

→ L'Orestie (REPRISE)

d' Eschyle

mise en scène **Georges Lavaudant**

du 26 septembre au 7 octobre 2000

Grande Salle

→ **Scolaires - Universitaires**

tél 01 44 41 36 39

→ **Collectivités**

tél 01 44 41 36 37

→ Fax 01 44 41 36 06

→ <http://www.theatre-odeon.fr>

→ L'Orestie

(REPRISE)

d' **Eschyle**
mise en scène **Georges Lavaudant**

texte français Daniel Loayza
décor Georges Lavaudant et Isabelle Neveux
costumes Brigitte Tribouilloy
lumière Georges Lavaudant
son Jean-François Herqué
assistant à la mise en scène Bernard Lévy

avec Gilles Arbona,
Frédéric Borie,
Hervé Briaux,
Christiane Cohendy,
Maurice Deschamps,
Philippe Morier-Genoud,
Sylvie Orcier,
Annie Perret,
Patrick Pineau,
Delphine Salkin,
Muriel Solvay,
Marie-Paule Trystram
et
Jean-Christophe Clair,
Gilles Comode, Patrice Leroy,
Lucien Lorenz, Sébastien Ossard,
Guy-François Régent, Bernard Vergne.

production Odéon-Théâtre de l'Europe

→ Représentations
à l'Odéon-Théâtre de l'Europe
du 26 septembre au 7 octobre 2000
du mardi au samedi à 19h30, dimanche 15h

Spectacle créé en avant-première au
Piccolo Teatro de Milan les 25, 26 et 27 novembre 99,

→

*Athéna : Immense est le pouvoir
des souveraines Erinyes, car il s'étend des immortels
jusque sous terre, et chez les hommes
ce sont elles visiblement qui mènent tout jusqu'à son terme,
en accordant aux uns le chant, aux autres une existence
aux yeux troublés de larmes.
extrait des Euménides*

A la fin de *l'Orestie* d'Eschyle, la fondation du tribunal humain, l'intégration des Erinyes dans le nouvel ordre de la cité ne font pas entièrement disparaître les contradictions entre les dieux anciens et les dieux nouveaux, le passé héroïque des générations nobles et le présent de l'Athènes démocratique du V^e siècle. Un équilibre est bien réalisé, mais il repose sur des tensions. En ce sens, l'ambiguïté tragique n'est pas liquidée ; l'ambivalence demeure. Il suffira de rappeler, pour le montrer, que les juges humains se sont prononcés à la majorité contre Oreste, puisque c'est seulement le vote d'Athéna qui rend les suffrages égaux [...]. Cette égalité des voix pour et des voix contre évite la condamnation du matricide, vengeur de son père ; elle l'absout légalement, par une convention de procédure, du crime de meurtre, mais elle ne l'innocente ni ne le justifie [...]. Elle implique une sorte d'équilibre maintenu entre l'ancienne *dikè*⁽¹⁾ des Erinyes et celle, contraire, des nouveaux dieux comme Apollon. Athéna a donc raison de dire aux filles de la Nuit : "Vous n'êtes pas vaincues" [...]. De fait, on notera qu'en établissant l'Aréopage, c'est-à-dire en fondant le droit régi par la cité, Athéna affirme la nécessité de faire toute leur place, dans la collectivité humaine, aux forces sinistres qu'incarnent les Erinyes. La *philia*, l'amitié mutuelle, la *peithô*, la persuasion raisonnée, ne suffisent pas à unir les citoyens en une communauté harmonieuse. La cité suppose l'intervention de puissances d'une autre nature et qui agissent, non par la douceur et la raison, mais par la contrainte et la terreur. [...] Au terme de la tragédie, c'est Athéna elle-même qui célèbre la puissance des antiques déesses chez les Immortels comme chez les dieux infernaux et qui rappelle aux gardiens de la cité que ces intraitables divinités ont pouvoir "de tout régler chez les hommes", de leur donner "aux uns les chansons, aux autres les larmes".

J.-P. Vernant : Mythes et tragédie en Grèce ancienne
Paris, Maspéro, 1979, pp 25-26

⁽¹⁾ justice

"Les trois pièces de l'Orestie vont dans un crescendo terrible. On jouait du matin au soir pendant les fêtes. On put tout jouer en un jour : la mort d'Agamemnon le matin, celle de Clytemnestre à midi, le soir les Euménides. De drame en drame, de terreur en terreur, l'auditoire ne respira plus. Les plus fermes frémirent. Les femmes s'évanouissaient, et plusieurs, dit-on avortèrent. Le soir tout était terrassé. Et seul debout restait Oreste-Eschyle."
Jules Michelet
La Bible de l'Humanité

AGAMEMNON

L'attente. Argos, devant le palais d'Agamemnon. Dixième année de la guerre de Troie. Dans la nuit, un guetteur aperçoit enfin une flamme annonciatrice de la chute de la ville. Laisant éclater sa joie, il entre dans le palais annoncer la nouvelle à la reine Clytemnestre. Peu après, les vieillards d'Argos viennent s'informer. L'un d'eux rappelle le présage fatal qui précéda le départ de l'armée, avant de raconter la mort d'Iphigénie, sacrifiée aux dieux par son propre père, Agamemnon, afin d'assurer le départ de la flotte grecque. Clytemnestre expose aux vieillards l'itinéraire du signal de feu qui, de Troie à Argos, lui a permis d'être informée aussitôt de la victoire. Comme douée de clairvoyance, elle décrit la prise de la ville, fait des vœux pour que les Grecs évitent toute impiété, et rentre dans le palais.

Un héraut vient ensuite confirmer la nouvelle et le retour prochain d'Agamemnon. Mais les questions d'un vieillard le contraignent à avouer la part obscure de la victoire : à son retour, la flotte grecque a été dispersée par une tempête née du courroux des dieux. Arrive Agamemnon, accompagné d'une captive : Cassandre, princesse troyenne et prophétesse que nul ne croit. Devant les vieux citoyens d'Argos, Clytemnestre décrit sa longue attente, puis se prosterne devant son époux qu'elle invite à entrer dans son palais en foulant un tapis de pourpre. Agamemnon, qui craint la jalousie divine, finit par y consentir. Restée seule auprès des vieillards, Cassandre est prise d'un délire prophétique qui lui fait voir les crimes passés (le festin de Thyeste, qui dévora à son insu ses propres enfants, égorgés par son frère Atrée, père d'Agamemnon) et à venir : le meurtre du roi et sa propre mort. Les vieillards ne parviennent pas à comprendre ses paroles. A son tour, Cassandre finit par entrer dans le palais, pour y trouver sa fin.

Le crime. Presque aussitôt, deux cris annoncent la mort du roi. Au-dessus des cadavres de ses victimes, Clytemnestre se justifie devant les vieillards : Agamemnon acquitte ses propres crimes (le meurtre d'Iphigénie), ceux de son père Atrée. Entre alors Egisthe, fils de Thyeste et amant de Clytemnestre, qui revendique la conception du meurtre. Malgré l'opposition des vieillards, le couple sanglant régnera sur Argos.

