mèche de cheveux ainsi qu'une couronne de fleurs sur la sépulture paternelle. Mais Electre lui annonce la terrible nouvelle. Maintenant qu'aucun autre espoir ne lui reste, elle propose un plan pour mettre à mort Egiste, plan rejeté immédiatement par Chrysothémis qui le trouve déraisonnable.

Oreste arrive avec Pylade et quelques serviteurs tenant une urne de bronze, sensée contenir les cendres du jeune homme. Electre émeut tellement Oreste par ses larmes et ses plaintes que ce dernier ne désire plus cacher sa véritable identité. Bientôt, il se dévoile, et lui montre l'anneau de son père, preuve de son identité. Electre éprouve alors une joie sans pareille, jusqu'à ce que le vieux précepteur réclame un peu de prudence. Electre, non sans difficulté, reconnaît alors dans le vieillard, le fidèle à qui elle avait confié Oreste, et lui témoigne de sa reconnaissance éternelle. Le précepteur précipite les choses et ordonne à tout le petit groupe de pénétrer à l'intérieur du palais pour surprendre Clytemnestre, tant qu'elle est encore seule. Electre fait une prière à Apollon, et le chœur annonce l'heure de la vengeance.

Du palais on entend les cris de sa mère qui agonise. Oreste, maculé de sang, apparaît avec Pylade. Clytemnestre est morte.

Egiste est de retour. Ayant appris la mort d'Oreste, il ordonne qu'on lui apporte le corps et qu'on montre le cadavre aux Argiens, afin de leur ôter tout espoir de vengeance, et les forcer à l'obéissance. On amène devant Egiste le corps de Clytemnestre recouvert d'un voile, après l'avoir soulevé, il reconnaît, horrifié, sa femme. Il se sent perdu. Electre demande à Oreste de tuer Egiste sans délai. Egiste est alors traîné jusqu'à l'endroit où jadis il égorga Agamemnon. Le drame prend fin avant le meurtre. Le chœur exulte et proclame la fin de la malédiction des Atrides.

Philippe Renault – Electre Introduction – remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Electre3.htm

LA FAMILLE DES ATRIDES

La famille des Atrides désigne la descendance d'Atrée, Agamemnon et Ménélas. Cette famille, frappée de malédiction est célèbre par ses crimes : adultères, incestes, matricides, infanticides, cannibalisme... C'est par Tantale, le grand-père d'Atrée que la malédiction arrive.

...Le premier fut Tantale, un simple mortel ami du grand Zeus, qui commit un jour le geste insensé d'offrir un banquet aux Dieux en leur donnant à manger son propre fils, Pélops.

Zeus scandalisé punit Tantale par le supplice que l'on sait (entouré de fruits et d'eau claire, il ne peut cependant assouvir sa faim et sa soif car l'eau et les fruits se dérobent lorsqu'il veut y goûter). [...] Zeus ressuscita d'autre part Pélops qui après bien des aventures eut deux fils Atrée et Thyeste.

Lequel des deux règnerait sur Mycènes ? Ce fut une lutte à rebondissement. Thyeste occupa d'abord le trône, coucha avec la femme de son frère qui réussit à le bannir et à prendre sa place.

[...] Atrée est donc repris par la malédiction. Il se morfond avec rage dans son palais. Il ne supporte plus l'idée de ce frère Thyeste qu'il a éloigné et dont il ne s'est pas assez vengé. Il cherche à le punir de façon radicale, atroce. Malgré les conseils de son entourage, il fait monter la pression, jusqu'à trouver l'idée la plus subtilement sauvage.

Atrée offre le pardon à son frère. Thyeste revient d'exil accompagné de ses fils, non sans avoir hésité à fouler à nouveau le sol de son pays. [...]

Thyeste confie ses fils à Atrée en gage d'allégeance. Atrée entraîne ceux-ci à un sacrifice divin au cours duquel il les tue un à un. Puis il poursuit son œuvre : il cuisine la chair de ces jeunes gens et les offre à manger à leur propre père qui s'en régale, malgré quelques angoisses digestives incompréhensibles et inquiétantes.

[...] A la fin du repas, Atrée jouit de sa vengeance et révèle à Thyeste son geste atroce. Formidable désespoir. Thyeste maudit la descendance d'Atrée. Ainsi l'histoire des Atrides est prête à se prolonger à travers les générations.

Dans la suite des temps, suivront Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie, Electre, Oreste et la série de leurs crimes et de leur vengeance.

A la fin de l'Orestie, sur les ruines de ce carnage, surviendra une certaine forme de démocratie qui permettra à l'humanité de déboucher sur un nouvel âge.

Jean-Pierre Vincent – Metteur en scène – A propos de Thyeste de Sénèque.

Tantale : Mortel, fils de Zeus et de la nymphe Plouto. Roi de Phrygie ou de Lydie. Epoux de Dioné, fille d'Atlas et père de Pélopos et Niobé.

Pélopos : Fils de Tantale et de Dioné. Pour être sûr de gagner la course de char qui lui permettrait d'obtenir la main d'Hippodamie, il corrompt Myrtille, le cocher de son rival, afin qu'il sabote son char. Ensuite, il tue le témoin gênant. Or Myrtille n'est autre que le fils d'Hermès, dieu du commerce et des voyageurs, messager des autres dieux qui vengera son fils en attachant une malédiction aux descendants de Pélopos.

Atrée et Thyeste : Jumeaux, fils de Pélopos et d'Hippodamie. Assassinèrent leur demi-frère à l'instigation de leur mère. Ils seront bannis par Pélopos.

Réfugiés à Mycènes, ils se partagent le trône.

Thyeste séduit Aéropé, la femme de son frère et la persuade de dérober l'agneau à la toison d'or qu'Atrée gardait comme un trésor.

C'est la découverte de l'infidélité de sa femme qui fut la cause de la vengeance d'Atrée. Après avoir tué l'infidèle Aéropé, il servit à son frère, la chair de ses fils.

Thyeste consulte l'oracle qui lui conseille de donner un fils à sa propre fille, Pélopie (seule survivante de ses enfants, prêtresse d'Athéna et pupille du roi. Thesprotos).

Masqué, il viole sa fille qui vit à Sicyone à la cour du roi qui l'a adoptée

Sur les conseils de l'oracle, Atrée part à la recherche de son frère. Arrivé à Sicyone, Atrée n'y trouve pas Thyeste mais tombe amoureux de Pélopie qu'il prend pour la fille du roi, et l'épouse. Il ignore bien entendu qu'elle porte Egyste, le fils de son frère.

Egyste, reconnu par Atrée comme sien, sera élevé avec ses fils Agamemnon et Ménélas.

Quand Atrée retrouve son frère, il ne peut surmonter sa haine, le met au cachot et envoie le jeune Egyste, alors âgé de sept ans, le tuer.

Thyeste désarme l'enfant, fait venir sa mère et leur révèle la terrible vérité.

Lorsque Pélopie apprend que c'est son propre père qui l'a violée, elle met fin à ses jours, tandis que le jeune Egyste se laisse persuader d'aller tuer Atrée, après lui avoir révélé le secret de sa filiation.

Thyeste devient roi et Egyste, prince héritier tandis que les fils d'Atrée, sont contraints à l'exil.

Agamemnon et Ménélas, réfugiés à Sparte, ils épousent les filles du roi, Clytemnestre et Hélène. Agamemnon épouse Clytemnestre, ils auront pour enfants : Iphigénie, Chrysothémis (qui n'est mentionnée que par Sophocle), Electre et Oreste.

Ménélas épousera Hélène, leur fille unique sera Hermione.

L'enlèvement d'Hélène par Pâris sera à l'origine de la guerre contre Troie dont le siège dura dix ans. C'est aussi l'origine de la haine de Clytemnestre envers son époux. En effet, pour obtenir des vents favorables, celui-ci accepta de sacrifier sa fille Iphigénie à la déesse Artémis. Ce sacrifice fut la cause du meurtre d'Agamemnon (et de sa concubine Cassandre) par Clytemnestre et son amant, Egiste.

La fin du cycle infernal des vengeances se terminera enfin, dès après le meurtre de Clytemnestre et d'Egiste par Electre et Oreste.

Sa vie

Sophocle naît en 495 ou 496 avant J. C. à Athènes. Il est le fils d'un riche athénien, Sophilos, propriétaire d'esclaves forgerons et charpentiers. Il reçoit une bonne éducation et notamment suit les leçons de Lampros (célèbre musicien), ce qui lui permet à 15 ans de conduire le chœur après la victoire de Salamine. Sa carrière d'auteur tragique est couronnée de succès puisque à 27 ans, il remporte le premier prix face à Eschyle et en tout il remporte 24 victoires, arrivant second toutes les autres fois.

Il a également une carrière politique puisqu'en 443, il est hellénotame (administrateur du tribut versé par les alliés d'Athènes) et stratège (officier supérieur) en 440 auprès de Périclès. En 413, après le coup d'état, il est l'un des commissaires du conseil qui conduisit au régime oligarchique de 411. Il doit essentiellement ces charges à ses succès dans la tragédie.

