



**HAL**  
open science

# La réception de l'Orestie d'Eschyle sur la scène contemporaine : étude de cas : Oreste à Mossul, Milo Rau

Margot Chambolle Pacaud

► **To cite this version:**

Margot Chambolle Pacaud. La réception de l'Orestie d'Eschyle sur la scène contemporaine : étude de cas : Oreste à Mossul, Milo Rau. Littératures. 2020. dumas-02996473

**HAL Id: dumas-02996473**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02996473v1>**

Submitted on 9 Nov 2020

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

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



# **La réception de l'*Orestie* d'Eschyle sur la scène contemporaine**

## **Etude de cas : *Oreste à Mossoul*, Milo Rau.**

**Margot  
CHAMBOLLE PACAUD**

Sous la direction de MALIKA BASTIN-HAMMOU

Laboratoire : UMR 5316 LITT&ARTS

UFR LLASIC  
Département Arts, Lettres et Langues

Mémoire de master 1 mention Arts, Lettres et Civilisations - 30 crédits

Parcours : Sciences de l'Antiquité

Année universitaire 2019-2020



**La réception de l'*Orestie*  
d'Eschyle sur la scène  
contemporaine**  
**Etude de cas : *Oreste à Mossoul*, Milo Rau.**

**Margot  
CHAMBOLLE PACAUD**

Sous la direction de MALIKA BASTIN-HAMMOU

Laboratoire : UMR 5316 LITT&ARTS

UFR LLASIC  
Département Arts, Lettres et Langues

Mémoire de master 1 mention Arts, Lettres et Civilisations - 30 crédits

Parcours : Sciences de l'Antiquité

Année universitaire 2019-2020



## **Remerciements**

Je souhaite avant tout remercier Malika Bastin-Hammou, professeure à l'Université Grenoble Alpes, qui a accepté de m'encadrer et de me guider dans l'élaboration de ce mémoire, et qui a su me redonner confiance dans les moments difficiles de sa rédaction.

Je remercie Mathieu Ferrand, maître de conférence à l'Université Grenoble Alpes, d'avoir accepté de faire partie du jury de ma soutenance et de m'évaluer sur ce mémoire.

Je remercie aussi Alexia Dedieu, Anaïs Tillier et Philippos Karaferias, membres du séminaire virtuel de recherche sur le théâtre grec et sa réception créé par notre directrice commune, qui m'ont apporté de nombreux conseils et une grande aide dans ce travail.

Je remercie enfin mon entourage personnel, qui malgré sa distance avec mon sujet de recherche, a montré sa confiance sans faille en mon travail et m'a apporté le soutien dont j'avais besoin pour l'achever

### **DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : MARGOT

NOM : CHAMBOLLE PACAUD

DATE : 17/06/2020

# Sommaire

Remerciements.....	4
Sommaire .....	6
Introduction.....	7
PARTIE 1 : MILO RAU ET L'ORESTIE D'ESCHYLE.....	11
<b>1. Milo Rau l'indiscipliné : de Bourdieu à Eschyle .....</b>	<b>12</b>
<b>2. L'Orestie et la scène contemporaine .....</b>	<b>14</b>
2.1.L'Orestie d'Eschyle.....	14
2.2.Eschyle et la scène .....	15
<b>3. L'Orestie de Milo Rau.....</b>	<b>16</b>
3.1. Exporter le théâtre européen.....	16
3.2. S'affranchir du texte d'Eschyle .....	17
PARTIE 2 : S'AFFRANCHIR DU TEXTE D'ESCHYLE.....	19
<b>1. Du poète d'Eleusis à Ted Hughes, entre obscurité et authenticité .....</b>	<b>20</b>
1.1. Le texte d'Eschyle .....	21
1.2. La traduction de Ted Hughes .....	23
<b>2. L'Orestie d'Eschyle ? .....</b>	<b>26</b>
2.1. Une Orestie à Mossoul : contextualisation .....	26
2.2. L'ajout du meurtre d'Iphigénie.....	28
2.3. La suppression du chœur .....	30
2.4. La disparition d'Electre, la présence renforcée de Pylade.....	34
<b>3. La dramaturgie composite d'Oreste à Mossoul.....</b>	<b>36</b>
3.1. Une écriture collective.....	36
3.2. ...et mobile .....	39
PARTIE 3 : « RÉALISER » L'ORESTIE D'ESCHYLE.....	41
<b>1. Une tragédie documentaire.....</b>	<b>42</b>
1.1. Théâtre et témoignage .....	43
1.2. L'acteur « passeur ».....	44
1.3. La scène : lieu de rencontre et de reconstitution .....	45
<b>2. « Faire vivre » l'Orestie.....</b>	<b>49</b>
2.1. Le silence et son réalisme tragique.....	49
2.2. Situer l'Orestie à Mossoul .....	51
2.3. Agir pour faire réagir.....	52
Conclusion .....	56
Bibliographie.....	58
Sitographie .....	61
Liste des signes et abréviations spécifiques.....	62
Table des illustrations.....	63
Table des annexes.....	63
Table des matières .....	78



## Introduction

« Comment est-il possible d'affirmer le caractère historique des œuvres et du genre tragiques tout en constatant leur permanence à travers les siècles, leur transhistoricité ? »<sup>1</sup>, questionne Jean-Pierre Vernant dans son article « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité ». C'est en effet une question qui se pose à la lecture du théâtre d'Eschyle, qui semble si lointain par sa forme poétique, voire hiératique, et pourtant si proche de notre société par les enjeux de justice et de politique qu'il y expose et qui font étonnamment écho aux enjeux propre à l'histoire contemporaine. Ma petite expérience de la scène contemporaine, tant sur ses planches que dans ses gradins, m'a permis de constater un regain d'intérêt pour cet auteur antique, donnant lieu à des mises en scène qui questionnent nécessairement la société dans laquelle elles sont représentées. On se souvient, bien sûr, de la polémique dite « du *Blackface* » née autour de la création des *Suppliantes* par Philippe Brunet en mai 2019, mais il faut aussi mentionner les différentes mises en scène de *L'Orestie* créées pour la saison 2019-2020, dont celle de Jean-Pierre Vincent au Festival d'Avignon, ou encore la reprise par Georges Lavaudant de son *Orestie* de 1999 pour Les Nuits de Fourvières, et enfin, celle sur laquelle je me concentre dans ce mémoire, *l'Oreste à Mossoul* de Milo Rau, créée notamment pour le Festival Sens Interdits. Comment se fait-il que tant de metteurs en scène s'intéressent à cette trilogie dans une même saison en France ? Qu'est ce que cela dit de la réception du théâtre d'Eschyle sur la scène contemporaine, par les artistes et leurs spectateurs ? Si le premier questionnement me semble difficile à satisfaire sans faire un peu de sociologie, le second peut obtenir un début de réponse dans ce mémoire.

### 1. Etat de l'art

Les travaux sur Eschyle depuis l'Antiquité adoptent une approche philologique, même si l'on dispose de quelques rares mentions de ses représentations à Athènes au Ve siècle. Cependant, ces trente dernières années, les analyses consacrées à l'histoire de ses mises en scène modernes, qui se développent particulièrement à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, se multiplient.

---

<sup>1</sup> VERNANT, Jean-Pierre. « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Editions La découverte/Poche. Paris, 1986. p.79

En 2003 paraît *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*<sup>2</sup>, ouvrage dans lequel Sylvie Humbert-Mougin aborde chacun des aspects de la réception du théâtre tragique grec en France entre 1870 et 1920. Elle analyse et compare les traductions, les commentaires ainsi que les mises en scène de ces textes antiques afin de souligner les différents mouvements et paramètres de leur réception. L'année suivante Patricia Vasseur-Legangneux publie *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*<sup>3</sup> où elle met en perspective le retour sur les planches des tragédies antiques et la réinvention de la scène moderne et de ses pratiques. Ces deux ouvrages scientifiques parus quasiment au même moment révèlent un intérêt nouveau pour l'analyse des arts du spectacles en lien avec la littérature classique et sa réception.

De manière plus spécifique à l'*Orestie*, les actes du colloque *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*<sup>4</sup> organisé en 2004 par l'*Archive of Performances of Greek and Roman Drama*<sup>5</sup> à Oxford procurent une synthèse sur les mises en scène d'Agamemnon depuis sa toute première représentation en 458 avant notre ère.

Il faut malgré tout souligner que ces travaux sont consacrés à des époques antérieures à la nôtre ou se limitent, du fait de la date de leur parution, aux mises en scène de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et des années 2000, et qu'elles abordent le corpus large de l'ensemble des pièces des trois auteurs tragiques. De fait, aucun chercheur ne s'est à ce jour intéressé au phénomène très récent des nombreuses mises en scène de l'*Orestie* au début du XXI<sup>e</sup> siècle en Europe : dans les années 1990, aux moins trois mises en scène majeures de l'*Orestie* peuvent être relevées. De 1990 à 1992, Ariane Mnouchkine monte et présente avec le Théâtre du Soleil la trilogie des *Atrides*, puis Romeo Castellucci représente en 1995 *Orestie : une comédie organique ?*, qu'il reprend en 2015, enfin Olivier Py propose sa version de ces tragédies en 2008 au théâtre de l'Odéon.

---

<sup>2</sup> HUMBERT-MOUGIN, Sylvie. *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Belin, collection « L'Antiquité au présent ». Paris, 2003.

<sup>3</sup> VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*. Presses universitaires du Septentrion, collection « Perspectives ». Paris, 2004.

<sup>4</sup> MACINTOSH, Fiona. MICHELAKIS, Pantelis. HALL, Edith. TAPLIN, Oliver. *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. OUP, Oxford, 08/12/2005.

<sup>5</sup> *Archive of Performances of Greek and Roman Drama* ([apgrd.ox.ac.uk](http://apgrd.ox.ac.uk))

Mais le mythe d'Oreste semble fasciner toujours plus : ainsi a-t-on pu en voir pas moins de quatre mises en scène en 2019, dont les reprises respectives de leurs premières représentations par Georges Lavaudant aux Nuits de Fourvières et par Jean-Pierre Vincent au Festival d'Avignon. Par ailleurs Ivo Van Hove a lui-même monté *Electre/Oreste* à partir des pièces d'Euripide avec la Comédie-Française. Ce mémoire se propose de combler ce vide en se concentrant sur la quatrième de ces adaptations, *Oreste à Mossoul*, créée par Milo Rau avec le théâtre de Gand, et jouée notamment au théâtre des Célestins à Lyon.

## 2. Le corpus

Le corpus initialement choisi devait donner lieu à une comparaison entre deux mises en scènes attendues de la saison 2019/2020, à savoir la reprise de son *Orestie* de 1999 par Georges Lavaudant en 2019 et *Oreste à Mossoul* de Milo Rau. Bien qu'une documentation riche, et notamment un entretien exclusif avec l'assistante à la mise en scène de Georges Lavaudant, Fani Carencu, ait été rassemblée sur la première moitié de ce corpus, il m'a été impossible d'assister à la représentation de celle-ci, empêchée par la fermeture en urgence des théâtres dans le contexte de la crise sanitaire.

Il a donc fallu réduire ce corpus à la seule mise en scène à laquelle j'ai pu assister cette saison, *Oreste à Mossoul*, et redéfinir par la même occasion le sujet et l'angle d'approche de ce mémoire qui devient donc une étude de cas. Cependant, la documentation précieuse autour de Georges Lavaudant a été conservée, afin de servir de corpus secondaire : ce que nous savons de cette mise en scène permettra de mettre en relief les particularités de la pièce de Milo Rau. Par ailleurs, même si *Electre/Oreste*, mise en scène par Ivo Van Hove à la Comédie Française, se fonde sur les textes d'Euripide, cette autre apparition du mythe d'Oreste et de sa violence sur les planches françaises s'intégrera à ce corpus secondaire, dans la mesure où c'est sans doute le spectacle ayant gagné la plus grande renommée parmi les trois mentionnés.

## 3. Problématique

Ce mémoire s'intéressera donc à ce que révèle l'*Oreste à Mossoul* de Milo Rau de la réception de l'*Orestie* d'Eschyle sur la scène contemporaine française, voire européenne. Nous y étudierons comment Milo Rau s'approprie le texte d'Eschyle comme matériau d'une performance plus vaste et comme support d'un message militant,

témoin d'une volonté de moderniser le théâtre en l'ancrant dans des problématiques historiques réelles. Cela nous permettra de questionner le rapport de Milo Rau à la tragédie grecque antique, afin de comprendre si ce genre théâtral est obsolète ou intemporel, ou s'il peut reconquérir une légitimité à être représenté, comme le suggère le regain d'intérêt pour la trilogie eschyléenne.

**PARTIE 1 :**  
**MILO RAU ET L'*ORESTIE* D'ESCHYLE**

Dans cette présentation j'introduirai brièvement Milo Rau et l'*Orestie* d'Eschyle, puis je proposerai un cheminement de l'un à l'autre en essayant de souligner les éléments annonciateurs de l'adaptation que ce mémoire étudie. Il sera donc démontré dans cette première partie par quels éléments Milo Rau s'inscrit dans une lignée des metteurs en scène de l'*Orestie* d'Eschyle qui choisissent cette trilogie comme matériau d'une révolution des codes théâtraux et de la réception du théâtre antique.

## 2. Milo Rau l'indiscipliné : de Bourdieu à Eschyle

Milo Rau est né le 25 janvier 1977, à Berne, en Suisse. Il entreprend des études de sociologie et de littérature allemande et romane à Paris<sup>6</sup>, notamment sous la direction de Pierre Bourdieu, qui l'influence grandement sur sa manière d'aborder la sociologie.<sup>7</sup>

Milo Rau est auteur, réalisateur, metteur en scène et essayiste. Il a déjà créé plus d'une cinquantaine d'œuvres, comprenant des pièces de théâtre, des films, des ouvrages littéraires ou critiques. Il a notamment été désigné « metteur en scène de l'année » 2017 par la *Deutsche Bühne*, et récompensé par le *Europe Theatre Prize* en 2018, qui se présente comme œuvrant pour la rencontre des cultures et des disciplines à l'échelle internationale à travers le théâtre<sup>8</sup>. Cette dimension internationale et interdisciplinaire n'est pas sans rapport avec la conception du théâtre que suggèrent les travaux de Milo Rau, qui voit en cet art la possibilité de tisser de nouveaux liens avec des cultures du monde entier, mais aussi de monter un nouvel outil documentaire. Le metteur en scène

---

<sup>6</sup> Press Kit, Milo Rau, [www.augustinpr.de](http://www.augustinpr.de). (<http://international-institute.de/en/artistic-direction/>). p.3

<sup>7</sup> *28 minutes/Le Grand Témoin : Irak*, créer sur les ruines de l'EI. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. 00:03:35 (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>)

<sup>8</sup> « *The Europe Theatre Prize maintains its international progress in the meeting of countries and cultures, informed by the theatre, which is understood as a privileged place to come together and exchange ideas. [...] It promotes interdisciplinarity, integration and cooperation between the scenic arts. Since 2002 it has been recognized by the European Council and Parliament as an organization of European cultural interest. It is considered as the main European theatre award and it has often been referred to as the "Oscar" or the "Nobel" for theatre.* »  
[https://www.union-theatres-europe.eu/fr/europe\\_theatre\\_prize\\_3](https://www.union-theatres-europe.eu/fr/europe_theatre_prize_3).

propose ainsi un nouveau concept, le « réalisme global »<sup>9</sup>, dont le fond tient sur l'accessibilité poussée à l'extrême d'un théâtre qui s'est, à ses yeux, fermé aux non-spécialistes ou aux exclus de la société, notamment à cause des guerres. Cette ambition de re-politiser le théâtre et de le rendre le plus accessible possible, certainement héritée par Milo Rau de sa formation d'helléniste<sup>10</sup>, fait partie des éléments à examiner dans ce mémoire.

De fait, il crée une décennie plus tôt, en 2007 the *International Institute of Political Murder (IIPM)*, à Gand en Belgique, afin d'y proposer « une nouvelle forme d'art politique qui est hautement condensé en des termes documentaires et esthétiques »<sup>11</sup>. Ce qui semble annoncer la création d'une *Orestie* à Mossoul dans ce parcours, c'est finalement le fait que l'*IIPM*, dont il est toujours le directeur et qui a produit *Oreste à Mossoul* en 2019, « se concentre sur le traitement multimédia des conflits historiques et socio-politiques »<sup>7</sup>, dont les conflits en Irak font partie.

Par ailleurs, Milo Rau est depuis 2018 le directeur du Théâtre national de Gand, le *NTGent*, pour lequel il a composé dix commandements publics rassemblés sous le titre de « Manifeste de Gand » (*Manifest van Gent*)<sup>12</sup>. Ce manifeste a d'abord pour objectif de poser les valeurs, les limites et le projet du théâtre de Gand, mais on peut l'interpréter comme un résumé de la conception du théâtre contemporain de Milo Rau, puisqu'il publie son manifeste non seulement en façade du théâtre qu'il dirige, mais

---

<sup>9</sup> « *It's about releasing something new through rules : what I call 'global realism'. I want a light theater that doesn't have huge stage sets and can tour, that travels the whole world. I also want a democratic theatre to which everyone has access : as a player, as an author, as a critic. In short, I want to break up the hermetic space of theatre programmatically, also with regard to the question of today's classics, today's myths and spellings.* »  
Press Kit, Milo Rau, [www.augustinpr.de](http://www.augustinpr.de). (<http://international-institute.de/en/artistic-direction/>). p.13

<sup>10</sup> « *At the gymnasium, I studied Greek and for my final project, I translated The Trojan Women. Later, I wrote a completely free adaptation of The Bacchae [...]. The Greeks were always present somewhere in the background of my work.* »  
Rau, Milo. *Orestes in Mosul*. Golden Book III. NTGent. Gand, 2019. p.21

<sup>11</sup> « *a new form of political art that is highly condensed in documentary and aesthetic terms - « Real-Theater », in the words of Alexander Kluge* » ; « *IIPM has focused on the multimedia treatment of historical and sociopolitical conflicts* »  
Press Kit, Milo Rau, [www.augustinpr.de](http://www.augustinpr.de). (<http://international-institute.de/en/artistic-direction/>). p.8

<sup>12</sup> Lisible en annexe 2. p.23

aussi dans *Globaal Realisme/Réalisme Global*<sup>13</sup>, un recueil d'essais et de conversations autour de ce que représente selon lui le théâtre dans le contexte historique et socio-politique actuel étendu au monde entier.

### 3. L'*Orestie* et la scène contemporaine

L'*Orestie* est avant toute chose le mythe de la vengeance d'Oreste, fils d'Agamemnon descendant de la famille des Atrides. Il fait suite aux épopées homériques, principalement l'Iliade. Ce mythe se fonde sur la loi du talion : le roi de Mycènes Agamemnon sacrifie sa fille Iphigénie afin de partir à Troie, Agamemnon est lui-même assassiné à son retour de la guerre ainsi que Cassandra sa captive, Oreste de retour d'exil et accompagné de Pylade venge son père. Enfin, soit les Erinyes soit ses remords poursuivent Oreste qui s'exile à nouveau.

Il s'agira ici d'introduire le texte qu'Eschyle fournit à partir de ce mythe, et de rappeler quelles mises en scène de cette trilogie ont fait date aux XXe et XXIe siècles.

#### 3.1.L'*Orestie* d'Eschyle

La succession de meurtres et de vengeances qui fonde cette histoire constitue un matériau fréquent chez les auteurs tragiques qui la réutilisent et se l'approprient<sup>14</sup>. La plus ancienne pièce théâtrale retrouvée reprenant l'histoire d'Oreste est la trilogie qu'Eschyle a écrite et représentée en 458, composée d'*Agamemnon*, des *Choéphores* et des *Euménides*, et enrichie d'un drame satyrique, le *Protée*, qui ne nous est pas parvenu.<sup>15</sup> Cependant on connaît la version d'Euripide avec *Iphigénie à Aulis*, *Oreste*, *Electre*, ainsi que celle de Sophocle avec son *Electre*. Le texte d'Eschyle a cependant cela d'exceptionnel qu'il est la seule trilogie de tragédies dont on ait retrouvé les trois pièces.

