

## « Les Atrides »

Alexandre Lazaridès

Numéro 65, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29691ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1992). Compte rendu de [« Les Atrides »]. *Jeu*, (65), 210–214.

## «Les Atrides»

Textes d'Eschyle et d'Euripide. Mise en scène : Ariane Mnouchkine, assistée de Sophie Moscoso; décor : Guy-Claude François; masques : Erhard Stiefel; costumes : Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet; musique : Jean-Jacques Lemêtre; éclairages : Jean-Michel Bauer. Avec Simon Abkarian (Agamemnon, Achille, Oreste, la nourrice, le coryphée), Daniel Domingo (le vieillard), Brontis Jodorowsky (Ménélas, le deuxième messenger, Pylade, Égisthe, le coryphée), Duccio Bellugi (le messenger, le serviteur), Juliana Carneiro da Cunha (Clytemnestra, Athéna), Nirupama Nityanandan (Iphigénie, Cassandra, Electra, la prophétesse, une Érynie, le coryphée), Catherine Schaub (le coryphée, une Érynie), Myriam Azencot (une Érynie), Shahrokh Meshkin Ghalam (Apollon), et Marc Barnaud, Duccio Bellugi, Myriam Boullay, Stéphane Brodt, Eve Doe Bruce, Sergio Canto, Laurent Clauwaert, Odile Delonca, Nadja Djerrah, Evelyne Fagnen, Isabelle Gazonnois, Valérie Grail, Martial Jacques, Brontis Jodorowsky, Samantha McDonald, Shahrokh Meshkin Ghalam, Christophe Rauck et Nicolas Sotnikoff (les choreutes et les gardes noirs). Production du Théâtre du Soleil, présentée à l'Aréna Maurice-Richard par le Festival de théâtre des Amériques, dans le cadre des Célébrations du 350<sup>e</sup> anniversaire de Montréal, du 2 au 20 septembre 1992.

### Asiatique

Dans une des entrevues qu'elle avait accordées lors de son passage à Montréal, Ariane Mnouchkine se réclamait de l'intuition fondamentale d'Antonin Artaud, à savoir que le théâtre est asiatique. Elle entendait par là que la parole à elle seule ne saurait suffire à l'accomplissement de la geste dramatique, qu'il y faut l'accompagnement du corps, de la musique et de la couleur; il fallait en finir avec la conception scolaire d'une Grèce monochrome, hiératique et rationnelle. *Les Atrides* du Théâtre du Soleil ont l'ostentation des samourais; ces Grecs en longues robes plissées ressemblent à des guerriers assyriens; ils s'installent sur le sol, jambes croisées à la turque, pour palabrer tels des mandarins, alors que leur habit est étalé autour d'eux comme une corolle noire, blanche ou rouge. Des rives de la Méditerranée orientale jusqu'à l'Extrême-Orient, c'est une Asie fabuleuse qui est convoquée ici pour célébrer ces noces du raffinement et de la barbarie. Mais le mérite essentiel d'Ariane

Mnouchkine serait, à mon sens, d'avoir repoussé toute coquetterie de modernisation dans la poursuite de son entreprise, d'avoir fait confiance aux mythes... et aux spectateurs. Nous rejoignons sa Grèce hors du temps, hors de l'espace — en nous-mêmes.

### Atrides

Les quatre pièces qui composent la production du Théâtre du Soleil forment en fait deux blocs distincts. Si l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide nous situe au début de l'action, alors qu'Agamemnon décide d'immoler sa fille pour que les dieux fassent souffler les vents propices au départ de sa flotte, elle est postérieure en fait à l'*Orestie*. Euripide décrit un monde fondamentalement différent de la trilogie eschyléenne, plus «moderne» pourrait-on dire; les desseins des hommes y sont soumis aux doutes et à l'angoisse, car les dieux sont devenus énigmatiques. C'est à Clytemnestra, incrédule et désespérée, qu'Euripide va laisser la dernière réplique de sa pièce, comme pour signifier qu'il appartenait à une femme écrasée autant par le sort que par la société, et littéralement piétinée par le chœur, de remettre en question le pouvoir des dieux. La trilogie d'Eschyle, quant à elle, couvre un laps de temps considérable : le meurtre de son époux par Clytemnestra (*Agamemnon*), le matricide commis par Oreste soutenu par sa sœur Électre (*les Choéphores*), enfin, la recherche d'un nouvel ordre du monde par la réconciliation entre les dieux anciens — dont les lois archaïques perpétuent la haine par la vengeance — et les dieux nouveaux (*les Euménides*). À l'origine de toute cette violence, il y a le crime d'Atrée qui avait donné à manger à son frère Thyeste la chair de ses enfants, mythe qui rappelle, comme le fait l'Ancien Testament, que la rivalité fraternelle, qui est une rivalité pour la mère, est la source de notre humanité.

