

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec la Comédie-Française. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

## Agamemnon

Texte de  
Sénèque Le Jeune

Mise en scène  
de Denis Marleau



à la Comédie-Française du 21 mai au 23 juillet

© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / COMÉDIE-FRANÇAISE

## Édito

Longtemps éclipsée par sa rivale grecque, la tragédie romaine revient sur scène et s'empare de la Comédie-Française : *Agamemnon* de Sénèque entre au répertoire, dans une mise en scène de Denis Marleau, artiste québécois, qui inscrit ce spectacle dans la continuité du travail qu'il mène sur l'apport de la vidéo à la dramaturgie. Depuis *Les Aveugles* de Maeterlinck, première « fantasmagorie technologique », réalisée en 2002 sans la présence vivante des acteurs, Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, sa collaboratrice artistique, explorent au théâtre les potentialités de ce mode d'expression. Quelle confrontation ! Sénèque et les nouvelles technologies, dans la Salle Richelieu ! Faut-il hurler à l'anachronisme ? Non, car le contexte culturel qui a fait naître la tragédie romaine et les impératifs auxquels sa représentation obéit nous sont devenus obscurs : comment retrouver aujourd'hui l'aspect spectaculaire de cette parade de grands furieux mythiques ? Et si la vidéo ouvrait des voies nouvelles ?

Ce dossier propose des activités afin que les élèves s'approprient les données de l'histoire et interrogent la notion même de représentation. Obéissant à une composition stricte (prologue, chœurs, épisodes), privilégiant le récit à l'action, *Agamemnon* oblige à l'imagination, et les approches de l'univers de Denis Marleau suggèrent des pistes afin de libérer les élèves de l'idée d'une Antiquité ennuyeuse, solennelle, définitivement enterrée sous le marbre.

Lien pour accéder au texte de Sénèque :

[http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/sen\\_agamemnon/lecture/default.htm](http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/sen_agamemnon/lecture/default.htm)

Texte ayant servi de référence à Denis Marleau :

Sénèque, *Théâtre complet*, vol. 1, préface et traduction de Florence Dupont, Collection Le spectateur français, Imprimerie nationale, 2004.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

Sénèque entre au répertoire  
[page 2]

Denis Marleau à la Comédie-Française  
[page 3]

Rencontre avec les furieux de la mythologie  
[page 4]

La mise en œuvre du processus tragique chez Sénèque  
[page 5]

La profération poétique  
[page 6]

Vers la transposition scénique  
[page 7]

**Après la représentation :**  
**pistes de travail**

Le dispositif scénique  
[page 8]

Le jeu des comédiens : analyse de séquences de jeu  
[page 10]

Les marionnettes  
[page 11]

Le traitement scénique du chœur  
[page 13]

Rebonds et résonances  
[page 15]

**Annexes** [page 16]

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

| n°130 | mai 2011 |

### SÉNÈQUE ENTRE AU RÉPERTOIRE

#### À la découverte de la Comédie-Française

→ **Amener les élèves à percevoir le caractère unique d'un lieu comme la Comédie-Française.**

Théâtre de prestige tant par son histoire que par son mode de fonctionnement unique en France, la Comédie-Française fait partie des cinq théâtres nationaux de notre pays. La « Maison de Molière », dont la mission est d'assurer la pérennité du répertoire, possède une organisation structurelle originale : une troupe permanente assure toute l'année des représentations d'une variété exceptionnelle en France comme à l'étranger. La programmation de la Salle Richelieu présente toujours, par alternance, entre quatre et six spectacles différents sur une période donnée. Cette organisation demande une grande rigueur puisqu'il faut changer de décor jusqu'à trois fois par jour. Les deux autres salles du « Français » – le Théâtre du Vieux-Colombier, et le Studio-Théâtre – travaillent sur un modèle de programmation plus habituel. Enfin, il faut préciser que les ateliers du théâtre assurent la fabrication des décors, des costumes et des accessoires pour les spectacles.

#### Pour aller plus loin

- Fiche d'identité de la Comédie-Française : annexe 1
- Histoire du lieu : [www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=526](http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=526)
- Les différents corps de métier de la Comédie-Française : [www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=505](http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=505)

→ **Inviter les élèves à analyser la distribution du spectacle de Denis Marleau. Qui sont les comédiens qui ont été choisis pour cette mise en scène ? Dans quel ordre sont-ils présentés ?**

[www.comedie-francaise.fr/la-troupe-aujourd'hui.php?id=512](http://www.comedie-francaise.fr/la-troupe-aujourd'hui.php?id=512)

Les comédiens à l'affiche n'apparaissent ni par

ordre alphabétique, ni par ordre d'apparition sur scène, ni par ordre d'importance des rôles. Conformément à la tradition, ils sont présentés selon le fameux « ordre de préséance » : les « sociétaires » de la distribution apparaissent par ordre d'ancienneté dans la troupe.

→ **Proposer aux élèves de chercher la signification du mot *répertoire* en théâtre. Par quelle procédure le répertoire de la Comédie-Française se constitue-t-il ?**

Le répertoire désigne habituellement la « liste des pièces, des œuvres qui forment le fonds d'un théâtre et sont susceptibles d'être reprises<sup>1</sup> ». Celui de la Comédie-Française est né dans des circonstances exceptionnelles. En effet, après la fusion de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et de celle de l'Hôtel Guénégaud en 1680, on a réservé aux Comédiens-Français le droit de jouer les œuvres en langue française dans la capitale et ses alentours. Ce monopole confère alors à cette troupe la fonction de gardienne du patrimoine théâtral. Au fil des siècles, les pièces des auteurs les plus prestigieux – tant français qu'étrangers – sont venues enrichir ce fonds dramatique qui compte aujourd'hui 2662 œuvres. Pour faire son « entrée au répertoire », une pièce doit franchir de nombreuses étapes : être sélectionnée par l'Administrateur général, appréciée par le comité de lecture et enfin jouée dans la prestigieuse Salle Richelieu. Le soir de la première représentation de la pièce intitulée *Agamemnon*, Sénèque fera son entrée au répertoire.

**Pour aller plus loin sur la question de la constitution du répertoire**

[www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=525](http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=525)

[www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=495](http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=495)

## Sénèque, une authentique réhabilitation

| n°130 | mai 2011 |

« Une œuvre inégale, sentant l'effort ». C'est en ces termes que Jean Bayet, dans sa *Littérature latine*, évoque les tragédies de Sénèque. Un tel jugement montre à quel point ces tragédies ont pu être méprisées, jugées tantôt mal construites, tantôt verbeuses, voire même grandguignolesques, les commentateurs notant avec une certaine répulsion le goût de Sénèque pour les petits détails sanglants.

Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi. Car le succès de ces œuvres a été immense, à preuve le simple fait que de toutes les tragédies latines, seules celles de Sénèque nous sont parvenues entièrement : huit œuvres complètes (la neuvième est fragmentaire), d'un seul auteur, pour témoigner d'une production de plusieurs siècles. C'est dire à quel point ces tragédies ont été jugées admirables à leur époque même. Et puis ? Et puis, Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine... Commentateurs et critiques s'accordent sur ce point : tous les grands dramaturges occidentaux qui ont compté dans l'histoire de la tragédie sont passés par Sénèque.

La figure de Sénèque est elle-même ambiguë : né au début du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., sous le règne d'Auguste, mort en 65, sa vie se confond avec la dynastie des Julio-Claudiens, les premiers empereurs de Rome : il a grandi sous

Tibère, avant de connaître succès politiques et littéraires sous Caligula. En 41, accusé d'adultère, il est exilé en Corse par Claude, et on pense qu'il écrit là-bas la plupart de ses tragédies. Rappelé à Rome en 49 il devient précepteur de Néron, dont il reste le conseiller, jusqu'en 62 où il se retire de la cour. En 65, compromis dans une conspiration contre l'empereur, il est contraint au suicide. En 68, Néron est chassé du pouvoir et tué.

La violence, les jalousies de la cour impériale, les caprices du prince, Sénèque les a bien connus, et si la richesse et la célébrité ont été siennes, elles n'ont pas été sans compromissions, ni sans dangers.

Mais Sénèque est aussi un philosophe stoïcien, qui a beaucoup écrit : de nombreux traités (*De la colère*, *De la tranquillité de l'âme*, *De la providence*, *De la clémence*, *Des bienfaits*), mais surtout les *Lettres à Lucilius*, commencées lors de sa retraite, pour aider au quotidien dans l'approche du stoïcisme. Là encore, l'ombre du philosophe a nuï au poète tragique, dont l'œuvre a souvent été considérée comme annexe, pure illustration des méfaits des passions, destinée à vulgariser les idées stoïciennes, et cela au mépris de la théâtralité de ces tragédies, nées dans un siècle où le pouvoir impérial se construit très largement dans l'enceinte des théâtres.

## DENIS MARLEAU À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

→ Inviter les élèves à voir un extrait de *Une fête pour Boris* mis en scène par Denis Marleau. Quelle est la particularité du travail de ce metteur en scène ?

[www.youtube.com/watch?v=cznW-FlX-lo](http://www.youtube.com/watch?v=cznW-FlX-lo)

Denis Marleau, metteur en scène québécois, figure incontournable du paysage théâtral actuel, se produit très régulièrement sur les scènes européennes depuis une douzaine d'années. Considéré comme à l'avant-garde dans l'utilisation de la vidéo sur scène, il explore les modalités d'apparition de l'image sur le plateau de théâtre, notamment dans son rapport au corps humain. La mise en scène de *L'Agamemnon* de Sénèque propose une rencontre surprenante entre Antiquité et nouvelles technologies. Dans la conti-

nuité des dernières productions du metteur en scène – *Les Aveugles* de Maeterlinck, *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse et *Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard –, qui interrogeaient déjà la théâtralité par le biais de masques et pantins retravaillés avec des séquences filmées, Denis Marleau s'attaque cette fois à une forme d'écriture dont nous avons perdu les codes d'interprétation pour l'inscrire dans une modernité qu'il conviendra d'analyser. Après avoir été programmé à Avignon en 2009, il est à l'honneur à la Comédie-Française.

Biographie détaillée : [www.ubucc.ca/spip.php?page=marleau](http://www.ubucc.ca/spip.php?page=marleau)

## RENCONTRE AVEC LES FURIEUX DE LA MYTHOLOGIE

### Donner à comprendre

→ Proposer aux élèves de lire le texte suivant et de le commenter librement.

Pour s'assurer les vents favorables qui doivent le mener à Troie, Agamemnon sacrifie sa fille Iphigénie. Dix ans plus tard – c'est à ce moment que débute la pièce de Sénèque – il rentre victorieux de cette guerre, avec, à ses côtés, sa maîtresse Cassandre. Clytemnestre, sa femme, décide alors de l'assassiner, aidée de son amant Égisthe. Elle fait également exécuter Cassandre. Électre, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre a tout juste le temps de remettre son frère Oreste entre de bonnes mains avant d'être condamnée à l'emprisonnement.

Comment et pourquoi un père peut-il décider de la mort de sa propre fille ? Qui est cette maîtresse qu'il ramène de Troie ? Qu'est-ce qui

a pu pousser Clytemnestre à prendre un amant ? Égisthe est-il prêt à participer au meurtre ? Pourquoi Électre protège-t-elle son frère ? La diversité des pistes et interprétations que les élèves formuleront leur permettra de s'approprier affectivement la destinée de chacun de ces personnages.

→ Diviser la classe en 6 groupes et demander à chacun d'entre eux d'explorer la fiche d'identité de l'un des personnages ci-dessous, puis inviter les élèves à un « concours de monstres ». Chaque groupe devra défendre pour son personnage l'idée qu'il est le « champion » de l'abomination.

« Cette famille vraiment n'a pas sa pareille pour inventer des crimes, toujours plus grands, toujours plus beaux », dit Clytemnestre (vers 169, traduction de Florence Dupont).

**Fiches personnages :** Agamemnon, Clytemnestre, Égisthe, Cassandre, Électre, Oreste (Annexe 2).

### Donner à voir

→ Demander ensuite à chacun des groupes de venir jouer les scènes décrites ci-dessous en s'inspirant de la phrase suivante :

« Le narrateur va devoir « représenter les choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les avoir devant nous ». Il doit éveiller l'imagination visuelle de l'auditeur (...) <sup>2</sup> ».