Il est marié à l'Athénienne Nicostraté qui lui donne un fils, Iophon. Il a également une maîtresse sicyonnienne du nom de Théoris, avec laquelle il a un autre fils, Ariston, père de Sophocle le jeune. On dit que peu avant sa mort, un conflit d'héritage amène Iophon à engager un procès contre son père devant le conseil familial afin de prouver la sénilité de celui-ci. La simple lecture de sa dernière œuvre met fin au procès. Il meurt en 405 et sa dernière pièce, *Œdipe à Colone*, est jouée la même année à titre posthume.

Sa production littéraire

La production littéraire de Sophocle est plus abondante encore que celle d'Eschyle ; mais sur les cent vingt-trois tragédies recensées par les anciens, sept seulement nous sont parvenues dans leur intégralité : Ajax, Antigone, Les Trachiniennes, Œdipe roi, Electre Philoctète et Œdipe à Colone.

Son époque

Eschyle précède Sophocle d'une trentaine d'années, cette génération qui les sépare apporte de grands changements qui se refléteront dans la composition tragique. La génération de Sophocle est plus réfléchie, plus politique et plus savante, « ... regardant moins le passé que l'avenir, ayant conscience de son rôle et pesant la valeur morale de ses actions et de ses paroles, avant de parler et d'agir. Les grandes luttes nationales contre l'Asie occupaient toute l'âme des soldats de Marathon et de Salamine et ils pensaient beaucoup avec leurs souvenirs : un reste d'héroïsme vivait en eux. La génération suivante est dans de nouvelles conditions : on répare les ruines ou, pour mieux dire, on reconstruit à neuf les monuments, les Etats, les constitutions et les hommes. »

L'ÉPANOUISSEMENT DE LA TRAGÉDIE

Sophocle, dont la vie fut un modèle de tranquillité et d'équilibre, se voua tout entier à l'écriture et au théâtre. Esprit profondément religieux, il incarne à merveille le V^e siècle athénien avec son classicisme et son sens aigu de la mesure.

Entre, d'une part, Eschyle, poète à la sécheresse sublime et à la sobriété encore toute archaïque et Euripide d'autre part, artiste raffiné, plus porté vers la pénétration psychologique des personnages, Sophocle reste fidèle à une approche divine de l'humanité tout en considérant la grandeur de ses héros dans le tragique de leurs situations.

En comparaison avec les tragédies de son grand prédécesseur Eschyle, celles de Sophocle se caractérisent par une présence moins importante de divinités. En effet, celles-ci sont détachées des réalités humaines et quasi inaccessibles. Le plus souvent, elles ne se manifestent que par l'intermédiaire d'oracles et de prophéties. Eschyle, quant à lui, n'hésitait pas à mettre sur scène les dieux, dont les volontés étaient limpides aux yeux des mortels. Chez Sophocle, au contraire, les dieux sont des entités dont on ignore les desseins, et autour desquels plane un mystère permanent. Ils sont coupés du monde humain et leurs pensées, leurs choix sont impénétrables, ce qui tend, par ailleurs, à engendrer chez le héros une douloureuse inquiétude quant à sa propre destinée, d'autant que les manifestations de piété ou de grandeur d'âme ne saurait garantir forcément la clémence divine. [...]

Mais ce qui fait que l'homme est grand selon Sophocle est sa capacité d'assumer son sort et de le surmonter. Electre, Œdipe ne sont jamais aussi admirables que dans les situations lamentables dans lesquelles les dieux les ont plongés. Malgré les épreuves, les héros restent forts, dignes, et conservent un sens de l'honneur particulièrement aigu, tout en se débattant dans ce qu'ils croient être leur idéal ; et c'est en cela qu'ils nous émeuvent profondément.

Leur combat est avant tout personnel et nos héros sont perpétuellement en quête d'eux-mêmes. Contrairement aux héros eschyléens, ceux de Sophocle ne se distinguent plus par le devoir de sacrifice envers la communauté, mais bien plutôt par leur souci de se mettre en accord avec leurs propres convictions, quitte à subir de terribles châtiments et à courir vers une mort certaine. [...]

[...] Le drame de Sophocle est tout entier construit sur l'antagonisme entre la fatalité (dominante constante du théâtre eschyléen) et la volonté du héros. Cette lutte acharnée entre les deux ressorts de l'action complexifie considérablement la figure de ses personnages. [...]

Philippe Renault – Sophocle l'olympien – [http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Sophocle .htm](http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Sophocle.htm)

Tout d'abord, si l'histoire du genre tragique coïncide à Athènes, avec celle de la grandeur nationale, comment ne pas penser que Sophocle se situait à une position propice dans l'histoire de ce genre. Eschyle avait été, en quelque sorte, le créateur de la tragédie. Désormais, elle existait. Il ne restait plus à Sophocle qu'à assouplir, à alléger, à perfectionner. Et il n'eut pas de mal à le faire.

C'est lui, dit Aristote, qui aurait porté à trois le nombre des acteurs : trois, au lieu de deux ; c'est dire qu'il sentait déjà le besoin d'une action plus animée et de caractères plus nuancés.[...] Sophocle est libre. Il compose son action, l'enrichit, la diversifie. Et, du coup, il abandonne l'habitude de la trilogie, qui groupait trois tragédies portant sur une donnée unique. Cette aisance accrue lui permet aussi – ce qui restera après lui, et pendant des siècles, le principal souci du théâtre – la peinture nuancée des caractères.

L'invention du héros tragique

Des sept tragédies de lui qui ont été conservées, une seule est nommée, à la manière traditionnelle, d'après la composition du chœur : c'est la tragédie des *Trachiniennes*, qui compte, précisément, parmi les plus anciennes : les six autres portent les noms de héros ou d'héroïnes : *Ajax*, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Electre*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*. La tragédie de Sophocle laisse à l'esprit des silhouettes de figures humaines promises à un destin d'exception.

Les héros de Sophocle sont, par essence, différents de l'humanité moyenne. Ils sont plus exigeants, plus hostiles à tout compromis. Ce sont souvent des femmes, des jeunes filles, qui ont la pureté intransigeante de la jeunesse. Enfermés dans une situation où seule la souplesse pourrait permettre de survivre, ces héros se cabrent, refusent, préfèrent mourir. [...]

Reprenant le thème des *Choéphores* d'Eschyle, Sophocle a choisi de faire porter tout le poids de l'action non par Oreste, mais par Electre, par une fille seule, maltraitée, abandonnée de tous, et qui, de plus (l'idée est de Sophocle), est trompée par le récit artificieux qui lui donne Oreste pour mort. Or, ainsi laissée sans aucun soutien, Electre, l'intraitable, en vient à l'idée de venger elle-même son père. Comme dans *Antigone*, elle a une sœur à ses côtés, une sœur qui n'est pas héroïque, et qui discute, et qui refuse, et qui supplie. Mais des gens comme Electre se laissent supplier en vain.

[...]

Ils (les héros de Sophocle) placent leur courage, de la même façon, au service d'un absolu à côté duquel rien ne compte. Par là, le théâtre de Sophocle se présente comme tendu par des conflits d'ordre moral. Car on y voit s'opposer les caractères, sans doute, mais d'abord et surtout, les valeurs que chacun entend servir. Et c'est peut-être ce qui fait que le dialogue, dans ce théâtre, semble si souvent s'adapter aux problèmes que vit chaque génération de lecteurs ou de spectateurs. Qui peut oublier le débat entre *Antigone* et *Créon* ? L'un parle de la loi de l'Etat, l'autre, au nom de valeurs d'un autre ordre, proclame le devoir de résistance. Dans ce débat, chacun, selon les périodes, reconnaît son propre problème : la famille ou l'Etat, la religion ou la société, l'obéissance ou la dissidence, l'absolutisme ou la révolte... Les mots sont si simples et si fermes qu'ils semblent autoriser toutes les interprétations, et éveillent des échos divers au cœur des uns ou des autres.

Des héros solitaires

Il est déjà dur d'exposer sa vie. Il l'est plus encore de l'exposer sans être compris ni aidé de personne. Or, les héros de Sophocle doivent mener un double combat : ils ont des adversaires, qui représentent l'autorité [...] mais ils ont également à se défendre contre les instances de leurs proches. Leur goût de l'absolu, qui les rend différents, les isole. Aussi perdent-ils de proche en proche leurs espoirs, leurs amis. Ajax finit par se tuer sur une scène vide. Antigone meurt emmurée loin de tous. Electre se voit privée de son dernier espoir. Le héros sophocléen va vers la mort de plus en plus isolé des autres. On dirait qu'il a contre lui non seulement ses ennemis, mais aussi ses amis, et même les dieux.
[...]

***(Les lois divines) « ... siègent dans les hauteurs :
elles sont nées dans le céleste éther, et l'Olympe est leur seul père ;
aucun être mortel ne leur donna le jour ; jamais l'oubli ne les endormira :
un dieu puissant est en elles, un dieu qui ne vieillit pas. »***

Sophocle – Œdipe roi – Le chœur : 863-871

Le sens même de l'œuvre de Sophocle suppose, en effet, que les dieux y soient très loin au-dessus des hommes. On ne leur demande pas de comptes ; on constate seulement leur pouvoir, avec un respect sans réserve. Car Sophocle était pieux. Aucun théâtre n'a jamais suggéré autant que le sien la différence entre le monde des hommes et celui des dieux. Ceux-ci ne peuvent être compris ; mais on adore leurs décisions. Ils représentent le domaine de l'immuable et de l'absolu.