### Chœur

Si la présence du chœur est traditionnellement la marque du théâtre antique, il faut reconnaître que le terme, en français, connote plutôt l'aspect vocal de cette formation, là où le mot *choros* en désignait à la fois le rôle dansé et chanté. Le Théâtre du Soleil renoue en partie avec cette tradition, en ne retenant que l'élément

chorégraphique. Le chœur, c'est bien sûr le peuple, avec ses croyances et ses préjugés, sa bonne et sa mauvaise consciences. Témoins et juges, acteurs et spectateurs, les choreutes sont le commentaire vivant de l'action, bien que leur rôle soit différent dans *les Euménides*, où, déguisés en sinistres cynocéphales, ils poursuivent Oreste de leurs grognements, sous la conduite des trois Érinyes. Seuls à être présents sur scène du début à la fin, ils sont comme le fil conducteur de l'action; quand ils se retirent sur les côtés de la scène, c'est pour suivre attentivement les propos et les démêlés des protagonistes; ils manifestent leurs sentiments et leurs réactions par des haut-le-corps, des mouvements de mains, des inclinations de la tête, de brusques reculs. Ils forment, de ce point de vue, l'élément unificateur des *Atrides*. Dans certains cas, ils interviennent par l'entremise de leur porte-parole, le coryphée, auprès des protagonistes et infléchissent l'action de façon déterminante. Ainsi, de l'encouragement qu'en reçoit Oreste, indécis quant à la vengeance qu'il doit faire du meurtre de son père. Le coryphée lui rappelle, à un moment décisif de ses délibérations, toutes les lois divines qui seraient bafouées si le crime de Clytemnestra restait impuni : *vox populi, vox dei*. Mais les Grecs ignoraient cette expression...

## Couleur

Toute cette agitation orchestrée est indissociable des quatre couleurs fondamentales, le blanc, le noir, le rouge et le jaune. Couleurs pures; aucune concession à l'esthétisme ou à la mode. Les personnages sont comme ces couleurs : entiers. Pour la pièce d'Euripide, le rouge est l'apanage des hommes et le jaune celui des femmes; les deux autres couleurs leur sont communes. Seuls les choreutes et le coryphée combinent les quatre couleurs dans leurs costumes; ils représentent tout le monde. Au début d'*Iphigénie*, Agamemnon est tout de noir vêtu; à chaque apparition ultérieure, au fur et à mesure que la nécessité de sacrifier sa fille s'impose à lui plus impérieusement, des accessoires de couleur rouge sang envahissent son costume. Le héraut qui viendra raconter à Clytemnestra comment une biche est venue miraculeusement remplacer Iphigénie sur l'autel est blanc des pieds à la tête, mais de grandes traînées rouges balafrent son habit. Pour *l'Orestie*, cette symbolique des couleurs est moins stricte; on verra Oreste et Pylade déguisés en marchands, et tout de jaune or vêtus, alors que Clytemnestra porte du noir et du rouge. Le chœur est entièrement endeuillé. Le contraste entre le blanc éclatant que portent Athéna et Apollon, les jeunes dieux qui exigent



Dans *les Atrides* du Théâtre du Soleil, la danse «élève le spectacle au niveau d'un rituel et renoue des liens immédiats avec le sacré». Photo : Michelle Laurent.

un nouvel ordre des choses et plus de justice pour les humains, et la sombre horde de cynocéphales — les chiennes de Clytemnestra — qui suivent les trois Érinyes, ce contraste est un symbolisme d'une pureté élémentaire; on croit assister à la naissance du monde.

### Danse

Ici, la danse retrouve toute son importance; inspirée du kathakali, elle élève le spectacle au niveau d'un rituel et renoue des liens immédiats avec le sacré. L'on comprend que la danse du chœur est un moyen de se mettre au-dessus des vaines mêlées humaines, que c'est un moyen d'atteindre la transe d'essence divine. Chaque fois que l'émotion d'un protagoniste semble dépasser ses capacités d'expression, c'est le chœur qui s'élance sur scène pour la prolonger, la sublimer en rythmes et en gestes. Le coryphée aiguillonne le chœur par des exclamations, comme un cavalier éperonne sa monture; ces hommes et ces femmes vont et viennent comme des vagues et transforment la scène en espace cosmogonique. Parfois, ce sont les protagonistes eux-mêmes qui se fondent dans le chœur, comme pour indiquer leur soumission à la volonté divine. Un exemple mémorable parmi quelques autres : après avoir pris la décision de se laisser immoler pour sauver les Grecs, et alors que Clytemnestra s'effondre, Iphigénie se joint à la danse du chœur, sourire aux lèvres, transportée au-delà de toute tristesse. Elle est comme transfigurée à ce moment, purifiée par la danse. Il s'ensuit une indicible sensation d'envol de l'action. Il faudrait aussi considérer comme faisant partie du rituel de la danse cette extraordinaire procession de Clytemnestra s'avancant, fièrement agenouillée, depuis le fond

de la scène jusqu'au proscenium, devant le chariot du roi des rois de retour à Argos. Sublime Juliana Carneiro da Cunha.

