Études de lettres

1-2 | 2010
Tradition classique

« Comment représenter l'antique » De l'*Antigone* de l'Odéon aux *Electre* d'Antoine Vitez

Pierre Voelke

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/edl/404
DOI : 10.4000/edl.404
ISSN : 2296-5084

Éditeur
Université de Lausanne

Édition imprimée
Date de publication : 15 mai 2010
Pagination : 251-274
ISBN : 978-2-940331-22-2
ISSN : 0014-2026

Référence électronique
Pierre Voelke, « « Comment représenter l'antique » De l'*Antigone* de l'Odéon aux *Electre* d'Antoine Vitez », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 18 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/edl/404 ; DOI : https://doi.org/10.4000/edl.404

© Études de lettres

« COMMENT REPRÉSENTER L'ANTIQUE » DE L'*ANTIGONE* DE L'ODÉON AUX *ELECTRE* D'ANTOINE VITEZ

Que faire de l'antiquité de la tragédie grecque et de la distance temporelle qui nous sépare d'elle lorsqu'on la met en scène ? L'article explore quelques réponses apportées à cette question, à partir de la mise en scène de l'*Antigone* de Sophocle sur la scène de l'Odéon, en 1844. Sont prises en compte la volonté de restituer l'étrangeté de la tragédie grecque, à l'œuvre dans les mises en scène du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne et dans l'*Orestie* de Jean-Louis Barrault, ou à l'inverse la volonté d'actualisation dont témoignent les *Troyennes* de Sartre. L'essentiel de l'analyse porte sur les trois mises en scène de l'*Electre* de Sophocle par Antoine Vitez et sur le projet qui les sous-tend : à savoir, dépasser l'opposition entre éloignement et actualisation, pour tenter de prendre en charge l'épaisseur du temps, avec ses différentes strates, qui s'est écoulé entre la tragédie grecque et nous.

Tout est à nous, dit l'Etranger. Tout est à ce monde –
et nos morts nous les portons en nous
sans que l'espace rétrécisse, sans en être pour autant plus lourds –
nous prolongeons leur vie par les galeries profondes et les racines désolées,
leur propre vie, notre propre vie intacte dans le soleil.
Yannis Ritsos, *Quand vient l'étranger*, Paris, Seghers, 1985.

En souvenir de Stéphane Pilet et de Frédéric Ruttimann

Que faire de l'antiquité de la tragédie grecque et de la distance temporelle qui nous sépare d'elle lorsqu'on la met en scène ? Ou, pour reprendre le titre d'un essai critique de Roland Barthes, « comment représenter l'antique » ? C'est cette question que j'aimerais aborder, en m'intéressant tout particulièrement aux mises en scène successives de l'*Electre* de Sophocle proposées par Antoine Vitez, en 1966, 1971 et 1986. Avant d'en arriver à Vitez, et pour mettre en perspective les réponses qu'il apporte à la question posée, j'évoquerai quelques expériences de théâtre antique menées avant lui sur les scènes françaises. Dans ce jalonnement très partiel et sélectif, je m'arrêterai à l'acte fondateur que constitue la mise en scène de l'*Antigone* de Sophocle au théâtre de l'Odéon en 1844 ; puis, plus brièvement, j'évoquerai trois expériences auxquelles Vitez lui-même fait allusion dans ses écrits pour s'en démarquer : le travail du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne ; l'*Orestie* montée par Jean-Louis Barrault, à laquelle Barthes consacra l'essai déjà mentionné ; l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide par Sartre.

*1. Retrouver l'Antiquité par delà le classicisme : l'*Antigone *de 1'Odéon*

Le 28 octobre 1841, à l'initiative du roi de Prusse, l'*Antigone* de Sophocle était portée à la scène dans le théâtre de la cour de Potsdam. Pour la première fois en pays germanophone, une tragédie grecque était représentée dans son intégralité, sans coupure ni ajout, dans une traduction en vers calqués sur la répartition des vers du texte grec. Cette fidélité philologique allait de pair avec la recherche d'une fidélité aux conditions antiques de la représentation théâtrale telles qu'on pouvait les reconstituer à ce moment-là. Ainsi les parties chorales étaient chantées par un chœur divisé en deux demi-chœurs qui chantaient alternativement strophes et antistrophes, sur une musique orchestrale composée pour l'occasion par Félix Mendelssohn. Les choreutes évoluaient dans une *orchestra*, avec en son centre une réplique de l'autel de Dionysos, tandis que les acteurs jouaient à l'arrière-plan sur une scène surélevée, dont le fond représentait le palais de Créon, avec de part et d'autre des *parodoi* pour les entrées et sorties des personnages.