La version d'Eschyle comporte des particularités dans son argument : sans que l'épopée homérique précise qui tue Agamemnon, chez le poète d'Eleusis c'est Clytemnestre qui venge sa fille Iphigénie en piégeant son époux, et qui assassine

---

<sup>13</sup> Milo Rau. *Globaal Realisme/Réalisme Global*. Golden Book I. NTGent. 2019, Berlin.

<sup>14</sup> DEMONT, Paul. LEBEAU, Anne. *Introduction au théâtre grec antique. Le Livre de Poche, Références, Série Antiquité* dirigée par Paul Demont. Paris, 1996. p.80

<sup>15</sup> ESCHYLE. *Orestie*. Traduit par Paul Mazon. *Les Belles Lettres*. Paris, 1985. Notice générale, p.X



Cassandra par la même occasion. Par ailleurs Eschyle ne montre pas le sacrifice d'Iphigénie mais le mentionne, contrairement à Euripide, par exemple, qui développe ce thème dans une tragédie entière. Enfin, l'épisode de l'Aréopage est propre à Eschyle et est né, d'après Paul Mazon, du contexte dans lequel Eschyle a imaginé les *Euménides* : en 458, Athènes est au lendemain de l'assassinat d'Ephialte en 461 et de la réforme par ce dernier des institutions athénienne qui ôte la majorité de ses pouvoirs au tribunal de l'Aréopage en 462.<sup>16</sup>

### 3.2. Eschyle et la scène

Comme indiqué précédemment, la tétralogie de l'*Orestie* d'Eschyle est représentée pour la première fois en 458 lors des Grandes Dionysies dont elle remporte le prix. Eschyle étant le seul auteur tragique rejoué à Athènes dans l'Antiquité<sup>17</sup>, on peut supposer que l'*Orestie* fut représentée à d'autres dates. Ce privilège nous montre cependant que la postérité favorise son théâtre dans la Grèce ancienne, qu'il est donc l'objet d'une certaine préférence.

Pourtant les tragédies grecques disparaissent de la scène, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Après un premier regain d'intérêt pour Eschyle à la Renaissance, initié notamment par Jean Dorat en 1548<sup>18</sup>, on voit en effet paraître la première traduction établie pour la lecture en 1770 grâce à Gabriel La Porte du Theil<sup>19</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'*Orestie* d'Eschyle a droit à quelques mises en scène qui marquent l'histoire des arts du spectacle. D'abord, Peter Stein en propose une mise en scène durant près de neuf heures en 1980, qu'il reprend avec la Compagnie de l'Armée rouge en 1993 et adapte pour la scène russe, où il est accusé d'exporter la fierté occidentale quant au régime politique démocratique<sup>20</sup>. Puis, entre 1990 et 1992, Ariane

---

<sup>16</sup> ESCHYLE. *Orestie*. Traduit par Paul Mazon. *Les Belles Lettres*. Paris, 1985. Notice générale, p.XVII

<sup>17</sup> DEMONT, Paul. LEBEAU, Anne. *Introduction au théâtre grec antique. Le Livre de Poche, Références, Série Antiquité* dirigée par Paul Demont. Paris, 1996. p.39

<sup>18</sup> MUND-DOPCHIE, Monique. *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Editions, traductions, commentaires et imitations. Lovanii Aedibus Peeters*. 1984. p.9

<sup>19</sup> ERTEL, Evelyne. LECHEVALIER, Claire. JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Agamemnon, Eschyle*. SCEREN. CNDP. Paris, 2009. p.10

<sup>20</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.51

Mnouchkine met en scène avec le Théâtre du Soleil *Les Atrides*, à la Cartoucherie de Vincennes. Sa mise en scène a cela de particulier qu'elle s'inspire profondément du théâtre oriental dans l'esthétique des costumes, et que chacun des comédiens est très maquillé, de manière à retrouver la tradition des masques antiques<sup>21</sup>. Il faut aussi souligner que la traduction que choisit Ariane Mnouchkine pour sa mise en scène se concentre plus sur l'adaptation en français du texte grec que sur sa clarification, qui passe par la part non-textuelle des représentations, laissant ainsi l'interprétation ouverte<sup>22</sup>. Le texte que choisit la metteuse en scène n'est par ailleurs pas seulement d'Eschyle, puisqu'Ariane Mnouchkine prend *l'Iphigénie à Aulis* d'Euripide pour prologue de la trilogie eschyléenne. La troisième mise en scène qui marque l'histoire de *l'Orestie* d'Eschyle sur la scène contemporaine en Europe est celle que monte Romeo Castellucci, *Orestie (une comédie organique ?)* en 1995 et en 2015. Le metteur en scène italien, lui, se concentre plus sur l'étrangeté et la violence absolue des pièces d'Eschyle, en se concentrant sur l'aspect « âpre » et « rituel » du théâtre d'Eschyle, qu'au texte réellement dont il s'affranchit en éliminant presque entièrement la parole<sup>23</sup>.

#### **4. L'Orestie de Milo Rau**

On observe dans ces deux mises en scène des similitudes avec le parti pris par Milo Rau dans *Oreste à Mossoul* qui, sans pour autant introduire une réelle continuité entre ces trois œuvres très différentes, permettent de situer l'esthétique et quelques uns des objectifs de Milo Rau.

##### **4.1. Exporter le théâtre européen**

Sa pièce reprend de fait la notion d'étrangeté au sens de l'éloignement culturel de la pièce grecque que l'on perçoit chez Ariane Mnouchkine et Peter Stein : en déplaçant le théâtre d'Eschyle à Mossoul, Milo Rau propose une confrontation de la

---

<sup>21</sup> *Pièce (dé)montée*. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de Paris en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe, n°45. SCEREN. CRDP. Paris, avril 2008. p.20

<sup>22</sup> ERTEL, Evelyne. LECHEVALIER, Claire. JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Agamemnon, Eschyle*. SCEREN. CNDP. Paris, 2009. p.11

<sup>23</sup> Entretien avec Romeo Castellucci. Les Célestins, Théâtre de Lyon. 20-27 janvier 2016. <https://youtu.be/3cCuHRvO-F4>

culture européenne occidentale à celle, très différente, d'un pays tel que l'Irak<sup>24</sup>, mais aussi une confrontation entre passé et présent, dans la mesure où pour lui, les tragédies ne sont plus d'actualité en Europe.<sup>25</sup>

Le défi est d'autant plus important que les pratiques culturelles telles que la musique ou le théâtre ont été interdites par l'Organisation Etat Islamique : il lui faut donc réhabiliter la dimension publique, politique et sociale du théâtre, ce qui peut justifier le choix de mettre en scène l'*Orestie* d'Eschyle et non pas celle d'un autre auteur. La part politique de l'action chez Eschyle est très développée : il est par exemple le seul à représenter sur scène le tribunal athénien, quand Euripide mentionne seulement celui de Mycènes. Aussi, si Eschyle aborde peu le « contexte interne » aux personnages dans ses tragédies, c'est pour concentrer l'attention du spectateur sur le « contexte externe »<sup>26</sup>, c'est-à-dire sur l'action qui se déroule sous ses yeux. Si cette action est éminemment politique, même s'il s'agit d'une vengeance personnelle, celle d'Oreste sur sa mère et avant elle celle de Clytemnestre sur Agamemnon, c'est parce que, comme le souligne Jacqueline de Romilly, « les drames individuels » ont un retentissement sur « les groupes humains auxquels appartiennent les héros »<sup>27</sup>.

#### 4.2. S'affranchir du texte d'Eschyle

Cependant Milo Rau, contrairement à Eschyle, redonne à sa manière sa place centrale à l'individu, sans pour autant le séparer du contexte social et historique qui lui est cher. Le metteur en scène remplace une partie du texte de la trilogie, en accord avec la règle dite « des vingt pour-cent » énoncée dans son Manifeste de Gand, par les témoignages des comédiens et membres de l'équipe artistiques d'*Oreste à Mossoul*. Ce qui suit montrera notamment que, comme Castellucci qui réduit à quelques répliques à

---

<sup>24</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019.

<sup>25</sup> « Et si on met ça [l'*Orestie*] en scène en Europe normalement ça reste un peu un travail formaliste, parce que c'est une pièce grecque ; et je me suis dit « il faut le placer où ? Il faut aller où ? Pour faire vivre cette pièce, pour la réaliser d'une certaine façon ? » : un lieu où la question de la justice, du pardon, est brûlante. » *28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruine de l'EI*. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>). Transcription personnelle. 00:06:04

<sup>26</sup> ROMILLY (de), Jacqueline. *La tragédie grecque*. Quadrige, PUF. Paris, 1970. p.41

<sup>27</sup> ROMILLY (de), Jacqueline. *La tragédie grecque*. Quadrige, PUF. Paris, 1970. p.53

peine compréhensibles car dites par des comédiens à la voix modifiée le texte de la trilogie dans son *Orestie : une comédie organique ?*, et qui ainsi met en avant l'extrême violence et les corps de la tragédie<sup>28</sup>, Milo Rau souligne cette violence en remplaçant quatre-vingt pour-cent<sup>29</sup> de ce texte centré sur l'action, centré sur l'action et non sur les mouvements internes aux personnages, par le texte intime, celui du témoignage et de l'expérience vécue de ses comédiens et artistes.

---

<sup>28</sup> Entretien avec Romeo Castellucci. Les Célestins, Théâtre de Lyon. 20-27 janvier 2016. <https://youtu.be/3cCuHRvO-F4>

<sup>29</sup> Cf. *Le Manifeste de Gand*, commandement 4. Annexe 2 page 74.

**PARTIE 2 :**  
**S’AFFRANCHIR DU TEXTE D’ESCHYLE**

Dans le *Manifeste de Gand*, Milo Rau s'impose la règle dite « des vingt pour-cent »<sup>30</sup> qui oblige l'équipe artistique de son théâtre à réécrire la pièce choisie en début de projet. Il a été rappelé qu'*Oreste à Mossoul* est principalement fondé sur l'*Orestie* d'Eschyle, voyons à présent comment cette réinvention du texte est mise en œuvre et examinons les problématiques qu'elle soulève quant à la réception de la trilogie antique.

Avant de comprendre comment et pourquoi Milo Rau entreprend une distanciation entre sa création et le texte d'Eschyle, il faut comprendre pourquoi il s'est tourné vers ce poète tragique pour raconter son *Orestie*. L'écriture d'Eschyle est une écriture de l'action, qui développe peu les états d'âme des personnages mais qui donne lieu à une profonde réflexion politique. Cette écriture presque documentaire, qui d'ordinaire effraie en raison de la faible place qu'elle laisse à la psychologie et à l'expérience individuelle, devient une force pour Milo Rau qui donne une place fondamentale à l'expérience vécue et au témoignage, récit de cette expérience.<sup>31</sup>

## **1. Du poète d'Eleusis à Ted Hughes, entre obscurité et authenticité**

Pour toute œuvre complexe donnant lieu à une adaptation pour la scène, et particulièrement quand son contenu est écrit dans une langue ancienne, le choix de la traduction ne peut pas être anodin : il reflète une certaine compréhension du texte et constitue un premier indice de ce que souhaite représenter le metteur en scène, ou de la manière dont celui-ci va se servir du texte<sup>32</sup>. Aussi on peut citer Ariane Mnouchkine, Georges Lavaudant et Peter Stein parmi ceux qui ont travaillé sur leur propre traduction de l'*Orestie* d'Eschyle, soit afin de rendre l'onirisme ou la poésie des vers, soit, au

---

<sup>30</sup> « L'adaptation littérale des classiques est interdite. Si un texte – qu'il s'agisse d'un livre, d'un film ou d'une pièce de théâtre – est disponible au début des répétitions, il ne doit pas dépasser de 20% de la durée finale de la représentation. » RAU, Milo. *Global Realisme/Réalisme Global*. Golden Book I. NTGent. 2019, Berlin.

<sup>31</sup> « Ce n'est pas Eschyle qui m'intéresse mais Eschyle à Mossoul. » RAU, Milo. « Il y a quelque chose d'irréparable dans l'âme humaine ». Entretien réalisé par Guy Duplat. *La Libre Belgique*. Bruxelles, 08/04/2019.

<sup>32</sup> ERTEL, Evelyne. LECHEVALIER, Claire. JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Agamemnon, Eschyle*. SCEREN. CNDP. Paris, 2009. p.9

contraire, dans le but de clarifier le texte afin d'ouvrir un plus grand champ des possibles à la mise en scène<sup>33</sup>.

Il faut donc ici étudier les choix de Milo Rau et de son équipe quant à leur traitement du texte d'Eschyle, en partant des particularités et des difficultés de la trilogie eschyléenne, pour aller jusqu'à la traduction qui semble avoir été utilisée dans *Oreste à Mossoul*. Nous verrons ainsi que ce choix constitue une première étape dans la prise de distance par Milo Rau avec le texte d'Eschyle.

## **1.1. Le texte d'Eschyle**

### **1.1.1. Une langue « opaque »<sup>34</sup>**

La langue d'Eschyle a pour première difficulté d'être métaphorique<sup>35</sup>, en plus bien sûr d'être en vers, ce qui est commun à toutes les tragédies grecques accessibles de nos jours. Son audibilité par un public contemporain non initié est par conséquent infime, si ce n'est absente, dans la mesure où l'auteur s'adresse à ses concitoyens de l'Athènes classique, au fait du mythe d'Oreste et des éventuelles comparaisons employées par Eschyle. Cette opacité ancre la dimension rituelle d'un théâtre joué dans le cadre d'un concours dédié à un dieu qui, selon Pierre Vidal-Nacquet, crée dans la pièce et chez les spectateurs un lien entre les hommes et le divin. Cette première difficulté est écartée par Milo Rau : de fait, *Oreste à Mossoul* est composée d'un récit en prose où nulle mention du divin n'est faite, et où la mise en avant de l'opacité, ou de l'inaccessibilité culturelle, se fonde non pas sur la distance temporelle entre les publics, mais sur la distance entre théâtre occidental et culture irakienne.

### **1.1.2. Le chœur : « pierre d'achoppement de toutes les mises en scène modernes »<sup>36</sup>**

Cette dimension rituelle et distancée dans le temps est aussi marquée par la place importante du chœur, et avec lui des parties chantées. Par exemple, Eschyle attribue

---

<sup>33</sup> *Ibid.* p.11

<sup>34</sup> ERTEL, Evelyne. LECHEVALIER, Claire. JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Agamemnon, Eschyle*. SCEREN. CNDP. Paris, 2009. p.11

<sup>35</sup> *Ibid.* p.11

<sup>36</sup> Rolland Barthes, cité dans : PAPALEXOU, Eleni. « Le Choeur antique et ses aspects divers sur la scène contemporaine ». In : *Caesarodunum* XLII - XLIII bis. Clermont-Ferrand, 2008.

plus de quatre cents vers au chœur des *Choéphores*, soit plus d'un tiers de la pièce. À titre de comparaison, Euripide n'en place qu'un peu plus de deux cents dans *Electre*<sup>37</sup>. De plus, le chœur est un élément essentiel à l'*Orestie* en ce qu'il structure non seulement la pièce, puisqu'il permet de la partager artificiellement en épisodes séparés par des *stasima*, mais aussi de développer la partie du drame qui concerne la communauté, et d'intégrer la cité aux problématiques individuelles des héros tragiques.

La difficulté que posent les parties chorales de la tragédie grecque à leur traduction pour la scène viennent alors de la manière dont ce chœur est compris et du projet de mise en scène. D'une part, du fait de sa dimension presque religieuse, le chœur peut soutenir un texte litannique dont l'impact et l'aspect « dionysiaque »<sup>38</sup> se fonde sur l'écho et sa répétition en canon, soutenu par une chorégraphie à consonances primitives. C'est par exemple ce que choisit de faire Ivo Van Hove dans *Electre/Oreste* qui certes est tirée principalement des textes d'Euripide, mais où le chœur est omniprésent et tient un rôle central dans l'esthétique du spectacle. Ce premier choix de lecture du chœur implique peu de coupes dans le texte d'origine, mais aussi un jeu sur les refrains qui apparaissent dans certaines tragédies. D'autre part, le chœur peut prendre la forme d'un seul ou de deux personnages à part entière, dialoguant sur l'action qui se déroule sous leurs yeux. C'est ce que choisit de montrer Georges Lavaudant dans sa reprise de l'*Orestie* en 2019<sup>39</sup>, mais aussi dans sa première mise en scène en 2000<sup>40</sup>. Ici, les coupes dans le texte choral sont plus nombreuses, car il s'agit de clarifier le texte en un dialogue entre deux personnages clairement définis, et non pas à un ensemble solidaire ; cela implique aussi que, comme les héros tragiques, ces nouveaux personnages s'expriment en prose.

---

<sup>37</sup> ROMILLY (de), Jacqueline. *La tragédie grecque*. Quadrige, PUF. Paris, 1970. p.30

<sup>38</sup> LECHEVALIER, Claire. « “La génération sacrifiée des enfants des Atrides. *Électre/Oreste* mis en scène par Ivo Van Hove à la Comédie-Française” », Actualité du théâtre antique. 2019.

<sup>39</sup> Entretien avec Fani Carencu autour de la reprise de l'*Orestie* de Georges Lavaudant. Enregistrement audio et retranscription. Montpellier, 14/12/2019.

<sup>40</sup> ERTEL, Evelyne. LECHEVALIER, Claire. JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Agamemnon, Eschyle*. SCEREN. CNDP. Paris, 2009.



Enfin, la troisième possibilité de mise en scène du chœur impliquant une écriture particulière, que relève notamment Eleni Papalexou<sup>41</sup>, est celle qui semble choisir Milo Rau : il s'agit de faire exister le personnage choral par autre chose que le texte ou le comédien, et ainsi de le rendre silencieux. D'une certaine manière les difficultés qui découlent du chœur sont supprimées ici, puisque la distance qui se formait à partir de l'étrangeté de cet ensemble chantant n'existe plus : seule l'image du peuple persiste.

## 1.2. La traduction de Ted Hughes

Selon David Wiles, il existe pour les textes anciens quatre catégories de traduction : scolaire, destinée à la lecture, poétique et scénique.<sup>42</sup> Si Ted Hughes est un maître de la version poétique avec sa proposition de traduction et de modernisation de l'*Orestie* en 1999<sup>43</sup> et livre un texte aussi complexe que riche en nouvelles interprétations du texte d'Eschyle, il fournit aussi le texte sur lequel Milo Rau et son équipe annoncent s'appuyer<sup>44</sup>. De plus, Milo Rau étant helléniste de formation, le rapport entre sa création et la version grecque doit être questionné. Il nous faut donc examiner ce que Ted Hughes apporte à la lecture de la trilogie afin de distinguer un peu mieux ce qu'il reste du texte d'Eschyle dans *Oreste à Mossoul*.

### 1.2.1. Eschyle et Steiner

La traduction d'une pièce antique doit prendre en considération trois paramètres : le public d'origine d'abord, grec et antique, le public visé par la mise en scène ensuite, ainsi que le contexte global dans lequel il assiste à la pièce<sup>45</sup>, et enfin l'équipe, notamment les comédiens, qui portera le texte et l'enrichira de sa propre compréhension et de son expérience. Ce que propose alors Hughes en 2000, c'est un

---

<sup>41</sup> PAPALEXOU, Eleni. « Le Chœur antique et ses aspects divers sur la scène contemporaine ». In : *Caesarodunum XLII - XLIII bis*. Clermont-Ferrand, 2008. p.290

<sup>42</sup> WILES, David. « *Translating Greek Theater* », in : *Theatre Journal*, Vol. 59, N°3, *Theatre and Translation*. The Johns Hopkins University Press. October 2007. p.364

<sup>43</sup> *Ibid.* p.366

<sup>44</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019.