LES CHOEPHORES

Le retour d'Oreste. Quelques années plus tard, Oreste, fils d'Agamemnon, revient d'exil pour venger son père. Il prie sur sa tombe lorsqu'il aperçoit sa soeur Electre, accompagnée d'esclaves troyennes faisant office de choéphores (porteuses de libations). Il se dissimule pour les écouter. Clytemnestre, à la suite d'un rêve de mauvais augure, a envoyé sa fille apaiser l'esprit du mort. Electre ne sait comment accomplir une mission aussi impie, .../...

→ L'ORESTIE (suite)

mais sur les conseils d'une captive, elle détourne la cérémonie à son profit, priant pour le retour d'Oreste et le châtement des coupables. Oreste se fait alors reconnaître, et explique à Electre que les oracles d'Apollon lui ont promis les plus atroces châtements s'il ne vengeait pas le meurtre de son père. Les deux enfants d'Agamemnon invoquent alors ensemble l'esprit du roi défunt.

Le matricide. Devant le palais, Oreste met à exécution son plan : se faisant passer pour un étranger, il annonce à sa mère la mort d'Oreste, obtenant ainsi l'hospitalité. Peu après, Egisthe vient à son tour aux nouvelles. Un hurlement annonce sa mort. Clytemnestre, face à son fils, tente en vain de fléchir Oreste et entre dans le palais pour y être égorgée.

Oreste, auprès des deux cadavres, justifie son geste, puis annonce qu'il lui faut se rendre au sanctuaire d'Apollon pour y être purifié par le dieu. Mais s'il a échappé à la colère de son père, celle de sa mère se déchaîne : à peine a-t-il parlé qu'il aperçoit les Erinyes, divinités vengeresses du sang versé, qui viennent le traquer. Egaré, il prend la fuite.

LES EUMENIDES

Delphes. La prêtresse du temple, apercevant Oreste souillé de sang et les furies vengeresses endormies auprès de lui, prend la fuite. Elle sera la dernière voix humaine qui se fera entendre (exception faite de celle d'Oreste) jusqu'à la fin de la trilogie. Apollon rassure Oreste et lui ordonne de se rendre à Athènes, pour y supplier Athéna. Car le rituel de purification ne suffit pas : après avoir été lavée, la tache du meurtre doit aussi être effacée au cours d'une longue errance. Les Erinyes, rappelées à leur mission par le fantôme de Clytemnestre et chassées du sanctuaire par Apollon, reprennent leur chasse.

Athènes. Quand elles rejoignent Oreste, celui-ci enlace déjà la statue d'Athéna. Répondant à ses appels suppliants, la déesse elle-même vient s'informer et refuse de trancher seule entre Oreste et les Erinyes : seul un tribunal où les voix humaines et divines se mêlent pourra juger une telle affaire. Au cours du procès, Apollon en personne vient plaider la cause d'Oreste. Sauvé par la voix d'Athéna, qui vote en sa faveur et se range " du côté du père ", le matricide est délivré de ses tourments. Mais Athéna doit encore persuader les puissantes Erinyes, qui s'estiment déshonorées et trompées par une ruse des " jeunes dieux ", de ne pas déchaîner leur colère sur la terre d'Athènes. Elle finit par y parvenir en leur garantissant d'autres honneurs : les Erinyes deviendront les " Bienveillantes " Euménides, qui veilleront sur la prospérité d'Athènes pour peu qu'y règne la justice.

→ CE THÉÂTRE-LÀ EST VIEUX DE VINGT-CINQ SIÈCLES ...

Il était joué en plein air, à Athènes, devant plusieurs milliers de spectateurs. Les acteurs (jamais plus de trois) se trouvaient à au moins dix-huit mètres des premiers rangs. Ils jouaient masqués, devant douze à quinze choreutes qui chantaient et dansaient...

De tout cela, il ne nous reste que des textes. Des textes difficiles, qui portent la trace des circonstances où ils furent inventés et proférés, très loin de notre temps. Aux tirades massives, où la moindre information doit être dite et comme projetée, succèdent des dialogues où questions et réponses sont rigoureusement mesurées, tels des poids posés sur les plateaux d'une balance qui finit par s'incliner. Dans un style complexe, parfois presque quotidien, parfois énigmatique, l'action suit un cours précipité ou insistant, qu'entrecoupent des passages lyriques sublimes, torturés, allusifs. Cette langue étrange, les Grecs la comprenaient. Ils partageaient avec leurs poètes un trésor commun d'histoires. Ils pouvaient apprécier, au delà de l'intrigue, les changements d'accent que chaque auteur introduisait, en guetter les variations significatives. Si les Grecs étaient amateurs de suspense, c'est sans doute là qu'ils devaient l'éprouver : dans l'attente des questions nouvelles que les Tragiques allaient sculpter dans une matière mythique connue de tous.

Aujourd'hui, cette matière ne nous est plus familière. Mais nous pouvons encore entendre les questions qui s'y inscrivent. Eschyle donne à voir un monde où le même mot peut désigner la pensée et les entrailles où elle s'incarne. Un monde où le divin sème des signes de sa présence dans l'espace et dans les âmes : au vent de la tempête qui bloque la flotte grecque en route pour Troie répond " le vent du crime " qui se lève dans l'esprit d'Agamemnon prêt à sacrifier sa fille. Son théâtre nous vient d'un temps antérieur à la " psychologie ", d'un siècle où l'homme est apparu comme objet problématique - d'ailleurs Eschyle parle moins des "hommes" que des "mortels", et ce n'est pas chez lui un cliché poétique, mais un terme exact. Son théâtre est la première machine à déchiffrer les actes, les comportements, les motifs - un appareil à mettre sous les yeux (" théâtre ", en grec, désigne le "lieu du regard") des tableaux qui résument et font pressentir, sous le ressac des paroles, l'unité d'un courant profond de fatalité qui emporte les dieux et les hommes, et dont il faut interroger le sens.

L'Orestie raconte le passage d'une justice archaïque, fondée sur les lois du sang et du talion, à une justice collégiale, fondée sur le débat argumentatif. Mais ce passage n'a rien d'abstrait. La voie d'un monde nouveau et toujours menacé se fraye à travers les destins singuliers d'Agamemnon, de Clytemnestre et d'Oreste, mais aussi d'esclaves troyennes anonymes.

.../...

ODEON
THEATRE DE L'EUROPE

Elle passe par la seconde où brille dans le ciel nocturne l'annonce de la prise de Troie, par celle où le roi victorieux pose le pied sur le tapis qui le mène à sa perte. Elle réinvente l'instant où Clytemnestre, debout au-dessus du cadavre d'Agamemnon, le désigne par son nom pour la première fois, ou encore celui où son fils en prière sur la tombe de son père assassiné découvre en lui-même la vengeance comme vertige intime, au delà des raisons qui en imposent la nécessité. Elle donne toute sa charge à l'unique réplique de Pylade, deux phrases parmi des milliers, mais qui rendent le matricide inéluctable. Elle fait d'une vieille nourrice, à son insu, la complice de la volonté de Zeus. C'est cela que l'équipe a découvert en cours de travail : tous ces moments cruciaux où le temps se concentre, où la pensée, en se troublant, passe littéralement à l'acte, faisant surgir une face obscure où le divin et le passé rôdent comme des présences.