Jacqueline De Romilly – Sophocle - Encyclopaedia Universalis – Editions Albin Michel

Les genres tragiques et comiques sont, dans l'Antiquité, essentiellement des codes d'écriture et de réalisation scénique. Il n'y a pas un registre tragique qui préexisterait au spectacle lui-même. [...] Une tragédie doit comporter des scènes attendues qui provoqueront toujours les mêmes effets décrits par Aristote : la pitié, l'horreur et l'effroi.

La notion de mise en scène, c'est à dire la création scénique qui serait une interprétation du texte, n'existe pas à proprement parlé. Le spectacle est la réalisation codifiée du texte, à travers les techniques de la *mimèsis*. Celle-ci n'est pas une imitation de la réalité, mais plutôt une forme stylisée qui cherche à produire sur le spectateur-auditeur les mêmes effets que le modèle qu'on se propose. L'univers théâtral n'est pas considéré comme réaliste par les spectateurs grecs : la *mimèsis* théâtrale donne à voir et à entendre ce à quoi les spectateurs n'ont pas accès – le monde des héros et des dieux – mais sans leur donner à aucun moment l'illusion que la distance entre eux et ces figures n'existe plus. Il s'agit donc de la création d'une réalité nouvelle, fictionnelle. La *mimèsis* est visuelle et auditive et s'appuie sur plusieurs éléments respectant tous des codes très précis.

La musique instrumentale et chantée

L'*aulos* sert de musique d'accompagnement à tous les chœurs tragiques et sans doute aussi à toutes les parties chantées des acteurs.

La danse

La chorégraphie grecque se compose de trois éléments, les figures exécutées ou postures : *schèmata*, les enchaînements de postures : *phorai* et la *deixis* qui consiste en un système de signes non mimétiques, comparables aux *mudras* (code gestuel non figuratif) des danses indiennes. [...] On pense que la *mimèsis* consistait à effectuer avec les bras et les mains des mouvements dont beaucoup renvoyaient à des gestes rituels, pendant que les pieds suivaient le rythme de l'accompagnement musical.

Le masque

C'est l'élément fondamental de la *mimèsis* visuelle. Un même mot désigne le masque et le visage *prosôpon* (ce qui fait face au regard). Le masque ne cache pas le visage, il se substitue au visage réel. Il n'installe pas une illusion, mais rappelle sans cesse que l'on est dans l'univers théâtral : la fixité du masque s'oppose à la mobilité du visage souvent décrit dans les dialogues, les larmes en particulier.

[...]

Les masques grecs permettent les changements de rôles, puisqu'il n'y a que deux et puis trois acteurs et de faire des personnages des types et donc de les identifier rapidement (les acteurs sont au moins à 18 mètres des premiers rangs des spectateurs !). D'après le catalogue de Pollux, on sait que l'âge et le sexe des personnages se distinguaient par les différences de couleurs ou de chevelures.

Les masques de femmes sont blancs, ceux des hommes plus foncés. Les vieillards sont chauves et portent une barbe blanche. Les hommes mûrs portent une barbe noire, les jeunes gens sont imberbes. Les masques du V^e siècle sont sans doute assez inexpressifs. La bouche est peu ouverte. C'est à partir du IV^e siècle que les masques tragiques auront des traits accentués – plis de la bouche tombants, sourcils froncés, yeux écarquillés – avec un postiche permettant de surélever l'*onkos* (la perruque).

Quand un masque sort de la convention, les dialogues en parlent. Par exemple, le masque d'Œdipe avec les yeux crevés, dégoulinant de sang est décrit à la fin d'*Œdipe roi*. Cette figure provoque un mouvement d'effroi du chœur qui ne peut d'abord le regarder en face.

Le costume

Le costume complète l'identification du personnage, la robe tragique ne présente aucun réalisme : c'est une longue tunique aux couleurs chatoyantes qui dégage les bras. Les acteurs ne porteront des cothurnes qu'à l'époque hellénistique. Au V^e siècle, ils ont des bottines souples permettant donc des déplacements faciles. Des accessoires particuliers permettent de reconnaître certains personnages (l'arc ou la massue d'Heraklès). Euripide introduira du réalisme dans les costumes dont Aristophane se moque.

Le jeu conventionnel

L'acteur grec recevait une formation dès l'enfance en danse, chant et jeu. L'apprentissage se faisait par imitation de maître à élève. Comme pour la danse, le jeu utilise la *cheironomia* et des postures – *schèmata* – particulières pour chaque personnage joué.

[...]

Certaines attitudes sont largement commentées dans les tragédies elles-mêmes par les autres personnages, par exemple : l'attitude de repli qui indique une douleur extrême consiste à garder la tête baissée, un voile par-dessus le visage ; en effet, ne plus montrer son visage-masque est un refus de communication.

Beaucoup de gestes font aussi référence à des gestes religieux, ou à des gestes sociaux. En règle générale, on attend d'un héros qu'il ait une attitude corporelle digne : tout corps qui se laisse aller, s'effondre, est justifié par la vieillesse, la maladie, la souffrance : Sophocle rend souvent pathétique la situation de héros virils en les montrant incapables de maîtriser leur corps comme Hercule mourant dans les *Trachiniennes*.

Le contrôle de la voix

Les changements de rôle nécessitaient que l'acteur change aussi de registre de voix : voix d'homme, voix de femme. Un même personnage peut avoir deux voix différentes (*Heraklès* qui dit gémir comme une femme...).

Il existe de nombreux passages où l'acteur chante en solo ou en duo avec le chœur, en particulier, des chants de lamentation. On pense, si l'on en juge d'après les traités de rhétorique, que les acteurs jouaient autant sur le volume que sur le débit de la voix.

LA STRUCTURE DE LA TRAGÉDIE

La structure de la tragédie obéit à des règles précises : elle comporte un *prologue* (parlé) qui explique la situation, l'entrée du chœur (chantée) appelée *parodos* et des *épisodes* (parlés). Les *épisodes* désignent les parties dialoguées, entre les personnages. Ces dialogues sont séparés par des *stasima*. Un *stasimon* est un chant du chœur contenant des strophes et des antistrophes, tout en chantant, le chœur, constitué d'une quinzaine de personnes, danse. Chaque *stasimon* fait surgir une image, ainsi, les danseurs donnent, par la gestuelle corporelle, le « climat » de l'épisode que l'on vient de terminer ou préparent à l'épisode suivant. Et enfin l'*exodos* (parlé) qui désigne la scène finale au cours de laquelle s'effectue la sortie le chœur.

La structure d'Electre

Prologue : Apparition du personnage d'Oreste accompagné de son précepteur et de Pylade. Le passé est évoqué afin d'explicitier la situation à venir (le meurtre d'Agamemnon, l'exil d'Oreste et le devoir de vengeance dicté par l'oracle delphique).

Parodos : Entrée du chœur, combinée avec une prière pathétique d'Electre, et un *kommos*, dialogue lyrique entre Electre et le chœur.

1^{er} épisode : Dialogue entre Electre et le choryphé, elle parle de sa vie, de son chagrin, de l'absence d'Oreste dont elle espère le retour depuis si longtemps.

Dialogue entre Electre et sa sœur Chrysothémis qui lui parle des projets qu'Egisthe envisage pour elle, ainsi que le rêve étrange et effrayant de Clytemnestre.

1^{er} stasimon : Le chœur prédit que la justice est en marche et rappelle la malédiction des Atrides.

2^e épisode : Dialogue entre Electre et sa mère. Clytemnestre justifie l'assassinat de son mari. Le précepteur d'Oreste annonce la mort de celui-ci. Désespoir d'Electre.

Kommos : Lamentation alternée entre un acteur et le chœur, se substitue ici au stasimon.

3^e épisode : Dialogue entre Electre et sa soeur. Chrysothémis est convaincue qu'Oreste est de retour. Electre la détrompe et propose de tuer Egisthe, sa sœur s'y oppose.

2^e stasimon : Où le chœur déplore les tourments d'Electre et fait son éloge.

4^e épisode : Oreste dévoile enfin sa présence à Electre. Retrouvailles émouvantes. Avec le précepteur ils organisent le meurtre.

3^e stasimon : Le chœur annonce l'heure de la vengeance.

Exodos : Meurtre de Clytemnestre suivi de la capture d'Egysthe ; avant que le meurtre ne soit accompli, le choryphée termine la tragédie par un très bref récitatif.