<sup>45</sup> « *Theatre translation is a connector between ancient and modern audiences, but its operation is confined by linear temporalities of transmissions.* » HARDWICK, Lorna. « Translating Greek Tragedy to the Modern Stage », in : *Theatre Journal*, Vol. 59, N°3, *Theatre and Translation*. The Johns Hopkins University Press. October 2007. p.361

texte dont les maîtres-mots sont « *clarity and directness* »<sup>46</sup>. Autrement dit, alors qu'Eschyle est un auteur connu pour sa poésie et l'opacité de son langage, le texte que choisit Milo Rau est clair et authentique, sans détour ni artifice, ce que le commentateur David Gervais explique par l'exemple de l'usage que fait Ted Hughes du registre familier pour traduire Eschyle avec le plus de simplicité possible<sup>47</sup> : ce que projette Ted Hughes, selon lui, c'est de rééduquer son lecteur et son public à la poésie tragique, dont ils ont trop longtemps été éloignés par des considérations trop académique.

On ne peut certes pas en dire autant de Milo Rau avec *Oreste à Mossoul*, qui part du postulat que son public connaît déjà l'*Orestie* d'Eschyle, mais on comprend un peu mieux son choix du texte par rapport à son projet d'hyper-accessibilité : la clarté de la traduction lui confère plus de libertés dans la réécriture et la mise en scène qui ne sont plus contraintes de se concentrer sur l'explicitation des métaphores eschyléennes, tandis que l'authenticité lui permet de tisser des liens plus étroits entre ses comédiens et leurs personnages. Influencé par Georges Steiner selon qui la tragédie ne peut plus fonctionner dans sa forme classique en ce que l'horreur qu'elle représente est devenue le quotidien de tout-un-chacun<sup>48</sup>, Ted Hughes donne à lire un texte dans lequel les enjeux tragiques sont explicites et les héros conscients de leur destin, résignés et pessimistes<sup>49</sup>. Dans ce sens, la distribution dans *Oreste à Mossoul* est fondée sur les expériences propres des comédiens : par exemple, le comédien interprétant Oreste est atteint de douleurs chroniques, ce qui l'empêche d'ailleurs d'assurer son rôle lors de certaines représentations.

Tout comme Ted Hughes avec sa traduction, Milo Rau cherche le tragique ailleurs que dans la tragédie elle-même, et le fonde sur la prise de conscience par le spectateur de sa proximité avec l'horreur à laquelle il s'est habitué, et de sa résignation inconsciente à la laisser s'accomplir. « Nous comprîmes que les gens de Mossoul, quand

---

<sup>46</sup> GERVAIS, David. « *Tragedy Today : Ted Hughes's 'Oresteia'* ». The Cambridge Quarterly, Vol.31, N°2, *Special Issue on Contemporary Poetry II*. Oxford University Press. 2002. p.141

<sup>47</sup> *Ibid.* p.141

<sup>48</sup> STEINER, Georges. *La mort de la tragédie*. Traduit de l'anglais par Rose Celli. *Folio Essais*, Gallimard. Paris, 1993. p.309

<sup>49</sup> « *this Orestes is so inured to suffering that it seems to confirm what he already knows* » : GERVAIS, David. « *Tragedy Today : Ted Hughes's 'Oresteia'* ». The Cambridge Quarterly, Vol.31, N°2, *Special Issue on Contemporary Poetry II*. Oxford University Press. 2002. p.146

ils virent notre performance, sentaient que cela ne suffisait pas à montrer leur véritable situation. Ce qui se joue sur scène n'est pas assez pour rendre la grande image de leur réalité », confie un comédien lors d'un entretien à propos de sa participation au projet<sup>50</sup>. Milo Rau rend donc compte de la réalité en Irak, qui peut être minimisée par les media qui nous la montrent normalement, et ainsi met en scène la « mort de la tragédie » : quoi de plus tragique que de réaliser que la tragédie ne suffit plus à montrer ce qu'il y a de plus terrible ?

### 1.2.2. Eschyle moralisateur

Je n'irai cependant pas jusqu'à affirmer qu'*Oreste à Mossoul* est construite à partir de la traduction de Ted Hughes : elle est certes citée comme texte de référence dans le livre complémentaire au spectacle, mais il est impossible avec les moyens à ma disposition de savoir si les quelques extraits joués sur scène en sont bel et bien tirés. Il est possible que cette traduction n'ait été choisie pour le livre qu'en raison de sa qualité, indépendamment de la performance. En outre, l'utilisation fragmentée, voire proverbiale, du texte d'Eschyle traduit par Ted Hughes dans le livre en question suggère que la tragédie grecque n'est en réalité qu'un arrière-plan de la performance, le matériau d'une création et non le cœur d'une mise en scène.

C'est cette interprétation moralisatrice qui nous intéresse ici. David Gervais explique dans son commentaire de l'*Orestie* de Ted Hughes que ce dernier introduit dans la trilogie une dimension moralisatrice à la manière de Shakespeare<sup>51</sup>. Cette particularité de l'écriture de Ted Hughes offre l'opportunité à Milo Rau de ponctuer le livre qui complète son spectacle avec six citations<sup>52</sup> non référencées tirées du texte de l'*Orestie*, en rapport plus ou moins direct avec le contenu du livre. Ces six citations telles qu'elles sont présentées au lecteur suggèrent un mouvement de pensée dans lequel Milo Rau se met en scène découvrant l'horreur de la réalité irakienne, mais suggère aussi que certains vers d'Eschyle, reçus par le prisme de la première interprétation de

---

<sup>50</sup> « *We realised that the people of Mosul, when they saw our performance, they felt that it is not enough to show their real situation. What is performed on stage is not enough to give the big image of their reality.* » Entretien avec Duraid Abbas Ghaieb. « *Orestes in Mosul* » de Milo Rau. [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net). 2019. Transcription et traduction personnelles. 00:01:20

<sup>51</sup> GERVAIS, David. « *Tragedy Today : Ted Hughes's 'Oresteia'* ». *The Cambridge Quarterly*, Vol.31, N°2, *Special Issue on Contemporary Poetry II*. Oxford University Press. 2002. p.144

<sup>52</sup> Lisibles en annexe 3, page 76.

Ted Hughes, l'ont marqué et poussé à reposer les questionnements de l'auteur antique dans le contexte contemporain. La traduction de Ted Hughes permet alors à Milo Rau de renverser l'historicité de la tragédie grecque et d'en affirmer la transhistoricité<sup>53</sup>.

## 2. L'*Orestie* d'Eschyle ?

Cependant, l'*Orestie* qu'utilise Milo Rau semble être composite : certains éléments semblent être tirés ou inspirés d'autres versions du mythe.

### 2.1. Une *Orestie* à Mossoul : contextualisation

Alors que l'*Orestie* d'Eschyle se joue dans le monde grec, et plus particulièrement à Athènes avec les *Euménides*, Milo Rau choisit de déplacer la pièce hors de l'Europe, à Mossoul. La contextualisation de cette délocalisation est ici nécessaire pour introduire les enjeux qui seront développés dans les sous-parties suivantes. Nous indiquerons donc brièvement les dates essentielles mentionnées dans le *Golden Book* d'*Oreste à Mossoul*, ainsi que les dates fondamentales dans le processus de création de la pièce.

#### 2.1.1. De Mossoul à Eschyle

La dimension historique, ou du moins chronologique, du spectacle et de sa création est déjà intrinsèque à *Oreste à Mossoul* puisque l'on peut lire dans le *Golden Book*, livre complémentaire au spectacle, une frise chronologique qui se déroule tout au long des bas de pages de l'ouvrage, indépendamment du contenu du livre. Cette frise propose une introduction très large à l'histoire de Mossoul, partant comme dans la pièce de la date présumée de la fondation de Niniveh, première Mossoul, en 6000 avant Jésus-Christ.<sup>54</sup> Mais elle ne s'arrête pas à la seule histoire de Mossoul et crée un lien étroit entre les crises et les événements marquants de cette histoire et l'écriture de l'*Orestie* d'Eschyle, pour laquelle la date de la traduction de Ted Hughes en 1999 est citée<sup>55</sup>. Une autre date, mentionnée dans la pièce, est précisée comme point de rencontre entre

---

<sup>53</sup> VERNANT, Jean-Pierre. « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Editions La découverte/Poche. Paris, 1986. p.79

<sup>54</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.11

<sup>55</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.39

l'histoire moyen-orientale et l'histoire de l'*Orestie* : la découverte de Troie en Turquie par Schliemann en 1871.

### **2.1.2.L'histoire de Mossoul**

En 1979, Saddam Hussein prend le pouvoir, confié à ce moment-là au président Al-Bakr : il engage une guerre contre l'Iran, envahit le Koweït en 1990 et mène une campagne punitive contre les Kurdes, pour laquelle il est condamné pour crime contre l'humanité après la chute de son régime en 2003.

En 2004 Al-Qaida s'installe en Irak, mais après la mort de son leader en juin 2006, l'Etat islamique est proclamé en Irak et choisit Mossoul comme capitale. En juin 2014, Daech s'empare de Mossoul et se proclame Etat islamique à son tour. Deux mois plus tard, les Etats-Unis annoncent le début des frappes aériennes en Irak en vue d'éliminer les bases et les partisans de Daech.

Mossoul est réduite en ruines, et la résistance contre l'Etat islamique est peu à peu reconnue parmi les forces militaires légitimes dans les conflits, et se voit assistée par les forces américaines en octobre 2016, lors d'une opération organisée pour reprendre Mossoul. La ville est finalement libérée en juillet 2017 par les forces irakiennes : la démocratie est instaurée, et le peuple élit en 2018 son premier président depuis la prise de pouvoir de Saddam Hussein.

### **2.1.3.Milo Rau sur le front irakien : le genèse d'une Orestie à Mossoul**

En 2016, Milo Rau effectue des repérages entre la Syrie et l'Irak pour sa création *Empire*. Il découvre le front irakien où il a l'occasion de discuter avec les résistants et comprend que l'horreur que vivent les habitants de Mossoul dépasse l'imagination du public occidental<sup>56</sup>. Il décide donc de revenir à la tragédie grecque, alors qu'*Empire* serait déjà une adaptation du mythe de Médée<sup>57</sup>, et d'exploiter à Mossoul le rapport à la guerre dont témoignent les pièces d'Eschyle, mais aussi d'amorcer la réflexion sur le pardon que suggère la trilogie de l'*Orestie*. Il choisit d'intégrer l'attentat commis le 28 février 2019 à l'université de Mossoul, alors que la

---

<sup>56</sup> 28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruines de l'EI. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:06:30

<sup>57</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.21

mise en scène est quasiment achevée, afin de montrer que cette question est encore « brûlante »<sup>58</sup> après la fin du régime de Daech en Irak.

## 2.2. L'ajout du meurtre d'Iphigénie

D'abord, Milo Rau choisit de représenter le meurtre d'Iphigénie, qui n'apparaît pas chez Eschyle puisque l'*Agamemnon* commence avec le retour du roi de Mycènes, après la guerre de Troie. Cet ajout suggère alors une inspiration du côté de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, ce qui semble étayé par le fait qu'un autre élément est absent de l'écriture d'Eschyle : les regrets d'Agamemnon à propos du sacrifice de sa fille. En effet lors du dernier repas de Cassandre, Agamemnon, Clytemnestre et Egisthe, la captive du roi chante une chanson iranienne dont les paroles, sur-titrées en français sur l'écran, parlent d'une enfant perdue et regrettée. La référence à Iphigénie est évidente mais, là où le texte d'Eschyle tend à montrer un Agamemnon sans regret quant au sacrifice de sa fille<sup>59</sup>, cette chanson dans *Oreste à Mossoul* lui accorde le bénéfice du doute : sacrificateur ou assassin, il n'en est pas moins père, et son amour pour sa défunte fille ne semble pas l'avoir quitté.

### 2.2.1. Les regrets d'Agamemnon : Eschyle ou Euripide ?

Cette attitude hésitante du père de la victime quant à la nécessité et à l'horreur du sacrifice se rapproche des débats intérieurs d'Agamemnon dans *Iphigénie à Aulis*, qui ne décide pas immédiatement de faire offrande de son enfant en échange de vents favorables.

---

<sup>58</sup>28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruines de l'EI. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:06:04

<sup>59</sup> VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NACQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*. Editions La Découverte/Poche. Paris, 1972. p.64

<p>(ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ) [...]  τήν δ' αὖ τάλαιναν παρθένον - τί παρθένον;  Ἄιδης νιν, ὡς ἔοικε, νυμφεύσει τάχα -  ὡς ὄικτις· οἴμαι γάρ νιν ἰκετεύσειν τάδε·  ᾿Ω πάτερ, ἀποκτενεῖς με; τοιούτους γάμους  γήμειας αὐτὸς χῶστις ἐστὶ σοι φίλος.  παρῶν δ' Ὀρέστης ἐγγυὸς ἀναβοήσεται  οὐ συνετὰ συνετῶς· ἔτι γάρ ἐστι νήπιος.  αἰαῖ, τὸν Ἑλένης ὡς μ' ἀπώλεσεν γάμον  γήμας ὁ Πριάμου Πάρις, ὃς εἴργασται τάδε.</p>	<p>AGAMEMNON. [...] Et la vierge infortunée,  — que dis-je ? vierge ! Hadès, je pense, va  tout à l'heure la prendre pour épouse, —  combien j'ai pitié d'elle ! Je crois entendre sa  prière : « O mon père, tu veux donc me faire  périr ? Je te souhaite un pareil hymen à toi et à  tous ceux qui te sont chers. » Oreste sera là, à  ses côtés, et poussera des cris inintelligibles  pour tout autre que pour un père : car il ne  parle pas encore. Hélas ! hélas ! combien m'a  été fatale l'union adultère d'Hélène et du fils de  Priam ! De là viennent tous nos malheurs.</p>
---	---

Il se dégage de cet extrait d'une tirade qu'Agamemnon prononce dans *Iphigénie à Aulis*<sup>60</sup> une forte tonalité pathétique, qui met en avant les regrets que le père d'Iphigénie exprime avant que sa fille et son épouse n'arrivent auprès de lui. Alors que ces dernières s'apprêtent à célébrer la nouvelle du mariage de la jeune fille, Agamemnon aborde un discours funeste. Cette tonalité se lit d'abord à travers un vocabulaire spécifique que représentent les interjections « ὡς » et « αἰαῖ », les verbes « ἰκετεύσειν », « ὄικτις » et « ἀναβοήσεται » qui suggèrent une ambiance sonore tragique, mais surtout à travers l'adjectif « τάλαιναν » qui qualifie le substantif « παρθένον », celui-ci se rapportant à Iphigénie elle-même.

À ce premier champ lexical s'ajoute un contexte relatif à la mort prochaine avec la mention d'Hadès en début de vers, puis avec le verbe « ἀποκτενεῖς » qui souligne la violence de l'acte que le roi d'Argos s'apprête à commettre, puisqu'il ne signifie pas seulement « tuer », mais aussi « condamner à mort » qui suggère la volonté de tuer Iphigénie plus que le devoir. Ce verbe s'inscrit dans un reproche désespéré qu'Agamemnon imagine dans la bouche de sa fille au moment du sacrifice : il est donc d'autant plus tragique que le père de la victime s'accuse lui-même de son crime, ce à quoi il ajoute une malédiction.

Enfin, le rôle de père d'Agamemnon peut se lire dans cet extrait avec l'apostrophe « ᾿Ω πάτερ » qu'il place dans la bouche de sa fille. L'expression est, elle aussi, en début de vers, ce qui le rapproche du dieu des enfers et par là renforce sa culpabilité. En outre, le roi fait grand cas de ses enfants, ce que les mots « νήπιος » pour

<sup>60</sup> Euripide. *Iphigénie à Aulis*. vv.460-468 ([http://mercurie.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/euripide\\_iphigenie\\_aulis/lecture/10.htm](http://mercurie.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/euripide_iphigenie_aulis/lecture/10.htm))

Oreste et « παρθένον » pour Iphigénie montrent. D'ailleurs Euripide joue certainement entre les sens de « fille » et de « vierge »<sup>61</sup> grâce à une antanaclase, ce que la traduction rend difficilement.

Bien que les regrets de l'Agamemnon d'Euripide soient exprimés avant le sacrifice d'Iphigénie, et non après comme choisit de le montrer Milo Rau, le même jeu lexical est employé lors du dernier repas d'Agamemnon dans *Oreste à Mossoul*. Cette similitude suggère ainsi une inspiration de la part du metteur en scène, qui a lu, étudié et traduit certaines pièces d'Euripide.

### **2.2.2. Baraa Ali : l'Iphigénie de Mossoul**

L'ajout du personnage d'Iphigénie permet enfin à une jeune actrice, déjà récompensée pour une prestation en Irak, d'exercer sa passion en tant que comédienne professionnelle, en accord avec l'article sept du *Manifeste de Gand*<sup>62</sup>. Cependant, quoi que cette production lui rende service, Baraa Ali se voit attribué un rôle muet, dont la seule action sur scène est de mourir étranglée par celui qui joue Agamemnon, soit un homme symboliquement responsable du gouvernement. Comme Iphigénie meurt pour servir sa cité, et permettre à son père de défendre les intérêts d'Argos, Baraa Ali semble, du fait de son expérience<sup>63</sup>, représenter la jeunesse irakienne sacrifiée pour la renaissance de son pays après les conflits qui l'ont détruit.

## **2.3. La suppression du chœur**

En outre, alors qu'Eschyle est celui des poètes chez qui les parties chorales sont les plus importantes, le texte du chœur est, dans *Oreste à Mossoul*, en grande partie supprimé, et notamment remplacé par une bande-son musicale en majorité fondée sur le morceau « *Mad World* ».

### **2.3.1. Museler la voix du peuple**

La proportion des vers énoncés par le chœur par rapport à ceux des personnages est telle que cette suppression tient avant tout de l'aspect pratique, et on revient en cela

---

<sup>61</sup> H.G.Liddell. R.Scott. H.S.Jones. *A Greek-English Lexicon*. Clarendon Press. Oxford, 1883. (9th ed. 1940).

<sup>62</sup> Cf. *Le Manifeste de Gand*, commandement 7. Annexe 2 page 74.

<sup>63</sup> Cf. La description du spectacle. Annexe 1, page 63.



à la règle des vingt pour-cent. Pour autant la réduction du rôle du chœur peut être lue autrement, éclairée par une remarque de Peter Stein, qui souligne que le chœur, plus que les personnages eux-mêmes, discute et se dispute dans un registre et selon un contexte politique et en cela représente le débat démocratique possible entre les citoyens libres d'Athènes<sup>64</sup>. Dans *Oreste à Mossoul*, le seul chœur figuré par des comédiens est muet, et joué par des jeunes hommes irakiens qui ne peuvent sortir de Mossoul et qui ont longtemps été soumis à un régime politique qui les a opprimés et les a privés de leur liberté d'expression. Aussi, lorsque Milo Rau muselle ce chœur, et le rend quasi absent, voire dématérialisé par le moyen de la musique, il muselle symboliquement le peuple qui, en temps normal, devrait pouvoir s'exprimer et débattre sur l'action à laquelle il assiste et participe.

<p>« <i>Is there equality, real exchange, democracy? It is as if Orestes in Mosul must accomplish something symbolically that the world is unable to achieve itself, and perhaps that's the purpose of art. Of course, our Oresteia – unlike the original – also talks about the failure of this dream.</i> »</p>	<p>Est-ce qu'il y a une égalité, un échange réel, une démocratie ? C'est comme si <i>Oreste à Mossoul</i> devait symboliquement accomplir quelque chose que le monde est incapable d'achever lui-même, et peut-être que c'est le but de l'art. Bien sûr, notre <i>Orestie</i> – contrairement à l'originale – parle aussi de l'échec de ce rêve.</p>
---	--

C'est ce qu'explique Milo Rau à propos de la nécessité de montrer sur scène des dynamiques de pouvoir politiquement et moralement contestés comme celles qui s'accomplissent à Mossoul<sup>65</sup>. Ce que montre alors Milo Rau, c'est l'impossibilité pour les Irakiens de se projeter dans un avenir meilleur, à cause d'un passé qui les a contraints à ne jamais exprimer leurs rêves.