Daniel Loayza

Daniel Loayza est né à Paris en 1961. Il a vécu au Pérou, aux Etats-Unis, en Suisse. Etudes de lettres classiques à l'École Normale Supérieure (rue d'Ulm). Après son agrégation, il passe un DEA de philosophie antique. Attaché linguistique à Mexico, il y fait la connaissance de Georges Lavaudant avec lequel il travaille une première fois en qualité de dramaturge, à l'occasion de Lorenzaccio (Comédie Française, 1989). Depuis, il a participé à divers titres à la réalisation de plusieurs de ses spectacles - dont Terra Incognita, Lumières I, Hamlet, Isidore Ducasse/ Fragments, Le Roi Lear (traduction), Ulysse/Matériaux ou Ajax/Philoctète (traduction et adaptation)-, ainsi qu'à l'atelier Henri VI / Richard III dirigé par Patrice Chéreau avec des élèves du Conservatoire. Il a enseigné à Paris X-Nanterre jusqu'en 1996, date de son détachement à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, et publié des articles sur la littérature antique et le théâtre, ainsi qu'une version annotée des Fables d'Esopé chez Garnier-Flammarion. Sa traduction d'Une bête sur la lune de Richard Kalinowski (mise en scène Irina Brook) est parue à L'Avant -Scène Théâtre.

AGAMEMNON : PROLOGUE

Argos. Le palais des Atrides.

LE GUETTEUR

O dieux ! délivrez-moi de mon épreuve
depuis un an que je veille couché
dans le palais des Atrides comme un chien
à contempler le cortège nocturne des astres
messagers pour les mortels de l'hiver ou de l'été
maîtres du ciel où leur puissance éclate
quand déclinent ou se lèvent leurs constellations
et que je guette comme aujourd'hui la réponse d'une torche
et son message en flammes surgi de Troie
pour annoncer sa chute - car tels sont les ordres
d'une femme au coeur d'homme et tel est son espoir

Dans la rosée de la nuit tourmentée
quand je me tiens sur ma couche sans rêves
ou quand je songe à siffloter à chanter une chanson
pour en frotter la plaie de l'insomnie
alors mes larmes coulent et je gémiss sur le malheur de ce palais
où le plus noble des seigneurs ne règne plus comme autrefois

Mais que vienne aujourd'hui l'heureuse délivrance de cette épreuve
que cette ombre voie flamboyer la bonne nouvelle

Lueur de la torche

Enfin - je te salue flambeau lumière dans ma nuit
d'un jour de joie que les danses de mille chœurs
vont célébrer dans la cité d'Argos
L'épouse d'Agamemnon au signal de ma voix claire
va bondir hors de sa couche pour emplir sa demeure
d'un hurlement propice à l'accueil de la torche
s'il est bien vrai que la citadelle d'Illion
est tombée - comme il ressort de ce feu messenger -
et nul autre que moi ne va ouvrir la danse
car ce qui est bon pour les maîtres est bon pour moi
Désormais je peux espérer serrer entre les miennes
les mains chéries de mon seigneur à son retour au palais

Pour le reste - je tiendrai ma langue comme si j'avais un boeuf dessus
Si le palais lui-même pouvait parler il se ferait très bien comprendre
Moi j'en parle volontiers aux gens qui savent - avec les autres j'oublie tout

Il sort

→ MYTHE ET TRAGÉDIE : LA CITÉ COMME PROBLÈME

La tragédie n'est pas seulement une forme d'art : elle est une institution sociale que, par la fondation des concours tragiques, la cité met en place à côté de ses organes politiques et judiciaires. En instaurant, [...] dans le même espace urbain et suivant les mêmes normes institutionnelles que les assemblées ou les tribunaux populaires, un spectacle ouvert à tous les citoyens, dirigé, joué, jugé par les représentants qualifiés des diverses tribus, la cité se fait théâtre ; elle se prend en quelque sorte comme objet de représentation et se joue elle-même devant le public. Mais si la tragédie apparaît ainsi, plus qu'aucun genre littéraire, enracinée dans la réalité sociale, cela ne signifie pas qu'elle en soit le reflet. Elle ne reflète pas cette réalité, elle la met en question. En la présentant déchirée, divisée contre elle-même, elle la rend tout entière problématique. Le drame porte sur la scène une ancienne légende de héros. Ce monde légendaire constitue pour la cité son passé - un passé assez lointain pour qu'entre les traditions mythiques qu'il incarne et les formes nouvelles de pensée juridique et politique, les contrastes se dessinent clairement, mais assez proche pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'exercer. La tragédie, observe justement Walter Nestle, prend naissance quand on commence à regarder le mythe avec l'oeil du citoyen. Mais ce n'est pas seulement l'univers du mythe qui sous ce regard perd sa consistance et se dissout. Le monde de la cité se trouve du même coup mis en question et, à travers le débat, contesté dans ses valeurs fondamentales. Même chez le plus optimiste des Tragiques, chez Eschyle, l'exaltation de l'idéal civique, l'affirmation de sa victoire sur toutes les forces du passé ont moins le caractère d'un constat, d'une tranquille assurance, que d'un espoir et d'un appel, où l'angoisse ne cesse jamais d'être présente, même dans la joie des apothéoses finales.

J.-P. Vernant : Mythe et tragédie en Grèce ancienne
Paris, Maspéro, 1979 (pp.24-25)

→ TRAGÉDIE ET RESPONSABILITÉ : UN PARI SUR LE DESTIN

La tragédie, note Aristote, est l'imitation d'une action. Elle figure des personnages en train d'agir. Et le mot drame provient du dorien *drân*, correspondant à l'attique *prattein*, agir. De fait, contrairement à l'épopée et à la poésie lyrique, où la catégorie de l'action n'est pas dessinée, l'homme n'y étant jamais envisagé en tant qu'agent, la tragédie présente des individus en situation d'agir; elle les place au carrefour d'un choix qui les engage tout entiers; elle les montre s'interrogeant, au seuil de la décision, sur le meilleur parti à prendre : "Pylade, que faire?" s'écrie Oreste dans *les Choéphores*. [...] Tenter le destin : chez les tragiques, l'action humaine n'a pas en soi assez de force pour se passer de la puissance des dieux, pas assez d'autonomie pour se concevoir pleinement en dehors d'eux. Sans leur présence et leur appui, elle n'est rien; elle avorte ou porte des fruits tout autres que ceux qu'on avait escomptés. Elle est donc une sorte de pari, sur l'avenir, sur le destin et sur soi-même, finalement pari sur les dieux qu'on espère de son côté. A ce jeu, dont il n'est pas le maître, l'homme risque toujours d'être pris au piège de ses propres décisions. Les dieux lui sont incompréhensibles. Quand il les interroge, par précaution, avant d'agir et qu'ils acceptent de parler, leur réponse est aussi équivoque et ambiguë que la situation sur laquelle on sollicitait leur avis.