Episode 3 – Rencontre entre Chrysothémis et Electre

Chrysothémis. – *Ma sœur chérie, je cours vers toi, la joie me presse. Je t'apporte une bonne nouvelle, et la fin de tes malheurs qui te faisaient tant pleurer.*

Electre. – *Tu crois que tu peux me guérir ? Ma peine est sans remède.*

Chrysothémis. – *Oreste est près de nous, je te le dis, c'est vrai, aussi vrai que je te vois.*

Electre. – *Tu es folle ma pauvre amie ? Ou tu te moques de tes malheurs et des miens ?*

Chrysothémis. – *Non, par le foyer de nos pères, je ne dis pas cela pour rire, mais parce que c'est vrai, il est près de nous, en personne.*

Electre. – *Ah ! ma pauvre enfant ! mais de qui tiens-tu la nouvelle pour y croire si fort ?*

Chrysothémis. – *De moi, de personne d'autre. J'ai vu des preuves véritables et j'y crois.*

Electre. – *Des preuves, pauvre petite ! Dis-moi ce que tu as vu qui te fait brûler de cette fièvre ?*

Chrysothémis. – *Au nom des dieux, écoute-moi. Quand tu sauras, tu pourras dire si je suis folle ou sage.*

Electre. – *Alors parle, si parler te fait plaisir.*

Chrysothémis. – *Je vais te dire tout ce que j'ai vu. En arrivant près du tombeau très ancien où est notre père, j'aperçois sur le tertre...*

Suis le récit où Chrysothémis relate la découverte, (les fleurs, la mèche de cheveux...) qui lui a donné l'assurance du retour d'Oreste. Elle en est convaincue et exhorte sa sœur à reprendre courage.

Electre. – *Ah ! quelle folie ! j'ai pitié de toi.*

Chrysothémis. – *Quoi, mes nouvelles ne te font pas plaisir ?*

Electre. – *Tu ne vois pas que tu t'égares.*

Chrysothémis. – *Comment ? Je ne sais pas ce que mes yeux ont vu ?*

Electre. – *Il est mort, ma pauvre enfant. Le secours que tu attendais de lui te fuit. Ne regarde plus vers lui.*

Chrysothémis. – *Ah ! malheur à moi ! Qui te l'a dit ?*

Ce fragment, nous révèle le mode de fonctionnement des deux personnages : Chrysothémis, malgré les preuves qu'elle tenait au départ pour irréfutables, abandonne immédiatement sa conviction. Elle adopte instantanément le point de vue de sa sœur. Electre quant à elle, ne laisse aucune place au doute, à l'espérance, à la possibilité que sa sœur puisse avoir raison. Elle est une convaincue du malheur, offerte à la souffrance et à l'éternelle solitude que son destin lui réserve.

MODE DE FONCTIONNEMENT DRAMATURGIQUE

Les personnages

Ils ne sont pas fouillés dans le détail. On ne sait rien d'autre sur eux que ce qui est nécessaire au fonctionnement de l'action. Au plan physique, on sait le ravage subi par Electre. Au plan du caractère, la rigidité d'Electre contraste avec la souplesse de Chrysothémis. Au plan moral, une même vertu habite les trois enfants, mais se manifeste de façon diverse entre les deux sœurs, suivant leurs différences d'idées et de caractère. C'est à peu près tout. A peine ainsi esquissés, les personnages sont-ils pour autant insuffisamment connus de nous, manquent-ils de chair et de sang ? Non, rien d'eux ne nous fait défaut. [...] Les personnages de Sophocle s'animent, non par l'illustration de leurs particularités, mais par la façon dont, au moyen de l'action de la parole, ils en viennent à habiter les situations et à les transformer, à investir les thèmes et les idées qui sont en jeu, à occuper chaque instant présent et à négocier le passage d'un instant à un autre en mobilisant toute la substance du passé et de l'avenir.

Caractère de l'action d'ensemble

L'action d'ensemble a un caractère unitaire. Elle est centrée sur un problème à résoudre : comment faire pour venger le meurtre du père ? Ce crime a engendré une situation de désordre, de déséquilibre – au plan de la famille, de la cité, des valeurs. L'action d'ensemble vise, par le moyen d'une vengeance, à instaurer une situation nouvelle, à restaurer l'équilibre et l'ordre du monde. [...] Au cœur du dispositif, les trois thèmes centraux, entrelacés sont : la vengeance, ce qui est dû aux morts, le destin.

Situation de départ du fragment choisi

Oreste est la clé du problème, mais deux certitudes s'entrechoquent, créant une incertitude : la clé s'est retrouvée (Chrysothémis), la clé est perdue à jamais (Electre). Intérêt dramatique de cette situation : un suspense est créé.

Méprise, piège

Au cœur de l'action d'ensemble se niche une méprise, engendrée par une manigance. Oreste a tendu un piège, Electre tombe dedans puis s'en libère, pour qu'ensemble ils tendent un piège à leur mère indigne et à son amant Egysthe, meurtrier et usurpateur.

Surprise

Elle est constante, et fait sans cesse rebondir l'intérêt, le suspense. Elle est dans l'aveuglement d'Electre face aux « signes » rapportés par Chrysothémis ; dans la reddition de Chrysothémis contre toute évidence ; dans le retournement d'Electre du désespoir à la

résolution ; dans son autre retournement, de la résolution au « suicide » ; dans son retournement encore, de l'attrait du néant à l'appel de la vie. [...]

Dynamique de l'action d'ensemble

Celle-ci progresse par enchaînement de cause à effet, moyennant un système d'engrenage dont les éléments sont constitués par les actions aux niveaux intermédiaires (scènes, séquences) et moléculaire (répliques). Si Electre ne s'était pas entêtée dans l'erreur, il n'y aurait eu ni sa brouille avec Chrysothémis ni sa surprise à l'apparition d'Oreste. Chaque parole prononcée est l'effet de ce qui a précédé et la cause de ce qui s'ensuit par l'usage de bouclages incessants, soit immédiats, soit à retardement. On a affaire à une « pièce-machine ».

Informations, événements

Les *informations* sont abondantes, soit contenues dans des récits, soit provenant d'interrogatoires, soit transpirant d'une réplique. Elles servent au déroulement de l'action d'ensemble et permettent au spectateur de suivre le drame qui se joue : c'est leur fonction utilitaire. Mais surtout lorsqu'elles sont connues à l'avance par le spectateur ou par le personnage qui les reçoit, il est rare qu'elles ne soient pas dotées aussi d'une vertu active. Rappeler à quelqu'un ce qu'il sait déjà fait ressurgir au présent ce qui peut tendre à être refoulé. Les *événements* par contre sont relativement espacés. [...] La grande majorité des changements de situation qui se succèdent résultent de la seule action de la parole.

Statut du présent

Ce qui frappe avant tout, c'est le lien serré de chaque instant de l'action avec l'instant qui précède et avec celui qui suit. [...] Le présent n'a pas d'autonomie. Il est un point d'intersection. Une durée se constitue et, à l'intérieur de cette durée, passé et avenir sont « présents » en continu. Passé et avenir résident dans le présent, le nourrissent, l'activent, le dilatent, le font résonner.

Statut des idées

Loin d'être un simple sujet de débat ou l'illustration de points de vue différents, les idées sont motrices de l'action. La querelle idéologique entre Electre et Chrysothémis fonctionne comme le moteur principal de la machine qui se met en route.[...] C'est le grand déballage entre les deux sœurs qui propulse la suite de l'histoire avec l'énergie nécessaire pour que celle-ci prenne l'ampleur d'une tragédie et ne demeure pas au niveau d'un fait divers.

Statut de la fiction théâtrale

Le temps que dure la représentation, l'histoire qui se raconte s'affirme comme « ce qui se passe réellement maintenant ». Rien ne vient distancer l'action, la désigner comme illusoire. La fiction s'épanouit sans se dénoncer comme telle, et invite à l'identification.

Statut de la parole

Par le canal de la parole nous parviennent, au moment opportun, les informations qui nous permettent de suivre l'histoire. En écoutant ce que les personnages disent, nous emmagasinons, tout au long, les multiples données du problème qu'ils ont à résoudre. Ce problème, on peut le formuler ainsi : comment faire pour venger un père assassiné – rétablir un équilibre rompu par le crime – sachant qu'il est à la fois impossible de le faire et impossible de ne pas le faire ? A ce problème fondamental se relie un problème circonstanciel : quelle est la solution possible malgré tout, et souhaitable dans l'hypothèse où Oreste est bien mort ? Tour à tour, quatre réponses se dessinent. [...] Finalement une cinquième réponse, celle qui prévaudra, est apportée par la fable. : Oreste revient. Une des fonctions de la parole, dans cette dramaturgie, est de présenter ces réponses ou solutions et de les brasser, de les entrechoquer (débat, conflit d'idées) – fonction d'autant plus importante qu'il ne s'agit pas de simples opinions mais de positions mettant en jeu les choix essentiels de la vie, la hiérarchie des valeurs, le sens des mots...

[...]

La parole des personnages sert à actionner les rouages multiples de la machine. Elle sert enfin à rendre fortement présente l'énigme à percer : comment Oreste pourrait-il être à la fois mort et vivant ?

[...]

La parole dans *Electre*, a une triple fonction instrumentale : elle est instrument de dévoilement du problème, instrument d'avancement de la machine, instrument de diffusion de l'énigme. En un mot, *instrument de l'action*. Mais en même temps, *elle est action*.

Rythme

La parole émet du sens. En même temps elle est constitutive d'une forme.

[...]

