



**HAL**  
open science

# Représentations et résonances du mythe d'Électre et Oreste durant la saison théâtrale 2019

Adam Defalvard

► **To cite this version:**

Adam Defalvard. Représentations et résonances du mythe d'Électre et Oreste durant la saison théâtrale 2019. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04512586

**HAL Id: dumas-04512586**

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04512586v1>

Submitted on 20 Mar 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

Mémoire de Master 2

Master d'Études théâtrales

Parcours « Théâtre : Écritures et représentations »

**REPRÉSENTATIONS ET RÉSONANCES DU MYTHE  
D'ÉLECTRE ET ORESTE DURANT LA SAISON  
THEATRALE 2019**

Adam DEFALVARD

Sous la direction de Romain PIANA





## **Remerciements :**

Je souhaite avant tout remercier Monsieur Romain PIANA, maître de conférences à l'université Paris 3, pour ses conseils avisés et sa grande disponibilité durant toute l'élaboration de ce mémoire.

Je désire aussi remercier l'ensemble des professeurs et intervenants du Master Études théâtrales pour la qualité de leur enseignement.

J'adresse également ma reconnaissance à mon entourage personnel avec qui j'ai pu partager mes idées et échanger autour de mon sujet et qui m'a ainsi aidé à préciser ma réflexion.

## **Table des matières**

Introduction .....	5
I. L'obscur et le tragique à l'épreuve de la scène contemporaine .....	12
1. Matérialiser une tragédie grecque en 2019 .....	12
1.1. La provenance de la voix tragique : le choix du texte.....	12
1.2. Espace hostile et personnages figés : construire le décor de la tragédie .....	16
1.3. Faire vivre le chœur au-delà de la parole .....	22
2. Le statut du sacré .....	28
2.1. Un rituel contemporain ?.....	28
2.2. La disparition du divin .....	35
3. Les fantômes de la tragédie.....	40
3.1. La place de l'obscur dans la tragédie d'Électre et Oreste : Eschyle, Euripide et Sophocle .....	40
3.2. Esprits ludiques de la scène théâtrale.....	43
3.3. « Le Temps est hors de ses gonds » .....	46
II. Donner corps à la tragédie .....	50
1. L'acteur et l'importance du mouvement.....	50
1.1. L'acteur, entre demandes physiques et psychologiques .....	50
1.2. La trahison du corps .....	53
2. Le corps souffrant et l'œil du public.....	57
2.1. La mise en scène de la souffrance.....	57
2.2. L'œil du public face à la mort.....	60
3. Corps et désirs.....	67
3.1. Oublier Freud ? .....	67
3.2. La sexualité cachée .....	71

III. L'œil contemporain, les enjeux de la fin des années 2010 .....	75
1. La cause féministe et la tragédie .....	75
1.1. Des mises en scène féministes ? .....	75
1.2. Masculin, féminin et entre-deux .....	79
2. Observer la tragédie, observer le monde .....	86
2.1. La violence comme essence du monde.....	86
2.2. Une fin pour les Atrides ?.....	91
Conclusion .....	95
Bibliographie .....	99

## **Introduction**

La mythologie grecque, ce qu'elle est et les fantasmes qui l'entourent, est aujourd'hui un pan de la culture contemporaine incontournable. En avril 2021, sur la liste des best-sellers du *New York Times* figurait en première position *The Song of Achilles* de Madeleine Miller<sup>1</sup>, tandis qu'en 2017, le roman *House of Names*, adaptation du mythe d'Oreste de l'écrivain irlandais Colm Tóibín, entrainait dans le top 10 des best-sellers du *Sunday Times*<sup>2</sup>. Bien que ce ne soit là que deux exemples, ils suffisent à faire résonner le titre que donnait Freddy Decreus à un article paru en 2001 : « Le bruit court que nous n'en avons pas fini avec les Grecs.<sup>3</sup> » Cet engouement pour la mythologie grecque peut être relié à l'engouement au théâtre pour la tragédie, genre théâtral trouvant ses inspirations le plus souvent dans les mythes. La tragédie grecque s'impose presque dans l'histoire du théâtre comme un rite de passage pour les metteurs en scène, l'acteur et metteur en scène Simon Abkarian explique même que, selon lui, il est nécessaire de côtoyer ces mythes pour « quiconque veut se frotter au théâtre<sup>4</sup> ».

Après la redécouverte des tragédies grecques à la Renaissance et l'intérêt pour la réécriture de ces pièces, il faudra attendre le développement de la mise en scène pour que les tragédies s'installent sur la scène théâtrale. Patricia Vasseur-Legangneux écrit que : « L'histoire de la mise en scène des tragédies grecques au XXe siècle se confond avec celle de l'invention de la scène moderne.<sup>5</sup> » En effet depuis ce siècle, l'image plus ou moins fantasmée de la tragédie grecque ne cesse d'alimenter le travail des metteurs en scène.

Parmi les tragédies grecques conservées, celles qui racontent l'histoire de la famille des Atrides, et précisément l'histoire d'Oreste et Électre, se sont particulièrement illustrées dans l'histoire du théâtre. D'abord racontée dans un chant homérique de

---

<sup>1</sup> The New York Times Company, consulté le 22/02/2022. URL : <https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2021/04/18/trade-fiction-paperback/>.

<sup>2</sup> Penguin Random House, consulté le 22/02/2023. URL : <https://www.penguin.co.uk/books/294/294618/house-of-names/9780241257692.html>.

<sup>3</sup> Decreus, Freddy, « Le bruit court que nous n'en avons pas fini avec les Grecs », *Études Théâtrales* 21, dir. Georges Banu, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan, 2001.

<sup>4</sup> Barbaud, Marie-Laure, Abkarian, Simon, « *Électre des bas-fonds* de Simon Abkarian », consulté le 24/11/2021. URL : <https://mlascene-blog-theatre.fr/Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian/>

<sup>5</sup> Vasseur-Legangneux, Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 17.

l'*Odyssée*<sup>6</sup>, l'histoire du descendant d'Atrée et de sa vengeance est ensuite adaptée au théâtre par Eschyle dans sa trilogie l'*Orestie*, puis par Sophocle dans *Électre*, et par Euripide dans ses pièces *Électre*, *Oreste* et *Iphigénie en Tauride*. En France, c'est *Andromaque* de Racine qui va amorcer la présence d'Oreste sur la scène théâtrale, présence continue par la suite, passant en Europe par la réécriture comme celle de Voltaire, ou encore l'adaptation en opéra comme dans l'*Iphigénie en Tauride* de Goethe. Oreste se maintient sur la scène théâtrale et trouve sa place parmi les avant-gardes, inspirant les grands metteurs en scène, ainsi on le retrouve chez Martha Graham, Peter Stein, Ariane Mnouchkine ou encore Romeo Castellucci<sup>7</sup>.

L'histoire d'Oreste change d'enjeu avec cette entrée dans l'avant-garde ; comme l'explique John Chioles, il n'est désormais plus question de reconstituer un rituel grec :

The avant-garde in the performance of Greek Tragedy has moved to contextualize each enactment. It has done this with persistent "as if" clause. Each performance of the Oresteia occurs as if it must contain in its enactment the origins of the theatrical art, and as if it must also show (and tell) its purpose *as performance*<sup>8</sup>.

Mettre en scène l'*Orestie*, c'est désormais devoir faire « comme si » cette représentation allait contenir la conception même de l'art du théâtre du metteur en scène, mais aussi comme si cette représentation devait justifier son existence même. Oreste doit désormais prouver sa raison d'être, informer sur la conception du théâtre du metteur en scène, il ne s'agit plus d'adapter un texte. Cette nouvelle conception de la mise en scène divise les réinterprétations des tragédies grecques, et les mises en scène se scindent en différentes interprétations et rapports au texte grec. En effet, Freddy Decreus explique que, selon lui, en parlant des représentations de l'*Orestie* lors d'une interview en 2019, il y a aujourd'hui cinq intentions de mise en scène : le post-colonialisme, la théorie politique, le féminisme, la psychologie et le néo-ritualisme<sup>9</sup>. Ce sont cinq intentions qu'on décèle depuis longtemps dans les différentes interprétations de cette tragédie : pour la

---

<sup>6</sup> Homère, *L'Odyssée*, traduit par Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004, p. 54.

<sup>7</sup> Martha Graham, *Clytemnestra* (1958), Peter Stein, *L'Orestie* (1980), Ariane Mnouchkine, *Les Atrides* (1990), Romeo Castellucci, *Orestie (une comédie organique ?)* (1995).

<sup>8</sup> Chioles, John, "The 'Oresteia' and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse." *Performing Arts Journal*, vol. 15, n° 3, Performing Arts Journal, Inc., 1993, p. 3. URL : <https://doi.org/10.2307/3245753>. Traduction personnelle : « L'avant-garde, dans la performance de la tragédie grecque, s'est mise à contextualiser chaque mise en actes. Elle le fait avec une disposition persistante au "comme si". Chaque performance de l'Orestie se déroule comme si elle devait contenir, dans sa mise en actes, les origines de l'art théâtral, et comme si elle devait montrer (et raconter) son but en tant que performance. »

<sup>9</sup> Decreus, Freddy, Rau, Milo, *Orestes in Mosul : Golden Book III*, 1<sup>re</sup> éd., Berlin, Verbrecher Verlag, 2019, p. 50.



perspective post-coloniale, le documentaire de 1970 de Pier Paolo Pasolini *Carnet de notes pour une Orestie Africaine*, la mise en scène de Peter Stein pour la théorie politique, *Les Atrides* d'Ariane Mnouchkine pour le féminisme, avec le point de vue grandissant de Clytemnestre, pour la psychologie il y a, représentée pour la première fois en 1931, la trilogie de Eugene O'Neil *Le Deuil sied à Électre*, et enfin, pour la cinquième catégorie, le rituel qu'a créé Jean-Louis Barrault en 1955 avec son *Orestie*<sup>10</sup> dans laquelle il tente de matérialiser sur la scène des rites observés au Brésil<sup>11</sup>.

Ainsi, l'histoire des descendants d'Atrée maintient sa présence sur la scène théâtrale, mais, si aujourd'hui elle doit se « contextualiser »<sup>12</sup> pour se justifier, alors il est évident que ces tragédies et les contextes créés par les metteurs en scène autour d'elles nous informent et sont révélateurs, non seulement de l'interprétation du metteur en scène, mais aussi d'un mode de pensée à un moment donné, d'une transmission d'une certaine vision du monde et du théâtre au spectateur.

Dans cette démarche d'étude de la représentation de la tragédie d'Oreste à un moment donné, nous nous intéresserons à la saison théâtrale 2019 en France, que nous introduirons par les mots d'Anne-Sophie Noel dans son article « Un printemps sous le signe de l'*Orestie* » : « Cette saison, l'œuvre d'Eschyle revient dans l'actualité avec obstination<sup>13</sup> ». En effet, en 2019, Oreste et sa sœur Électre ont peuplé les scènes de Milo Rau (*Oreste à Mossoul* créé à Gent et repris à Nanterre-Amandiers), Jean-Pierre Vincent (*L'Orestie* créé à Avignon), Simon Abkarian (*Électre des bas-fonds* créé au Théâtre du Soleil), Georges Lavaudant (*L'Orestie* repris aux Nuits de Fourvière) et Ivo van Hove (*Électre/Oreste* créé à la Comédie Française). Il est alors juste de s'intéresser à cette effervescence de pièces sur la scène française durant la fin des années 2010, les raisons qui créent un engouement pour une pièce ou un type de pièce à un moment donné sont variées et les étudier n'est pas ce qui nous intéresse. En revanche, ces nombreuses mises en scène permettent, en les étudiant de manière comparative et en les croisant, de

---

<sup>10</sup> *L'Orestie*, Jean-Louis Barrault d'après Eschyle, créé en 1955 au Festival de la ville de Bordeaux, reprise au Théâtre Marigny en 1955 puis à l'Odéon en 1961.

<sup>11</sup> Remarque : ces catégories désignées par Freddy Decreus ne sont pas exhaustives et servent simplement à isoler des interprétations partagées dans les différentes mises en scène afin de comprendre ce que les artistes lisent dans la tragédie d'Électre et Oreste.

<sup>12</sup> Chioles, John, "The 'Oresteia' and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse.", art. cit., p. 3.

<sup>13</sup> Noel, Anne-Sophie, « Un printemps sous le signe de l'*Orestie* », *Agôn*, mis en ligne le 19/06/2019, consulté le 01/02/2022. URL: <http://journals.openedition.org/agon/5724>.

crystalliser un ou des rapports à une œuvre en 2019, et d'étudier leurs résonances avec le spectateur de 2019. Claire Lechevalier avait déjà, en 2009, écrit un travail comparatif sur trois mises en scène de l'*Orestie*, celle d'Olivier Py, de Peter Stein et d'Ariane Mnouchkine, et regrettait dans son article le fait qu'il n'y ait pas plus d'études avec un angle comparatif sur la réception des tragédies grecques en France<sup>14</sup>. De plus, contrairement aux mises en scène choisies par Claire Lechevalier, étudier des mises en scène datant de la même année et ayant été présentées dans le même pays paraît pertinent dans cette optique de travailler sur un « moment » d'une tragédie grecque en France.

Pierre Brunel évoque dans son ouvrage *Le Mythe d'Électre* :

[...] la satisfaction de posséder, à côté de la trilogie "horizontale" d'Eschyle, une manière de trilogie verticale constituée par trois pièces d'auteurs différents qui illustrent tour à tour le même moment de la vengeance d'Oreste ; *Les Choéphores* d'Eschyle, l'*Électre* de Sophocle, l'*Électre* d'Euripide<sup>15</sup>.

De la même façon, nous analyserons trois mises en scène qui constituent elles-mêmes une forme de nouvelle trilogie verticale qui pourrait éclairer les enjeux liés à la reprise de ce mythe sur la scène théâtrale contemporaine. Nous nous concentrerons sur les mises en scène d'Ivo van Hove, de Milo Rau et de Simon Abkarian. En effet, ces trois metteurs en scène livrent trois visions esthétiques, *a priori* presque opposées, de la tragédie d'Oreste et Électre, et leurs parcours respectifs de metteurs en scène créent des approches multiples du matériau tragique. De plus, la mise en scène de Georges Lavaudant est une reprise de sa mise en scène de 1999 et celle de Jean-Pierre Vincent utilise une version de la tragédie préexistante, celle élaborée par Peter Stein. Ivo van Hove rassemble et coupe les deux pièces d'Euripide *Électre* et *Oreste*, Milo Rau utilise des fragments de l'*Orestie* au milieu d'un texte collectif et Simon Abkarian propose une réécriture complète, incluant des éléments à la fois puisés chez Eschyle, Sophocle et Euripide. De plus, pour approfondir l'analyse d'*Électre/Oreste*, nous évoquerons également le spectacle *Age of Rage* de Ivo van Hove, spectacle de 2021 créé avec la compagnie de l'*Internationaal Theater Amsterdam* (ITA) qu'il dirige. Ce spectacle semble être une continuité du travail réalisé à la Comédie-Française mais apporte également une meilleure compréhension de la conception des pièces d'Euripide d'Ivo van Hove.

---

<sup>14</sup> Lechevalier, Claire, « L'*Orestie* sur la scène contemporaine (France-Allemagne) : jalons pour un comparatisme. », *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 1, The Johns Hopkins University Press, 2009, p. 70–83. URL : <http://www.jstor.org/stable/26289576>

<sup>15</sup> Brunel, Pierre, *Le Mythe d'Électre*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995, p. 42

Anne-Sophie Noel écrit en parlant des mises en scène qu'elle compare dans son article : « Le kaléidoscope tragique qu'elles créent ensemble renvoie la lumière et découpe les ténèbres de façon mobile et diverse<sup>16</sup>. » Cette « découpe des ténèbres » sera l'enjeu de notre première partie. Nous commencerons ainsi par étudier les mises en scène avec une analyse scénique afin de comprendre comment les éléments majeurs de la tragédie et de toute œuvre théâtrale sont abordés par les trois mises en scène ; c'est-à-dire la place du chœur, les costumes, l'aspect sonore et le décor dans lequel la tragédie prend place. Nous étudierons également le rapport au texte tragique, un rapport complexe entre sacralisation et rejet, nous pouvons en effet presque parler de rejet pour Milo Rau qui parle de l'*Orestie* comme d'un « alibi<sup>17</sup> » pour sa pièce *Oreste à Mossoul*. Nous poursuivrons sur le rapport du metteur en scène au sentiment tragique, notamment l'idée du rituel, rituel contemporain qui peut émaner de l'utilisation de la danse, de la musique ou encore de la vidéo ; puis sur le rapport au sacré et au divin dans ces mises en scène. Nous aborderons la question de la représentation des dieux grecs Athéna et Apollon, et le traitement du *deus ex machina* si abrupte qui clôt l'*Oreste* d'Euripide.

Enfin, nous nous intéresserons à un troisième aspect inhérent à cette tragédie et qu'il est nécessaire d'aborder dans les mises en scènes étudiées : la place de l'obscur et du surnaturel dans les trois mises en scène, obscurité présente au cœur du mythe d'Oreste, comme l'écrit Jean-Louis Backès :

Le mythe d'Oreste est parcouru par des rêves, par des hallucinations, par des images d'autant plus fortes qu'elles sont plus floues. C'est par là que nous avons accès au surnaturel qui l'habite, même si ce surnaturel est à nos yeux de pure fiction, même si la croyance est morte.<sup>18</sup>

En effet, dans l'histoire d'Oreste il y a des dieux, des fantômes et des rêves prémonitoires, tant d'éléments qui, pour le spectateur contemporain, n'ont plus autant de sens que pour le spectateur grec. Pourtant, ces éléments ne sont pas absents des mises en scènes, nous nous intéresserons alors à leur traitement à une époque où la présence de ce surnaturel peut sembler obsolète. Un des enjeux majeurs de la tragédie grecque est la place des morts parmi les vivants, ou plutôt l'occupation de l'espace des vivants par les morts. Les fantômes de Mossoul de Milo Rau, le fantôme d'Agamemnon écrit par Simon Abkarian ou encore le rapport au double chez Ivo van Hove nous permettront de comprendre comment le surnaturel peut trouver sa place sur la scène contemporaine.

---

<sup>16</sup> Noel, Anne-Sophie, « Un printemps sous le signe de l'*Orestie* », art. cit.

<sup>17</sup> Rau, Milo. *Orestes in Mosul: Golden Book III*, op. cit., p. 21.

<sup>18</sup> Backès, Jean-Louis, *Oreste*, op. cit., p. 247.

Dans une deuxième partie, après cette étude sur la forme et l'esthétique de la tragédie appliquée aux mises en scène, nous nous concentrerons sur la physicalité de ces représentations et sur les corps qui se déploient sur scène. Nous commencerons par nous interroger sur les demandes physiques qui sont faites aux comédiens et sur l'envie commune de créer une tragédie reposant sur l'action et non sur la parole. Cette étude nous amènera, dans un deuxième temps, à réfléchir sur la représentation du corps souffrant et à sa centralité dans les mises en scène. Nous avons vu la souffrance comme un moyen d'explorer la notion de post-traumatisme mais il ne faut pas oublier la physicalité de cette démarche et la représentation concrète de cette souffrance et de manière plus générale, de la violence. Pour reprendre un terme utilisé par Milo Rau pour définir son geste de mise en scène, il y a un aspect « sadique<sup>19</sup> » dans ces spectacles dans leur envie d'exhiber des corps qui souffrent. Pour continuer à explorer le corps sur scène nous nous intéresserons aux représentations charnelles et à la place du désir pour ces figures en souffrance. Pierre Brunel le rappelle, une des raisons qui a pu causer la tardive appréciation de ce mythe au théâtre pourrait être « l'absence de l'amour<sup>20</sup> », c'est pour cela que nous étudierons le fait que, dans ces mises en scène, entre le baiser de Pylade et Oreste dans *Oreste à Mossoul* et le rapprochement physique ensanglanté du trio d'*Électre/Oreste*, l'amour, au sens romantique mais surtout au sens physique, est loin d'être absent.

Nous entamerons ensuite notre troisième et dernière partie de réflexion, après l'exploration du tragique et celle de la représentation des corps, nous serons amenés à nous demander ce qui pourrait être la question centrale à cette étude : pourquoi cette histoire maintenant ? Nous nous intéresserons ainsi aux modifications et aux interprétations proprement contemporaines qui se rajoutent au mythe d'Électre et Oreste. Pour cela, nous verrons tout d'abord la place des personnages féminins, et comment ces personnages qui peuplent des pièces qui portent des discours misogynes, de notre point de vue contemporain, peuvent trouver un sens nouveau sur la scène d'aujourd'hui. Simon Abkarian, par exemple, raconte avoir écrit un texte nouveau particulièrement pour donner plus ample place à la parole des femmes et la mettre en avant par rapport à celle des hommes<sup>21</sup>. Nous nous intéresserons au personnage de Clytemnestre et à sa réhabilitation sur la scène contemporaine et, à l'inverse, à la diabolisation du masculin présenté comme

---

<sup>19</sup> Rau, Milo, Richeux, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, France Culture, 13 septembre 2019, 57 min.

<sup>20</sup> Brunel, Pierre, *Le Mythe d'Électre*, op. cit., p. 102.

<sup>21</sup> Barbaud, Marie-Laure, Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds de Simon Abkarian*, art. cit.

source de la violence et de la guerre. Enfin, pour clore l'étude de cette trilogie verticale, nous nous poserons la question des enjeux politiques contemporains et de la place que peut encore occuper la tragédie dans le théâtre politique. Nous étudierons notamment la tentative d'utiliser ce mythe pour parler du terrorisme et la revendication pessimiste des spectacles d'Ivo van Hove et Milo Rau.

Ce travail sur les spectacles de Milo Rau, Ivo van Hove et Simon Abkarian nous entraînera tout du long à nous poser la même question répétée par l'acteur Johan Leysen dans la mise en scène de Milo Rau, une question reprenant une formule du chœur dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (vers 177) : "Suffer and learn, that's what Aeschylus writes. But what can we learn ?"<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul : Golden Book III*, *op. cit.*, quatrième de couverture. Traduction personnelle : « Souffrir et apprendre, c'est ce qu'écrit Eschyle. Mais que peut-on apprendre ? ».

# **I. L'obscur et le tragique à l'épreuve de la scène contemporaine**

## **1. Matérialiser une tragédie grecque en 2019**

Mettre en scène une tragédie grecque, c'est choisir de s'inscrire dans une histoire vaste, c'est assumer une position et une opinion qui revient à révéler la conception même du théâtre que porte le metteur en scène. Le choix d'une version de l'histoire d'Électre et Oreste plutôt qu'une autre, l'approche de la scénographie tragique ou encore le traitement de l'élément fondamental de la tragédie qu'est le chœur, sont autant d'éléments qui vont éclairer sur ce que le metteur en scène voit, d'universel ou non, en la tragédie grecque et comment il renouvelle un regard déjà tant éprouvé.

### **1.1. La provenance de la voix tragique : le choix du texte**

La tragédie d'Oreste est racontée principalement par trois auteurs : Eschyle, Sophocle et Euripide. Il est facile de faire des simplifications, dire que le choix d'un auteur ou d'un autre revient à une préférence pour la psychologie ou pour le politique, l'*Orestie* d'Eschyle étant souvent présentée comme une trilogie racontant le passage d'une justice divine à une justice démocratique, idée perpétuée par exemple par le metteur en scène Jean-Pierre Vincent qui explique en 2007 :

Si l'on s'attache à l'état actuel de notre société et à la perspective de la campagne électorale, on ne peut qu'être ébloui par l'opportunité de *L'Orestie*, L'œuvre commence dans la nuit des temps avec de vieilles lois assassines, elle finit par la naissance, peut-être utopique, de la démocratie<sup>23</sup>.

La décision du texte que l'on va mettre en scène n'est cependant pas aussi simple à catégoriser et ne se résume pas au choix politique pour Eschyle, psychologique pour Euripide ou au penchant pour la violence de l'*Électre* de Sophocle. Ivo van Hove, Milo Rau et Simon Abkarian présentent chacun une approche différente face à la voix tragique, au-delà du simple choix d'auteur, il est aussi question de conception du théâtre et de liberté.

---

<sup>23</sup> Vincent, Jean-Pierre, Hotte Véronique, « Entretien Jean-Pierre Vincent *L'Orestie* : acte de naissance de la démocratie et de notre théâtre », *La Terrasse*, n° 146, 2007, consulté le 01/03/2022. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/entretien-jean-pierre-vincent-lorestie-acte-de-naissance-de-la-democratie-et-de-notre-theatre/>.

Simon Abkarian fait le choix d'écrire lui-même une nouvelle pièce, ce qui lui permet d'intégrer des éléments présents chez les trois auteurs et de pouvoir raconter sa propre version du mythe. Il justifie ce choix en expliquant qu'il ne voulait pas prendre une pièce de Sophocle, Euripide ou Eschyle et la « tordre<sup>24</sup> ». Il n'a pas à modifier ou à faire rentrer une pièce dans la signification qu'il souhaite lui donner ; en écrivant son propre texte, il peut ainsi donner une plus grande place à Clytemnestre et également faire entrer en jeu le personnage de Chrysothémis, sœur d'Électre et Oreste présente uniquement chez Sophocle. On peut s'interroger sur le sens du mot « tordre », et également sur ce que cela révèle de l'approche des autres metteurs en scène. En effet, Ivo van Hove rassemble lui deux pièces d'Euripide, *Électre* et *Oreste*, il les coupe par rapport à la traduction choisie de Marie Delcourt-Curvers, mais ne les modifie pas. Il associe en revanche un sens bien précis à sa pièce *Électre/Oreste* qui, pour lui, est une dissection du processus de radicalisation chez les jeunes<sup>25</sup>. On ne peut cependant pas parler de contre-sens ou de torsion par rapport à l'œuvre originale car il est indéniable que l'installation d'un cercle de violence est une idée bien présente dans l'œuvre d'Euripide, où Électre et Oreste ne se contentent pas de tuer Clytemnestre mais également Hélène, avant de menacer Hermione puis d'être arrêtés par Apollon. « Les pièces d'Euripide sont d'une brutalité et d'un réalisme presque contemporains<sup>26</sup>, » explique Ivo van Hove, ainsi il était l'auteur idéal à choisir pour pouvoir déployer cette même brutalité sur scène, et le passage de la castration d'Égisthe rajouté par Ivo van Hove est alors en accord avec ce qu'il lit de la violence déjà sous-jacente dans le texte d'Euripide. La tirade d'Électre qui accompagne cette castration physique en est déjà une symbolique puisqu'Électre remet en cause la virilité d'Égisthe : « Pour ta conduite envers les femmes, il ne sied pas à une vierge d'en parler, et je n'en dis que ce qu'il faut pour me faire comprendre. [...] Pour moi, je voudrais un époux qui n'eût pas comme toi, un visage de fille, mais des façons viriles<sup>27</sup>. » *Électre/Oreste* matérialise physiquement la violence déjà présente au sein du texte d'Euripide. Dans *Age of Rage*, Ivo van Hove ne se focalise pas sur un auteur mais, à l'instar d'autres de ses

<sup>24</sup> Barbaud, Marie-Laure, Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds de Simon Abkarian*, consulté le 04/11/2021. URL : <https://mlascene-blog-theatre.fr/Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian/>.

<sup>25</sup> Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique » programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, consulté le 11/03/2022. URL : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/Électre-oreste-19-20#>.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, traduit par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard (Folio théâtre), 2019, p. 68.

spectacles comme *Roman Tragedies*<sup>28</sup> et *Kings of War*<sup>29</sup>, il aligne plusieurs pièces pour en souligner le thème, en l'occurrence : *Iphigénie à Aulis*, *Les Troyennes*, *Hécube*, *Électre* et *Oreste* d'Euripide et *Agamemnon* d'Eschyle. Nous pouvons remarquer la préférence pour les textes d'Euripide et le fait qu'*Agamemnon* est présent pour créer une cohérence dans la grande fresque de violence que souhaite dresser Ivo van Hove. Il est également important de noter que le spectacle est présenté en néerlandais dans une traduction des œuvres de Gerard Koolschijn adaptée pour la scène par Ivo van Hove et son dramaturge Koen Tachelet. Les surtitres français laissent apparaître une langue beaucoup plus moderne que celle de la traduction d'*Électre et Oreste* de Marie Delcourt-Curvers.

Ivo van Hove explique sa préférence pour Euripide car « il situe l'intrigue d'*Électre* dans un monde rural, aux abords de la ville, loin du centre politique<sup>30</sup> », ce même choix est fait par Simon Abkarian dont le résumé de la pièce consultable dans le dossier de presse commence par « Nous sommes dans le quartier le plus pauvre d'Argos<sup>31</sup>. » L'*Orestie* d'Eschyle a en effet, elle, le lieu du palais comme centre des événements dans *Agamemnon* et *Les Choéphores*, mais bien qu'elle soit le matériau textuel que choisit d'utiliser Milo Rau, il décentre lui aussi la tragédie du palais des puissants en la faisant prendre place à Mossoul.

Milo Rau est un metteur en scène qui revendique un processus de création clair, processus qui entend faire du théâtre contemporain un réel moteur de changement. Pour accompagner cette démarche, en devenant directeur du NTGENT, Milo Rau écrit *Le Nouveau Manifeste de Gand*, manifeste pour un théâtre contemporain radical. Dans les commandements de ce manifeste, il écrit que si un texte préexistant est utilisé comme source, il ne doit pas dépasser 20% du spectacle final<sup>32</sup>. La mise en scène de l'*Orestie* pour Milo Rau n'a donc rien d'une démarche d'adaptation du texte d'Eschyle :

---

<sup>28</sup> Ivo van Hove, *Roman Tragedies*, d'après *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus* et *Julius Caesar* de William Shakespeare, créé le 17 juin 2007 au Holland Festival.

<sup>29</sup> Ivo van Hove, *Kings of War*, d'après *Henry V*, *Henry VI* et *Richard III* de William Shakespeare, créé le 5 juin 2015 à Stadsschouwburg Amsterdam.

<sup>30</sup> Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

<sup>31</sup> Abkarian, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*, consulté le 15/03/2022. URL : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/agenda-2019/Électre-des-bas-fonds-2019-2187>.

<sup>32</sup> Rau, Milo, Candoni, Christophe, *Le Manifeste de Gand de Milo Rau*, 8 juillet 2018, consulté le 01/04/2022. URL : <https://sceneweb.fr/le-manifeste-de-gand-de-milo-rau/>.



*Here, quite simply, a straight-forward « performance » of the text wouldn't do anything. [...] Orestes in Mosul is, so to speak, a play that attempts to surrender itself completely to the fundamental problem of collective, global, theatre work<sup>33</sup>.*

Le collectif est au centre du travail de Milo Rau, il déplace Oreste à Mossoul dans une optique de création d'un processus collectif avec le peuple de Mossoul, pour qui, comme il l'explique, la tragédie grecque résonne autrement et ne se résume pas à du faux sang sur une scène<sup>34</sup>. Dans *Oreste à Mossoul*, il s'agit donc d'utiliser la tragédie pour produire une tentative d'apaisement pour les habitants de Mossoul, et plus généralement pour tous les acteurs participant à la pièce. Cela est rendu possible par le principe du collectif :

*Only by dealing with the Oresteia in every possible way – as a team, as a collective – were we able to juxtapose the radical, almost self-loathing sadism of the original with our own stories, our own reasons, our own motivations and perhaps even solutions<sup>35</sup>.*

Le sadisme de l'*Orestie* dont parle Milo Rau devient utile parce qu'il rencontre les histoires personnelles de l'ensemble des participants à la pièce, cela entraîne alors une réflexion collective autour d'une recherche de solutions.

Milo Rau entend donner du sens à la tragédie d'Oreste en en faisant un matériau libre, et en travaillant avec ses acteurs autour de ce matériau, acteurs dont l'histoire personnelle passe avant celle des Atrides. La pièce est ainsi majoritairement composée de témoignages des acteurs, sur scène et en vidéo, témoignages et réflexions sur Mossoul, eux-mêmes et l'histoire des Atrides. À ces témoignages s'ajoutent des mises en jeu de fragments du texte d'Eschyle. On peut noter, pour illustrer la liberté de Milo Rau vis-à-vis du texte, qu'il supprime complètement le personnage d'Électre pour mieux mettre en avant celui de Pylade, qui devient l'amant d'Oreste. Le comédien jouant Oreste, Risto Kübar, étant lui-même homosexuel, cela met en lumière la transformation des personnages à travers l'histoires des acteurs, il raconte comment il a quitté l'Estonie car il ne pouvait y être lui-même<sup>36</sup>. Ce rejet de la famille est aussi présent chez l'acteur de Pylade, Duraid Abbas Ghaieb, qui rapporte les paroles de son neveu qu'il a recontacté sur

---

<sup>33</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul, op. cit.*, p. 20. Traduction personnelle : « Ici, une simple 'performance' du texte ne ferait rien. [...] *Oreste à Mossoul* est, pour ainsi dire, une pièce qui tente de se rendre complètement au problème fondamental du théâtre collectif, mondial. »

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 20. Traduction personnelle : « C'est uniquement en traitant l'*Orestie* de toutes les manières possibles (en tant qu'équipe, que collectif) que nous avons pu juxtaposer le sadisme radical, qui se déteste presque lui-même, de la version originale avec nos propres histoires, nos propres raisons, nos propres motivations et même peut-être nos solutions. »

<sup>36</sup> *Ibid.*, "*Orestes in Mosul: Voices and pictures*", p. 68-69.

Facebook après être parti : “I pity you because you live without God<sup>37</sup>.” Mais ils rejoignent également naturellement la tragédie par leurs trajectoires de vie : ayant tous deux quitté leur pays natal, ils retrouvent Oreste et Pylade<sup>38</sup>, les exilés au début des *Choéphores*, puis Oreste l’exilé des *Euménides*. Nous comprenons alors que pour Milo Rau, la voix tragique sera collective et non performative, elle se construira à partir de l’histoire des comédiens et cherchera des réponses dans un Mossoul en ruine. Mais au-delà de l’énonciation de la tragédie, il y a sa mise en scène et sa mise en jeu avant tout, c’est-à-dire les éléments concrets du spectacle, décors et costumes, qui vont être le relais de la vision du metteur en scène pour le spectateur.