Dans la perspective tragique, agir comporte donc un double caractère : c'est d'un côté tenir conseil en soi-même, peser le pour et le contre, prévoir au mieux l'ordre des moyens et des fins; c'est de l'autre, miser sur l'inconnu et l'incompréhensible, s'aventurer sur un terrain qui vous demeure impénétrable, entrer dans le jeu de forces surnaturelles dont on ne sait si elles préparent, en collaborant avec vous, votre succès ou votre perte. Chez l'homme le plus prévoyant, l'action la plus réfléchie garde le caractère d'un appel hasardeux lancé vers les dieux, et dont on apprendra seulement par leur réponse, le plus souvent à ses dépens, ce qu'il valait ou voulait dire au juste. C'est au terme du drame que les actes prennent leur vraie signification et que les agents découvrent, à travers ce qu'ils ont réellement accompli sans le savoir, leur vrai visage. Tant que tout n'est pas encore consommé, les affaires humaines restent des énigmes d'autant plus obscures que les acteurs se croient plus assurés de ce qu'ils font et de ce qu'ils sont.

J.-P. Vernant : Mythes et tragédie en Grèce ancienne
Paris, Maspéro, 1979, pp 37-38

*"oïoï, ô Terre, ah -
Quelle douleur se glisse en ma poitrine
et en mon cœur? O Nuit ma mère,
écoute-moi : ce sont des dieux qui m'ont pris mes anciens honneurs,
anéantis dans leur piège invincible."
Le chœur des Euménides*

"Voilà les fêtes qui font vos délices."

Ce cri d'Apollon aux Erinyes a traversé les siècles. Car la fête où "l'on abat des têtes, où l'on arrache des yeux, où l'on ouvre des gorges, où l'on mutile, où on lapide et où gronde la longue plainte des hommes", la fête a continué. Sans doute, Athéna a-t-elle - et pour toujours - remis au tribunal des hommes le soin de juger; sans doute, a-t-elle soumis à ce tribunal le cas le plus difficile : un fils a tué sa mère. Mais en négociant avec les déesses, filles de la nuit, elle a composé et pour sauver Oreste, elle a installé ses ennemies : "je ne protégerai que qui vous honorera".

Or, celles-ci n'ont pas validé leur promesse d'épandre sur la ville, sur le monde, leurs oracles propices : Que tous les bonheurs qui font une vie prospère jaillissent du sol en foule à la clarté d'un soleil resplendissant. Si la justice arrachée aux antiques terreurs, arrachée aussi au seul examen des plus puissants et des plus forts, fut le premier fondement des premières démocraties, elle connut, en même temps qu'elles, la revanche des Erinyes. "Au meurtre sous toutes ses formes, de ce jour nous lâchons la bride", avaient-elles répondu à Apollon. Et ce serment-là fut tenu.

C'est pourquoi la lutte a continué sans relâche depuis qu'Eschyle, confiant en l'équité des hommes, préféra leur sentence (avec toutefois le coup de pouce donné par Athéna et qui s'avéra nécessaire pour la sauvegarde d'Oreste puisque les suffrages furent, comme on sait, exactement partagés. Les juges livrés à leur seule conscience auraient bel et bien porté condamnation!).

Athènes elle-même, objet particulier du pacte des Euménides, put éprouver peu après les effets de l'imprudence de Pallas. Et pour le reste de la terre, Oreste, un moment protégé, ne dut-il pas reprendre sa course à travers les songes, les désespoirs et les anathèmes? Oreste? Je veux dire ces foules souffrantes, ces foules errantes qui, à chaque détour de l'Histoire, apparaissent pourchassées sans qu'on sache au gré de quel crime, et qui remplissent la scène du monde en attendant sans trop y croire le bulletin décisif d'Athéna.

.../...

→ LE PACTE DES EUMÉNIDES (suite)

Tout est dans *l'Orestie*. Et l'avènement de la sereine justice qui écoute sans trop écouter les arguments contradictoires. Et la rage des anciens dieux qui, de châtements en châtements, s'étaient rendus maîtres des consciences au point de les insérer dans une organisation sociale inflexible. Et l'épouvante des hommes, habitués aux gestes simples et que surprend une décision qu'ils croiront longtemps encore due à la clémence alors qu'elle était d'équité. Ce qu'expriment les Euménides signifie une conception nouvelle des rapports entre les dieux et les hommes et des rapports entre les hommes.

D'ailleurs, ces Juges réunis qui se substituent à la règle inaltérable édictée par un Tribunal supérieur n'en croient pas leurs oreilles, tandis que Pallas Athéna déroule tranquillement son discours révolutionnaire. Ils en sont même scandalisés. Et cependant de cette révolution, ils seront les dépositaires. Non sans peine ni sans tracas. Non sans défaillance ni sans trahison. Apollon distrait, malgré la supplication d'Oreste ("Tu sais être juste, dès lors apprends aussi à être vigilant"), les laissera souvent hors de sa protection et de sa garantie.

Mais le nouveau pacte est signé. Il succède à "l'antique partage" que les dieux s'étaient mutuellement consenti. Grâce à lui les hommes ont maintenant leur mot à dire! De ce privilège, que feront-ils? Peut-être n'est-il pas si mauvais que les Erinyes soient restées là, veillant au grain, afin de montrer aux juges comme aux criminels que s'ils ne règlent leurs affaires entre eux, elles s'en chargeront. Au nom de la Justice aussi, évidemment. (Ne s'indignent-elles pas quelque part "des façons de ces jeunes dieux qui veulent régner sur le monde sans souci de la justice?").

Ils sauront désormais et pour l'éternité qu'un jour, Athéna s'en remis à eux. Ils l'oublieront aussi. Jamais assez complètement pour n'en point rêver du fond de leur malheur.

François Mitterrand

Cahiers Renaud/Barrault n°11, 1955

→ LES ATRIDES

Au sens propre, les Atrides sont les descendants du roi Atrée. Au sens étroit, le terme désigne souvent Agamemnon et son frère Ménélas. Mais Oreste, fils d'Agamemnon, est également un Atride. Atrée lui-même était fils de Pélops et petit-fils de Tantale (lui-même fils de Zeus), ce qui explique pourquoi Eschyle parle parfois de la race des "Pélopides" ou des "Tantalides". Oreste et Electre représentent donc la cinquième génération d'une famille royale dont le palais est situé, selon les poètes, tantôt à Mycènes (Homère), tantôt à Argos (Eschyle). Eschyle met en scène les deux dernières générations – Agamemnon, ses enfants, son cousin Egisthe – et remonte au crime le plus marquant de la précédente (le fameux festin offert par Atrée à Thyeste). A la fin des *Choéphores*, il énumère explicitement les trois "tempêtes" qui ont marqué le palais des Atrides : le festin de Thyeste, le meurtre d'Agamemnon, le matricide commis par Oreste.

Première génération : Tantale. La nature de son crime varie selon les récits : il aurait révélé des secrets divins, ou dérobé aux dieux leur boisson d'immortalité (le nectar), ou mis les Immortels à l'épreuve en leur servant, au cours d'un banquet, les membres de son propre fils Pélops (ressuscité par les convives Olympiens). Le père de Pélops est condamné à souffrir éternellement aux enfers de la faim et de la soif sans pouvoir atteindre l'eau fraîche qui coule à ses pieds ni les fruits qui pendent au-dessus de sa tête.

Deuxième génération : Pélops. Pour obtenir la main d'Hippodamie, ses prétendants devaient remporter une course de chars contre son père Oenomaüs. Pélops corrompt le cocher, gagna la course, mais trahit son complice qu'il précipita dans la mer, attirant ainsi sur sa maison la malédiction divine.