Il s'agit pour l'enseignant de mettre en évidence le fait que la tragédie latine ne repose pas sur la *mimesis* (« la re-présentation de l'action »), mais bien sur une mise en scène de la parole : le spectateur-auditeur « ne voit plus ce qu'on lui montre, il voit ce qu'on lui dit <sup>3</sup> ». L'action se fait donc chez Sénèque par un jeu de transposition où les mots servent « d'image acoustique ». On amènera les élèves à explorer cette approche de la parole avec les pistes suivantes :

• Un journaliste radio annonce le retour triomphal du roi Agamemnon après la guerre. L'élève peut ici jouer dos à son public et demander à des camarades de faire les bruitages pour cette scène : acclamations, chants, cris, etc.

• Cassandre, face à sa boule de cristal, prédit le meurtre d'Agamemnon. Elle décrit la scène de l'assassinat.

#### Prolongements possibles

Mettre en voix un extrait de la prédiction de Cassandre (vers 720 et suivants, annexe 3).

• Lors du procès d'Égisthe, un psychiatre vient raconter les différentes étapes de la vie de son patient.

Le fantôme de Thyeste, qui surgit des Enfers au tout début de la pièce, joue un rôle essentiel pour inciter Égisthe à s'inscrire dans la monstruosité familiale : son appartenance à la lignée des Tantalides lui dicte un comportement dont il n'est pas le maître.

2. Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, éditions Belin, 1995, p. 119.

3. Florence Dupont, *ibid.*, p. 120.

### Explorer la structure de la pièce

→ Inviter les élèves à examiner la structure de la pièce présentée en annexe 4 et à la commenter. Selon quel ordre les éléments du mythe sont-ils présentés ?

La tragédie latine de Sénèque fait alterner des passages parlés et des passages chantés. Si les premiers épisodes évoquent la situation présente à Mycènes (l'adultère de Clytemnestre, le retour de son mari, ses hésitations face au crime), les épisodes suivants renvoient à la guerre de Troie et à ses suites (la destruction

de la ville, les sacrilèges perpétrés par les vainqueurs ainsi que le difficile retour des combattants, le début de leur punition), tandis que les dernières apparitions des personnages annoncent la continuation du processus tragique (la mort d'Agamemnon, la fuite d'Oreste, l'emprisonnement d'Électre).

#### Prolongements possibles

Proposer aux élèves de lire l'annexe 5 (Après dix années de guerre : Grecs et Troyens).

### Le prologue et le chœur

→ Amener les élèves à réfléchir sur la manière dont ils mettraient en scène l'apparition effrayante de Thyeste, fantôme surgi des Enfers, dévoreur de ses fils et violeur de sa fille.

Le prologue occupe une place toute particulière dans la tragédie romaine. Dans *Agamemnon*, le fantôme de Thyeste surgit des Enfers pour appeler son descendant Égisthe à être digne de sa lignée : il l'incite à entrer dans le crime pour accomplir sa destinée et rejoindre les siens dans le panthéon des furieux. Le prologue permet l'actualisation du crime qui « a pour effet d'installer la mythologie dans l'espace théâtral et de créer le contexte éthique qui va permettre aux furieux d'inventer leur crime<sup>4</sup> ».

→ Inviter les élèves à s'interroger sur le traitement scénique du chœur, spécificité de la tragédie antique. Explorer le texte du « chœur des femmes d'Argos », en proposant des formes variées, axées sur l'intensité émotionnelle.

Quatre chœurs scandent *Agamemnon*, quatre

chœurs de femmes, tantôt issues du camp des vainqueurs (les Mycéniennes), tantôt de celui des vaincus (les Troyennes). Autant dire l'humanité ordinaire, confrontée à la démesure des grands furieux. Mais, au-delà du texte, les chœurs sont surtout de grands moments de spectacle, chantés et dansés, avec accompagnement de musique.

Extrait : [http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/sen\\_agamemnon/lecture/1.htm](http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/sen_agamemnon/lecture/1.htm)

On divisera les élèves en groupes de 12 à 15 élèves. À partir du premier chœur, chaque groupe proposera une lecture, qui intégrera obligatoirement :

- un moment de profération collective ;
- un moment chanté (individuel ou collectif) ;
- un moment de canon ;
- un accompagnement sonore (ponctuel, ou continu : musiques, bruits, voix).

→ Demander aux élèves de réfléchir sur le positionnement du chœur dans l'espace et sur ses mouvements.

### Tous des monstres

Florence Dupont a montré que la tragédie romaine est « une présentation de monstres<sup>5</sup> ». Trois étapes manifestent la transformation des personnages : *dolor*, *furor*, *nefas*. Atteint par une souffrance physique ou morale extrême (*dolor*), le héros est alors pris de folie (*furor*, « l'aveuglement »), état qu'il revendique et assume, car il permet l'accomplissement du crime inexpiable (*nefas*) qui l'affranchit de toute humanité.

→ Répartir entre plusieurs élèves le texte du tableau situé en annexe 6, afin de procéder à des mises en voix, qui leur permettront de

#### percevoir les étapes de l'évolution des personnages chez Sénèque.

Étape 1 : on fera mettre en voix les trois étapes (*dolor*, *furor*, *nefas*) de chaque personnage, par trois élèves différents.

Étape 2 : on fera remarquer aux élèves les caractéristiques propres de chaque instance, en procédant également à une lecture par colonne de chaque étape.

Étape 3 : une lecture en « diagonale » est également possible (se référer aux chiffres indiqués dans les cellules), pour mettre en valeur le caractère inéluctable du processus de transformation

4. Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, p. 68.

5. *L'acteur-roi*, édition des Belles Lettres, p. 177.

mis en œuvre (exemples de croisement : 1/6/9 ; 2/4/7 ; 3/5/8). On fera noter le rôle que joue la parole de Cassandre dans l'élaboration du crime (c'est elle qui le formule à deux reprises) et l'ampleur du processus de déshumanisation qui, au-delà du cercle familial des Atrides, atteint aussi les peuples, avec l'affrontement entre les deux fondateurs de dynastie, Tantale et Dardanos.

→ Inviter enfin les élèves à imaginer la dernière réplique que Cassandre serait susceptible d'adresser à Égisthe et Clytemnestre.

Le texte de Sénèque se termine par « *Veniet et vobis furor* », « Elle viendra, elle viendra aussi dans votre famille, elle viendra la folie<sup>6</sup> », qui annonce la future vengeance d'Électre.

## LA PROFÉRATION POÉTIQUE

### La voix du masque



© PHILIP HARVEY / COMÉDIE-FRANÇAISE

→ Proposer aux élèves d'explorer la fonction du masque.

On demandera aux élèves de se répartir en deux rangées qui se font face : leur visage partira d'une expression « neutre » et se figera de manière caricaturale lorsque le professeur indiquera les mots suivants : *peur, rire, chagrin*, etc. On pourra éventuellement prendre les visages en photo, que l'on retravaillera avec

un logiciel de retouche. Cet exercice permet de prendre conscience à la fois des contraintes et des libertés qu'offre l'emploi du masque.

→ Inviter les élèves à voir un extrait de *Fantasmagories* de Denis Marleau : quelle est la particularité de fonctionnement des masques de Denis Marleau ?

[www.youtube.com/watch?v=2hpyAMxAg-8](http://www.youtube.com/watch?v=2hpyAMxAg-8)

### De la lettre à la scène : le problème de la traduction

→ Inviter les élèves à écrire un texte théâtral. Demander aux élèves d'écrire un texte de 10 à 15 lignes :

Un des marins d'Agamemnon raconte le début de la tempête (étapes imposées : la nuit, le calme plat ; un grondement, des vagues immenses ; l'obscurité totale).

Lire ces textes à haute voix. Quels sont les plus frappants ? Pourquoi ? Proposer ensuite la

traduction de Sénèque faite par Cabaret-Dupaty (annexe 7). Les élèves latinistes pourront traduire quelques vers. Commenter.

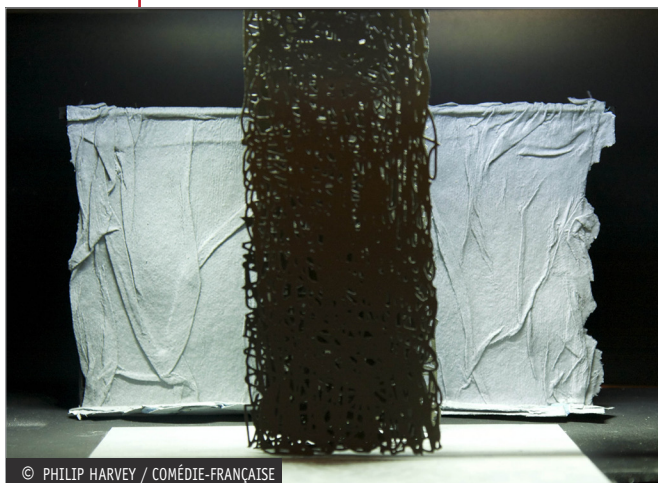
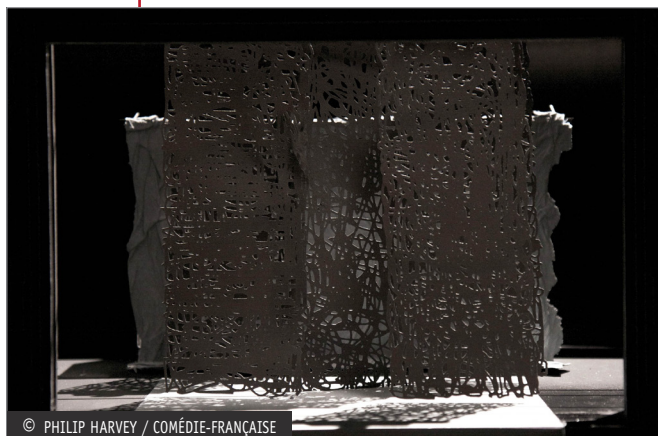
→ Demander aux élèves de réécrire, soit leurs propres textes, soit la traduction de Cabaret-Dupaty, en tenant plus compte de la théâtralité. Expliquer les transformations apportées.

Lire la traduction de Florence Dupont. Commenter.

## VERS LA TRANSPOSITION SCÉNIQUE

| n°130 | mai 2011 |

→ Proposer aux élèves de lire le tableau intitulé « 10 clefs pour la tragédie latine » en se penchant particulièrement sur les points 5, 7 et 8 (annexe 8).



→ Inviter les élèves à découvrir la Salle Richelieu par une visite virtuelle en trois dimensions. Quelles sont les caractéristiques de cette salle ? Quels éléments de cette architecture, scène et salle comprises, pourraient servir d'appui à la représentation d'une tragédie romaine ?

[www.comedie-francaise.fr/images/sr360.mov](http://www.comedie-francaise.fr/images/sr360.mov)  
[www.comedie-francaise.fr/billetterie-reservation.php?id=566](http://www.comedie-francaise.fr/billetterie-reservation.php?id=566)

La Salle Richelieu, classée monument historique, est ce que l'on nomme par excellence une salle « à l'italienne ». On pourra amener les élèves à en examiner les caractéristiques principales. Côté spectateurs, la salle obéit à une organisation en fer à cheval qui répartit le public autour de la scène dans des espaces bien définis : l'orchestre, les baignoires, la corbeille, le premier et le second balcon, la galerie. On rappellera qu'historiquement, ce type de salle ne visait pas une disposition égalitaire du public : une hiérarchie explicite ordonnait la répartition sociale des places. Au centre de la corbeille, le symbole de la Comédie-Française – une ruche et ses abeilles – ainsi que sa devise *Simul et singulis* apparaissent. Côté plateau, on fera noter la présence de quatre atlantes qui encadrent les loges. Les symboles d'une théâtralité qui cherche à s'affirmer affluent dans ce décor rouge et or. De fait, la prégnance du cadre de scène impose une prise en compte de tous ces éléments symboliques.

→ Demander aux élèves d'imaginer les transitions scéniques possibles entre les épisodes et les chants du chœur.

→ Amener les élèves, à partir des photos de maquette, à émettre des hypothèses sur les choix scéniques de Denis Marleau.

→ Inviter les élèves à dessiner des costumes possibles pour chaque personnage. Leur demander de proposer un thème musical qui convienne à chacun.