### 2.3.2. Du chœur à la plainte individuelle : la comptine de Cassandre

En fait, Milo Rau a une interprétation partagée du chant au théâtre. Là où il est presque entièrement attribué aux choreutes dans l'*Orestie* d'Eschyle, les rares parties chantées sont associées au discours intime, personnel dans *Oreste à Mossoul*. Reprenons l'exemple de la comptine chantée par Cassandre lors de son dernier repas : ce chant n'est pas attribué au chœur, il est interprété par un personnage de la pièce, qui

<sup>64</sup> HART, Mary Louise. TAPLIN, Olivier. HALL, Peter. SELLERS, Peter. STEIN, Peter. KONIORDOU, Lydia. « *Ancient Greek Tragedy on the Stage* ». In : *Arion, a Journal of Humanities and the Classics, Third Series*. Vol.11, N°1. Spring-Summer, 2003. p.158

<sup>65</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.25 (Traduction personnelle.)

le prononce en direct et face-caméra, de sorte que le public peut se sentir intimement concerné par le regard de la comédienne, rendu particulièrement pénétrant par un léger effet de zoom.

### 2.3.3.L'impossible musique irakienne

À l'inverse, le metteur en scène donne l'occasion aux musiciens et artistes résistants qu'il a rencontrés en Irak de jouer un morceau, ce qu'ils n'avaient pas le droit de faire du temps de l'Etat islamique à Mossoul. On pourrait percevoir ce moment de la pièce comme une libération symbolique de la parole du peuple par l'art si l'on entendait ce que jouent les musiciens, mais ce n'est pas le cas. A partir du moment où le groupe de musiciens commence à jouer, la son de la vidéo est remplacée par le thème original de « *Mad World* »<sup>66</sup>, empêchant une nouvelle fois ce peuple symbolique de s'exprimer, alors même qu'ils interprètent ce morceau.

### 2.3.4.« *Mad World* », le cri du chœur ?

Le thème de « *Mad World* » est en effet récurrent tout au long de la représentation : la chanson apporte d'abord une nuance nostalgique à la pièce, puis à force d'être répétée comme une litanie, elle devient insupportable et contribue à l'atmosphère de plus en plus pesante au fur et à mesure que le spectacle se joue. Malgré son omniprésence, la participation du morceau à la pièce n'est pas constante : des variations de volume sonore semblent indiquer le rôle qu'elle prend selon la scène jouée et selon le contexte de diffusion. Ainsi le morceau « *Mad World* » peut-il autant faire office de bande-son que de commentaire choral, insistant sur telle ou telle scène importante dans l'économie de la pièce.

Le titre et les paroles de ce morceau peuvent alors être exploitées en fonction de ce dernier rôle : celui de chœur.

<i>And I find it kind of funny</i> <i>I find it kind of sad</i> <i>The dreams in which I'm dying are the best</i> <i>I've ever had</i> <i>I find it hard to tell you,</i> <i>I find it hard to take</i> <i>When people run in circles it's a very, very</i> <i>Mad world, mad world</i>	Et je trouve cela un peu drôle Je trouve cela un peu triste Les rêves dans lesquels je meurs sont les meilleurs que j'ai jamais faits Je trouve cela dur à te raconter Je trouve cela dur à porter Quand les gens courent en rond, c'est un véritable Monde de fous, monde de fous
--	--

<sup>66</sup> Cf. La description du spectacle. Annexe 1 page 28.

Cet extrait<sup>67</sup> est composé du refrain de la chanson, qui en est la partie la plus récurrente dans *Oreste à Mossoul*. La première personne peut rappeler, dans le contexte de représentation d'une tragédie grecque antique, le « je » du chœur qui donne ses observations et son état d'esprit (« *I find* », « *funny* », « *sad* ») par rapport aux actions qui se jouent devant lui. De plus, même si le chœur n'est ici que spectateur et commentateur dans la tragédie, il est profondément concerné par les problématiques qui s'y jouent, ce que les vers « *I find it hard to tell you/I find it hard to take* » peuvent rendre : le chœur est confronté à l'indicible qu'il doit pourtant exprimer pour le spectateur, et qu'il doit supporter en partageant son sort avec les personnages principaux. Cette interprétation peut être soutenue par le fait que la proposition de jouer ce morceau vient, au cours de la pièce, d'un résistant musicien de Mossoul, qui de fait a subi la répression et la censure imposées par l'Etat islamique qu'il combat.

### **2.3.5. Le cycle de la violence : « on a souffert et rien appris »**

En outre, le chœur est le témoin de la folie des hommes, et de son caractère éternel. On retrouve dans ce même texte la notion de cercle vicieux (« *When people run in circles* »), qu'illustre l'enchaînement des meurtres dans l'*Orestie*, mais aussi la succession des conflits et des violences en Irak, comme le montre la pièce. L'enlèvement de la jeune Leïla par un soldat djihadiste, auquel elle est mariée et avec lequel elle a deux enfants, est succédé par son enfermement dans un camp de prisonniers djihadistes : de victime de l'Etat islamique, elle passe à victime de son propre camp, sans espoir de réhabilitation.

« Dans la tragédie, il y a quelque chose d'irréparable dans l'âme humaine. La réparation n'existe pas. Je l'ai vu en travaillant au Rwanda et au Congo. Quand, à Mossoul, on demande aux jeunes ce qu'il faut faire des milliers de prisonniers de Daech, ils ne votent pas. [...] Eschyle termine en disant "souffrir et apprendre". En Irak, on a souffert et rien appris, alors que l'*Orestie* se termine, comme s'achève la tragédie, avec le pardon des Athéniens à Oreste. Le théâtre a toujours eu ce plaisir sadique de montrer sur scène la violence des guerres. À la fin d'une guerre, on la rejouait sur scène pour permettre la réintégration des soldats après les traumatismes. Comme dans une psychanalyse, ils viennent dire leurs chocs devant un public. Cela se passe encore au Rwanda où chaque 16 avril pour commémorer le génocide, tout le monde parle, raconte et pleure. Mais le drame en Irak ou en Afrique c'est que ce n'est pas une psychanalyse et qu'il n'y a pas de solution au cycle des vengeances. »<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Traduction personnelle.

<sup>68</sup> RAU, Milo. « Il y a quelque chose d'irréparable dans l'âme humaine ». Entretien réalisé par Guy Duplat. *La Libre Belgique*, édition nationale. Bruxelles, 08/04/2019. p.43

Milo Rau montre ici que le pardon que décrit Eschyle est en fait impossible, puisque la violence en Irak s'engendre elle-même, de manière cyclique. De même que l'*Orestie* illustre la loi du talion, *Oreste à Mossoul* s'attache à illustrer l'horreur de la réalité absurde de l'actualité en Irak, justifiant ainsi le martèlement de la dernière phrase du refrain (« *Mad world, mad world* »).

## **2.4. La disparition d'Electre, la présence renforcée de Pylade**

Enfin, le personnage d'Electre est complètement absent de cette version de l'*Orestie* d'Eschyle, tandis qu'elle tient un rôle essentiel dans les *Choéphores*. Inversement, Pylade gagne en présence et en importance, devenant explicitement l'amant d'Oreste.

### **2.4.1. La vengeance de Pylade**

Sur le modèle d'Euripide, le Pylade de Milo Rau est non seulement l'ami fidèle et le confident d'Oreste, mais aussi son plus grand soutien. Cependant, comme l'Electre d'Eschyle, il est aussi l'inspirateur de la vengeance d'Oreste, déplaçant ainsi l'enjeu des meurtres de Clytemnestre et d'Egisthe. Dans *Oreste à Mossoul*, Pylade souhaite la vengeance de son peuple persécuté par le couple d'usurpateurs, et cela n'est pas sans rapport avec le fait que ce personnage est interprété par Duraid Abbas Ghaieb, un comédien originaire de Bagdad, qui lit l'*Orestie* d'Eschyle à travers le prisme de son expérience familiale.

Ainsi, dit-il, l'*Orestie* est « une histoire de guerre », tout comme celle de Mossoul, lors de laquelle son neveu est mort au service de l'Etat islamique qui persécutait sa propre famille<sup>69</sup>. L'acteur explique dans une interview sa conviction quant au pouvoir du théâtre contre la guerre tout en reconnaissant que ses procédés habituels ne suffisent pas<sup>70</sup>, c'est certainement la raison pour laquelle il livre un témoignage en son nom propre, mais aussi avec le rôle de Pylade qu'il fait ambassadeur de la cause du peuple. Il est par ailleurs intéressant de voir que la distribution des rôles de Pylade et d'Oreste est calquée sur l'expérience de chacun des comédiens. Enfin, Duraid Abbas

---

<sup>69</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.87

<sup>70</sup> « *Orestes in Mosul* » de Milo Rau. Entretien avec Duraid Abbas Ghaieb. [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net). 2019.

Ghaieb a quitté l'Irak en 2007 pour s'installer en Europe, il a donc l'expérience de l'exil tout comme Pylade.

#### 2.4.2. Le baiser d'Oreste

De plus, comme je l'ai rappelé, Pylade devient l'amant d'Oreste. Le comédien qui l'interprète, Risto Kübar, est un comédien estonien connu dans son pays pour avoir fait son *coming-out* publiquement alors même que l'homosexualité n'y est pas tolérée<sup>71</sup>. Risto Kübar a lui aussi quitté l'Estonie pour cette raison<sup>72</sup>. Ce militantisme contre l'homophobie est alors un argument supplémentaire dans le sens de la suppression du personnage d'Electre au profit de celui de Pylade : alors qu'Electre est la sœur d'Oreste, et ainsi empêche toute écriture dans ce sens, Pylade est connu pour son extrême loyauté pour son ami Oreste et rend possible un tel développement de leur relation. On comprend d'ailleurs pendant la pièce, ainsi qu'à la lecture du livre qui l'accompagne, que ce choix d'écriture est ancré dans le contexte de persécution en Irak. En effet, lors d'un dialogue avec un autre comédien, Risto Kübar et Duraid Abbas Ghaieb expliquent leur volonté de montrer un couple d'hommes s'embrassant à l'endroit où se dressait l'immeuble d'où les partisans de l'Organisation Etat islamique jetaient les hommes soupçonnés d'avoir des pratiques homosexuelles<sup>73</sup>.

« Le baiser a été un grand choc dans un pays où l'homosexualité est pourchassée. On a pu obtenir que les chaînes de télé irakiennes et américaines venues, ne montrent pas cette image, même transformée en un bisou sur la joue. Impossible à montrer en Irak alors que c'est dans le théâtre grec où même les rôles de femmes étaient joués par des hommes. »<sup>74</sup>

Ce parallèle que propose Milo Rau entre le rejet de l'homosexualité en Irak et le contexte antique qui nécessitait, selon le metteur en scène, un fort sous-entendu homosexuel sur scène là où le couple joué était hétérosexuel, suggère enfin que le choix de l'*Orestie* est aussi en rapport avec la place de l'homosexualité masculine dans la

---

<sup>71</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.89

<sup>72</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.88-89

<sup>73</sup> « *There is this building that they threw gay people off. In the play, we kiss in public, right where this building used to be.* » RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.88-89

<sup>74</sup> RAU, Milo. « Il y a quelque chose d'irréparable dans l'âme humaine ». Entretien réalisé par Guy Duplat. *La Libre Belgique*, édition nationale. Bruxelles, 08/04/2019. p.43

culture grecque ancienne qui, plus que tolérée, est même une pratique courante quasiment institutionnalisée.

Finalement, le personnage d'Electre est effacé au profit d'un Pylade homosexuel et vengeur, qui devient presque le vrai personnage principal de la pièce, contrairement à Oreste qui n'est pas systématiquement présent aux représentations et qui ne figure pas parmi les principaux narrateurs de la pièce. L'*Orestie* d'Eschyle n'est donc pas, paradoxalement, centrale dans cette adaptation, mais tient lieu de « matériau », « d'élément de mise en scène »<sup>75</sup> : selon les mots de Milo Rau lui-même, le texte d'Eschyle est un « alibi »<sup>76</sup>.

### 3. La dramaturgie composite d'*Oreste à Mossoul*

« Oresteia is of course only an alibi to make Orestes in Mosul, a frame within which completely foreign things are compiled, in which the disparate biographic realities of the actors and the context for their own interest in the Oresteia can be shown. [...] Orestes in Mosul functions as a truth-machine, as a nearly unsolvable moral and organisational project. »	L' <i>Orestie</i> n'est évidemment qu'un alibi pour créer <i>Oreste à Mossoul</i> , une structure dans laquelle des choses complètement étrangères sont compilées, dans laquelle les réalités biographiques des acteurs et le contexte de leur propre intérêt dans l' <i>Orestie</i> peuvent être montrés. [...] <i>Oreste à Mossoul</i> fonctionne comme une machine de vérité, comme un projet moral et organisationnel quasiment irréalisable. »
---	---

Milo Rau confirme par ces mots<sup>77</sup> que le texte d'Eschyle sert de point de départ pour une création bien plus vaste, fondée sur l'expérience collective. Nous montrerons dans cette dernière sous-partie comment cette écriture spécifique se manifeste, par quels moyens elle se construit, et nous introduirons ce qu'elle implique sur scène au moment de la représentation.

#### 3.1. Une écriture collective...

Un autre élément de l'écriture du personnage d'Oreste nous mène donc au point suivant : Risto Kübar est atteint de douleurs chroniques, qu'il qualifie de « physiques »

---

<sup>75</sup> BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Quadrige manuels, PUF. Paris, 2015. p.155

<sup>76</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.21

<sup>77</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.21 (Traduction personnelle.)

et « morales »<sup>78</sup> ; aussi peut-on aisément comparer ces douleurs à la persécution d'Oreste par les Erinyes, mais avant cela par son destin et son devoir de vengeance. Il faut donc envisager *Oreste à Mossoul* non plus comme une adaptation pure de l'*Orestie* d'Eschyle, mais comme une création nouvelle issue d'une démarche d'écriture collective, elle-même fondée sur l'expérience de la création de la tragédie grecque à Mossoul.

### 3.1.1.« *Collective authorship is not a dream but a necessity* »<sup>79</sup>

Bien que les différents documents disponibles autour d'*Oreste à Mossoul* annoncent que la dramaturgie a été confiée à un seul homme, Stefan Blaeske<sup>80</sup>, le texte est en réalité attribué à l'ensemble de l'équipe de comédiens et de musiciens de la performance. Il faut rappeler que l'ambition de Milo Rau avec cette création est de confronter deux esthétiques et deux histoires, afin de montrer le décalage entre la réalité occidentale et celle que vivent les habitants de Mossoul depuis la chute de Sadam Hussein en 2003. C'est d'ailleurs ce qu'il explique dans l'extrait suivant<sup>81</sup> :

<p>« <i>With the Oresteia, we once again noted just how absurd it would be to produce this text without the expertise of, for example, the Iraqi actors – because what do we actually know about revenge, about war, about suffering, and about hate ? "We are the untouched," says Risto Kübar, and our Oresteia is a play for his generation who are today in their mid-thirties.</i> »</p>	<p>Avec l'<i>Orestie</i>, nous avons encore une fois noté combien il était absurde de produire ce texte sans l'expertise des comédiens irakiens, par exemple – car que savons-nous de la vengeance, de la guerre, de la souffrance, et de la haine ? « Nous sommes les indemnes », dit Risto Kübar, et notre <i>Orestie</i> est une pièce pour sa génération qui est aujourd'hui dans la trentaine.</p>
---	---

Le matériau le plus évident lors du spectacle est le témoignage. À l'instar d'un documentaire ou d'un reportage, *Oreste à Mossoul* donne l'impression de laisser la parole libre aux comédiens et à l'équipe artistique. Aussi, au lieu de jouer une *Orestie* complète, même s'ils rejouent quelques scènes iconiques de la pièce telles que l'assassinat d'Agamemnon, les acteurs racontent leurs souvenirs de Mossoul, leur expérience personnelle de la création du spectacle mais aussi certains épisodes de leur vie en lien plus ou moins direct avec la performances.

<sup>78</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.88-89

<sup>79</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.13

<sup>80</sup> Programme de *Oreste à Mossoul*. Théâtre des Célestins. Lyon, 2019.

<sup>81</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.13 (Traduction personnelle.)

### 3.1.2.« *Collective authorship knows a lot* »<sup>82</sup>

Les témoignages sont pour certains répertoriés dans le livre complémentaire au spectacle, et l'on devine que chacun a lui-même rédigé son texte. Susana Abdul Majid (Cassandre) et Johan Leysen (Agamemnon), par exemple, racontent chacun un épisode autobiographique, visiblement réécrit, ce que l'on peut supposer à partir de la forme presque poétique qui apparaît dans l'ouvrage, et enrichi avec l'histoire de l'*Orestie* et de ses origines, ainsi qu'avec l'histoire des conflits en Irak<sup>83</sup>. Ces comédiens font cependant partie de l'équipe occidentale d'Oreste à Mossoul et, en tant qu'interprètes des héros tragiques ont peut-être droit à un témoignage moins brut que l'équipe rencontrée en Irak, que représentent le musicien Suleik Salim Al-Khabbaz, ou encore Baraa Ali (Iphigénie), dont les récits sont présentés sous une forme plus simple et restent centrés sur leur propre expérience<sup>84</sup>.

Pourtant, alors que le texte du spectacle n'est pas disponible tel quel, un témoignage de Khalid Rawi (Le guetteur) inclut dans le livre un extrait d'un dialogue qui a lieu sur scène. Ainsi cet autre récit inclut non pas une seule mais trois expériences différentes confrontées les unes aux autres, puisqu'interviennent ici Risto Kübar et Duraid Abbas Ghaieb. Là encore, il s'agit certainement d'un témoignage réécrit pour la scène, même si la forme poétique n'y subsiste pas<sup>85</sup>.

« Orestes in Mosul is, so to speak, a play that attempts to surrender itself completely to the fundamental problem of collective, global, theatre work. »
---

<i>Oreste à Mossoul</i> est, pour ainsi dire, une pièce qui tente de se consacrer complètement au problème fondamental de la création théâtrale collective, globale.
--

Ainsi<sup>86</sup> Milo Rau met-il en application son idée selon laquelle l'écriture collective enrichit la création finale, mais surtout permet de créer un nouveau savoir à propos d'un sujet que l'on ne connaît qu'à travers certains filtres. De fait, il concrétise ce qu'il annonce dans *le Manifeste de Gand* : l'apparition d'un nouveau théâtre développé

---

<sup>82</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.69-75

<sup>83</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.69-75

<sup>84</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019 p.70-90

<sup>85</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019 p.87-89

<sup>86</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.20 (Traduction personnelle.)



autour des conceptions et usages différents qui dialoguent, ayant pour but de changer le monde.<sup>87</sup>

### **3.2. ...et mobile**

À cette contrainte d'écriture collective s'ajoute un projet documentaire qui semble se fonder sur la manière dont Peter Weiss pense le théâtre<sup>88</sup> : l'idée est de créer sur scène un compte-rendu authentique d'une expérience vécue pour l'équipe artistique et de confronter les points de vue. La raison pour laquelle *Oreste à Mossoul* s'est munie d'un dramaturge se révèle alors ici : il s'agit pour lui, non pas d'écrire ou d'adapter un texte de théâtre proprement dit, mais d'apporter une structure au matériau brut que constitue le témoignage<sup>89</sup>. De fait, le résultat n'est pas nécessairement fixe, immuable : le témoignage d'un comédien peut être rapporté par un autre ou par des médias différents du discours du comédien.

#### **3.2.1.L'authenticité du dernier moment**

De la création à la représentation, le théâtre de Milo Rau s'adapte donc en temps réel, en fonction du contexte de représentation et des circonstances internes et externes au spectacle<sup>90</sup>. Aussi le texte d'*Oreste à Mossoul* n'est-il pas fixe, et même si les surtitres qui figurent sur l'écran de projection tout au long de la représentation suggèrent que quelque chose a été précisément écrit, chronométré et paramétré, il subsiste dans la pièce une marge d'adaptation de taille. Le texte est donc différent à chaque représentation et sa version écrite n'en tire que peu de valeur, d'autant qu'elle n'est pas accessible au public dans son intégralité, mais seulement par extraits livrés dans le *Golden Book* de la pièce<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Cf. *Le Manifeste de Gand*, commandement 1. Annexe 2, page 74.