Troisième génération : Atrée et Thyeste. Les deux frères se disputaient le trône de leur père Pélops. Un signe divin devait les départager : un bouc à toison d'or naîtrait dans les troupeaux du nouveau roi. Ce bouc naquit dans les étables d'Atrée. Mais Thyeste séduisit l'épouse de son frère et la persuada de lui remettre la toison. Atrée bannit Thyeste, puis l'invita à revenir et lui servit un festin composé des chairs de ses propres enfants. Lorsqu'il s'en fut aperçu, Thyeste, horrifié, alla consulter un oracle sur les moyens de se venger. L'oracle lui prescrivit de s'unir à sa fille. C'est ainsi que naquit Egisthe.

.../...

→ LES ATRIDES (suite)

Dans l' *Orestie*, Egisthe lui-même donne du festin de Thyeste une version soigneusement tronquée : il ne fait en effet aucune mention des fautes de son père, ni des circonstances de sa propre naissance. Quant à l'adultère de Thyeste, seule Cassandre y fait fugitivement allusion.

Quatrième génération : Agamemnon et Ménélas. Les deux frères ont épousé deux sœurs, Clytemnestre et Hélène. Lorsque Hélène est enlevée par le Troyen Pâris, tous les Grecs se rassemblent sous les ordres d'Agamemnon pour venger cet affront. Mais Agamemnon doit sacrifier sa fille Iphigénie aux dieux pour permettre à la flotte grecque de s'embarquer (voir *Iphigénie à Aulis*, d'Euripide). Dix ans après, alors qu'il revient en triomphateur, son épouse Clytemnestre (mère d'Iphigénie et sœur d'Hélène) le tue avec l'aide d'Egisthe, qui est devenu son amant.

Cinquième génération : Electre et Oreste. Nous avons conservé une version de l'attente d'Electre et du meurtre de Clytemnestre par Oreste due à chacun des trois Tragiques. Oreste joue un rôle dans plusieurs pièces d'Euripide. Outre celle qui porte son nom, il apparaît notamment dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Andromaque*, dont se sont inspirés Goethe et Racine.

→ **ESCHYLE - REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET HISTORIQUES**

*"Ici repose Eschyle, fils d'Euphorion, Athénien mort à Géla l'illustre.
Sa valeur nous pouvons la dire, car nous l'avons connue
ainsi que le bois de Marathon et le Mède sous les feuillages épais"*
Epitaphe d'Eschyle attribuée à lui-même

594 - Lois de Solon : abolition de l'esclavage pour dettes; encouragement au commerce.

560 - Etablissement de la "tyrannie" (au sens antique du terme) de Pisistrate. Essor culturel et économique d'Athènes.

525 - Eschyle naît à Eleusis. Deux tyrans, fils de Pisistrate, gouvernent à Athènes.

514 - Assassinat d'Hipparque, l'un des deux tyrans.

510 - Suppression de la tyrannie par Clisthène et création d'une démocratie basée entre autres sur l'isonomie (droits égaux pour tous les citoyens). Pratique de l'ostracisme : sur simple vote de l'Assemblée, les citoyens considérés comme dangereux peuvent être exilés pour une durée de dix ans, sans qu'on porte atteinte à leur honneur et à leur fortune.

508 - Exil de Clisthène.

Vers 500 - Début de l'affrontement entre les Grecs et la Perse qui aboutit aux Guerres Médiques. Grandes batailles sur terre et sur mer qui alimenteront l'idéologie démocratique pendant près de deux siècles : Marathon, Salamine, Platées...
Eschyle aurait pris part aux combats – notamment à Marathon. Il décrit la bataille navale de Salamine dans *Les Perses* (472).

494 - Destruction de Milet par les Perses. *La prise de Milet*, tragédie de Phrynichos sur le sujet, vaut à son auteur d'être mis à l'amende pour avoir porté à la scène les malheurs de la Grèce. C'est sans doute une des raisons qui pousseront les Tragiques à se concentrer sur des sujets lointains, dans l'espace (voir *les Perses*), ou le "temps" (les mythes).

496 - Naissance de Sophocle.

490 - 1ère Guerre Médique. Les Athéniens triomphent de l'armée perse à Marathon.

490- *Les Suppliantes*.

.../...

→ ESCHYLE - REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET HISTORIQUES (suite)

480 - 2ème Guerre Médique. La flotte grecque, sous la conduite d'un stratège athénien, Thémistocle, remporte la victoire décisive de Salamine. Le prestige d'Athènes est énorme – la cité devient la première puissance militaire du monde grec.

480 - Naissance d'Euripide.

477/6 - Fondation de la ligue maritime de Délos, présidée par Athènes. D'abord simple confédération défensive, elle se transformera rapidement en instrument de l'impérialisme athénien.

469 - Naissance de Socrate.

467 - *Les Sept contre Thèbes* puis *Le Prométhée enchaîné*.

462 - Renforcement de la démocratie. Réforme de l'Aréopage par Ephialte, du parti démocratique : le tribunal est dépouillé de la plupart de ses pouvoirs, et confiné aux seules affaires de sang à caractère religieux. Ephialte est assassiné, peu après, dans des conditions obscures. Débuts politiques de Périclès.

458 - *L'Orestie*, seule trilogie de l'Antiquité à nous être parvenue, pour laquelle Eschyle obtint le premier prix du concours tragique.

457 - Hégémonie d'Athènes en Grèce centrale.

457/6 - Mort d'Eschyle en Sicile, où il avait été invité par le tyran de Géla. Selon la légende, un aigle aurait pris le crâne chauve du poète pour un rocher, et aurait laissé tomber dessus une tortue afin d'en briser l'écaille.

451 - Loi de citoyenneté : l'accès à la celle-ci est désormais réservé aux individus dont les deux parents sont nés en Attique. Cette mesure est destinée à réduire le nombre de bénéficiaires des avantages du système démocratique (notamment l'accès aux magistratures et la participation à d'autres fonctions civiques rémunérées). La cité risque de se replier sur elle-même.

448 - Paix entre la Perse et Athènes.

445 - Naissance d'Aristophane.

431/404 - Guerre du Péloponnèse, qui s'achève par la ruine d'Athènes.

429/8 - Naissance de Platon.

406/5 - Morts de Sophocle et d'Euripide.

Masque

Dans les théâtres modernes, relativement petits, l'expression du visage est essentielle pour l'acteur ; aussi laisse-t-il son visage à découvert, même s'il lui arrive de le grimacer ; un sourire, un froncement peuvent signifier pour l'auditoire autant ou plus qu'un long discours. Mais les acteurs athéniens étaient à au moins dix-huit mètres du premier rang de spectateurs, de l'autre côté de l'orchestra, et à près de quatre-vingt-dix mètres des derniers rangs. A une telle distance, les modifications de l'expression du visage étaient difficilement visibles, et, même s'il n'y avait pas eu les masques, il aurait été nécessaire d'avoir recours au procédé qui consistait à décrire explicitement l'expression des personnages, procédé souvent employé dans les pièces [...]. Ce qui importait au public grec, qui n'avait pas de programme qui puisse l'aider, c'était avant tout de pouvoir être en mesure d'identifier des personnages [...]. Mais, avec quelque connaissance de l'histoire, le public pouvait immédiatement, à la seule vue du masque de l'acteur, savoir quel personnage apparaissait devant lui. Plus important encore : seuls les masques donnaient la possibilité à l'acteur de changer son identité, de telle sorte que les spectateurs, qui l'avaient admiré dans le rôle d'Aphrodite, pouvaient l'accepter dans celui de Phèdre un moment après, et dans celui de Thésée un peu plus loin.