### Bibliographie

- Sénèque, *Théâtre complet*, vol. 1, Collection Le spectateur français, Imprimerie nationale, 2004.
- DUPONT Florence, *Les Monstres de Sénèque*, éditions Belin, 1995.
- DUPONT Florence, *L'Acteur-roi*, édition des Belles Lettres, 2003.
- DUPONT Florence, *Le Théâtre latin*, éditions Armand Colin, 1988/ 1999.
- GRIMAL Pierre, *Sénèque*, PUF, 1981.
- *La Comédie-Française*, Nouveaux Cahiers de La Comédie-Française, L'Avant-scène théâtre, novembre 2009.

Après la représentation

## Pistes de travail

| n°130 | mai 2011 |

→ Demander aux élèves de définir en quelques mots leurs impressions sur le spectacle qu'ils ont vu. Denis Marleau cherche à plonger le spectateur dans « une étrangeté ». A-t-il atteint ses objectifs ?

Denis Marleau veut faire ressentir au spectateur la distance qui le sépare de ce texte. Son projet

est de nous introduire dans un univers à la fois éloigné et proche de nous.

→ Faire lire aux élèves la séquence 1 de l'entretien de Denis Marleau pour mieux comprendre ce qui l'a intéressé dans le choix de ce texte. (Annexe 1)



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / COMÉDIE-FRANÇAISE

### LE DISPOSITIF SCÉNIQUE

→ Proposer aux élèves de faire un croquis du dispositif scénique. Les inviter à réfléchir sur l'intégration de la dimension « antique » du spectacle.

De nombreux éléments renvoient à l'Antiquité : le fronton qui couronne la scène, le rideau de fond en tissu froissé, qui peut suggérer les plissés des vêtements dans les bas-reliefs grecs ou romains, les énormes visages sculptés sur lesquels se projette la vidéo, l'autel où se réfugient Cassandre et Électre, jusqu'aux

atlantes de la Salle Richelieu qui servent d'appui à l'apparition de Thyeste, là aussi en vidéo. Cependant ces éléments restent sobres et dépassent le cadre strictement latin ou grec. Ce refus de s'inscrire dans une temporalité antique trop marquée semble appuyer l'absence de logique temporelle qui est celle de la pièce, pour créer un univers plus onirique où les personnages sont abandonnés à leurs fantômes et où le triptyque *dolor-furor-nefas* se déploie sans contrainte jusqu'à notre époque.



→ Demander aux élèves de rechercher le sens du terme *atlante*. De quelle manière Denis Marleau utilise-t-il les atlantes de la Salle Richelieu ?

Atlante n. m. – 1547 ; it. *atlante*, du gr. *Atlas* ; ARCHIT. Figure d'homme soutenant un entablement, à la manière d'Atlas soutenant le monde sur ses épaules. *Le Petit Robert*, 2002.

Le spectacle s'ouvre sur l'apparition de Thyeste, projetée sur les atlantes qui soutiennent les loges. Ce débordement premier, symbolique de la contamination du présent par le passé (Thyeste surgit des Enfers pour inciter Égisthe au crime) pourrait aussi s'interpréter, vis-à-vis du public, de manière temporelle et spatiale : le texte d'Agamemnon, cette parole venue de l'Antiquité envahit notre présent, traversant ainsi deux mille ans d'âge, et Sénèque « entre » bien à la Comédie-Française, s'approprie la salle, et le monde romain reprend ses droits sur les éléments architecturaux qu'il a inspirés.

### Prolongements possibles

→ Lire la séquence 2 de l'entretien de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. (Annexe 1)

→ Interroger les élèves sur les entrées et les sorties des personnages. En quoi sont-elles souvent problématiques au théâtre ? De quelle façon Denis Marleau a-t-il résolu la difficulté ? Il n'y a pas à proprement parler d'entrées ou de sorties des personnages : ceux-ci apparaissent ou disparaissent, derrière des lés de feutre gris ajourés, suspendus aux cintres, et naviguant de cour à jardin. Alors que les protagonistes de la

pièce demeurent statiques, le palais semble lui-même animé, ce qui accentue l'atmosphère d'étrangeté.

→ Inviter les élèves à lire, dans l'entretien de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, les éléments qui ont conduit à cette utilisation des lés de feutre. (Annexe 1 – Séquence 4)

Après le meurtre, quand tout est accompli, ces lés tombent à terre les uns après les autres et encombrant la scène de leur masse grise. La dernière scène – la seule de la pièce qui comporte autant de personnages (Égisthe, Clytemnestre, Cassandre, Électre) –, se déroule dans cet environnement bouleversé.

→ Dans quelle mesure ces lés de feutre stimulent-ils l'imagination ? À quoi font-ils penser ?

Stéphanie Jasmin parle des efforts de la mise en scène pour que « l'imagination circule ». Le fait que ces lés soient ajourés permet des jeux de lumière, et les motifs qu'ils dessinent restent évocateurs. On peut ainsi songer à des feuillages, – une sorte de forêt –, qui emprisonneraient les personnages dans leur attente inquiète ou, pourquoi pas, à des sortes de « gribouillis » sur une page, signes des hésitations et revirements de ces personnages, à moins finalement qu'ils ne surgissent devant nous dans les interstices mêmes du texte de Sénèque. Toutes les réponses sont recevables.

→ Demander aux élèves de lister et de décrire les objets scéniques. Quels sont les partis pris qui ont, selon eux, orienté leur conception ?

Le minimalisme est de rigueur. Très peu d'objets sont présents sur scène : des sièges, un autel, les marionnettes manipulées par Électre. Cela témoigne d'une volonté d'épure qui permet le déploiement du personnage dans toute sa solitude. Le choix du matériau, le plexiglas, est également intéressant, car il manifeste un refus net de l'antique et offre de multiples jeux avec la transparence et la lumière.

### Pour aller plus loin

La scénographie du spectacle est assurée par Michel Goulet, artiste de notoriété internationale, qui travaille comme scénographe avec Denis Marleau depuis 1993.

- Proposer aux élèves un libre parcours sur le site de Michel Goulet : [www.michelgoulet.ca/fr/index.htm](http://www.michelgoulet.ca/fr/index.htm).

- Quels chemins peuvent se tisser, selon eux, entre sculptures, installations et scénographies ?



## LE JEU DES COMÉDIENS : ANALYSE DE SÉQUENCES DE JEU

| n°130 | mai 2011 |

→ Proposer aux élèves de faire des croquis des costumes choisis pour chacun des personnages.

On remarquera que la volonté de transparence déjà à l'œuvre avec les accessoires en plexiglas se retrouve ici dans le choix des costumes. Ils servent à fragiliser le corps plus qu'à le protéger,

à s'approcher au plus près de l'humanité. Les coupes sont simples, les tissus sont fluides.

→ Inviter les élèves à décrire le jeu des acteurs. Comment sont-ils placés sur scène ? Quels sont leurs mouvements ? Comment caractériser leur manière de parler ?



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / COMÉDIE-FRANÇAISE

### Clytemnestre

Elle apparaît assise sur l'une des chaises, et reste un long moment dans cette position. Son regard est fixe, elle parle d'une voix très calme, comme absente à elle-même. Progressivement son corps se recroqueville latéralement, elle tombe à terre. Au moment où elle envisage le meurtre, à la fin de son monologue, elle passe subitement d'un rire désespéré aux larmes. On pourra faire remarquer aux élèves la performance de l'actrice, nous donnant à voir ce déchirement intérieur par la discordance de ses états successifs.

L'entrée de la nourrice ne modifie pas son jeu de prime abord. Ce n'est qu'à l'évocation de la mort de sa fille Iphigénie que Clytemnestre se lève et qu'elle hausse la voix jusqu'au cri. La force de sa voix demeure, lorsqu'elle parle des femmes qu'Agamemnon a prises comme concubines lors de son séjour à Troie, – Chryséis, Briséis et enfin Cassandre. Au moment où elle se résout au meurtre, elle cesse d'être statique et arpente la scène en tous sens, apparaissant et disparaissant derrière les lés gris.

La nourrice, quant à elle, bouge très peu. Sa voix reste calme, parfois hésitante.

→ Amener les élèves à réfléchir sur la spécificité du jeu des comédiens. Quelles sont, selon eux, les consignes qu'a pu donner le metteur en scène à la comédienne jouant Clytemnestre ?

Florence Dupont, dans l'introduction de son ouvrage *Les Monstres de Sénèque*, affirme : « Par exemple jouer « psychologique » ne pardonne pas, la pièce devient immédiatement verbeuse. » Elle montre aussi, dans le même ouvrage, à quel point l'expression des acteurs était codifiée (voix et postures corporelles), selon des règles largement inspirées par la rhétorique : l'acteur apparaissait ainsi comme un instrument qui exprimait les passions tragiques. Six d'entre elles sont mentionnées : la colère (*ira*), le chagrin (*maeror*), la crainte (*metus*), la violence (*vis*), la jubilation (*voluptas*), l'ennui (*molestia*). On peut envisager cette scène en fonction de cette grille d'interprétation, tout comme on peut rappeler la triade *dolor/furor/nefas*, toujours à l'œuvre chez Sénèque.

## Égisthe

→ Inviter les élèves à lire la première séquence de l'entretien avec Hervé Pierre pour mieux comprendre le travail du comédien sur le rôle qui lui a été confié. (Annexe 2)

## Eurybate

→ Proposer aux élèves de définir les grandes phases de jeu du comédien. Peut-on parler de réalisme ?



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / COMÉDIE-FRANÇAISE

Le jeu d'Eurybate s'articule autour de trois moments. Le premier voit son accablement : le comédien, à genoux, épuisé, parle d'une voix hypnotique. Le second nous le montre debout, revenant à la vie au moment où il raconte la tempête déchaînée et où il s'identifie au personnage d'Ajax, bravant les dieux. Le dernier l'amène à se retirer progressivement de l'avant-scène, lorsqu'il a achevé sa mission. On retrouve les trois phases de l'évolution du personnage sénéquien.

### Pour aller plus loin : récit/représentation

→ Faire lire la scène I de *La Tempête* de Shakespeare. Montrer photos ou extraits du *Dernier Caravansérail*, création du Théâtre du Soleil, 2003 :

[www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films,3/nos-spectacles,157/le-dernier-caravanserail-2003](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films,3/nos-spectacles,157/le-dernier-caravanserail-2003)

## Cassandre

→ En quoi peut-on dire que le jeu de Cassandre crée une certaine « étrangeté » ?

Cassandre, au départ prostrée sur scène, commence à se mouvoir avec des contorsions étranges, suggérant la violence torturante de sa douleur. Mais, prophétesse, Cassandre est traversée par des visions qui la dépassent : elle se relève, tendue par la transe, les cheveux dressés sur la tête, et tourne sur elle-même lentement, le corps désarticulé, en

équilibre toujours instable. Comme l'indique Denis Marleau, elle habite le personnage « dans sa zone d'extravagance ». Elle finit recroquevillée au sol. Ce n'est qu'à l'évocation des Enfers et de la victoire de Dardanos qu'elle se relève. Plus tard dans la pièce, on la retrouve debout sur l'autel pour « déverser » la mort d'Agamemnon, qu'elle décrit sur un mode précipité, d'une voix blanche, comme si les mots naissaient de son corps indépendamment d'elle.

## LES MARIONNETTES

→ À quel moment Électre apparaît-elle sur scène ?

Dans le texte de Sénèque, Électre apparaît au cours du quatrième épisode, au moment où elle s'apprête à confier son frère Oreste à Strophius afin d'éviter que Clytemnestre et Égisthe ne le tuent. Dans la mise en scène de Denis Marleau, l'arrivée du personnage est habilement préparée : une couverture marron est amenée au centre de l'espace scénique dès la sortie d'Agamemnon (Épisode III). Durant toute la prédiction de Cassandre, et durant le

meurtre d'Agamemnon, le relief formé par cette couverture interroge le regard du spectateur. À peine fait-on le lien entre la petite chanson et les gémissements que l'on entend parfois et la présence de cette couverture. Puis, enfin, on comprend que cette couverture représente en réalité l'abri sous lequel la jeune Électre est allée se cacher, terrorisée par le meurtre que sa mère est en train de perpétrer. C'est en entendant Électre dire « Cachons-nous sous mon voile » que l'on comprend, à rebours, la présence de la couverture.