Avant d'être reprise à Londres, cette mise en scène de l'*Antigon*e sera transposée en 1844 dans les murs de l'Odéon, à Paris. Traduite par Paul Meurice et Auguste Vacquerie, proches amis de Victor Hugo,

cette *Antigone* parisienne constituait pour le public français, ici encore, la première occasion de voir une tragédie grecque représentée intégralement, avec le souci de la fidélité à la pièce originale et aux conditions antiques de la représentation. Cette fidélité devait créer un effet d'étrangeté propre à susciter la curiosité du public. Ainsi dans un article paru dix jours avant la première (*L'Artiste*, 12 mai 1844), Gérard de Nerval relève que « l'étrangeté du spectacle et l'exécution des chœurs célèbres de Mendelssohn ôteront tout prétexte à l'ennui ». De même, dans son compte rendu de la première représentation (*L'Artiste*, 26 mai 1844), Nerval note que la motivation première du public était d'assister à « un spectacle purement curieux ». Dans le même temps pourtant, si l'exotisme de la mise en scène draine le public, il n'est pas l'essentiel aux yeux de Nerval, car si l'« on était venu à un spectacle purement curieux, on s'est vu pris à un drame d'une vérité et d'une passion de tous les temps et de tous les lieux » ; et de préciser : « voilà l'éternelle lutte du devoir moral contre la loi humaine, de la conscience ou de la passion contre l'obéissance due aux princes et aux parents ». Le retour à l'antique que manifeste la mise en scène ne saurait ainsi éclipser le caractère atemporel de la thématique [1].

L'écho que la pièce antique peut trouver dans le présent ne découle toutefois pas uniquement de ce caractère atemporel, mais également de son utilisation dans le cadre d'une polémique esthétique qui est pour sa part proprement contemporaine. La mise en scène de l'*Antigone* doit en effet faire la preuve des différences radicales qui séparent la tragédie grecque de la tragédie française ; différences qui, avant d'être pleinement établies par le regard à distance de Lessing, puis d'August Schlegel, avaient déjà été perçues en France même par Denis Diderot qui mettait au bénéfice de la tragédie grecque la simplicité de l'intrigue, la vérité du spectacle et la puissance des émotions ; ainsi dans le *Second entretien sur le fils naturel* (1757), l'encyclopédiste, évoquant « les situations naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites », continue en ces termes :

---

1. Sur l'*Antigone* de Potsdam, voir H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, p. 60-81 ; sur sa reprise à l'Odéon, voir H. L. Nostrand, *Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, p. 40-47, S. Humbert-Mougin, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, p. 120-121 et 173-174. Les articles de Nerval peuvent être lus dans G. de Nerval, *Œuvres complètes*, p. 801-803 et 805-809.

> Je ne me lasserai pas de crier à nos Français : La Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète ! Le poète l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule ; il y éprouve une attaque de douleur ; il y crie ; il y fait entendre des voix inarticulées. La décoration était sauvage ; la pièce marchait sans appareil. Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle. » [2]

Pour sa part, dans son compte rendu de la première de l'*Antigone*, Nerval écrit, comme en écho à Diderot :

> On s'était résigné à l'ennui solennel d'une tragédie française, à plus d'ennui peut-être encore, et l'on a assisté à une action simple, vraie, attachante comme la vie, rendue naïvement telle qu'elle est, avec la Providence qui domine et la Fatalité qui conduit.

Si la tragédie antique doit disqualifier la tragédie française, c'est qu'elle doit dans le même temps légitimer le drame romantique. C'est ainsi que quinze jours après la première, les deux traducteurs de l'*Antigone* publient une préface dans laquelle ils cherchent à mettre en évidence de façon systématique les points de contact entre tragédie grecque et drame romantique, avec pour modèle sous-jacent les conceptions défendues dix-sept ans plus tôt par Hugo dans sa préface à *Cromwell* [3]. L'une des qualités majeures que Meurice et Vacquerie veulent reconnaître chez les tragiques grecs, et qui ferait d'eux les précurseurs du drame, c'est ici encore la vérité du spectacle, ce qu'ils dénomment la « sincérité » des tragiques grecs ; ceux-ci « n'ont pas trié la vie […], ils n'ont pas pris la peine d'arranger l'homme, ils n'ont pas eu le loisir des répugnances délicates, ils ont peint tout bonnement ce qu'ils ont vu. […] Tout ce qui est dans la nature leur semble bon pour l'art ». A cette sincérité des tragiques grecs, qui les conduit à ne cacher aucun aspect de la condition humaine, s'ajoute, comme point de contact avec le drame, la valorisation du spectacle en tant que tel, notamment par le biais de la musique, du chœur et des costumes. Ainsi, « le public, habitué […] à entendre accuser le drame

2. D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, p. 105. Sur la réception de la tragédie grecque au XVII^e^ siècle et la place particulière qu'occupe Diderot, voir R. Trousson, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières ».