<sup>88</sup> BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Quadrige manuels, PUF. Paris, 2015. p.170

<sup>89</sup> *Ibid.* p.170

<sup>90</sup> LEYSEN, Johan: « Avec Milo Rau, on est plutôt témoin, on raconte ce qu'on a vécu ». Entretien réalisé par Elisabeth Franck-Dumas. *Libération*, N°11899. 2019. p.29

<sup>91</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019.

Un exemple probant de cette mobilité textuelle peut être donné avec la représentation du 22 octobre 2019 au Théâtre des Célestins, à Lyon<sup>92</sup>. Les spectateurs ont pu constater, non sans surprise, qu'ils assistaient à une adaptation de l'*Orestie* sans Oreste. En effet, le spectacle s'est joué en l'absence de Risto Kübar qui devait endosser ce rôle. Pourtant, il apparaît que cette particularité ne fait pas partie du spectacle originel. Le comédien qui interprétait Pylade a justifié cette absence au cours de la pièce par les douleurs chroniques de Risto Kübar. Le spectacle a donc été remanié en fonction de cette absence : son texte est partiellement pris en charge par Pylade et la version cinématographique de certaines scènes, tandis que les silences et l'espace scénique qu'il semblait devoir occuper sont laissés vides, comme s'il était présent, renforçant la tonalité pathétique de son rôle de vengeur et d'exilé.

### **3.2.2. Un théâtre à exporter**

Milo Rau semble s'inspirer du projet théâtral de Bertolt Brecht qui, sous l'expression « forme épique » du théâtre, par opposition à sa « forme dramatique », vise à conserver et stimuler le regard critique du spectateur, qui n'est plus seulement dans une posture passive, comme on peut l'être devant une fiction, mais dans une position de réception active et, ainsi, de réaction<sup>93</sup>. Ce que propose Milo Rau, dans la lignée de Brecht, c'est un théâtre politique, ouvert au « prolétaire »<sup>94</sup>, qui peut être aisément transporté et situé en tout lieu, afin de délocaliser sa création hors des théâtres conventionnés, reconnus comme des lieux de représentation<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Cf. La description du spectacle. Annexe 1, pages 37 à 42.

<sup>93</sup> BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Quadrige manuels, PUF. Paris, 2015. p.161-163

<sup>94</sup> RAU, Milo. *Globaal Realisme/Réalisme Global*. Golden Book I. NTGent. Gand, 2019. p.214

<sup>95</sup> Cf. *Le Manifeste de Gand*, commandement 5. Annexe 2, page 74.

**PARTIE 3 :**  
**« RÉALISER » L'ORESTIE D'ESCHYLE**

Le rapport qu'entretient la création de Milo Rau au texte d'Eschyle en particulier, et au texte théâtral en général, montre l'ambition du metteur en scène de confronter la tragédie grecque antique à la réalité contemporaine. Nous avons vu qu'à travers l'expérience de l'horreur et sa transmission par le témoignage, Milo Rau et son équipe révèlent que les regrets de Georges Steiner quant à la mort de la tragédie sont légitimes : les spectateurs étant habitués à la violence qu'ils reçoivent de manière médiante, le genre tragique ne peut plus exister en tant que tel.

Pour autant, si Milo Rau choisit de créer une nouvelle *Orestie* à partir du texte d'Eschyle, c'est aussi parce qu'il y voit une certaine actualité<sup>96</sup>. De fait, il explique que cette actualité de la trilogie eschyléenne ne réside plus en Europe, où le public est trop familiarisé avec la culture grecque antique, mais là où les problèmes que développe Eschyle se posent. Son idée n'est donc plus d'adapter l'*Orestie* avec une équipe irakienne, mais de « faire vivre cette pièce, [de] la réaliser, d'une certaine façon. »<sup>97</sup> Aussi cette nouvelle partie se penchera-t-elle sur les moyens qu'emploient le metteur en scène et son équipe afin de rendre l'*Orestie* réelle, concrète et actuelle.

## 1. Une tragédie documentaire

La mise en scène d'*Oreste à Mossoul* se fonde sur une approche intermédiaire de l'*Orestie*. Par « intermédialité » j'entends la « coprésence », ou présence synchronique, de différents *media* dans une seule et même production<sup>98</sup>. Nous avons déjà traité la structure composite du texte, désignant le témoignage comme premier *medium* alternatif employé. Le second *medium* qui renforce l'interprétation de la pièce comme relevant du théâtre-documentaire<sup>99</sup> est l'écran de projection qui surplombe la scène, élément

---

<sup>96</sup> SEGAL TALKS: Milo Rau (Switzerland) on Monday 20 April 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=1TeBOKRdDQ4>) 00:15:09

<sup>97</sup> 28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruines de l'EI. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:06:04

<sup>98</sup> BESSON, Rémy. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. » 2014. p.5

<sup>99</sup> BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Quadrige manuels, PUF. Paris, 2015. p.170

récurrent dans le travail de Milo Rau<sup>100</sup>. Il sert non seulement à créer un lien entre l'Irak et le spectateur européen, puisque ce dernier est amené à rencontrer l'équipe artistique de Mossoul, mais aussi à projeter des images de la ville en ruines. Enfin, le troisième *medium* qu'il faut souligner, bien qu'il ne soit présent qu'au moment de raconter l'histoire d'une amie de Baraa Ali, enlevée par un combattant djihadiste<sup>101</sup>, est un enregistrement audio diffusé à partir du téléphone portable d'un des comédiens présents sur scène.

Ces trois media apportent une base solide supplémentaire à l'objectif d'authenticité de la performance, et permet de rendre un peu plus réelle la tragédie qui se joue en Irak. Milo Rau revendique explicitement l'aspect documentaire<sup>102</sup> d'*Oreste à Mossoul*, nous analyserons donc les techniques employées à cette fin, ainsi que les problématiques d'interprétation que ce choix d'adaptation suggère quant à la réception de l'*Orestie* d'Eschyle sur la scène contemporaine.

## **1.1. Théâtre et témoignage**

### **1.1.1. Eschyle est lui-même témoin dans ses tragédies**

Un lien possible avec le parti pris de l'adaptation.

- Exemple 1 : *Les Perses* → Eschyle combattant à Salamine et à Marathon.
- Exemple 2 : *Les Euménides* → création de l'Aréopage, or Eschyle est témoin de sa déchéance.

⇒ Même si Eschyle développe un mythe dans l'*Orestie*, il reste en prise avec l'actualité et la réalité de sa société. Ce qui explique pourquoi ses tragédies sont réalisables.

### **1.1.2. Le témoin est le personnage**

Les témoignages l'équipe de Mossoul ne sont pas réécrits, ils semblent spontanés et sont donnés face-caméra (sur l'écran projeté).

---

<sup>100</sup> *Empire*/Milo Rau. Trailer pour le Maillon Théâtre de Strasbourg. (<https://www.youtube.com/watch?v=q2aoEm18L-k>)

<sup>101</sup> Cf. Description du spectacle. Annexe 1, page 63.

<sup>102</sup> Milo Rau : « Je suis un peu un journaliste, un journaliste de guerre, un sociologue : je veux chercher mon sujet ». « 28 minutes / Émission spéciale internationale avec Milo Rau ». Emission du 12/09/2019. Arte. (3:55)

- Exemple 1 : les membres du chœur, lors du procès d'Oreste et des djihadistes<sup>103</sup>. Les jeunes hommes qui font partie du chœur (muet) ne parlent qu'au moment du procès, afin de livrer leur propre expérience de régime imposé à Mossoul par l'organisation Etat islamique et donner leur avis sur la question du pardon en Irak.
  - Exemple 2 : Suleik Salim Al-Kabbaz, musicien résistant à Mossoul, témoigne face-caméra avant de jouer du oud. Le témoignage prend des allures d'interview (questions posées par un autre comédien) → on garde une distance entre le spectateur et le témoin qui devient ainsi personnage, dans la mesure où l'écran l'empêche d'avoir une présence concrète.
- ⇒ Double dimension : témoignage qui permet de dire l'impossibilité du témoignage : un chœur muet qui ne prend pas la parole qui lui est rendue, et un témoin qui ne peut pas être présent, car toujours bloqué en Irak.

## 1.2. L'acteur « passeur »<sup>104</sup>

### 1.2.1. L'acteur et le personnage

[Rappel Partie 2 : 3.1.1.] le vécu de l'acteur s'apparente au vécu du personnage.

- Exemple 1 : Risto Kübar, atteint de douleurs chroniques, joue Oreste, poursuivi par le désir de se venger puis par les Erynies.
- Exemple 2 : Khalid Rawi, qui a vécu les conflits en Irak, joue le Guetteur qui, chez Ted Hughes, a lui-même conscience de la violence de la guerre<sup>105</sup>.

⇒ Le premier lien entre la tragédie et la réalité se fait avec le comédien, qui témoigne par son expérience propre de l'authenticité des héros tragiques. De plus, usage de costumes qui ne correspondent pas à une lecture historique de l'*Orestie*, mais qui ressemblent à des vêtements orientaux relativement intemporels (tuniques brodées).

### 1.2.2. Le messager, ou le reporter de guerre

---

<sup>103</sup> Cf. La description du spectacle. Annexe 1, page 63.

<sup>104</sup> « On est plutôt témoin, passeur, on raconte ce qu'on a vécu, ce qu'on a vu, ce qu'on pense. » LEYSEN, Johan. « Avec Milo Rau, on est plutôt témoin, on raconte ce qu'on a vécu ». Entretien réalisé par Elisabeth Franck-Dumas. Libération, n°11899. p.29

<sup>105</sup> GERVAIS, David. « *Tragedy Today: Ted Hughes's 'Oresteia'* ». The Cambridge Quarterly, Vol.31, N°2, *Special Issue on Contemporary Poetry II*. Oxford University Press. 2002. p.141

Au fil des témoignages, on comprend que les comédiens participent à la création de la performance non seulement en tant qu'interprètes, mais aussi en tant que personnel technique. À ce rôle s'ajoute leur statut de visiteurs étrangers en Irak, « d'explorateurs de la violence »<sup>106</sup> réelle, donc.

- Exemple 1 : Duraid Abbas Ghaieb tient le rôle de *perchman* au moment d'enregistrer les performances musicales du groupe de résistants à Mossoul, et qui avoue avec humour avoir omis d'allumer le micro à la première prise.
- Exemple 2 : Duraid Abbas Ghaieb diffuse avec son téléphone portable le témoignage audio de Leila, enlevée et mariée par un djihadiste, emprisonnée au même titre que lui dans le camp de Sinjar. → Un pas de plus dans la prise de conscience de la violence en Irak, dont le comédien est porteur dans *Oreste à Mossoul*.

=> Les comédiens d'*Oreste à Mossoul* arrivent sur scène porteurs d'un message : tel le messager des tragédies grecques, ils rapportent ce qui n'est pas visible sur scène et confrontent le spectateur à ce qui ne peut pas être montré. Mais contrairement à la tragédie grecque qui ne montre que la mort accomplie sur scène, cette adaptation révèle ce qui est habituellement caché aux yeux du public, la violence de la réalité, et occulte les péripéties.

### **1.3. La scène : lieu de rencontre et de reconstitution**

La scène d'*Oreste à Mossoul* est dépourvue de quatrième mur. Après s'être présentés, et après avoir introduit la tragédie sur le point d'être jouée, les comédiens racontent leur histoire en s'adressant directement au public, selon un schéma narratif homo-diégétique. Comme s'il s'agissait d'une rencontre entre le public et l'équipe annexe au spectacle, les principaux acteurs de la pièce expliquent comment les scènes se sont construites, quels débats éthiques ont été menés au cours de la création. En fait, *Oreste à Mossoul* se construit sur une mise en abyme de la création théâtrale qui permet au public et au comédien de prendre du recul par rapport à la représentation, dont les

---

<sup>106</sup> 28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruines de l'EI. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:03:17

rouages deviennent visibles. Comme l'exige Brecht<sup>107</sup>, dont Milo Rau s'inspire particulièrement<sup>108</sup>, le spectacle rappelle sans cesse au public qu'il est face à une représentation, donc qu'il y a une réalité derrière. Ainsi le théâtre devient-il documentaire dans la mesure où il ne se fonde plus sur une fiction ou une création originale, mais sur des ressources collectées et agencées dans un ordre visant à problématiser la confrontation entre l'*Orestie* d'Eschyle et l'histoire de Mossoul.

### 1.3.1. Quand l'acteur devient narrateur : le « théâtre-récit »<sup>109</sup>

À la manière d'Antoine Vittez dans *Catherine*<sup>108</sup>, les comédiens présents sur scène racontent ce qu'ils ont fait et vu, tout en jouant des reconstitutions des scènes principales projetées à l'écran, soit filmées en direct de la scène (deux caméramans mobiles et une caméra fixe : cf Figure 2).

- Exemple 1 : le dernier repas d'Agamemnon et de Cassandre (cf. Figure 1). Deux temps : la scène tournée à Mossoul est projetée sur l'écran, puis les comédiens la rejouent sur scène dans une reconstitution du restaurant où elle se déroule. La caméra les filme, la scène est projetée en direct de la scène.
- Exemple 2 : la mort d'Iphigénie. Après le témoignage de Baraa Ali, la scène où Agamemnon l'étrangle est introduite et expliquée par la comédienne qui joue Cassandre, puis projetée sur l'écran. En même temps, Johan Leysen (Agamemnon) et Susana Abdul Majid (Cassandre) miment la scène en direct.

=> Grâce à leurs témoignages mêlés à leurs rôles de héros tragiques, les comédiens de *Oreste à Mossoul* se font « passeurs », liant la réalité du public qu'ils rencontrent et ce qui apparaît au spectateur occidental comme une réalité distante, presque une fiction (puisque le spectateur contemporain est habitué à la violence réelle, il le perçoit sur le même plan que la tragédie, qui n'a donc plus lieu d'exister<sup>110</sup>).

---

<sup>107</sup> BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Quadrige manuels, PUF. Paris, 2015. p.162

<sup>108</sup> SEGAL TALKS : Milo Rau (Switzerland) on Monday 20 April 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=1TeBOKRdDQ4>) 00:17:30

<sup>109</sup> BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Quadrige manuels, PUF. Paris, 2015. p.170

<sup>110</sup> STEINER, Georges. *La mort de la tragédie*. Traduit de l'anglais par Rose Celli. *Folio Essais*, Gallimard. Paris, 1993.



**Figure 1** : Le dernier repas d'Agamemnon et de Cassandre. *Oreste à Mossoul*, épisode 1.



Source : <https://www.unidivers.fr/rennes/oreste-a-mossoul-milo-rau-nt-gent-la-rose-des-vents-scene-nationale-lille-metropole-2019-11-16/>

### 1.3.2. Le « *making-of* » de l'*Orestie*

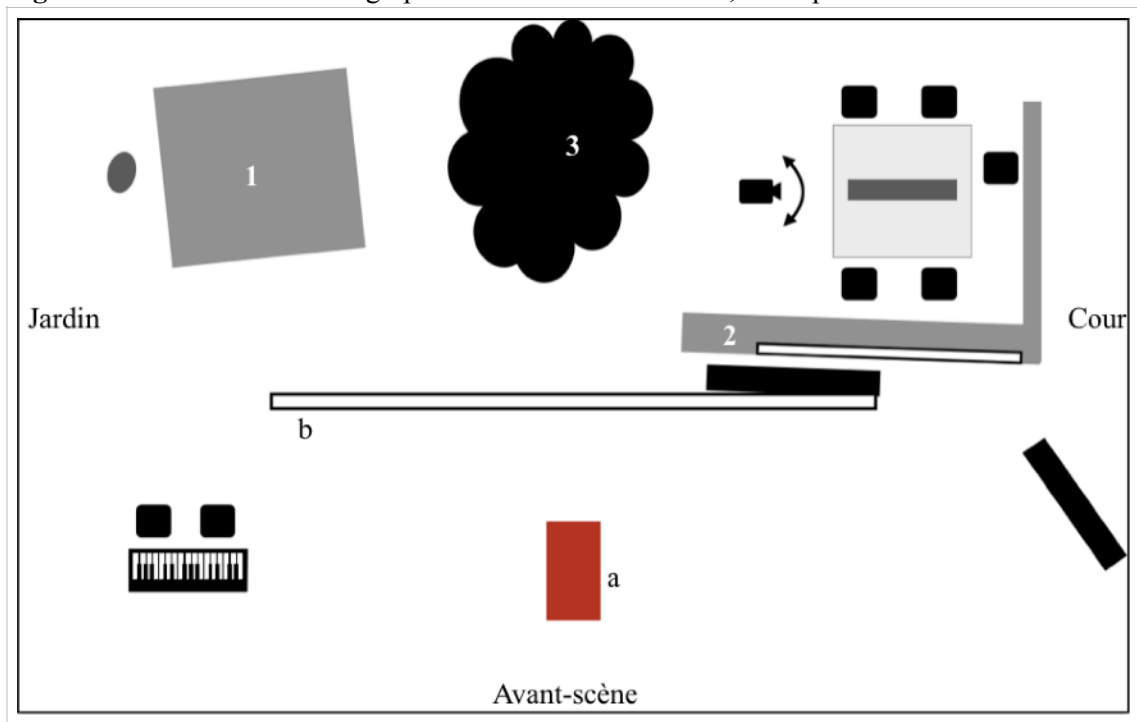
Ce procédé de mise en abyme et d'explication directe de la création, ponctué de scènes rejouées dans un décor (cf Figures 1 et 2) qui reconstitue les lieux principaux où elles ont été tournées, apparente alors *Oreste à Mossoul* au « *making-of* » d'une pièce de théâtre. Exemple : l'exécution de Cassandre aux côtés de jeunes hommes accusés de trahison envers l'Organisation Etat islamique :

- Les comédiens expliquent que Bert Luppès (Egisthe) ne sait pas tirer à bout portant avec une arme à feu, ce qu'il doit pourtant mimer plusieurs fois avant l'exécution de Cassandre. Ils rapportent ensuite que les comédiens irakiens connaissent parfaitement le geste, qui fait parti de leur quotidien.  
=> La violence de cette révélation, images à l'appui, achève de rendre la confrontation entre tragédie grecque et histoire irakienne contemporaine problématique, car légitime.)
- Par ailleurs, Susana Abdul Majid (Cassandre) rejoue la scène seule, crachant du faux sang en déclamant sa dernière tirade, rehaussant le degré de violence tragique

de la scène, qui semble s'inspirer dans sa conception des vidéos de propagande de Daech.

=> Ce choix de mise en scène ancre la performance dans une réalité matérielle qui rend d'autant plus concret l'objet qu'elle traite. Aussi ce qui est représenté dans *Oreste à Mossoul* devient aussi palpable que le décor, qui reproduit des bâtiments de la ville, en y incluant des gravats.

**Figure 2 :** Schéma de la scénographie dans *Oreste à Mossoul*, tous épisodes confondus.<sup>111</sup>



Le décor peut être divisé en cinq parties distinctes (numérotées sur le schéma ci-dessus) : la chambre d'Egisthe et de Clytemnestre (1), en arrière-scène jardin, le restaurant de Mossoul (2), en arrière-scène cour, un amas de gravats (3) en fond de scène centre, un lieu neutre sur tout le reste de la scène au centre duquel est placé un petit tapis persan (a), et l'écran (b) sur lequel est projetée la partie vidéo du spectacle. Ce qui compose le reste du décor est constitué de plusieurs assises et d'une table.

Le décor est donc complété par différents plans tournés à Mossoul et projetés sur l'écran qui surplombe la scène. Cet apport numérique offre la possibilité d'exploiter un paysage urbain, dans un contexte de destruction, mais permet aussi de brouiller les limites entre représentation et réalité : les plans tournés ne sont pas montés, le matériel

<sup>111</sup> Schéma personnel, échelle non exacte.

de tournage et les recommandations du réalisateur ne sont pas coupés, donnant à ces séquences un aspect de « *making-of* »<sup>112</sup>.