→ **Comment Strophius et Oreste apparaissent-ils sur scène ?**

Strophius et Oreste sont représentés par des marionnettes de taille différente. La plus grande pour le soldat, la plus petite pour le jeune frère d'Électre. Ce sont en réalité des mannequins articulés en bois clair dont on se sert pour le dessin artistique, particulièrement pour travailler le mouvement en action. Ce mannequin de schéma flexible permet à la comédienne de donner aux personnages des poses fixes, emblématiques, ce qui aurait été difficile avec un autre type de marionnette : le bras de Strophius reste ainsi tendu sans nécessiter de manipulation continue. La marionnette comme signe poétique fait appel à l'imagination du spectateur. Le mouvement que lui impulse Électre la fait soudain vivre à nos yeux.

→ **Demander aux élèves d'analyser la séquence de jeu de la comédienne, qui fait exister à elle seule trois personnages (une petite fille, un soldat adulte, un tout jeune enfant).**

D'un point de vue technique, le jeu avec la marionnette répond à des règles précises qui créent l'illusion que le pantin vit. Le manipulateur doit constamment fixer la marionnette lorsque celle-ci parle. Il efface ainsi sa présence aux yeux du public : le spectateur ne cherchera plus en effet à entrer en contact visuel avec le comédien. La dynamique impulsée aux personnages dans leurs mouvements doit être précise, adressée directement au public. Le dialogue entre Strophius et Électre demande à la comédienne d'effectuer un perpétuel aller-retour sur ces deux formes de jeu pour rendre la scène crédible.

**Jeu de la comédienne Julie Sicard**

Texte	Animation de la marionnette de Strophius	Jeu pour Électre
Électre dit à son frère de fuir.	Julie Sicard sort la main de sous la couverture, ne laissant apparaître aux yeux du spectateur que le pantin d'Oreste.	La comédienne prend la « voix d'Électre » pour parler.
Arrivée de Strophius, roi de Phocide qui dit être un glorieux héros.	<b>Mouvement :</b> La comédienne lève le bras du pantin.	
Il reconnaît en Électre la fille du roi qui pleure.	<b>Voix :</b> Julie Sicard prend la voix de Strophius et fixe l'arrière de la marionnette quand elle le fait parler.	<b>Voix et corps :</b> La comédienne fait une transition rapide de la voix de Strophius aux pleurs d'Électre. Elle regarde de face la marionnette, tenue au-dessus de sa tête, et redevient la petite fille qui attend la protection de Strophius. Elle appuie sa tête contre la poitrine du pantin, en attente de consolation. Le bras tendu du pantin se retrouve sur la tête d'Électre, en signe de réconfort.
Électre demande à Strophius d'emmener Oreste.		<b>Voix :</b> Électre fixe le pantin et supplie à genoux.
Strophius accepte d'emmener Oreste.	<b>Voix :</b> Julie Sicard reprend la voix de Strophius et fixe l'arrière du pantin. <b>Mouvement :</b> Le bras tendu de la marionnette de Strophius se pose sur l'épaule d'Oreste en signe de protection.	
Le départ de Strophius.		<b>Mouvement simultané :</b> Électre avance à genoux devant la fosse d'orchestre et annonce le départ de Strophius et Oreste. Elle les enveloppe dans sa cape, et les fait disparaître.

## LE TRAITEMENT SCÉNIQUE DU CHŒUR

| n°130 | mai 2011 |



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / COMÉDIE-FRANÇAISE

### → Demander aux élèves de décrire les apparitions du chœur.

Des enregistrements vidéo des comédiens disant le texte ont été réalisés en caméra rapprochée, de manière à ce que n'apparaisse que le visage, qui devient ainsi une sorte de masque. Ces images sont projetées sur des sculptures en plâtre, de gigantesques têtes de 1,20 à 2 mètres de haut. Ces sculptures semblent surgir du mur de fond. Pour chacun des chœurs, le nombre de visages mis en lumière diffère et va de 3 pour le premier et le quatrième chœur, à 7 pour le troisième.

### → Inviter les élèves à réfléchir aux problèmes techniques d'une telle réalisation.

Plusieurs étapes sont à envisager : le tournage proprement dit, le montage des vidéos (le texte est proféré par plusieurs visages avec de légers décalages ou des nuances liées à l'interprétation), la projection sur les sculptures.

On soulignera l'importance du son, et le travail effectué par Nancy Tobin qui assure « le design sonore » du spectacle – harmonisation des différentes voix des chœurs entre elles, mais aussi harmonisation de celles-ci avec les voix des comédiens présents sur scène.

### Prolongements possibles

- Se reporter à l'entretien de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. (Annexe 1 – Séquence 3)
- Voir également l'entretien avec Hervé Pierre, à propos des contraintes techniques des tournages et leurs conséquences sur le jeu de l'acteur. (Annexe 2 – Séquence 2)

### → Amener les élèves à mesurer la singularité de l'approche de Denis Marleau.

En envisageant le traitement du chœur proposé par d'autres mises en scène, on mesure la nouveauté du choix fait par Denis Marleau : le chœur n'est plus une instance extérieure, il est une projection mentale des personnages.

Voir sur l'*Agamemnon* d'Eschyle :

- Olivier Py : [www.theatre-odeon.fr/fr/documentation/archives\\_saisons\\_passees/les\\_saisons\\_passees/saison\\_2007\\_2008/accueil-f-250.htm](http://www.theatre-odeon.fr/fr/documentation/archives_saisons_passees/les_saisons_passees/saison_2007_2008/accueil-f-250.htm)
- Ariane Mnouchkine, 1990 [www.theatre-du-soleil.fr/thso/nos-spectacles-et-nos-films,3/nos-spectacles,157/les-atrides-1990-92/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thso/nos-spectacles-et-nos-films,3/nos-spectacles,157/les-atrides-1990-92/)

Ainsi le premier chœur, qui évoque la toute puissance de la Fortune, et célèbre la médiocrité comme seule à l'abri de ses revers, est attribué à Agamemnon et peut se lire comme « le cauchemar » du roi, l'angoisse qui est la sienne devant ce rôle de triomphateur qu'il doit assumer. La solitude des personnages qui ne sont plus désormais confrontés qu'avec eux-mêmes apparaît d'autant plus forte.

Ce même procédé, utilisé également pour l'apparition de Thyeste à Égisthe, nous fait comprendre que c'est en lui-même qu'Égisthe trouve le *nefas*, le crime originel qui se transmet de génération en génération. Le fantôme de Thyeste est parfaitement intériorisé.

→ **Inciter les élèves à interroger la notion même de « chœur ». À partir d'un interview de Florence Dupont, leur demander ce qui distingue chœur de la tragédie latine et chœur de la tragédie grecque.**

[www.lelitteraire.com/article1311.html](http://www.lelitteraire.com/article1311.html)

Florence Dupont insiste sur la valeur ornementale des chœurs dans le théâtre romain, et met en avant leur aspect spectaculaire, à la différence des chœurs dans le théâtre grec, dont la portée dramatique est plus nette et qui apportent un regard distancié sur les actions des personnages de la tragédie.

On peut penser que Denis Marleau, avec cette utilisation de la vidéo, a su restituer ce caractère profondément spectaculaire, tout en satisfaisant à l'exigence de signification qui reste la nôtre, spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle. Les chœurs, projections intérieures des personnages, reminiscences du passé enfoui, angoisses cachées, ajoutent ainsi à l'atmosphère étrange de la pièce, et le choix des technologies modernes nous les rend très proches. Nous entrons de plain-pied dans un univers que la seule lecture nous faisait appréhender comme lointain.

### Prolongements possibles

→ **Lancer une recherche d'images sur Internet, à partir de la requête *masques*. Quels sont les types de masques qui s'affichent sur la**

**page ? De quel genre de masque les projections du chœur se rapprochent-elles le plus ? Pourquoi ?**

On distinguera :

- masques de carnaval, liés au déguisement et au jeu ;
- masques de théâtre évoquant le théâtre antique ou certains théâtres orientaux comme le nô japonais ;
- masques rituels utilisés dans des cérémonies religieuses ;
- masques mortuaires.

Si le théâtre antique vient aussitôt à l'idée, cette référence n'est pas totalement convaincante dans la mesure où les images de masques tragiques ou comiques qui nous sont parvenues incluent barbes ou cheveux, ce qui n'est pas le cas de la proposition de Denis Marleau.

La référence théâtrale la plus nette serait peut-être celle du théâtre nô, dont on peut rappeler qu'il renvoie souvent à l'invocation des fantômes et des morts. Mais de manière plus claire, les visages de Marleau renvoient à des masques mortuaires.

On peut ici rappeler l'importance dans la civilisation romaine des *imagines*, ces masques constitués à partir de l'empreinte en cire des visages des défunts. Ils étaient présentés sur l'autel des dieux domestiques et lors des funérailles, et étaient portés par des acteurs en accompagnement du cortège funèbre. Florence Dupont, dans son ouvrage *L'Acteur-Roi ou le Théâtre dans la Rome antique* mentionne les obsèques de Sylla au cours desquelles six mille de ces effigies furent ainsi exhibées. Elle met en relation cette pratique avec le goût proprement romain pour le spectaculaire, dont le théâtre sera l'un des aboutissements.

Denis Marleau, quant à lui, mentionne sa fascination pour les fantômes, qu'il considère comme une figure récurrente au théâtre.

### Prolongements possibles sur les nouvelles technologies

- Voir l'entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. (Annexe 1 – Séquence 5)

### Théâtre et histoire des arts

#### → Amener les élèves à faire une recherche sur le vidéaste Tony Oursler.

Denis Marleau affirme avoir été influencé par des artistes plasticiens comme Tony Oursler, Gary Hill, Bill Viola ou Janet Cardiff<sup>7</sup>. On s'intéressera particulièrement aux installations du plasticien Tony Oursler : elles mettent en scène avec des images des corps morcelés auxquels il confère la parole, ce qui les fait entrer dans une certaine forme de théâtralité. On pourra ici demander aux élèves

de réfléchir à la frontière entre les disciplines artistiques. Tony Oursler théâtralise les arts plastiques, tandis que Denis Marleau inverse le processus.

[www.youtube.com/watch?v=tm8qqxwCs4&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=tm8qqxwCs4&feature=related)

[www.youtube.com/watch?v=huPzrw5YaUQ&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=huPzrw5YaUQ&feature=related)

[www.youtube.com/watch?v=WCKK-ljuhOE](http://www.youtube.com/watch?v=WCKK-ljuhOE)

[www.youtube.com/watch?v=hyzCNKbcWi4&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=hyzCNKbcWi4&feature=related)

### Bibliographie

Denis Marleau, Collection Mettre en scène, Actes Sud-Papiers/Léméac, octobre 2010.