Le rythme dans un texte théâtral, c'est le mouvement de la parole dans sa matérialité. Contribuent au rythme la prosodie, les assonances et allitérations, les répétitions-variations, les bouclages, comme la façon dont s'organisent entre elles, alternent, contrastent ou font masse les répliques longues et les répliques courtes, les figures textuelles de combat (attaque, riposte, esquive) et les *mouvements –vers*, les récits et les interrogatoires, les plaidoyers et les lamentations, les duels et les duos, les échanges dialogués et les chœurs.

[...]

Bien entendu, le texte est appréhendé ici dans une traduction contemporaine. Aucune traduction ne peut restituer pleinement le rythme de l'original, et l'écart est d'autant plus grand que l'œuvre appartient à un lointain passé et s'inscrit dans des conventions, tant du point de vue de son écriture que de sa représentation, très éloignées de ce qui est pour nous habituel.

Extrait du dossier dramaturgique d'*Electre* – Editions Acte Sud

Dans la tragédie le traitement du chœur reste problématique. Contrairement aux idées reçues, celui-ci n'était pas une assemblée de béni-oui-oui, encombrant le cours de l'action. Il est l'un des acteurs majeurs de la tragédie. Dans certaines tragédies comme *Les Suppliantes* ou *Les Euménides* d'Eschyle, il a le premier rôle, il est l'objet même du conflit tragique. Sans cela, il est médiateur entre la cité et les protagonistes. Sa présence, son fonctionnement nous restent au plan émotionnel incompréhensibles : Le chœur à l'origine était formé par des citoyens. Face à l'*hubris* (démensure) du héros, il était concevable qu'une part de la cité réunie donne d'une même voix son opinion lors d'une manifestation exceptionnelle et rituelle.

[...]

Le chœur apporte une détente au sein du dispositif tragique, permettant un rebond dramatique. Mais sans le chant et la danse cette dynamique est perdue. Or la tragédie est la triple alliance de la parole, de la musique et de la danse. Sans les deux derniers composants la tragédie peut s'alourdir lors des chœurs. [...] Se pose ici un véritable problème d'acteur et de mise en scène. Car il est impensable de sacrifier le chœur, ce noyau primordial de la tragédie et de le laisser radoter entre deux scènes. Aujourd'hui, le chœur n'émane pas du peuple. Former un chœur de citoyens est impossible. Il n'est pas possible de le restituer comme si les siècles n'avaient pas passé. Cette question reste une difficulté majeure de la tragédie. Il faut accepter que le chœur soit formé d'individualités distinctes, n'ayant pas la même nécessité pour énoncer les parties chorales. Mais il faut qu'il y ait chœur. L'acteur aura à assumer cette fonction. [...] minorer le rôle du chœur contribue à éliminer cette parole collective, d'ordre culturel, indispensable à la tragédie.

Le chœur agit, intervient, prend partie, raconte, vit des revirements. Le chœur accompagne l'action et dit que la tragédie continue. C'est même sa fonction essentielle. Le chœur reste bien plus imprévisible qu'il n'y paraît. Il prend des chemins de traverse pour mieux nous ramener à l'action. Il a plusieurs modes de prise de parole :

- 1 – Par une description terrible d'événements en cours chargés d'images puissantes, il contribue à la tension dramatique. [...] Le chœur nous informe de l'action en cours.
- 2 – Par une prise de position directe face aux événements. [...] L'attaque du chœur fait partie de l'action.
- 3 - Par l'énoncé d'une fable qui éclaire l'action en cours. C'est souvent un récit mythologique connu des grecs.
- 4 – Par la tenue de propos stoïques ou de sagesse populaire qui apportent une respiration face à la tension provoquée par les scènes de conflit. Ces paroles puisent dans un fond de pensée commune en vigueur au V^e siècle.
- 5 – Par une prise de position oblique face à l'action en cours pour mieux nous ressaisir avec violence. [...] Le chœur est là pour nous perturber, nous « déloger ».

En résumé : Les citoyens formant les chœurs ne sont pas des figurants. Ils participent à l'action, la restituent dans le contexte intellectuel ou mythologique de l'époque. Ils contribuent à la dimension spectaculaire de la tragédie tout en renforçant la dimension culturelle de celle-ci.

MALENTENDU SUR L'AUSTERITE DE LA TRAGEDIE

***... Le phénomène « tragique » est unique dans l'histoire de l'humanité.
En Orient, souvent le théâtre a eu comme sujet la geste des dieux.
Ainsi le Ramayana dans toute la sphère hindouiste a été source de théâtre.
Ce théâtre reste épique.
Jamais il n'a abordé l'interrogation posée par la tragédie
ni n'a dérangé l'ordre ancien.
Seuls, les Grecs ont interrogé l'homme, les dieux et la sacralité du réel,
pour mieux comprendre la vie de la cité...***

La tragédie est un théâtre d'action, spectaculaire et beau, impliqué dans le fonctionnement de la cité. Mais l'Histoire n'a pas toujours retenu cette dimension de la tragédie. En la dissociant de son contexte elle l'a rendue austère. Le malentendu sur l'austérité de la tragédie a plusieurs sources, la principale étant la méconnaissance de l'importance culturelle et populaire du genre. Un texte mis hors contexte peut être facilement analysé avec des *a priori* culturels erronés.

La tragédie grecque a été redécouverte au XVI^e siècle. Cette redécouverte de la tragédie attique s'est faite à travers des textes mal traduits. Faute de connaissances ethnologiques précises, faute d'une compréhension de la nature du mythe, ces textes mal lus, mal compris ont donné lieu à toute une herméneutique (théorie de l'interprétation des symboles) venant opacifier le phénomène tragique. On ne comprendra pas le dithyrambe grec sans avoir vu des rites africains ou le carnaval de Rio.

La religion grecque n'a rien à voir avec la religion chrétienne. Elle n'en a ni l'austérité ni le puritanisme. Les dieux sont jaloux, semeurs de trouble et de guerre, fornicateurs, sans tabou sexuel. Là où la religion chrétienne condamne la chair, la société grecque la magnifie : le corps est sublimé. Pour un chrétien, l'appel au divin est mal compris. Les divinités grecques sont multiples, caractérielles, versatiles, terribles et indifférentes au genre humain malgré leur fort aspect anthropomorphe. Mais la chrétienté a conditionné notre lecture de la tragédie. A titre d'exemple, Claudel dans sa postface à son *Orestie*, cherche « à forcer la main » aux divinités grecques pour les rapprocher de la chrétienté.

[...]

L'Occident a découvert Athènes blanchie par l'âge et l'a imaginée dans une pureté immaculée, peuplée de philosophes discourant savamment. La fascination de Renan* pour le miracle grec est mal fondée. Car il s'avère que les temples étaient peints de rouge et de bleu foncé, les statues bariolées. Cette première vision de la Grèce épurée arrangeait le positivisme bien-pensant d'il y a un siècle. Ils ont fait de la Grèce l'âge d'or de la pensée pure. Et la tragédie devait se plier à cette vision. Adieu les foules enfiévrées, le vin bachique, les banquets orgiaques où l'on pouvait cependant penser et philosopher. Adieu les stades et les athlètes sublimes. Adieu la puissance de vie dionysiaque. Il a été retenu des textes anciens ce que l'on voulait bien retenir. Et au théâtre, adieu l'action, l'effervescence du public et la fête tout court. Dionysos a été évacué et avec lui, le chant et la danse. La tragédie perdait l'une de ses jambes pour devenir boiteuse. Elle quittait définitivement le domaine de la culture et du peuple pour entrer dans la spéculation littéraire. Nous n'avons pas fini de nous battre avec ces erreurs.

Farid Paya – De la lettre à la scène La Tragédie Grecque. Introduction. 1999 – Editions L'Entretemps

*Ernest Renan (1823-1892) Historien, philosophe et écrivain français.

METTRE ELECTRE EN SCENE

*La contribution du théâtre
pour prévenir les catastrophes
auxquelles l'humanité travaille actuellement
ne peut être que leur représentation.*

Heiner Müller

Interview d'Isabelle Pousseur sur la mise en scène d'*Electre* de Sophocle

Pourquoi avoir choisi de monter une tragédie grecque ?

A la source de mon intérêt pour l'*Electre* de Sophocle il y a ceci : Depuis que je me suis penchée sur la mythologie grecque, c'est-à-dire principalement depuis que j'ai commencé à m'intéresser à l'oeuvre de Heiner Müller, j'ai été frappée par l'importance dès les tout débuts de cette « histoire mythologique », dès la *Théogonie* finalement, par l'importance du meurtre familial (*Cronos dévorant ses enfants*). Et le mythe des Atrides est bien sûr celui qui mène cette thématique le plus loin. Ainsi, ce qui est la source de notre "théâtre", l'extrême point de départ de nos récits dramatiques, c'est, entre autres (mais c'est vraiment très central quand même) : le meurtre familial.