3. P. Meurice et A. Vacquerie, *Antigone. Tragédie de Sophocle*.

moderne de matérialisme et de spectacle, n'a pas dû être médiocrement surpris de toutes les curiosités de la mise en scène antique ».

Sans doute la reconstitution archéologique qui préside à la mise en scène permet de consommer la rupture entre théâtre antique et tragédie classique. Dans le même temps pourtant, Nerval lui-même n'est pas sans laisser transparaître quelques doutes sur la viabilité et la pertinence d'une telle mise en scène ; à cet égard, un passage de son compte rendu est révélateur :

> *Mettons de côté* l'appareil étrange de la mise en scène, que l'Odéon a bien fait sans doute de nous montrer *pour cette fois* ; […] qui nous empêchera désormais d'applaudir, au lieu de froides imitations, les chefs-d'œuvre traduits de la scène grecque ?

Comme le suggèrent les mots soulignés par moi dans ce passage, si l'expérience d'une mise en scène à l'antique, du fait même de son étrangeté, mérite d'être menée, cette expérience, acceptable parce qu'inédite, reste un élément annexe qui risque de faire obstacle à la juste appréciation de la pièce. Dès l'*Antigone* de 1844, se posent ainsi en filigrane ces questions : que faire de l'antiquité de la pièce antique ? Pourquoi et, le cas échéant, comment restituer l'antiquité de la tragédie grecque ?

*2. Restituer la distance : Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne et l'*Orestie *de Jean-Louis Barrault*

Comme l'a bien montré Sylvie Humbert-Mougin, si la reconstitution archéologique, quel que soit son degré de cohérence et d'exactitude, constitue en France, tout au long du XIX^e^ siècle, le modèle dominant dans la mise en scène des tragédies grecques, le choix de ce modèle peine à trouver une justification, au-delà de la curiosité qu'il suscite et de l'érudition qu'il manifeste. Bien plus, le choix de la reconstitution n'est accepté et apprécié que dans la mesure où il peut être concilié avec les attentes dominantes de la critique et du public bourgeois ; attentes relatives à la bonne facture de l'intrigue et aux émotions qu'elle est à même de susciter grâce à la performance d'un acteur phare [4].

---

4. Voir S. Humbert-Mougin, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, p. 173-196.

A cette pratique abâtardie s'oppose la restitution pleinement assumée du caractère antique de la tragédie grecque, telle que tente de la mettre en œuvre en France le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, fondé en 1936 par des étudiants, parmi lesquels Roland Barthes. Pour ce groupe, c'est « en suivant fidèlement, totalement le texte qu'on restituera non seulement l'esprit de la tragédie mais sa forme, qu'on retrouvera les lois de sa représentation », selon les termes de Maurice Jacquemont, metteur en scène des *Perses* en 1936 et de l'*Agamemnon* en 1947. Cette valorisation du texte implique d'une part un refus de tout psychologisme dans le jeu des acteurs ; comme le dit Jean Gillibert, autre pilier du groupe, « seul ce qui est exprimé compte ici et l'inconscient se juge sur pièce »[5]. Le respect strict de l'architecture de la pièce, avec son alternance de passages récités et chantés, implique également que soit reconnu le caractère fondamentalement conventionnel de la représentation tragique, à l'opposé de l'esthétique illusionniste que cultive la scène des théâtres à l'italienne. Les représentations se déroulent donc pour la plupart en plein air, notamment dans la cour de la Sorbonne, avec un décor réduit au minimum ; la mise en scène redonne au chœur sa place centrale, tandis que le jeu des acteurs, pendant longtemps tous masculins, est caractérisé par une stylisation que vient renforcer le port du masque ou du demi-masque.

Une autre voie pour restituer l'altérité de la pratique théâtrale antique consiste à s'inspirer de codes théâtraux ou rituels propres à d'autres cultures. C'est cette voie qu'explore Jean-Louis Barrault dans sa mise en scène de l'*Orestie* en 1955, présentée d'abord au Festival de Bordeaux puis à Paris, au théâtre de Marigny. Dans les différentes scènes qui mettent en communication le monde des humains avec le monde des dieux ou le monde des morts, qu'il s'agisse des prophéties de Cassandre dans l'*Agamemnon*, des invocations à Agamemnon prononcées sur son tombeau par Electre et Oreste dans les *Choéphores*, ou encore des interventions des Erinyes dans la dernière pièce de la trilogie, Barrault s'inspire de rites de possession importés au Brésil par les esclaves africains,

5. M. Jacquemont, « La mise en scène de la tragédie grecque » ; J. Gillibert, « La mise en scène de la tragédie grecque. Quelques problèmes généraux ». Sur l'expérience du GTA, voir en outre les témoignages de J. Lacarrière, *L'été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, p. 155-173, A. Burgaud, « L'expérience du groupe de théâtre antique de la Sorbonne », E. Ertel, « La tragédie grecque " réhabitée " », ainsi que P. Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, p. 50-53.

connus notamment sous les termes de *candomblé* ou *macumba*, et qu'il a lui-même pu observer.