## 1.2. Espace hostile et personnages figés : construire le décor de la tragédie

Que peut signifier aujourd’hui la scénographie de la tragédie grecque ? La scène contemporaine n’a rien en commun avec la scène grecque et les effets spécifiques à cette scène-là ne sont pas reproductibles : ainsi, représenter une tragédie aujourd’hui, c’est aussi s’interroger sur les conditions de sa représentation et ce que le décor va induire pour les spectateurs, qui possèdent eux-mêmes une idée et des images préexistantes de la tragédie grecque. Nous verrons que dans les trois mises en scène, construire un espace propre à accueillir l’histoire de la tragédie, c’est avant tout créer un paysage hostile.

Patricia Vasseur-Legangneux écrit : « Une tragédie grecque ne saurait donc avoir une efficacité spectaculaire dans un espace non conçu pour elle, et même en opposition avec ses principes fondamentaux [...]»<sup>39</sup>. Il est évident qu’il est impossible de jouer la tragédie grecque de la même façon dont elle était présentée à Athènes dans la plupart des théâtres, la salle de La Villette, le théâtre du Soleil et le théâtre des Amandiers ne sont pas conçus pour la tragédie grecque, cependant le constat est encore plus frappant pour la Comédie-Française et la salle Richelieu, dont on peut dire que la configuration entre en contradiction totale avec l’idée que l’on se fait de la représentation d’une tragédie grecque, cette dernière évoquant plutôt un espace vaste. Pour *Age of Rage*, la scène de La Villette est beaucoup plus vaste et la scénographie de Jan Versweyveld, avec ses

---

<sup>37</sup> *Id.* Traduction personnelle : « Je te plains car tu vis sans Dieu »

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 87-89.

<sup>39</sup> Vasseur-Legangneux, Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, *op. cit.*, p. 31.

échafaudages en métal visibles, crée une atmosphère beaucoup plus froide et complètement différente de celle d'*Électre/Oreste* qui relève d'un étonnant mélange entre une intimité due au plateau resserré et un recul créé par les effets spectaculaires déployés. En effet, Ivo van Hove joue bien sur le spectaculaire dans ce petit espace, particulièrement grâce au sang et à la boue, deux éléments essentiels de sa mise en scène. Ce petit espace installe une sensation d'enfermement pour les personnages et les acteurs mais s'ouvre également sur d'autres lieux.

En effet, Ivo van Hove et Jan Versweyveld créent dans leur scénographie un équivalent de la *skênê* antique, qui était une structure figurant souvent le palais ou la maison et dont l'exploitation s'amorce avec *l'Agamemnon* d'Eschyle. Cet élément scénique permettait de construire un rapport intérieur/extérieur et de cacher des actions aux spectateurs<sup>40</sup>. Au milieu de la boue recouvrant la scène se trouve en effet un bâtiment carré en pierre avec une porte étroite, Ivo van Hove décrit cet élément en ces termes : « L'intérieur de cette boîte représente une sorte de trou noir dans lequel on disparaît. On peut également monter dessus. Pour y pénétrer, on n'a pas d'autre possibilité que d'emprunter un pont, très étroit [...]»<sup>41</sup>. Cette boîte, dans laquelle on ne peut que pénétrer par un pont, représenterait alors visuellement un lien avec un autre monde, par son assimilation à la *skênê* et sa fonction évoquée par Ivo van Hove, cette boîte crée un passage avec le monde de la tragédie. De plus, le metteur en scène explique que le pont et la boîte noire ont pour but « de ne pas fermer l'espace<sup>42</sup>», ils deviennent alors des portails pour les personnages et les font disparaître et ils font naître d'autres espaces invisibles. Ivo van Hove joue du caractère étroit de la scène de la Comédie-Française en le renforçant par les éléments de la scénographie, le pont semble difficile à traverser pour les personnages, à l'arrivée de Clytemnestre par exemple, et la porte de la boîte noire semble tout aussi difficile à passer.

On retrouve cette même idée du portail dans la mise en scène de Simon Abkarian, qui crée lui aussi un espace inquiétant :

L'Espace, une piste de danse, une arène. Il y a un plateau recouvert d'un tapis de danse. Il y a des chaises, une trentaine. Il y a un point d'eau, un robinet. Une armoire et ses portes glaces d'où surgissent démons et fantômes qu'invoque la tragédie<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Demont, Paul, Lebeau, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 49.

<sup>41</sup> Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

<sup>42</sup> *Id.*

<sup>43</sup> Abkarian, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*, réf. cit.

Il est alors clair que la boîte noire de Ivo van Hove et l'armoire de Simon Abkarian semblent occuper une fonction similaire, celle d'un portail vers l'autre monde, il y a l'idée d'un lien qui serait fait sur la scène avec ce monde-là, monde impossible à représenter entièrement sur la scène tant il est sujet aux fantasmes. L'emploi du mot « démons » par Simon Abkarian, pour se référer à ce qui est invoqué par la tragédie, amorce l'idée que dans ces mises en scène, la tragédie est loin d'être traitée comme une histoire noble, elle est avant tout inquiétante.

Le portail n'est pas le seul ennemi chez Ivo van Hove, le sol tapissé de boue devient un antagoniste de la tragédie, une représentation du destin qui englué les personnages :

Cette boue symbolise la situation des trois jeunes gens, Électre, Oreste et Pylade, une situation sans espoir, où toute vie future est inenvisageable. Mais elle ne constitue pas seulement un sol sur lequel les personnages marchent : elle peut les avaler, les faire disparaître<sup>44</sup>.

Cette boue qui peut avaler les personnages devient vivante, elle-même personnage actif de la tragédie. Le décor est lui-même hostile aux personnages qui vont le peupler.

La scénographie de Milo Rau sur la scène concrète des Amandiers, ou sur celle du NTGENT pour la création de la pièce, n'a rien d'hostile, en revanche la violence émerge de là où la vidéo emmène le spectateur :

In 2014 in Mosul, it was tragic whether you were a woman or Shiite, a soldier or a member of the government, an artist or a homosexual: because no matter who or what you were you would be oppressed and in many cases killed<sup>45</sup>.

Mossoul est une ville tragique, Milo Rau le rappelle, et les témoignages filmés des habitants de la ville le font savoir au spectateur constamment, ainsi c'est l'image vidéo qui devient chez Milo Rau le portail vers l'autre monde, le monde tragique. Jacques Derrida, en parlant des témoignages filmés dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, explique : « [...] l'enregistrement de la parole est un des phénomènes majeurs du XXe siècle. Il donne à la présence vivante une possibilité d'«être là» à nouveau sans aucun équivalent, sans aucun précédent<sup>46</sup>. » Les témoins de Mossoul de Milo Rau ont alors l'occasion d'être à nouveau « présents » même s'ils sont absents, ce qui fait de la vidéo

---

<sup>44</sup> Versweyvel, Jan, Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

<sup>45</sup> Rau, Milo. *Orestes in Mosul: Golden Book III*, op. cit., p. 31. Traduction personnelle : « En 2014 à Mossoul, tout était tragique, peu importe si on était une femme ou un chiite, un soldat ou un membre du gouvernement, un artiste ou un homosexuel, parce que peu importe ce qu'on était ou qui on était, on était opprimé et, dans un grand nombre de cas, tué. »

<sup>46</sup> De Baecque, Antoine, Derrida, Jacques, « Entretien Jacques Derrida : Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du cinéma* n° 556, Paris, avril 2001, p. 81.

montrée pendant le présent de la représentation théâtrale un portail vers le passé, vers une parole tragique du passé. Cette double présence entre les comédiens sur la scène du théâtre et ceux de Mossoul en vidéo, qui n'appartiennent donc pas à la même temporalité, crée un plateau ambigu et contribue à modifier la perception du temps de la représentation. Cette parole du passé devient alors presque spectrale et représente le passage vers le monde inquiétant pour le spectateur, le monde de la tragédie, monde inquiétant qui est bien réel dans le cas de la mise en scène de Milo Rau.

Nous trouvons également un usage de la vidéo dans *Age of Rage* mais, contrairement à beaucoup de productions d'Ivo van Hove, cette dernière ne sert pas à se rapprocher du visage des comédiens. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un écran surplombant la scène puisque ce dispositif est en réalité un mur entier, ouvert seulement par une petite porte carrée menant à l'arrière-scène qui par sa forme reprend l'idée du cube d'*Électre/Oreste*. Lorsqu'aucune image n'est projetée, ce mur est transparent et le public peut ainsi voir ce qu'il se passe dans l'espace caché. Sur ce mur d'images apparaissent d'abord des arbres généalogiques rappelant l'histoire de la famille des Atrides pour ne pas perdre le spectateur mais bientôt ces images se transforment et laissent place à des projections souvent floutées, déformées et toujours inquiétantes. On peut y voir par exemple des vidéos des enfants morts qui peuplent les tragédies, comme Iphigénie dont la silhouette agrandie danse longuement. Cet écran a ainsi deux usages très différents, c'est à la fois un élément rassurant qui procure des repères pour le spectateur mais aussi un portail donnant accès à des visions cauchemardesques.

Dans les trois mises en scène, il apparaît que la scénographie comprend des éléments qui évoquent l'hostilité ou du moins ramènent à quelque chose d'inquiétant pour le spectateur ou les personnages, on retrouve souvent l'idée du portail vers un autre monde. L'accès à la tragédie pour le public contemporain à travers le portail donne un aspect inaccessible à la tragédie et renforce l'idée d'un théâtre qui a été perdu et qu'on ne pourrait pas réellement retrouver sur la scène mais seulement apercevoir.

L'hostilité de la scénographie entraîne des conséquences pour les personnages et les comédiens, particulièrement dans *Électre/Oreste* et *Électre des bas-fonds*. Nous trouvons dans ces mises en scène un effet qui se rapproche d'une idée proposée par le metteur en scène Hakim Adel en 1992, celle de la tragédie grecque comme créatrice du personnage statue :

Nombre de personnages deviennent en effet, à travers la logique des événements extrêmes qu'ils vivent, des prototypes de la souffrance, des contradictions ou de la monstruosité humaines. Ils se figent alors, un instant ou pour toujours, dans une figure de l'effroi, ou deviennent un emblème, passant de leur existence individuelle à une représentativité d'un événement ou d'un sentiment. Et l'on s'aperçoit alors que les tragiques grecs sont des maîtres à construire des statues<sup>47</sup>.

Cette idée abstraite du personnage figé dans une émotion se matérialise concrètement sur scène avec la boue chez Ivo van Hove, elle fige littéralement le personnage, l'empêche de marcher et ensevelit Oreste après le meurtre de Clytemnestre. Le même procédé est repris dans *Age of Rage* et *Électre/Oreste*. Cette boue, Oreste, Électre et Pylade finissent par en avoir le visage recouvert, et la même chose peut être constatée pour le sang. Ces deux éléments, la matière organique de la mise en scène, vont figer les visages des personnages, lorsqu'ils apparaissent tous les trois au-dessus de la boîte noire, à la toute fin d'*Oreste*, on ne voit plus leurs traits. Les personnages quittent alors leurs existences individuelles pour se statufier dans un moment de violence qu'ils ne quitteront jamais. De plus, bien que l'utilisation en diffère quelque peu de celle d'Ivo van Hove, on retrouve dans *Oreste à Mossoul* cet usage du sang, Cassandra et Clytemnestre s'en recouvrent le visage avant de mourir. En revanche, bien que Clytemnestre se le dépose elle-même sur le visage, c'est bien de son propre sang qu'il s'agit et elle se retrouve donc figée en tant que victime et non en tant que bourreau. Le sang sur le visage préfigure la mort de la victime, comme si elle se tuait elle-même, mais la statufication semble logique puisqu'elle va mourir quelques minutes après. Chez Ivo van Hove cette statufication s'opère sur des personnages bien vivants, et les fige alors qu'ils sont loin d'être morts. On peut ainsi dire que si aucun des trois metteurs en scène n'utilise le masque tragique comme accessoire pour les personnages, on le retrouve de manière abstraite, particulièrement chez Ivo van Hove avec la couche de sang et de boue qui recouvre les personnages au fur et à mesure, mais aussi chez Simon Abkarian par l'usage du maquillage et la création d'un personnage proprement figé.

En effet, le personnage de la nourrice aveugle Kilissa, interprétée par Maral Abkarian, ne change pas de place pendant tout le spectacle, si elle intervient quelques fois au centre de la scène pour parler aux protagonistes, elle se trouve pendant tout le spectacle assise sur une chaise au bord de la scène, à jardin. Kilissa est le personnage qui se trouve au-dessus des autres puisqu'elle occupe un rôle d'oracle. L'oracle aveugle étant un

---

<sup>47</sup> Hakim, Adel, « La statufication du personnage dans la tragédie grecque », *Pallas, Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique* n° 38, 1992, p. 33-45, consulté le 20/04/2022.  
URL : <https://doi.org/10.3406/palla.1992.1232>.

personnage classique des mythes grecs, il est alors intéressant de noter que c'est elle qui est le personnage le plus figé dans la composition scénique du spectacle : elle ne danse pas.

De plus, il a déjà été remarqué pour la mise en scène des *Atrides* d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil que le maquillage oriental utilisé faisait office de masque, John Chioles commente à propos des personnages de cette mise en scène : “[...] their clown-white faces, exaggerated mouths and hardened wigs-all pointing in the direction of the Hellenistic period's masks, yet as masks have never done before they project a fluid expressive life all their own.<sup>48</sup>” Ce même visage peint en blanc est présent dans *Électre des bas-fonds*, pour Oreste mais aussi pour le chœur des danseuses qui l'accompagne. En revanche, comme remarqué par John Chioles dans la citation, il est évident que le visage peint apporte plus de vie au personnage que le masque, ce qui est cohérent avec l'interprétation de Simon Abkarian de la tragédie des Atrides. En effet, la mise en scène de Simon Abkarian se caractérise par le mouvement, la danse y est plus libre que celle que l'on retrouve dans la mise en scène de Ivo van Hove et les personnages présentent une véritable évolution (par exemple, *Électre* finit par se réconcilier avec Chrysothémis et par remettre en question sa haine<sup>49</sup>). Ils sont en partie figés, ces statues-là pourraient trouver la force de s'animer et de briser le cercle de la tragédie, chose qui semble impossible dans *Électre/Oreste*. Le maquillage, qui n'est pas présent tout au long du spectacle, et l'utilisation de costumes plus ou moins encombrants pour les comédiens, sont deux éléments scéniques qui permettent de retranscrire l'interprétation de Simon Abkarian, c'est-à-dire que l'histoire a encore le pouvoir de se mouvoir, malgré les apparences. L'espace est hostile, mais son interprétation des personnages lui permet de croire à son propre souhait : « Il ne faut pas que Clytemnestre meure ce soir<sup>50</sup>. »

La statufication des personnages chez Ivo van Hove devient une conséquence directe de la scénographie, alors que chez Simon Abkarian l'hostilité de l'espace scénique n'est

---

<sup>48</sup> Chioles, John, “The ‘Oresteia’ and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse.” *Performing Arts Journal*, art. cit. Traduction personnelle : « Leurs visages blanchis comme ceux des clowns, leurs bouches exagérées et leurs perruques durcies, pointant tous la direction des masques de la période hellénistique ; pourtant, alors que les masques ne l'ont jamais fait auparavant, ceux-ci projettent une vie propre fluide, expressive. »

<sup>49</sup> Abkarian, Simon, *Électre des Bas-fonds*, Paris, Actes Sud, 2019, p. 92 : « Pauvre Chrysothémis, C'est Électre qui a causé sa perte. Je n'ai pas voulu voir. »

<sup>50</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », *Par les temps qui courent*, France Culture, 22 octobre 2019, 58 min.

pas une fatalité pour les personnages. Comme vu précédemment à propos de la scénographie de Milo Rau, il est évident que la vidéo est l'élément qui apporte un aspect figé aux corps et enlève la possibilité du mouvement, puisque les éléments vidéo sont immuables et indéniablement figés. En outre, c'est la grande présence du silence dans la mise en scène de Milo Rau qui va aussi créer une sensation de suspension des corps et du temps, c'est ce que nous allons étudier en particulier avec le traitement du chœur. En effet, dans *Oreste à Mossoul* de façon littérale, et de façon métaphorique dans *Électre des bas-fonds* et *Électre/Oreste*, le chœur antique devient celui à qui l'on a enlevé la voix.

### 1.3. Faire vivre le chœur au-delà de la parole

Dans *Oreste à Mossoul*, le chœur apparaît sous la forme d'un groupe de jeunes hommes irakiens habillés de la même façon, à la fois Euménides et citoyens lors du procès d'Oreste, leur parole est presque entièrement coupée, Milo Rau ne garde que très peu de répliques du chœur ou alors ne les fait pas dire par ce dernier, comme la réplique du chœur d'*Agamemnon* "Suffer and learn"<sup>51</sup>, qu'il fait dire au comédien jouant Égisthe. Cette parole coupée est en partie liée à la règle des 20% du manifeste de Gand, mais compte-tenu du rôle symbolique du chœur, ce silence est significatif. Denis Guénoun écrit : « Le chœur, lui, émane du peuple directement. Ses membres sont une part de la communauté citoyenne, provisoirement déléguée pour chanter et danser.<sup>52</sup> » Le chœur représentant le peuple de Mossoul, cette suppression de la parole représente l'impossibilité de se faire entendre. Ce traitement du chœur des jeunes hommes irakiens évoque l'impossibilité de trouver une voix commune qui pourrait commenter et donner un sens aux actions d'Oreste ou des terroristes, puisque dans *Oreste à Mossoul*, les actions d'Oreste sont mises en parallèle avec les actions des djihadistes. En effet, le procès d'Oreste est joué deux fois à la fin de la pièce, la première fois tous lèvent la main en faveur du pardon. Mais la deuxième fois, ce n'est plus réellement le procès d'Oreste mais celui des terroristes, et lorsqu'Athéna pose les mêmes questions, que cela soit pour « punir » ou « pardonner »,

---

<sup>51</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul : Golden Book III*, op. cit., quatrième de couverture.

<sup>52</sup> Guénoun, Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé, 1998, p. 20-21.



personne ne lève la main. Le chœur de Milo Rau est un chœur de muets, il ne peut emprunter son rôle de commentateur tant les événements tragiques le dépassent.

De plus, le chœur est aussi signifié par le groupe de musiciens de Mossoul qui témoigne en vidéo, ces derniers se rapprochant de la fonction musicale essentielle du chœur antique, or, dans Mossoul sous l'occupation de Daesh, le chant et la danse étaient interdits. Le musicien Suleik Salim Al-Khabbaz prend la parole en vidéo pour expliquer que, sous l'occupation, jouer de la musique était se mettre en danger de mort<sup>53</sup>. La tragédie de la ville de Mossoul empêche l'existence même du chœur antique. En outre, bien que le groupe de musiciens ait maintenant la possibilité de jouer, à chaque occasion où ils s'apprêtent à le faire en vidéo, le son se coupe et c'est le refrain de la chanson *Mad World* de Gary Jules qui se fait entendre sur scène, Milo Rau choisit alors délibérément de rendre ce chœur silencieux, d'autant plus que c'est uniquement la partie instrumentale de la musique qui est entendue. Dans un entretien sur France Culture, Marie Richeux dit à Milo Rau que dans son spectacle : « la musique gêne la parole<sup>54</sup> ». Cela veut dire que la fonction musicale du chœur, essentielle à l'époque grecque, est ici détournée presque perversément, pour au contraire qu'un élément musical devienne ce qui empêche de s'exprimer.

Les chœurs de Ivo van Hove et Simon Abkarian sont eux plus optimistes, pendant la représentation ils peuvent s'exprimer, cependant ils représentent la partie du peuple à qui on a enlevé la voix. Le chœur de *Électre/Oreste* est un chœur rural, composé de femmes (le chœur contient un comédien homme, cependant Électre désigne toujours le chœur comme composé de femmes) habillées de la même façon qu'Électre, c'est-à-dire de manière pauvre. Ce ne sont également pas seulement des jeunes femmes qui composent ce chœur, la comédienne Claude Mathieu, doyenne de la Comédie-Française, en est le Coryphée. On retrouve cette même idée de la marge dans *Électre des bas-fonds*, pièce dans laquelle il y a trois chœurs et dont le troisième, « le plus important<sup>55</sup> » selon Simon Abkarian, est composé de prostituées prisonnières de guerre. Ces deux représentations du chœur en font une catégorie de population bafouée par les puissants, représentés par

---

<sup>53</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul: Golden Book III*, op. cit., p. 76-77.

<sup>54</sup> Rau, Milo, Richeux, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, réf. cit.

<sup>55</sup> Abkarian, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*, réf. cit. « Le troisième, et c'est le plus important, est composé de prostituées ; prises de guerre que l'on a forcé à se soumettre à ce terrible destin. »

Clytemnestre et Égisthe, qui ont alors toutes les raisons d'encourager Électre et Oreste dans leur vengeance. En revanche, contrairement aux deux autres pièces, dans *Électre des bas-fonds* les choreutes sont très individualisés, les prostituées prisonnières du troisième chœur ont des histoires personnelles et les racontent<sup>56</sup>, ce qui pourrait paraître paradoxal et même entrer en contradiction avec une certaine interprétation du chœur de la tragédie comme une entité non individualisée, supposée représenter le peuple et le public de surcroît. Patricia Vasseur-Legangneux remarque :

Pour terminer, nous remarquerons qu'un chœur théâtral moderne ne fonctionne qu'à la condition de s'éloigner de toute forme de réalisme. Des choreutes trop individualisés, avec un jeu psychologisant, deviennent des personnages et ne peuvent plus assumer le rôle de témoin non impliqué du chœur. Ils entraînent la tragédie vers le drame et donc la dénaturent<sup>57</sup>.

Or, l'individualité des choreutes de Simon Abkarian n'entraîne pas de plongée vers le drame, notamment grâce à la présence renforcée de la danse et de l'aspect chorégraphique des dialogues dans la pièce. La fonction musicale du chœur maintient son identité tragique, peu importe le rôle qu'il tient. De plus, les costumes et le maquillage, que nous avons évoqués précédemment, permettent aussi de ne pas approcher du réalisme malgré ce travail d'individualisation sur le chœur. En effet, la danse et la musique sont centrales dans *Électre des bas-fonds*, le groupe rock des Howlin' Jaws joue en live presque sans s'arrêter tout au long du spectacle, la musique jouée par le groupe accompagne les dialogues et n'est pas seulement un moment de coupe entre les dialogues comme la musique du groupe BL!NDMAN l'est dans *Électre/Oreste*. De plus, dans la réécriture d'Abkarian, Oreste revient à Argos en se cachant dans un groupe de danseuses, lui-même travesti pour en faire partie. Simon Abkarian écrit : « La danse continuera là où s'arrêtent les mots<sup>58</sup> », c'est-à-dire que le chœur et son incitation à la danse pour les protagonistes est ce qui donne un aspect encore mystique à la tragédie, le chœur est l'organisme qui peut transcender le texte. Le chœur devient alors presque le personnage principal de la réécriture de Simon Abkarian : « C'est le chœur qui fait naître le protagoniste ; le premier athlète. Il en est la matrice.<sup>59</sup> » Les protagonistes sont alors rabaissés par rapport au chœur : « Une seule d'entre nous a subi plus que douze Électre réunies / Mais nous ne faisons pas de notre souffrance un étendard<sup>60</sup> » dit le Coryphée, les histoires individuelles

---

<sup>56</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, Paris, Actes Sud, 2019, p. 66.

<sup>57</sup> Vasseur-Legangneux, Patricia, *op. cit.*, p. 156.

<sup>58</sup> Abkarian, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*. réf. cit.

<sup>59</sup> *Id.*

<sup>60</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, *op. cit.*, p. 70.

des héros sont dérisoires par rapport à la souffrance quotidienne des oubliés. C'est en quelque sorte une idée que nous retrouvons dans la mise en scène de Milo Rau, le peuple de Mossoul étant plus important que les héros des mythes grecs et ayant connu des souffrances supérieures ou égales à celles présentes dans la tragédie, comme le metteur en scène le raconte lui-même : « Almost every person we talked to found themselves repeatedly, sometimes daily, in situations where the smallest decisions were life or death<sup>61</sup> ». Il y a une idée commune dans *Oreste à Mossoul* et *Électre des bas-fonds* de vouloir aller contre la focalisation de la tragédie sur les héros principaux, en effet si Milo Rau explique que *Agamemnon* raconte « le lavage d'âme<sup>62</sup> » d'Agamemnon revenant de la guerre, il est lui plus intéressé par celui de Cassandre<sup>63</sup>. Dans *Électre des bas-fonds*, si *Électre*, *Oreste* ou encore *Clytemnestre* ont bien leur importance, c'est le chœur qui clôt la pièce dans la dernière didascalie : « *Danse du chœur. Kilissa souffle sur la lampe*<sup>64</sup>. » Ce sont dans les moments de danse partagés entre les héros et les choreutes, comme lorsque *Oreste* danse avec le groupe de femmes, qu'il y a alors une égalité entre les protagonistes et les choreutes et c'est donc dans la danse que la tragédie peut se jouer pleinement.

Dans *Électre/Oreste*, la chorégraphie imaginée par Wim Vandekeybus pour le chœur fait naître des danses sauvages, au rythme d'un ensemble de percussions du groupe BL!NDMAN, groupe qui accompagne souvent les projets d'Ivo van Hove, situé à l'arrière de la scène. Ces danses deviennent des danses de combat et, contrairement à *Électre des bas-fonds*, parmi les protagonistes il n'y a qu'*Électre* qui danse avec le groupe de femmes. En effet, dans le texte d'Euripide, *Oreste* ne fait pas tout de suite confiance aux femmes qui les écoutent lui et *Électre*<sup>65</sup>, en reprenant cette division dans la danse, Ivo van Hove crée une séparation entre *Électre* et *Oreste*, séparation en raison de leur genre mais aussi en raison de la nature de leur colère, *Électre* apparaissant ainsi moins craintive et plus organique que son frère. En outre, comme l'a écrit Roland Barthes en parlant de la façon de restituer cette composante de la tragédie : « le chœur doit rester un organisme

<sup>61</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul: Golden Book III*, op. cit., p. 31. Traduction personnelle : « Presque chaque personne à qui nous avons parlé se trouvait constamment, parfois tous les jours, dans des situations où la plus petite décision était une question de vie ou de mort. »

<sup>62</sup> Rau, Milo, Richeux, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, réf. cit.

<sup>63</sup> Id.

<sup>64</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 103.

<sup>65</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard (Folio théâtre), 2019, p. 34 : « *Oreste* : Et ces femmes qui nous entendent, ce sont donc tes amies ? ».

surprenant<sup>66</sup> », et cet aspect surprenant se retrouve dans le chœur proposé par Ivo van Hove. En effet, pour célébrer la victoire d'Oreste sur Égisthe, les femmes du chœur se livrent à une danse si féroce qu'elles effraient Pylade qui se retrouve comme emporté dans leur cercle, ce qui donne un aspect occulte à cette danse de victoire et le chœur devient presque un chœur de sorcières. Les danses sont d'ailleurs ponctuées de cris et sont souvent au sol dans la boue, ce qui renforce cette idée de sorcières et de marginales et cet effet accentue la faille entre le frère et la sœur, le chœur apparaît comme la matrice du personnage d'Électre. Il est étonnant de constater un chœur à l'effet complètement différent dans *Age of Rage* où, bien qu'il y ait un chœur principal similaire à celui d'*Électre/Oreste*, tous les personnages se joignent aux danses. Cela crée un effet de collectif tout en maintenant une différenciation visible pour le spectateur entre le chœur et les personnages par la grande différence de technique entre les danseurs principaux (Bai Li Wiegmans, Katharina Ludwig, Emma Hanekroot et Flory Curescu) et les comédiens. Dans la brochure du spectacle, les chorégraphies de Wim Vandekeybus sont décrites ainsi :

Characteristics of Vandekeybus are scenes in which individual bodies transform into one, thus bringing the power of the masses to the foreground: the masses as the voice of the people, the masses also as monsters<sup>67</sup>.

Les chorégraphies d'*Age of Rage* montrent ainsi elles aussi des opprimés, seulement des opprimés qui fluctuent et qui vont peut-être devenir les oppresseurs dans la prochaine scène.

Patricia Vasseur-Legangneux distingue plusieurs démarches de metteurs en scène concernant le chœur, dont la démarche de création d'un chœur populaire<sup>68</sup> ; c'est bien celui-ci que l'on retrouve dans les trois mises en scène, toutes trois porteuses d'un chœur de marginaux et d'oubliés. C'est alors dans le silence pour Milo Rau, et dans la musique et la danse pour Ivo van Hove et Simon Abkarian, que ces oubliés peuvent s'exprimer. Les choreutes ne sont pas assimilés à des équivalents contemporains et bien qu'ils aient

---

<sup>66</sup> Barthes, Roland, « Comment représenter l'antique », *Théâtre populaire* n°15, 1955. Cité par Eleni Papalexioi « Le chœur antique et ses aspects divers sur la scène contemporaine », *Présence de la danse dans l'antiquité – Présence de l'antiquité dans la danse*, Caesarodunum, XLII - XLIII, Clermont-Ferrand, 2013, p. 281-295.

<sup>67</sup> Brochure en ligne d'*Age of Rage*, partie « interviews », Wim Vandekeybus. URL : <https://readymag.com/ita/AGEOFRAGE-EN/menuroverdeling/> Traduction personnelle : « Ce qui caractérise Vankeybus, ce sont des scènes où des corps individuels ne forment plus qu'un, ce qui montre le pouvoir des masses : les masses comme la voix du peuple mais également les masses comme des monstres. »

<sup>68</sup> Vasseur-Legangneux, Patricia, *op. cit.*, p. 125.

une individualité dans le texte de Simon Abkarian, ils campent leur place de témoins silencieux de la tragédie des puissants, restant ainsi le support de l'identification du public et la composante marquant une différence nette entre la tragédie et le drame. Le chœur est en effet un élément empêchant le réalisme, élément presque surnaturel dont le comportement et le caractère musical le rapproche de la notion de rituel. C'est cet aspect mystique que l'on associe à la tragédie tout entière, et pas uniquement au chœur, que nous allons désormais aborder.

## 2. Le statut du sacré

Les metteurs en scène attribuent souvent un caractère supposé sacré et mystique à la tragédie grecque, présentée comme ayant un aspect cérémonial et racontée comme étant la référence pour comprendre l'humanité et les dynamiques humaines. Ce mythe qui entoure la tragédie nous amène à nous interroger sur les dialogues qui peuvent se créer aujourd'hui sur la scène entre les artistes et l'idée de « rituel » avec notamment le développement d'une esthétique de la tragédie grecque qui cherche à renvoyer des signes du rituel sans essayer d'en créer un.

### 2.1. Un rituel contemporain ?

Le rapport des metteurs en scène au genre théâtral de la tragédie semble différer du rapport classique que l'on peut avoir à une autre forme théâtrale pour devenir un rapport en lui-même presque mystique. Simon Abkarian considère la tragédie comme un rite de passage pour tout metteur en scène<sup>69</sup> et Milo Rau, lui aussi, semble être hanté par le tragique lorsqu'il affirme : «The Greeks were always present somewhere in the background of my work<sup>70</sup>». Ce statut spécial accordé à la tragédie grecque se retrouve dans la croyance que c'est un théâtre capable d'atteindre l'universel, Ivo van Hove perpétue cette idée en expliquant ceci à l'occasion de sa mise en scène d'*Antigone* en 2015<sup>71</sup> :

Mettre en scène une tragédie grecque pose un défi artistique passionnant car deux écueils guettent : ramener la situation à un drame domestique ou la désincarner en un conflit d'idées abstrait. Il faut réussir à donner de l'humanité tout en transcendant l'individuel pour atteindre la dimension mythique<sup>72</sup>.

Au-delà du défi pour l'artiste, Ivo van Hove formule l'idée que la tragédie doit atteindre une dimension autre et que cette dimension autre, mythique, serait ce qui serait

---

<sup>69</sup> Barbaud, Marie-Laure, Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds de Simon Abkarian*, consulté le 24/11/2021. URL : <https://mlascene-blog-theatre.fr/Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian/>.

<sup>70</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul: Golden Book III*, op. cit., p. 21. Traduction personnelle : « Les Grecs étaient toujours présents quelque part à l'arrière-plan de mon travail »

<sup>71</sup> *Antigone*, d'après Sophocle, mise en scène Ivo van Hove, d'après trad. Anne Carson, Théâtre de la Ville, 2015.

<sup>72</sup> Van Hove, Ivo, David, Gwénola, « Ivo van Hove met en scène Marie Stuart et Antigone », *La Terrasse*, 2015, consulté le 01/03/2022. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/le-pouvoir-en-question/#:~:text=Ivo%20Van%20Hove%203A%20Mettre%20en,pour%20atteindre%20la%20dimension%20mythique.>

susceptible de la placer à part. En effet, le mythe est considéré comme une histoire fondatrice de toutes les histoires, histoire qui contiendrait en elle-même la possibilité de pouvoir énoncer quelque chose qui serait compris par tout le monde, peu importe l'individualité du spectateur. Dans la construction de la tragédie, ce qui la différencie du drame, serait sa capacité à décrire un enfermement dans une boucle inextricable. En conversation avec Milo Rau pour *Oreste à Mossoul*, Freddy Decreus explique en s'appuyant sur *La Mort de la tragédie*<sup>73</sup> de George Steiner :

George Steiner has a clear definition of tragedy. He says that in a play of Ibsen, you would only need to add a bit more women rights and all problems would be solved. But in the *Oresteia*, nothing will be fine<sup>74</sup> [...].

Dans l'*Orestie*, rien ne peut être changé, cette idée du destin des personnages et de famille maudite, même si moins accablante que dans la tragédie d'Œdipe par exemple, est toujours présente. Il convient de rappeler l'histoire de la famille des Atrides qui commence avec le lointain ancêtre Tantale<sup>75</sup>, puni par les dieux et dont le fils Pélops donne naissance à Atrée et Thyeste. Atrée est ensuite celui qui sert à manger ses propres enfants à Thyeste lors d'un banquet, et d'Atrée sont nés Agamemnon et Ménélas<sup>76</sup>. Dans l'*Orestie* c'est le personnage de Cassandre, ramenée de la guerre par Agamemnon, qui devient énonciatrice de la malédiction et qui, lorsqu'elle comprend qu'elle va mourir de la main de Clytemnestre, annonce le retour prochain d'Oreste. La première partie de l'*Orestie* installe alors une histoire qui ne peut avoir de résolution autre que le meurtre de Clytemnestre, même en ajoutant ou en changeant des passages, comme le fait Simon Abkarian par exemple. Pour le metteur en scène, la question serait alors de savoir quel sens y a-t-il à raconter une histoire immuable et quelle leçon il peut transmettre au spectateur avec cette fable infinie.