Ensuite il y a cet effroi qui nous a saisis, nous, les « enfants de la guerre froide » dans ces années 90, devant la violence de ce qu'on peut appeler des « guerres fratricides » (Yougoslavie, Rwanda et d'autres...), effroi devant cette sauvagerie qui prenait soudainement possession du voisin, de la voisine, du beau-frère, de ces personnes si proches finalement qui devenaient en quelques jours, en quelques heures, l'ennemi mortel. Et il me semble qu'on peut faire deux liens entre un mythe comme celui des Atrides et ces guerres-là : d'une part il s'agit d'un conflit entre personnes proches, parfois très proches mêmes, et d'autre part, ils posent la question du droit à la poursuite de la violence, du droit à la vengeance, à la répétition sans fin de cette vengeance et à la quasi impossible et très douloureuse question de la justice.

Et puis un jour j'ai vu le spectacle *Genesi* de la Societas Raffaello Sanzo et la troisième partie intitulée *Caïn et Abel*, et qui m'a complètement prise à la gorge, m'a définitivement convaincue, que ce mythe du « meurtre familial » était à la source de notre culture, que nous n'en avons pas fini avec lui, qu'il nous hantait encore bel et bien. Je reste persuadée que le théâtre est affaire de mystère et que la pulsion de donner la mort à celle qui nous a mis au monde, à celui qu'on a épousé ou à celle à qui on a donné la vie demeure peut-être l'acte théâtral par excellence, celui que le théâtre reste seul à pouvoir interroger.

Et pourquoi, parmi toutes les pièces sur le cycle des Atrides avoir choisi l'Electre de Sophocle ?

Si parmi toutes les tragédies traitant des différents épisodes du mythe des Atrides j'ai choisi l'*Electre* de Sophocle c'est pour plusieurs raisons. Je dirais qu'il y en a trois principales. La première c'est l'affrontement entre la mère et la fille. Je retrouve là quelque chose qui m'avait déjà intéressée dans *Médée* (*Médée-Matériau* de Heiner Müller). D'une certaine manière, on peut dire que dans cette pièce *Electre*, en tant qu'elle défend Agamemnon, représente, défend les valeurs d'une société patriarcale, alors que Clytemnestre qui a pris un amant pendant qu'Agamemnon était à la guerre, règne pendant son absence et le tue quand il rentre se comporte comme une femme d'une société matriarcale. Il y a là quelque chose qui n'est pas le centre de la pièce peut-être mais qui est intéressant quand même et qui me semble-t-il n'est jamais traité.

Ensuite je trouve que Sophocle décline de manière extrêmement riche les personnages féminins. Il y a *Electre* d'abord qui est, à mon sens, dans cette pièce, un personnage très complexe. C'est sans doute une héroïne, révoltée, violente, qui combat sa mère et Egisthe et qui lutte contre la tyrannie mais c'est aussi, comme le dit très bien le dossier dramaturgique publié chez Actes Sud¹ un « complexe » : attachement exclusif au père, et au frère, refus du travail de deuil, arrêt du temps, masochisme, inceste... C'est un personnage fort et en même temps très instable (on pourrait dire névrosé avec des mots d'aujourd'hui) et qui supporte mal ceux qui pensent autrement qu'elle. Dans les premiers moments de la pièce on peut même envisager de développer un aspect religieux, mystique, elle se prend pour une sorte de « sainte » (en employant encore une fois les mots d'aujourd'hui), la seule qui pense encore au mort, la seule qui est encore en contact avec lui et qui entretient ce contact par l'entremise des dieux et par des rituels réguliers.

Le personnage de Clytemnestre est aussi très fort, l'« agôn »* entre elle et *Electre* est un des points forts de la pièce, pour moi Sophocle l'a véritablement écrit de manière à ne donner raison ni à l'une ni à l'autre. Clytemnestre évoque la mort d'Iphigénie comme un événement encore très proche (ce qui est très important pour un spectateur d'aujourd'hui), une phrase comme « *Car enfin ce père que tu pleures toujours, seul de tous les Grecs, a eu le courage de sacrifier ta sœur aux dieux -il avait pourtant moins souffert pour l'engendrer que moi pour la mettre au monde* » est immédiate, très percutante, presque féministe...

Le personnage de Chrysothémis quant à lui, inventé par Sophocle, pour s'opposer à *Electre*, n'en est pas que le faire-valoir, loin de là. Elle a sa propre vision des choses et oppose à la radicalité d'*Electre* une sorte de « droit au bonheur » qui, à mon sens, ne doit pas être traité comme de la lâcheté. Je la vois plutôt comme moins « enfermée » dans la malédiction des Atrides et, parce qu'elle est aussi beaucoup plus « détachée affectivement » qu'*Electre*, elle me semble d'une certaine façon plus libre, un « personnage de l'avenir » ou « ayant un avenir » pourrait-on dire.

Enfin il y a le chœur et le coryphée. Là on est face à quelque chose de très ouvert. Sophocle propose un chœur de très jeunes filles. J'ai décidé de garder l'idée qu'elles soient très jeunes mais de faire du coryphée, par contre, une femme plus âgée qui serait comme la gardienne/matrone de ce groupe de jeunes filles. Elle aurait aussi par ailleurs, dans le spectacle, le statut de « celle qui conserve la mémoire »..

¹Dossier réalisé par Michel Vinaver, Daniel Lemahieu, Françoise Frontisi-Ducroux

*Agôn : Scène d'affrontement rhétorique entre deux personnages.

J'aimerais, en effet, commencer le spectacle par un prologue, dit par elle, qui raconterait le mythe des Atrides depuis ses origines et cela dans la perspective que les spectateurs soient aussi au courant que possible des préalables de l'histoire avant que la pièce de Sophocle ne commence véritablement. Dans le rapport qu'entretient le chœur avec Electre, je souhaiterais qu'on puisse construire une vraie évolution et qu'en plus cette évolution puisse ne pas être semblable pour le chœur et le coryphée. C'est quelque chose qui n'est pas écrit bien sûr, que je voudrais mettre en place dans la mise en scène. Le chœur est plein de doutes au début et en particulier, il conseille à Electre de modérer l'expression de ses douleurs.

Mais aussi, il participe dans le parodos* en particulier au surgissement du souvenir « *Le cri pitoyable au retour de la guerre, le cri sur le lit de ton père, quand la hache de bronze tomba sur lui en pleine face!* » et en ce sens là, il alimente la douleur d'Electre et son désir de vengeance. Il est donc contradictoire, traversé d'élan divers.

Par contre, à la fin de la pièce, dès qu'on sait qu'Oreste est de retour et que la vengeance va pouvoir se mettre en place, il me semble qu'il n'y a plus de contradiction dans le chœur qui est tout entier du côté d'Electre, et donc de la vengeance et donc du matricide « *Regarde-le qui s'approche, soufflant la guerre dans le sang, le Meurtre !* ».

Ce que j'aimerais, c'est que le coryphée ne suive pas cette évolution, c'est que cette femme plus âgée qui bien sûr, comme tout le monde attend Oreste, n'arrive tout simplement pas, au moment où enfin il est là, à éprouver de l'enthousiasme pour le double meurtre qui va s'opérer, que sa lassitude, son doute s'opposent à la violence collective du groupe de ces très jeunes filles et que sa dernière réplique, si lapidaire, si énigmatique « *Semence d'Atrée, tu as beaucoup souffert, et à la liberté tu arrives à grand peine par cet effort, enfin* » apparaisse plus comme un devoir de finir, le devoir de celle qui a porté toute l'histoire sur ses épaules; qu'elle ne soit en tout cas pas un triomphe ni même une vérité et que le devoir de donner une fin à cette histoire soit une douleur, un poids, la conscience peut-être confuse que la justice n'en sort pas gagnante.

Enfin la troisième chose qui me séduit chez Sophocle et je vais me référer à Jacques Lacarrière¹ pour en parler c'est justement la thématique de la justice, c'est cette sensation presque permanente qu'on pourrait être dans un tribunal (un lieu qui m'a toujours fascinée par rapport au théâtre, j'ai assisté, il y a quelques années, à une semaine entière d'un procès d'assises, toute personne qui fait du théâtre devrait à mon sens faire ça un jour dans sa vie !). Dans Electre le mot « Justice » est dit un certain nombre de fois et par différents personnages (évidemment opposés les uns aux autres) et Jacques Lacarrière, dans son ouvrage sur Sophocle, dit que celui-ci, en inventant le troisième acteur**, permet à la tragédie de prendre la forme d'un débat contradictoire, d'une agora, d'un tribunal et que, ce faisant, elle se laïcise considérablement. Voilà très exactement ce qui m'impressionne terriblement dans l'Electre de Sophocle et qui me semble par ailleurs être peut-être un des « lieux » (un des sites dirait Edward Bond) du théâtre: le débat contradictoire (l'agôn) entre deux personnages (à qui l'auteur semble donner à chacun le droit à être son propre avocat de la défense) observés par un troisième derrière lequel se trouve toujours le chœur.

* Parodos : L'entrée du chœur.