Cette mise en scène reçoit un accueil très favorable de la presse ; on peut ainsi lire dans la revue *Carrefour* du 1er juin 1955 :

> Barrault a traité l'*Orestie* comme elle devait l'être : une grande fête sauvage de sang et de mort. Barrault a […] retrouvé et rejoint la frénésie antique à travers la *macumba* et l'exotisme archaïque à travers l'exotisme du Nouveau-Monde et des continents primitifs.

A cet enthousiasme s'oppose quelques voix discordantes, parmi lesquelles celles de l'hebdomadaire de l'« Action française » (*Aspects de la France* du 21 octobre 1955), qui évoque des « contorsions, [des] gesticulations artificielles plus proches de la maladie de Parkinson que de l'envoûtement des vieux rites magiques » ; ou celle de la revue *Réforme* (15 octobre et 12 novembre 1955), préférant aux « agitations pseudo-péruviennes des acteurs de Marigny » la mise en scène de l'*Agamemnon* proposée par le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, avec sa « liturgie pure et noble ».

On retiendra toutefois surtout les critiques cinglantes de Roland Barthes, pour qui « transformer la tragédie grecque en fête nègre […] pouvait très bien s'admettre pourvu qu'on l'accomplît réellement, sans concession ». Or précisément Barthes reproche à Barrault la confusion des styles, qu'il s'agisse du style des costumes ou du style du jeu des acteurs, et ses concessions à l'égard d'un théâtre psychologique bourgeois. « De telles ruptures sont insupportables, écrit Barthes, car elles rejettent immanquablement le dessein dramaturgique au rang d'accessoire pittoresque : le nègre devient décoratif. »[6]

3. Effacer la distance : les Troyennes *de Sartre*

C'est à l'opposé des tentatives visant à restituer l'altérité de la tragédie grecque que se situe l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide par Jean-Paul Sartre, représentée en 1965 au Théâtre national populaire, dans une mise

6. R. Barthes, « Comment représenter l'antique ». Jean-Louis Barrault témoigne de ses expériences de candomblé et de macumba notamment dans J.-L. Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, p. 86-90 et *Souvenirs pour demain*, p. 238-242.

en scène de Michel Cacoyannis. Dans un texte publié d'abord dans le mensuel du TNP, puis repris comme introduction à la pièce, Sartre s'explique sur ses choix ; les propos de Sartre sont précédés d'une brève introduction signée Bernard Pingaud, qui ironise sur « les dévots du théâtre antique [qui] tentent de ressusciter les drames d'Eschyle, Sophocle ou Euripide, tels que pouvaient les voir les Athéniens », allusion probable aux mises en scène du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne. Pour sa part, Sartre se démarque d'emblée de l'*Orestie* de Barrault, en contestant que la tragédie grecque soit « un théâtre sauvage », mettant en scène « des acteurs bondissant, rugissant et se roulant sur la scène, en proie à des transes prophétiques ». Si l'altérité de la tragédie grecque n'est pas celle à laquelle pense Barrault, Sartre, pour autant, ne nie pas toute la distance qui sépare la pièce d'Euripide des attentes du public du XX^e^ siècle, lorsqu'il indique dans une interview que « la pièce d'Euripide est un oratorio ou une suite de complaintes (pour nous monotones) des personnages principaux, accompagnées de cérémonies rituelles » [7]. C'est d'ailleurs en raison de cette distance, et pour la combler, qu'il juge indispensable un travail d'adaptation.

Cette adaptation doit rendre le texte conforme aux habitudes théâtrales du spectateur du XX^e^ siècle, en « dramatisant » la pièce. Dramatiser signifie introduire du dialogue là où se développait un chant choral ou la *rhêsis* d'un personnage, mais également expliciter et « psychologiser » des antagonismes entre personnages, tels que l'opposition entre Andromaque et Hécube. La captation du public passe aussi par l'usage d'un lexique parfois trivial, tel le verbe « crever » que Sartre utilise à plusieurs reprises, et par l'explicitation de la dimension sexuelle dans les rapports entre personnages ; ainsi, dans le texte de Sartre, Cassandre « va bondir d'un saut tout droit dans le lit d'un Grec », les déesses, comme Hélène, seraient « des filles folles de leurs corps », Hélène, elle-même, « le corps moite de convoitise », voulant « forniquer toutes les nuits », « a lâché son mari pour un beau mâle » et n'est en définitive qu'une « putain », désireuse de sentir sur elle « les regards brûlants » des hommes de Troie, tandis que Ménélas est qualifié de « cocu magnifique » [8].