Avant d'aborder le sens attribué à ces mises en scènes, il est important de rappeler une particularité de la tragédie grecque qui est le rapport qu'elle entretient dans sa fiction avec le sacré et le divin. Pour le spectateur contemporain, pour qui les dieux grecs apparaissent lointains et étrangers, il va s'agir de renvoyer des signes visuels du rituel dans la mise en

---

<sup>73</sup> Steiner, George, *La Mort de la tragédie* [1965], traduit par Rose Celli, Paris, Editions Gallimard, 1993.

<sup>74</sup> Rau, Milo, Decreus, Freddy, *Orestes in Mosul : Golden Book III, op. cit.*, p. 46. Traduction personnelle : « George Steiner a une définition claire de la tragédie. Il dit que dans une pièce d'Ibsen, il suffit d'accorder un peu de droits aux femmes et tous les problèmes seraient résolus. Mais dans l'*Orestie*, rien ne serait bien. »

<sup>75</sup> Davreu, Robert, « TANTALE, mythologie », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 01/06/2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tantale-mythologie/>

<sup>76</sup> « ATRÉE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 01/06/2022.

URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/atree/>

scène. Patricia Vasseur-Legangneux explique que dans certaines démarches de mise en scène, comme celle de Jean-Louis Barrault : « il ne s'agit plus de mettre les spectateurs en communication avec une divinité, mais d'agir sur eux, c'est-à-dire modifier à la fois leur personnalité individuelle et leurs comportements collectifs, en les plongeant dans une atmosphère sacrée<sup>77</sup>. » Cette atmosphère sacrée prend forme dans ces trois mises en scène en grande partie grâce à la présence du chœur et son comportement sur la scène, nous avons déjà évoqué la musique et la danse comme deux moyens scéniques pour figurer le chœur grec, ils sont aussi deux moyens de créer une atmosphère sacrée pour le spectateur.

Dans *Électre/Oreste* par exemple, Eric Sleichim, créateur de la musique originale de la pièce, explique en parlant du choix des instruments :

Le choix des timbales comme instrument « principal » s'est imposé d'abord par la noblesse de leur son : elles peuvent être accordées et donc avoir une fonction mélodique, mais aussi par leur magnifique apparence de grands futs en cuivre martelé qui accentue le côté rituel<sup>78</sup>.

Il y a donc un aspect purement esthétique au rituel, puisqu'au-delà du son des timbales, Eric Sleichim explique que c'est avant tout leur apparence sur la scène qui apporte la dimension rituelle. Le rituel quitte alors l'idée de quelque chose de mystique pour devenir un travail visuel qui doit répondre à des codes esthétiques pour le spectateur. Nous avons parlé de l'aspect surprenant du chœur d'Ivo van Hove, avec ses danses sauvages chorégraphiées par Wim Vandekeybus, et cette étrangeté poursuit ce même but de ritualisation, car selon Patricia Vasseur-Legangneux : « Il s'agit, en accentuant leur étrangeté pour un spectateur contemporain, de rendre aux masques, comme au chœur, leur fonction rituelle originelle<sup>79</sup> [...] ». L'étrangeté visuelle du chœur d'Ivo van Hove, mais aussi de celui de Simon Abkarian, renforce l'idée que la tragédie grecque est quelque chose d'obscur, qui se lit comme une énigme pour le spectateur. L'utilisation de codes scéniques qui font appel à d'autres formes théâtrales éloignées ou évoquent la religion et le rituel accentuent la sensation d'éloignement avec le visuel de la tragédie, tout en maintenant l'idée que son sens, quant à lui, est universel. Eric Sleichim compose pourtant une musique totalement différente pour *Age of Rage*, une musique principalement de

---

<sup>77</sup> Vasseur-Legangneux, Patricia, *op. cit.*, p. 41.

<sup>78</sup> Sleichim, Eric, Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

<sup>79</sup> Vasseur-Legangneux, Patricia, *op. cit.*, p. 41.



*doom metal*<sup>80</sup> inspirée par l'album de Black Sabbath *War Pigs*<sup>81</sup>. L'utilisation d'un genre musical beaucoup plus récent et dont la musicalité est beaucoup plus violente teinte la tragédie d'une violence contemporaine et s'éloigne ainsi d'une tentative de ritualisation esthétique.

Simon Abkarian choisit également de ne pas utiliser les codes visuels attendus du rituel pour donner une valeur universelle à son *Électre des bas-fonds*, il se concentre sur l'aspect multiculturel du chœur, de ses costumes et plus généralement sur le mélange des genres avec l'utilisation de la musique rock du groupe des Howlin' Jaws, un rock qui reste beaucoup plus doux que le métal d'*Age of Rage*. Simon Abkarian s'approche alors d'une certaine tradition de mise en scène du théâtre du Soleil, celle déjà présente dans les *Atrides* d'Ariane Mnouchkine<sup>82</sup>, c'est-à-dire une universalisation de la tragédie grecque par le mélange des cultures dans le visuel de la mise en scène, on retrouve notamment dans *Les Atrides* et dans *Électre des bas-fonds* des costumes et maquillages similaires. De plus, les danses d'*Électre des bas-fonds*, chorégraphiées par Nedjma Nerahi et Nathalie Le Boucher, s'inspirent du kathakali<sup>83</sup>, une forme de théâtre dansé traditionnel indien, qui se construit sur une gestuelle exagérée pour amplifier l'effet des histoires racontées<sup>84</sup>. Ces danses créent alors un éloignement visuel en renvoyant des signes propres à une autre culture, éloignée pour le spectateur occidental. De plus, il n'y a pas que les danses qui renvoient à d'autres cultures dans le spectacle : Simon Abkarian ajoute un personnage à sa réécriture, Monsieur M, joué par Abkarian lui-même et Laurent Clauwaert. Ce personnage s'inspire visuellement de la figure du Baron Samedi. Le Baron Samedi est une figure du vaudou haïtien décrit comme vêtu d'un costume de soirée et d'un chapeau haut de forme<sup>85</sup>. Ce personnage au masque de tête de mort est le premier à venir sur scène avec Kilissa au début du spectacle et bien qu'il ne parle pas, il est présent tout au long de

---

<sup>80</sup> Le *doom metal* est un sous-genre de la musique metal se distinguant par des tempos plus lents et beaucoup de distorsions des guitares électriques.

<sup>81</sup> Brochure en ligne d'*Age of Rage*, partie « interviews », Eric Sleichim. URL : <https://readymag.com/ita/AGEOFRAGE-EN/menuroloverdeling/>

<sup>82</sup> Ariane Mnouchkine, *Les Atrides*, création d'*Agamemnon* en 1990 au Théâtre du Soleil. Note : Simon Abkarian y jouait de multiples rôles, dont *Agamemnon* et le Coryphée.

<sup>83</sup> Abkarian, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*, réf. cit.

<sup>84</sup> Kothari, Sunil, "Dance Forms: Kathakali .", *Encyclopedia of India*, consulté le 01/06/2022. URL : <https://www.encyclopedia.com/international/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/dance-forms-kathakali>.

<sup>85</sup> Conreur, Gérard, *Pratiques Vaudou en Haïti : l'âme d'un peuple*, France Culture, consulté le 11/06/2022. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/pratiques-vaudou-en-haiti-l-ame-d-un-peuple-6266286>.

la pièce sans jamais interagir avec les autres personnages. Monsieur M devient alors un personnage évoquant visuellement un autre monde et une autre culture, il renforce encore l'idée d'un mélange des genres théâtraux et musicaux, mélange recherché dans *Électre des bas-fonds*.

Ainsi bien qu'il y ait une présence accrue de la danse, de la musique et de signes visuels d'autres cultures dans *Électre des bas-fonds*, la mise en scène n'est pas une tentative pour placer le spectateur dans un rituel contemporain mais, comme dans *Électre/Oreste*, une façon de souligner l'aspect lointain de la tragédie. En effet, malgré une envie de créer un visuel et une ambiance sonore évoquant le sacré dans *Électre/Oreste*, il n'y a pas de réelle volonté de la part d'Ivo van Hove de donner vie à une étrangeté scénique telle qu'elle opérerait un effet particulier sur le spectateur. Une cérémonie ou un rituel admet que le spectateur soit plongé dans un espace-temps spécial, par-delà la fable narrative, et c'est Milo Rau qui, grâce à l'outil vidéo et à son usage du son, va créer dans *Oreste à Mossoul* une cérémonie d'une nature bien particulière.

Milo Rau parle de sa pièce *Empire*<sup>86</sup> en disant qu'elle « n'est narrative qu'en surface, car au fond elle fonctionne de façon hypnotique<sup>87</sup> », or le même constat peut être fait sur le dispositif d'*Oreste à Mossoul*. En effet, si Milo Rau semble se concentrer sur le réel dans ses mises en scène, il affirme ne pas être dans une démarche documentaire et décrit son processus de cette façon : « Il s'agit de créer une disposition à l'imagination collective par le détour du réel.<sup>88</sup> » Le réel est un détour pour créer un dispositif collectif dans la salle de théâtre et un effet qui touche l'imagination du spectateur, cet effet collectif dans *Oreste à Mossoul* pourrait être comparé à de l'hypnose.

Tout d'abord, le rapport au son dans la mise en scène de Milo Rau hypnotise le spectateur. Au début de la pièce, l'usage du silence lorsqu'Iphigénie est mise à mort a cette faculté d'hypnotiser. Cet étranglement se déroule dans un silence total et sur une longue durée, cette lenteur du temps est appuyée par une réplique du spectacle : « Il faut une éternité pour étrangler un être » et cette éternité a pour le spectateur un effet hypnotisant puisqu'elle crée un malaise et une distorsion du temps. En outre, le thème musical principal du spectacle, la reprise au piano des mêmes notes de la chanson de Gary Jules évoquée précédemment, produit ce même effet. Les notes reviennent de manière

---

<sup>86</sup> *Empire*, Milo Rau, première représentation en 2016 au théâtre Vidy-Lausanne.

<sup>87</sup> Rau, Milo, *Vers un réalisme global*, traduit par Sophie Andrée Fusek, Paris, L'Arche, 2021, p. 216.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 22.

persistante tout au long de la pièce et créent ainsi une boucle musicale qui produit ce même effet en opérant comme une distorsion du temps linéaire.

L'image vidéo en elle-même contient une capacité d'hypnose, elle permet de créer une impression de réel, malgré le fait que les vidéos de Milo Rau ne soient pas des vidéos documentaires, elles font bien partie d'un dispositif construit. Dans son essai *Le corps du cinéma*, le théoricien du cinéma Raymond Bellour développe une comparaison du sujet hypnotisé et du spectateur de cinéma, ce qui crée l'hypnose face à l'image vidéo, c'est la nature étrange dans laquelle cette image place les corps :

Ces événements sont physiques, même si sur l'écran ils sont incorporels. Leur mystère est de pénétrer des corps dont l'immobilité est le principe relatif, où ils deviennent corporels-incorporels. Leur effet contribue ainsi à produire cette hypnose légère dont le cinéma est le lieu. L'hypothèse revient à dire qu'au cinéma, comme de façon générale dans l'art, l'émotion, que si souvent on tient pour sa visée propre, équivaut à l'hypnose par laquelle on ne cesse aussi bien de la qualifier<sup>89</sup>.

L'usage de la vidéo permet alors de mélanger des corps physiques sur la scène théâtrale mais aussi les corps incorporels des habitants et comédiens de Mossoul. La caméra effectuant souvent des plans rapprochés sur les visages, l'effet hypnotique n'en est qu'accentué. L'émotion ressentie par le spectateur devant *Oreste à Mossoul* est décuplée car elle passe par ce dispositif hypnotique composé de boucles sonores et de vidéos qui proposent également un autre rapport au temps. En effet, la répétition des actions jouées sur scène et de celles jouées en vidéo, parfois par les mêmes comédiens lorsqu'ils étaient à Mossoul, est aussi un processus qui transforme le temps de la représentation. Cette répétition crée une non-linéarité du temps qui va notamment venir perturber les potentielles attentes préexistantes du spectateur sur la pièce d'Eschyle. L'effet hypnotique des images vidéo est particulièrement présent à la fin du spectacle, lorsque la dernière vidéo montre l'acteur Risto Kübar (Oreste), en train de se faire anesthésier pour une opération supposée l'aider avec ses douleurs chroniques, cette vidéo emmène le spectateur dans un espace autre. Le sommeil de Risto Kübar devient alors un signe mystérieux, loin des tragédies de Mossoul qui ont été représentées durant le reste du spectacle. Ainsi, l'utilisation de la vidéo dans *Oreste à Mossoul* change le processus narratif de la représentation en transformant le regard du spectateur. Loin d'un théâtre rituel, Milo Rau fait malgré tout de l'espace de la représentation un lieu hypnotique qui se rapprocherait alors d'un espace de cérémonie.

---

<sup>89</sup> Bellour, Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, Editions P.O.L, 2009, p. 122.

Cette cérémonie s'éloigne d'une recherche visuelle du sacré ou de la représentation d'un rituel connu comme on peut le retrouver dans d'autres intentions de mise en scène. Nous l'avons déjà évoqué, dans sa mise en scène de *L'Orestie*<sup>90</sup> en 1954, Jean-Louis Barrault a notamment recherché un effet de rituel en intégrant dans la fiction des Atrides des rites de possession existants du Brésil qu'il aurait lui-même observés<sup>91</sup>. Cette recherche pour retrouver une partie inhérente du théâtre grec, c'est-à-dire l'aspect religieux<sup>92</sup>, se heurte au problème que ces rituels reconstitués ne peuvent avoir un réel effet sur le spectateur contemporain occidental comme ils en avaient sur le spectateur grec, ou comme ils en auraient potentiellement pour un spectateur brésilien connaissant les rites représentés par Jean-Louis Barrault. A propos de ces tentatives de reconstitution, Patricia Vasseur-Legagneux écrit : « Nous avons perdu le sens du rite ou de la cérémonie. Dès lors, l'efficacité spectaculaire de ces scènes est remise en question, car imiter leur forme extérieure ne suffit pas à les faire fonctionner<sup>93</sup> ». La mise en scène de Milo Rau n'imité aucune forme extérieure de rituel, ni même de cérémonie religieuse, mais présente des effets scéniques contemporains qui visent à placer le spectateur dans un état proche de la cérémonie : la répétition des actions, de la musique et l'utilisation particulière de l'image vidéo non comme un zoom sur les actions des comédiens sur scène mais comme un portail vers un autre monde. De plus, en faisant se rencontrer la tragédie de l'*Orestie* de manière naturelle avec les événements se produisant à Mossoul, Milo Rau fragilise la séparation entre la fiction et la réalité, cela place alors le spectateur dans un entre-deux, entre-deux propice à l'effet hypnotique puisqu'il ne s'agit ni de théâtre documentaire, ni d'une représentation d'une fable.

Le rituel spécial d'*Oreste à Mossoul* et la recherche du sacré dans la danse et la musique associée aux chœurs d'*Électre/Oreste* et *Électre des bas-fonds* sont deux manières différentes de transmettre quelque chose de l'ordre du mystique au spectateur. Il y a chez Milo Rau une volonté de créer une construction scénique étrange qui mettrait le spectateur dans un état autre et bien que cette construction ne se réfère pas à des images religieuses et n'évoque pas explicitement le sacré, il y a bien dans *Oreste à Mossoul* la création d'un rituel contemporain qui se construirait et opérerait autour de la frontière

<sup>90</sup> *L'Orestie*, Jean-Louis Barrault d'après Eschyle, créé en mai 1954 au Festival de la ville de Bordeaux.

<sup>91</sup> Voelke, Pierre, « Comment représenter l'antique : De l'*Antigone* de l'Odéon aux *Électre* d'Antoine Vitez », *Études de lettres*, 1-2, 2010, consulté le 14/04/2022. URL : <http://journals.openedition.org/edl/404>.

<sup>92</sup> Demont, Paul, Lebeau, Anne, « Théâtre et religion à l'époque archaïque », *Introduction au théâtre grec antique*, op. cit., p. 16.

<sup>93</sup> Vasseur-Legagneux, Patricia, op. cit., p. 41

floue et hypnotisante entre la réalité et la fiction. Pour Ivo van Hove et Simon Abkarian, il ne s'agit pas de plonger le spectateur dans un état autre mais de lui montrer une fable lointaine par son visuel mais proche par son sens. Cela souligne l'étrangeté de la supposée universalité des histoires narrées dans les tragédies grecques, universalité qui opérerait malgré le fait que ces mêmes tragédies soient lointaines par leurs codes visuels et leurs codes scéniques. C'est cet éloignement pour mieux souligner la proximité du sens qui opère, dans *Électre/Oreste* tout particulièrement puisqu'il ne s'agit pas d'une réécriture.

S'il y a une attribution d'un caractère sacré à la tragédie grecque, c'est aussi à cause de la présence de personnages divins. Leur présence dans ces pièces peut être une difficulté pour le metteur en scène contemporain, aussi dans le travail d'Ivo van Hove, Milo Rau et Simon Abkarian, on constate leur disparition et leur perte de pouvoir.

## 2.2. La disparition du divin

La fin des *Euménides* d'Eschyle est une fin heureuse, le vote du tribunal accorde l'acquittement à Oreste et les Erinyes qui le poursuivaient depuis le meurtre de Clytemnestre s'apaisent et deviennent Euménides, les Bienveillantes. Pourtant, Milo Rau ne croit nullement en cette fin proposée par Eschyle, il explique dans un entretien : « Eschyle il est tellement heureux d'arrêter la tragédie dans la tragédie, même dans une troisième partie qui est très mal écrite, [...] qui marche pas du tout sur scène parce qu'il y a vraiment le besoin de finir avec tout ça<sup>94</sup>. » Cette troisième partie, qui sert uniquement pour en finir avec la tragédie, n'aide alors pas Milo Rau dans sa recherche de solutions et la fin *d'Oreste à Mossoul* semble bloquée, puisque le vote final, celui pour juger les djihadistes, n'obtient aucune réponse de la part des votants et l'intervention d'Athéna est présentée comme vaine. Milo Rau fait à nouveau se rencontrer l'histoire de la tragédie et le réel dans les discussions autour du procès final et le cercle de violence de la tragédie rencontre celui de Mossoul. En effet, à Mossoul, les familles des anciens membres de Daesh sont maintenant dans des camps hors de la ville, et lorsque la question de l'acquittement et par extension du pardon se pose pendant les répétitions, les réponses

---

<sup>94</sup> Rau, Milo, Richeux, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, réf. cit.

sont difficiles mais transmettent cette même impossibilité de faire un choix. Suleik Salim Al-Khabbaz, qui joue un membre du chœur, déclare :

I'm not capable of killing, and I don't believe in killing either. [...] But, at the same time, I am not for pardoning them either. I could never forgive someone who destroyed my country. If this is the choice of tragedy, I'm not capable of making it. I cannot choose between forgiveness and death<sup>95</sup>.

Pour Suleik Salim Al-Khabbaz et d'autres membres du chœur, le choix tragique est impossible à faire, l'impossibilité du pardon et l'impossibilité de la vengeance cohabitent. De plus, le procès de l'*Orestie* ne clôt pas *Oreste à Mossoul*, comme nous l'avons évoqué la séquence finale est celle où une vidéo montre le comédien Risto Kübar (Oreste) en train de se faire anesthésier pour une opération qui doit traiter ses douleurs chroniques. Le comédien l'annonce sur scène, avant que la vidéo ne se lance, cette opération n'a pas fonctionné. Cette fin marque un éloignement du spectacle avec le matériau de l'*Orestie* et la dernière image pour le spectateur n'est pas celle du tribunal d'Athéna mais celle d'une chambre d'hôpital.

Le même système de transformation de la fin de la tragédie pour en montrer l'impossibilité se retrouve dans les mises en scène d'Ivo van Hove. En effet à la fin d'*Oreste* d'Euripide, il y a un *deus ex machina*, Apollon apparaît pour empêcher le meurtre d'Hermione que Oreste, Électre et Pylade s'apprêtent à commettre et il rétablit alors l'ordre du monde. A la fin d'*Électre/Oreste* et *Age of Rage*, Apollon apparaît bien et annonce ce que chacun doit désormais faire, mais après cette annonce, en de brèves secondes, Oreste, Électre et Pylade ne s'arrêtent pas et assassinent Hermione. A propos du sens de ces deux pièces, le dramaturge de la pièce, Bart Van den Eynde, qui travaille sur beaucoup de projets d'Ivo van Hove, explique :

*Électre* et *Oreste* montrent comment, dans la tête des personnages, le salut n'est accessible qu'en choisissant le chemin de la violence radicale. Réunir ces deux textes en une pièce, c'est accélérer ce processus, animé par une rage et une férocité extrêmes, et montrer comment s'opère la radicalisation<sup>96</sup>.

La fin choisie est alors logique pour la vision d'Ivo van Hove et de Bart Van den Eynde qui est de raconter le processus de radicalisation à travers la tragédie, un *deus ex machina*

---

<sup>95</sup> Rau, Milo, Al Khabbaz, Suleik Salim, *Orestes in Mosul: Golden Book III*, op. cit., p. 93. Traduction personnelle : « Je suis incapable de tuer, et je ne crois pas non plus aux tueries. [...] Mais en même temps, je ne suis pas non plus pour les pardonner. Je ne pourrais jamais pardonner à quelqu'un qui a détruit mon pays. Si c'est le choix de la tragédie, je suis incapable de le faire. Je ne peux pas choisir entre le pardon et la mort. »

<sup>96</sup> Van den Eynde, Bart, Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

ne serait pas à sa place avec cette interprétation. *Age of Rage* va encore plus loin et brise la fin de la tragédie dans une dernière scène où l'ensemble des comédiens revient sur scène pour chanter une chanson composée pour la pièce dont les paroles sont assez directes : « Nous avons perdu le soleil ! Non ! Nous avons chassé le soleil ! » La fin est claire, il n'y a pas d'issue. Ces fins sont en accord avec la vision de l'art portée par Ivo van Hove qui correspond à une recherche de catharsis :

Au théâtre nous pouvons en toute impunité observer Macbeth commettre un carnage pour consolider son pouvoir, ou Médée tuer ses propres enfants pour se venger. [...] Nous allons au théâtre pour faire l'expérience de ce qui nous effraie au quotidien ou, au contraire, de ce que nous désirons ardemment<sup>97</sup>.

Pour que la vision du metteur en scène fonctionne il faut que les œuvres résonnent avec le public, le *deus ex machina* pourrait créer un blocage. Dans un entretien avec les comédiens Suliane Brahim (Électre) et Christophe Montenez (Oreste), le professeur en littératures comparées William Marx affirme que la fin d'*Électre/Oreste* paraît plus logique puisqu'aujourd'hui on ne croit plus en un ordre cosmique<sup>98</sup>. Nous pouvons cependant noter que le *deus ex machina* d'Euripide est particulièrement abrupt et soulève donc un problème narratif de cohérence et pas uniquement de sens. Dans son ouvrage *Studies of Euripides' Orestes*, John R. Porter raconte toute l'histoire de la critique de cette scène et les nombreuses interprétations qu'elle a pu susciter :

In the history of scholarly criticism on *Orestes* the exodos has become a touchstone, inasmuch as a verdict regarding the merits and the significance of this frantic series of scenes is, by necessity, of a piece with the critic's evaluation of the play as a whole. It is here that evidence has been found of both Euripides the clumsy melodramatic botcher and Euripides the skilled and provocative virtuoso of the stage [...] <sup>99</sup>.

Cette scène est alors difficile à aborder pour tout metteur en scène, il est alors normal qu'Ivo van Hove l'annule complètement pour garder une cohérence narrative à la pièce et que le spectateur ne soit pas laissé insatisfait par ce *deus ex machina*. De plus, bien que le meurtre d'Hermione qui ne s'arrête pas semble indiquer qu'Oreste n'écoute simplement pas le dieu venu rétablir l'ordre, Suliane Brahim (Électre) explique que l'interprétation d'Ivo van Hove de cette fin est que cette apparition divine correspond à

---

<sup>97</sup> Van Hove, Ivo, « Prologue », *Ivo van Hove, la fureur de créer*, dir. Frédéric Maurin, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016, p. 6.

<sup>98</sup> Brahim, Suliane, Montenez, Christophe, Brunet, Philippe, Marx, William, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », *Signe des temps*, France Culture, 2 juin 2019, 45 min.

<sup>99</sup> Porter, John R., *Studies in Euripides' Orestes*, Leyde, BRILL, 1994, p. 253. Traduction personnelle : « Dans l'histoire de la critique universitaire sur l'*Orestie*, l'*exodos* est devenue une pierre de touche, étant donné qu'un verdict sur les mérites et la signification de cet enchaînement frénétique de scènes est nécessairement cohérent avec l'évaluation par le critique de la pièce prise dans son entièreté. C'est ici qu'on a pu trouver des preuves à la fois d'Euripide l'incompétent maladroit et mélodramatique, et d'Euripide le virtuose de la scène, habile et provocateur [...] »

un rêve d'Hermione, espérant un ordre cosmique pour la sauver<sup>100</sup>. Avec cette interprétation, il ne s'agit pas alors uniquement du refus d'obéir au dieu mais simplement de sa non-existence.

Dans l'*Électre* de Sophocle, il n'y a pas d'intervention de dieux après le matricide ou à la fin de la pièce, c'est également le cas dans *Électre des bas-fonds*. Cependant il y a une grande différence dans les effets produits puisque Sophocle présente sa fin comme une fin juste, le meurtre de Clytemnestre est moins important que celui d'Égisthe et la dernière intervention du chœur de la pièce est : « Ô race d'Atrée, à travers combien d'épreuves es-tu enfin à grand-peine parvenue à la liberté ! L'effort de ce jour couronne ton histoire<sup>101</sup>. » Ainsi, bien que le dieu ne se soit pas présenté, sa prophétie pour Oreste était juste tandis que l'absence d'Apollon dans *Électre des bas-fonds* laisse une tout autre impression. En effet, comme chez Euripide, Oreste doute de la nature du dieu qui lui parle en rêve : « Comment me fier aux conseils d'un dieu qui s'adresse à moi en songe<sup>102</sup> ? ». Le fait que ce dernier ne se manifeste jamais dans la pièce de Simon Abkarian laisse à penser à un abandon du divin et de sa protection.

De plus, après le meurtre, Électre annonce à Oreste qu'il doit aller à Delphes pour obtenir la protection d'Apollon, or dans la dernière réplique d'Oreste il semble que ce dernier ne prenne pas en compte cela :

Je vais fuir oui.

Fuir et souffrir jusqu'au bout de la course,

Jusqu'au bout de mon souffle.

Me livrer aux quatre vents et aux chemins errants.

Puissent-ils me porter loin du regard des hommes

Et faire de l'oubli mon ultime demeure<sup>103</sup>.

Cette dernière réplique rapproche la fin d'Oreste de celle d'Œdipe dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle, « Jette-moi hors de ce pays, et au plus tôt, dans des lieux où personne ne m'adresse plus la parole<sup>104</sup>. » Dans *Œdipe-Roi*, les dieux sont trompeurs et cruels et le destin se fait plus pesant que dans les tragédies mettant en scène Oreste, cette fin

---

<sup>100</sup> Brahim, Suliane, Montenez, Christophe, Brunet, Philippe, Marx, William, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », réf. cit.

<sup>101</sup> Sophocle, *Électre* in *Tragédies complètes*, traduit par Paul Mazon, Paris, Gallimard, 2016, p. 291.

<sup>102</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 9.

<sup>103</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>104</sup> Sophocle, *Œdipe-Roi* in *Tragédies complètes*, trad. Paul Mazon, op. cit., p. 232.



rapprochant les deux personnages change alors la nature du divin de l'*Orestie* et suggère que les oracles d'Apollon étaient bien trompeurs (ou rêvés) et que Clytemnestre n'aurait pas dû mourir. *Électre des bas-fonds* suggère alors une disparition du divin qui indiquerait un abandon de l'homme par les dieux, Oreste n'a plus qu'à fuir, mais pas à Delphes.

La disparition du divin a autant à voir avec l'abandon des victimes qu'avec la disparition de la justification et de la protection pour les bourreaux. Apollon n'est pas représenté dans *Oreste à Mossoul*, seule Athéna, jouée par Khitam Idris Gamil, apparaît à la fin lors du procès. Le dieu qui protège Oreste dans *Les Euménides* a disparu et Athéna, bien qu'elle vote lors du procès d'Oreste, ne vote pas lors de celui des djihadistes. Sa présence est seulement une présence de constatation mais elle ne peut prendre part à la justice humaine, la justice humaine étant elle-même incapable de trancher seule. Cette présence-absence d'Athéna ne fait qu'accentuer l'impasse dans laquelle se trouve la fin d'*Oreste à Mossoul*. Or, s'il est admis que la tragédie grecque est une forme pessimiste, l'apparition des dieux à la fin de l'*Orestie* change le sens de ce pessimisme. Jean Carrière explique, en parlant de l'essence tragique :

[...] il n'est pas exclu que ce pessimisme soit bénéfique. Si la tragédie grecque s'achève en méditation sur l'injustice foncière de la vie, cette injustice s'y dénonce assez comme œuvre divine pour éveiller l'homme à la conscience de sa dignité. Et un optimisme nouveau semble prêt alors à se dégager de ce pessimisme théologique<sup>105</sup>.

En mettant en scène la tragédie d'Électre et Oreste en retirant l'intervention divine, on est alors face à un pessimisme pur puisque l'injustice de la vie ne trouve pas sa raison dans l'œuvre divine. Les dieux ne semblent pas complètement vouloir tromper l'Homme dans les trois mises en scène, ils apparaissent l'avoir abandonné : Oreste doit fuir mais pas pour rechercher la protection, Hermione va être assassinée et la justice ne peut être rendue à Mossoul. En revanche, si les dieux ont abandonné la scène, d'autres personnages ou symboles sont eux toujours présents et servent l'aspect mystique de la tragédie, il s'agit des fantômes.

---

<sup>105</sup> Carrière, Jean, « Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les grecs », *Revue des Etudes Grecques* vol.79, 1966, p. 6-37, consulté le 10/05/2022. URL : <https://www.jstor.org/stable/44276151>.

### 3. Les fantômes de la tragédie

Si la présence des dieux en tant qu'élément narratif qui apporte une conclusion satisfaisante n'a plus de sens sur la scène contemporaine, on peut s'interroger sur la place des fantômes ou des forces obscures qui n'ont pas pour but d'apporter un sens ou une conclusion optimiste à la tragédie. En plus de renforcer l'aspect mystique associé à la tragédie, que peuvent dire ces présences sur nos scènes ?

#### 3.1. La place de l'obscur dans la tragédie d'Électre et Oreste : Eschyle, Euripide et Sophocle

Tout d'abord, avant d'étudier son traitement dans les trois mises en scène, il convient de rappeler la place et la signification du monde obscur dans les tragédies mettant en scène Électre et Oreste et la façon dont il se manifeste. Parmi les êtres qui peuplent le monde d'en bas il y a, avant les fantômes, les Erinyes des tragédies d'Eschyle et Euripide, celles d'Agamemnon qui menacent de poursuivre Oreste s'il ne le venge pas, puis celles envoyées par Clytemnestre qui vont se manifester à Oreste pour le punir de son matricide. Les Erinyes sont des déesses de la vengeance, désignées comme filles de la Nuit dans l'*Oreste* d'Euripide, elles vengent en particulier les crimes concernant la famille<sup>106</sup> et elles occupent une place majeure dans les *Euménides* d'Eschyle. En effet, ce sont elles qui, après avoir poursuivi Oreste, passent un accord à la fin du procès avec Athéna qui promet de leur consacrer un temple afin qu'elles deviennent déesses de la prospérité et de la fertilité<sup>107</sup> : elles sont alors nommées les Euménides, c'est-à-dire les Bienveillantes. Dans la dramaturgie d'Eschyle, elles sont visibles sur la scène mais pas chez Euripide, où elles n'apparaissent que pour l'œil d'Oreste après le meurtre de Clytemnestre. Cela ne veut cependant pas dire qu'elles sont une simple hallucination dans l'œuvre d'Euripide, comme Jean-Louis Backès écrit :

L'histoire d'Oreste est une histoire qui met en œuvre la vision, et il est peut-être désinvolte de réduire le sens de ce mot, « visions », à celui qu'il peut avoir, le plus souvent au pluriel, et qui suppose une erreur de jugement. Oreste voit réellement les déesses noires. Même si ces

---

<sup>106</sup> « ÉRINYES ou EUMÉNIDES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 01/06/2022.

URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/erinyes-eumenides/>.

<sup>107</sup> Eschyle, *L'Orestie*, traduit et présenté par Daniel Loayza, Paris, Flammarion, 2001, p. 238-239.

déeses n'existent pas, la vision qu'il en a, en tant que processus physiologique et psychologique, est réelle<sup>108</sup>.

Le rapport à la perception est ambigu chez Euripide, si Oreste est le seul à voir ces déesses, elles sont connues de tous :

ORESTE : J'ai cru voir trois filles semblables à la Nuit.

MENELAS : Je sais qui tu veux dire, mais je tairai leur nom<sup>109</sup>.

Ainsi, Ménélas, mari d'Hélène et frère d'Agamemnon venu voir Oreste après le matricide, connaît les Erinyes mais n'ose pas prononcer leur nom par peur.

Il y a dans l'histoire d'Oreste un rapport au monde des morts qui fait intégralement partie de la narration, en effet, ces déesses de l'ombre qui tourmentent Oreste sont envoyées par un fantôme dans l'*Orestie*, le fantôme de Clytemnestre. C'est elle qui les réveille au début des *Euménides* et leur ordonnent de continuer à poursuivre Oreste. C'est pour cela que Pierre Katuszewski, dans son essai *Ceci n'est pas un fantôme*, désigne le spectre de Clytemnestre comme un « fantôme-machiniste<sup>110</sup> », c'est-à-dire que le fantôme sert à ce que la tragédie commence puisqu'il réveille le chœur des *Euménides*, les Erinyes, et le chœur est nécessaire au déroulement de la tragédie. C'est un fantôme ambigu puisqu'il apparaît dans le rêve des Erinyes endormies, ce qui approfondit encore l'idée d'un monde où oracles, rêves et fantômes se confondent entre eux pour tous prendre part au monde obscur qui effraie tant les vivants.