Décors

Que les personnages fussent censés se trouver devant un temple, un palais ou un camp, dans la campagne ou au bord de la mer, toute l'action se déroulait devant la même façade, pourvue d'une ou de plusieurs portes, et peut-être décorée de perspectives peintes. Sans doute plaçait-on parfois à quelque distance de cette façade un élément de bois, représentant un autel ou une tombe. Autre genre d'accessoire de théâtre, sans doute : des statues de dieux, probablement peintes de couleurs vives. [...] Le point essentiel à retenir est que, où l'amateur moderne de théâtre cherche un décor adapté à tel ou tel spectacle, son homologue athénien n'attendait et ne trouvait rien de plus qu'une même structure familière qui servait pour toutes les pièces. Pour le reste, l'imagination suffisait, stimulée et guidée par les mots.

Gestuelle

Un passage de la *Poétique* (26) a trait à une controverse entre des acteurs du Vème siècle sur la manière de jouer : Mynniskos, le protagoniste de plusieurs des dernières pièces d'Eschyle, traitait, nous dit-on, de singe un acteur plus jeune, sous prétexte qu'il "en faisait trop" : c'est-à-dire, comme l'indique clairement le contexte, parce qu'il était toujours en mouvement.

→ LA TRAGÉDIE FACE AU PUBLIC D'ATHÈNES (suite)

L'histoire s'accorde bien avec de nombreux aspects du théâtre et des pièces, qui suggèrent une manière de jouer beaucoup plus simple et beaucoup moins réaliste que de nos jours. Un de ces aspects est [...] le peu de profondeur de l'espace scénique ; un autre est le fait d'éviter les scènes de violence ; un troisième est la structure des dialogues [...]. Le plus important, sans doute, était la prééminence de la voix et du texte.

Intrigue

Un trait de la religion grecque qui concerne de près le théâtre est le fait que le rituel (sans oublier le rituel propre au théâtre lui-même) était très précisément fixé et n'était pas facilement modifié, tandis que les croyances étaient fluides, variables, changeantes. L'histoire des dieux et des héros prenait continuellement des formes nouvelles, et les principaux agents de cette évolution étaient les poètes eux-mêmes. Le mot grec *poiètès* signifie "créateur", et quand Aristote décrit le dramaturge comme un "créateur d'histoires" (*Poétique*, 9), il le place au même niveau que les auteurs d'épopée ou de chant choral, qui avaient déjà avant lui créé et recréé les histoires. Cette idée que les Grecs se faisaient de la fonction du poète tragique peut nous sembler étrange. Aujourd'hui, nous ne récrivons pas nos classiques : nous laissons le soin au metteur en scène de reproduire de nouvelles versions en réinterprétant le même texte. Mais, dans le théâtre grec, les mêmes thèmes étaient sans cesse remodelés [...]. Toutes ces versions de chaque mythe devaient toujours respecter un noyau essentiel : comme l'écrit Aristote, Clytemnestre doit être tuée par Oreste ; voir Oreste et Egisthe sortir bras dessus, bras dessous était concevable dans une parodie burlesque de l'histoire, mais pas dans la tragédie (*Poétique*, 13, 14). Nous ne savons pas jusqu'où pouvait aller la liberté d'invention à partir de ce noyau essentiel. [...] Mais le fait qu'Aristote ait considéré l'intrigue comme la caractéristique principale des pièces de théâtre n'aurait pas été possible si chaque pièce ne faisait rien de plus que reprendre l'intrigue de la précédente, et il est possible que quelques-unes au moins des tragédies conservées soient allées plus loin qu'on ne le pense généralement, en infléchissant la légende de façon originale. *Les Euménides*, avec son procès à Athènes, semble être une conclusion de l'histoire d'Oreste qui est propre à Eschyle [...]. *Les Grenouilles* d'Aristophane nous suggère clairement qu'une grande part de l'intérêt des pièces nouvelles consistait, pour le public, dans cette tension entre les récits familiers et les nouveautés introduites. Les mises en scène modernes nous feraient mieux ressentir l'impact originel des tragédies si l'on y distribuait au public, au lieu de l'analyse de la pièce, un résumé de l'histoire telle qu'elle était jusque-là racontée par les épopées, la poésie lyrique, les autres pièces ou par l'art.

H. C. Baldry : Le théâtre tragique des Grecs
(tr. J.-P. Darmon, Paris, Maspéro, 1985, pp. 87-88 ; 72-73 ; 91 ; 117-119)

*Clytemnestre : Que tu me loues, que tu me blâmes,
peu m'importe - voici Agamemnon,
mon époux, tué de cette main,
son corps est mon chef-d'œuvre de justice, et voilà tout.
extrait d'Agamemnon*

Il est vrai que les personnages tragiques manifestent des “sentiments” ; mais ces “sentiments” (orgueil, jalousie, rancune, indignation) ne sont nullement psychologiques, au sens moderne du mot. Ce ne sont pas des passions individualistes, nées dans la solitude d'un coeur romantique ; l'orgueil n'est pas ici un péché, un mal merveilleux et compliqué ; c'est une faute contre la cité, c'est une démesure politique ; la rancune n'est jamais que l'expression d'un droit ancien, celui de la vendetta, cependant que l'indignation n'est jamais que la revendication oratoire d'un droit nouveau, l'accession du peuple au jugement réprobateur des anciennes lois. Ce contexte politique des passions héroïques en commande toute l'interprétation. L'art psychologique est d'abord un art du secret, de la chose à la fois cachée et confessée, car il est dans les habitudes de l'idéologie essentialiste de représenter l'individu comme habité à son insu par ses passions : d'où un art dramatique traditionnel qui consiste à faire voir au spectateur une intériorité ravagée sans pourtant que le personnage en laisse deviner la conscience ; cette sorte de jeu (au sens à la fois d'inadéquation et de tricherie) fonde un art dramatique de la nuance, c'est-à-dire en fait une disjonction spacieuse entre la lettre et l'esprit du personnage, entre sa parole-sujet et sa passion-objet. L'art tragique, au contraire, est fondé sur une parole absolument littérale : la passion n'y a aucune épaisseur intérieure, elle est entièrement extravertie, tournée vers son contexte civique. Jamais un personnage “ psychologique ” ne dira : “ Je suis orgueilleux ” ; Clytemnestre, elle, le dit, et toute la différence est là.

Roland Barthes : Essais critiques
Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 75

→ LE THÉÂTRE GREC : STRUCTURE

Toute œuvre dans le théâtre grec a une structure fixe, l'alternance de ses parties est réglée, les variations d'ordre sont infimes. Une tragédie grecque comprend: un prologue, scène préparatoire d'exposition (monologue ou dialogue); *la parodos*, ou chant d'entrée du chœur; des épisodes, assez analogues aux actes de nos pièces (quoique de longueur très variée), séparés par des chants dansés du chœur, appelés *stasima* (une moitié du chœur chantait les strophes, l'autre moitié les antistrophes); le dernier épisode, formé souvent par la sortie du chœur, s'appelait *exodos*.