---

7. J.-P. Sartre, « Entretien avec Gisèle Halimi ». L'introduction de Pingaud et celle de Sartre peuvent être lues dans Sartre, « Les Troyennes », p. 1047-1051.

8. On trouvera les expressions mentionnées dans les scènes V, X et XI. Le verbe « crever » apparaît dans les scènes V, XI, et en clôture de la pièce : « Faites la guerre,

Ce travail d'adaptation est la condition, selon les termes de Sartre, « pour que notre public puisse ressentir les vérités profondes exprimées par Euripide ». Mais ces « vérités profondes » elles-mêmes doivent être mises en résonance, de façon explicite, avec des réalités politiques contemporaines. C'est ainsi que Sartre sature son texte de références à l'Asie et à l'Europe, pour faire de la guerre de Troie le modèle des guerres coloniales menées par l'Occident dans le tiers-monde. Ainsi lorsque les soldats grecs viennent prendre Astyanax pour le tuer, là où l'Andromaque d'Euripide évoquait les « Grecs inventeurs de supplices barbares » (v. 764), celle de Sartre s'écrie (scène VIII) :

> Hommes de l'Europe,
> vous méprisez l'Afrique et l'Asie
> et vous nous appelez barbares, je crois,
> mais quand la gloriole et la cupidité
> vous jettent chez nous,
> vous pillez, vous torturez, vous massacrez.
> Où sont les barbares, alors ?
> Et vous, les Grecs, si fiers de votre humanité,
> où êtes-vous ?[9]

Cette lecture des *Troyennes* est à coup sûr modelée par l'expérience de la Guerre d'Algérie ; trente ans plus tard, en 1994, c'est d'ailleurs bien cette référence à la guerre d'Algérie que ravive Daniel Benoin, directeur de la Comédie de Saint-Etienne, lorsqu'il met en scène les *Troyennes* dans la version de Sartre et lorsqu'il fait le choix de confier les rôles des femmes troyennes à des actrices tunisiennes qui diront leur rôle en arabe, tandis que les figures de pouvoir – héros grecs et dieux – parleront

---

mortels imbéciles, | […] Vous en crèverez. | Tous. » Sur l'adaptation proposée par Sartre, voir N. Loraux, « Les Damnés de la terre à Troie. Sartre face aux *Troyennes* d'Euripide » (article repris et remanié dans N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque,* p. 9-27), et surtout C.-A. Chisu, *Hécube, une barbare sacrifiée* : *Les Troyennes, une lecture parallèle : Euripide et Jean-Paul Sartre*, notamment pour l'analyse des ressources stylistiques et rhétoriques mises en œuvre par Sartre pour dynamiser le texte et capter l'attention du public.

9. Même point de vue du chœur dans la scène III : « Déracinée, | arrachée à l'Asie, | il me faudra vivre et mourir en Europe. | Cela veut dire : en enfer », et dans la scène IX : « C'est de là qu'ils sont partis | la première fois, | pour raser notre ville | et coloniser l'Asie. | Déjà ils nous enviaient nos moissons, | les gens d'Europe, | ils haïssaient déjà notre race | et nous appelaient des sauvages, | eux, les impitoyables. »

français. En 1965 toutefois, la « sale guerre » menée par les Grecs, pour citer Cassandre (scène V), évoque de manière immédiate la guerre du Vietnam, comme Sartre lui-même l'indique en déclarant :

> Les jeunes Américains qui meurent aujourd'hui au Vietnam sont les victimes d'une mystification tout comme les jeunes Grecs qui tombaient sans vraiment savoir pourquoi sous les remparts de Troie. [10]

On notera néanmoins que l'actualisation voulue par Sartre ne trouve guère d'écho dans la mise en scène proposée par Cacoyannis ; ainsi selon le critique du *Nouvel Observateur* (25 mars 1965), les robes des acteurs évoquant l'Antiquité, la musique, la stylisation des gestes, les évolutions du chœur, « tout contribue à nous faire renouer avec le rituel de la tragédie ». Y a-t-il dès lors contradiction entre deux projets opposés, ou texte et mise en scène sont-ils néanmoins en harmonie ? Le même critique choisit la seconde réponse, en écrivant :

> Sartre et Cacoyannis parviennent à trouver une sorte d'accord, le premier attirant l'autre vers l'engagement dans le monde actuel, le second le maintenant dans la fidélité à Euripide.