## 2. « Faire vivre » l'*Orestie*

Milo Rau souhaite « faire vivre » l'*Orestie*<sup>113</sup>, mais s'agit-il de permettre au texte d'Eschyle d'évoluer à nouveau dans le cadre culturel contemporain et, ici, international, ou est-il question de faire correspondre la tragédie grecque, aux héritages épiques, à une conception plus réaliste du monde ? Ces deux possibilités trouveront leurs arguments dans cette dernière partie, qui s'appliquera donc à analyser la manière dont Milo Rau et son équipe « réalisent » l'*Orestie* et permettent à Eschyle de réintégrer la culture scénique européenne. Il semble en effet qu'*Oreste à Mossoul* soit représentée comme une « *Orestie moderne* »<sup>114</sup> : de la même manière que l'*Orestie* d'Eschyle est écrite notamment à partir du contexte politique d'Athènes en 458<sup>115</sup>

### 2.1. Le silence et son réalisme tragique

La présence très fréquente de la musique dans le spectacle rend la place du silence particulièrement importante, puisqu'il surprend le spectateur et s'installe dans les moments fondamentaux de la tragédie : les meurtres d'Iphigénie, que Milo Rau a choisi de représenter bien qu'il n'apparaisse pas dans l'œuvre d'Eschyle, et d'Agamemnon, l'exécution de Cassandre et l'apparition des Erinyes.

#### 2.1.1. Le bruit tragique

Ce silence est fragile et imparfait, car il met en valeur des sons particulièrement dérangeants, soit parce qu'ils relèvent de la sphère de l'intime, soit parce qu'ils sont un présage de mort. Il permet en effet d'insister sur les bruits du corps : le baiser d'Oreste

---

<sup>112</sup> « *Oreste à Mossoul* est en quelque sorte le “making-of” d'une rencontre, d'une confrontation. » Propos de Milo Rau traduits depuis un entretien réalisé par Stefan Bläske le 26 mars 2019, Dossier de presse du festival *Sens Interdits*.

<sup>113</sup> *28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruines de l'EI*. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:06:04

<sup>114</sup> *Oreste à Mossoul* de Milo Rau. Festival d'automne à Paris. (<https://www.festival-automne.com/edition-2019/milo-rau-oreste-a-mossoul>)

<sup>115</sup> ESCHYLE. *Orestie*. Traduit par Paul Mazon. *Les Belles Lettres*. Paris, 1925. Notice générale p.XVI

et de Pylade au moment où les Erinyes tentent de s'emparer d'eux, les suffocations d'Iphigénie lors de sa longue agonie n'en paraissent que plus importants au spectateur, à qui il est rappelé que, même au théâtre ou au cinéma, les personnages tragiques et les comédiens qui les interprètent sont des hommes. Le silence permettrait alors, selon cette interprétation, d'effacer encore un peu plus la frontière entre fiction et réalité sur laquelle a semblé travailler Milo Rau dans cette mise en scène : la tragédie qui se joue pourrait être réelle.<sup>116</sup>

### **2.1.2. Le silence au profit de la tension dramatique**

Le silence semble aussi permettre d'insister sur les moments dramatiques essentiels de la pièce : le verdict du procès des soldats djihadistes par les comédiens du chœur est rendu sans un mot, au moyen d'un vote à main levée aporétique. Ni la peine de mort ni le pardon ne sont choisis, tous les votes sont blancs. On peut supposer que, dans le cadre de l'adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle, cette égalité aboutit tacitement sur une issue en faveur du pardon, ce que semblent confirmer Milo Rau lorsqu'il explique que chez « Eschyle, seule la déesse Athéna peut mettre fin à la violence : elle offre aux déesses de la vengeance une place dans la société. L'intégration au lieu de l'exclusion. L'affection plutôt que la haine. [...] »<sup>117</sup> lorsqu'on lui demande quelle solution il peut imaginer au cercle vicieux de la violence.

### **2.1.3. La violence brute et non épique**

Enfin, l'absence de bande-son musicale participe à la tension tragique de la pièce, en renforçant notamment la violence qu'on y représente : la lente agonie d'Iphigénie et les coups de feu lors de l'exécution de Cassandre et d'autres prisonniers deviennent le centre de l'attention du public, qui n'a pas d'autre choix que d'entendre les bruits de la mort. Ces bruits sont donc au service de la violence visuelle, rendue par

---

<sup>116</sup> « Je me suis intéressé à la connexion qu'il pouvait y avoir entre la tragédie antique avec [*sic*], tout d'abord, la situation du nord de l'Irak (d'où *Oreste à Mossoul*) mais aussi avec la vie des acteurs et leur histoire. » Propos de Milo Rau traduits depuis un entretien réalisé par Stefan Bläske le 26 mars 2019, Dossier de presse du festival *Sens Interdits*.

<sup>117</sup> « [...] Que faisons-nous des djihadistes quand l'État islamique est défait et qu'ils retournent dans leur village (ou en Europe) ? Il y a des combattants partout dans le monde qui reviennent de la guerre, comment peuvent-ils encore être « civilisés » ? » (Réponse à la question « Quelle solution entrevoyez-vous ? ».) Propos recueillis par la Schauspielhaus Bochum (Berlin, mars 2019) extraits de l'Entretien avec Milo Rau à la veille de la création, Programme de *Oreste à Mossoul*.

l'usage de faux sang à la fois sur scène et à l'écran : au moment de son exécution, lors de son monologue final prononcé simultanément sur scène et à l'écran, Cassandra hurle la bouche pleine de sang sur scène, tandis que sa version cinématographique profère son texte face caméra avec une extrême dureté dans le regard qu'accentue le calme de sa voix. Ce sang est aussi présent sur le visage de Clytemnestre, qui l'étale de ses mains après avoir assassiné son mari, et sur celui du personnage de la serveuse, qui semble prendre la place du coryphée sans que l'on puisse l'affirmer. Ce personnage énigmatique semble assister à la pièce et subir ses enjeux sans y participer, comme un chœur auquel on aurait interdit de parler librement.

## **2.2. Situer l'*Orestie* à Mossoul**

### **2.2.1. L'Irak : où le talion est d'actualité**

Pour Milo Rau le cycle de la violence n'est pas terminé à Mossoul, et la question du pardon que suggère Eschyle y est problématique<sup>118</sup>. Les rebondissements témoignant de la rancune de chacun des deux camps (exemple : l'attentat du 28 février 2019) montrent que la loi du talion à l'œuvre dans le mythe de la vengeance d'Oreste n'est toujours pas fictive à notre époque. Pire que cela, en confrontant l'écriture d'Eschyle à la réalité de Mossoul, Milo Rau et son équipe prennent conscience de la faiblesse de la tragédie grecque pour dire la violence de notre société<sup>119</sup>.

- Exemple : le meurtre d'Egisthe et de Clytemnestre. Après cette scène particulièrement mouvementée (caméras mobiles, jeux d'ombres, cris), Pylade et Oreste clament la légitimité de leur action : tuer les usurpateurs est une action juste. Mais leur discours ne s'arrête pas là : ils crachent à terre pour montrer leur dédain et leur mépris de la morale. Or, même s'ils s'érigent en justiciers, ce dernier geste met en avant leur haine profonde, et renvoie au caractère personnel de leur crime, même si la portée en est politique.

### **2.2.2. L'idéal démocratique hors de l'Europe ?**

---

<sup>118</sup> *28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruines de l'EI*. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:06:04

<sup>119</sup> « *Orestes in Mosul* » de Milo Rau. Entretien avec Duraid Abbas Ghaieb. [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net). 2019. 00:01:25

La nouveau régime politique irakien est une démocratie naissante, tâtonnante, loin des idéaux grecs exposés par Eschyle dans sa trilogie. C'est ce que veut exploiter Milo Rau en important le théâtre grec en Irak et, avec lui, ce qu'il appelle la « démocratie radicale »<sup>120</sup>. Situer l'*Orestie* à Mossoul, c'est la replacer dans un contexte de crise politique majeure et de renaissance démocratique, comme à l'époque de sa représentation à Athènes. C'est la rendre à nouveau vivante :

- Exemple : la scène du procès d'Oreste et des djihadistes<sup>121</sup>. Les comédiens, qui ici se prononcent en leur nom propre à propos des combattants de Daech, et non pas d'Oreste, ne se prononcent pas. Le cas est différent du jugement d'Oreste, qui est sauvé par l'égalité des votes : ici le pardon ne peut pas encore être accordé, mais la haine n'est plus un option envisageable. Le spectateur est donc face à une version contemporaine de la transition politique qu'a pu vivre Athènes à l'époque d'Eschyle.

### **2.3. Agir pour faire réagir**

Faire vivre une pièce, c'est aussi lui permettre de susciter encore des réactions, en interne comme en externe.

#### **2.3.1. Le théâtre en mouvement**

L'idée de Milo Rau n'est pas seulement d'exporter le théâtre, mais aussi de le rééduquer là où il a été immobilisé trop longtemps. A Mossoul, toute forme d'art ou de culture extérieure à l'Islam était interdite. Ainsi, indépendamment de l'*Orestie*, créer un spectacle avec les habitants de la ville est donc un acte solidaire<sup>122</sup>, pour lui nécessaire, qui permet au peuple de reconquérir une légitimité à s'exprimer librement. Pour Milo Rau, le théâtre doit être accessible à tous, qu'il s'agisse du public ou des artistes eux-mêmes. Cf 1er commandement du *Manifeste de Gand* : « changer le monde ».

---

<sup>120</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.20

<sup>121</sup> RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019. p.92-93

<sup>122</sup> *28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruine de l'EI*. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:07:03

- Exemple des ateliers animés par les comédiens lors de leurs voyages à Mossoul par Johan Leysen et Marijke Pinoy<sup>123</sup>. Photographies de cours donnés par les comédiens dans le livre complémentaire au spectacle.

### **2.3.2. La critique : autre manière de faire vivre la pièce**

Le théâtre de Milo Rau est assez controversé<sup>124</sup>, considéré comme dérangeant ou provoquant<sup>125</sup>. *Oreste à Mossoul* a tourné dans plusieurs festivals et faisait partie du répertoire du NTGent jusqu'au confinement, pour autant la performance n'a pas toujours été reçue de manière positive. La pièce amène à des débats, tant autour de la nécessité de produire du contenu théâtral hors de l'Europe, dans des zones sinistrées comme l'Irak, qu'à propos de l'intemporalité de l'*Orestie* d'Eschyle qui transparait dans le spectacle.

- Exemple du débat lors de l'émission *28 minutes*, sur *Arte* : la légitimité de la performance de Milo Rau est remise en question pas le rédacteur en chef du *Figaro*.<sup>126</sup>

### **2.3.3. 2019/2020 : la saison de l'*Orestie*, une comparaison inévitable**

Enfin, une dernière réaction doit être soulignée : la comparaison entre les différentes *Orestie* représentée pendant la courte saison 2019/2020. Ce dernier effet est involontaire de la part de Milo Rau, bien sûr, mais il peut être intéressant de voir que le synchronisme des adaptations du mythe suscite des attentes chez le spectateur relatives aux principales particularités de chacune des mises en scène.

#### *Electre/Oreste vs Oreste à Mossoul*

- Ivo Van Hove développe la violence du mythe, jusqu'à la rendre insupportable, et crée avec ses costumes et son décor une dimension parallèle, intemporelle, dans

---

<sup>123</sup> LEYSEN, Johan: « Avec Milo Rau, on est plutôt témoin, on raconte ce qu'on a vécu ». Entretien réalisé par Elisabeth Franck-Dumas. *Libération*, N°11899. 2019. p.29

<sup>124</sup> « *Orestes in Mosul* » de Milo Rau. Entretien avec Duraid Abbas Ghaieb. [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net). 2019. 00:00:07

<sup>125</sup> LEYSEN, Johan: « Avec Milo Rau, on est plutôt témoin, on raconte ce qu'on a vécu ». Entretien réalisé par Elisabeth Franck-Dumas. *Libération*, N°11899. 2019. p.29

<sup>126</sup> *28 minutes/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruine de l'EI*. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. *Arte*. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>) 00:06:59

laquelle le spectateur est enfermé quelques heures et assiste passivement au spectacle.

- Même sans avoir étudié en détail cette mise en scène, qui par ailleurs se fonde sur le texte d'Euripide et non pas sur Eschyle, on s'aperçoit que l'exotisme (chœur mis à part, puisqu'il relève ici d'une vision presque primitive, ou du moins extrêmement rituelle) de la tragédie grecque est peu apparent.
- Mise en scène spectaculaire, violente, se rapprochant de l'esthétique de *Games of Thrones* : Ivo Van Hove veut toucher un public contemporain non-initié. => Une autre manière de réactualiser le mythe.

=> Ivo Van Hove et Milo Rau n'ont pas le même objectif lorsqu'ils réactualisent l'*Orestie*. L'un semble vouloir rendre la pièce accessible à tous en utilisant des procédés qui parlent à l'imaginaire collectif contemporain, ce qui se traduit donc par une esthétique visuelle et sonore particulière. L'autre se concentre sur une accessibilité plus matérielle et plus militante, ancrée dans les enjeux historiques présents et rejetant la fiction.

*L'Orestie de Georges Lavaudant*<sup>127</sup> vs *Oreste à Mossoul*

- Georges Lavaudant veut raconter une histoire et pour cela, au contraire des deux autres mises en scène, rend à l'extrême l'exotisme de la tragédie grecque. Cependant, il n'emploie pas les mêmes procédés qu'Ariane Mnouchkine, par exemple, qui apporte une esthétique orientale à son *Orestie* : lui renvoie à une dimension onirique, merveilleuse du mythe, avec des costumes inspirés des peintures de Goya, par exemple.
- Similitude avec *Electre/Oreste* : l'esthétique de la série télévisée. Georges Lavaudant fait lui aussi référence à *Games of Thrones*, non plus par l'image, mais par le son et l'outil *cliffhanger*. Mais là où Milo Rau et Ivo Van Hove mettent de côté le suspense, Georges Lavaudant le conçoit comme centrale dans la dynamique de l'histoire.

=> Finalement, tout en faisant référence à l'imaginaire collectif contemporain, Georges Lavaudant propose une virée onirique hors du temps, qu'il contraste avec l'image finale

---

<sup>127</sup> Entretien avec Fani Carencu autour de la reprise de l'*Orestie* de Georges Lavaudant. Enregistrement audio et retranscription. Montpellier, 14/12/2019.



d'Athènes en 2019, comme un retour à la réalité. Contrairement à *Oreste à Mossoul*, son *Orestie* n'est pas ancrée dans le présent, et comme *Electre/Oreste*, est dépourvue d'un message militant explicite.

## Conclusion

Nous avons vu dans ce mémoire que Milo Rau accorde une place ambiguë à l'*Orestie* d'Eschyle dans *Oreste à Mossoul*. Il semble d'abord, à travers son traitement très particulier du texte de la tragédie, ne l'utiliser que comme un prétexte pour une performance aux enjeux plus larges et plus actuels. Pourtant il apparaît dans un autre niveau de lecture que cette mise à distance est aussi une manière de redonner vie à un auteur et à une œuvre antiques dans un contexte contemporain, et finalement de rendre hommage à l'art tragique. *Oreste à Mossoul* permet de confronter la soi-disant intemporalité du théâtre d'Eschyle à une actualité concrète dont les problématiques ne sont encore qu'en transition. En fait Milo Rau vérifie avec cette performance que la tragédie grecque fonctionne encore aujourd'hui, mais tente aussi de donner des éléments de réponse à la question « pourquoi joue-t-on encore les tragiques aujourd'hui ? ».

Cependant, là où Milo Rau semble avoir partiellement échoué, c'est dans son projet de rendre l'*Orestie*, à l'image du théâtre, accessible à tous. Son parti pris de ne rendre sur scène que quelques extraits de l'*Orestie* d'Eschyle, considérant que le registre antique fait partie des œuvres théâtrales connues de tous, crée une autre distance avec son public qui dessert le message qu'il souhaite faire passer. En effet, il est ressorti de ce mémoire qu'une forme de distanciation brechtienne avec la fiction était nécessaire afin de rendre plus actuels et plus concrets les enjeux tragiques, mais le possible exotisme de la pièce, qui n'est connue aussi précisément que des initiés, peut contrebalancer cet effet de réalisation. Sans jouer sur l'onirisme du mythe grec, comme le propose Georges Lavaudant avec sa propre version de l'*Orestie*, Milo Rau ne parvient pas à sortir sa performance du théâtre comme il le voudrait.

Enfin, Milo Rau s'inscrit avec *Oreste à Mossoul* et ses autres productions dans une dynamique presque avant-gardiste, dans la mesure où son ambition est de révolutionner les pratiques théâtrales habituelles afin de remettre en question une vision européenocentrée de la culture en générale. Ce que nous dit son travail de la réception de l'*Orestie* d'Eschyle sur la scène contemporaine, c'est donc principalement une volonté de montrer que la tragédie antique est actuelle, plus qu'intemporelle. En d'autres termes, Milo Rau essaye ici de rendre son historicité à l'histoire de la vengeance d'Oreste, où d'autres metteurs en scène se concentrent sur sa transhistoricité.

En outre, on s'aperçoit comme Eleni Papalexou<sup>128</sup> qu'aucune typologie solide de la mise en scène de l'*Orestie* ne peut-être dressée, et que de nombreuses questions d'interprétation sont à soulever quant à sa réception sur la scène contemporaine.

Si le format de cette étude de cas a été contraint par la crise sanitaire, peut-être pourra-t-il introduire un second travail qui donnera suite à la proposition de Claire Lechevalier qui souligne la nécessité d'une comparaison plus vaste des mises en scènes de la trilogie des Atrides.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> PAPALEXOU, Eleni. « Le Choeur antique et ses aspects divers sur la scène contemporaine ». In : *Caesardunum* XLII - XLIII bis. Clermont-Ferrand, 2008. p.281-295

<sup>129</sup> LECHEVALIER, Claire. « *L'Orestie* sur la scène contemporaine (France-Allemagne) : jalons pour un comparatisme ». *L'Esprit Créateur. Les Etudes de réception en France/Reception Studies in France*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 49, N°1. 2009. p.70-83.

## Bibliographie

Les ouvrages et articles précédés d'un astérisque sont les ouvrages lus, utilisés dans ce mémoire. Les autres sont précisés à titre indicatif en tant qu'ouvrages de références, notamment dans la perspective du mémoire de deuxième année de master.

### 1. Ouvrages

\*ARISTOPHANE. *Les Grenouilles*. Traduction par Alphonse Willems. Hachette. Paris, 1919.

\*ARISTOTE. *La Poétique*. Traduction par J. Hardy. *Les Belles Lettres*. Paris, 1985.

\*BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Quadrige manuels, PUF. Paris, 2015.

\*DEMONT, Paul. LEBEAU, Anne. *Introduction au théâtre grec antique*. Gallimard, Le Livre de Poche, Références, Série Antiquité dirigée par Paul Demont. Paris, 1996.

\*ERTEL, Evelyne. LECHEVALIER, Claire. JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Agamemnon, Eschyle*. SCEREN. CNDP. Paris, 2009.

\*ESCHYLE. *Orestie*. Traduit par Paul Mazon. *Les Belles Lettres*. Paris, 1925.

HUMBERT-MOUGIN, Sylvie. *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Belin, collection « L'Antiquité au présent ». Paris, 2003.

MACINTOSH, Fiona. MICHELAKIS, Pantelis. HALL, Edith. TAPLIN, Oliver. *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford University Press, Oxford, 2005.

\*MUND-DOPCHIE, Monique. *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Editions, traductions, commentaires et imitations*. Lovanii Aedibus Peeters. 1984.

\*RAU, Milo. *Globaal Realisme/Réalisme Global*. Golden Book I. NTGent. Gand, 2019.

\*RAU, Milo. *Orestes in Mosul*. NTGent. Golden Book III. Gand, 2019.

\*ROMILLY (de), Jacqueline. *La tragédie grecque*. Quadrige, PUF. Paris, 1970.

\*ROMILLY (de), Jacqueline. *Précis de littérature grecque*. PUF. Quadrige. Paris.