Quelles qu'en soient les variations (historiques ou d'auteur), cette structure a une constante, c'est à dire un sens: l'alternance réglée du parlé et du chanté, du récit et du commentaire. Peut-être, en effet, vaut-il encore mieux dire "récit" qu' "action"; dans la tragédie, les épisodes (nos actes) sont loin de représenter des actions, c'est-à-dire des modifications immédiates de situations; l'action est le plus souvent réfractée à travers des modes intermédiaires d'exposition, qui la distancent en la racontant; récits (de bataille ou de meurtre), confiés à un emploi typique, celui du Messager, ou scènes de contestation verbale, qui renvoyaient en quelque sorte l'action à sa surface conflictuelle. On voit ici poindre le principe de dialectique formelle qui fonde ce théâtre : la parole exprime l'action, mais aussi elle lui fait écran : le "ce qui se passe" tend toujours au "ce qui s'est passé".

Cette action récitée, le commentaire choral périodiquement la suspend et oblige le public à se reprendre sur un mode à la fois lyrique et intellectuel. Car si le chœur commente ce qui vient de se passer sous ses yeux, ce commentaire est essentiellement une interrogation : au "ce qui s'est passé" des récitants, répond le "qu'est-ce qui va se passer?" du chœur, en sorte que la tragédie grecque est toujours triple spectacle : d'un présent (on assiste à la transformation d'un passé en avenir), d'une liberté (que faire?) et d'un sens (la réponse des dieux et des hommes).

Telle est la structure du théâtre grec : l'alternance de la chose interrogée (l'action, la scène, la parole dramatique) et de l'homme interrogeant (le chœur, le commentaire, la parole lyrique)... Le théâtre s'empare de la réponse mythologique et s'en sert comme d'une réserve de questions nouvelles : car interroger la mythologie, c'était interroger ce qui avait été en son temps pleine réponse. Interrogation lui-même, le théâtre grec prend ainsi place entre deux autres interrogations : l'une, religieuse, la mythologie; l'autre, laïque, la philosophie (au IV^e siècle av. J.-C.).

Roland Barthes

L'obvie et l'obtus

Éditions du Seuil, 1982, pp 65/68

→ LE THÉÂTRE GREC : LIEU SCÉNIQUE

L'*orchestra* du théâtre grec était parfaitement circulaire (de vingt mètres environ de diamètre). Les gradins, eux, adossés en général au flanc d'une colline, formaient un peu plus d'un hémicycle. Au fond, un bâti dont l'intérieur sert de coulisse et le mur frontal de support au décor : la *skénè*. Où jouaient les exécutants? Au début, toujours dans l'*orchestra*, chœur et acteurs mêlés; puis, plus tard (vers la fin du IV^e siècle), on plaça devant la *skénè* un *proskénion*, étroit mais haut, où l'action reflua, en même temps que le chœur perdait de son importance. Tout l'édifice fut d'abord en bois, le sol de l'*orchestra* en terre battue; les premiers théâtres de pierre datent du milieu du IV^e siècle... Dans le théâtre antique l'espace scénique est volumineux : il y a analogie, communauté d'expérience entre le "dehors" du spectacle et le "dehors" du spectateur : ce théâtre est un théâtre liminaire, il se joue au seuil des tombes et des palais; cet espace conique, évasé vers le haut, ouvert au ciel, a pour fonction d'amplifier la nouvelle (c'est-à-dire le destin) et non d'étouffer l'intrigue.

La circularité constitue ce qu'on pourrait appeler une dimension "existentielle" du théâtre antique. En voici une autre : le plein air. Ce théâtre du matin, ce théâtre de l'aurore, on a tenté d'en imaginer le pittoresque : la foule bariolée (les spectateurs étaient en habits de fête, la tête couronnée comme à toute cérémonie religieuse), la pourpre et l'or des costumes de scène, l'éclat du soleil, le ciel de l'Attique (encore ici faudrait-il nuancer : les fêtes de Dionysos sont d'hiver ou de fin d'hiver, plus que de printemps). C'est oublier que le sens du plein air, c'est sa fragilité. Dans le plein air, le spectacle ne peut être une habitude, il est vulnérable, donc irremplaçable : la plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air (soleil qui bouge, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courants de fraîcheur) restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est d'évasion, le second de participation.

Quant au public qui couvre les gradins - fait bien connu aujourd'hui dans les spectacles sportifs -, il est lui-même transformé par sa masse; le nombre des places est considérable, surtout par rapport au total, modeste, des citoyens : quatorze mille places environ à Athènes. Cette masse était structurée, à la différence de nos salles ou de nos stades modernes : outre les sièges proédriques, qui pouvaient exister au-delà du premier rang, les places communes elles-mêmes étaient souvent réservées par lots à certaines catégories de citoyens : aux membres du Sénat, aux éphèbes, aux étrangers, aux femmes (assises en général sur les gradins du haut). Ainsi s'établissait une double cohésion : massive, à l'échelle du théâtre entier; particulière, à celle de groupes homogènes par l'âge, le sexe, la fonction, et l'on sait combien l'intégration d'un groupe fortifie ses réactions et structure son affectivité : il y avait une véritable "installation" du public dans le théâtre.

Roland Barthes

L'obvie et l'obtus

Éditions du Seuil, 1982, pp 76/78

→ LE THÉÂTRE GREC : UNE SYNTHÈSE

La technique fondamentale du théâtre grec est une technique de synthèse : c'est la *Choréïa*, ou union consubstantielle de la poésie, de la musique et de la danse. Notre théâtre, même lyrique, ne peut donner une idée de la *choréïa*; car la musique y prédomine au détriment du texte et de la danse, reléguée dans les intermèdes (ballets); or, ce qui définit la *choréïa*, c'est l'égalité absolue des langages qui la composaient : tous sont, si l'on peut dire, "naturels", c'est-à-dire issus du même cadre mental, formés par une éducation qui, sous le nom de "musique", comprenait les lettres et le chant (les chœurs étaient naturellement composés d'amateurs, et l'on n'avait aucune peine à les recruter). Peut-être, pour approcher une image véridique de la *choréïa*, faut-il se reporter au sens de l'éducation grecque : par une représentation complète de sa corporéité (chant et danse), l'Athénien manifeste sa liberté : celle précisément de transformer son corps en organe de l'esprit...

... Les "personnages" (notion d'ailleurs moderne, puisque Racine appelait encore les siens des "acteurs") sont sortis peu à peu d'une masse indifférenciée, le chœur. La fonction du chef de chœur (*exarchôn*) préparait à l'institution d'un acteur; Thespis ou Phrynichos franchirent ce seuil et inventèrent le premier acteur, transformant le récit en imitation : l'illusion théâtrale était née. Eschyle créa le second acteur et Sophocle le troisième (tous deux restant sous la dépendance du protagoniste); le nombre des personnages excédant souvent celui des acteurs, un même acteur devait jouer des rôles successifs; c'est en raison de cette économie particulière que le théâtre grec est volontiers articulé sur des scènes de nouvelles ou de contestation, où deux personnages seulement sont nécessaires.