A l'inverse, Gilles Sandier n'a pas de mots assez durs pour qualifier la mise en scène de Cacoyannis (« fresque à l'antique, académisme pompeux, assorti de hurlements odéonesques ») qu'il oppose à la « transposition lumineuse d'intelligence de Sartre » [11].

4. Mettre en scène l'épaisseur temporelle : les Electre *d'Antoine Vitez*

Reconstitution ou exotisme : lorsque en 1966 il choisit l'*Electre* de Sophocle pour sa première mise en scène au Théâtre-maison de la culture de Caen, Antoine Vitez place ces deux approches sur le même plan pour les écarter l'une et l'autre. Si la reconstitution « éloigne le public du texte et le séduit non par la fable ou le langage, mais par l'exotisme de la représentation », de la même façon « les louanges qui ont salué la mise en scène

---

10. J.-P. Sartre, « Entretien avec Gisèle Halimi ». Sur la mise en scène de Daniel Benoin, voir M. B. Servin, « Des *Troyennes* aux *Géants de la montagne*. La raison du théâtre », p. 163-167.

11. G. Sandier, *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre actuel*, p. 188-189.

de l'*Orestie* par Jean-Louis Barrault impliquaient un double racisme […]. Racisme à l'égard des Nègres en général, et racisme aussi à l'égard des Anciens, si lointains, si étrangers, si primitifs qu'on ne peut les comparer qu'aux Nègres ». Et Vitez de conclure : « C'est cela que je critique dans la reconstitution, cette affirmation d'une distance inaccessible entre l'œuvre et nous, d'une *essence* antique. » [12]

Ce qui sous-tend cette position, c'est le rôle de traducteur au centre de l'activité intellectuelle de Vitez, et qui précède et englobe son rôle de metteur en scène. Traducteur de l'*Electre*, Vitez note ainsi que « la mise en scène commence par être un travail de linguiste » et c'est ce rôle de traducteur qui conduit Vitez à refuser de privilégier la différence et la distance, comme il l'exprime de la façon la plus nette en 1981, alors qu'il vient de prendre la direction du Théâtre de Chaillot :

> J'ai horreur de cette mode qui fait les différences irréductibles. […] Au sens propre, ça me rend fou. Si je dois penser cela, je ne pourrai plus vivre. Le sens même de mon existence repose sur la possibilité de traduire [13].

Si Vitez refuse de placer sa mise en scène de l'*Electre* sous le signe de la reconstitution et de l'exotisme, il refuse dans le même temps l'actualisation telle que pratiquée par Sartre ; l'actualisation qui remodèle le texte, et qui se prolonge dans une mise en scène qui « rapproche, par allusion, le passé du présent ou plutôt identifie le passé au présent », relève à ses yeux d'une « démagogie ingénue » qui « nie l'Histoire ».

Refusant toute actualisation et toute reconstitution, au nom d'une activité traductrice qui garantit tout à la fois l'accessibilité et le respect du texte, Vitez place précisément au centre de cette première mise en scène le texte et sa profération. Selon le programme du spectacle,

---

12. Sauf mention contraire, les citations de Vitez relatives à cette première mise en scène sont tirées de « Notes pour Electre » et « A propos d'Electre », textes repris dans A. Vitez, *Ecrits sur le théâtre, 2. La scène, 1954-1975*, p. 133-149, ainsi que du programme du spectacle republié dans A. Vitez, *Le théâtre des idées*, p. 455-457. Sur cette mise en scène, voir également A. Ubersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, p. 14-15, P. Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, p. 99-100 et 139-140.

13. E. Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, p. 233. Sur la place centrale de la traduction dans la démarche intellectuelle de Vitez, voir la postface de D. Sallenave et G. Banu, dans A. Vitez, *Le théâtre des idées*, p. 585-591.

le dispositif scénique, réduit au minimum, est « composé d'escaliers s'étendant sur toute la longueur du plateau, d'un cercle, ces deux éléments reliés entre eux par un plan incliné et d'un paravent derrière lequel se déroule le crime ». Loin d'incarner des individus et moins encore d'assumer une psychologie, les acteurs, disposés sur les marches d'escalier et tous vêtus d'une même robe grise, ne s'avancent que pour proférer face au public leur texte, tandis qu'Electre occupe seule le cercle central qui symbolise son isolement et son enfermement. Cette position centrale accordée au texte se révèle également dans le traitement du chœur. Refusant de reconstituer les effets scéniques propres à la performance chorale, renonçant également à chercher des équivalences, Vitez réduit le chœur à trois femmes qui parlent à tour de rôle, avec pour souci premier « que le texte du chœur soit parfaitement compris du public » ; seul un accompagnement musical vient rappeler le caractère chanté de la partie chorale.