Le fantôme de Clytemnestre est le seul fantôme présent sur scène dans l'*Orestie* d'Eschyle mais le fantôme d'Agamemnon est tout autant présent dans le texte puisqu'il réclame vengeance. Cette présence-absence du père mort pèse sur les vivants, entraînant Oreste à revenir de son exil pour le venger, en effet peu importe le choix d'Oreste, les Erinyes le poursuivront :

Loxias ne me trahira pas, lui dont le puissant oracle m'ordonnait d'aborder ce péril à grands cris, lui qui glaçait mon foie brûlant sous la tourmente annonciatrice de ma perte si je ne traitais pas les meurtriers tout comme ils ont traité mon père, rendant meurtre pour meurtre<sup>111</sup> [...]

Agamemnon est le personnage central du début des *Choéphores*, Oreste et Électre lui parlent longuement devant son tombeau au début de la pièce et l'appellent à se relever pour le bon déroulement de leur vengeance :

---

<sup>108</sup> Backès, Jean-Louis, *Oreste*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>109</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 112.

<sup>110</sup> Katuszewski, Pierre, *Ceci n'est pas un fantôme*, Paris, Editions Kimé, 2011, p. 58.

<sup>111</sup> Eschyle, *L'Orestie*, trad. Daniel Loayza, *op. cit.*, p. 177.

ORESTE : Ces outrages t'éveillent-ils mon père ?

ÉLECTRE : Relèves-tu ta tête bien aimée<sup>112</sup> ?

De plus, Clytemnestre fait elle aussi porter des libations sur la tombe d'Agamemnon au début des *Choéphores*, effrayée par un rêve qu'elle a fait où un serpent à qui elle donnait le sein la mordait jusqu'au sang<sup>113</sup>. Ce rêve peut être considéré comme une première manifestation du fantôme, dans son article de l'ouvrage *Dramaturgies de l'Ombre*, Ariane Essein précise :

On peut sur ce point être tout à fait convaincu par A. F. Garvie, qui, dans son édition des *Choéphores* (Clarendon Paperbacks, Oxford, 1988), montre que le rêve de Clytemnestre est une première manifestation du mort qui enclenche toute l'action et rend possible la vengeance (sans rêve, pas de libations ; sans libations, pas de rencontre entre Électre et Oreste ; sans cette rencontre, pas de thrène, etc.)<sup>114</sup>.

Cette théorie sur la première manifestation d'Agamemnon mort implique que toute l'action de l'*Orestie* est déclenchée par le monde d'en bas, l'enchaînement inextricable de la tragédie n'est alors pas déclenché uniquement de façon métaphorique par les morts empêchant de laisser en paix les vivants.

En outre, c'est par la simple présence étouffante de la Mort et du symbolisme qui l'entoure que le monde obscur parvient à vivre au centre de l'*Électre* de Sophocle, malgré le fait que les Erinyes ne s'y manifestent pas et qu'aucun fantôme n'intervienne. Jan Kott écrit à propos de la pièce de Sophocle :

Dans l'*Électre* de Sophocle, les vivants sont fascinés par les morts. Ici, tout est liturgie et rituel. Oreste offre un sacrifice sur la tombe de son père ; Électre interdit à Chrysothémis d'offrir une offrande sacrilège et l'envoie sur la tombe de leur père avec une mèche de ses cheveux et sa ceinture de vierge. La fascination de la mort continue. Électre prononce son oraison funèbre en tenant l'urne où sont censées être les cendres d'Oreste<sup>115</sup>.

Cette obsession pour les morts et l'importance de la tombe et du tombeau qui prend place dans l'*Électre* de Sophocle suffit à faire sentir la présence des morts dans la dramaturgie de la pièce.

Le monde des morts et les rites funéraires liés à ce monde étaient porteurs d'un sens concret pour les Grecs, un sens qui faisait écho à des croyances partagées, pour le spectateur d'aujourd'hui ce sens est perdu. Il est alors intéressant d'étudier comment ce

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

<sup>114</sup> Eissen, Ariane, « Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore », *Dramaturgies de l'ombre* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, consulté le 23/05/2022. URL : <http://books.openedition.org/pur/30018>.

<sup>115</sup> Kott, Jan, *Manger les dieux : essais sur la tragédie grecque et la modernité*, traduit par J-P Cottureau et M. Lisowski, Paris, Payot, 1975, p. 214.

monde de l'obscur transparait dans les pièces de Milo Rau, Ivo van Hove et Simon Abkarian et comment la tragédie grecque invite les metteurs en scène à créer de l'étrangeté sur la scène théâtrale.

### 3.2. Esprits ludiques de la scène théâtrale

Comme nous l'avons vu pour le fantôme de Clytemnestre dans l'*Orestie*, le fantôme peut être un outil narratif, c'est-à-dire qu'il peut être simplement l'élément déclencheur de l'action. Le fantôme d'Agamemnon d'*Électre des bas-fonds* joue ce rôle, il apparaît au début de la pièce pour appeler ses enfants à se venger : lorsqu'il apparaît dans le placard en fond de scène, on ne voit pas son visage et son apparence n'est plus réellement humaine. Cette apparition rappelle les fantômes des prologues des pièces de Sénèque, dont *Agamemnon*, où le fantôme de Thyeste apparaît uniquement au début de la pièce pour appeler Égisthe à la vengeance<sup>116</sup>. Ces fantômes de prologue servent à établir le fait que la pièce va être une tragédie de la vengeance et opèrent en tant que symboles, en effet le fantôme d'Agamemnon de Simon Abkarian ne parle pas, il appelle seulement le nom de ses enfants. Ce n'est donc pas un personnage complet, ce n'est pas réellement Agamemnon mais le symbole que représente Agamemnon pour l'histoire à venir, c'est-à-dire l'appel à la vengeance.

Le fantôme d'Iphigénie qui apparaît derrière Clytemnestre dans *Électre des bas-fonds* mais aussi dans *Age of Rage* occupe également un rôle symbolique, il représente de manière concrète les motivations de Clytemnestre. Dans *Oreste à Mossoul*, l'actrice Elsie de Brauw qui joue le rôle de Clytemnestre raconte qu'elle a déjà joué auparavant le personnage d'Iphigénie avant de se reprendre pour préciser que c'était seulement le fantôme d'Iphigénie, fantôme qui restait constamment derrière sa mère comme un « ange de la vengeance<sup>117</sup> ». En effet, jouer le fantôme n'est pas toujours jouer le personnage, l'Iphigénie d'*Électre des bas-fonds* ne parle pas non plus, elle est là pour rajouter une théâtralité et un aspect visuel à l'enjeu qui motive le personnage de Clytemnestre. De plus, le fantôme mentionné par Elsie de Brauw opère sur deux plans dans la construction

---

<sup>116</sup> Katuszewski, Pierre, *Ceci n'est pas un fantôme*, op. cit., p. 30-32.

<sup>117</sup> Elsie de Brauw, Milo Rau, *Oreste à Mossoul*, représentation 2019 à Nanterre-Amandiers.

de la pièce de Milo Rau : premièrement, il permet de faire vivre un élément surnaturel de la tragédie sans avoir à représenter un fantôme qui n'aurait pas de sens dans la mise en scène. Deuxièmement, il permet d'ajouter encore de la méta-théâtralité dans la pièce en évoquant le passé de l'actrice Elsie de Brauw, qui joue ici Clytemnestre et non Iphigénie.

Le fantôme est donc un élément qui sert à la narration et qui permet d'ajouter une dimension différente sur la scène théâtrale, notamment une dimension méta-théâtrale. C'est ce que soutient Pierre Katuszewski dans *Ceci n'est pas un fantôme* et il commente l'effet produit : « La distanciation introduite par la méta-théâtralité, que nous appellerons la distanciation ludique, renforce, au contraire, le lien entre la scène et la salle puisqu'elle contribue à faire quitter l'histoire pour rentrer dans le jeu<sup>118</sup>. » On retrouve cette méta-théâtralité dans *Électre/Oreste*, en effet bien qu'il n'y ait techniquement pas de fantôme dans la pièce, Ivo van Hove en crée un en faisant jouer Clytemnestre puis sa sœur Hélène, par la même actrice, Elsa Lepoivre. Le même procédé est repris dans *Age of Rage* pour Clytemnestre mais il est également multiplié puisque c'est l'actrice Ilke Paddenburg qui jouera tous les personnages innocents morts, comme Iphigénie et Polydore. Or, c'est bien dans la dramaturgie d'*Électre/Oreste* que le procédé donne la plus grande impression d'étrangeté puisqu'il est isolé au milieu d'une pièce où il n'y a ni fantômes, ni d'autres éléments de méta-théâtralité. Lorsque Hélène vient voir Électre au début d'*Oreste*, elle est habillée de la même façon que Clytemnestre l'était pendant *Électre*, ce qui ajoute un trouble sur le personnage puisque visuellement, c'est un retour de Clytemnestre. De plus, dans le texte d'Euripide, Hélène demande à Électre de porter des libations sur la tombe de sa sœur puisqu'elle n'ose pas y aller elle-même<sup>119</sup>. Les deux personnages étant joués par la même actrice, cela crée une dimension d'étrangeté autour de cette demande puisqu'avec cette idée de doubles, cela implique le fait de porter des libations à soi-même. Ce retour de Clytemnestre en Hélène opère cette sortie de « l'histoire pour rentrer dans le jeu<sup>120</sup> », et en créant un fantôme qui n'est pas présent chez Euripide, Ivo van Hove transforme la portée de la scène de l'arrivée d'Hélène. Ce jeu visuel permet aussi de mettre en valeur le cercle de violence au centre de la pièce, puisqu'Électre et Oreste vont tenter de tuer Hélène par la suite, ce qui revient à tuer Clytemnestre une deuxième fois.

---

<sup>118</sup> Katuszewski, Pierre, *Ceci n'est pas un fantôme*, *op. cit.*, p. 12

<sup>119</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 96.

<sup>120</sup> Katuszewski, Pierre, *op. cit.*, p. 12.

Cet aspect joueur des fantômes, *Électre des bas-fonds* s'en sert en créant son propre monde obscur émancipé du texte tragique, un monde qui est en fête. *Électre des bas-fonds* situe en effet son action le jour de la fête des morts, jour festif pour Clytemnestre et Égisthe qui viennent sur la tombe d'Agamemnon pour se moquer du mort, entourés de leur cour dont chaque membre est déguisé avec des masques de squelettes. L'abondance de ces masques et l'appellation « fête des morts » pour évoquer un jour joyeux, notamment un jour de danse, fait écho à des conceptions plutôt extra-européennes et renvoie dans la culture populaire à la fête des morts au Mexique. Nous avons déjà parlé précédemment de Monsieur M, personnage énigmatique faisant référence au Baron Samedi, et qui évoque dans la pièce la mort d'une manière joueuse et joyeuse. C'est lui qui commence le spectacle en ouvrant l'armoire et il semble établir une connexion uniquement avec le public et non avec les personnages. Cet élément, renforcé par le fait que Monsieur M soit joué par Simon Abkarian, introduit l'idée que le personnage est semblable au metteur en scène de théâtre lui-même, celui qui ouvre l'armoire aux mirages et qui fait danser les personnages jusqu'à la mort. Les références au monde obscur sont donc nombreuses dans *Électre des bas-fonds*, il y a les fantômes de la tragédie puis il y a les autres, ceux propres au théâtre.

Les fantômes ajoutent sur la scène du jeu pur, leur présence dans le texte ou le sous-texte de la tragédie invite les metteurs en scène à créer une autre dimension sur la scène théâtrale. A l'interrogation de pourquoi les fantômes sont si nombreux au théâtre, Pierre Katusweski répond :

Parce que les morts, figés dans le silence et l'immobilisme, « renaissent » dans un monde autre, le monde de la scène, que, désormais fantômes, ils initient au chant, à la danse, à la performance, en d'autres termes, au jeu. C'est ainsi qu'un Bouffon du théâtre yiddish – un théâtre populaire où la danse, le chant et la musique sont essentiels au spectacle –, dans *La Nuit sur le vieux marché* d'Isaac-Leib Peretz, en voyant un groupe de fantômes s'exclame : « Ils dansent ! Ils dansent pour de bon ! Ils s'y croient, ils vibrent ! »<sup>121</sup>.

Ainsi les fantômes de la tragédie font vibrer la scène théâtrale, leur présence soulignant les multiples possibilités offertes par la tragédie aux artistes pour constamment la recréer et la garder mouvante. Pourtant, au-delà de l'aspect joueur des esprits, leur présence suggère également que quelque-chose est bloqué, ils signalent un enfermement.

---

<sup>121</sup> Katuszewski, Pierre, *Ceci n'est pas un fantôme*, op. cit., p. 253. Citant Peretz, Isaac-Leib, « La Nuit sur le vieux marché », dans *Théâtre Yiddish*. Tome II, Paris, l'Arche, 1989, p. 109.

### 3.3. « Le Temps est hors de ses gonds »

L'effet que produit *Oreste à Mossoul* et la construction du spectacle en lui-même se rapprochent et peuvent être analysés à la lumière du mouvement culturel s'appuyant sur la pensée de Jacques Derrida et sur le néologisme qu'il a inventé : l'hantologie. Un néologisme qu'il crée dans son ouvrage *Spectres de Marx* où il propose ce nouveau mode de pensée pour analyser les concepts :

Hanter ne veut pas dire être présent, et il faut introduire la hantise dans la construction même d'un concept. De tout concept, à commencer par les concepts d'être et de temps. Voilà ce que nous appellerions, ici, une hantologie<sup>122</sup>.

Jacques Derrida développe le concept d'hantologie en exprimant l'impasse dans laquelle se trouve la société qui n'arrive plus à produire de nouveaux futurs parce qu'elle reste hantée par l'imaginaire des possibilités passées. Cette idée des fantômes des futurs perdus fait particulièrement écho aux paroles des habitants de Mossoul. Dans une conférence donnée à Sarrebruck, Milo Rau explique s'être inspiré dans son travail de metteur en scène du sociologue Gabriel Tarde, dont il résume la pensée en ces termes : « Rien ne nous appartient, nous sommes un espace creux empli d'échos que les années recouvrent de calcifications et de dépôts, constituant ainsi notre caractère<sup>123</sup>. » Cette notion d'échos dans un espace creux que serait l'être, se rapproche explicitement du concept de Derrida. *Oreste à Mossoul* est un spectacle rempli d'échos. C'est le personnage de Cassandre qui déclare avant sa mort que : « La ville sent comme une tombe de masse qu'on aurait ouverte ». Dans l'*Orestie* d'Eschyle, Cassandre est effrayée par le parfum du palais qui « pourrait sortir d'un tombeau.<sup>124</sup> », Mossoul devient le palais de l'*Orestie*. Malgré la présence des vivants en vidéo, ce sont bien les morts qui font peser leur absence tout au long du spectacle, comme le mari de Khitam Idris Gamil (Athéna), ou même les presque-morts, comme la camarade de classe de Baraa Ali (Iphigénie), enlevée un jour où elles étaient en classe ensemble.

C'est un des thèmes principaux de l'*Orestie*, comme nous l'avons vu précédemment : les morts dominent les vivants, et cette idée est au centre du processus du spectacle lui-même. A la fin du spectacle, lorsque Duraid Abbas Ghaieb (Pylade) fait entendre la voix

---

<sup>122</sup> Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993, p. 255.

<sup>123</sup> Rau, Milo, *Vers un réalisme global*, op. cit., p. 24.

<sup>124</sup> Eschyle, *L'Orestie*, trad. Daniel Loayza, op. cit., p. 152.



enregistrée sur son téléphone de la camarade disparue de Baraa Ali, retrouvée dans un camp pour les familles d'anciens djihadistes, c'est comme si cette voix sortait d'outre-tombe. Cette même jeune fille dit d'ailleurs dans l'enregistrement : « C'est l'enfer ici. », cette séquence place le spectateur face à quelque chose d'incompréhensible, une disparue retrouvée dont on entend soudain la voix sur scène, mais une voix clandestine.

Dans *Oreste à Mossoul* et *Électre des bas-fonds* se pose également la question de la mémoire et de l'inconvénient de cette mémoire. Simon Abkarian explique, en parlant du chœur de prisonnières d'*Électre des bas-fonds* : « C'est ce qu'il y a de pire, la mémoire<sup>125</sup> ». Le chœur de prisonnières a tout perdu avec la guerre et sa mémoire d'un « paradis perdu<sup>126</sup> » l'entraîne à vouloir vengeance sur tout le peuple grec : « Maudits Grecs, vous qui avez ruiné mon pays, Puisse le démon du sang ne jamais vous lâcher<sup>127</sup>. » Cette mémoire qui pousse à l'enfermement dans un cycle est aussi au centre d'*Oreste à Mossoul*, à la différence qu'elle n'est pas fictionnelle, c'est la mémoire bien réelle des habitants de Mossoul. Lors des discussions du chœur lors du procès final, un des membres du chœur, Younis Anad Gabori, s'exprime en faveur de la punition par la mort pour les anciens membres de Daesh en argumentant : “They destroyed people from the ground up : their lives, their souls. They made us see things that no man has ever seen before<sup>128</sup>.”

La mémoire de Mossoul crée un temps présent qui devient hanté, comme l'exprime Paul Ricœur : « La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent [...]»<sup>129</sup> ». *Oreste à Mossoul* montre cette hantise par le témoignage mais aussi, comme nous l'avons précédemment étudié, grâce au dispositif vidéo et le rapport déformé au temps qu'il induit en figeant Mossoul avec ses fantômes.

Dans *Spectres de Marx*, Jacques Derrida analyse l'expression d'Hamlet : “The time is out of joint” et la place au centre d'une réflexion sur la temporalité :

Ce qui se dit ici du temps vaut aussi, par conséquent ou du même coup, pour l'histoire, même si cette dernière peut consister à réparer, dans des effets de conjoncture, et c'est le monde, la

---

<sup>125</sup> Barbaud, Marie-Laure, Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds de Simon Abkarian*, art. cit.

<sup>126</sup> *Id.*

<sup>127</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>128</sup> Rau, Milo, Gabori, Younis, *Orestes in Mosul: Golden Book III*, *op. cit.*, p. 93. Traduction personnelle : « Ils ont détruit des gens à la racine : leurs vies, leurs âmes. Ils nous ont fait voir des choses qu'aucun homme n'avait jamais vues auparavant »

<sup>129</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 65

disjointure temporelle : “*The time is out of joint*”, le temps est *désarticulé*, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérégulé et fou<sup>130</sup>.

Ce rapport à l’histoire dérangé s’applique particulièrement bien à *Oreste à Mossoul*. La comédienne Baraa Ali l’explique en racontant l’histoire d’un film dans lequel elle a joué où une mère irakienne, dont la fille a disparu, ne la reconnaît pas en voyant une photo d’elle bien vivante des années plus tard : “[...] meaning that the living people are already dead... They no longer exist.<sup>131</sup>” La temporalité de Mossoul est perturbée d’une telle manière que la frontière entre les vivants et les morts devient floue. Ce film et la réflexion de Baraa Ali entrent par ailleurs en écho avec la scène de reconnaissance du mythe d’Oreste, où Électre pense Oreste mort et ne le reconnaît pas lorsqu’il se présente devant elle. On retrouve cette même construction dans *Électre des bas-fonds* puisqu’il y a une boucle temporelle dans la construction du spectacle. En effet, le spectacle s’ouvre sur Électre somnambule qui déclare au public les mêmes paroles qu’elle dira à Oreste après le matricide ce qui veut dire que lorsque le spectacle commence, tout est déjà fait et Clytemnestre est déjà morte.

Les fantômes, qu’ils soient des personnages à part entière où de simples images venues d’une temporalité brisée, qu’ils soient joueurs ou mélancoliques, continuent de hanter les représentations de la tragédie d’Électre et Oreste. D’une certaine façon, ils font partie intégrante de toute représentation théâtrale, c’est ce qu’exprime Marvin Carlson dans son ouvrage *The Haunted Stage* lorsqu’il déclare :

A popular saying among students of Ibsen is that “all of his plays could be called *Ghosts*” [...] one might expand this observation to remark that not only all of Ibsen’s plays but all plays in general might be called *Ghosts*<sup>132</sup> [...]

Si toutes les pièces peuvent s’appeler *Fantômes*, une des raisons pourrait être qu’un acteur donne toujours corps à une forme d’esprit du passé, déjà ressuscité par d’autres avant lui. Après avoir étudié l’aspect mystique de la tragédie, il s’agira désormais de

---

<sup>130</sup> Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 42.

<sup>131</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul*, op. cit., p. 90. Traduction personnelle : « [...] ce qui veut dire que les vivants sont déjà morts... Ils n’existent plus. »

<sup>132</sup> Carlson, Marvin, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, Michigan, University of Michigan Press, 2003, p. 1. Traduction personnelle : « Une expression populaire parmi ceux qui étudient Ibsen est que « toutes ses pièces pourraient s’appeler *Les Revenants* » [...] on pourrait même élargir cette observation pour souligner que, non seulement toutes les pièces d’Ibsen mais que toutes les pièces en général pourraient s’appeler *Les Revenants*. »

s'intéresser aux corps concrets de ceux qui incarnent ces mythes et d'étudier les rapports entre les corps des comédiens mais aussi entre le public et le corps sur la scène.

## **II. Donner corps à la tragédie**

### **1. L'acteur et l'importance du mouvement**

Nous avons déjà évoqué dans notre première partie le caractère sacré que les metteurs en scène peuvent encore attribuer aujourd'hui à la forme et au texte même de la tragédie grecque, mais il est également important de se concentrer sur la question spécifique de l'acteur et surtout sur la question de son corps. En effet, le jeu théâtral et la façon de travailler avec les comédiens sont des éléments qui transforment le sens du texte et c'est aussi, comme nous le verrons pour ces trois mises en scène, un exercice physique particulier.

#### **1.1. L'acteur, entre demandes physiques et psychologiques**

Pour introduire notre réflexion sur le corps des acteurs et la proximité possible entre ces corps, il convient de rappeler que les trois mises en scène sont des pièces de troupes et des pièces d'ensemble. Simon Abkarian travaille avec sa compagnie, joue lui-même dans sa mise en scène aux côtés de sa femme (Catherine Schaub), de son fils (Djivan Abkarian) et de sa sœur (Maral Abkarian). Interviewé par *Sceneweb* au sujet de la place de l'esprit de troupe dans son travail, il déclare : « Effectivement, la troupe est essentielle, d'ailleurs à part au cinéma et à la télé, je ne joue qu'avec la troupe et les gens que j'aime. On se donne le temps de se connaître, de se tromper, de ne pas savoir...<sup>133</sup> » Cette réflexion sur l'importance de l'ensemble résonne naturellement avec la Comédie-Française dont les membres décrivent souvent la troupe comme s'il s'agissait d'une véritable famille<sup>134</sup>, et bien qu'Ivo van Hove soit un metteur en scène venu de l'extérieur,

---

<sup>133</sup> Capron, Stéphane, Abkarian, Simon, « Simon Abkarian : Parfois c'est désespérant de faire du théâtre, parfois il y a des miracles », *Scene Web*, mis en ligne en 2020, consulté le 06/01/2023. URL : <https://sceneweb.fr/itw-simon-abkarian-on-est-toujours-une-jeune-compagnie/>.

<sup>134</sup> Loïc Corbery, à propos de la troupe : « C'est mon foyer depuis quinze ans, ma vie artistique, amoureuse, amicale. Tout tourne autour de ce métier. », Cénac, Laetitia, « Guillaume Galienne, Dominique Blanc, Laurent Lafitte...La Comédie-Française rend hommage à Molière le 'patron' », *Madame Figaro*, mis en ligne en 2022, consulté le 24/01/2023. URL : <https://madame.lefigaro.fr/celebrities/culture/guillaume-galienne-dominique-blanc-laurent-lafitte-la-comedie-francaise-rend-hommage-a-moliere-le-patron-20220225>

diriger et aiguiller un ensemble aussi soudé et complexe permet de la liberté mais donne également de la profondeur aux relations scéniques. C'est également la deuxième fois qu'Ivo van Hove travaille avec la Comédie-Française après *Les Damnés*<sup>135</sup> en 2016 où figuraient déjà notamment les comédiens Christophe Montenez (Oreste), Loïc Corbery (Pylade) et Elsa Lepoivre (Clytemnestre). Enfin, pour *Oreste à Mossoul*, malgré le fait que les comédiens irakiens ont été rencontrés sur place, le spectacle se construit avec l'ensemble d'acteurs du NTGENT dirigé par Milo Rau depuis 2018. Milo Rau souhaite un travail collectif comme nous l'avons vu précédemment, et la proximité entre les acteurs et le metteur en scène mais aussi entre les acteurs eux-mêmes permet d'ouvrir la porte à des demandes physiques et mentales plus importantes.

La scénographie d'*Électre/Oreste*, que nous avons déjà qualifiée d'« hostile » dans notre première partie, demande de l'effort aux comédiens qui naviguent dans cette épaisse couche de boue. Christophe Montenez raconte s'être blessé le doigt lors de la première répétition du spectacle<sup>136</sup> mais outre le danger du dispositif cette boue est également, comme le dit Claire Lechevalier, « [...] un puissant moteur de jeu, qui déstabilise les acteurs, les fait glisser, brise leur équilibre et rend leurs mouvements incertains<sup>137</sup>. » Il n'est pas anodin que ces demandes physiques sont décuplées dans le spectacle qui prend la suite d'*Électre/Oreste, Age of Rage*, où l'on observe ce que la proximité et le fait d'être une troupe peuvent faire à un spectacle. En effet, pour *Age of Rage* Ivo van Hove est avec la troupe de l'*Internationaal Theatre Amsterdam* qu'il dirige depuis 2001. Le comédien Hans Kesting, qui joue Agamemnon, décrit le travail avec Ivo van Hove de cette façon :

These are draining productions that ask a lot of you. I played Mark Antony in *Roman Tragedies* and Richard III in *Kings of War*. Huge roles. You are almost in awe of them when you go on stage. We trust in Ivo and where we will go with him<sup>138</sup>.

Grâce à la confiance qu'évoque Hans Kesting, Ivo van Hove peut se permettre d'en demander beaucoup plus aux comédiens, qui sont presque pendant 4 heures sur la scène

---

<sup>135</sup> *Les Damnés*, Ivo van Hove, d'après Luchino Visconti, création au Festival d'Avignon en 2016.

<sup>136</sup> Brahim, Suliane, Montenez, Christophe, Brunet, Philippe, Marx, William, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », réf. cit.

<sup>137</sup> Lechevalier, Claire « La génération sacrifiée des enfants des Atrides. *Électre / Oreste* mis en scène par Ivo van Hove à la Comédie-Française », *Anabases*, mis en ligne en 2022, consulté le 09/11/2022. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/10828>.

<sup>138</sup> Wiegand, Chris, Kesting, Hans ““How many litres of blood do we need” : Ivo van Hove's ITA on 20 years of shocking theatregoers”, *The Guardian*, mis en ligne en 2022, consulté le 08/01/2023. URL : <https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/ivo-van-hove-ita-internationaal-theater-amsterdam-shocking-theatre>. Traduction personnelle : « Ce sont des productions éreintantes qui demandent beaucoup de vous. J'ai joué Marc-Antoine dans les *Tragédies romaines* et Richard III dans *Kings of War*. Des rôles énormes. On est presque en admiration de ces rôles quand on monte sur scène. Nous faisons confiance à Ivo et à là où il nous mène. »

à danser et à incarner de multiples rôles. Cette envie de créer du spectaculaire avec les corps des comédiens et avec la scénographie, élément qu'on retrouve dans de nombreux spectacles du metteur en scène, et cette esthétique du choc apportent l'idée que les matériaux théâtraux utilisés sont plus grands que nature. La prédilection d'Ivo van Hove pour la tragédie, grecque ou shakespearienne, permet de donner une nette impression de grandeur et de spectaculaire à ces histoires et à entretenir le mythe qui les entoure. Le mythe de l'acteur et de son rapport au rôle théâtral se voit également renforcé par l'approche d'Ivo van Hove, Suliane Brahim (*Électre*) raconte à propos de son rôle : « On y laisse un peu de nous parce qu'on n'est pas protégé par le poème, qu'on doit raconter ça de manière frontale parce que c'est la lecture de cette œuvre par Ivo van Hove<sup>139</sup>. » Il y a là presque un double mythe qui se crée, d'un côté celui qui entoure le texte tragique comme détenant une puissance particulière et de l'autre celui de l'acteur qui « laisse » de lui dans le rôle théâtral.

*Oreste à Mossoul* est à sa manière tout aussi spectaculaire que *Électre/Oreste* et par son lien puissant avec le réel, le spectacle en demande beaucoup à ses comédiens. Il est évidemment dangereux d'aller à Mossoul d'un point de vue physique, le metteur en scène le rappelle : « Pendant qu'on était là il y a eu plusieurs accidents horribles pas loin<sup>140</sup>. » La confrontation des acteurs occidentaux avec la violence quotidienne et bien réelle que vivent les habitants de Mossoul place la tragédie à l'opposé du spectacle esthétique et formel, Johan Leysen, qui interprète Agamemnon, raconte :

Et puis on est revenus avec une équipe plus importante, ce qui était un peu plus dangereux - on était au cœur de la ville, il y avait quand même des attentats, sans qu'on sache qui les commettait. C'est compliqué cette ville - celui qui a la milice la plus importante a le pouvoir, même s'il y a Bagdad. Officiellement, tout est réglé, mais ce n'est pas le cas, il y a des séquences monstrueuses, une telle destruction ! C'était violent de se confronter à ça. Bouleversant<sup>141</sup>.

Cette façon de rencontrer la tragédie grecque, en accord avec la façon de travailler du NTGENT, met en avant toute sa gravité et son sérieux. La violence « spectaculaire » de l'*Orestie* n'est pas seulement une métaphore pour parler de notre violence contemporaine, qui serait plus insidieuse, elle parle naturellement dans certaines parties du monde comme

---

<sup>139</sup> Brahim, Suliane, Montenez, Christophe, Brunet, Philippe, Marx, William, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », réf. cit.

<sup>140</sup> Rau, Milo, Richeux, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, réf. cit.

<sup>141</sup> Leysen, Johan, Franck-Dumas, Elisabeth, « Johan Leysen : « Avec Milo Rau on est plutôt témoins, on raconte ce qu'on a vécu » », *Libération*, mis en ligne en 2019, consulté le 10/06/2022. URL : [https://www.liberation.fr/theatre/2019/09/05/johan-leysen-avec-milo-rau-on-est-plutot-temoin-on-raconte-ce-qu-on-a-vecu\\_1749496/](https://www.liberation.fr/theatre/2019/09/05/johan-leysen-avec-milo-rau-on-est-plutot-temoin-on-raconte-ce-qu-on-a-vecu_1749496/).

à Mossoul et quitte le rôle qu'on lui attribue aujourd'hui. Milo Rau explicite d'ailleurs cette idée en parlant de l'*Orestie* qui « dans la tradition occidentale, n'est guère plus qu'un exercice formel<sup>142</sup> ».

Sans minimiser le travail de Simon Abkarian, il faut noter que sa conception de la mise en scène et la façon de travailler de sa troupe n'est pas aussi extrême que peuvent l'être, de façon très différente, les demandes d'Ivo van Hove et Milo Rau. On peut rappeler sa vision du théâtre profondément optimiste et ancrée dans l'imaginaire : « Monter sur un plateau de théâtre est un acte civilisateur en soi, c'est un acte de beauté, de résilience, d'intelligence, de collectif inconscient et joyeux<sup>143</sup>. » Ce n'est pas qu'Ivo van Hove et Milo Rau n'associent pas un pouvoir optimiste à leur travail de metteur en scène mais simplement que l'imaginaire qu'ils déploient est empreint de sérieux et de gravité, et ainsi contraste avec l'ensemble coloré d'*Électre des bas-fonds*. *Oreste à Mossoul* et *Électre/Oreste* sont des spectacles qui cristallisent deux engagements qu'on attend d'un acteur contemporain, l'engagement physique et l'engagement intime, au service du choc théâtral, un choc violent qui pourrait entraîner une réflexion de la part du spectateur. Malgré les différences entre les trois spectacles dans les demandes faites aux comédiens, on retrouve une envie commune de mettre le corps au centre et de le placer en avant par rapport à la parole.

## 1.2. La trahison du corps

Les mises en scène se rejoignent sur un point intéressant, la faillibilité de la parole et la nécessité de la vitesse et de l'action pour représenter la tragédie. Simon Abkarian déclare : « Cette tragédie c'est un galop, on ne s'assoit pas dans un fauteuil et on parle<sup>144</sup> [...] », tandis que Ivo van Hove revient sur son intention de mise en scène en expliquant "I wanted to make Greek tragedy as theatre driven by action, not reflection<sup>145</sup>." Le risque

---

<sup>142</sup> Rau, Milo, Bläske, Stefan, Dossier de presse *Oreste à Mossoul*, TANDEM Scène nationale, <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-825-5d6242200c0ce.pdf>.

<sup>143</sup> Abkarian, Simon, Cambreling, Chloé, « Simon Abkarian sur le champ de bataille de l'imaginaire », *L'Invité Culture*, France Culture, 22 juillet 2020, 19 min.

<sup>144</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », réf. cit.

<sup>145</sup> Van Hove, Ivo, Coates, Simon, "Heroes and villains : Ivo van Hove's heavenly and hellish work", *The New European*, mis en ligne en 2022, consulté le 10/01/2023. URL :

est alors de faire de l'action pour de l'action, et que les demandes physiques ne soient qu'au service de l'esthétique, comme l'écrit Nicolò Zaggia dans son article sur le corps dans la pratique de la tragédie contemporaine :

L'importance accordée à la performance du physique de l'acteur reste toutefois problématique : le risque est de tomber, en paraphrasant Gautier, sur le corps pour le corps ; c'est-à-dire l'exploitation d'un moyen mimétique qui s'impose comme un effet de mode plutôt que comme un véritable signifiant. En ce qui concerne la réception du classique, cette pratique met profondément en discussion la structure interne de la tragédie, qui confie traditionnellement une importance capitale au vers, dans le processus de transmission du message poétique<sup>146</sup>.