Nos chaleureux remerciements à Denis Marleau et à Stéphanie Jasmin, à Hervé Pierre ainsi qu'à toute l'équipe de la Comédie-Française (Marine Jubin, Marion Claudel) qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

#### Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre  
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de mission lettres, CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

#### Auteurs de ce dossier

Caroline BOUVIER, Professeure de Lettres  
Marielle VANNIER, Professeure de Lettres

#### Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP

#### Directeur de la publication

Marie-Christine FERRANDON, Directrice du CRDP de l'académie de Paris

#### Suivi éditorial

Dominique ABADA-SIMON, CRDP de l'académie de Paris

#### Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS  
D'après une création d'Éric GUERRIER  
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-189-6

© CRDP de l'académie de Paris, 2011

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

7. Denis Marleau, Collection Mettre en scène, Actes Sud-Papiers/Léméac, octobre 2010, p. 49.

## Annexes

## ANNEXE 1 : FICHE D'IDENTITÉ

n°130 | mai 2011 |

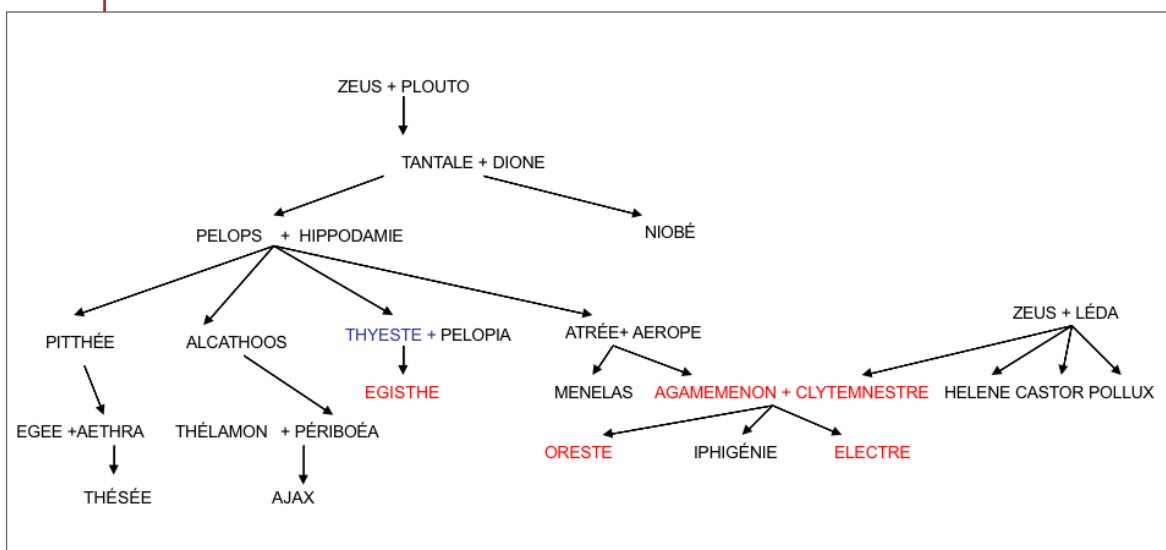
<b>La Comédie-Française</b> <b>Théâtre National</b>		
<b>Devise :</b> <i>Simul et singulis</i> , « Être ensemble et être soi-même » <b>Emblème :</b> La ruche et ses abeilles		
<b>Statut juridique :</b> – c'est un <b>E.P.I.C</b> depuis 1995 ; – statut hybride et unique en son genre.	Établissement Public à caractère Industriel et Commercial	– un lieu <b>subventionné</b> par l'État ; – <b>une entreprise</b> qui gère les sociétaires, pensionnaires, les personnels technique et administratif.
<b>Qui la dirige ?</b>  <b>Muriel MAYETTE,</b> <b>depuis 2006.</b>	Un Administrateur général nommé par l'État pour cinq ans.	– il assure la pérennité du répertoire en construisant la programmation ; – il établit la distribution de chaque spectacle ; – il préside le comité de lecture, l'assemblée des sociétaires et le comité d'administration ; – il engage les pensionnaires.
<b>Une troupe permanente</b>  <b>À l'heure actuelle :</b> – 37 sociétaires – 22 pensionnaires	La troupe de la Comédie-Française est composée de <b>pensionnaires</b> et de <b>sociétaires</b> .	– les pensionnaires sont engagés par l'Administrateur général ; – ils font partie de la troupe de la Comédie-Française ; – après au moins un an de présence, ils peuvent être proposés au sociétariat par le Comité d'administration ; – les sociétaires sont membres de la troupe de la Comédie-Française, ils appartiennent à la Société des Comédiens-Français ; – les sociétaires sont choisis parmi les pensionnaires ayant au moins une année d'engagement, après accord du Comité d'administration et des sociétaires réunis en Assemblée générale ; – les pensionnaires sont nommés sociétaires par arrêté du ministre de la Culture, sur proposition de l'Administrateur général ; – les sociétaires apparaissent dans la distribution par ordre d'ancienneté ; – ils doivent obtenir une autorisation de l'Administrateur pour se produire dans un autre théâtre ; – ils se doivent de rester à disposition de la Comédie-Française pour assurer tout au long de l'année un roulement sur les spectacles présentés ; – l'entrée dans la société des Comédiens-Français se fait par acte notarié.
<b>Répertoire</b>	La Comédie-Française doit assurer la diffusion du répertoire.	– la programmation annuelle de la Salle Richelieu répond à un principe d'alternance ; – le nombre de pièces programmées à l'année dans chaque salle est considérable : 27 spectacles différents sur l'année toutes salles confondues ; – l'entrée au répertoire se fait par la présentation d'une pièce dans la Salle Richelieu ; – plus de 2600 titres figurent au répertoire.
<b>Décors, costumes, accessoires</b>	Près de 400 personnes travaillent en permanence pour la Comédie-Française : les métiers représentés sont variés.	– des ateliers situés à Sarcelles assurent la fabrication des décors et accessoires volumineux ; – couturières et tailleurs confectionnent les costumes ; – la régie plateau est assurée par une équipe accoutumée aux particularités des salles.
<b>Salles</b>	Trois salles : – la prestigieuse Salle Richelieu (862 places) ; – le Théâtre du Vieux-Colombier (300 places) ; – le Studio-Théâtre (136 places).	Les techniciens peuvent avoir à changer le décor jusqu'à trois fois par jour dans la Salle Richelieu pour assurer l'alternance des spectacles et la répétition des productions à venir.



## ANNEXE 2 : FICHES PERSONNAGES

### Arbre généalogique des Tantalides

| n°130 | mai 2011



### Les personnages de la pièce

**Agamemnon** : choisi pour commander la guerre contre Troie, il accepte de sacrifier sa fille, Iphigénie, pour apaiser la déesse Artémis, afin qu'elle accorde des vents favorables et que les navires puissent quitter la baie d'Aulis et atteindre Troie. La jeune fille, ignorante du sort qui l'attend, est convoquée, avec sa mère Clytemnestre, sous prétexte d'épouser le jeune Achille, avant le départ des armées. Le sacrifice a lieu, les navires partent. Après la chute de Troie, Agamemnon revient chez lui, en emmenant avec lui comme maîtresse et esclave, Cassandre, la fille du roi troyen.

**Cassandre** : fille de Priam, roi de Troie, Cassandre est attachée au service du dieu Apollon, qui lui a accordé le don de prophétie, mais sans que personne ne la croie, car elle n'a pas tenu la promesse qu'elle avait faite au dieu de s'offrir à lui, en échange de ce don. Ainsi, elle annonce la chute de Troie, mais elle ne convainc pas et n'empêche ni la destruction de la ville, ni la mort de sa famille. Enlevée hors du temple, elle devient la maîtresse et l'esclave d'Agamemnon, qu'elle accompagne jusqu'à Mycènes. Là encore, elle prophétise la mort du roi, sans être crue. Elle est égorgée par Clytemnestre et Égisthe, une fois Agamemnon mort.

**Clytemnestre** : avec son mari Agamemnon, la reine Clytemnestre a eu trois enfants : Iphigénie, Électre et Oreste. Après la mort d'Iphigénie sacrifiée par son père pour permettre l'expédition contre Troie, pendant l'absence d'Agamemnon, Clytemnestre

prend Égisthe comme amant et partage le pouvoir avec lui. La guerre gagnée, Agamemnon revient chez lui, accompagné de Cassandre, la fille du roi troyen, dont il a fait son esclave et sa maîtresse. Avec l'aide d'Égisthe, Clytemnestre tue Agamemnon au cours d'un banquet organisé pour célébrer son retour. Elle fait également mettre à mort Cassandre, puis cherche à faire disparaître son fils Oreste, de crainte qu'il ne veuille venger son père une fois grand. Elle enferme en prison sa fille Électre, qui a réussi à mettre son frère à l'abri.

**Égisthe** : amant de la reine Clytemnestre pendant l'absence de son mari Agamemnon, qui est parti guerroyer à Troie. Il fait partie de la même famille : c'est le cousin d'Agamemnon. Enfant né du viol incestueux de Pélopia par son propre père Thyeste, il est d'abord élevé comme fils d'Atrée, au même titre qu'Agamemnon et Ménélas, car sa mère a caché le viol dont elle a été victime en épousant Atrée, son oncle, le frère même de Thyeste. Une fois reconnu comme fils de Thyeste, Égisthe venge son véritable père et tue Atrée, qui avait fait périr les premiers enfants de Thyeste, et les avait donnés comme nourriture à leur propre père.

**Électre et Oreste** : après la mort de son père, tué par sa mère Clytemnestre, aidée de son amant Égisthe, Électre confie Oreste, son tout jeune frère, au roi Strophios, de peur qu'il ne soit tué à son tour. En grandissant, il pourrait vouloir venger son père, sa vie constitue donc

un danger pour les meurtriers d'Agamemnon. Elle-même reste à Mycènes où Égisthe et Clytemnestre la maltraitent, sans chercher toutefois à la tuer. Oreste revient finalement et, avec l'aide de sa sœur, tue sa propre mère, ainsi

qu'Égisthe. Il est alors poursuivi par les Erynies, les déesses de la vengeance, qui le rendent fou, avant qu'un jugement mis en place par les dieux ne lui accorde la délivrance.

### Les ancêtres maudits

**Tantale** : ancêtre fondateur de la famille, origine de la malédiction. En voulant éprouver les dieux, Tantale leur a servi la chair de ses propres enfants. Son crime découvert, il est jeté aux Enfers et condamné à connaître éternellement la soif et la faim, avec toujours sous les yeux, sans pouvoir l'atteindre, de quoi les rassasier.

**Atrée** : désireux de se venger de son frère Thyeste, qui a contesté son pouvoir et séduit sa femme Aépé, il convoque celui-ci pour une

réconciliation. Mais il tue les fils de Thyeste et les sert à manger à leur propre père. Thyeste, sans le savoir, dévore ainsi ses enfants.

**Thyeste** : après la mort de ses fils, Thyeste reçoit de l'oracle de Delphes le conseil d'avoir un enfant avec sa fille, Pélopie, prêtresse à Sicyone. Il viole celle-ci dans l'enceinte du temple d'Athéna. Il s'enfuit, en abandonnant son épée, qui servira ensuite de signe de reconnaissance et permettra à Thyeste de reconnaître Égisthe comme son fils.

## ANNEXE 3 : PRÉDICTION DE CASSANDRE

*(Tragédies de Sénèque, traduction de M. Cabaret-Dupaty, Paris, Garnier, 1863, vers 720 et suivants.)*

(Cassandre) – Quel transport nouveau m'agite ?  
Où m'entraînez-vous dans mon délire, sommets sacrés du Parnasse ? Laisse-moi, dieu des oracles : je ne t'appartiens plus. Éteins ce feu qui m'embrase. Que signifie cette fureur, cet enthousiasme qui m'égaré ? Troie est tombée : que fais-je encore, prophétesse qu'on ne veut pas croire ? Où suis-je ? La lumière s'enfuit ; mes yeux sont plongés dans une nuit profonde, et les ténèbres me dérobent la vue du ciel. [...].

Quel autre spectacle s'offre à mes regards ?  
Le lion d'Afrique, le superbe vainqueur des bêtes féroces, tombe sous la dent d'un ennemi vulgaire. Une lionne hardie le déchire de ses morsures sanglantes. [...]. J'entends les fantômes nocturnes. Des os gigantesques, minés par le temps, gisent dans la fange d'un marais. Voyez-vous le vieux Tantale, épuisé de lassitude : il ne cherche plus à saisir les eaux qui viennent se jouer autour de ses lèvres. Le meurtre qui s'apprête lui fait oublier sa soif. Dardanus mon aïeul triomphe et marche radieux.