Dans son compte rendu du spectacle, la critique du *Monde* (12 février 1966), Nicole Zand, note que « Vitez a voulu que cette interminable plainte de la fille d'Agamemnon […] soit comme un cérémonial au cours duquel les officiants préparent l'épilogue connu de tous, la Vengeance », avant de conclure en évoquant « un rituel qui désincarne – qui décharne – les personnages ». Le refus de la reconstitution comme de l'actualisation, et le caractère atemporel du monde ainsi représenté, pouvaient sans doute créer les effets propres à une cérémonie religieuse ; et il est vrai que le programme du spectacle lui-même, à propos des robes portées par les personnages, parle de « costumes d'officiants ». Il n'est toutefois pas certain que telle ait été l'intention du metteur en scène ; en effet, si Vitez cherche bien à rendre visible une forme de permanence, il ne s'agit pas de la constance d'une parole à caractère rituel, mais de celle des idées dont le texte lui semble porteur ; d'où le souci de l'intelligibilité du texte, car, comme lui-même l'écrit : « Je ne projette pas la fable seulement dans le public, mais des idées, comme des coups de poing. » De plus, les idées dont il est question ne relèvent pas de la sphère religieuse, mais de l'histoire et de la politique ; ces idées, par leur permanence, renvoient en effet à un « schéma historique », celui qui fait qu'à la légitimité usurpée par la violence doit succéder son rétablissement dans la violence ; ainsi le point de vue défendu par Electre se confond-il en

définitive avec celui de l'Histoire [14]. Dès lors l'actualisation peut apparaître comme une démarche vaine, dans la mesure où chaque public est capable de reconnaître dans le schéma que projette la pièce les circonstances historiques particulières qui l'affectent. Preuve en est pour Vitez l'accueil que réservera le public algérien à sa mise en scène, lors d'une tournée à Alger, Oran et Timgad ; un public qui reconnaît « dans *Electre* la nation humiliée pendant cent vingt-cinq ans, soumise à l'usurpation coloniale, et ressuscitée quand l'espoir semblait perdu ». Si Vitez est resté fidèle à cette lecture politique de l'*Electre*, en elle-même originale par rapport à la tradition philologique qui voit dans cette pièce d'abord la tragédie familiale, il refuse dans le même temps la réduction de cette pièce à une telle lecture. Et c'est d'ailleurs une raison supplémentaire de refuser l'actualisation qui par des « associations d'idées politiques trop simples, trop facilement déchiffrables » détruiraient les autres lectures et empêcheraient que « le public soit placé en face de plusieurs chemins » [15].

Cinq ans après la mise en scène de Caen, Vitez revient à l'*Electre* en 1971. Produite par le Théâtre des Amandiers de Nanterre, la pièce n'est toutefois pas créée dans ce théâtre, mais dans l'Ecole Voltaire de Nanterre. Cette deuxième mise en scène s'inscrit en effet dans un projet de « théâtre de quartier », mené par le Théâtre des Amandiers, qui vise à sortir le théâtre des lieux qui lui sont destinés institutionnellement pour aller au-devant du public, dans des lieux tels que préaux d'écoles, maisons de jeunes, salles de mairies ou de paroisses ; un décloisonnement qui ne peut manquer de déconcerter, comme en témoigne la critique de l'*Humanité* (30 octobre 1971) :

> Une grande cité à Nanterre. Dans la nuit, les lumières brillent comme suspendues entre ciel et terre. Au détour d'un chemin, une pancarte pour le moins inattendue : « Electre ». Le théâtre des Amandiers s'est installé dans un préau d'école.

Comme en 1966, il s'agit bien de projeter des idées dont la permanence doit entrer en résonance avec des situations historiques particulières.

---

14. Voir en ce sens les propos de Vitez dans E. Ertel, « Comment jouer le chœur ? Entretiens avec Jacques Lacarrière et Antoine Vitez », p. 53.

15. A. Vitez, *Le théâtre des idées*, p. 168-169 et p. 16 pour la citation relative aux représentations en Algérie. Sur la bonne distance à respecter, dans la mise en scène de la tragédie grecque, à l'égard des références politiques contemporaines, voir les réflexions de S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, p. 127-134.