Cette tension entre le message poétique de la tragédie et le corps contemporain est exploitée dans *Électre/Oreste* et le corps devient justement significatif de quelque-chose, il révèle le sens qu'accorde le metteur en scène à sa pièce. Si l'on écoute uniquement le texte du spectacle, il se finit de manière positive sur le discours d'Apollon, aucune autre ligne de dialogue n'a été rajoutée après ce dernier. Électre, Oreste et Pylade tuent Hermione sans une parole, ce sont donc bien uniquement les corps et l'action qui viennent se heurter au sens du texte tragique. Le corps se porte comme un marqueur de la contemporanéité et du décalage, c'est lui qui vient trahir le discours de la tragédie.

Nous retrouvons deux éléments identiques dans *Électre/Oreste* et *Électre des bas-fonds* qui montrent également cette trahison du corps mais cette fois-ci à l'intérieur de la fiction. Il s'agit de la mise en scène d'une étreinte entre Clytemnestre et ses enfants. Claire Lechevalier commente cette étreinte dans *Électre/Oreste* en la qualifiant de « scène de rapprochement ambivalent, qui voit Clytemnestre et Électre vainement tenter de se toucher, de s'embrasser, dans ce qui pourrait être la mémoire physique d'une étreinte entre mère et enfant<sup>147</sup> [...] ». Ce qui est intéressant dans cette étreinte, c'est qu'elle n'apparaît pas comme un geste calculé de la part de Clytemnestre ou d'Électre qui donnent toutes les deux une impression de lâcher prise sur leurs propres corps et l'habituelle dureté qui teinte l'Électre de Suliane Brahim s'efface pendant un instant. On retrouve la même étreinte entre Clytemnestre et Électre (Aurore Frémont) puis Oreste (Eliot Maurel) dans *Électre des bas-fonds*, une étreinte que commente Simon Abkarian

---

<https://www.theneweuropean.co.uk/heroes-and-villains-ivo-van-hoves-heavenly-and-hellish-work/>  
Traduction personnelle : « Je voulais faire de la tragédie grecque un théâtre guidé par l'action, pas la réflexion. »

<sup>146</sup> Zaggia, Nicolò, « Tragédie sur scène : la traduction, l'adaptation et le corps dans la pratique dramatique contemporaine », *Symbolon*, 22, p. 55-64, mis en ligne en 2021, consulté le 15/01/2023.  
URL : <http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon/article/view/278>

<sup>147</sup> Claire Lechevalier, « La génération sacrifiée des enfants des Atrides. Électre / Oreste mis en scène par Ivo van Hove à la Comédie-Française », art. cit.



en disant : « Je crois à l’embrassade, je crois à la peau<sup>148</sup> [...] ». Ces choix de mises en scène et l’interprétation des comédiens de ces moments laissent entendre que si le mythe est immuable dans sa structure et dans son texte, c’est le corps qui peut venir trahir ce texte et en montrer la face cachée. C’est ce qui résonne également lorsque Simon Abkarian déclare : « Chaque fois qu’on joue, on se dit : “Il ne faut pas que Clytemnestre meure ce soir.”<sup>149</sup> ». Ce souhait émane d’une envie que ce soir-là, le texte immuable puisse être changé grâce aux corps des comédiens qui refuseraient de rejouer encore une fois ce même meurtre.

*Oreste à Mossoul* présente aussi une réflexion sur le corps qui trahit, et le danger que peut apporter le corps si ce dernier n’est pas entièrement contrôlé. La domination des djihadistes à Mossoul a criminalisé les corps, celui des femmes, des homosexuels et de façon générale, celui de tous les habitants de la ville. Le musicien du chœur Suleik Salim Al-Khabbaz raconte jusqu’où cette criminalisation a pu aller :

When a woman showed her eyes, the fighters punished her husband and, if she had no husband, they would punish her brothers or father. If she had none of these, they took her to do something called “biting”; which was a lady who would bite these women as punishment: sometimes their arms, sometimes their breasts. She would bite them really hard, there was blood and everything<sup>150</sup>.

Face à la souffrance unimaginable montrée comme quotidienne par les comédiens de Mossoul, le risque pourrait être que le spectateur occidental ne trouve pas de porte d’entrée pour pouvoir relier cette souffrance à quelque chose qu’il connaît et qu’elle apparaisse alors simplement comme une information choquante venue de loin, à la manière d’un journal télévisé.

Le risque est évité par Milo Rau puisqu’il arrive à relier la souffrance à la fiction que le spectateur attend, celle d’Oreste, grâce au corps de Risto Kübar, un corps qui le trahit par ses douleurs chroniques inexplicables. Le comédien joue ici à la fois lui-même et Oreste, cet élément vient donc teinter le personnage et son interprétation. Freddy Decreus analyse spécifiquement ces douleurs :

---

<sup>148</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », réf. cit.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Al-Khabbaz, Suleik Salim, *Orestes in Mosul*, op. cit., p. 78. Traduction personnelle : « Si une femme montrait ses yeux, les combattants punissaient son mari. Si elle n’avait pas de mari, ils punissaient ses frères ou son père. Si elle n’avait rien de tout cela, ils l’emmenaient subir quelque chose qu’on appelle “la morsure” ; c’était une dame qui mordait ces femmes pour les punir, parfois les bras, parfois les seins. Elle les mordait très fort, il y avait du sang et tout. »

A tragic paradigm may in this sense be formulated as an Oedipus-Dionysus dialectic: the will toward cohesive identity ('I must know who I am') antagonized by the inescapable sentence to 'sparagmos'. [...] I refer here to your *Orestes in Mosul*, Milo, to the main protagonist in your current performance, who constantly feels pain, a pain that he cannot explain but that tears him apart<sup>151</sup>.

Le *sparagmos* est un rituel dans le culte de Dionysos qui comportait notamment le fait de déchirer la chair, celle d'un animal ou d'un être humain<sup>152</sup>. Le corps de Risto Kübar devient alors le corps tragique par excellence, un corps traversé par la douleur et qui trahit la raison. Il n'est pas étonnant que le spectacle se termine sur cette opération qui n'aboutit pas, cette fin en impasse dont nous avons déjà parlé amène ici l'idée que c'est le corps et sa trahison qui prime sur la parole et sur le tribunal d'Athéna, qui conclut normalement la tragédie.

Si la tragédie est utilisée pour guérir et pour explorer la notion de post-traumatisme, sur la scène les corps sont parfois à l'opposé de la guérison, au cœur du traumatisme et déchirés par la souffrance. Les demandes physiques et psychologiques, l'envie que l'action prime sur la réflexion sont deux idées qui nous mènent à explorer la représentation scénique concrète de ce corps souffrant, que la raison et le discours ne peuvent plus aider.

---

<sup>151</sup> Rau, Milo, Decreus, Freddy, *Orestes in Mosul*, *op. cit.*, p. 47. Traduction personnelle : « Un paradigme tragique peut en ce sens être formulé en tant que dialectique (Édipe/Dionysos : la volonté d'une identité cohérente ("Je dois savoir qui je suis")) est antagonisée par le verdict inéluctable du *sparagmos*. [...] Je me réfère ici à votre *Oreste à Mossoul*, Milo, au protagoniste principal de votre performance actuelle, qui ressent constamment de la douleur, une douleur qu'il ne peut expliquer mais qui le déchire. »

<sup>152</sup> Pollard, J. Richard Thornhill, Adkins, A.W.H.. "Greek religion." *Encyclopedia Britannica*, édité en ligne en 2023, consulté le 10/12/2022. URL : <https://www.britannica.com/topic/Greek-religion>.

## **2. Le corps souffrant et l'œil du public**

La tragédie donne à voir des figures déchirées par la souffrance et il est alors intéressant de voir comment la violence exprimée par ces corps est représentée sur la scène de manière plus ou moins spectaculaire. Ce qui est d'autant plus intéressant dans l'étude de la mise en scène de la violence, c'est que nous nous intéressons à trois spectacles qu'on pourrait presque qualifier de « grand public », particulièrement *Électre/Oreste*, spectacle de la Comédie-Française, et *Électre des bas-fonds* avec ses trois récompenses aux Molières.

### **2.1. La mise en scène de la souffrance**

Il y a tout d'abord une mise en scène interne de la souffrance dans l'histoire d'Électre et Oreste, Électre prenant la place de « celle qui n'oublie pas » elle met constamment en scène sa propre douleur. Le dramaturge binôme de Ivo van Hove, Bart Van Den Eyde, parle de la « provocation avec laquelle elle accepte sa condition, la démonstration incessante de cette humiliation (la boue, sa tête rasée comme celle d'une esclave, ses vêtements déchirés... comme un cri contre l'injustice des dieux et de l'univers<sup>153</sup>. » Il y a bien une provocation chez l'Électre d'Euripide et nous le voyons dès la première scène avec sa façon de se forcer à accomplir les tâches que son époux lui propose de faire pour elle. Elle rappelle constamment sa condition dans son chant où elle scande son propre surnom, « la malheureuse Électre<sup>154</sup> ». Elle est déterminée à garder cette attitude de provocation jusqu'à sa mort et ce peu importe le retour d'Oreste. Au lieu d'apparaître comme héroïque, ce comportement pourrait sembler pervers vu d'un œil contemporain, et c'est l'interprétation qu'en fait Simon Abkarian dans *Électre des bas-fonds*, par exemple lorsque Chrysothémis dit à sa sœur :

Tu convoites la palme du malheur.

Égisthe te frappe et toi tu mets en scène ton calvaire.

De loin tu sembles souffrir mais en s'approchant on voit bien que tu jouis<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> Van den Eynde, Bart, Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020.

<sup>154</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 25

<sup>155</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, *op. cit.*, p. 66.

Simon Abkarian introduit dans son texte l'idée que Électre met en scène sa souffrance de façon perverse et obscène, qu'elle est une actrice. La jouissance apportée par la souffrance est un élément intéressant à introduire dans une tragédie grecque pour critiquer ses héros, c'est ainsi qu'étonnamment, nous retrouvons dans l'écriture d'*Électre des bas-fonds* des éléments liant la tragédie grecque à une discipline qu'elle côtoie malgré elle depuis longtemps, la psychanalyse. Le spectacle est bien moins explicite et brutal que d'autres mises en scène récentes dans sa représentation des symboles, on pense par exemple à l'*Orestie* de Romeo Castellucci<sup>156</sup> avec les figures rachitiques d'Oreste et Pylade opposées aux silhouettes obèses de Clytemnestre et Cassandre, cette dernière passant une grande partie du spectacle enfermée dans une boîte. En revanche, il est intéressant d'avoir dans un spectacle marqué par le comique une insistance dans les propos de Simon Abkarian sur des éléments teintés par cette discipline. Pour parler de la fin de son spectacle et du rapport d'Électre et Oreste à Clytemnestre, il déclare qu'il y a une « pulsion presque animale du retour dans l'endroit du jadis, dans l'utérus du jadis<sup>157</sup>. » C'est là une notion extrêmement psychanalytique que met en avant Simon Abkarian, mais sur scène aucun signe ne permettrait explicitement d'y renvoyer le spectateur. Le spectacle reste très pudique visuellement dans la représentation des corps et de la violence mais Simon Abkarian semble placer dans son texte une violence très marquée, particulièrement une violence sexuelle avec l'ajout du viol de Chrysothémis par Égisthe.

La douleur est partout dans le texte et on retrouve souvent le vocabulaire de la pulsion et de l'animalité, particulièrement dans la dernière réplique d'Oreste après le meurtre de sa mère : « Je me cabre », « Me voilà debout sur les pattes de la peur », « M'accroche de toutes mes mains à la crinière de la raison<sup>158</sup> ». Ce rapport animal à la violence peut se déceler dans *Électre/Oreste* avec les cris incessants d'Électre et du chœur et aussi dans *Age of Rage* où certaines danses du chœur ressemblent à des danses mimant le corps animal<sup>159</sup>. La critique de *Télérama* de *Électre/Oreste* écrit d'ailleurs : « On n'imaginait

---

<sup>156</sup> Romeo Castellucci, *Orestie (Une comédie organique ?)*, créé le 6 avril 1995 au Teatro Fabriccone à et repris à l'Odéon en 2015.

<sup>157</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », réf. cit.

<sup>158</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 102.

<sup>159</sup> La danse à la fin d'*Agamemnon* évoque explicitement des chiens.

plus tragédiens d'une telle puissance animale, d'une telle violence (auto)destructrice que Suliane Brahim (*Électre*) et Christophe Montenez (*Oreste*)<sup>160</sup>. »

Comme le souligne justement cette remarque, outre la mise en scène de sa souffrance par *Électre*, on observe dans le travail d'Ivo van Hove une violence brute autodestructrice, surtout provenant d'*Oreste*. Après le matricide, l'*Oreste* d'Euripide exprime immédiatement des regrets, allant jusqu'à dire qu'Agamemnon lui-même ne voulait pas de ce meurtre<sup>161</sup> ; cette culpabilité s'exprime dans la mise en scène par son enterrement presque entier dans la boue à l'arrivée des *Érinyes*. Cette autodestruction s'explicite dans *Age of Rage* où la danse d'*Oreste* après le matricide se mue peu à peu en une danse d'autoflagellation où le comédien se frappe lui-même de façon répétée. Ces éléments étudiés chez Simon Abkarian et Ivo van Hove soulignent le personnage tragique comme n'étant pas seulement celui à qui on inflige des malheurs ou qui en inflige aux autres, mais celui qui est activement responsable de sa propre souffrance et qui la désire. Concernant l'instinct duel de la souffrance et de la jouissance, il est intéressant de retrouver un vocabulaire similaire venant directement des comédiens d'*Électre/Oreste*, nous avons évoqué l'aspect dangereux de la boue sur scène et le fait que Christophe Montenez s'est blessé lors de la première répétition, pourtant il commente cette scénographie en disant : « Il y a quelque chose d'assez jouissif dans cette régression là en tant qu'acteur, dans la boue [...] cette terre, cette boue, tous ces fluides, il y a quelque chose bizarrement d'un jeu d'enfant derrière ça<sup>162</sup>. » Il y a un plaisir dans l'animalité et le jeu que crée la scénographie de Jan Versweyveld, Suliane Brahim commente également : « On est toutes pieds nus, peu vêtues, nos corps sont sales, avec ces danses tribales, animales c'est quelque chose que j'ai aimé<sup>163</sup>. » La scénographie est ainsi autant dangereuse qu'elle est source de jouissance pour les comédiens qui la pratiquent, on retrouve alors de nouveau le vocabulaire psychanalytique.

Si *Oreste à Mossoul* parle énormément de la souffrance, c'est en opérant une différence nette entre la souffrance des vivants, celle des habitants de Mossoul ou de Risto

---

<sup>160</sup> Pascaud, Fabienne, « *Électre/Oreste* par Ivo van Hove, tragiquement actuel », *Télérama*, mis en ligne le 06/05/2019, consulté le 01/03/2023. URL : <https://www.telerama.fr/scenes/Électreoreste,-par-ivo-van-hove,-tragiquement-actuels,n6238492.php>.

<sup>161</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 107, « [...] il m'aurait adjuré, tendant la main vers mon menton, de ne jamais porter l'épée sur celle qui me mit au monde. »

<sup>162</sup> Weitzmann, Marc, Brahim, Suliane, Montenez, Christophe, Brunet, Philippe, Marx, William, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », *réf. cit.*

<sup>163</sup> *Id.*

Kübar, et la souffrance qui mène à la mort. Le corps n'est pas dans l'exhibition de sa souffrance, Risto Kübar est dans la retenue et parle avec connaissance et froideur de sa condition physique. Les habitants de Mossoul sont présentés dans la résignation et la dignité et le corps dont la souffrance est continue n'est pas un corps présent, ni en vidéo ni sur scène, puisqu'il s'agit de la jeune femme enlevée par les djihadistes dont l'enregistrement de la voix est diffusé à la fin du spectacle. Elle emploie le mot « enfer » dans ce même enregistrement pour désigner ce qu'elle vit à présent, dans les camps pour familles des djihadistes. Si les corps vivants souffrants sont représentés avec une certaine pudeur, il est bien évident qu'il en est tout autre des corps mis à mort et que c'est à cet endroit que le regard du spectateur va être questionné. Dans les trois spectacles, la représentation de la souffrance amène à se demander comment le public est invité à la regarder.

## 2.2. L'œil du public face à la mort

Pour comprendre la représentation du meurtre dans *Oreste à Mossoul*, il faut d'abord revenir sur l'attirance de Milo Rau pour la mort, une attirance qu'il reconnaît lui-même. C'est dans son ouvrage *Vers un réalisme global* que l'on trouve l'origine de cette attirance : il s'agit d'une photo de soldats chinois mis à mort par des soldats japonais qu'il a vu lorsqu'il était enfant. Il commente :

Je ne pouvais m'empêcher de fixer les visages et les yeux des soldats chinois suspendus à leur destin et ceux de l'homme à la baïonnette. C'était une sorte de plaisir, mais un plaisir terrible, pur. En reprenant cette image, j'avais toujours le sentiment que si j'arrivais à découvrir quelque-chose sur ce plaisir, j'apprendrai aussi quelque-chose sur la mort (ainsi que sur le meurtre qui m'intéressait encore d'avantage). Je me souviens très bien d'avoir pensé à chaque fois : cette fois-ci, je vais comprendre<sup>164</sup> [...]

Il est passionnant de constater que cette même recherche de compréhension se poursuit dans l'ensemble de son travail artistique, pour parler d'*Oreste à Mossoul*, il revient sur une réplique du comédien Johan Leysen qui raconte avoir regardé de nombreuses vidéos d'exécutions de Daesh pour se préparer au spectacle et insiste : « On a l'impression qu'avec chaque vidéo d'exécution on va comprendre un peu plus sur la façon de, sur ce

---

<sup>164</sup> Rau, Milo, *Vers un réalisme global*, trad. Sophie Andrée Fusek, *op. cit.*, p. 35.

que ça veut dire mourir<sup>165</sup> ». Cette quête étrange de compréhension, on peut sans s'avancer affirmer que Milo Rau souhaiterait la partager au spectateur. Ainsi, la mise à mort d'Iphigénie par étranglement au début du spectacle est très lente, tous les comédiens se tournent vers l'écran où Agamemnon (Johan Leysen), seul avec trois membres du chœur comme témoins, étrangle Iphigénie (Baraa Ali) dans la nuit. Cette scène dure un peu plus de deux minutes, sans qu'il y ait aucune musique ni parole à part les bruits étranglés d'Iphigénie. Milo Rau souhaitait donner du réalisme à l'étranglement, c'est-à-dire montrer que c'est un acte qui dure et non un acte rapide, comme il est souvent représenté dans le cinéma. Cet élément s'ajoute au fait que le spectateur est au courant qu'il s'agit d'une mise à mort inspirée de celles vues en vidéo par le comédien, ainsi même si l'acte est faux, beaucoup d'éléments sont mis en place pour assurer au spectateur que l'acte réel se déroule de la même manière. D'autant plus que, plus tard dans le spectacle lorsque les comédiens reviennent sur les répétitions des scènes de mort, lorsqu'apparaît en vidéo la répétition de celle d'Iphigénie, Elsie De Brauw (Clytemnestre) commente que la mise à mort d'Iphigénie était dure à faire et qu'« elle avait pleuré ». En gardant le nom « Iphigénie » dans sa phrase et en disant simplement qu'« elle » a pleuré, la comédienne reste volontairement floue sur la frontière entre personnage et acteur même si on semble comprendre que c'est bien Baraa Ali, la comédienne, qui a pleuré, rendant la scène encore plus dérangeante.

Le matricide est tout aussi violent, Clytemnestre est étranglée longtemps, loin de l'immobilité d'Iphigénie qui est prête à être sacrifiée, elle se débat et crie avant de finalement succomber. Cependant, le contexte de l'exécution d'Iphigénie fait qu'elle apparaît immensément plus dérangeante que celle de Clytemnestre. Baraa Ali est en effet une comédienne de Mossoul et comme elle le rappelle elle-même, Mossoul reste une ville dangereuse : «When people ask me about where I see myself in the long-term, about my future plans as an actress, I can't answer. I don't even know how, or if, I will get home today<sup>166</sup>.» L'idée que la jeune actrice irakienne Baraa Ali est ici étranglée longuement par Johan Leysen, comédien occidental du NTGent, ajoute un malaise dans le regard du

---

<sup>165</sup> Rau, Milo, Richeux, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, réf. cit.

<sup>166</sup> Ali, Baraa, *Orestes in Mosul*, op. cit., p. 90. Traduction personnelle : « Quand les gens me demandent où je me vois sur le long terme, mes projets futurs en tant qu'actrice, je ne peux pas répondre. Je ne sais même pas comment, ou si, je vais rentrer à la maison aujourd'hui. »

public. Milo Rau attend plusieurs choses du spectateur, un « regard traumatisé, comme figé<sup>167</sup> » que l'on retrouve ici, mais également du plaisir puisque quand la présentatrice Marie Richeux lui dit que dans son spectacle on n'est pas dans le plaisir du bourreau, il répond : « Non, un peu moins, mais il y a le plaisir du spectateur<sup>168</sup> ». Le regard est pensé comme un regard pervers, à la fois terrifié et subjugué par ce qu'il voit et qui l'hypnotise.

On peut se demander ce qu'apporte ce regard au spectateur et la réponse se situe difficilement dans la volonté du théâtre politique, il faut rappeler que Milo Rau reste un metteur en scène sujet aux controverses, et ses spectacles sur l'affaire Dutroux (*Five Easy Pieces*) et sur le meurtre d'Ihsane Jarfi (*La Reprise*) ont beaucoup questionné sur l'éthique de ses mises en scène. En réagissant à une polémique, Milo Rau avait déclaré à l'AFP : « c'est la réalité qui est une provocation, donc l'art peut l'être aussi<sup>169</sup> [...] », le metteur en scène porte une vision de la création artistique presque mystique, qu'il met au même niveau que les événements réels :

Le public vit, souffre, traverse tout cela ensemble. Et, *in fine*, c'est comme si on lavait son âme. Je ne comprends pas moi-même ce phénomène, mais je l'identifie vraiment à une épuration de toutes les opinions et autres que l'on pouvait avoir. Et une pièce comme cela, qui produit ça, peut te transformer, tout comme des événements peuvent vraiment t'enrichir : cette nuit à avoir transporté les migrants du camp, c'est comme avoir lu tout Dostoïevski<sup>170</sup>.

Cette comparaison finale, qui fait référence à la réalisation de son film documentaire *Le Nouvel Évangile*<sup>171</sup>, est en elle-même une provocation et Milo Rau s'affirme comme étant sans limites face aux images qu'il propose : « Je veux produire des situations qui portent en elles toutes les conséquences du réel pour les participants. [...] Les seules limites de mes pièces sont celles de mes acteurs...<sup>172</sup> ». De plus, en avouant qu'il ne comprend pas lui-même ce phénomène de « lavage de l'âme », il renforce l'étrangeté du dispositif théâtral qu'il propose en l'enveloppant de mystère et révèle qu'au-delà de ses

---

<sup>167</sup> Rau, Milo, *Vers un réalisme global*, trad. Sophie Andrée Fusek, *op. cit.*, p. 130.

<sup>168</sup> Rau, Milo, Richeux, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, réf. cit.

<sup>169</sup> AFP, « Milo Rau, le théâtre de la controverse à Avignon », *L'Express*, mis en ligne en 2018, consulté le 01/03/2023. URL : [https://www.lexpress.fr/culture/milo-rau-le-theatre-de-la-controverse-a-avignon\\_2023798.html](https://www.lexpress.fr/culture/milo-rau-le-theatre-de-la-controverse-a-avignon_2023798.html)

<sup>170</sup> Rau, Milo, Sorel, Ysé, « Milo Rau : « La vie est moins puissante que l'art », *AOC*, mis en ligne en 2019, consulté le 10/03/2023. URL : <https://aoc.media/entretien/2019/09/14/milo-rau-la-vie-est-moins-puissante-que-lart/>

<sup>171</sup> Milo Rau, *Le Nouvel Évangile*, produit par Arne Birkenstock, Sebastian Lemke et Olivier Zobrist, sortie le 17 décembre 2020 en Allemagne.

<sup>172</sup> *Id.*



intentions politiques, derrière ses spectacles, il y a une forme de quête personnelle qui se partage et se transmet au spectateur.

A l'opposé de la fascination pour les images et de la recherche autour d'un regard obscène, Simon Abkarian propose une symbolique inverse derrière son personnage de Kilissa, la nourrice aveugle. Il explique : « On voudrait habituer nos yeux à ça, jusqu'à ce qu'ils se pétrifient à leur tour, et moi je ne veux pas<sup>173</sup> [...] ». La solution n'est pas de fermer les yeux mais alors de les ouvrir pour « dessiner quelque chose d'apaisant et de réconciliateur<sup>174</sup>. » Nous en revenons alors à la mise en scène et sa conception et à l'envie pour Simon Abkarian de combattre les injustices à travers un art coloré qui va transporter le spectateur sans le brusquer. Le regard « figé » et « traumatisé » que souhaite poser Milo Rau dans son travail n'est pas un appel à l'inactivité et à la passivité face aux injustices, on voit pourtant comment un tel regard pourrait avoir cette conséquence sur le public. En effet, il est rare de voir de l'espoir dans le travail du metteur en scène et particulièrement dans *Oreste à Mossoul* avec sa fin en double impasse.

Malgré la violence des propos dans le spectacle et le matricide final, le regard du spectateur devant *Électre des bas-fonds* est un regard reposé. En effet, les meurtres se déroulent tous dans le hors-scène, le meurtre d'Égisthe est dessiné par les ombres des acteurs à l'arrière-scène et ressemble à un combat d'escrime, qui dégage une certaine noblesse. Quant au meurtre de Clytemnestre, le spectateur n'en voit rien et Catherine Schaub a la dernière réplique avant de disparaître derrière l'armoire, sans un seul cri. Oreste ne revient pas avec un cadavre sur scène mais revient seul avec derrière lui, Clytemnestre et les Erinyes qui sont déjà des fantômes à sa poursuite. Il est intéressant de noter que la didascalie dans le texte d'*Électre des bas-fonds* précise bien « *Oreste entre avec le cadavre de sa mère*<sup>175</sup>. » Lors du passage à la scène cette action a été supprimée et, d'un point de vue scénique, c'est presque comme si le meurtre n'avait pas eu lieu, le corps de Clytemnestre dans sa danse finale n'étant pas différent du corps qu'elle avait

---

<sup>173</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », réf. cit.

<sup>174</sup> *Id.*

<sup>175</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 101.

lorsqu'elle était vivante, aucune goutte de sang ni aucune marque ne trahissent qu'elle est un cadavre.

Vincenzo Di Benedetto et Enrico Medda écrivent à propos du cadavre dans la tragédie grecque :

La vision du corps du défunt constituait une confirmation inéluctable de la nouvelle situation créée par la mort du personnage. Avec l'immédiateté de l'expérience visuelle, sa présence dans l'espace scénique confrontait les autres personnages et le public au caractère définitif de la mort, à ce « pour toujours » qui transcendait les limites temporelles de la représentation et dont on pouvait seulement prendre douloureusement conscience<sup>176</sup>.

Dans *Électre des bas-fonds*, le public n'est pas confronté au caractère définitif de la mort de Clytemnestre et est ainsi son regard est gardé pur jusqu'au bout. Dans *Électre/Oreste*, l'exhibition du cadavre de Clytemnestre a bien lieu et son corps ensanglanté reste à l'avant-scène pendant un long moment et permet ainsi une plus grande emphase sur la soudaine culpabilité que ressent Oreste après le matricide. En revanche, Elsa Lepoivre apparaît plus tard en Hélène, comme nous l'avons vu en parlant du jeu de doubles dans ce spectacle, ce qui annule le caractère définitif de la mort d'un personnage, même si son cadavre a été exhibé. C'est un dispositif que Ivo van Hove utilise également dans *Age of Rage*, l'actrice Ilke Paddenburg joue à la fois Iphigénie et tous les autres innocents sacrifiés des tragédies comme Polydore dans *Hécube* et Hermione dans *Oreste*. Ce mécanisme scénique explicite parfaitement le rapport au regard du spectateur dans le travail d'Ivo van Hove, bien que ses spectacles soient souvent violents, la souffrance et la mort y sont représentées de façon si spectaculaire qu'elles deviennent toutes deux irréelles.

Le *New York Times* intitule sa critique d'*Électre/Oreste* : "Forget 'Game of Thrones', no one does violence like Euripides<sup>177</sup>", une comparaison qui revient également dans le commentaire du présentateur de France Culture Marc Weitzmann : « Un spectacle organique, rythmé et violent, dont le public un peu estomaqué ponctue les péripéties sanglantes comme on suit un épisode de *Game of Thrones*<sup>178</sup>. » Cette comparaison avec la série désormais culte de HBO révèle que si le regard du spectateur chez Ivo van Hove

---

<sup>176</sup> Di Benedetto, Vincenzo, Medda, Enrico, *La Tragédie sur la scène*, traduit par Christine Mauduit, Paris, Les Belles Lettres, 2022 [1997], p. 304.

<sup>177</sup> Cappelle, Laura, "Forget 'Game of Thrones', no one does violence like Euripides", *The New York Times*, mis en ligne en 2019, consulté le 15/09/2022. URL : <https://www.nytimes.com/2019/05/02/theater/ivo-van-hove-Électre-oreste-comedie-française.html>

<sup>178</sup> Weitzmann, Marc, Brahim, Suliane, Montenez, Christophe, Brunet, Philippe, Marx, William, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », réf. cit.

est bien confronté à la violence, le plaisir qu'il en tire n'a rien à voir avec la perversité du regard que l'on trouve dans *Oreste à Mossoul*. En effet, si Milo Rau a explicitement recours à l'image vidéo, le travail artistique d'Ivo van Hove s'oriente également vers l'image cinématographique. Cette passion pour le cinéma a même donné lieu à une exposition conçue par Ivo van Hove et Jan Versweyveld intitulée *All About Theatre About Film* qui consistait en une immense exploration du rapport entre le metteur en scène et l'image filmée en captation, tout en présentant les nombreuses adaptations de scénarios qu'a mis en scène Ivo van Hove<sup>179</sup>. Il n'est donc pas étonnant de retrouver une qualité proprement cinématographique dans les images des corps et de la mort que proposent *Électre/Oreste* et *Age of Rage*. Dans la revue *Études sur la Mort*, Adrien Donneaud écrit à propos du cinéma :

En théâtralisant la mutilation du corps à travers un usage excessif de sang artificiel [...] le cinéma Gore aspire à se moquer de la mort par voie d'un *amplificatio ad absurdum* qui rend la mort informelle et lui soustrait toute transcendance<sup>180</sup>.

Le faux sang est toujours un élément essentiel des productions d'Ivo van Hove, la costumière de l'ITA An d'Huys en rit elle-même en disant : "With Ivo it's about murder, blood, aggression ... I ask : how many litres of blood do we need ? We have three spare costumes for each actor but sometimes that's not enough<sup>181</sup>." Cet excès de faux-sang ne rend pas le spectacle de la mort insupportable, il la place au contraire du côté d'un spectacle excessif et jouissif. La scène très explicite de la castration d'Égisthe dans *Électre/Oreste*, où Électre mord le sexe coupé du cadavre d'Égisthe avant de le jeter au chœur, relève d'une violence de l'excès qui ne touche pas émotionnellement le spectateur, et pour cause : le spectateur n'a jamais vu Égisthe autrement qu'en cadavre. De plus, même si Égisthe apparaît vivant dans *Age of Rage*, lorsque cette même scène revient plus tard, c'est parmi tellement d'autres qu'elle n'a pas non plus d'impact émotionnel malgré le fait que le personnage ait été développé. *Age of Rage* démultiplie les effets, en allant même jusqu'à proposer une scénographie olfactive en diffusant une odeur de viande qui

---

<sup>179</sup>Wiegand, Chris, "All About Theatre About Film: Ivo van Hove's big-screen obsessions in focus", *The Guardian*, mis en ligne en décembre 2021, consulté le 01/04/2023. URL : <https://www.theguardian.com/stage/2021/dec/02/all-about-theatre-about-film-ivo-van-hove-jan-versweyveld-eye-filmmuseum>

<sup>180</sup> Donneaud, Adrien. « Rêves d'apocalypse : place et fonction des récits eschatologiques dans le cinéma contemporain », *Études sur la mort*, vol. 139, n° 1, 2011, p. 103-117, consulté le 20/03/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2011-1.htm>.