¹ Jacques Lacarrière – Sophocle – éditions L'Arche

**Cinquante ans avant Sophocle, Phrynicos "invente" l'acteur en faisant dialoguer le coryphée avec le chœur. Eschyle, lui "invente" le deuxième acteur. Et Sophocle le troisième à une date assez tardive puisque Eschyle s'empresse de l'imiter dans son Orestie (sa première pièce à trois acteurs) jouée en 458. Ainsi, pendant un demi-siècle, on ne jouera la tragédie en Grèce qu'avec un ou deux acteurs sur la scène, quel que soit le nombre de personnages (Jacques Lacarrière – Sophocle – éditions L'Arche)

Dans sa réflexion sur la nécessité du théâtre Bond parle beaucoup de l'agôn comme une situation ne pouvant exister qu'au théâtre et rendant à celui-ci sa place essentielle dans le développement de l'humanité. (En disant ceci, je me rends compte d'ailleurs, et c'est vraiment très intéressant, que, d'une certaine manière, ce sont deux tout grands dramaturges contemporains, Müller et Bond, qui m'ont amenée à la tragédie grecque). Les "agôn" d'Electre me paraissent être véritablement d'une très grande qualité. J'ai déjà parlé de celui avec Clytemnestre qui est au centre de la pièce et qui est magistral, non seulement parce qu'il est le cœur même du conflit, des raisons même du conflit (meurtre d'Iphigénie et meurtre d'Agamemnon), non seulement parce qu'il oppose une fille à sa mère et ce faisant il est, émotionnellement parlant extrêmement riche et puissant, mais aussi, parce que véritablement, pour moi, il représente le cœur du problème: (ce fameux "problème" dont Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant font le centre même de la dramaturgie tragique) pour le comprendre il suffit de se reporter à la réplique d'Electre :

« Et même - je vais parler comme toi - s'il l'avait fait dans l'intérêt de Ménélas, devait-il mourir de ta main ? Par quelle loi ? Ecoute: si tu établis cette loi pour tous, tu feras ton propre malheur. Faut-il qu'un homme soit tué pour un autre ? Mais alors tu serais la première à mourir si tu étais punie comme tu le mérites. »

Là, Electre a raison bien sûr, la seule chose qu'elle n'envisage pas, c'est que cette vérité est ensuite valable pour ceux qui tueront Clytemnestre, à savoir Oreste s'il arrive et elle-même, et que ce mouvement est infini et que personne ne sait comment l'arrêter... Cette phrase en elle seule contient tout le vertige de cette malédiction familiale et de la question du droit à la vengeance. Je ne vais pas m'étendre ici sur chacun des "agôn" mais je voudrai juste citer le tout dernier qui est pour moi exceptionnel, c'est celui entre Oreste et Egisthe. Là pour moi Sophocle réussit un véritable tour de force: donner à un personnage en principe aussi peu important qu'Egisthe, qui arrive sur le plateau juste pour se faire tuer, et qui est en principe le mauvais de l'histoire, une vraie possibilité de se défendre, en ayant un vrai "agôn" avec Oreste (même s'il est très court) et qui arrive presque à le déstabiliser, en lui demandant en plus de le tuer là devant tout le monde (comme s'il allait inventer le meurtre en public !) ça pour moi c'est très fort, c'est du tout grand art, et c'est la preuve incontestable, s'il en fallait encore une, que Sophocle, ne cesse de nous offrir des "problèmes" plutôt que des solutions, ne cesse de nous mettre dans des positions où notre capacité de jugement est mise en jeu, en action ou en déroute, plutôt que de juger lui-même pour nous et avant nous.

Quelle est votre conception du chœur? Qu'envisagez-vous comme travail avec lui ?

J'ai parlé de la puissance des « agôn » et on peut dire qu'il y a quelque chose de très singulier dans cette pièce c'est que si on fait abstraction du chœur, on a un texte d'une efficacité redoutable, où tout est action, situation, conflit, rebondissement, mensonge, dévoilement etc. Par contre chaque fois que le chœur intervient l'action s'arrête au sens où elle n'avance plus. Ça ne veut pas dire que c'est immobile, encore moins mou, non dramatique voire sans intérêt théâtral, non pas du tout, simplement du point de vue de l'intrigue, du point de vue de l'évolution des événements, il y a comme une sorte de pause. Sans m'en rendre compte c'est certainement cet état de fait là qui m'a poussée, il y a de cela deux ans maintenant, à me dire que si je montais un jour cette tragédie, j'essaierai de rencontrer la réalité de l'époque, à savoir que le chœur y était entièrement chanté et dansé. Alors bien sûr pas de manière reconstitutive, non, je n'ai jamais pensé cela, je l'ai

pensé dans une forme contemporaine immédiatement et j'ai eu envie qu'on cherche avec des partenaires issus de la danse et de la musique

Au départ la raison était toute simple; je me suis dit que j'avais envie d'essayer de retrouver quelque chose de la présence d'un double voire d'un triple registre à l'intérieur d'un même spectacle. J'ai monté de l'opéra, du théâtre musical, j'ai souvent intégré de la danse dans mes spectacles et tenter de travailler le chœur de la tragédie grecque à partir de cette idée qu'il était à l'époque chanté et dansé, c'était, pour moi, interroger ces formes là au théâtre, et c'était peut-être avant tout lié à mon plaisir.

Aujourd'hui, après une analyse plus poussée du texte, il me semble vraiment que cela se justifie par l'écriture, par la construction de la pièce, comme je le disais tout à l'heure. Je le vois maintenant comme un besoin, une nécessité réelle qui, dans la structure même du spectacle, devrait permettre, au moment des chœurs, de se centrer sur autre chose, de souligner autre chose, de déployer autre chose et s'autoriser une « liberté » formelle.

Ce déploiement, me semble surtout émotionnel, (mais je pense qu'il y a aussi d'autres choses que je dégage moins bien maintenant et qu'on dégagera je pense, ensemble, avec le compositeur) et permet de plonger dans des zones qui frôlent plusieurs fois la folie: je pense en particulier au premier dialogue entre Electre et le chœur où Electre tourne vraiment en rond dans sa névrose et où le chœur qui, dans un premier temps semble vouloir la calmer, rappelle brusquement, avec une extrême violence le coup de hache qui frappa Agamemnon, ne faisant bien sûr alors que raviver la blessure. Là, me semble-t-il, on est dans ces endroits qui ne sont plus de l'action mais qui ne sont plus non plus de la parole et on pourrait dire que puisqu'on ne peut plus dire les choses, ou qu'on les a déjà trop dites, il faut les chanter, les crier ou les danser. Plus tard, quand le chœur « célébrera » véritablement le meurtre, l'arrivée du meurtre, là encore il s'agira de cela, d'une sorte de trop plein, un cri venu de loin, peut-être même d'avant la parole. Dans ces deux cas-là, on peut parler de rituel, d'une sorte de retour à l'archaïque, à une période d'« avant la tragédie »... Mais cette chose-là, bien sûr, et c'est cela aussi tout l'intérêt du travail, peut, doit être traitée de manière contemporaine, dans des formes contemporaines, elles existent, il faut trouver leur correspondance.

Voilà, tout ceci étant dit, cela suppose bien sûr un très important travail.

Il est prévu, au Théâtre National, un mois entier de travail uniquement avec le chœur, le coryphée (et l'actrice qui interprétera Electre), le compositeur, la chef de chœur et une chorégraphe. Le compositeur a l'intention de travailler en partie en improvisation, puis au fur et à mesure du travail d'amener du matériel écrit. Le travail de « partition corporelle » devrait se faire en étroite corrélation avec ce travail musical. Mon intention n'est pas qu'il y ait de véritables morceaux chorégraphiques, à l'exception peut-être d'un ou deux très brefs moments. Je vois plutôt le travail de la chorégraphe comme un accompagnement constant je dirais des pulsions aussi bien musicales que textuelles.

Ce travail devrait se faire aussi avec certains acteurs d'ailleurs, en tout cas avec Electre, et en tout cas avec l'Electre du début, je pense à son premier grand monologue que j'aimerais traiter de manière très paradoxale: à la fois très intérieur, très « religieux », comme je l'ai déjà dit, presque trop calme (et cela de manière à éviter la lassitude d'une Electre constamment en extériorité, ce qui me paraît être un des écueils les plus redoutables) et en même temps entrecoupé de « ruptures corporelles », de chutes, de défaillances du corps, sans qu'on ne sache très bien si c'est elle qui cherche à se faire mal, si c'est le corps qui est faible ou si c'est un rituel prévu et assumé comme tel.

Dans quel univers avez-vous l'intention de situer le spectacle ?

Ce sera celui d'un monde contemporain, dévasté par une guerre civile, guerre plus ou moins terminée, mais dont il peine à se remettre. Dans ce monde là le pouvoir exerce sa force, il est craint, mais il craint tout autant. Personne ne dort véritablement en paix. Clytemnestre et Egisthe sont hantés par la peur de la vengeance. Dans ce contexte, les jeunes filles du chœur sont des jeunes errantes, sans famille, regroupées sous la protection d'une femme plus âgée, le coryphée. Elles connaissent Electre, compatissent à sa douleur et sont effrayées par ses excès. Au fur et à mesure de la pièce, et en particulier au retour d'Oreste elles vont choisir le camp de la violence et se rassembler derrière le frère et la sœur. Dans les derniers instants elles devront figurer véritablement cette violence pure qui s'empare des groupes, des collectifs, surtout très jeunes quand ils sont saisis par la certitude, (l'aveuglement) d'être les dépositaires de la justice. Comme je l'ai dit plus haut, à l'inverse, j'aimerais que le coryphée, cette femme plus âgée, plus fatiguée, se soit à ce moment détachée d'elles. Elle ne les suit plus. Tout le monde n'est pas derrière Electre. C'est une chose très importante pour moi. C'est même peut-être l'essentiel.