### Dialogue

Ce terme ne convient sans doute pas aux Photo : Michelle Laurent.



échanges qui ont lieu dans le théâtre antique. C'est un autre rythme et une autre manière de concevoir la «communication» auxquels il faut s'adapter, comme en dehors du temps. Plus que l'issue de la discussion, ce qui prime, c'est la recherche de la vérité telle que les dieux souhaitent qu'elle soit reconnue par les hommes. C'est pourquoi les personnages ne se regardent pas quand ils se parlent. Assis côte à côte, ils regardent l'infini de la salle; leurs paroles, avant d'arriver à leur interlocuteur, passent par une sorte d'ailleurs qui doit au préalable les valider. C'était du temps où des valeurs et des croyances étaient communément partagées. Plutôt que dit, tout semble récité, appris, su d'avance. L'émotion ne naît pas du trémolo des cordes vocales, mais de leur tension constante; les rares moments où ça casse, sous l'effet d'une pression intérieure — chez Agamemnon qui frémit à l'idée de sacrifier sa fille, chez Clytemnestra qui apprend la décision de son mari —, sont pour cela insoutenables. La voix est chauffée à blanc, comme monochrome; on a parfois l'illusion que les acteurs parlent dans un porte-voix. Cette diction psalmodiée pourrait ailleurs devenir monotone; ici, elle se fait envoûtante. Le théâtre d'Eschyle est plus austère sur ce point, et les longs soliloques où les principes et les lois sont examinés, débattus et critiqués y sont plutôt la règle, non exempte de monotonie cependant.

### **Machine**

Les effets spectaculaires de machinerie sont si rares qu'ils en revêtent un caractère saisissant. Les personnages semblent propulsés sur scène à partir d'une plate-forme jaillissant de sous les gradins, où sont installés les spectateurs, comme une grande langue bleue; ils quittent la scène par un processus inverse, s'élançant d'un bond sur l'extrémité de la plate-forme qui vient les laper et les faire disparaître en deux ou trois secondes. La rapidité avec laquelle cette opération se déroule tient de la prestidigitation tant le chronométrage en est impeccable; elle nous rappelle que le théâtre est le monde des illusions; mais c'est en même temps une solution ingénieuse au problème du lieu théâtral. D'autres fois, les deux grands battants bleus qui représentent les portes de la ville s'ouvrent enfin et laissent entrer une espèce de chariot tout tendu de voiles d'une

blancheur immaculée; il s'avance comme une vision, avec une lente majesté, mû par on ne sait quel prodige, poussé par le souffle du vent sur des vagues invisibles. C'est cette même machine qui transportera sur scène le cadavre embaumé d'Agamemnon, dont on ne perçoit en fait que la longue crinière pendant le long de son catafalque — vision saisissante de l'éternité de son sommeil; c'est elle aussi qui conduira Athéna jusqu'à Argos où l'implore le malheureux Oreste harcelé par les Érinyes. À chacune de ses apparitions, lorsque s'ouvre la grande porte bleue au-delà de la balustrade qui enceint la scène, on a l'intuition immédiate de l'intervention des dieux.

### **Maquillage**

C'est par là, par leurs préparatifs en vue d'entrer dans un monde différent, que les acteurs, protagonistes et choréutes, commencent pour nous le spectacle. À l'arrivée, on peut voir les acteurs se grimer et s'attifer dans les loges situées sous les gradins; ces préparatifs minutieux sont déjà un rituel; en préparant leur corps, en ôtant leurs habits de ville, les acteurs se dépouillent d'eux-mêmes; leur concentration est intense; ils se maquillent comme d'autres prient; ils ne sont déjà plus là. Le premier coup d'œil laisserait croire à de l'encombrement, tant les objets — colifichets, costumes, accessoires de toilette, tapis — sont nombreux; l'on se rend ensuite compte qu'une grande rigueur règne autour de chacun des futurs acteurs, que chacune de ces loges reflète à sa manière ce qui va se passer sur scène quelques minutes plus tard; que le spectacle est déjà commencé en fait... Les maquillages n'ont aucune fonction réaliste, cela va sans dire; ils sont fortement stylisés, surtout pour le chœur, et laissent peu deviner les traits individuels des personnages. Toutefois, il y a évolution d'une pièce à l'autre des *Atrides* dans l'utilisation du maquillage. Au fur et à mesure que la tétralogie se dirige vers sa fin, vers la réconciliation entre les dieux anciens et nouveaux, les maquillages perdent de leur épaisseur et semblent livrer davantage les traits humains des protagonistes. Dans *les Euménides*, la peau toute nue fait son apparition, et Oreste a l'air terriblement fragile sous sa nouvelle apparence d'homme pardonné et libre, dans un monde que les dieux ont déserté.