Quant au chœur, sa masse n'a pas varié pendant l'époque classique: de douze à quinze choreutes pour la tragédie, y compris le coryphée. Puis son rôle (sinon tout de suite sa masse) a diminué d'importance: au début, il dialogue avec l'acteur par la voix du coryphée, il l'entoure physiquement, le soutient ou l'interroge, il participe sans agir mais en commentant, bref il est pleinement la collectivité humaine affrontée à l'événement et cherchant à le comprendre; toutes ces fonctions se sont peu à peu atrophiées et les parties chorales n'ont plus été un jour que des intermèdes sans lien organique avec la pièce elle-même; il y a là un triple mouvement convergent: dépérissement des fortunes et du zèle civique, c'est-à-dire réticence des riches à assumer la choréïa; réduction de la fonction chorale à de simples interludes; développement du nombre et du rôle des acteurs, évolution de l'interrogation tragique vers la vérité psychologique.

Roland Barthes

L'obvie et l'obtus

Éditions du Seuil, 1982, pp 78/80

→ LE THÉÂTRE TRAGIQUE - THÉÂTRE RÉALISTE ?

Théâtre réaliste? Il en a porté très vite les germes; dès Eschyle, il y tendait, bien que ce premier théâtre tragique comportât encore de nombreux traits de distancement: impersonnalité du masque, convention du costume, symbolisme du décor, rareté des acteurs, importance du chœur; mais de toute manière, le réalisme d'un art ne peut se définir en dehors du degré de crédulité de ses spectateurs: il renvoie fatalement aux cadres mentaux qui l'accueillent. Des techniques allusives jointes à une crédulité forte font ce que l'on pourrait appeler un "réalisme dialectique", dans lequel l'illusion théâtrale suit un va-et-vient incessant entre un symbolisme intense et une réalité immédiate; on dit que les spectateurs de l'*Orestie* s'enfuirent terrifiés à l'arrivée des Érynies, parce qu'Eschyle, rompant avec la tradition de la *parodos* (chant d'entrée du chœur), les avait fait apparaître une à une; ce mouvement rappelle assez, comme on l'a remarqué, le recul des premiers spectateurs de cinéma à l'entrée de la locomotive en gare de La Ciotat : dans un cas comme dans l'autre, ce que le spectateur consomme, ce n'est ni la réalité ni sa copie; c'est, si l'on veut, une "surréalité", le monde doublé de ses signes. Ce fut là sans doute le réalisme du premier théâtre grec, celui d'Eschyle, peut-être encore de Sophocle.

Roland Barthes - L'obvie et l'obtus
Éditions du Seuil, 1982, p 84

Cela, assurément, ne se passait pas de la même façon qu'aujourd'hui, dans un théâtre à l'italienne [...]. La présence du chœur était un obstacle fatal à un tel réalisme, et les décors, les costumes " d'époque ", manquaient tout à fait. Mais l'illusion théâtrale n'a pas forcément besoin de dépendre de l'aide d'un quelconque réalisme visuel. Les symboles, s'ils étaient facilement compris, pouvaient suffire, et surtout les mots, écrits par un grand poète et dits par un grand acteur, notamment lorsqu'ils parlaient au public de choses qu'il connaissait déjà au moins en partie. L'*Agamemnon* d'Eschyle, qui fut créé à l'aube d'un matin de printemps, en 458 av. J.-C., commence avec le monologue d'un Gnetteur. Le public le connaît déjà par l'*Odyssée* (IV, 524) [...]. Bien que l'assistance soit assise en plein jour, elle accepte en imagination que ce soit la nuit [...]. Certains savants, pensant en termes de théâtre réaliste, ont réinterprété plusieurs des tragédies conservées pour tenter d'éliminer des invraisemblances qui leur paraissaient incroyables : dans l'*Orestie*, par exemple, l'arrivée à Argos d'abord d'un héraut, puis d'Agamemnon, venant de Troie, cent vers à peine après l'annonce par les signaux lumineux de la chute de Troie [...]. Les explications avancées pour justifier ces " impossibilités " sont ingénieuses, mais superflues... L'imagination n'éprouve aucune difficulté à passer sans transition de la chute de Troie au triste retour d'Agamemnon chez lui, bien qu'en réalité entre les deux événements il faille supposer des semaines ou même des mois. [...] " Le théâtre était une forme vide, écrit P. Arnott dans son livre sur les conventions du théâtre grec, où l'auteur pouvait librement couler ses idées, plantant le décor avec ses seuls mots, et transcendant toutes limitations de temps et d'espace. " Il ajoute avec raison que c'était Eschyle qui était allé le plus loin dans l'exploitation des possibilités de l'imaginaire : chez Euripide, on sent déjà les limitations qu'impose le réalisme naissant.

H. C. Baldry : Le théâtre tragique des Grecs
(tr. J.-P. Darmon, Paris, Maspéro, 1985, pp. 108-109)

Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait une place au débat intérieur du sujet, à l'intention, à la préméditation, mais qu'elle n'a pas acquis assez de consistance et d'autonomie pour se suffire entièrement à elle-même. Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils prennent leur sens véritable, ignoré de l'agent, en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe. [...] Toute tragédie joue donc nécessairement sur deux plans. Son aspect d'enquête sur l'homme, comme agent responsable, a seulement valeur de contrepoint par rapport au thème central. On se tromperait donc en braquant tout l'éclairage sur l'élément psychologique. Dans la scène fameuse du tapis de *l'Agamemnon*, la décision fatale du souverain tient sans doute à sa pauvre vanité d'homme, aussi peut-être à la mauvaise conscience d'un mari d'autant plus enclin à céder aux prières de sa femme qu'il lui ramène Cassandre en concubine à la maison. Mais l'essentiel n'est pas là. L'effet proprement tragique provient du rapport intime en même temps que de l'extraordinaire distance entre l'acte banal de marcher sur un tapis de pourpre, avec ses motivations trop humaines, et les forces religieuses qui se trouvent par lui inexorablement déclenchées. Dès qu'Agamemnon a posé le pied sur le tapis, le drame est consommé. Et si la pièce se prolonge encore quelque temps, elle ne saurait rien apporter qui soit d'ores et déjà accompli. Passé, présent et futur sont venus se fondre en une seule et même signification, révélée et condensée dans le symbolisme de cet acte d'*hubris* ⁽¹⁾ impie. On sait désormais ce que fut réellement le sacrifice d'Iphigénie : moins l'obéissance aux ordres d'Artémis, moins le dur devoir d'un roi qui ne veut pas commettre de faute à l'égard de ses alliés, que la coupable faiblesse d'un ambitieux dont la passion conspirant avec la divine *Tuchè* ⁽²⁾ s'est résolue à immoler sa propre fille; on sait ce que fut la prise de Troie : moins le triomphe de la justice et le châtiement des coupables que la destruction sacrilège de toute une cité avec ses temples ; et dans cette double impiété revivent les crimes plus anciens des Atrides et s'inscrivent déjà tous ceux qui vont suivre : le coup frappant Agamemnon et qui attendra finalement Clytemnestre à travers Oreste. En ce point culminant de la tragédie, où tout se noue, c'est le temps des dieux qui surgit sur la scène et se donne à voir dans le temps des hommes.

J.-P. Vernant : Mythes et tragédie en Grèce ancienne
Paris, Maspéro, 1979, pp 25-26

⁽¹⁾ démesure

⁽²⁾ fortune, hasard