## ANNEXE 4 : STRUCTURE DE LA PIÈCE

| n°130 | mai 2011 |

Prologue	Parlé	Thyeste	Thyeste vient exhorter au crime son fils Égisthe, à son exemple même, lui, dévorateur de ses fils et violeur de sa fille.
Canticum I (Chant du chœur)	Chanté	Le chœur des femmes mycéniennes	Évoquant la toute-puissance de la Fortune qui abat les tyrans en un jour, les Mycéniennes font l'éloge d'une vie obscure et médiocre.
Épisode I	Parlé	Clytemnestre	Devant le retour imminent d'Agamemnon, les personnages délibèrent : quelle voie choisir ? Persévérer dans le crime et l'adultère, ou se résigner à l'obéissance ? Alors que Clytemnestre semble vouloir réintégrer son rôle d'épouse, dans les derniers vers de l'épisode, elle change de résolution pour accompagner Égisthe et assumer sa faute quoi qu'il advienne.
		Clytemnestre La nourrice	
		Clytemnestre Égisthe	
Canticum II (Chant du chœur)	Chanté	Le chœur des femmes mycéniennes	Le chœur célèbre les Dieux : Apollon, Junon, Athéna, Diane et Jupiter.
Épisode II	Parlé	Eurybate Clytemnestre	Le messager Eurybate annonce l'arrivée du roi, et raconte la tempête et les naufrages subis par l'armée grecque pendant la traversée du retour.
Canticum III (Chant du chœur)	Chanté	Le chœur des Troyennes Cassandre	Les Troyennes accompagnent l'entrée de Cassandre et évoquent l'horreur de la nuit au cours de laquelle Troie fut prise et détruite.
Épisode III	Parlé	Les Troyennes Cassandre	Cassandre, sous l'emprise d'Apollon, entre en transe et prédit le meurtre d'Agamemnon, qu'elle présente comme une vengeance, le triomphe de Dardanos, fondateur de Troie, sur Tantale, l'ancêtre des Atrides.
		Cassandre Agamemnon	L'arrivée du roi met en lumière l'opposition des deux personnages : là où il voit paix et triomphe, Cassandre répond mort et défaite. Il entre seul dans le palais.
Canticum IV	Chanté	Le chœur des femmes mycéniennes	Le chœur célèbre Hercule, héros de l'Argolide.
Épisode IV	Parlé	Cassandre	La jeune femme raconte le meurtre d'Agamemnon, immobilisé dans le vêtement que sa femme lui a donné à revêtir, puis frappé par elle avec une double hache.
		Électre Strophius Oreste	Craignant pour la vie de son frère, Électre le confie au roi Strophius, qui part aussitôt avec Oreste.
		Égisthe Clytemnestre Électre Cassandre	Clytemnestre sort du palais, à la recherche d'Oreste. Électre défie sa mère ; Égisthe apparaît et la condamne à l'emprisonnement. Clytemnestre réclame alors l'exécution de Cassandre qui se déclare prête à mourir et annonce, pour la famille des Atrides, le retour très prochain de la folie destructrice.

## ANNEXE 5 : APRÈS DIX ANNÉES DE GUERRE

| n°130 | mai 2011 |

### Du côté des Troyens : la captivité ou la mort

Priam, roi de Troie, meurt dans la prise de la ville, tué par Pyrrhus, le fils d'Achille, alors qu'il était réfugié près de l'autel de Zeus.

Hécube, son épouse, devient la captive d'Ulysse et s'embarque avec lui. Les injures qu'elle lui lance, poussent celui-ci à la tuer : son fantôme se transforme en chienne terrifiante, qui saute à la mer.

#### Leurs enfants :

Hector meurt, tué en duel par Achille, qui veut venger la mort de son ami Patrocle. Le vieux roi Priam est contraint de supplier Achille pour que le corps de son fils lui soit rendu. (Après la chute de Troie, son épouse Andromaque est emmenée comme captive par Pyrrhus, le fils d'Achille, venu remplacer son père après la mort de celui-ci. Leur fils, Astyanax est précipité du haut des murailles de Troie).

Pâris, le ravisseur d'Hélène, meurt, frappé des flèches que le grec Philoctète avait reçues d'Héraclès lui-même.

Cassandra, prêtresse d'Apollon, a reçu le don de prophétie, mais le dieu, auquel elle s'est refusée l'a punie : personne ne la croit jamais. Lors de la prise de Troie, réfugiée dans le temple d'Athéna, elle est enlevée par Ajax, fils d'Oïlée, avant d'être donnée à Agamemnon qui en fait sa maîtresse et la ramène à Mycènes.

Polyxène, la plus jeune des filles de Priam et d'Hécube avait été aimée par Achille. Elle est égorgée après la destruction de Troie, sur le tombeau de celui-ci.

### Du côté des Grecs : un retour difficile ou impossible

Après la mort d'Achille, Ulysse et Ajax (fils de Télamon, dit Ajax le Grand) se disputent l'obtention de ses armes. Agamemnon les donne à Ulysse. Ajax veut se venger et massacre les troupeaux de vaches et de moutons que les Grecs ont pris comme butin, et que, frappé de folie, il prend pour l'armée elle-même. Revenu à lui, il se suicide en se jetant sur son épée.

Agamemnon, chef de l'expédition, revient à Mycènes. Mais il est assassiné dès son arrivée, par sa femme Clytemnestre et son amant Égisthe.

Ménélas, qui a refusé de sacrifier à Athéna, avant de partir, est pris dans une tempête qui le rejette vers le sud, jusqu'en Égypte. Il met huit ans à regagner Sparte, accompagné d'Hélène.

Ajax, (fils d'Oïlée, dit Ajax le Petit) meurt lors du retour, pendant une tempête : son navire détruit, il se hisse sur un rocher qui est alors frappé par la foudre.

Nauplios, roi d'Eubée, venge la mort de son fils Palamède, accusé faussement de trahison par Ulysse, et mis à mort : au retour des Grecs, il allume sur la côte des feux destinés à tromper les navires qui se fracassent sur les rochers.

Ulysse, dont les ruses et les mensonges sont constants tout au long de la guerre de Troie, met plus de dix ans à revenir chez lui, à Ithaque.

## ANNEXE G = DOLOR, FUROR, NEFAS

n°130 | mai 2011

(Tragédies de Sénèque, traduction de M. Cabaret-Dupaty, Paris, Garnier, 1863.)

	DOLOR	FUROR	NEFAS
Clytemnestre	<p>1. Mes tourments ne comportent aucun retard. Le feu brûle mon cœur et mes entrailles. La crainte m'aiguillonne autant que le dépit. D'un côté, je suis poussée par la jalousie ; de l'autre, subjuguée par une passion honteuse à laquelle je n'ose me livrer... (vers 131 -134).</p> <p>O honte ! ô douleur ! moi, fille de Tyndare et rejeton des dieux, j'ai enfanté la victime expiatoire qui devait favoriser le départ de leur flotte ! Je me rappelle l'hymen de ma fille, cet hymen digne des Pélopidés. Son père se tenait près de l'autel, en habit de sacrificateur. ... O race coupable, qui surpasse toujours ses crimes par d'autres plus grands ! (vers 162-167).</p>	<p>4. Lâche donc le frein à tes passions, et livre-toi tout entière au penchant qui t'entraîne. C'est par le crime seulement qu'on peut s'affermir dans le crime. (vers 114-115).</p> <p>Allons, mon âme, prépare-toi : la guerre que je médite est sérieuse. Il faut frapper les premiers coups. Pourquoi différer d'un seul jour ? (vers 192- 193).</p>	<p>7. La fille de Tyndare, hors d'elle-même, arme ses mains d'une hache, et, pareille au sacrificateur qui, avant d'immoler un taureau devant les autels, cherche des yeux la place où il doit frapper... (vers 897-899)</p> <p>C'en est fait. Elle a frappé la tête ne tient plus qu'à un lambeau de chair. Le sang s'échappe du corps avec violence et la bouche frémit. Les assassins ne se retirent pas encore. L'un s'acharne sur le cadavre et le déchire ; l'autre le seconde. Chacun d'eux, par un tel forfait, se rend digne de sa race. L'un est fils de Thyeste, l'autre est soeur d'Hélène. (vers 901-907)</p>
Égisthe	<p>2. Il est enfin venu pour moi ce jour fatal, auquel je n'ai jamais songé sans horreur. Égisthe, pourquoi faiblir ? pourquoi jeter les armes avant le combat ? (vers 226 -227)</p> <p>L'exil n'est pas nouveau pour moi : j'ai l'expérience du malheur. Si vous l'ordonnez, reine, non-seulement je quitterai ce palais et Argos ; mais je suis prêt à percer d'une épée ce coeur dévoré de chagrins ! (vers 302- 305).</p>	<p>5. Regarde-toi comme un homme condamné par les dieux irrités qui te préparent le sort le plus terrible. Va donc, dévoue ta tête coupable à tous les supplices ; affronte courageusement et le fer et le feu.</p> <p>Avec une naissance comme la tienne, Égisthe, la mort n'est pas un châtement. (vers 229-233)</p>	<p>8. Encore un moment, et le sang d'Atrée à son tour va couler dans ce palais. Je vois d'ici des armes, des épées, des haches et la tête du roi détachée par un coup terrible. Tous les crimes s'apprentent ; les embûches se dressent ; le sang va couler dans un festin. Égisthe, voici l'heure pour laquelle tu es né... Quoi ! ton front s'incline sous le poids de la honte ! (vers 44 à 50).</p>
Cassandre	<p>3. L'excès de mes malheurs m'élève au-dessus de toute crainte. Je ne fléchis les dieux par aucune prière, et quand ils voudraient m'accabler de plus de maux, ils ne le pourraient pas. Le Sort a épuisé sur moi sa puissance. Me reste-t-il une patrie, un père, une soeur ? (vers 696-700).</p>	<p>6. Quel transport nouveau m'agite ? Où m'entraînez-vous dans mon délire, sommets sacrés du Parnasse ? Laisse-moi, dieu des oracles : je ne t'appartiens plus. Éteins ce feu qui m'embrase. Que signifie cette fureur, cet enthousiasme qui m'égare ? (vers 720-724).</p>	<p>9. Les effroyables soeurs accourent en agitant leurs fouets sanglants. Leur main gauche est armée de torches à demi brûlées. Leurs joues pâles sont gonflées de rage, et un vêtement lugubre ceint leurs flancs décharnés. J'entends les fantômes nocturnes. Des os gigantesques, minés par le temps, gisent dans la fange d'un marais. Voyez-vous le vieux Tantale, épuisé de lassitude... (vers 759-769).</p> <p>Le meurtre qui s'apprête lui fait oublier sa soif. Dardanus mon aïeul triomphe et marche radieux (vers 772- 774).</p>

## ANNEXE 7 = LA TEMPÊTE (VERS 455 À 473)

| n°130 | mai 2011 |

### Texte latin

465 nox prima caelum sparserat stellis, iacent  
deserta uento uela. tum murmur graue,  
maiora minitans, collibus summis cadit  
tractuque longo litus ac petrae gemunt ;  
agitata uentis unda uenturis tumet :  
cum subito luna conditur, stellae latent ;  
in astra pontus tollitur, caelum perit  
nec una nox est: densa tenebras obruit  
caligo et omni luce subducta fretum  
caelumque miscet.

### Traduction de M. Cabaret-Dupaty, Paris, Garnier, 1863

Les premières étoiles de la nuit brillaient à la voûte du ciel, quand tout à coup le vent tombe et les voiles s'affaissent. Alors un bruit sourd, présage de malheur, se fait entendre au sommet des collines. Le rivage et les rochers s'ébranlent avec un long murmure.

La mer se soulève, gonflée par les vents prêts à fondre sur nous.

Soudain la lune se cache et les étoiles disparaissent. Les vagues montent vers le ciel qui s'efface à nos yeux. Ce n'est pas une seule nuit qui nous enveloppe ; un épais brouillard s'ajoute aux ténèbres ; le ciel et la terre se confondent dans une même obscurité.

### Traduction de Florence Dupont

(Sénèque, *Théâtre complet*, vol. 1, Collection Le spectateur français, Imprimerie nationale, 2004.)

Le ciel est constellé d'étoiles  
Le vent est tombé  
Les voiles pendent inertes  
Il y eut alors un grondement sourd  
Annonçant la tempête  
Il vient de la terre  
Descend du sommet des montagnes  
Court le long du littoral  
Résonne dans les rochers

La mer forçit  
Et commence à se soulever  
Les vents arrivent  
Soudain la lune disparaît  
Puis les étoiles  
Une lame s'élève vers les astres  
Il n'y a plus de ciel  
La nuit s'éteint  
Un brouillard épais la recouvre et l'enténébre  
Plus une lueur  
La mer et le ciel se confondent.