Avec ce spectacle, je veux me battre contre toutes ces dramaturgies qui font d'elle une héroïne pure, une résistante, une Antigone en quelque sorte. A mon sens c'est une erreur. Surtout aujourd'hui. Je veux faire d'elle un personnage complexe et de son acte un problème. Et c'est la raison pour laquelle c'est très important pour moi de placer le texte dans un univers contemporain.

Je ne sais pas encore très bien ce que sera l'espace*. J'aimerais peut-être qu'au milieu de toute cette violence il raconte quelque chose de cette volonté d'harmonie que nos sociétés mettent dans l'architecture de leurs demeures familiales. L'avant d'une maison en ruines mais qui raconterait encore le phantasme de la famille bourgeoise. J'aimerais garder l'idée de l'avant de la maison (du palais). Qu'on en sorte, qu'on y entre, que les meurtres aient lieu à l'intérieur. Mais il devrait y avoir des ouvertures: trouées, fenêtres, galeries... alors on verrait les meurtres quand même. J'aimerais qu'il y ait des restes d'enfance, anachroniques: vélos, chaises de jardins, beaucoup de chaises, rouillées. J'aimerais que cet espace puisse se transformer à vue, de manière légère, par le chœur sans doute qui est constamment sur le plateau.

Il y aurait des restes du passé, des ruines, des objets abandonnés, rouillés, le présent proche, celui de cette guerre, qu'on sent encore... Mais quand la pièce commence, le temps est comme arrêté, figé. C'est une chose très importante. Il y aura un chant d'ailleurs, le « Chant du temps arrêté ». Et quand les choses recommenceront à bouger, c'est à dire à l'arrivée d'Oreste, il faudrait le sentir aussi dans l'espace, que quelque chose se remette en marche, se remobilise. Voilà. C'est aussi le théâtre qui recommence, qui renaît en quelque sorte.

*Aujourd'hui que le travail de scénographie s'est mis en route, tout doucement, je photographie des façades de maisons bruxelloises en passe d'être démolies (et il y en a beaucoup). J'aime cette idée que dans ce spectacle qui parlerait d'un monde d'après une guerre civile, quelque chose existe d'un de nos cimetières, à nous, bruxellois, qui avons parfois l'impression de vivre dans une ville en guerre. Une idée de départ, donc. Une façade en ruines, inspirée de celles de Bruxelles, sur un plateau de théâtre nu.

Distribution

Mise en scène	Isabelle Pousseur
Assistante	Guillemette Laurent

Lumières	Nathalie Borlée
Musique	Denis Pousseur
Chorégraphie	Fatou Traoré
Scénographie	Laurence Villerot

Une coproduction du Théâtre National et du
Théâtre de la Place

Electre	Magali Pinglaut
Clytemnestre	Véronique Dumont
Chrysothémis	Anne Romain
Le coryphée	Catherine Mestoussis
Egisthe	Paul Camus
Oreste	Simon Duprez
Le pédagogue	Pierre Laroche
Pylade	Anton Taradellas
Le chœur	Coraline Clément
	Marie Delhaye
	Sophie Descamps
	Aline Mahaux
	Julie Nathan
	Céline Péret
	Anaëlle Snoeck
	Marie Van Boven

Isabelle Pousseur

Diplômée en 1979 de la section mise en scène et techniques de diffusion de la culture de l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts de la Scène et des Techniques de Diffusion - Bruxelles), Isabelle Pousseur entreprend durant deux années une carrière de comédienne au Théâtre Élémentaire de Bruxelles.

C'est dès 1981 qu'elle s'adonne véritablement à la mise en scène. Dans le domaine du Théâtre, ses mises en scène les plus significatives furent, chronologiquement :

Et si ma mère savait écrire... Création au départ de textes de Tahar Ben Jelloun (Bruxelles - 1981), *Baal* de Bertolt Brecht (Liège - 1982), *Je voulais encore dire quelque chose. Mais quoi ?* Création librement inspirée de L'homme et l'enfant d'Arthur Adamov (Belgique, France, Allemagne, Suisse - 1983-1985), *Le Roi Lear* de William Shakespeare (Liège - 1986), *La Dispute* et *Les Acteurs de Bonne Foi* de Marivaux (Création au Festival de Spa et à Bruxelles - 1987), *Pierrot Lunaire* Création théâtrale à partir de A. Schönberg (Liège - 1987), *Le Géomètre et le Messenger* - variations libres au départ du « *Château* » de Franz Kafka (Création au Cloître des Carmes, Festival d'Avignon, Belgique, France, Suisse - 1988-1989), *Le Prince Travesti* de Marivaux (Belgique, France - 1989-1990), *Si l'été revenait* d'Arthur Adamov et *Le Songe* d'August Strindberg (Création au Gymnase Aubanel, Festival d'Avignon, Belgique, France, Canada - 1991-1992), *A ceux qui naîtront après nous* (Création au Festival de Spa, Belgique, France, Suisse - 1994-1995), *Longtemps encore il crut marcher à travers la forêt*, Création au départ de *Avis de Décès* et *Héraclès 2 ou l'Hydre* de Heiner Müller (Création au Théâtre des Bernardines, Marseille, Belgique, France - 1996/1997), *Tout homme porte une chambre en lui* - six rêves inspirés du récit « *Le Terrier* » de Franz Kafka (Bruxelles, Liège - 1996), *Woyzeck - Le premier degré du genre humain* au départ des Fragments complets de Georg Büchner (Bruxelles - 1998), *Quai-Ouest* de Bernard-Marie Koltès (Création à la Comédie de Genève, en collaboration avec Bruxelles 2000 et l'aide du KunstenFESTIVALdesArts), *L'Homme des bois* de Anton Tchekhov (Création au Théâtre Océan Nord - Bruxelles - 2001), *L'Instant* « version courte » de Jean-Marie Piemme (Création au Théâtre de la Balsamine - Bruxelles - 2001), *Et votre fumée montera vers le ciel* de Heiner Müller et Imre Kertész (Création à la Comédie de Genève - Bruxelles - Liège 2003) *Une plume est une plume* de Jean-Marie Piemme création au Théâtre de la Place, Liège 2004. *L'Instant* « version longue » Théâtre de la Balsamine 2004. *Il manque des chaises* de Jean-Marie Piemme création au Théâtre National de la Communauté française de Belgique en mars 2005, *Les Pensées* de Pascal - création au Théâtre Océan Nord en mai 2005

Dans le domaine de l'Opéra, son travail artistique pût être apprécié dans *L'Amor vien dal destino* d'Agostino Steffani direction musicale Philippe Herreweghe (Chapelle Royale, Belgique, France - 1986), *L'Orfeo* C. de Monteverdi direction musicale Philippe Herreweghe - Opéra de Montpellier Belgique, France - 1989), *Leçons d'Enfer* de Henri Pousseur et Michel Butor (Belgique, France - 1991), *Così fan tutte* de Mozart (Opéra de Liège - 1995).

Dans le domaine de la pédagogie, on peut souligner son travail en tant que chargée de cours à l'INSAS (depuis 1981), au Conservatoire de Liège (entre 1981 et 1986), à la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milan (1992) ainsi qu'au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne.

En octobre 2005, elle enseigne à la nouvelle Haute école suisse romande de Lausanne et est engagée pour y mener un nouveau séminaire dans le cours de l'année scolaire 2006-2007. Parallèlement à cela, elle a dirigé plusieurs stages de jeux pour chanteurs et acteurs en France et en Belgique. Récemment a dirigé un stage pour acteurs professionnels au Burkina Faso.

Elle anime au sein du Théâtre Océan Nord différents ateliers pour acteurs professionnels ou amateurs de tous âges dont le travail le plus récent est *El Barrio* atelier pour amateurs animé par Amid Chakir et Rosa Gasquet avec les habitants de Schaerbeek (Création dans le cadre des Rencontres d'ateliers du Théâtre Océan Nord - Bruxelles – Avignon -Varsovie 2004-2005)

En 2001, Isabelle Pousseur a reçu de la Ministre française Catherine Tasca le titre de Chevalier des Arts et des Lettres. Depuis la nomination de Jean-Louis Colinet à la direction du Théâtre National de la Communauté française de Belgique, elle y est metteur en scène associée pour une période de cinq ans.

Projets : *Légendes de la forêt viennoise* de Odön Von Horvath, spectacle de fin d'études des étudiants de l'INSAS en mars 2006 ; *Electre* de Sophocle création au Théâtre National de la Communauté française de Belgique en septembre 2006 ; *Comme un animal qui trouve une source parce qu'il a soif*, création originale avec un groupe d'acteurs, constitué il y a trois ans, appelé le STUDIO du Théâtre Océan Nord en janvier 2007.

CREDITS BIBLIOGRAPHIQUE

Ne pas oublier : Merci à l'animatrice du TNB, aux chiroux