<sup>181</sup> Wiegand, Chris, D'Huys, An "How many litres of blood do we need" : Ivo van Hove's ITA on 20 years of shocking theatregoers", *The Guardian*, art. cit. Traduction personnelle : « Avec Ivo, ça porte sur le meurtre, le sang, l'agression... Je lui demande : de combien de litres de sang on a besoin ? On a trois costumes de rechange pour chaque comédien, mais parfois ça ne suffit pas. »

cuit lors du récit de Thyeste et Atrée. L'enchaînement inlassable des meurtres devient même épuisant et absurde pour les personnages, c'est Hélène qui s'empale elle-même sur l'épée d'Oreste vers la fin du spectacle. Cette exagération rend la mort irréaliste, et on pourrait même aller plus loin en postulant qu'elle n'est pas « incluse », pour reprendre l'expression de André Habib qui attribue une portée négative à cette tendance en expliquant que les codes qui entourent la mort au cinéma :

[...] réduisent la mort à l'ordinaire du spectacle (combien de morts dans *Terminator* ?). Mais c'est bien parce que la mort y est contenue par des codes génériques, qu'elle n'y est pas contenue, c'est-à-dire incluse. La mort est partout, mais nulle part véritable, visible. La mort, approchée de la sorte a, au mieux, une fonction d'exutoire comique-morbide qui l'esquive autant qu'elle la multiplie [...]<sup>182</sup>

Il s'agit là de ce qui est à l'œuvre dans *Age of Rage*, le regard du spectateur n'est pas un regard qui est touché par la représentation de la mort, puisque la mort n'y est pas représentée autrement que comme une simple action narrative. L'effet de cet enchaînement de violence est pour autant tout aussi intéressant puisque grâce à lui la tragédie, au lieu d'être glorieuse, devient absurde. En effet, les violences des Atrides se révèlent presque comiques dans *Age of Rage*, par la longueur du spectacle et la multiplication des effets, un aspect qui n'est pas présent dans *Électre/Oreste*. Il est également intéressant de noter que, aux côtés de la multiplication de la violence, Ivo van Hove ajoute également dans *Age of Rage* la présence de l'inceste et de la sexualité. Au-delà du rapprochement avec *Game of Thrones* évoqué plus tôt, cet ajout interroge aussi sur la place des désirs qui animent les corps au milieu de cet excès de souffrance. L'absence de la sexualité et le contrôle de cette dernière est même une question centrale dans l'*Électre* d'Euripide avec l'ajout du personnage du mari d'Électre, avec qui elle s'entend pour rester vierge et ainsi déjouer les plans d'Égisthe<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> Habib, André, « L'épreuve de la mort au cinéma (I) », *Hors champ*, 2002, consulté le 01/04/2023. URL : <https://horschamp.qc.ca/article/lpreuve-de-la-mort-au-cinema-i>

<sup>183</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 34. « ORESTE : Le mari de ta mère sait-il que tu es vierge ? / ÉLECTRE : Non. C'est un secret que nous lui cachons. »

### 3. Corps et désirs

Si la tragédie d'Électre et Oreste contient bien des scènes de violence et d'assassinat dans les textes d'Eschyle, Euripide et Sophocle, la sexualité ou les rapports amoureux sont absents ou très secondaires. Électre ne donne pas naissance à un héritier et Oreste n'est pas motivé par une conquête amoureuse (sauf dans l'*Andromaque* d'Euripide). Or dans l'imaginaire collectif autour de la tragédie, la sexualité et les rapports incestueux y occupent une place de choix et ce en grande partie depuis l'emploi des mythes dans les théories psychanalytiques de Freud ou Jung avec l'invention d'un « complexe d'Électre ». Il n'est donc pas étonnant de constater que la psychanalyse a eu une influence sur de nombreuses réécritures de l'*Orestie*, comme Lothar Rubinstein le souligne dans son article « Les *Oresties* dans la littérature avant et après Freud<sup>184</sup> » en analysant les réécritures modernes de Sartre, Giraudoux, Yourcenar ou encore O'Neill. Si aujourd'hui l'influence de la psychanalyse est souvent remise en cause, il en reste tout de même des traces.

#### 3.1. Oublier Freud ?

Lors d'un entretien diffusé en 1994, à la question « Que représente Électre pour nous ? », Heiner Müller répond : « De nos jours nous sommes tous aveuglés par trop d'interprétations. Il est alors difficile de revenir au noyau de l'histoire. Il faut oublier Freud<sup>185</sup>. » Or, il est parfois difficile de se débarrasser complètement de ce surplus d'interprétations lorsque l'on parle de tragédie grecque, surtout avec l'importance de réécritures majeures nourries d'interprétations psychanalytiques. En 1931, Eugene O'Neill crée à Broadway *Le Deuil sied à Électre*, une trilogie qui transpose l'histoire des Atrides aux États-Unis juste après la guerre de Sécession dans la famille Mannon, où

---

<sup>184</sup> Rubinstein, Lothar Henry, « Les *Oresties* dans la littérature avant et après Freud », *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, dir. André Berge, Berlin, De Gruyter Mouton, 1968, p. 224-241, mis en ligne en 2014, consulté le 03/02/2023. URL :

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111410135.224/html>

<sup>185</sup> Müller, Heiner, Kluge, Alexandre, *Esprit, Pouvoir et Castration*, trad. Marianne Beauviche et Eleonora Rossi, Paris, Editions Théâtrales, 1997 [1995], p. 52.

Lavinia et Orin sont les Électre et Oreste modernes. Dans les notes préparatoires d'Eugene O'Neill pour l'écriture de sa pièce, on trouve un résumé particulièrement direct des relations entre les personnages :

[...] Electra adores father, devoted to brother (who resembles father), hates mother- Orestes adores mother, devoted to sister (whose face resembles mother's) so hates his father [...]<sup>186</sup>

Cette description reprend un schéma classiquement œdipien des relations familiales, Électre désire son père et donc aime du même amour son frère et le schéma inverse est valable pour Oreste. Il est intéressant d'aborder cette réécriture spécifiquement puisqu'Ivo van Hove a mis en scène *Le Deuil sied à Électre*<sup>187</sup> en 1989 avec la compagnie du Zuidelijk Toneel, une mise en scène qu'il a reprise en 2003 avec l'ITA. D'après une critique du spectacle d'Ivo van Hove publiée dans le *Eugene O'Neill Review*, la relation entre le frère et la sœur était loin d'être uniquement suggérée : « [...] the incestuous bond linking Orin and Lavinia was dramatized over-explicitly: brother and sister almost made love on the stage [...]»<sup>188</sup>. Il n'est pas étonnant de voir que cette interprétation se retrouve dans *Age of Rage* lors d'un baiser particulièrement passionné et physique entre Électre et Oreste après la création du plan pour tuer Hélène. Ce lien entre le frère et la sœur est renforcé par la présence amenuisée de Pylade par rapport à *Électre/Oreste* où il occupe au contraire une grande place.

Ivo van Hove porte dans son travail ce qu'on pourrait qualifier d'une obsession pour la famille, il écrit en 2004 :

Family life ... has always been the central core of my work as a director ... The inevitable burden and haven it presents in man's life are a central starting point to speak about society and politics<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> O'Neill, Eugene, Bogard Travis, *The Unknown O'Neill. Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, Londres, Yale University Press, 1988, p. 395. Traduction personnelle : « Électre adore son père, est dévouée à son frère (qui ressemble à son père), déteste sa mère, Oreste adore sa mère, est dévoué à sa sœur (dont le visage ressemble à celui de sa mère) donc il hait son père »

<sup>187</sup> Ivo van Hove, *Rouw Siert Electra*, d'après Eugene O'Neill, dans une traduction de Ger Thijs, créé au Zuidelijk Toneel en 1989.

<sup>188</sup> Maufort, Marc, *The Eugene O'Neill Review*, vol. 13, n° 2, Penn State University Press, 1989, p. 73-77, consulté le 01/04/2023. URL: <https://www.jstor.org/stable/29784362>. Traduction personnelle : « la connexion incestueuse qui lie Orin et Lavinia était dramatisée de manière très explicite : le frère et la sœur faisaient presque l'amour sur scène »

<sup>189</sup> Van Hove, Ivo, Wiegand, Chris, "All About Theatre About Film: Ivo van Hove's big-screen obsessions in focus", *The Guardian*, réf. cit. Traduction personnelle : « La vie familiale a toujours été le noyau central de mon travail de metteur en scène. La charge et le refuge inévitables que cela représente dans la vie des hommes sont les points de départ centraux pour parler de la société et de la politique. »

Les dynamiques familiales perturbées et incestueuses se retrouvent souvent dans son travail et notamment dans sa précédente mise en scène à la Comédie-Française du film *Les Damnés* de Visconti, présentée à Avignon en 2016. Dans ce spectacle, la mère et le fils ayant une relation incestueuse étaient joués par Elsa Lepoivre et Christophe Montenez, les Clytemnestre et Oreste de la mise en scène d'Euripide. Cela produit à nouveau une forme de « hantise » du rôle et évoque ce qu'explique Marvin Carlson sur l'influence des rôles passés sur la réception d'une pièce :

The recycled body of an actor [...] will almost inevitably in a new role evoke the ghost or ghosts of previous roles if they have any impression whatever on the audience, a phenomenon that often colors and indeed may dominate the reception process<sup>190</sup>.

Lorsqu'Ivo van Hove parle des *Damnés* et d'*Électre/Oreste* comme d'un « diptyque<sup>191</sup> » c'est pour qualifier le propos politique des deux pièces, mais les corps des acteurs hantés par leurs précédents rôles amènent aussi le public à considérer les relations entre les personnages différemment. De plus, comme le metteur en scène le déclare dans l'entretien précédemment évoqué, la famille reste son point de départ pour parler de la société et est un point central dans les deux créations. A la lumière d'*Age of Rage* et du *Deuil sied à Électre* on peut également déceler des traces dans *Électre/Oreste* de cet intérêt pour la sensualité perturbée dans la chorégraphie des corps d'Électre, Oreste et Pylade, le sang agissant comme un liant entre les trois corps qui finissent par en être recouverts.

Si l'on s'attend à retrouver dans *Age of Rage* une sexualité violente à travers le ton de la pièce et le travail d'Ivo van Hove, il est plus surprenant de constater une importante présence de références à des violences sexuelles dans *Électre des bas-fonds*. Outre la présence du chœur de prostituées, Simon Abkarian fait le choix d'ajouter un élément narratif particulièrement dérangeant puisqu'il s'agit du viol de Chrysothémis (Rafaela Jirkovsky) par son beau-père Égisthe (Olivier Mansard). Le dialogue qui entoure ce viol est particulièrement explicite :

CHRYSOTHÉMIS. Depuis des années tu me harcèles jusque dans mes nuits.

---

<sup>190</sup> Carlson, Marvin, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, op. cit., p. 9. Traduction personnelle : « Le corps recyclé d'un acteur [...] dans un nouveau rôle va toujours inévitablement évoquer le ou les fantômes de ses rôles précédents s'ils ont marqué d'une façon quelconque le public, un phénomène qui influence et qui peut dominer le processus de réception. »

<sup>191</sup> Van Hove, Ivo, Maalouf, Muriel, « Ivo van Hove réunit *Électre* et *Oreste* à la Comédie-Française », *L'Invité Culture*, RFI, mis en ligne le 06/05/2019. URL : <https://www.rfi.fr/fr/emission/20190507-le-metteur-scene-belge-ivo-van-hove>.

ÉGISTHE. Tu aimes quand de ma verge je frappe ta porte close<sup>192</sup>.

Cet élément sert à montrer la pureté et la loyauté de Chrysothémis pour sa sœur puisqu'elle accepte d'avoir un rapport sexuel avec Égisthe pour qu'il ne rase pas les cheveux d'Électre. Le viol n'est évidemment pas représenté sur scène et il est intéressant de noter l'effet qu'a cette non-représentation sur le spectateur puisque, dans un spectacle où une telle scène serait représentée, il est difficile d'imaginer qu'une critique aurait pu qualifier le spectacle de « chaleureux et souverainement populaire<sup>193</sup> », d'autant plus qu'Égisthe emmène Chrysothémis à l'emplacement de la tombe d'Agamemnon pour la violer. Loin de jouer sur une sensualité des corps même dans les situations les plus perturbantes comme Ivo van Hove, Simon Abkarian met en avant dans *Électre des bas-fonds* une dénonciation d'une sexualité profondément perturbée par les abus de pouvoir entre hommes et femmes, une dénonciation cachée dans une mise en scène pudique et joyeuse.

*Oreste à Mossoul* ne met pas la famille au centre et lorsque le spectacle en parle, c'est pour montrer les familles brisées de Mossoul et non la famille des Atrides. Malgré cela, Milo Rau choisit d'ajouter une scène de « dîner de famille » qui fait appel à des codes très éloignés de la tragédie grecque. Il s'agit du dîner d'Agamemnon, Cassandre, Clytemnestre et Égisthe au retour de la guerre et c'est l'une des rares scènes qui n'est ni un passage de l'*Orestie* d'Eschyle revisité, ni un témoignage. La nature de cette scène fait appel à un imaginaire cinématographique qu'affectionne Milo Rau, on peut penser par exemple au film *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman, dont il avait déjà mis en scène des extraits dans *Five Easy Pieces*<sup>194</sup>. C'est également le même imaginaire qu'on retrouve chez Ivo van Hove qui a lui aussi mis en scène *Scènes de la vie conjugale*<sup>195</sup>, il n'est donc pas surprenant de retrouver également dans le texte de la scène des notions de psychologie freudiennes.

---

<sup>192</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 46

<sup>193</sup> Pascaud, Fabienne, «Électre des bas-fonds» au Théâtre du Soleil, une tragédie épique et furieuse », *Télérama*, mis en ligne le 26/10/2019, consulté le 16/03/2023. URL : <https://www.telerama.fr/sortir/Électre-des-bas-fonds-au-theatre-du-soleil,-une-tragedie-epique-et-furieuse,n6481085.php>

<sup>194</sup> Milo Rau, *Five Easy Pieces*, créé le 14 mai 2016 au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles.

<sup>195</sup> Ivo van Hove, *Scenes from a Marriage*, d'après Ingmar Bergman, créé à la Stadsschouwburg d'Amsterdam en 2005.



En effet lors de ce dîner, juste après qu'Agamemnon et Cassandre s'embrassent, Clytemnestre affirme que cette dernière ressemble exactement à Iphigénie. La mise en scène confirme cela puisque Cassandre porte la même robe qu'Iphigénie avait au début du spectacle lors de sa mise à mort. En choisissant d'inclure cette scène très différente du reste du spectacle, Milo Rau fait apparaître une sorte de jeu. Ce dîner ressemble à un exercice d'imagination autour de l'*Orestie* puisque c'est l'une des rares scènes qui est une réécriture contemporaine dans son dialogue. Le personnage de la femme de ménage dit par exemple à Agamemnon qu'elle, Égisthe et Clytemnestre, ont pu suivre ses exploits de guerre à la télévision tous les soirs. Cette scène s'inscrit dans la volonté de mélanger les références et les approches afin d'offrir au spectateur des points de rencontre variés avec le mythe. On retrouve là l'idée qu'abordait Heiner Müller pour son propre projet d'*Orestie* :

Ce qui m'intéresse c'est *L'Orestie* en tant que squelette, mais une structure sur laquelle on peut accrocher des choses très différentes. Comme une penderie dans laquelle on peut suspendre plein de costumes différents<sup>196</sup>.

Si l'approche psychanalytique de cette scène n'est qu'un costume secondaire dans la penderie d'*Oreste à Mossoul*, le thème de la sexualité est bien au centre du spectacle avec l'ajout du couple Oreste et Pylade.

### 3.2. La sexualité cachée

Nous n'avons jusque-là pas insisté sur ce point mais dans *Oreste à Mossoul*, il n'y a pas d'Électre. En effet, ce personnage a complètement disparu pour placer Pylade au centre en tant qu'amant d'Oreste, une décision motivée par l'envie d'aborder des sujets compliqués à un endroit géographique où la sexualité pose problème et peut être dangereuse. Faire d'Oreste et Pylade un couple n'est pas qu'une invention contemporaine, comme le démontre l'historien William Armstrong Percy dans son livre sur la pédérastie à l'époque de la Grèce archaïque, déjà au Ve siècle les poètes attribuaient aux héros des tragédies des rôles dans des relations entre hommes :

---

<sup>196</sup> Müller, Heiner, Kluge, Alexandre, *Esprit, Pouvoir et Castration*, traduit de l'allemand par Marianne Beauviche et Eleonora Rossi, *op. cit.*, p. 53.

Around 600 poets and artists began to introduce pederastic episodes into the old myths or to create entirely new stories about the gods and heroes. [...] As a result of the new tales, most heroes, including Orestes and Theseus, were now portrayed as having been in their youth the *eromenoi* of gods or other heroes [...] Some imagined that Orestes took his companion Pylades as an *eromenos*<sup>197</sup> [...]

L'*eromenos* était dans la Grèce antique la personne « passive » et la plus jeune dans la relation homosexuelle. Il est évident que l'homosexualité n'était pas considérée de la même façon en Grèce antique mais il est important de souligner que la présence d'une relation entre les deux personnages n'est pas une invention purement moderne.

Si sur la scène occidentale, montrer un baiser entre hommes ne va pas être particulièrement problématique pour un metteur en scène, la décision de Milo Rau a fait polémique lors du tournage en Irak. Johan Leysen raconte :

[...] Milo a vraiment cherché, non pas la provoc pour la provoc, mais à trouver la limite. Il a en quelque sorte remplacé le personnage d'Électre par Pylade, qui dans l'original a un petit rôle, pour arriver à ce baiser entre hommes. Car à Mossoul - et cela nous a vraiment choqués -, sous l'Etat islamique, on jetait les homosexuels du haut d'un immeuble. Donc Milo a voulu dire que voilà, on peut montrer un baiser entre hommes sur scène. Cela a fait toute une histoire, on était vraiment au bord de ce qui est possible<sup>198</sup>.

Les difficultés autour de la mise en scène du baiser en renforcent la pertinence dans la collaboration de Milo Rau avec les comédiens de Mossoul et dans sa recherche de ne pas uniquement trouver des points de rencontre mais aussi d'explorer les différences existantes. Il y a techniquement deux baisers entre Oreste et Pylade lors du spectacle, l'un en vidéo après le matricide qui sert à chasser les Erinyes qui poursuivent Oreste et l'autre de façon simultanée sur la scène. Le baiser dure longtemps et devient une action avec un impact particulièrement fort sur le spectateur puisqu'il y a un réel danger pour les comédiens à s'embrasser à cet emplacement particulier et dans cette ville. Cette décision crée également une tension entre acteurs, personnages et lieu puisque Risto Kübar est lui-même homosexuel et raconte pendant la représentation son inquiétude d'être à Mossoul :

---

<sup>197</sup> Percy, William Armstrong, *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, Illinois, University of Illinois Press, 1996, p. 54-55. Note : William Percy précise qu'il s'agit des poètes de la période de la « comédie moyenne », notamment Platon le Comique. Traduction personnelle : « Autour de l'an 600 les poètes et les artistes ont commencé à introduire de nouvelles histoires de pédérastie dans les vieux mythes ou à créer des nouvelles histoires à propos des dieux et des héros. Du fait des nouveaux récits, la plupart des héros, y compris Oreste et Thésée, étaient désormais dépeints comme ayant été dans leur jeunesse les *eromenoi* des dieux ou d'autres héros. [...] Certains imaginèrent qu'Oreste avait pris son compagnon Pylade comme *eromenos* [...] »

<sup>198</sup> Leysen, Johan, Franck-Dumas, Elisabeth, « Johan Leysen : « Avec Milo Rau on est plutôt témoins, on raconte ce qu'on a vécu » », *Libération*, art. cit.

RISTO: In Estonia, I could never be myself. And even though they weren't going to kill me with stones, I still felt like – you know – I couldn't be myself.

KHALID: Gay.

RISTO: Yes.

KHALID: Are you scared to be in Mosul?

RISTO: Yes...[...]<sup>199</sup>

La sexualité punie et contrainte est un thème qui devient central dans *Oreste à Mossoul*. Si nous suivons la pensée de Milo Rau concernant les personnages : « Ce n'est pas "Agamemnon", mais Johan Leysen, dans sa représentation du personnage, qui nous conduit lui et nous (en l'observant) à Agamemnon<sup>200</sup>. », alors Risto Kübar nous amène à un Oreste qui est une figure de l'exil, du rejet, et surtout une image de celui qui se cache.

Cette idée de se cacher, de ne pas révéler qui l'on est, est particulièrement importante dans la tragédie d'Électre et Oreste, que ce soit chez Eschyle, Euripide ou Sophocle. Oreste annonce sa propre mort à Égisthe et Clytemnestre chez Sophocle, tandis que chez Euripide le plan d'Électre pour amener Clytemnestre dans sa maison repose sur le fait qu'elle prétend avoir accouché. Dans *Électre/Oreste*, la virginité d'Électre est un secret et son personnage s'oppose en cela à celui de Clytemnestre. Électre se veut pure et juge avec la même haine la préparation du meurtre d'Agamemnon et l'adultère de Clytemnestre. Elle lui déclare :

Toi, tu as fait périr le plus grand héros de la Grèce,

en donnant pour excuse que tu vengeais ta fille.

Ne me dis pas cela à moi, qui te connais trop bien.

Sa mort n'était même pas décidée,

à peine ton mari quittait la maison,

tu attifais à ton miroir tes boucles blondes<sup>201</sup> !

Nous pouvons souligner que la fin de l'*Oreste* d'Euripide remet traditionnellement en ordre les questions de mariages en ordonnant à Électre d'épouser Pylade et à Oreste d'épouser Hermione. Comme la fin de la mise en scène d'Ivo van Hove est un refus de cet ordre, les relations entre les personnages resteront chaotiques et troubles.

---

<sup>199</sup>Rau, Milo. *Orestes in Mosul: Golden Book III*, op. cit., p. 89. Traduction personnelle : « RISTO : En Estonie, je ne pouvais jamais être moi-même. Et même s'ils n'allaient pas me lapider, j'avais quand même l'impression de ne pas pouvoir être moi-même. KHALID : Gay. RISTO : Oui. KHALID : Est-ce que tu as peur d'être à Mossoul ? RISTO : Oui. »

<sup>200</sup> Rau, Milo, Bläske, Stefan, Dossier de presse *Oreste à Mossoul*, TANDEM Scène nationale, réf. cit.

<sup>201</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, op. cit., p. 74

Simon Abkarian reprend cette question de la sexualité d'Électre pour en faire un élément qui définit le personnage en la décrivant comme : « Mariée à un homme de la plus basse condition, elle garde farouchement sa virginité et se comporte tel un chevalier des temps médiévaux qui se veut pur dans sa quête<sup>202</sup>. » ou encore « dépossédée de son père, de son destin, de son rang, de son corps, de sa sexualité<sup>203</sup>. » Il y a une honte autour de la sexualité dans *Électre des bas-fonds*, une tension entre une sexualité violente et exposée, celle du chœur de prostituées, et celle toute aussi violente mais cachée des deux filles d'Agamemnon Électre et Chrysothémis. Nous avons parlé du viol de Chrysothémis, mais ce qui est particulièrement mis en avant dans la pièce, c'est que ce rapport va signifier la fin de sa pureté. Kilissa, la nourrice aveugle, lui dit avant qu'elle ne rejoigne Égisthe : « Mais qu'en est-il de ton honneur ? Une fois souillé rien ne pourra lui rendre sa pureté.<sup>204</sup> » Le fait que Chrysothémis ne réapparaisse pas à la fin du spectacle montre que le personnage est laissé par la narration comme possédant un corps maintenant impur et sujet à la honte. Nous pourrions avancer que cette narration autour de la pureté et de la honte est sur le fil entre la dénonciation de comportements violents et la répétition de messages qu'on pourrait juger ambigus. C'est là toute l'ambivalence du spectacle de Simon Abkarian : d'apparence optimiste et festif, il présente tout autant d'impasses pour les personnages et le monde tragique que les travaux d'Ivo van Hove et Milo Rau.

Ce travail autour de la mise en scène des corps et des personnages nous a permis de constater la grande place qu'a la souffrance dans la tragédie d'Oreste et Électre et surtout les tensions entre le regard du spectateur et la violence sur la scène contemporaine, entre la démultiplication des actes violents, l'attrait dérangeant du réel et les questions de représentation et non-représentation. Notre dernière réflexion sur les désirs et la sexualité nous invite à la poursuivre pour approfondir la démarche politique des artistes autour des corps et particulièrement des corps féminins. La sexualité honteuse et violente dans sa représentation, mais aussi le propos au sein des tragédies, pose une question : la tragédie grecque peut-elle être « féministe » ?

---

<sup>202</sup> Abkarian, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*. réf. cit.

<sup>203</sup> *Id.*

<sup>204</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 48.

### **III. L'œil contemporain, les enjeux de la fin des années 2010**

#### **1. La cause féministe et la tragédie**

Lorsque Freddy Decreus propose des catégories pour classer les intentions de mise en scène contemporaines souvent associées à la tragédie grecque, l'une d'elles est le féminisme<sup>205</sup>. Parmi d'autres intentions, celle de rendre féministe une tragédie grecque met en avant une tension entre le texte et la mise en scène, Simone de Beauvoir prend bien l'*Orestie* en exemple lorsqu'elle évoque dans *Le Deuxième Sexe* les textes « fondateurs » illustrant le passage du matriarcat au patriarcat<sup>206</sup>. Au-delà des catégories, il est intéressant d'étudier la place du féminisme et le rôle des femmes que proposent les trois metteurs en scène, entre la réécriture du « très féministe Abkarian<sup>207</sup> », comme la critique d'*Électre des bas-fonds* de France TV le nomme, le frottement entre le texte d'Euripide, que nous qualifierions aujourd'hui de misogynie, et la réception d'*Électre/Oreste* et enfin le discours des femmes en Irak que propose *Oreste à Mossoul*.

##### **1.1. Des mises en scène féministes ?**

*Électre des bas-fonds* est une pièce qui a reçu un accueil particulièrement positif et parmi les remarques autour du spectacle, c'est bien souvent son aspect féministe qui est salué. Télérama constate que « la parole, l'avantage systématiquement offert aux femmes n'est pas le moindre attrait de ce spectacle chaleureux et souverainement populaire [...] »<sup>208</sup> » et France TV parle d'une « fresque féministe où les hommes sont muets<sup>209</sup>. » Dans une partie précédente, nous parlions de l'action des corps qui prenait le pas sur la

---

<sup>205</sup> Rau, Milo, Decreus, Freddy, *Orestes in Mosul*, op. cit., p. 50.

<sup>206</sup> De Beauvoir, Simone, *Le Deuxième Sexe I*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1976 [1949], p. 135-136.

<sup>207</sup> Pascaud, Fabienne, «Électre des bas-fonds» au Théâtre du Soleil, une tragédie épique et furieuse », *Télérama*, art. cit.

<sup>208</sup> *Id.*

<sup>209</sup> Renard, Bertrand, « Avec "Électre des bas-fonds" Simon Abkarian brosse une fresque féministe où les hommes sont muets », *France Télévisions*, mis en ligne le 05/11/2019, consulté le 20/04/2023. URL : [https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/avec-Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian-brosse-une-fresque-feministe-ou-les-hommes-sont-muets\\_3688577.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/avec-Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian-brosse-une-fresque-feministe-ou-les-hommes-sont-muets_3688577.html)

parole et le discours, particulièrement avec la grande importance de la danse pour *Électre des bas-fonds*, cependant, lorsqu'il s'agit spécifiquement du féminisme de la mise en scène, nous nous trouvons plutôt dans une configuration contraire. C'est la parole qui est mise en avant, Simon Abkarian insiste particulièrement sur ce point : « Dans ce texte, les femmes ne subissent pas la parole de l'homme, elles imposent et construisent la leur. C'est un point de vue qu'on n'entend pas toujours<sup>210</sup>. » Si les femmes s'imposent par la voix, c'est une parole qui est liée à l'action des hommes. Comme nous l'avons souligné précédemment, le texte est parfois très violent et il est particulièrement explicite lorsqu'il s'agit de parler des viols de guerre du chœur des prostituées : « Cette nuit-là ils m'ont violée trente, quarante fois peut-être, je ne sais plus<sup>211</sup>. » Dans *Électre des bas-fonds*, la parole des femmes est une dénonciation.

Il y a bien une envie d'aller au-delà de la parole et de passer à l'action chez le personnage d'Électre qui, en louant Agamemnon, déclare : « Électre ne vaut pas moins qu'Oreste. Pour venger le père, la fille n'est pas moins légitime que le fils<sup>212</sup>. » Cependant sa tentative d'assassinat d'Égisthe est vite déjouée et il faudra bien attendre le retour d'Oreste pour pouvoir mettre en place un plan où, là encore, ce sera Oreste qui commettra le crime. Ce non-passage à l'action peut s'expliquer dramaturgiquement par le fait que le personnage d'Électre est un personnage négatif dans cette réécriture, comme nous l'avons vu en parlant de Chrysothémis qui reproche à Électre de jouer de sa souffrance. Électre ne peut pas venger Agamemnon elle-même puisqu'elle est trop brutale, c'est ce que lui reproche Clytemnestre : « Mais toi, je te vois venir de loin. Tu es trop visible, bariolée dans ta colère<sup>213</sup>. » Électre est dénoncée par Simon Abkarian comme une femme qui ne recherche que l'approbation du père et donc du masculin, il commente qu'« Électre, elle est en train de danser dans le regard de son père<sup>214</sup> ». Cela se rapproche du texte d'Euripide d'*Électre/Oreste*, où la virilité d'Électre est vantée par Oreste lorsqu'elle montre une hargne particulière pour mettre en place le plan pour tuer Hélène. Suliane

---

<sup>210</sup> Abkarian, Simon, Momboisse, Pierre, « Simon Abkarian : « *Étonnants voyageurs* est le signe d'une grande santé humaine et démocratique » », *Ouest France*, mis en ligne le 05/06/2022, consulté le 20/04/2023. URL : <https://www.ouest-france.fr/culture/festivals/etonnants-voyageurs/simon-abkarian-etonnants-voyageurs-est-le-signe-d-une-grande-sante-humaine-et-democratique-f44ba16e-e4e6-11ec-8526-27e8fb5a056f>

<sup>211</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>214</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », *réf. cit.*

Brahim et Aurore Frémont jouent toutes deux une Électre pleine d'une rage qui peut être associée au masculin, elle y est d'ailleurs associée par Simon Abkarian lui-même : « J'ai mis en Électre toute la hargne que peut avoir un garçon dans les tragédies classiques<sup>215</sup>. » Cela fait d'Électre un personnage féminin qui est contre la cause des femmes, ce qui s'entend particulièrement aujourd'hui dans le texte d'*Électre/Oreste* : « Il est pourtant honteux que dans une maison ce soit la femme qui commande ; et je déteste qu'on nomme des enfants d'après leur mère et non d'après leur géniteur<sup>216</sup>. »

Si Électre est bien un personnage central des tragédies d'Euripide, elle est un personnage féminin qui sert la cause du système patriarcal. Ainsi, le texte d'*Électre/Oreste*, même avec les coupes, crée un décalage entre la misogynie des paroles et le geste de mise en scène qui souhaite mettre en lumière l'actualité de la tragédie et sa contemporanéité. Les coupes encore plus importantes dans *Age of Rage* et la rapidité du spectacle enlèvent en partie ce problème puisque c'est bien l'action qui est au centre et non le texte. Nous pouvons présenter, pour approfondir cette dernière réflexion, le propos de l'essai controversé de Sue-Ellen Case sur le théâtre et le féminisme :

The values of a patriarchal society are embedded in the texts of these periods. Female characters reflect the absence of real women from the stage and the reasons for their absence. Each culture that regards it as valuable to revive those classic plays actively participates in the same patriarchal subtext which created those female characters as 'Woman'<sup>217</sup>.

Tout en nuanciant l'argument autour de la légitimité de représentation de la tragédie grecque, il est indéniable que le mythe qui l'entoure sans la placer dans un contexte historique et en souhaitant en démontrer l'universalité pose la question des stéréotypes que ces textes perpétuent. D'une façon générale, c'est ce que Florence Dupont souhaite aborder lorsque, dans un chapitre intitulé « En finir avec la tragédie grecque ? », elle écrit : « Retrouvons la tragédie à travers les traces qu'elle a laissées comme toute autre pratique culturelle oubliée d'une civilisation perdue<sup>218</sup>. » C'est de cette façon que Milo Rau rencontre la tragédie grecque, malgré une certaine fascination pour cette dernière, et

---

<sup>215</sup> Abkarian, Simon, Momboisse, Pierre, « Simon Abkarian : « *Étonnants voyageurs* est le signe d'une grande santé humaine et démocratique » », *Ouest France*, art. cit.

<sup>216</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 68.

<sup>217</sup> Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Londres, Routledge, 2007 [1988], p. 12. Traduction personnelle : « Les valeurs d'une société patriarcale sont gravées dans les textes de ces périodes. Les personnages féminins reflètent l'absence des femmes réelles de la scène et les raisons de cette absence. Chaque culture qui considère qu'il y a de la valeur à faire revivre ces pièces classiques participe activement au même sous-texte patriarcal qui a créé ces personnages en tant que "Femme". »

<sup>218</sup> Dupont, Florence, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 15

qu'il peut ainsi contourner le problème lié à la représentation du monde qui y est orchestrée en la mettant en parallèle avec les événements de Mossoul. On entend dans *Oreste à Mossoul* la parole de vraies femmes comme celle de Baraa Ali (Iphigénie) qui exprime la difficulté d'être actrice dans son pays : "I love acting but as a woman in this society it's difficult. As an actress, nobody in your family accepts you. While for men, there's a fifty percent chance, for women, people don't accept it at all<sup>219</sup>."

*Oreste à Mossoul* contourne également une difficulté qui est celle du discours d'Apollon à la fin de l'*Orestie*, il n'est pas repris parce qu'il ne coïncide avec l'intention de Milo Rau puisqu'il concerne spécifiquement le jugement du matricide. Cette suppression permet également la disparition d'un discours qui n'a plus de sens aujourd'hui puisque en effet, l'argumentation d'Apollon repose sur le fait de déclarer qu'il n'y a pas de faute grave à tuer sa mère puisqu'elle ne prend pas part à la conception d'un enfant, elle est uniquement un réceptacle et il n'y a donc pas de lien de sang qui la lie à son enfant. Ivo van Hove contourne un problème similaire en coupant des passages du récit du procès d'Oreste et Électre à l'assemblée des Argiens. Tout l'argumentaire d'Oreste est éludé, dont la réplique : « Si le droit était reconnu aux femmes de tuer les mâles, dépêchez-vous donc de mourir ou d'accepter le joug de vos épouses, et vous ferez tout l'opposé de ce qu'il vous faut faire<sup>220</sup>. » Cette coupe recentre le matricide comme un crime intime appartenant à la famille mais même avec cette coupe, il est indéniable qu'une partie de la tragédie met en lumière une opposition nette entre le monde des femmes et celui des hommes. C'est également ce que souligne Florence Dupont lorsqu'elle explique par exemple que l'*Électre* d'Euripide est une « fiction qui permet de rendre visible ce que cacherait sinon la présence de la sociabilité politique masculine, une sociabilité civique des hommes définie à partir d'une sociabilité des femmes<sup>221</sup>. » Si Florence Dupont met en lumière les fictions sur le féminin qui résident chez Eschyle, Sophocle et Euripide en les remettant dans leur contexte et leur ancrage dans la société civile grecque, que peut-on créer avec cette division dans des mises en scène qui ne présentent pas cet ancrage ?

---

<sup>219</sup> Ali, Baraa, Rau, Milo, *Orestes in Mosul*, *op. cit.*, p. 90. Traduction personnelle : « J'adore être actrice, mais dans cette société en tant que femme, c'est difficile. En tant qu'actrice, personne de votre famille ne vous accepte. Si pour les hommes, il y a cinquante pourcents de chance, pour les femmes, les gens ne l'acceptent pas du tout. »

<sup>220</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 140.

<sup>221</sup> Dupont, Florence, *L'Insignifiance tragique*, *op. cit.*, p. 146.