## ANNEXE 8 = 10 CLEFS POUR LA TRAGÉDIE LATINE

| n°130 | mai 2011 |

1	Où ?	Dans des théâtres, au début construits de manière temporaire. Le premier théâtre permanent à Rome, édifié par Pompée, date de 55 avant J.-C. (17 000 places). Au premier siècle après J.-C., sous le règne d'Auguste, sont construits le théâtre de Marcellus (20 000 places), et celui de Balbus (11 500 places).
2	Quand ?	Pendant les jeux ( <i>ludi</i> ), organisés chaque année en l'honneur des divinités (jeux d'Apollon, jeux de Cérès, jeux de Flore, jeux Romains, jeux de la Grande Mère), ou célébrés exceptionnellement, soit par l'État, soit par des individus privés. Les représentations théâtrales ( <i>ludi scaenici</i> ) s'insèrent dans un ensemble rituel qui comprend toujours une procession en ouverture et un jour au moins consacré aux spectacles du cirque, pour clore les festivités. Les spectacles commencent le matin de bonne heure et se poursuivent dans la journée.
3	À quelle fréquence ?	« <i>Panem et circenses</i> », « du pain et des jeux », affirme Juvénal à la fin du I <sup>er</sup> siècle pour qualifier les exigences du peuple romain. De fait, au cours de l'histoire, le nombre de jours consacrés aux jeux n'a cessé de croître : 182 jours fériés par an sous l'Empire.
4	Quels spectateurs ?	Tout le monde. Même les femmes, même les enfants, même les esclaves. Le théâtre s'inscrit dans une pratique rituelle : hommes et dieux se retrouvent pour profiter ensemble de la représentation théâtrale.
5	Quelles modalités de spectacle ?	La tragédie latine se veut spectaculaire : elle comprend des parties parlées ( <i>diverbia</i> : il s'agit de textes déclamés), et des parties chantées et dansées (les <i>cantica</i> ). L'accompagnement musical provenait de la flûte ( <i>tibia</i> ), et parfois du <i>scabellum</i> (percussion, constituée de deux plaques de bois et de métal).
6	Quels comédiens ?	Tous des professionnels, souvent organisés dans une troupe dont le chef est metteur en scène et acteur principal. Leur statut est ambivalent : tout individu qui se produit sur une scène est marqué « d'infamie », ce qui implique privation des droits civiques, et mépris d'ordre moral. Cependant la popularité de certains acteurs leur vaut une célébrité qui les rapproche des « stars » modernes.
7	Quels costumes ?	Longues robes de couleur, couronnes et diadèmes, ornements d'or et d'argent... les acteurs de tragédies sont chaussés de cothurnes (chaussures à semelles hautes), et portent des masques.
8	Quels décors ?	Le mur de scène ( <i>frons scaenae</i> ) change peu d'une pièce à l'autre, mais il est toujours richement décoré : statues, colonnes, matériaux précieux, dont le rôle est également de refléter la lumière. Des toiles peintes mobiles peuvent compléter le décor. Des machines font apparaître et disparaître fantômes et dieux. Le théâtre romain connaissait également le rideau de scène, qui ne se levait pas au début du spectacle, mais « tombait » pour se loger dans une rainure du sol.
9	Quelles histoires ?	Les tragédies latines sont inspirées de la mythologie grecque : elles reprennent les histoires que tout le monde connaît : les crimes des Atrides ou des Labdacides, la vengeance de Médée, la passion de Phèdre. « Le crime tragique dans la tragédie romaine, affirme Florence Dupont, est commis par un Grec qui se transforme en monstre ». Il a existé à Rome une tragédie d'inspiration romaine, la <i>togatae</i> , mais le genre a disparu avec la République.
10	Quels auteurs ?	Certes, on connaît le nom de nombreux auteurs : Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Accius, tous auteurs de tragédies à l'époque républicaine. Mais il ne reste de leurs œuvres que des fragments, aucune tragédie entière n'a été conservée. Ne subsistent que les tragédies de Sénèque, huit complètes, et une incomplète. On lui a longtemps attribué, à tort, la seule tragédie prétexte que l'on ait conservée, <i>Octavie</i> .



### Séquence 1

Qu'est-ce qui vous a séduit chez Sénèque ?

**Denis Marleau** – La rencontre de Sénèque, particulièrement dans la traduction de Florence Dupont, nous a vraiment happés. Nous avons ressenti une proximité assez étrange avec ce texte si lointain, qui nous parlait comme un texte contemporain, peut-être à cause de sa structure échevelée, asymétrique, avec cette longue tirade du messager Eurybate qui intervient au centre du texte. C'est une pièce sur l'attente, il n'y a pas d'action, on attend le retour d'Agamemnon, la première partie se concentre sur la mise en place des personnages de Clytemnestre et d'Égisthe, tandis que la troisième partie est composée des monologues de Cassandre qui ne croisera que très brièvement Agamemnon – il apparaît peu – mais dont la figure se trouve sans cesse recomposée par les visions ou les descriptions des autres personnages. C'est une pièce sur la projection, c'est ce qui nous a beaucoup intéressés.

**Stéphanie Jasmin** – Ce qui nous a frappés dans ce texte, c'est la place accordée aux femmes. Agamemnon, qui donne son nom à l'œuvre, reste une figure souterraine, il hante la pièce mais n'apparaît que très peu. L'importance des monologues nous a aussi intéressés, dans la mesure où ils témoignent de la solitude des personnages, ce qui constituait un matériau de théâtralité très fort dans le jeu ou l'interprétation. Ce qui nous touchait aussi beaucoup, c'est que le crime, le *nefas*, n'apparaisse pas sur scène concrètement, mais ne soit évoqué que par le monologue de Cassandre, qui s'approprie ce crime comme renversement du monde. Ce

principe de l'action qui passe par le regard ou la parole des personnages recoupe certaines des dramaturgies qui nous intéressent, comme celle de Maeterlinck par exemple, pour lequel la place du regard est fondamentale - une pièce comme *Intérieurs* n'est qu'une longue didascalie où le personnage raconte ce qu'il voit dans une maison. C'est une théâtralité qui est beaucoup plus axée sur le spectacle, un spectacle qui passe par la voix de l'acteur. Et on arrive ainsi à la tragédie par une autre voie, une autre interprétation que celle des premiers Grecs.

Pourquoi avoir choisi la traduction de Florence Dupont ?

**S. J.** – Sa traduction est limpide, directe, et synthétique, et ses commentaires sont d'une grande clarté et tout à fait passionnants. Nous nous sommes rendu compte que souvent les traductions étaient « littéraires », elles avaient tendance à expliquer en traduisant, alors que Florence Dupont, comme d'autres traducteurs – André Markowicz ou Françoise Movan –, a conscience de la scène, conscience de l'acteur, de l'interprétation, de l'oralité, avec une préoccupation du rythme, du motif poétique qui résonne, ce qui clarifie le sens mais aussi la musicalité propre de la pièce, sa propre qualité théâtrale. Et quand Florence Dupont nous lit du latin et que l'on demande des précisions sur des mots, on se rend compte que sa traduction est très rigoureuse. Si parfois une répétition va être ajoutée pour amplifier un sens, c'est probablement l'une des seules libertés qu'elle s'accorde, et cela reste très proche du latin.

### Séquence 2

Quelles ont été les contraintes imposées par le lieu ?

**D. M.** – Il y a toujours des contraintes d'espace, quel que soit le lieu. Je dirai qu'ici, la principale contrainte, c'est l'alternance. Pour un créateur qui arrive avec son équipe, le véritable défi, c'est de s'inscrire à l'intérieur d'un rythme de production, de montages et de démontages, avec des cintres ou des fonds de scène déjà très chargés. C'est là où il faut avoir beaucoup d'imagination. Il faut intégrer la contrainte et en faire une force, ce qui nous a conduits à beaucoup réfléchir sur notre approche du

travail, particulièrement en ce qui concerne l'intégration de la vidéo. Nous développons une forme qui, pour nous, fait partie d'un processus engagé depuis plusieurs années, mais qui trouve dans le cadre d'une salle à l'italienne comme la Richelieu, une application qui n'a jamais été entreprise. Quand j'ai créé *Les Aveugles* de Maeterlinck, c'était dans le cadre d'un musée d'art contemporain de Montréal où j'étais artiste en résidence. Mon espace de travail, c'était un grand studio très bien équipé qui rendait possible une telle exploration basée sur une longue durée de recherches, d'essais et d'erreurs.

**S. J.** – À la Comédie-Française, notre défi principal a été d’abord que tout ce que l’on apporte comme technique soit facile à monter et demande peu d’ajustements. Si nous ne voulions pas nous priver de développer une recherche sur le personnage-vidéo, il fallait le faire de manière

réaliste avec les outils et un appareillage technique que notre équipe connaissait ou avait déjà éprouvé : à l’image avec Pierre Laniel, au son avec Nancy Tobin et au décor avec Michel Goulet, tous ceux qui travaillent avec nous depuis de nombreuses années.

### Séquence 3

**Comment avez-vous abordé le travail du chœur ? Car c’est vraiment un travail très particulier, cette utilisation de la vidéo ?**

**S. J.** – Bien sûr, quand on aborde la tragédie se pose très vite la question du chœur, car c’est un élément très important dans le texte. Mais en même temps, cette solitude, cette fragilité du personnage que nous venons d’évoquer, il était très important pour nous de la développer. Ainsi s’est imposé le rêve d’amener ce chœur comme s’il était hors champ et qu’il devait pénétrer l’espace scénique avec une échelle différente, dans un autre espace temps. Nous avons déjà travaillé avec des masques et la vidéo, par exemple dans *Les Aveugles*, ou avec des automates dans *Une fête pour Boris*. Là, dans ce théâtre antique, nous nous sommes demandé jusqu’où nous pourrions aller en jouant sur leur échelle : agrandir les visages, travailler sur le gros plan, mais rester dans l’humain. Au lieu de proposer un chœur qui projette un chant, entrer plutôt dans l’intimité d’un chœur qui est presque en symétrie avec le public, qui regarde aussi ce qui se passe au milieu du plateau. Nous avons décidé ainsi de travailler avec les acteurs de la distribution, non pas pour des raisons pratiques, mais bien pour des motifs dramaturgiques, car le texte des chœurs pouvait trouver une résonance avec les pensées des personnages. Par exemple, les Troyennes sont toutes des captives, elles sont toutes des Cassandre ou Cassandre est elle-même chaque Troyenne. Pour Agamemnon, il nous a semblé qu’il y avait deux chœurs qui pouvaient être liés à la psyché du personnage. Par exemple, le premier est presque un discours d’angoisse par rapport à la difficulté d’être un héros, un roi, un souverain puisque la Fortune les place très haut puis soudain les fait chuter. Ce premier chœur, nous l’avons imaginé comme une sorte de cauchemar...

**D. M.** – ... un rêve de prémonition d’Agamemnon, en route vers le palais de Pélopes. Une telle approche donne une expansion au personnage d’Agamemnon, qui devient de cette manière présent au début et à la fin du spectacle. Dans le dernier chœur de la pièce, l’hymne à Hercule, on entre dans un mouvement d’euphorie de la destruction

et de la violence, qui agira sur Cassandre laquelle transforme elle-même cette décharge en *nefas* où va se jouer le meurtre d’Agamemnon.

**S. J.** – En fait, cela se développe dans une théâtralité qui agit en résonances, en agrandissements, en projections.

**Et le nombre de visages varie en fonction du chœur ?**

**S. J.** – Nous avons d’abord une contrainte technique : tous ces masques doivent apparaître, surgir d’un mur technique et ils doivent cohabiter sur cette surface, car ils sont tous différents. Les sculpteurs de la Comédie-Française ont fait des agrandissements à partir de moulages en plâtre, réalisés sur le visage des acteurs : 3 figures pour Agamemnon, 7 pour Cassandre, 5 pour la nourrice – qui joue les femmes d’Argos, le peuple, la voix de la raison, des lieux communs, de la prudence. Sur le mur, on ne pouvait en inscrire davantage, surtout si l’on voulait jouer sur la grande dimension. Après, il y a des règles en art qui interviennent : 3, 5, 7, pour des foules, ce sont des chiffres intéressants. Chez Agamemnon, nous avons réduit parce que nous voulions que cela soit un peu plus intériorisé, alors que pour le peuple d’Argos ou celui des Troyennes, nous souhaitions un nombre plus important. Nous travaillons en permanence avec l’intuition, les appuis dramaturgiques et les contraintes techniques.

**Dans le traitement de l’image, vous avez privilégié le visage, les cheveux sont effacés...**

**D. M.** – Un masque n’a pas de cheveux. Nous privilégions la théâtralité du masque lui-même. Ça joue aussi en référence au masque funèbre romain, qui était également empreint d’un certain réalisme. Nous nous sommes laissé inspirer par cette vision de plusieurs visages portés comme un chœur à configuration variable, lequel s’inscrit dans une approche spéculaire, avec des effets de miroir et de projections.