## Musique

La musique au théâtre revêt d'ordinaire une fonction d'accompagnement, ou bien elle devient comme un résidu sonore de l'action. Ici, sa fonction est tout autre. Rarement aura-t-on entendu une musique qui découpe le temps comme le fait celle de Lemètre. Par de faibles pulsations des cordes pincées, elle épouse la parole des acteurs, elle l'auréole d'une poussière de sons et réussit tout de même à rester insaisissable. Ce n'est que lorsqu'elle éclate en accords ou respire en mélodies, surtout pour accompagner, ou, plus exactement, pour transporter la danse, que nous nous rappelons soudain qu'elle a toujours été là. Deux, parfois trois musiciens seulement, et un nombre impressionnant d'instruments de percussion occupent un vaste kiosque à droite, aussi engorgé qu'un souk, qui domine la scène sur toute sa profondeur. Les musiciens n'essaient pas de se rendre vainement invisibles; même non grimés, ce sont des personnages eux aussi. Comme le veut la tradition du kathakali, c'est par des roulements de tambours de plus en plus cataclysmiques que chaque spectacle commence, et les vibrations répercutées font penser à l'intervention de forces telluriques prodigieuses.

## Scène

L'espace scénique est un grand carré surélevé, palissadé à mi-hauteur sur trois côtés, auquel ne manquent même pas les claires-voies; oui, une arène où doit se livrer un combat gigantesque. Tout est en bois franc; c'est sec, net, neutre, et pourtant vivant. Les cintres où sont suspendues les lumières sont tellement élevés qu'ils semblent aspirer vers le haut et la scène et la salle. Et c'est dans cet espace d'une géométrie sans fantaisie que se sont déroulées les métamorphoses visuelles parmi les plus fascinantes que le théâtre puisse nous proposer.

## Alexandre Lazaridès

# «The Guid Sisters»

Texte de Michel Tremblay; traduction : Martin Bowman et Bill Findlay. Mise en scène : Michael Boyd; décor : Kenny Miller; éclairages : Nick McCall. Avec Monica Brady (Lisette de Courval), Maureen Carr (Yvette Longpré), Janette Foggo (Des-Neiges Verette), Kay Gallie (Rhéauna Bibeau), Ashley Jensen (Linda Lauzon), Anne Lacey (Thérèse Dubuc), Jane McCarry (Ginette Ménard), Jenny McCrindle (Lise Paquette), Primrose Milligan (Olivine Dubuc), Dorothy Paul (Germaine Lauzon), Muriel Romanes (Pierrette Guérin), Donald Samuel (Marie-Ange Brouillette), Ann Scott-Jones (Rose Ouimet), Anna Welsh (Angéline Sauvé) et Jan Wilson (Gabrielle Jodoin). Production du Tron Theatre Company d'Écosse, présentée au Centaur Theatre du 29 septembre au 25 octobre 1992.

## La traduction

En entrant dans la salle du Centaur, on sait tout de suite que la pièce présentée sera *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. La cuisine typique des années soixante est là, sa musique «quétaine» aussi et, évidemment, les fameuses caisses de timbres-primés. Toutefois, après le silence qui suit la chanson *Dans le temps* de Petula Clark, après l'entrée de Linda Lauzon, il se passe quelque chose de déstabilisant, de mystérieux et d'envoûtant; la pièce est présentée en «glaswegian», c'est-à-dire en écossais populaire de Glasgow. Le joual s'est trouvé un allié, un équivalent, le «scots». La pièce qui, dans sa version anglaise, avait perdu de son mordant, retrouve toute sa verdeur dans cette traduction de Martin Bowman et Bill Findlay. La liberté et la force de la langue rendent cette production du Tron Theatre de Glasgow unique et séduisante, comme l'a été la création de la pièce au Rideau Vert en 1968.

Le texte dérouté même un public anglophone. D'ailleurs, un glossaire a été ajouté au programme. L'on y apprend entre autres qu'en «scots», «gie me the boke» est l'équivalent de rendre malade, «up oot their stinkers», de sortir du lit; que «a bint» veut dire une femme de façon péjorative;