## 1.2. Masculin, féminin et entre-deux

En soulignant la soumission d'Électre au regard masculin, Simon Abkarian y oppose la liberté de Clytemnestre en tant que femme<sup>222</sup>. Pour le traitement de ce personnage, Simon Abkarian souhaite donc s'inscrire logiquement dans la lignée de la mise en scène des *Atrides* d'Ariane Mnouchkine, production dans laquelle il a joué Oreste. Ariane Mnouchkine proposait une innovation dans sa mise en scène, un ajout à la tragédie d'Eschyle qui permettait d'apporter de la nuance au crime de Clytemnestre et qui a influencé l'histoire de la représentation de la trilogie :

Perhaps the most important link in the modern chain of reception is the addition of Iphigenia segments to *The Oresteia*. Ever since Mnouchkine's 1992 landmark production, *Les Atrides*, which attached the *Iphigenia at Aulis* to the trilogy, thus providing a justification for Clytemnestra's murder of her husband, later productions have been coloured by this innovation<sup>223</sup>.

L'ajout d'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide à la trilogie d'Eschyle suscite forcément de la sympathie de la part du spectateur pour le personnage de Clytemnestre et un rejet du personnage d'Agamemnon, l'action du sacrifice représentée portant plus d'impact que son simple récit. Ce choix assume un renoncement à la contextualisation de l'œuvre et, en créant une continuité entre des auteurs différents, renforce l'idée d'un mythe qui existerait de façon indépendante. Ivo van Hove fait ce choix pour *Age of Rage*, *Iphigénie à Aulis* côtoie l'*Agamemnon* d'Eschyle avant de revenir à Euripide pour *Électre* et *Oreste*. L'histoire d'*Électre des bas-fonds* se déroule en une seule journée, il n'y a donc pas de retour en arrière pour montrer le temps du sacrifice mais la présence du fantôme d'Iphigénie sert ce même but, un mécanisme également présent dans *Oreste à Mossoul*.

Cependant, dans *Age of Rage* il n'y a pas de volonté de montrer Clytemnestre sous une lumière plus positive qu'Agamemnon qui laisse apparaître lui aussi de la nuance lors du segment d'*Iphigénie à Aulis*. A première vue, *Age of Rage* ne cherche pas à mettre en

---

<sup>222</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », réf. cit.

<sup>223</sup> Maurice, Lisa, "The House of Atreus as a Reflection of Contemporary Evil: Performance Reception and *The Oresteia*.", *The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture*, dir. Eran Almagor et Lisa Maurice, Leyde, BRILL, 2017, p. 44. Traduction personnelle : « Le lien le plus important dans la chaîne moderne est peut-être l'ajout de segments d'Iphigénie à l'*Oresteia*. Depuis la production de Mnouchkine, *Les Atrides*, qui a fait date en 1992, qui a attaché *Iphigénie à Aulis* à la trilogie, donnant ainsi une justification au meurtre de son mari par Clytemnestre, des mises en scène plus tardives ont été influencées par cette innovation. »

avant une opposition d'un principe masculin contre un principe féminin mais simplement un système ancré dans la violence qui fait abstraction de dynamiques de genre. Le contraste féminin/masculin est plus visible dans *Électre/Oreste* puisque les danses sauvages sont réservées à Électre et au chœur de femmes et, comme nous l'avons évoqué en première partie, ces danses évoquent un chœur de sorcières. *Électre/Oreste* marque visuellement la division en présentant le monde des femmes comme connecté au rituel et à l'animalité.

C'est Oreste qui se rapproche le plus des personnages féminins en s'enterrant dans la boue après le matricide, ce qui le fait rejoindre le monde de l'animalité et de la Terre. En effet dans le texte d'*Électre/Oreste*, on retrouve des symboles qui unissent les Erinyes et Clytemnestre à Oreste. Tyndare, en voyant Oreste après le matricide, déclare : « Voici le matricide sorti de la maison, le serpent au regard de feu, mauvais œil qui me foudroie d'horreur<sup>224</sup> » tandis qu'après le meurtre d'Hélène, c'est Oreste lui-même qui s'associe à la Gorgone en parlant à l'esclave Phrygien : « Et tu crains de devenir pierre, comme si c'était la Gorgone<sup>225</sup>. » Ce rapprochement d'Oreste avec des figures féminines et telluriques est ce que démontre Froma Zeitlin dans son article "The Closet of Masks" :

Orestes now openly identifies himself in mockery as the primitive Gorgon, the Erinys (cf Eu. 48-49; Or. 261) [...] a connection that not only announces his affinities with his hated mother and with her moral outlook, but it also transfers the archetypal female image to the male<sup>226</sup>.

Ce rapprochement d'Oreste avec les figures telluriques et les archétypes féminins en fait un personnage au croisement des deux mondes. Bien que le jeu de Christophe Montenez et Majd Mardo soient très différents et que la plus grande démarcation du chœur dans *Électre/Oreste* renforce l'effet, on retrouve également des signes d'un Oreste dans cet entre-deux dans *Age of Rage*. Pour l'encourager à tuer Clytemnestre, Électre lui dit « Sois un homme ! », ce à quoi Oreste répond en mimant de l'étrangler. Il y a donc un rejet initial d'adhérer à l'ordre viril qui lui demande de tuer sa mère pour venger son père, un refus qu'on retrouve bien sûr au centre d'*Électre des bas-fonds*. En effet Simon

---

<sup>224</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 117.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>226</sup> Zeitlin, Froma I, "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the Orestes of Euripides." *Ramus*, vol. 9, n° 1, mis en ligne par Cambridge University Press le 04/07/2014 [1980], consulté le 12/10/2021, p. 51–77. URL : <https://www.cambridge.org/core/journals/ramus/article/abs/closet-of-masks-roleplaying-and-mythmaking-in-the-orestes-of-euripides/4B327F53E65F1EF9915C7C9D38031B6C>.

Traduction personnelle : « Oreste s'identifie désormais ouvertement en moquerie à la Gorgone primitive, aux Erinyes [...] Une connexion qui ne fait pas qu'annoncer ses affinités avec sa mère détestée et sa perspective morale, mais cela transfère l'image archétypale féminine à l'homme »

Abkarian imagine dans sa réécriture qu'avant son retour à Argos, Oreste vivait exilé et déguisé en femme parmi un groupe de danseuses. Il décrit le personnage d'Oreste ainsi :

Il embrasse sa condition d'exilé(e) et s'en contente. N'est-il pas le fils du vent et des chemins, « une inconnue » parmi les anonymes, une danseuse des rues ? [...] C'est sous la menace d'Apollon qu'il est ramené à son état de garçon vengeur. C'est par ce dieu intransigeant qu'il est rappelé à l'ordre viril et forcé d'accomplir ce meurtre indicible ; le matricide<sup>227</sup>.

En jouant ouvertement sur Oreste comme un personnage à l'entre-deux, Simon Abkarian dénonce le masculin et souhaite l'opposer à une valorisation du féminin en général. C'est une revendication qu'il explique et assume : « Pendant trois mille ans, on nous a dit que le garçon était l'être supérieur, or quand on regarde l'histoire des humains, ceux qui organisent la guerre, le capitalisme, ce sont les garçons<sup>228</sup>. » On trouve donc dans les paroles de Simon Abkarian une forme de croyance dans des essences féminines et masculines. Interrogé sur la grande présence des femmes dans son spectacle *Le dernier jour du jeûne*<sup>229</sup>, il répond : « [...] je veux donner à sentir ce qui nous manque en ne laissant pas les femmes prendre leur place, la pensée, la finesse, l'acuité, l'amour dont on se prive quand on se prive du temps d'écoute des femmes<sup>230</sup>. » Il y a bien une valorisation assumée d'une forme d'essence féminine qui aurait ses caractéristiques propres.

En ayant conscience de cette envie de valorisation, il est étonnant de constater que la Clytemnestre d'*Électre des bas-fonds* n'est pas écrite de manière à susciter uniquement l'empathie. Jusqu'à sa prise de parole finale et malgré la présence du fantôme d'Iphigénie, Clytemnestre apparaît comme une figure assez antipathique qui se rapproche d'un archétype de reine cruelle de conte, notamment par son comportement lors de la première confrontation entre elle et Électre :

Déshabillez-la et attachez-la ! [...]

Emmenez-la par les rues.

Je veux que toute la ville soit témoin de sa disgrâce. [...]

Notre royauté nous confère une autorité sans faille.

Quiconque la contestera subira notre colère.

---

<sup>227</sup> Abkarian, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*, réf. cit.

<sup>228</sup> Abkarian, Simon, Richeux, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », réf. cit.

<sup>229</sup> Simon Abkarian, *Le Dernier jour du jeûne*, créé au Théâtre du Gymnase de Marseille le 24 septembre 2013.

<sup>230</sup> Abkarian, Simon, Demey, Eric, « Entretien Simon Abkarian », *La Terrasse*, publié le 21/12/2012, consulté le 25/04/2023. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/entretien-simon-abkarian/>

Fût-il de notre sang.

Quant à la miséricorde, nous la garderons pour ceux qui dociles, suivent le chemin tracé par le doigt de notre bon vouloir<sup>231</sup>.

Cette attitude la montre comme assoiffée de pouvoir et la présence d'Égisthe à ses côtés n'aide pas à la présenter comme une femme libre et émancipée du pouvoir masculin. En effet, elle ne parvient pas à empêcher Égisthe de danser sur le tombeau d'Agamemnon ni de revendiquer sa victoire en rappelant au cadavre d'Agamemnon qu'il possède désormais sa femme : « Ouais, pendant que tu assiégeais Troie, / La puissante cité bâtie par les cyclopes, / Moi je dansais sur le ventre de ta femme<sup>232</sup>. » Égisthe est en ce sens un dans une position assez étrange dans *Électre des bas-fonds* puisque par ses actions et ses répliques il est montré comme dominant et cruel envers les femmes, mais d'un autre côté il est présenté par les autres personnages comme soumis à Clytemnestre. Ce dernier point se retrouve dans les œuvres d'Euripide, comme Florence Dupont le rappelle en parlant du « féminin Égisthe, celui que les Argiens appellent du nom de sa femme (*host ès gunnaikos*), en le nommant mari de Clytemnestre, alors que celle-ci devrait être nommée par le nom de son mari (*hèt ou andros*) « épouse d'Égisthe »<sup>233</sup> ». Nous l'avons déjà évoqué mais lors de l'outrage à son cadavre par Électre, c'est sa virilité qui est remise en question : Égisthe est présenté comme féminin mais, à l'inverse d'Oreste, cet aspect en fait le personnage le plus ouvertement négatif de la pièce, qu'il s'agisse d'*Électre* d'Euripide ou d'*Électre des bas-fonds*. Simon Abkarian, reprend ainsi cet élément pour accentuer les moqueries à ce sujet, notamment lorsque le chœur de prostituées évoque la sexualité du personnage :

CHOREUTE CINQ. Comment fait-il avec Clytemnestre ?

CHOREUTE UN. C'est Clytemnestre qui lui fait.

CHOREUTE DOUZE. Comment ?

CHOREUTE TROIS. Par derrière.

*Les femmes rient*<sup>234</sup>.

Pourtant, comme nous venons de le rappeler, cette soumission prétendue à Clytemnestre ne se vérifie pas dans les actions du personnage. Il est évident en constatant le traitement de Clytemnestre et Égisthe qu'il y a une grande influence de Shakespeare au sein de l'écriture d'*Électre des bas-fonds*. L'apparition du fantôme d'Agamemnon en

<sup>231</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 34

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>233</sup> Dupont, Florence, *L'Insignifiance tragique*, op. cit., p. 150.

<sup>234</sup> Abkarian, Simon, *Électre des bas-fonds*, op. cit., p. 57.

armure rappelle celle du père d'Hamlet et le couple Clytemnestre/Égisthe se rapproche de celui que forment Macbeth et Lady Macbeth. Il y a un frottement entre l'imaginaire shakespearien et celui de la tragédie grecque qui crée une ambiguïté pour le personnage de Clytemnestre.

C'est le discours précédant le matricide qui exprime la pensée de Simon Abkarian sur le personnage de Clytemnestre, et sur sa signification pour les femmes en général. Clytemnestre s'y présente d'abord comme une femme libre et lucide :

Je me tiens aux portes des enfers mais je reste un esprit libre.

Et je ne parle pas de cette liberté que les hommes ont tracé à l'usage des femmes,

Mais de cette lumière indocile qui éclaire mon âme<sup>235</sup>.

C'est une parole intransigeante qui permet également de placer Agamemnon comme une figure de l'homme de pouvoir qui représente tout ce qu'il y a de négatif dans le masculin :

C'était un homme mal fini, un monarque imbu de son sexe et de son pouvoir, un vantard.

Un intrigant, un envieux qui aimait régner dans la crainte des autres.

Un pleutre qui se détourna quand Iphigénie rendit son dernier souffle<sup>236</sup>.

Chez Euripide, Clytemnestre a également le droit à la parole juste avant le matricide et, dans la traduction de Marie Delcourt-Curvers, elle est tout aussi marquée par des revendications : « La faute en est aux attentats que ton père a commis envers ceux des siens qu'il devait le plus épargner. Je vais m'en expliquer. Et cependant, lorsque la malveillance prend pour cible une femme, chaque mot d'elle est mal reçu<sup>237</sup>. » En réponse à l'exposition des méfaits d'Agamemnon, l'argument du Coryphée contribue, pour une audience contemporaine, à se ranger du côté de la parole de Clytemnestre : « Tu as plaidé le droit. Mais de ce droit-là tu devrais rougir. Une femme, si elle est sage, doit tout permettre à son mari. Je me refuse à discuter avec celle qui pense autrement<sup>238</sup>. » De plus, le jeu d'Elsa Lepoivre dans *Électre/Oreste* ne laisse apparaître aucune animosité ni aucune rage, et sa tristesse à la vue de la condition d'Électre semble sincère. Bien que le même discours soit présent dans *Age of Rage*, avec un effet émotionnel renforcé par la présence d'Iphigénie en fantôme, le fait que le spectateur ait vu jouer *Agamemnon* rend ce discours moins sincère. En effet, Chris Nietvelt a placé une forme de jouissance dans

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 101

<sup>237</sup> Euripide, *Électre/Oreste*, trad. Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 72.

<sup>238</sup> *Ibid.* p. 73.

son interprétation de Clytemnestre lors de l'assassinat de son mari aux côtés d'Égisthe. L'opinion sur le personnage de Clytemnestre varie grandement en fonction de ce qui est réellement représenté sur scène, comme le sacrifice d'Iphigénie ou l'assassinat d'Agamemnon et de Cassandre. L'assassinat de ces deux personnages dans *Oreste à Mossoul* montre une grande froideur et la jalousie exprimée par Clytemnestre envers Cassandre lors de la scène du dîner fait de ce crime plus qu'une simple vengeance provenant de la douleur causée par la perte d'Iphigénie.

*Oreste à Mossoul* et *Age of Rage* suivent une trajectoire similaire en cela que les deux spectacles essaient de rester dans une nuance concernant tous les personnages, Égisthe a aussi le droit à une réhabilitation chez les deux metteurs en scène et n'est pas déshumanisé comme dans *Électre/Oreste* où il n'est qu'un cadavre, ou rendu uniquement méchant et cruel comme dans *Électre des bas-fonds*. Dans *Oreste à Mossoul*, le fait que les personnages soient presque secondaires par rapport aux acteurs et à leurs témoignages contribue à en faire une pièce qui tend à se défaire de toute forme de manichéisme. C'est particulièrement visible dans le discours d'Athéna où Khitam Idris Gamil se décrit comme vertueuse et aimante : "I've never known hatred. Even if a person harmed me, I would still love him. This is my life motto<sup>239</sup>." avant de conclure sa prise de parole par :

But, I want to make one last statement about your theatre performance...I saw two men kissing, and I have to say that this is *haram*. That is not part of our culture, our tradition. You cannot do this here<sup>240</sup> !

Milo Rau parle lui-même de ces enjeux d'ambiguïté concernant Athéna et son interprète :

Dans notre pièce, on complique les choses : Athéna est une femme qui a d'abord collaboré avec l'EI, et elle a tenté d'aliéner les jeunes artistes irakiens qui ont travaillé avec nous. En effet, sur scène et lorsqu'on a joué en Irak, les deux hommes qui jouent Oreste et Pylade s'embrassent. Elle affirmait au groupe que s'ils laissaient faire ça, ils allaient devenir homosexuels eux-mêmes...<sup>241</sup>.

« Compliquer » la fin de la tragédie, le choix de mot de Milo Rau est intéressant en cela qu'il révèle ce que peut apporter de précieux le renouvellement constant de la tragédie grecque et ses transformations. Si nous prenons l'exemple d'*Électre des bas-fonds*, Simon Abkarian complique le mythe en retournant l'opposition féminin/masculin

<sup>239</sup> Gamil, Khitam Idris, Rau, Milo, *Orestes in Mosul*, op. cit., p. 97. Traduction personnelle : « Je n'ai jamais connu la haine. Même si quelqu'un me blessait, je l'aimerais quand même. C'est la devise de ma vie. »

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 98. Traduction personnelle : « Mais je veux dire une dernière chose à propos de votre performance théâtrale... J'ai vu deux hommes s'embrasser, et je dois dire que c'est *haram*. Ça ne fait pas partie de notre culture, de notre tradition. Vous ne pouvez pas faire ça ici ! »

<sup>241</sup> Rau, Milo, Sorel, Ysé, « Milo Rau : « La vie est moins puissante que l'art », AOC, réf. cit.

à l'avantage des femmes, sans pour autant annuler l'existence d'une opposition d'essences et sans changer les actions de la tragédie. Cette tension entre revendications contemporaines et le caractère immobile de certains éléments du mythe permet d'introduire notre dernière partie d'étude pour ouvrir la réflexion autour des intentions derrière les trois mises en scène et s'interroger sur la possibilité d'un croisement entre le théâtre politique d'aujourd'hui et la tragédie. Il semble que dans le travail de Milo Rau et Ivo van Hove autour de cette tragédie, la fatalité l'emporte toujours.

## 2. Observer la tragédie, observer le monde

En plus d'une fonction religieuse, on attribue également une fonction politique à la tragédie grecque, renforcée par une idéalisation de la démocratie athénienne. Lors d'un entretien, lorsqu'on lui demande quel est le but de la tragédie grecque si elle n'est qu'une performance, Florence Dupont répond qu'elle ne parlerait pas de but mais de « fonction<sup>242</sup> ». Nous avons déjà évoqué la fonction de mettre en avant la parole des femmes que propose Simon Abkarian mais il paraît important d'approfondir cette idée pour conclure cette étude. Dans les mises en scène de Milo Rau et Ivo van Hove, la portée politique est liée à la représentation d'une violence que rien ne semble pouvoir arrêter.

### 2.1. La violence comme essence du monde

Nous avons parlé de l'effet que créait la représentation de la violence concrète sur la scène dans ces trois spectacles, mais il est intéressant de noter que pour Milo Rau et Ivo van Hove, cette représentation s'associe à une envie de faire un théâtre politique. « Le théâtre d'Ivo van Hove est souvent politique<sup>243</sup> » déclare Suliane Brahim, et pour le metteur en scène, Euripide propose un texte criant d'actualité. L'innovation dans un mythe en fonction de l'évolution de la société est une caractéristique qui n'est pas à proprement parler contemporaine puisqu'elle est déjà présente dans les intentions d'Euripide, comme le rappelle Florence Dupont :

Contraint d'enraciner sa pièce dans l'actualité, chaque poète utilise des moyens différents ; contemporain d'une démocratie athénienne qui se radicalise, Euripide suit le goût du jour en introduisant des personnages issus de ce petit peuple qui a depuis peu accès à la politique, comme le paysan dans *Électre*<sup>244</sup>.

Euripide innovait déjà pour s'adapter aux préoccupations de la société athénienne, et c'est cette impression de contemporanéité qui intéresse Ivo van Hove. Sa lecture des deux pièces *Électre* et *Oreste* se manifeste dans leur réarrangement, le dramaturge Bart Van Den Eynde en explique l'effet : « Réunir ces deux textes en une pièce, c'est accélérer ce

---

<sup>242</sup> Dupont, Florence, entretien réalisé par Vincent Casanova, Lise Wajeman et Pierre Zaoui, « Penser contre, penser avec. Entretien avec Florence Dupont », *Vacarme*, 2011, n° 57, p. 228-265, consulté le 03/05/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-4-page-228.htm>

<sup>243</sup> Weitzmann, Marc, Brahim, Suliane, Montenez, Christophe, Brunet, Philippe, Marx, William, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », réf. cit.

<sup>244</sup> Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, op. cit., p. 129.



processus, animé par une rage et une férocité extrêmes, et montrer comment s'opère la radicalisation<sup>245</sup>. » En effet, la représentation de jeunes qui se radicalisent est ce que perçoit Ivo van Hove dans l'écriture d'Euripide dont il parle en ces termes :

Il a une vision plutôt noire du monde, je ne veux pas être pessimiste mais il faut aussi dans le théâtre donner les histoires qui se donnent aussi dans la rue maintenant et dans les rues partout dans le monde. [...] Euripide nous montre qu'on se rejoint pour des raisons différentes mais pour un but commun qui est la destruction de la société<sup>246</sup>.

*Électre/Oreste* exprimerait ce qu'il se passe dans le monde, c'est-à-dire un cycle de violence que rien ne peut arrêter, Claire Lechevalier définit la fonction de la pièce comme : « inciter le spectateur à garder les yeux ouverts sur le danger d'exclure une génération du projet de notre société<sup>247</sup>. » Cette interprétation de la tragédie d'Oreste et Électre sous l'angle des actes terroristes et de la radicalisation semble logique, chez Euripide l'histoire racontée est celle de jeunes gens exécutant une vengeance commandée par un dieu, jusqu'à ce que celle-ci dégénère en un bain de sang inarrêtable et que le dieu lui-même doive intervenir pour y mettre fin. Dans *Age of Rage* Ivo van Hove va plus loin, il s'agit toujours d'une histoire de radicalisation de deux jeunes rejetés pour Électre et Oreste, mais dans *Iphigénie à Aulis* et *Agamemnon*, il est aussi question des puissants.

Many atrocities committed in *Age of Rage* find legitimacy in some higher mission, a war, reparation, revenge. Well into the play, violence is the monopoly of those in power: kings, generals, high-ranking family members seeking revenge. [...] Until the victims, too, are transformed into new perpetrators<sup>248</sup>.

On ne peut alors pas réellement parler de mise en garde comme pour *Électre/Oreste* qui représente une forme de rejet qui conduit à la violence d'individus spécifiques. Dans *Age of Rage*, la violence est universelle et puisque tous les personnages sont montrés comme humains et faillibles, rien ne semble pouvoir être fait pour empêcher l'universalité de cette histoire. Cela coïncide avec la vision de la violence que porte Ivo van Hove : « La violence fait partie de chaque être humain ; le mal est en nous. La violence, c'est l'urgence

---

<sup>245</sup> Van den Eynde, Bart, Van Hove, Ivo, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

<sup>246</sup> Van Hove, Ivo, Maalouf, Muriel, « Ivo van Hove réunit Électre et Oreste à la Comédie-Française », *L'Invité Culture*, RFI, réf. cit.

<sup>247</sup> Claire Lechevalier, « La génération sacrifiée des enfants des Atrides. *Électre / Oreste* mis en scène par Ivo van Hove à la Comédie-Française », art. cit..

<sup>248</sup> Brochure en ligne d'*Age of Rage*, partie « about the performance ». URL : <https://readymag.com/ita/AGEOFRAGE-EN/menuroloverdeling/> Traduction personnelle : « Beaucoup d'atrocités commises dans *Age of Rage* trouvent de la légitimité dans une mission supérieure, une guerre, la rétribution, la vengeance. Au sein de la pièce, la violence est le monopole de ceux au pouvoir : les rois, les généraux, les membres haut-placés de la famille qui convoitent la vengeance. [...] Jusqu'à ce que les victimes elles-mêmes soient transformées en de nouveaux coupables. »

de détruire l'autre, celui qui n'est pas comme nous. L'autre est l'ennemi<sup>249</sup>. » Le metteur en scène exprime une croyance en une forme de nature humaine où la violence serait un élément naturel.

*Oreste à Mossoul* présente aussi des actes incompréhensibles qui ne s'arrêtent pas et qu'il est difficile d'appréhender rationnellement pour le spectateur. Milo Rau l'exprime en disant qu'il y a dans sa pièce « une forme de fatalisme » qu'il revendique comme étant un but en soi :

Il y a toujours quelque-chose qui reste tragique. Je crois que c'est important aussi, il ne faut pas seulement détraumatiser, il faut pas seulement surmonter et solidariser, il faut aussi se confronter avec des choses qui restent difficiles, qui restent tragiques<sup>250</sup>.

Il y a bien une tentative de produire du sens à travers l'acte symbolique du pardon, malheureusement cette tentative ne fonctionne pas dans *Oreste à Mossoul* et le spectacle transmet au public un sentiment de fatalité :

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 model- also talks about the failure of this dream. And it closes a circle, like *The Congo Tribunal*: both the will to and the tragic impossibility of breaking out of the *So-Sein* (the suchness of being in the world) through symbolic practices<sup>251</sup>.

Milo Rau parle de « l'envie de et l'impossibilité de s'extraire du *So-Sein* à travers la pratique symbolique<sup>252</sup> » : le *So-Sein* est un concept en philosophie proposé par le philosophe allemand Nicolai Hartmann<sup>253</sup> et qui s'oppose à la notion de *Da-Sein*, notion introduite par Kant et qui, par la suite, fut approfondie dans le travail d'Heidegger<sup>254</sup>. Ces deux termes peuvent se traduire par l'être ainsi pour le *So-Sein* et l'être là pour le *Da-*

---

<sup>249</sup> Van Hove, Ivo, Van den Eynde, Bart, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

<sup>250</sup> Ockrent, Christine, Rau, Milo, « Daech aujourd'hui », *Affaires Étrangères*, France Culture, 11 mai 2019, 58 min.

<sup>251</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul*, op. cit., p. 25. Traduction personnelle : « C'est comme si *Oreste à Mossoul* devait accomplir symboliquement quelque chose que le monde lui-même n'est pas capable d'atteindre, et peut-être est-ce le but de l'art. Bien sûr, notre *Orestie*, contrairement au modèle original, parle aussi de l'échec de ce rêve. Et cela ferme un cercle, comme *The Congo Tribunal* : à la fois la volonté et l'impossibilité tragique de sortir du *So-Sein* (l'être ainsi dans le monde) à travers des pratiques symboliques »

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>253</sup> Peterson, Keith, Poli, Roberto, "Nicolai Hartmann", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), Edward N. Zalta (ed.), consulté le 02/05/2022. URL : <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/nicolai-hartmann/>.

<sup>254</sup> Lexique en ligne, « Le Da-Sein », *Philosophie Magazine*, consulté le 10/05/2022. URL : <https://www.philomag.com/lexique/dasein>.

*Sein*<sup>255</sup>. L'être ainsi fait donc référence à la détermination, une forme d'essence, ce qui résonne avec la notion de destin dans la tragédie et de fatalité. L'accomplissement symbolique du pardon d'Oreste dans la fiction théâtrale à la fin de l'*Orestie* apparaît comme un but en soi pour Milo Rau, "perhaps that's the purpose of art"<sup>256</sup>, mais dans sa démarche de metteur en scène, il s'agit aussi de montrer l'impossibilité pour le théâtre, et l'art en général, de permettre une sortie du *So-Sein*.

En effet, si nous nous éloignons de la conception concrète du spectacle, c'est-à-dire le lien que crée Milo Rau entre les acteurs belges et les acteurs irakiens, et que nous nous intéressons seulement à l'expérience du spectateur occidental, il peut être difficile d'extraire le sens d'*Oreste à Mossoul*. Dans un article publié dans le numéro « Débattre d'une fiction » de la revue *Fabula*, Aurélien Maignant a mené des entretiens semi-dirigés avec des spectateurs ayant vu *Oreste à Mossoul*. Plusieurs témoignages s'orientent dans le sens de la condamnation éthique de l'œuvre, c'est le cas pour le témoignage d'un des spectateurs qui s'exprime en ces termes :

[...] il y avait trop de contradictions entre ce que je voulais que ce spectacle soit et ce qu'il était vraiment, ça aurait pu être un hommage à la différence et Oreste aurait dû s'opposer à la fois à ses parents réactionnaires et aux terroristes. En l'état, c'est presque irresponsable de faire ça<sup>257</sup>.

Les réactions face au spectacle sont multiples mais celle-ci met en lumière la détresse que peut provoquer une fiction qui est négative et qui, selon une opinion personnelle, « aurait pu » être quelque chose de positif. Il y a des questionnements éthiques qui peuvent découler de cette représentation de la violence comme un état de fait. C'est ce que remet en cause Christian Biet dans son travail sur la violence dans le théâtre des guerres de religions, il introduit sa réflexion en définissant le but de son article :

[...] je souhaiterais proposer deux idées propres à résister à un mouvement contemporain, fort dangereux, d'universalisation de la violence, et dont la tendance est d'essentialiser et d'idéaliser négativement aussi bien la violence que l'image. Loin de postuler qu'existe une (seule) Violence, ou la Violence, je souhaite donc rappeler, après bien des articles, que la violence a une histoire [...]<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Peterson, Keith, Poli, Roberto "Nicolai Hartmann", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, art. cit.

<sup>256</sup> Rau, Milo, *Orestes in Mosul*, op. cit., p. 25

<sup>257</sup> Maignant, Aurélien, « Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d'Orestes in Mosul », *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », dir. Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, mis en ligne en janvier 2021, consulté le 01/06/2022. URL : <http://www.fabula.org/lht/25/maignant.html>.

<sup>258</sup> Biet, Christian. « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, vol. 73, n° 3, 2010, mis en ligne le 01/04/2013. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-415.htm?contenu=article>

Dans les propos d'Ivo van Hove et dans ses deux mises en scène, particulièrement dans *Age of Rage*, il est indéniable qu'on trouve une forme d'universalisation de la violence, une Violence qui se retrouve détachée de l'histoire et se rapproche de l'actualité contemporaine simplement parce qu'elle existe. Ivo van Hove écrit : « Les grands thèmes actuels, il faut les voir sur nos scènes en regardant derrière le miroir, et non en contemplant le miroir<sup>259</sup> », mais il semble qu'avec la tragédie des Atrides, il n'y ait rien d'autre que le reflet de la Violence.

Le cas est quelque peu différent pour *Oreste à Mossoul* puisque, malgré un pessimisme certain, la violence y est bien contextualisée dans l'histoire de Mossoul, rappelée à de nombreux moments du spectacle. De plus, le théâtre politique de Milo Rau existe justement par ce tiraillement entre deux aspirations qu'exprime le metteur en scène : « J'ai une vision du monde tragique. En d'autres termes, je m'intéresse au désespoir caractéristique de l'individu — mais, en tant que sociologue et marxiste, à une situation historique concrète et à des individus concrets<sup>260</sup>. » La rencontre avec ces individus est une réussite pour Milo Rau et son équipe, comme le dit Mustafa Dargham, un des jeunes irakiens du chœur : “When they finished and traveled away, they had touched us, and we felt lonely<sup>261</sup>.” Malgré les différences culturelles, Milo Rau a donc bien réussi à créer une passerelle avec l'*Orestie*. De plus, *Oreste à Mossoul* a eu un impact qui dépasse l'œuvre théâtrale puisque cette mise en scène a résulté en un partenariat avec l'UNESCO afin d'ouvrir un cursus de cinéma à Mossoul pour vingt jeunes irakiens et de présenter par la suite les films des étudiants dans des festivals européens<sup>262</sup>. La tragédie d'Électre et Oreste a réussi à avoir un impact positif sur le monde, plus de deux mille ans après sa naissance, alors même qu'elle a été privée de sa fin heureuse.

Patrice Pavis écrivait en 2019 en parlant des mises en scène des classiques : « Le théâtre ne se berce plus de l'illusion de nous faire mieux comprendre le monde et encore

---

<sup>259</sup> Van Hove, Ivo, « Prologue », *Ivo van Hove, la fureur de créer, op. cit.*, p. 8.

<sup>260</sup> Rau, Milo, Bläske, Stefan, Dossier de presse *Oreste à Mossoul*, TANDEM Scène nationale, réf. cit.

<sup>261</sup> Rubin, Alissa J., Dargham, Mustafa, “Can a Greek tragedy help heal a scarred city?”, *The New York Times*, mis en ligne le 17/04/2019, consulté le 02/02/2023. URL :

<https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html>. Traduction personnelle : « Quand ils ont fini et sont repartis, ils nous avaient touchés, et on se sentait seuls. »

<sup>262</sup> AFP, « A Mossoul ravagée par la guerre, la jeunesse irakienne fait son cinéma », *L'Express*, publié le 24/12/2021, consulté le 02/03/2023. URL : [https://www.lexpress.fr/monde/a-mossoul-ravagee-par-la-guerre-la-jeunesse-irakienne-fait-son-cinema\\_2164948.html](https://www.lexpress.fr/monde/a-mossoul-ravagee-par-la-guerre-la-jeunesse-irakienne-fait-son-cinema_2164948.html)

moins de le transformer grâce aux pouvoirs de l'art<sup>263</sup>. » Pourtant, malgré le fait que la croyance en l'*Orestie* comme une célébration de la démocratie ne soit plus d'actualité, dans les travaux d'Ivo van Hove, Milo Rau et Simon Abkarian cette « illusion » est encore bien présente, à des degrés différents. Les formes de théâtre présentées dans ces mises en scène appartiendraient-elles, elles aussi, au passé ? Simon Abkarian fait perdurer l'idée d'un « théâtre fête » populaire et fédérateur propre au Théâtre du Soleil, quant au projet de Milo Rau avec le réalisme global, il vise précisément à transformer le monde. Milo Rau dit du phénomène théâtral qu'il est comme « une épuration de toutes les opinions et autres que l'on pouvait avoir<sup>264</sup>. » et on retrouve le même mot chez Ivo van Hove, qui parle de l'art comme d'« une station d'épuration de notre société<sup>265</sup> ». Malgré une grande différence entre les méthodes des deux metteurs en scène, ce que leurs pièces ont en commun naît de cette croyance partagée.

Au-delà du regard sur la société, il existe dans *Age of Rage* un regard particulier sur la tragédie grecque. Ce spectacle, créé deux ans après le reste des mises en scène étudiées, semble proposer une conclusion naturelle à cette saison théâtrale marquée par Oreste et Électre.