**Concrètement, comment avez-vous procédé pour ce tournage ?**

**S. J.** – Nous travaillons avec un dispositif particulier, une mini-caméra qui enregistre le visage

de très près. Cela requiert une grande immobilité de la part de l'acteur. C'est une approche très intime, par rapport au son ou à l'image, au cours de laquelle il joue seul, en puisant en lui-même toutes les ressources d'énergie ou d'émotion, sans pouvoir bouger le corps ou le visage. Elle peut apparaître assez vertigineuse, mais elle crée des moments très émouvants. Dans la contrainte, il y a toujours quelque chose qui advient.

**Y a-t-il eu un seul tournage par visage ou plusieurs ?**

**S. J.** – Pour chaque personnage, il y a un tournage en temps réel. Par exemple, pour le chœur des Troyennes, la comédienne entendait les interventions de Cassandre qui avaient été enregistrées. Mais pour chaque tournage il y avait des maquillages légèrement différents, pour éviter justement que l'on ait la perception d'un seul qui se duplique.

#### Séquence 4

**Dans votre mise en scène les personnages apparaissent et disparaissent derrière de grands feutres gris troués. Comment vous est venue cette idée ?**

**D. M.** – Michel Goulet avait envie de travailler avec ce matériau et d'une autre manière que celle qui avait déjà été utilisée dans un autre de mes spectacles, la *Cantate grise*, qui était composée de dramaticules et textes de Beckett. Pour moi cela vient surtout résoudre l'épineuse question des entrées et des sorties des personnages en scène, ce qui est souvent un problème autant pour le metteur en scène que pour l'acteur. Dans ce texte, il y a une perception assez cinématographique du temps, assez elliptique et qui donne l'impression qu'il manque des maillons. C'était le moyen de ne pas gommer cette idée-là, mais au contraire de la rendre plus tangible, plus sensible. Et puis, cela crée un espace mental qui nous introduit dans un théâtre d'ombres où des personnages peuvent surgir ou se cacher.

**S. J.** – Nous aimons travailler aussi sur les différents états des personnages. Or chez Sénèque, il n'y a pas de préparation entre eux :

#### Séquence 5

**Comment en êtes-vous arrivés à travailler avec la vidéo ? C'est très impressionnant de voir Sénèque rencontrer les nouvelles technologies !**

**D. M.** – J'ai commencé à me poser la question de la présence sur scène à partir de certains textes comme ceux de Beckett où le personnage se

**D. M.** – Après le tournage, il faut ajouter que s'engage une toute autre étape et qui sera déterminante, celle de l'orchestration de toutes ces voix, laquelle d'ailleurs s'est faite pour la moitié des chœurs à Montréal. Il a fallu passer des heures à écouter chacune des trames enregistrées pour décider ensuite lesquelles vont jouer en premier ou deuxième ou arrière-plan. C'est un travail de post-production passionnant, celui du montage puisqu'il permet d'entrer en relation directe avec la matière textuelle où vont s'opérer parfois des coupures mais surtout des effets musicaux et rythmiques. On joue alors sur les intensités, on peut décider même de faire ressortir des respirations, de détacher une voix dont le relais sera repris par une autre, où déjà l'idée d'une spatialisation de la voix se conçoit bien avant d'entrer en salle.

le personnage est tout de suite dans un état qui sera contrebalancé par un autre, qu'il soit seul ou en dialogue avec d'autres personnages.

**Quels sont les objets sur scène ? Deux chaises, un autel... ?**

**D. M.** – Oui, c'est minimaliste mais le travail sur la matière est important. On utilise le même matériau pour la chaise et pour l'autel, une sorte de plexiglas translucide, avec une certaine densité et qui sont des objets dessinés par Michel. Personnellement, je n'arrive pas à encombrer une scène de toutes sortes d'objets et d'accessoires, et au fond une telle économie de mobilier, cela fait partie de mon esthétique. Je travaille toujours avec le moins de choses possible car mon intérêt, c'est vraiment l'acteur dans un espace. Le texte de Sénèque convoque peu d'objets, et nous en avons même retranché certains comme une lance, des lauriers, un char...

**S. J.** – Nous avons surtout voulu gommer les signes trop « antiques », non pas dans l'idée de transposer la pièce, mais plutôt afin d'éviter la référence historique, pour que l'imagination du spectateur puisse faire son travail.

retrouve souvent décalé, ou dans des registres très particuliers d'existence, entre la vie et la mort ; je me suis aussi penché sur le théâtre et son double, non pas celui d'Artaud, mais celui de la représentation du personnage avec sa propre image ou voix, je pense à *La Dernière*

*Bande* où Krapp dialogue avec lui-même à travers une enregistreuse. Il y a eu aussi l'adaptation de *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, qui posait le problème scénique de faire jouer deux temporalités en même temps, celle de l'attente et celle de l'action des conversations anciennes qui se passaient entre Reger et Atzbacher. J'ai eu l'idée de doubler ces deux personnages avec d'autres acteurs. Dans *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, une nouvelle d'Antonio Tabucchi que j'ai adaptée, un spectacle, j'ai mis ensuite en scène les hétéronymes de Pessoa. J'ai utilisé pour la première fois la vidéo au service des personnages, à travers des masques et des effigies différentes. Je dis bien au service du personnage, et non pas du décor. Cela ne m'a jamais intéressé de faire de la vidéo pour remplir l'espace. Ce que la vidéo induit, c'est une nouvelle approche de la direction d'acteur : comment l'amener à cette hyper-concentration, à ce minimalisme absolu de l'expression, à travers les yeux ou la voix ? Souvent aussi, cela déplace l'acteur qui, sur scène, se retrouve en dialogue avec son double, avec sa représentation, ce qui nous a posé toutes sortes de problèmes, dont il a fallu envisager la résolution, en conservant une circulation de sens entre la scène et la salle. J'ai toujours été fasciné par les fantômes. Comme l'explique bien Monique Borie, dans son essai *Le Fantôme qui doute*, c'est une figure qui traverse

l'histoire du théâtre, des Grecs à aujourd'hui, en passant par Strindberg, Shakespeare et bien d'autres. Comme nous l'avons dit tout à l'heure, ce qui est fascinant chez Sénèque, c'est que le personnage d'Agamemnon est lui-même une sorte d'ombre, un survenant qui revient après dix ans d'absence. On en parle beaucoup, mais on ne le voit jamais, on en dresse des portraits très contrastés, voire contradictoires. Dès l'ouverture de la pièce, le fantôme de Thyeste parle, celui qui vient transmettre à Égisthe l'idée du *nefas*, de la vengeance, et très tôt j'ai pensé à des projections vidéo sur les atlantes du théâtre, de chaque côté du cadre de scène. Tout cela vient mettre en relief cette dimension spectaculaire du théâtre romain, ce dont parle beaucoup Florence Dupont dans ses essais.

**S. J.** – Nous nous sommes rendu compte que chaque personnage apportait sa propre théâtralité, et la vidéo, pour nous, c'est un degré de plus, c'est une façon autre de rendre compte de la voix et du visage de l'acteur. En mettant au début l'image et le son sur les atlantes, d'emblée on annonce le spectacle, de la même façon que Cassandre prédit le meurtre et le met en scène. On ne cesse de mettre en abyme le fait d'être au théâtre, et on se rend compte que la vidéo n'est pas un artifice, mais qu'elle croise finalement toutes les réflexions que les modernes se posent.

## Séquence 6

**Comment s'est déroulé le travail avec la troupe et les acteurs de la Comédie-Française ?**

**D. M.** – Dès les premières rencontres Stéphanie et moi avons éprouvé un vrai plaisir de nous sentir bien chez eux, dans leur maison, et d'être leurs invités et à la fois un peu leurs guides pour vivre une expérience de création que nous avons envie de partager. Et avec Sénèque, la ligne de départ était la même pour nous tous,

face à cette dramaturgie romaine dont il n'existe presque aucune culture de la représentation en France. Tous ont été d'une grande générosité et d'une belle ouverture d'esprit. Vraiment, nous nous sommes sentis privilégiés de vivre cette expérience à la Comédie-Française.

Propos recueillis par Marielle Vannier et Caroline Bouvier le 20 avril 2011.

## ANNEXE 10 = ENTRETIEN AVEC HERVÉ PIERRE, COMÉDIEN SOCIÉTAIRE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

### Séquence 1

Comment avez-vous abordé le rôle d'Égisthe ?

**Hervé Pierre** – Avec beaucoup d'humilité. Je n'avais jamais approché la tragédie romaine et les pièces de Sénèque. J'ai donc découvert en même temps la puissance de cette tragédie qui éloigne les actions de la scène pour inviter les spectateurs à se pencher vers les protagonistes, à les écouter, à laisser les mots et leur puissance évocatrice construire le drame et la monstrosité et à découvrir le *nefas*. J'ai découvert aussi la force poétique de la traduction de Florence Dupont, son culot à rendre ce texte proche de nous.

Égisthe exprime beaucoup en une scène très courte et très intense. J'ai découvert un homme effrayé, marqué par un destin qui le dépasse, descendant du monstre Thyeste, un être paradoxal, un vieil enfant pervers qui sait qu'il ne

peut échapper à son destin mais qui a besoin de la fureur de Clytemnestre pour accomplir la vengeance. Il a avec elle une relation qui est sans doute d'une grande sensualité. Il prend la place d'Agamemnon, absent pendant dix ans, dans le lit conjugal, mais n'aura de légitimité qu'après le crime. J'essaie de répondre à cette question dans un moment de doute. Il me faut raconter toutes ces couleurs dans une concentration de temps et une proposition de mise en scène très belle formellement qui impose aux acteurs une place extrêmement précise. J'éprouve en ce moment des difficultés à être simple et engagé, concret et distancé, c'est-à-dire à rendre compte du personnage dans un projet où la poésie prend racine dans les fondamentaux de la tragédie romaine et dans les sophistications techniques d'aujourd'hui.

### Séquence 2

Est-ce la première fois que vous travaillez au théâtre avec des projections vidéo ?

**H. P.** – Oui, c'est la première fois que je travaille avec l'image projetée. En tout cas où elle prend une place première dans la dramaturgie du spectacle. Je la considère comme partenaire donnant aux chœurs une dimension mythique rarement atteinte jusqu'à maintenant.

Quelles ont été les difficultés liées aux contraintes techniques du tournage ?

**H. P.** – L'immobilité, la concentration nécessaires ! Un casque sur la tête équipé d'une caméra HD qui ne cadre que le visage ; en face de vous, à droite et à gauche, deux projecteurs et deux micros ; toujours en face, au milieu, un écran prompteur où défile le texte ; plus loin au fond, un écran avec votre reflet en direct ; dans l'oreille, un écouteur pour recevoir les consignes du metteur en scène...

Quelle conséquence peut avoir dans votre jeu la confrontation à soi de l'image vidéo ? (par exemple à partir du prologue et des projections sur les atlantes) ?

**H. P.** – C'est une difficulté, sans doute, de découvrir la force de ces projections et de prendre la suite du texte en étant au même niveau. Mais c'est aussi une grande joie de partager la scène avec une projection de soi qui vous grandit et vous facilite l'accès à l'indicible. Lorsque Thyeste s'adresse à son fils Égisthe et que je suis l'un et l'autre et que je regarde ces

atlantes me parler, je sens que quelque chose d'inouï est en train de se passer.

Qu'est-ce qui vous a surpris dans le travail avec Denis Marleau ?

**H. P.** – Son approche de la scène est celle d'un plasticien. J'ai donc découvert l'importance du visuel, dans les projections bien sûr, mais aussi dans l'organisation du plateau, dans sa relation avec les acteurs. Ce n'est pas à proprement parler une surprise mais la découverte d'une autre façon d'entrer dans la connaissance d'une œuvre. La complicité de Denis et Stéphanie est aussi très belle, un binôme de créateurs qui réfléchissent et construisent ensemble, l'un attentif au sens et à la dramaturgie, l'autre plus intuitif et compositeur de l'œuvre. Mais ils sont tous les deux dépositaires de ces mêmes qualités.

L'approche de Denis Marleau a-t-elle modifié votre regard sur ce texte ?

**H. P.** – J'ai découvert *Agamemnon* de Sénèque dans la traduction de Florence Dupont avec Denis et Stéphanie au fur et à mesure du travail et cette œuvre restera, comme la découverte de la tragédie romaine, le souvenir d'une aventure de travail exigeante. Je ne pourrai lire une autre tragédie de Sénèque sans repenser à notre rencontre chaleureuse.

Propos recueillis par Marielle Vannier et Caroline Bouvier le 7 mai 2011.