\*STEINER, Georges. *La mort de la tragédie*. Traduit de l'anglais par Rose Celli. *Folio Essais*, Gallimard. Paris, 1993.

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*. Presses universitaires du Septentrion, collection « Perspectives ». Paris, 2004.

\*VELLACOTT, Philip. *Introduction of The Oresteian Trilogy, Aeschylus*. *Penguin Books*. 1976.

\*VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NACQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*. Editions La Découverte/Poche. Paris, 1972.

\*VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NACQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Editions La Découverte/Poche. Paris, 1986.

## **2. Articles**

\*BESSON, Rémy. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. » 2014. <hal-010123225v2>

\*GERVAIS, David. « *Tragedy Today: Ted Hughes's 'Oresteia'* ». *The Cambridge Quarterly*, Vol.31, N°2, *Special Issue on Contemporary Poetry II*. *Oxford University Press*. 2002. p.139-154

\*HARDWICK, Lorna. « Translating Greek Tragedy to the Modern Stage », in : *Theatre Journal*, Vol. 59, N°3, *Theatre and Translation*. The Johns Hopkins University Press. October 2007. p.358-361

\*HART, Mary Louise. TAPLIN, Olivier. HALL, Peter. SELLERS, Peter. STEIN, Peter. KONIORDOU, Lydia. « *Ancient Greek Tragedy on the Stage* ». In : *Arion, a Journal of Humanities and the Classics*, Third Series. Vol.11, N°1. Spring-Summer, 2003. p.125-175

\*LECHEVALIER, Claire. « “La génération sacrifiée des enfants des Atrides. *Électre/Oreste* mis en scène par Ivo Van Hove à la Comédie-Française” », *Anabases, Actualité du théâtre antique*. 2019. [à paraître]

\*LECHEVALIER, Claire. « *L’Orestie* sur la scène contemporaine (France-Allemagne) : jalons pour un comparatisme ». *L’Esprit Créateur. Les Etudes de réception en France/ Reception Studies in France*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 49, N°1. 2009. p.70-83.

\*LEYSEN, Johan: « Avec Milo Rau, on est plutôt témoin, on raconte ce qu’on a vécu ». Entretien réalisé par Elisabeth Franck-Dumas. *Libération*, N°11899. 2019. p.29

\*PAPALEXOU, Eleni. « Le Choeur antique et ses aspects divers sur la scène contemporaine ». In : *Caesarodunum XLII - XLIII bis*. Clermont-Ferrand, 2008. p.281-295

\*RAU, Milo. « Il y a quelque chose d’irréparable dans l’âme humaine ». Entretien réalisé par Guy Duplat. *La Libre Belgique*. Bruxelles, 2019.

\*VERNANT, Jean-Pierre. « Retour du tragique ? » In : *Pallas*, N°38. Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique. 1992. p.7-11

\*WILES, David. « *Translating Greek Theater* », in : *Theatre Journal*, Vol. 59, N°3, *Theatre and Translation*. The Johns Hopkins University Press. October 2007. p.363-366

### 3. Dictionnaires

\*H.G.Liddell. R.Scott. H.S.Jones. *A Greek-English Lexicon*. Clarendon Press. Oxford, 1883. (9th ed. 1940).

\*BAILLY, A. EGGER, E. *Dictionnaire Grec-Français*. Edition revue par L.Séchan et P.Chantraine. Hachette. Paris, 1963.

### 4. Autres documents

\*Dossier de presse du festival *Sens Interdits*. Théâtre des Célestins. Lyon, 2019.

\*Programme de *Oreste à Mossoul*. Théâtre des Célestins. Lyon, 2019.

\**Milo Rau – Oreste à Mossoul [TEASER]*. Youtube. 2019.

\**Pièce (dé)montée*. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de Paris en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe, n°45. SCEREN. CRDP. Paris, avril 2008.

\* Entretien avec Fani Carencio autour de la reprise de l'*Orestie* de Georges Lavaudant. Enregistrement audio et retranscription. Montpellier, 14/12/2019.

## Sitographie

*Archive of Performances of Greek and Roman Drama* ([apgrd.ox.ac.uk](http://apgrd.ox.ac.uk))

*Aeschylus Agamemnon Catalogue*. <https://aeschylus-agamemnon.fileli.unipi.it/>

Entretien avec Duraid Abbas Ghaieb. « *Orestes in Mosul* » de Milo Rau. ([www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net).) 2019.

Entretien avec Romeo Castellucci. Les Célestins, Théâtre de Lyon. 20-27 janvier 2016. (<https://youtu.be/3cCuHRvO-F4>)

Euripide. *Iphigénie à Aulis*. ([http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/euripide\\_iphigenie\\_aulis/lecture/10.htm](http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/euripide_iphigenie_aulis/lecture/10.htm))

Figure 1 : <https://www.univers.fr/rennes/oreste-a-mossoul-milo-rau-nt-gent-la-rose-des-vents-scene-nationale-lille-metropole-2019-11-16/>

Press Kit, Milo Rau, [www.augustinpr.de](http://www.augustinpr.de). (<http://international-institute.de/en/artistic-direction/>)

Site de l'Union des Théâtres de l'Europe. ([https://www.union-theatres-europe.eu/fr/europe\\_theatre\\_prize\\_3](https://www.union-theatres-europe.eu/fr/europe_theatre_prize_3).)

SEGAL TALKS : Milo Rau (Switzerland) on Monday 20 April 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=1TeBOKRdDQ4>)

*28 minutes*/Le Grand Témoin : Irak, créer sur les ruines de l'EI. Emission spéciale internationale avec Milo Rau. Arte. 13/09/2019. (<https://www.videoty.com/28-minutes/emission-speciale-internationale-avec-milo-rau/>)

## Liste des signes et abréviations spécifiques

Cf. : *confer*

→ : introduction d'un argument ou d'un exemple

=> : conclusion partielle



## **Table des illustrations**

Figure 1 : Le dernier repas d'Agamemnon et de Cassandre. Oreste à Mossoul, épisode 1.....	47
Figure 2 : Schéma de la scénographie dans Oreste à Mossoul, tous épisodes confondus. ....	48
Figure 3 : Elsie De Brauw raconte la mise en scène de l'exécution de Cassandre, Oreste à Mossoul, épisode 1. ....	68

## **Table des annexes**

Annexe 1 : Description du spectacle.....	64
Annexe 2 : Le Manifeste de Gand .....	72
Annexe 3 : Six citations d'Eschyle dans Orestes in Mosul, Golden Book III. Gand, 2019. ....	76

## Annexe 1 : Description du spectacle

Représentation du mardi 22 Octobre 2019 à 20h30 au Théâtre des Célestins à Lyon.

Mise en scène : Milo Rau

Texte : Stefan Bläske, d'après l'*Orestie* d'Eschyle.

Comédiens : Duraid Abbas Ghaieb, Susana Abdulmajid, Elsie De Brauw, Risto Kübar (absent), Johan Leysen, Bert Luppès, Marijke Pinoy

Durée : 1h40

Spectacle programmé dans le cadre du « Festival *Sens Interdits*, Festival international de théâtre ».

Dans le cadre du festival international de théâtre *Sens Interdits*, qui fête son dixième anniversaire avec une programmation axée sur la résistance dans les conflits qui font l'actualité, le metteur en scène Milo Rau propose une adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle fondée sur les conflits en Irak. Le spectacle n'est pas en français, il est donc sur-titré.

Le spectacle met en scène une troupe de comédiens et d'artistes cosmopolite : certains sont européens, d'autres d'origine orientale. Ils tentent de mettre en scène l'*Orestie* d'Eschyle en Irak, avec l'aide des artistes résistants de Mossoul, et se retrouvent confrontés aux difficultés qu'implique l'action de mettre en scène l'horreur antique et mythique dans un contexte contemporain d'horreur bien réelle.

### ***Oreste à Mossoul, de Milo Rau***

Ce qui frappe dès l'entrée dans la salle de spectacle, c'est le thème de « *Mad World* »<sup>130</sup> joué au piano par une des comédiennes. La pièce n'a pas commencé, les comédiens sont sur scène et observent la salle se remplir, discutent, se déplacent naturellement dans l'espace. La comédienne au piano a un jeu maladroit, hésitant et irrégulier, comme si elle apprenait le morceau en direct.

Le spectacle commence avec le récit en langue flamande du comédien auquel est attribué plus tard le rôle d'Agamemnon, Johan Leysen. Ce septuagénaire raconte sa fascination, durant son enfance, pour les mythes antiques et les découvertes

---

<sup>130</sup>*Mad World*, Roland Orzabal (publishing BMG Rights Management)

archéologiques, notamment celles de Schliemann, dont il rappelle avec humour l'erreur de datation de ses trouvailles.

Au fur et à mesure que son récit progresse, il tisse un lien entre Troie, Ninive, et Mossoul<sup>131</sup>, légitimant ainsi par l'Histoire l'adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle à travers le prisme des conflits d'Irak. Il se présente enfin comme celui qui jouera Agamemnon dans cette adaptation de l'*Orestie*.

### **Parodos**

L'*Orestie* commence : le mot « Parodos » s'affiche à l'écran tandis que le thème original de « *Mad World* » est plus puissant en volume sonore, puis se coupe subitement.

Une jeune femme d'origine irakienne intervient ensuite, se présente en langue irakienne, Susana Abdulmajid. Elle explique qu'elle n'a pas vécu en Irak, ce qu'elle prouve en faisant allusion à son « mauvais accent ». Elle indique enfin qu'elle aura le rôle de Cassandre.

Tous se tournent vers l'écran sur lequel est projeté l'image en portrait d'une jeune fille au visage voilé, dont on ne distingue que les yeux : Baraa Ali. Elle se présente à son tour, et raconte l'histoire de sa camarade de classe, Leïla, qui a été enlevée par des combattants djihadistes alors qu'elles étaient en cours. Elle insiste sur le fait que Leïla portait du parfum, ce jour-là, et que c'est ce qui a attiré l'homme qui l'a emmenée. Elle exprime ensuite son souhait de devenir comédienne, ce à quoi Elsie De Brauw, la comédienne qui jouera plus tard Clytemnestre répond par la proposition suivante : « Veux-tu jouer dans notre adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle ? » Quand la jeune comédienne donne sa réponse, positive, elle conclut : « Très bien, tu joueras Iphigénie. »

A ces mots, un petit tapis persan est déroulé au centre de la scène, de même qu'à l'écran sur lequel le plan s'est élargi pour laisser voir un groupe d'hommes autour de la jeune fille, vêtue de son habit noir et d'une tunique de couleur vive, et dont les mains sont attachées dans le dos. Les comédiens se tournent à nouveau vers l'écran et

---

<sup>131</sup> « Nous avons déjà visité le nord de l'Irak pour *Empire* et l'aspect millénaire de ces cultures (Eschyle a écrit la trilogie environ 5000 ans après la fondation de Ninive, qui est devenue Mossoul) et l'aspect topique des images qu'on peut y voir m'ont toujours frappé. [...] » Propos de Milo Rau traduits depuis un entretien réalisé par Stefan Bläske le 26 mars 2019, Dossier de presse du festival *Sens Interdits*.

observent le sacrifice d'Iphigénie. Un des hommes s'est saisi d'une corde épaisse et étrangle longuement la jeune comédienne, qui agonise bruyamment dans un silence qui n'a d'égal que l'immobilité parfaite des personnes présentes à l'écran et sur scène. L'exécution dure deux ou trois longues minutes, assez pour mettre le spectateur mal à l'aise : « l'ont-ils vraiment tuée ? est-ce une vraie exécution ? » pourrait-on se demander.

Puis apparaît à l'écran un groupe de musiciens, résistants à Mossoul, alors que le comédien auquel est attribué le rôle de Pylade, Duraid Abbas Ghaieb, prend la parole sur la scène. Il explique que la troupe s'est rendue en Irak afin d'y mettre en scène l'*Orestie* d'Eschyle.

Comme si la partie vidéo était tournée en direct, Duraid Abbas Ghaieb qui est sur scène interroge un des musiciens, Suleik Salim Al-Khabbaz, en lui demandant de se présenter, d'expliquer ce qu'il fait en tant que musicien et en tant que résistant pendant la guerre en Irak. La caméra filme l'homme en portrait rapproché, le film est tourné à Mossoul, dans l'ancienne université, montrée détruite en arrière-plan.

Duraid Abbas Ghaieb propose ensuite aux musiciens de jouer quelque chose, ce à quoi ils répondent en proposant le thème de « *Mad World* », que le public connaît déjà bien puisqu'il a tourné en boucle jusqu'à ce moment du spectacle. Pourtant, lorsque les musiciens commencent à jouer, on n'entend pas leur musique, mais le thème original du morceau, tandis que la caméra se déplace de visage en visage, de musicien en musicien.

### **Trois épisodes**

Les trois épisodes sont annoncés à l'écran, et indiquent les lieux de tournage. On pourrait penser que chacun d'eux reprend une tragédie de la trilogie de l'*Orestie*, mais il n'en est rien. Les histoires des tragédies sont mêlées entre elles et avec celles des comédiens et de la création de la pièce.

#### Episode 1

Le premier épisode est annoncé à l'écran. L'écran-titre est suivi d'un plan en portrait d'un nouveau comédien, qui endossera au long de la pièce les rôles du guetteur et du coryphée.

Duraid Abbas Ghaieb lui demande de se présenter, puis explique que la scène du guetteur a posé problème quant aux paysages à filmer. Finalement, l'équipe a opté pour

les toits de Mossoul, pour certains détruits par la guerre, offrant un cadre mixte, entre l'antique Ninive et le Mossoul contemporain.

La scène du guetteur est filmée en plan séquence partant de l'équipe de tournage. Après que le comédien a récité son texte, sans vraiment le jouer, la caméra tourne sur elle-même. Elle montre la ville immense, l'horizon où le soleil se couche, et finalement le profil droit du guetteur au regard attentif. Ce plan est très lent, et silencieux.

Dans un restaurant de Mossoul, dont la vitrine est reproduite sur scène, Agamemnon accompagné de Cassandre, Clytemnestre, Egisthe et la « serveuse » (Marijke Pinoy) que l'on suppose être la représentation du chœur sur scène, par opposition au chœur de l'écran, dînent autour d'une table. Deux versions de la scène se jouent simultanément, en direct dans le théâtre et en vidéo projetée sur l'écran, mais le direct prend le relai à l'écran au moyen d'une caméra installée près des convives du dîné. De tout le repas, la serveuse ne dit rien d'autre que « J'ai préparé ton plat préféré » à Agamemnon, qui sous-entend préférer les plats troyens.

Les deux couples se font face, chaque conjoint illégitime (Cassandre et Egisthe) siégeant légèrement en retrait du couple royal. Clytemnestre questionne Agamemnon sur la guerre, que celui-ci décrit en respectant le fond du texte d'Eschyle, puis sur sa nouvelle maîtresse qu'elle observe avec une certaine hauteur et beaucoup de mépris. Cassandre reste longtemps muette, intimidée.

Puis Clytemnestre aborde le sujet du sacrifice de sa fille, Iphigénie, accusant Agamemnon d'assassinat. Ce dernier s'indigne, explique qu'il n'y pouvait rien. Tandis qu'Egisthe essaye de calmer sa maîtresse, Cassandre s'écrie avec un sourire rayonnant : « Je lui ai appris une chanson. Il la chante tout le temps. » Clytemnestre, après avoir remarqué sur un ton méprisant « Mais elle parle ! », invite Agamemnon à chanter, mais celui-ci refuse. C'est donc Cassandre qui chante, face caméra, comme si elle regardait le public à travers l'écran. La chanson est en langue irakienne, et parle de la fille aimée mais perdue, que l'on n'oubliera jamais.

Clytemnestre applaudit, complimente Cassandre : « C'est très beau. » Agamemnon embrasse de force Cassandre, comme pour la remercier de ce cadeau, mais celle-ci a peur de son geôlier, auquel elle ne peut pourtant que rester attachée puisqu'il

est son seul repère dans le monde achéen, et qu'elle sent bien que Clytemnestre lui est hostile. Les convives quittent la table.

Se pose la question de la mise en scène de l'exécution de Cassandre et d'Agamemnon. Sur scène, Elsie De Brauw, non plus en tant que Clytemnestre mais en tant que comédienne, explique que Bert Luppès, le comédien qui endosse le rôle d'Egiste, mimait mal le geste d'exécution à l'arme à feu, orientant le canon du pistolet à l'horizontal, vers la tête, alors qu'il est plus efficace de tirer dans la nuque à la verticale. Elle souligne qu'elle était très surprise de constater que les jeunes gens qui avaient été engagés comme choreutes connaissaient bien ce geste, comme s'il faisait partie de leur vie quotidienne.

**Figure 3** : Elsie De Brauw raconte la mise en scène de l'exécution de Cassandre, *Oreste à Mossoul*, épisode 1.



Source : [https://www.ubiquité-cultures.fr/wp-content/uploads/2019/09/https-\\_www-ntgent-be\\_assets\\_files\\_general\\_voorpub-pers\\_2018-2019\\_orestes\\_9-orestesinmosul048.jpg](https://www.ubiquité-cultures.fr/wp-content/uploads/2019/09/https-_www-ntgent-be_assets_files_general_voorpub-pers_2018-2019_orestes_9-orestesinmosul048.jpg)

L'idée est donc de reproduire une exécution mise en scène par les combattants djihadistes, comme on peut en voir dans les vidéos de propagande. Quelques jeunes hommes sont agenouillés de force, alignés, à terre, les mains attachées dans le dos. En bout de ligne, à droite de l'écran, se trouve Cassandre, elle aussi agenouillée mains

attachées. L'exécution est jouée deux fois : une fois sans arme ni costume, de jour, et sans Cassandre, une seconde fois en costumes, avec une arme à feu, de nuit, en présence de Cassandre qui déclame sa dernière tirade face caméra et face public simultanément. Sur scène, Cassandre est en costume, une tunique rouge, et du sang sort de sa bouche tandis qu'elle déclame son texte en langue irakienne. A la fin de la réplique, Cassandre est exécutée par Egisthe à l'écran, et s'effondre sur scène.

Sur scène, son corps est trainé jusqu'à celui d'Agamemnon, dont la tunique blanche et dorée est ensanglantée, lui-même disposé sur le petit tapis persan au centre de la scène. A l'écran, apparaissent les deux corps, l'un sur l'autre, de jour, à l'extérieur. Dans chacune de ces dimensions, Clytemnestre aux mains ensanglantées déclame à son tour son texte, face public et face caméra. A l'écran, la caméra se rapproche lentement de son visage, qu'elle recouvre de sang avec ses mains.

## Episode 2

Duraïd Abbas Ghaïeb reprend la parole, et explique l'absence d'un comédien dont le rôle est pourtant essentiel : Risto Kübar, chargé d'interpréter le personnage central de l'*Orestie*. Selon le discours du comédien présent sur scène, qui joue Pylade, ami d'Oreste, Risto Kübar est souffrant, et n'a pu se rendre sur les lieux du spectacle : il faudra donc jouer sans lui, qui ne sera présent dans la pièce qu'à travers les parties vidéo projetées sur l'écran. Malgré la résignation de la troupe à jouer en l'absence du comédien, celui qui doit jouer Pylade semble désespéré : ils devaient s'embrasser au centre de la scène, mais il est seul, et ne peut rien faire d'autre que le signaler au public avec un sourire légèrement gêné.

Cette absence, et le remaniement de la pièce qu'elle implique, permet à Duraïd Abbas Ghaïeb et au reste de la troupe d'aborder les sujets, tabous en Irak, de l'homosexualité et de sa représentation. Leur vision du couple Oreste-Pylade est assumée explicitement comme celle d'une relation homosexuelle, qui ne peut donc être montrée au grand jour dans le contexte de création de leur *Orestie*. En Irak, l'homosexualité est punie de prison et de mort, et Duraïd Abbas Ghaïeb et Risto Kübar veulent changer cela. Leur idée est d'abord de s'embrasser sur le toit du bâtiment le plus haut de Mossoul, mais ce n'est pas ce qu'ils choisissent de faire.

[...]