## 2.2. Une fin pour les Atrides ?

Nous l'avons vu tout au long de ce travail, *Age of Rage* est un spectacle de la démesure, sa durée, l'odeur de viande à l'entrée dans la salle, la musique metal, les meurtres qui se répètent encore et encore... De plus, on observe à travers la scénographie de Jan Versweyveld une désacralisation de ce qui était une esthétique de la tragédie dans *Électre/Oreste*. Les échafaudages et les techniciens sont visibles, ils ne se cachent pas et les costumes sont des habits simples, le choix de la costumière An d'Huys voulant justement s'éloigner d'une création de sens pour les costumes :

---

<sup>263</sup> Pavis, Patrice. « Chapitre 11. Splendeurs et misères de l'interprétation des classiques », *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 214-250, consulté le 12/04/2023. URL : <https://www.cairn.info/la-mise-en-scene-contemporaine--9782200623746-page-214.htm>.

<sup>264</sup> Rau, Milo, Sorel, Ysé, « Milo Rau : « La vie est moins puissante que l'art », AOC, art. cit..

<sup>265</sup> Van Hove, Ivo, « Prologue », *Ivo van Hove, la fureur de créer, op. cit.*, p. 6.

She chooses not to follow the dramaturgy of the play, but to create a world for each character that feels natural, creating a palette that doesn't explain too much and prevents you from mainly looking at a costume<sup>266</sup>.

An d'Huys avait instauré un rapport différent aux costumes dans *Électre/Oreste*, associant un sens fort aux deux types de costume, inspirés pour les puissants du film *Stalker* de Tarkovski et pour les exclus de *Medea* de Pasolini<sup>267</sup>. Ce refus du costume porteur de sens fait qu'au-delà des personnages, comme pour *Oreste à Mossoul* d'une certaine façon, nous voyons avant tout les comédiens de l'ITA. La démesure et la désacralisation de la représentation de l'esthétique et du personnage tragique apportent déjà une idée nouvelle par rapport à *Électre/Oreste*, celle que la tragédie est en elle-même absurde.

La conclusion du spectacle semble confirmer cet élément de réception, tout d'abord avec le meurtre d'Hélène, l'avant-dernier crime du spectacle qui prend place juste avant qu'Électre et Oreste ne s'en prennent à Hermione. Par la position des comédiens, cette scène répète le meurtre de Clytemnestre mais à la différence de sa sœur, Hélène prend la parole. Il s'agit de l'unique moment du spectacle, à part pour les chansons de début et de fin, où le texte ne suit pas celui de la traduction de Gerard Koolschijn et où la parole d'Hélène est complètement inventée. Elle déclare à Oreste en s'exprimant de façon familière qu'elle en a assez avant de s'empaler elle-même sur son épée. Ce moment montre l'épuisement du personnage lui-même, il n'y a plus aucune surprise à la réalisation d'un nouveau meurtre au bout de presque quatre heures de spectacle. Ce choix d'adaptation d'Ivo van Hove et de son dramaturge Koen Tachelet n'est pas anodin, il montre que le texte lui-même est épuisé et d'une certaine façon, qu'il n'y a plus rien à dire sur cette histoire. C'est alors sans surprise que l'apparition d'Apollon ne change pas la fin de l'histoire, et cette apparition en elle-même est bien différente de celle d'*Électre/Oreste*. Dans la salle Richelieu, lorsqu'Apollon (Gaël Kamilindi) apparaît, la lumière ne se fait que sur lui et la salle est dans le noir, quant à son costume doré, il est particulièrement beau. Dans *Age of Rage* c'est Achraf Koutet, qui joue également Égisthe, qui apparaît sur la scène pour arrêter les plans d'Électre et Oreste, mais son arrivée est loin de produire le même effet. La salle est en grande partie éclairée et son costume est

---

<sup>266</sup> Brochure en ligne d'*Age of Rage*, An d'Huys, partie « interviews », URL : <https://readymag.com/ita/AGEOFRAGE-EN/menurolverdeling/> Traduction personnelle : « Elle a choisi de ne pas suivre la dramaturgie de la pièce, mais de créer un monde pour chaque personnage qui ait l'air naturel, de créer une palette qui n'explique pas trop et qui empêche de regarder avant tout un costume. »

<sup>267</sup> D'Huys, An, Van Hove, Ivo, Van den Eynde, Bart, Muhleisen Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique », programme *Électre/Oreste* saison 2019-2020, réf. cit.

désuet, son arrivée n'a rien d'impressionnant. C'est un effet remarqué par la critique de *The Guardian* qui remarque : "the god looks almost cartoonish<sup>268</sup>". Tous les comédiens reviennent ensuite sur scène pour chanter et regarder le public dans les yeux en criant : « Nous avons chassé le soleil ! » et le noir ne se fait pas avant les applaudissements. Si Ivo van Hove avait l'impression de ne pas avoir tout dit après *Électre/Oreste*, ce deuxième spectacle épuise la question et par sa démesure met en lumière une forme d'absurdité. L'effet de réception de ce spectacle dessine donc une conclusion naturelle deux ans après une saison théâtrale marquée par les figures des Atrides, deux années particulières pour le spectacle vivant et le monde à cause de la pandémie de Covid-19.

Cependant, la métathéâtralité d'*Age of Rage* n'a pas réellement pour but de créer une réflexion ou une critique de la mise en scène de la tragédie. La forme d'autoréflexion que présente le spectacle se rapproche finalement de l'écriture d'Euripide lui-même, ce que Pierre Judet de La Combe explique à propos d'*Électre* :

Cette réflexion sur les conditions du jeu théâtral n'a pas pour finalité l'expression d'une distance analytique, d'une prise de position sur les possibilités du théâtre [...] mais que cette réflexion, qui est inhérente à l'acte même de composer une pièce, a comme finalité le jeu lui-même, à savoir le théâtre comme production d'un événement singulier, événement de langage et d'action<sup>269</sup>.

Avec *Age of Rage*, Ivo van Hove crée un événement singulier où l'action est foisonnante et où le plaisir l'emporte sur la noirceur des actions représentées grâce à l'exhibition du jeu théâtral et de ses artifices. Le metteur en scène déclare ne pas penser au public lors de la phase de création de ses spectacles, il le reconnaît : "I never would have made *Age of Rage* if I'd thought of the audience. It's four hours of war."<sup>270</sup> Si Ivo van Hove a pensé à lui-même et que comme il le dit, ses spectacles sont des « autobiographies déguisées<sup>271</sup> », alors *Age of Rage* révèle avant tout l'amour du metteur en scène pour le grand spectacle. On peut avoir l'impression de perdre la tragédie grecque dans le foisonnement de la scène, mais on y voit très bien les techniciens et les comédiens

---

<sup>268</sup> Abkar, Arifa, "Age of Rage review – ancient Greek tragedy explodes into our times", *The Guardian*, mis en ligne le 06/05/2022, consulté le 09/03/2023. URL : <https://www.theguardian.com/stage/2022/may/06/age-of-rage-review-barbican-london>. Traduction personnelle : « Le dieu a l'air caricatural »

<sup>269</sup> Judet De La Combe, Pierre, « Le théâtre, au-delà de la métathéâtralité. Sur la fin de l'*Électre* d'Euripide », *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, n° 30, 2012, p. 341-352, consulté le 15/02/2023. URL : [http://www.lexisonline.eu/wordpress/?page\\_id=34](http://www.lexisonline.eu/wordpress/?page_id=34)

<sup>270</sup> Wiegand, Chris, Van Hove, Ivo, "How many litres of blood do we need": Ivo van Hove's ITA on 20 years of shocking theatregoers", art. cit.. Traduction personnelle : « Je n'aurais jamais fait *Age of Rage* si j'avais pensé au public. C'est quatre heures de guerre. »

<sup>271</sup> Van Hove, Ivo, « Prologue », *Ivo van Hove, la fureur de créer, op. cit.*, p. 5.

de l'ITA. Dans les fonctions de la tragédie, en parlant de celle de Rome, Florence Dupont n'oublie pas une des fonctions les plus primordiales : « c'est aussi un grand moment de plaisir pour les hommes et les dieux. Ils "adorent" le théâtre<sup>272</sup>. » Si les Atrides sont épuisés, le théâtre ne l'est pas.

---

<sup>272</sup> Dupont, Florence, entretien réalisé par Vincent Casanova, Lise Wajeman et Pierre Zaoui « Penser contre, penser avec. Entretien avec Florence Dupont », art. cit.



## Conclusion

L'étude des pièces de Ivo van Hove, Simon Abkarian et Milo Rau nous a permis de comparer et d'étudier trois regards sur la tragédie grecque de la fin des années 2010, regards qui se croisent sur certains points et s'éloignent sur d'autres. Malgré des esthétiques différentes, nous avons pu observer une conception similaire de la tragédie grecque qui, même dans le travail de Milo Rau qui souhaite en montrer les limites, continue d'entretenir son propre mythe.

La création d'un espace hostile sur la scène pour recueillir la parole tragique a été notamment un élément présent dans les quatre spectacles. La boîte noire inspirée de la *skênê* et le mur à projections d'Ivo van Hove, l'armoire de fond de scène de Simon Abkarian et le portail de la vidéo de Milo Rau évoquent le caractère éloigné et mystérieux de la tragédie grecque à laquelle on ne peut accéder qu'en traversant quelque chose. Le traitement du chœur dans les trois mises en scène a également révélé pour Ivo van Hove et Simon Abkarian une envie de rendre la tragédie organique et en mouvement, en proposant des danses de combat, qui sont un véritable apport au texte et qui souhaitent renouer avec l'aspect musical majeur de la tragédie grecque. Le chœur de musiciens condamné au silence de Milo Rau, quant à lui, permet d'amorcer une réflexion, approfondie par la suite, sur le pessimisme lié à la tragédie. Pour aborder la spécificité de la tragédie grecque, considérée presque comme sacrée, la notion de rituel dans les trois pièces a aussi été très intéressante à étudier, avec la multiplication des références à d'autres cultures d'*Électre des bas-fonds*, le travail visuel et sonore d'*Électre/Oreste* et *Age of Rage*, mais aussi un rituel d'une tout autre nature dans *Oreste à Mossoul*. En effet, l'étude de l'outil vidéo, non comme un moyen documentaire, mais comme un outil beaucoup plus mystérieux, en s'appuyant notamment sur la pensée du philosophe Jacques Derrida, a été particulièrement enrichissante. Les questions autour de la disparition des dieux et sur la place des fantômes et du surnaturel dans les mises en scène ont pu montrer les différents enjeux de ces éléments. La disparition des personnages divins que l'on constate dans les mises en scène se fait dans un but de rendre la tragédie plus contemporaine en retirant les éléments de résolution qui reposent sur l'intervention des dieux. Les personnages de fantômes sont présents et sont évoqués pour créer du jeu pur sur la scène théâtrale mais aussi pour servir en tant qu'éléments narratifs, comme le fantôme d'Iphigénie qui raconte l'intériorité de Clytemnestre ou celui d'Agamemnon qui

ouvre l'intrigue d'*Électre des bas-fonds*. Métaphoriquement, le traitement de ces fantômes dans les mises en scène amène aussi un thème important qui est commun à toutes ces mises en scène : la persistance de la mémoire et l'impossibilité du présent.

Un élément qui rassemble ces quatre spectacles est l'esprit de troupe particulièrement fort qui se ressent sur la scène et qui permet une exaltation des corps des comédiens, c'est pour cela que dans une seconde partie, nous avons étudié la place du corps dans la représentation de la tragédie. Les différentes mises en scène soulignent le rapport des corps à la souffrance, la mise en scène de cette dernière pour le personnage d'Électre mais aussi le caractère à nouveau mystique de la douleur que nous retrouvons dans *Oreste à Mossoul*. Nous avons étudié par la suite trois conceptions de la représentation de la mort sur scène et ce que chacune d'elle apporte au niveau du sens et de l'expérience du spectateur. La mort comme un grand spectacle, la mort paraissant réelle dont on ne peut pas détourner le regard et celle qui se dérobe au regard du spectateur mais qui est partout. Cette représentation de la mort est particulièrement révélatrice de la conception du théâtre d'un artiste et de son rapport à l'image et à la fiction. Comme nous l'avons vu avec Milo Rau, l'obsession pour la mort provient en partie d'une expérience personnelle de fascination qui semble tracer un fil conducteur dans son travail de metteur en scène. D'une pulsion à une autre, nous avons également constaté que la psychanalyse continuait d'exercer une influence sur les représentations de la tragédie grecque et dans la chorégraphie des corps malgré le fait que les deux spectacles d'Ivo van Hove et *Oreste à Mossoul* ne mettent pas particulièrement l'accent sur les dynamiques familiales en jeu dans cette tragédie.

C'est en abordant en troisième partie des problématiques directement contemporaines que nous avons pu soulever de nouveaux éléments, notamment la tension qu'il existe entre l'envie de créer une mise en scène féministe d'une tragédie grecque et les stéréotypes et archétypes qui résident dans les textes. Si Simon Abkarian présente une pièce dont le but est de mettre en avant la parole des femmes, il réside dans *Électre des bas-fonds* une forte opposition entre le masculin et le féminin où Oreste symbolise l'entre-deux et un espace de fluidité entre ces principes. Par ailleurs, le traitement du personnage de Clytemnestre dans les quatre spectacles a montré que certains nouveaux éléments font partie d'une forme de canon contemporain de la mise en scène de cette tragédie, notamment la présence du fantôme d'Iphigénie pour créer un sentiment de compassion

envers Clytemnestre, fantôme présent physiquement dans *Électre des bas-fonds* et *Age of Rage* et présent par un détour dans *Oreste à Mossoul*.

Un autre enjeu proprement contemporain soulevé par Ivo van Hove et Milo Rau est le rapprochement de cette tragédie avec la radicalisation et le terrorisme. Cette métaphore, comme nous l'avons vu, n'est pas là pour tisser un parallèle développé ou apporter une réelle réflexion sur le terrorisme. Pour Ivo van Hove, ce rapprochement s'inscrit dans sa croyance en une nature humaine fondamentalement violente. S'il explore la violence dans ses spectacles, c'est pour créer une expérience cathartique plus que politique puisqu'une chose est assurée : il n'y a pas d'issue. Milo Rau parle lui aussi d'une expérience cathartique à traverser avec le public au milieu de la souffrance de la tragédie, une expérience qui par son lien avec le réel peut soulever des inquiétudes pour le spectateur qui ne saurait que faire de cette violence trop réelle mais sans issue. Ivo van Hove et Milo Rau se rejoignent finalement dans leur approche qui illustre un pessimisme présenté comme un but en soi. Il y a un intérêt à montrer quelque-chose d'impossible et la tragédie grecque semble toujours le matériau idéal pour montrer l'impasse et la profonde impossibilité d'une réconciliation quelconque. La violence démesurée et la méta-théâtralité d'*Age of Rage* ont permis une conclusion presque naturelle à cette saison d'*Oreste* et *Électre* puisque ce spectacle, postérieur à toutes les autres mises en scène, révèle une forme d'absurdité du sens de la tragédie tout en soulignant les possibilités infinies de jeu qu'elle permet.

L'enjeu de l'étude de ces mises en scène était de permettre une compréhension d'un moment de la représentation de la tragédie grecque en France, un moment où les figures d'*Électre* et *Oreste* étaient mises à l'honneur. Sans pouvoir attribuer un geste de mise en scène commun aux quatre mises en scène, il est important de souligner leur étonnante complémentarité. Ces différentes versions du mythe s'assemblent pour former le « kaléidoscope tragique<sup>273</sup> » qu'évoque Anne Sophie Noel dans son article sur cette saison des Atrides. Tout comme un kaléidoscope, les fragments que sont ces mises en scène forment une image plus complète de la vision contemporaine de ce mythe dont certains thèmes subsistent tandis que d'autres s'adaptent et se transforment. L'optimisme apparent de la fin d'*Oreste* et de l'*Orestie* se transforme en pessimisme total, le présent est profondément contaminé par le passé et au milieu de ces grands thèmes émergent des

---

<sup>273</sup> Noel, Anne-Sophie, « Un printemps sous le signe de l'*Orestie* », art. cit..

figures qui ne sont ni tout à fait des personnages au sens contemporain, ni tout à fait des figures éloignées et inaccessibles. Les trois mises en scène produisent chacune un jeu d'éloignement et de rapprochement qui permet de créer une expérience théâtrale singulière pour le spectateur. Tout comme la psychanalyse qui ne parvient pas à quitter les mises en scène, il est difficile de détacher complètement la fascination la tragédie grecque sur les artistes et les spectateurs occidentaux. Cependant, comme l'expérience d'*Oreste à Mossoul* l'a démontré, cette fascination ne s'arrête pas uniquement aux frontières de l'Occident puisque l'histoire d'Électre et Oreste a su résonner profondément avec les habitants de Mossoul et leur apporter, à eux aussi, une expérience cathartique. Si nous ne sommes plus aujourd'hui dans cette effervescence de mises en scène de ce mythe, le grand succès d'*Électre des bas-fonds* et la déclinaison du concept d'*Oreste à Mossoul* que propose Milo Rau avec sa nouvelle création *Antigone en Amazonie* montre que le public et les artistes n'en ont définitivement pas fini avec la tragédie grecque.

## **Bibliographie**

### **Sources primaires :**

#### **Auteurs grecs :**

ESCHYLE, *L'Orestie*. Traduit et présenté par Daniel Loayza, Paris, Flammarion, 2001.

EURIPIDE, *Électre - Oreste*. Traduit et élaboré par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard (Folio Théâtre), 2019.

HOMERE, *L'Odyssée*. Traduit par Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004

SOPHOCLE, *Électre in Tragédies complètes*. Traduit par Paul Mazon, Paris, Gallimard, 2016.

#### **Corpus :**

***Age of Rage*, Ivo van Hove, d'après Euripide et Eschyle, La Villette, 2021.**

Brochure en ligne d'*Age of Rage*. URL : <https://readymag.com/ita/AGEOFRAGE-EN/menurolverdeling/>

***Électre/Oreste*, Ivo van Hove, Euripide, Comédie-Française, 2019.**

LECONTE, Corentin (réalisateur), *Électre/Oreste*, captation réalisée lors de la représentation du 23/05/2019, INA, 2h02min [DVD].

VAN HOVE, Ivo, MUHLEISEN Laurent, « Rencontre avec l'équipe artistique » programme *Électre/Oreste*, saison 2019-2020. URL : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/Électre-oreste-19-20#>.

VAN HOVE, Ivo, MAALOUF, Muriel, « Ivo van Hove réunit Électre et Oreste à la Comédie-Française », *L'Invité Culture*, RFI, mis en ligne le 06/05/2019. URL : <https://www.rfi.fr/fr/emission/20190507-le-metteur-scene-belge-ivo-van-hove>

***Électre des bas-fonds*, Simon Abkarian, Théâtre du Soleil, 2019.**

ABKARIAN, Simon, *Électre des bas-fonds*, Paris, Actes Sud, 2019.

ABKARIAN, Simon, Dossier de presse *Électre des bas-fonds*. URL : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/agenda-2019/Électre-des-bas-fonds-2019-2187>.

ABKARIAN, Simon, RICHEUX, Marie, « Dans une œuvre, il faut toujours quelque chose de discutable », *Par les temps qui courent*, France Culture, 22/10/2019, 58 min.

ABKARIAN, Simon, BARBAUD, Marie-Laure, « Électre des bas-fonds de Simon Abkarian ». URL : <https://mlascene-blog-theatre.fr/Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian/>.

***Orestes in Mosul*, Milo Rau, d'après Eschyle, Gand, 2019. Vue : Nanterre-Amandiers, septembre 2019.**

RAU, Milo, Bläske, Stefan, Dossier de presse *Oreste à Mossoul*, TANDEM Scène nationale. URL : <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-825-5d6242200c0ce.pdf>

RAU, Milo, *Orestes in Mosul: Golden Book III*. 1<sup>re</sup> éd., Berlin, Verbrecher Verlag, 2019.

RAU, Milo, RICHEUX, Marie, « L'important, c'est vers où nous porte la violence émotionnellement », *Par les temps qui courent*, France Culture, 13/09/2019, 57 min.

### **Sources secondaires :**

#### **Ouvrages :**

##### Sur la tragédie et les mythes grecs :

BACKES, Jean-Louis, *Oreste*, Paris, Bayard, 2005.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe d'Électre*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.

DEMONT Paul, LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

DI BENEDETTO, Vincenzo, MEDDA, Enrico, *La Tragédie sur la scène*. Traduit de l'italien par Christine Mauduit, Paris, Les Belles Lettres, 2022 [1997].

DUPONT Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001.

JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?* Montrouge, Bayard Editions, 2010.

KOTT, Jan, *Manger les dieux : essais sur la tragédie grecque et la modernité*. Traduit du polonais par J-P Cottureau et M. Lisowski, Paris, Payot, 1975.

PORTER, John R., *Studies in Euripides' Orestes*, Leyde, BRILL, 1994.

PERCY, William Armstrong, *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, Illinois, University of Illinois Press, 1996.

STEINER, George, *La mort de la tragédie*. Traduit de l'allemand par Rose Celli, Paris, Editions Gallimard, 1993 [1965].

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

#### Sur les réécritures et les adaptations des tragédies grecques :

EISSEN, Ariane. « Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore », *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

MAURICE, Lisa, "The House of Atreus as a Reflection of Contemporary Evil: Performance Reception and *The Oresteia*.", *The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture*, dir. Eran Almagor et Lisa Maurice, Leyde, BRILL, 2017.

MÜLLER, Heiner, KLUGE, Alexandre, *Esprit, Pouvoir et Castration*. Traduit de l'allemand par Marianne Beauviche et Eleonora Rossi, Paris, Editions Théâtrales, 1997 [1995].

O'NEILL, Eugene, BOGARD, Travis, *The Unknown O'Neill. Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, Londres, Yale University Press, 1988.

#### Sur la mise en scène et la dramaturgie :

CASE, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Londres, Routledge, 2007 [1988].

GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé, 1998.

KATUSZEWSKI, Pierre, *Ceci n'est pas un fantôme*, Paris, Editions Kimé, 2011.

PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2019.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin, « Collection U », 2018. URL : <https://www.cairn.info/dictionnaire-de-la-performance-et-du-theatre--9782200617271.htm>

RAU, Milo, *Vers un réalisme global*. Traduit par Sophie Andrée Fusek, Paris L'Arche, 2021.

VAN HOVE, Ivo, « Prologue », *Ivo van Hove, la fureur de créer*, dir. Frédéric Maurin, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

Sur l'hantologie :

CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, Michigan, University of Michigan Press, 2003.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993.

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Sur le cinéma et l'usage de la vidéo :

BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, Editions P. O.L, 2009.

**Articles en ligne/de revues :**

Critiques:

ABKAR, Arifa, “Age of Rage review – ancient Greek tragedy explodes into our times”, *The Guardian*, mis en ligne le 06/05/2022. URL :

<https://www.theguardian.com/stage/2022/may/06/age-of-rage-review-barbican-london>

CAPPELLE, Laura, “Forget *Game of Thrones*, no one does violence like Euripides”, *The New York Times*, mis en ligne en le 02/05/2019. URL :

<https://www.nytimes.com/2019/05/02/theater/ivo-van-hove-Électre-oreste-comedie-franciase.html>

PASCAUD, Fabienne, « *Électre des bas-fonds*” au Théâtre du Soleil, une tragédie épique et furieuse », *Télérama*, mis en ligne le 26/10/2019. URL :

<https://www.telerama.fr/sortir/Électre-des-bas-fonds-au-theatre-du-soleil,-une-tragedie-epique-et-furieuse,n6481085.php>



PASCAUD, Fabienne, « *Électre/Oreste* par Ivo van Hove, tragiquement actuel », *Télérama*, mis en ligne le 06/05/2019. URL : <https://www.telerama.fr/scenes/Électreoreste,-par-ivo-van-hove,-tragiquement-actuels,n6238492.php>.

RENARD, Bertrand, « Avec "*Électre des bas-fonds*" Simon Abkarian brosse une fresque féministe où les hommes sont muets », *France Télévisions*, mis en ligne le 05/11/2019. URL : [https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/avec-Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian-brosse-une-fresque-feministe-ou-les-hommes-sont-muets\\_3688577.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/avec-Électre-des-bas-fonds-simon-abkarian-brosse-une-fresque-feministe-ou-les-hommes-sont-muets_3688577.html)

Sur la tragédie et les mythes grecs :

CARRIERE, Jean, « Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les grecs », *Revue des Etudes Grecques* vol. 79, 1966, p. 6-37. URL : <https://www.jstor.org/stable/44276151>.

DUPONT, Florence, entretien réalisé par Vincent Casanova, Lise Wajeman et Pierre Zaoui « Penser contre, penser avec. Entretien avec Florence Dupont », *Vacarme*, 2011, n° 57, p. 228-265. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-4-page-228.htm>

JUDET DE LA COMBE, Pierre, « Le théâtre, au-delà de la métathéâtralité. Sur la fin de l'*Électre* d'Euripide », *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, n° 30, 2012, p. 341-352.

URL : [http://www.lexisonline.eu/wordpress/?page\\_id=34](http://www.lexisonline.eu/wordpress/?page_id=34)

ZEITLIN, Froma I, "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the Orestes of Euripides." *Ramus*, vol. 9, n° 1, mis en ligne par Cambridge University Press le 04/07/2014 [1980].

URL : <https://www.cambridge.org/core/journals/ramus/article/abs/closet-of-masks-roleplaying-and-mythmaking-in-the-orestes-of-euripides/4B327F53E65F1EF9915C7C9D38031B6C>

ZEITLIN, Froma I, "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in *The Oresteia*", *Arethusa*, vol. 11, n° 1/2, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 149–84. URL: <http://www.jstor.org/stable/26308158>

Sur les réécritures et les adaptations des tragédies grecques :

CHIOLES, John, "The 'Oresteia' and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse." *Performing Arts Journal*, vol. 15, n° 3, Performing Arts Journal, Inc., 1993. URL : <https://www.jstor.org/stable/3245753>

DECREUS, Freddy, « Le bruit court que nous n'en avons pas fini avec les Grecs », *Etudes Théâtrales*, n° 21, dir. Georges Banu, Louvain-la-Neuve, 2001.

LECHEVALIER, Claire, « L'Orestie sur la scène contemporaine (France-Allemagne) : Jalons pour un comparatisme. » *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 1, The Johns Hopkins University Press, 2009. URL: <http://www.jstor.org/stable/26289576>

LECHEVALIER, Claire, « La génération sacrifiée des enfants des Atrides. *Électre / Oreste* mis en scène par Ivo van Hove à la Comédie-Française », *Anabases*, mis en ligne le 27/06/2022. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/10828>

MAIGNANT, Aurélien, « Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d'*Orestes in Mosul* », *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », dir. Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Mignant, mis en ligne en janvier 2021. URL : <http://www.fabula.org/lht/25/mignant.html>

NOEL, Anne-Sophie, « Un printemps sous le signe de l'Orestie », *Agôn*, mis en ligne le 19/06/2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/5724>

PAPALEXIOU, Eleni, « Le chœur antique et ses aspects divers sur la scène contemporaine », *Présence de la danse dans l'antiquité – Présence de l'antiquité dans la danse*, Caesarodunum, Centre de recherche A. Piganiol, Clermont-Ferrand, 2013. URL: [https://www.academia.edu/3271530/Le\\_ch%C5%93ur\\_antique\\_et\\_ses\\_aspects\\_divers\\_sur\\_la\\_sc%C3%A8ne\\_contemporaine\\_Pr%C3%A9sence\\_de\\_la\\_danse\\_dans\\_l\\_antiquit%C3%A9\\_Pr%C3%A9sence\\_de\\_l\\_antiquit%C3%A9\\_dans\\_la\\_danse\\_Caesarodunum\\_XLII\\_XLIII\\_Clermont\\_Ferrand\\_2013\\_281\\_295](https://www.academia.edu/3271530/Le_ch%C5%93ur_antique_et_ses_aspects_divers_sur_la_sc%C3%A8ne_contemporaine_Pr%C3%A9sence_de_la_danse_dans_l_antiquit%C3%A9_Pr%C3%A9sence_de_l_antiquit%C3%A9_dans_la_danse_Caesarodunum_XLII_XLIII_Clermont_Ferrand_2013_281_295)

RUBINSTEIN, Lothar-Henry, « Les Oresties dans la littérature avant et après Freud », *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, dir. André Berge, Berlin, De Gruyter Mouton, 1968, p. 224-241.

VINCENT, Jean-Pierre, HOTTE Véronique, « Entretien Jean-Pierre Vincent *L'Orestie* : acte de naissance de la démocratie et de notre théâtre », *La Terrasse*, n° 146, 2007. URL:

<https://www.journal-laterrasse.fr/entretien-jean-pierre-vincent-lorestie-acte-de-naissance-de-la-democratie-et-de-notre-theatre/>

VOELKE, Pierre, « “Comment représenter l’antique” De l’*Antigone* de l’Odéon aux *Électre* d’Antoine Vitez », *Études de lettres*, 1-2, 2010.

URL : <http://journals.openedition.org/edl/404>

ZAGGIA, Nicolò, « Tragédie sur scène : la traduction, l’adaptation et le corps dans la pratique dramatique contemporaine », *Symbolon*, 22, p. 55-64, mis en ligne le 21/10/2021. URL : <http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon/article/view/278>

Sur la mise en scène et la dramaturgie :

BIET, Christian. « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, vol. 73, n° 3, 2010, mis en ligne le 01/04/2013. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-415.htm?contenu=article>

RAU, Milo, CANDONI, Christophe, « Le Manifeste de Gand de Milo Rau », mis en ligne le 08/07/2018. URL : <https://sceneweb.fr/le-manifeste-de-gand-de-milo-rau/>

Sur le cinéma et l’usage de la vidéo :

DE BAECQUE, Antoine, DERRIDA, Jacques, « Entretien Jacques Derrida : Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du cinéma*, n° 556, Paris, avril 2001.

DONNEAUD, Adrien. « Rêves d’apocalypse : place et fonction des récits eschatologiques dans le cinéma contemporain », *Études sur la mort*, vol. 139, n° 1, 2011, p. 103-117. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2011-1.htm>

HABIB, André, « L’épreuve de la mort au cinéma (I) », *Hors champ*, 2002. URL : <https://horschamp.qc.ca/article/lpreuve-de-la-mort-au-cinema-i>

WIEGAND, Chris, “All About Theatre About Film: Ivo van Hove’s big-screen obsessions in focus”, *The Guardian*, mis en ligne en décembre 2021. URL : <https://www.theguardian.com/stage/2021/dec/02/all-about-theatre-about-film-ivo-van-hove-jan-versweyveld-eye-filmmuseum>

## **Entretiens avec les acteurs et metteurs en scène :**

*Simon Abkarian :*

ABKARIAN, Simon, CAMBRELING, Chloé, « Simon Abkarian sur le champ de bataille de l’imaginaire », *L’Invité Culture*, France Culture, 22/07/2020, 19 min.

ABKARIAN, Simon, CAPRON, Stéphane « Simon Abkarian : Parfois c’est désespérant de faire du théâtre, parfois il y a des miracles », *Scene Web*, mis en ligne en 2020. URL : <https://sceneweb.fr/itw-simon-abkarian-on-est-toujours-une-jeune-compagnie/>.

ABKARIAN, Simon, DEMEY, Eric, « Entretien Simon Abkarian », *La Terrasse*, publié le 21/12/2012. URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/entretien-simon-abkarian/>

ABKARIAN, Simon, MOMBOISSE, Pierre, « Simon Abkarian : “Étonnants voyageurs est le signe d’une grande santé humaine et démocratique” », *Ouest France*, mis en ligne le 05/06/2022. URL : <https://www.ouest-france.fr/culture/festivals/etonnants-voyageurs/simon-abkarian-etonnants-voyageurs-est-le-signe-d-une-grande-sante-humaine-et-democratique-f44ba16e-e4e6-11ec-8526-27e8fb5a056f>

*Milo Rau :*

LEYSEN, Johan, FRANCK-DUMAS, Elisabeth, « Johan Leysen : “Avec Milo Rau on est plutôt témoins, on raconte ce qu’on a vécu” », *Libération*, mis en ligne le 05/09/2019. URL : [https://www.liberation.fr/theatre/2019/09/05/johan-leysen-avec-milo-rau-on-est-plutot-temoin-on-raconte-ce-qu-on-a-vecu\\_1749496/](https://www.liberation.fr/theatre/2019/09/05/johan-leysen-avec-milo-rau-on-est-plutot-temoin-on-raconte-ce-qu-on-a-vecu_1749496/).

RAU, Milo, SOREL, Ysé, « Milo Rau : “La vie est moins puissante que l’art” », *AOC*, mis en ligne en 2019. URL : <https://aoc.media/entretien/2019/09/14/milo-rau-la-vie-est-moins-puissante-que-lart/>

RAU, Milo, OCKRENT, Christine, « Daech aujourd’hui », *Affaires Étrangères*, France Culture, 11/05/2019, 58 min.

RUBIN, Alissa J., DARGHAM, Mustafa, “Can a Greek tragedy help heal a scarred city?”, *The New York Times*, mis en ligne le 17/04/2019. URL : <https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html>

*Ivo van Hove* :

BRAHIM, Suliane, MONTENEZ, Christophe, BRUNET, Philippe, MARX, William et WEITZMANN, Marc, « *Électre/Oreste* à la Comédie-Française : quelle place pour la tragédie grecque », *Signes des temps*, France Culture, 02/06/2019, 45 min.

VAN HOVE, Ivo, WIEGAND, Chris, “‘How many litres of blood do we need’ : Ivo van Hove’s ITA on 20 years of shocking theatregoers”, *The Guardian*, mis en ligne le 01/08/2022. URL : <https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/ivo-van-hove-ita-internationaal-theater-amsterdam-shocking-theatre>.

VAN HOVE, Ivo, COATES, Simon, “ Heroes and villains : Ivo van Hove’s heavenly and hellish work”, *The New European*, mis en ligne le 28/04/2022. URL : <https://www.theneweuropean.co.uk/heroes-and-villains-ivo-van-hoves-heavenly-and-hellish-work/>

VAN HOVE, Ivo, DAVID, Gwénola, « Ivo van Hove met en scène Marie Stuart et Antigone », *La Terrasse*, mis en ligne le 24/02/2015. URL: <https://www.journal-laterrasse.fr/le-pouvoir-en-question/>.