Duraïd Abbas Ghaïeb explique enfin que Risto Kübar a subi une opération qui n'a rien aggravé mais n'a pas atténué ses douleurs non plus. Il l'a filmé au moment de l'anesthésie : sur l'écran est projeté l'image du comédien, en portrait, allongé sur une table d'opération. On entend en off une voix féminine qui lui explique les étapes de l'anesthésie, et lui demande de compter jusqu'à dix. Risto Kübar commence à compter, mais ne s'endort pas. Lorsqu'il prononce le chiffre « cinq », la voix féminine en off reprend, s'adressant à une tierce personne qui n'apparaît pas non plus à la caméra, toujours centrée sur le visage de Risto Kübar : « Vous lui avez administré le produit ? - Oui. » Le regard de Risto Kübar semble intrigué : « Que se passe-t-il ? - Rien de grave. D'habitude les gens s'endorment plus vite. - Qu'est-ce que ça veut dire ? - Que vous êtes de bonne constitution. Continuez à compter, s'il vous plaît. » Et Risto Kübar s'endort ; l'image se coupe.

### Episode 3

Cet épisode commence par l'annonce d'un attentat à l'ancienne université de Mossoul. « Par chance, aucun de nos amis n'a été touché. » indique Duraïd Abbas Ghaïeb.

Une fois encore, la scène dans laquelle Oreste tue Clytemnestre et Egisthe se déroule sur les deux plans : la scène et l'écran. D'abord, les caméramans présents sur scène pénètrent dans la chambre du couple et les filment dans la pénombre, en train de se préparer à se coucher. Puis les deux personnages vengeurs, Pylade et Oreste apparaissent à leur tour. Le rythme de la pièce s'accélère à partir de ce moment : Oreste et Pylade pénètrent eux aussi dans la chambre et se saisissent du couple. Oreste poursuit sa mère hors de la pièce factice, celle-ci tente de se défendre, hurle qu'elle est sa mère. Oreste semble se calmer, l'embrasse, mais la poignarde finalement tandis que Pylade exécute Egisthe d'une balle dans la tête.

On retrouve ensuite les deux comédiens dans une scène tournée à Mossoul projetée à l'écran : « Ce n'est pas un crime de tuer ces gens », disent-ils, face-caméra. Puis ils crachent à terre avec haine. Tout à coup Oreste est pris d'une crise de panique, et décrit les Erynies qui s'emparent de lui sous l'aspect du chœur des jeunes comédiens de Mossoul, muet. Pylade tente de le calmer et l'embrasse finalement, faisant reculer respectueusement les Erynies.



## **Exodos**

La pièce se clôt sur le procès, non pas d'Oreste, mais des combattants djihadistes qui persécutent les Irakiens. Athéna est remplacée par Khitam Idris Gamil, une Irakienne, habitante de Mossoul, présentée par Duraïd Abbas Ghaieb comme une femme aimante, maternelle, d'une grande sagesse, et à qui l'âge donne la légitimité pour présider le débat.

Celui-ci prend place dans ce que l'on suppose être l'université en ruine de Mossoul, où ont déjà été tournées d'autres scènes de la pièce ; mais contrairement à ces autres scènes, celle-ci se situe à l'intérieur d'une salle. Les membres du chœur, le comédien jouant le coryphée, et Khitam Idris Gamil, entourée de Risto Kubar (Oreste) et de Duraïd Abbas Ghaeh (Pylade), sont assis sur les gravats du bâtiment.

Khitam Idris Gamil prend la parole et résume la situation, soutenue par le silence religieux des hommes qui l'entourent : ils sont tous réunis ici afin de trancher sur la question des combattants djihadistes. Faut-il les condamner ou leur pardonner leurs actes ? Elle pose d'abord la question individuellement : chacun est autorisé à prendre la parole pour donner son avis. Le comédien-coryphée prône le pardon, avec l'argument de ne pas s'abaisser à la brutalité et à la vengeance qui ferait des résistants les égaux de leurs ennemis, certains membres du chœur soutiennent la loi du talion, un jeune homme réclame même la peine de mort : ils ont tué et torturé leurs proches, ils doivent subir les mêmes souffrances et le même sort. Puis Khitam Idris Gamil propose de résoudre ce dilemme à main levée. « Qui est pour pardonner aux combattants djihadistes ? » Personne ne se manifeste. « Qui est pour condamner les combattants djihadistes ? » A nouveau, personne ne lève la main.

Le résultat est nul, comme le verdict du procès d'Oreste sans la participation d'Athéna. Pourtant, contrairement à cette dernière, Khitam Idris Gamil ne se prononce pas en faveur de l'une ou l'autre des positions. De la même manière, Oreste et Pylade ne prennent pas la parole ni ne lèvent la main : ils sont d'ailleurs séparés des choreutes, face à eux, aux côtés de Khitam Idris Gamil. Enfin, Athéna s'exclame « Oreste est acquitté. La guerre est finie. »

Duraïd Abbas Ghaieb reprend la parole pour expliquer qu'il s'agissait là de la dernière scène jouée à Mossoul

## **Annexe 2 : Le Manifeste de Gand<sup>132</sup>**

### NOTE PRÉLIMINAIRE

Toutes les institutions ont des règles, y compris le théâtre, mais elles ne sont presque jamais rendues publiques. Par exemple, c'est une règle tacite dans presque tous les théâtres des villes allemandes que les productions (si jamais) ne sont pas tournées au-delà des frontières linguistiques - pour des raisons de coût ou parce qu'il est impossible de programmer les techniciens et les acteurs en conséquence. Ceci s'applique également au contenu : Les classiques de l'époque bourgeoise programmés sont toujours les mêmes, de Schnitzler à Ibsen passant par Dostojevski et Tchekhov. Les pièces nouvellement développées ou même non européennes, telles que les acteurs non professionnels ou de langue étrangère, les activistes ou les groupes indépendants, n'apparaissent que dans les programmes parallèles et sur les scènes des studios. Vous devez faire un choix : Scène indépendante ou théâtre de ville, production ou distribution, adaptations de classiques pour un public de classe moyenne ou cirque de tournée internationale pour l'élite mondiale.

Mais même si vous choisissez le modèle local : La ville elle-même est constamment exclue du travail du « théâtre de ville » par un ensemble de règles implicites. Elle ne participe au travail intellectuel et artistique du théâtre qu'à travers les médias et dans le cadre de formats de discours ou lors des premières. Toutes les tentatives d'ouvrir le modèle du théâtre municipal, de combiner les modes de production urbains, nationaux et internationaux, un ensemble qui coopère continuellement avec l'ouverture aux invités, ont échoué à cause des limites implicites du système du « théâtre de ville ». La tentative de Matthias Lilienthal au Kammerspiele de Munich a été abandonnée par les politiciens.

Les premier pas vers le « théâtre de ville de l'avenir » est donc de transformer les règles implicites en règles explicites - et les débats idéologiques en décisions concrètes. A quoi ressemble vraiment un théâtre de ville de l'avenir ? Qui travaille, comment on y répète, comment est-elle produite et tournée ? Comment le désir de modes de production libres, de paternité collective et contemporaine, d'un théâtre

---

<sup>132</sup> Milo Rau. *Globaal Realisme/Réalisme Global*. Golden Book I. NTGent. 2019, Berlin. p.290-293

d'ensemble qui non seulement discute d'un monde globalisé, mais qui le reflète et l'influence, peut-il être intégré dans un ensemble de règles ? Comment forcer une institution qui a vieilli à se libérer et à redevenir « les planches qui signifient le monde » ?

Bien sûr : le papier est patient. Il n'y a pas de critique qui produit des faits en dehors de la pratique, ou comme Godard l'a dit un jour : Vous pouvez critiquer un film que vous pensez mauvais seulement avec un autre film, peut-être meilleur. » A partir de la saison 2018/19, nous prendrons donc la direction artistique du NTGent, un théâtre de ville en Belgique de taille moyenne avec trois salles. Au cours de la première saison, en plus d'un programme d'artistes en résidence et d'une série d'actions politiques, nous développerons huit nouvelles productions de théâtre et de danse et inviterons ou coproduirons 41 autres projets. Tous les projets produits au NTGent sont soumis au Manifeste de Gand, un ensemble de 10 règles créées pendant l'année dernière dans le cadre du développement du programme. Ces règles s'appliquent à tous les domaines de notre projet d'un « théâtre de ville du futur », depuis les questions de paternité aux questions de diversité et d'inclusion jusqu'aux questions de tournée. En dehors de la première règle, il s'agit d'exigences exclusivement techniques, à l'instar de la « loi de chasteté » du *Dogma95*<sup>133</sup>, publiée il y a plus de 20 ans. Et bien sûr, cet ensemble de règles, qui se limite au processus de production et de distribution, devra être complété par d'autres domaines fondés sur l'expérience future - par exemple en ce qui concerne la place des classiques non européens dans le programme ou la composition du personnel non artistique du théâtre.

Quoiqu'il en soit, pourquoi un Français, un Brésilien ou un Allemand - ou même un habitant de Bruxelles ou d'Oslo - s'intéresserait-il à la manière dont les films sont réalisés au théâtre de Gand ou au Danemark ? Les manifestes et les dogmes ne sont-ils pas toujours une imposition ? C'est exact. *Le Manifeste de Gand* est une imposition - pour le théâtre, mais surtout pour nous qui y travaillons. Il n'est pas agréable de se

---

<sup>133</sup> « Les cinéastes Lars von Trier (« Breaking the Waves ») et Thomas Vinterberg (« Festen ») rédigent en 1995 un manifeste d'opposition radicale à l'esthétique tant de Hollywood que des vieilles avant-gardes, et imposent des règles concrètes pour respecter ce qui leur apparaît comme une morale de l'artiste. » *Le Monde diplomatique*. « Manière de voir », n°151, *Radicalisations*. Février-Mars 2017. (<https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/VINTERBERG/57082>)

réveiller le premier jour de répétition non avec une version d'une pièce de Schnitzler dans une salle équipée, mais dans le nord de l'Iraq avec un ensemble multilingue sans aucun texte. D'un point de vue purement technique et purement organisationnel, suivre ces règles signifie une surcharge constante de nos forces. Et comme dans le cas du *Dogma95*, il se peut qu'il n'y ait pas une seule production NTGent qui réponde aux dix règles.

Mais il est toujours mieux si nous discutons de nouvelles règles, et surtout de règles connues, que de continuer, chacun pour soi, à suivre des règles non écrites et donc d'autant plus efficaces. Et surtout, il vaut mieux le faire concrètement, sur la base d'une véritable théâtre de ville, sur la base de notre travail réel. Ensemble, ouverts, vulnérables. Et, nous l'espérons, en échouant à chaque pas un peu mieux et un peu plus constructivement.

#### LE MANIFESTE DE GAND

UN : Il ne s'agit plus seulement de représenter le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle.

DEUX : Le théâtre n'est pas un produit, c'est un processus de production. La recherche, les castings, les répétitions et les débats connexes doivent être accessibles au public.

TROIS : La paternité est entièrement à la charge des participants aux répétitions et à la représentation, quelle que soit leur fonction - et à personne d'autre.

QUATRE : L'adaptation littérale des classiques est interdite. Si un texte – qu'il s'agisse d'un livre, d'un film ou d'une pièce de théâtre – est disponible au début des répétitions, il ne doit pas dépasser de 20% de la durée finale de la représentation.

CINQ : Au moins un quart du temps de répétition doit se dérouler à l'extérieur d'une salle de théâtre. Un espace de théâtre est tout espace dans lequel une pièce de théâtre a déjà été répétée ou jouée.

SIX : Au moins deux langues différentes doivent être parlées sur scène dans chaque production.

SEPT : Au moins deux des acteurs sur scène peuvent ne pas être des acteurs professionnels. Les animaux ne comptent pas, mais ils sont les bienvenus.

HUIT : Le volume total de la scénographie ne doit pas dépasser 20 mètres cubes, c'est-à-dire une camionnette pouvant être conduite avec un permis de conduire normal.

NEUF : Au moins une production par saison doit être répétée ou jouée dans une zone de crise ou de guerre, sans infrastructure culturelle.

DIX : Chaque production doit être présentée sur au moins 10 lieux dans au moins 3 pays. Aucune production ne peut quitter le répertoire de NTGent avant d'avoir atteint ce nombre.

**Annexe 3 : Six citations d'Eschyle dans Orestes in Mosul, Golden Book III. Gand, 2019.**

Citation	Traduction (personnelle)	Page
<p>« <i>War is a pawnbroker – not of your treasures but of lifes of your men. Not of gold but of corpse. Give your man to the war-god and you get ashes.</i> »</p>	<p>« La guerre est un prêteur sur gage – pas de vos trésors mais de la vie de vos hommes. Pas d’or mais de cadavres. Donnez vos hommes au dieu de la guerre et vous aurez des cendres. »</p>	10
<p>« <i>Where is the right and wrong in this nightmare ? Each is driven mad by the ghost of the other. Who can reason it out ? Reason fails, mind is a casualty of this bloody succession.</i> »</p>	<p>« Où sont le bien et le mal dans ce cauchemar ? Chacun est rendu fou par le fantôme de l’autre. Qui peut raisonner cela ? La raison échoue, le bon sens est victime de cette sanglante lignée. »</p>	19
<p>« <i>The truth has to be melted out of our stubborn lives by suffering. Nothing speaks the truth, nothing tells us how things really are, nothing forces us to know except pain. Truth comes with pain.</i> »</p>	<p>« La vérité doit être mêlée à nos vies tenaces par la souffrance. Rien ne dit la vérité, rien ne nous raconte comment les choses sont réellement, rien ne nous force à savoir sinon la douleur. La vérité vient avec la douleur. »</p>	28
<p>« <i>What is a life on earth worth ? What must a murderer pay for a human life that cannot be brought back ?</i> »</p>	<p>« Qu’est-ce qu’une vie à l’échelle du monde ? Que doit payer un meurtrier pour une vie humaine qui ne peut être ramenée ? »</p>	42

Citation	Traduction (personnelle)	Page
<p>« <i>Never let civil war, the most malignant of all misunderstandings, divide the city again. There is no hope for future for a land whose mind is split into two, and where each half strives only to destroy the other. Give Athens a single mind, a whole mind, as a marriage gives to two strangers one child.</i> »</p>	<p>« Ne laissez jamais la guerre civile, le plus malfaisant de tous les malentendus, diviser la cité à nouveau. Il n’y a aucun espoir d’avenir pour un pays dont l’esprit est séparé en deux, et où chaque moitié ne se bat que pour détruire l’autre. Donnez à Athènes un esprit unique, un esprit entier, comme un mariage donne à deux étrangers un enfant. »</p>	58
<p>« <i>Remember how wisdom speaks through women.</i> »</p>	<p>« Souvenez-vous comme la sagesse s’exprime par les femmes. »</p>	65

# Table des matières

Remerciements.....	4
Sommaire .....	6
Introduction.....	7
PARTIE 1 : MILO RAU ET L'ORESTIE D'ESCHYLE.....	11
<b>1. Milo Rau l'indiscipliné : de Bourdieu à Eschyle .....</b>	<b>12</b>
<b>2. L'Orestie et la scène contemporaine .....</b>	<b>14</b>
2.1.L'Orestie d'Eschyle .....	14
2.2.Eschyle et la scène .....	15
<b>3. L'Orestie de Milo Rau .....</b>	<b>16</b>
3.1. Exporter le théâtre européen .....	16
3.2. S'affranchir du texte d'Eschyle.....	17
PARTIE 2 : S'AFFRANCHIR DU TEXTE D'ESCHYLE.....	19
<b>1. Du poète d'Eleusis à Ted Hughes, entre obscurité et authenticité .....</b>	<b>20</b>
1.1. Le texte d'Eschyle.....	21
1.1.1. Une langue « opaque » .....	21
1.1.2.Le chœur : « pierre d'achoppement de toutes les mises en scène modernes ».....	21
1.2. La traduction de Ted Hughes.....	23
1.2.1.Eschyle et Steiner .....	23
1.2.2.Eschyle moralisateur.....	25
<b>2. L'Orestie d'Eschyle ? .....</b>	<b>26</b>
2.1. Une Orestie à Mossoul : contextualisation.....	26
2.1.1.De Mossoul à Eschyle .....	26
2.1.2.L'histoire de Mossoul .....	27
2.1.3.Milo Rau sur le front irakien : le genèse d'une Orestie à Mossoul.....	27
2.2. L'ajout du meurtre d'Iphigénie.....	28
2.2.1.Les regrets d'Agamemnon : Eschyle ou Euripide ? .....	28
2.2.2.Baraa Ali : l'Iphigénie de Mossoul.....	30
2.3. La suppression du chœur.....	30
2.3.1.Museler la voix du peuple .....	30
2.3.2.Du chœur à la plainte individuelle : la comptine de Cassandre.....	31
2.3.3.L'impossible musique irakienne .....	32
2.3.4.« Mad World », le cri du chœur ? .....	32
2.3.5.Le cycle de la violence : « on a souffert et rien appris » .....	33
2.4. La disparition d'Electre, la présence renforcée de Pylade .....	34
2.4.1.La vengeance de Pylade .....	34
2.4.2.Le baiser d'Oreste.....	35
<b>3. La dramaturgie composite d'Oreste à Mossoul.....</b>	<b>36</b>
3.1. Une écriture collective.....	36
3.1.1.« Collective authorship is not a dream but a necessity ».....	37



3.1.2.« Collective authorship knows a lot » .....	38
3.2. ...et mobile .....	39
3.2.1.L'authenticité du dernier moment.....	39
3.2.2.Un théâtre à exporter .....	40
PARTIE 3 : « RÉALISER » L'ORESTIE D'ESCHYLE .....	41
<b>1. Une tragédie documentaire.....</b>	<b>42</b>
1.1. Théâtre et témoignage .....	43
1.1.1. Eschyle est lui-même témoin dans ses tragédies.....	43
1.1.2. Le témoin est le personnage.....	43
1.2. L'acteur « passeur ».....	44
1.2.1. L'acteur et le personnage.....	44
1.2.2. Le messenger, ou le reporter de guerre .....	44
1.3. La scène : lieu de rencontre et de reconstitution .....	45
1.3.1. Quand l'acteur devient narrateur : le « théâtre-récit » .....	46
Figure 1 : Le dernier repas d'Agamemnon et de Cassandre. Oreste à Mossoul, épisode 1. ....	47
1.3.2. Le « making-of » de l'Orestie .....	47
Figure 2 : Schéma de la scénographie dans Oreste à Mossoul, tous épisodes confondus. ....	48
<b>2. « Faire vivre » l'Orestie.....</b>	<b>49</b>
2.1. Le silence et son réalisme tragique .....	49
2.1.1. Le bruit tragique .....	49
2.1.2. Le silence au profit de la tension dramatique.....	50
2.1.3. La violence brute et non épique .....	50
2.2. Situer l'Orestie à Mossoul.....	51
2.2.1. L'Irak : où le talion est d'actualité .....	51
2.2.2. L'idéal démocratique hors de l'Europe ? .....	51
2.3. Agir pour faire réagir.....	52
2.3.1. Le théâtre en mouvement .....	52
2.3.2. La critique : autre manière de faire vivre la pièce.....	53
2.3.3. 2019/2020 : la saison de l'Orestie, une comparaison inévitable.....	53
Electre/Oreste vs Oreste à Mossoul .....	53
L'Orestie de Georges Lavaudant vs Oreste à Mossoul .....	54
Conclusion .....	56
Bibliographie.....	58
1. Ouvrages.....	58
2. Articles .....	59
3. Dictionnaires .....	61
4. Autres documents.....	61
Sitographie .....	61
Liste des signes et abréviations spécifiques.....	62
Table des illustrations.....	63
Table des annexes.....	63

Annexe 1 : Description du spectacle .....	64
Figure 3 : Elsie De Brauw raconte la mise en scène de l'exécution de Cassandre, Oreste à Mossoul, épisode 1 .....	68
Annexe 2 : Le Manifeste de Gand .....	72
Annexe 3 : Six citations d'Eschyle dans Orestes in Mosul, Golden Book III. Gand, 2019 .....	76
Table des matières .....	78