Ainsi, en 1971, le pouvoir usurpé qu'exercent Clytemnestre et Egisthe ne renvoie plus au pouvoir français en Algérie, mais bien plus à celui qu'exercent les colonels grecs (« les hommes au pouvoir aujourd'hui en Grèce sont dans la situation d'Egisthe » [16]). Dans le même temps, la façon de montrer la permanence s'est modifiée. En 1966, la permanence des idées se lisait dans une mise en scène qui plaçait la pièce hors du temps, à la fois par son credo, « ni reconstitution ni actualisation », et par la désincarnation des acteurs. En 1971, Vitez réinscrit la pièce dans le temps, au sens où ce qui l'intéresse dans le texte ancien, « c'est l'épaisseur du temps qui est passé entre nous et cet objet » [17]. Cette épaisseur temporelle ne signifie pas distanciation, la pièce ne devant en aucun cas devenir un objet ethnologique. Bien au contraire, cette prise en compte de l'épaisseur temporelle signifie que la mise en scène ne doit pas tenter de passer par-dessus le temps qui nous sépare de sa création, pour viser la reconstitution, mais elle doit tout à la fois dire l'antiquité de la pièce et faire en sorte que cette antiquité entre en résonance avec des références historiques et culturelles qui lui sont postérieures.

Dans un entretien filmé, Vitez reprend librement à son compte l'idée paradoxale que développe Blaise Pascal dans sa « Préface sur le Traité du vide », lorsqu'il écrit :

> Ceux que nous appelons Anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses, et formaient l'enfance des hommes proprement ; et comme nous avons joint à leurs connaissances l'expérience des siècles qui les ont suivis, c'est en nous que l'on peut trouver cette Antiquité que nous révérons dans les autres [18].

---

16. Sauf mention contraire, les citations de Vitez relatives à cette deuxième *Electre* sont tirées de « Electre et notre temps », in A. Vitez, *Le théâtre des idées*, p. 167-177 ; sur cette mise en scène, voir également l'entretien avec Vitez republié dans ce même volume, p. 477-480, ainsi que les notes et le programme republiés dans A. Vitez, *Ecrits sur le théâtre, 2. La scène, 1954-1975*, p. 281-290. Voir en outre R. Temkine, *Mettre en scène au présent*, p. 184-187, A. Ubersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, p. 24-27.

17. E. Ertel, « Comment jouer le chœur ? Entretiens avec Jacques Lacarrière et Antoine Vitez », p. 53.

18. B. Pascal, « Préface sur le Traité du vide », p. 456-457. Vitez paraphrase Pascal dans *Journal intime de théâtre*, un film de Fabienne Pascaud & Dominique Gros, La Sept / Vidéo-INA 1988.

Si Pascal appliquait ce principe aux sciences qui sont « soumises à l'expérience et au raisonnement », Vitez l'étend à l'activité poétique en déclarant : « Les poètes d'aujourd'hui sont vieux de tout ce qui a été écrit depuis [l'Antiquité] », et implicitement il l'applique également au travail de la mise en scène. Le metteur en scène doit prendre en charge l'histoire qui se déroule de la pièce antique jusqu'à nous, pour faire de cette épaisseur temporelle une caisse de résonance pour la pièce antique. Plus encore que Pascal, c'est le poète grec Yannis Ritsos qui inspire Vitez dans cette appréhension du temps ; Ritsos « qui pense la *civilisation-poésie-langue* grecque comme s'il voyait en transparence la totalité de l'histoire depuis aujourd'hui jusqu'à Homère, avec Byzance comme un écran pourpre qui colore le tout ». Cette citation précise bien en quel sens Vitez parle d'« épaisseur temporelle ». La métaphore de l'épaisseur met en évidence que le passé n'est pas appréhendé comme une succession de moments discrets, mais bien plus comme une totalité ; une totalité certes formée de strates successives, mais qui, à l'image d'une coupe géologique, doivent pouvoir être appréhendées simultanément.

Dans la mise en scène de 1971, le texte de Sophocle se trouve donc « mis en vibration » par l'œuvre de Ritsos, qui englobe à elle seule toute l'histoire grecque et toute l'épaisseur temporelle qui nous sépare de l'Antiquité. Vitez procède ainsi à un montage en insérant dans le texte de Sophocle des fragments de l'œuvre de Ritsos, fragments qu'il dénomme « parenthèses ». L'insertion de ces fragments s'opère de manière à ce qu'ils fassent directement écho aux vers sophocléens qui précèdent. Les correspondances sont d'autant plus directes lorsque les fragments de Ritsos sont tirés de poèmes qui retravaillent déjà le mythe antique, tel le poème intitulé *Oreste*. Ainsi lorsque l'Electre de Sophocle déclare : « Comme une réfugiée méprisée par tout le monde, je suis servante dans la maison de mon père, misérablement vêtue, et debout entre les tables vides », les vers de Ritsos poursuivent :

> Complètement aveugle, emprisonnée dans sa cécité. Comment est-il possible
> qu'elle vive une vie seulement par opposition à une autre,
> par sa haine seulement pour une autre et non par amour
> pour sa propre vie, sans avoir une place à elle ?

Ailleurs, le collage permet d'incruster les références contemporaines dans le texte antique. Ainsi, lorsque Electre appelle sa sœur à la résistance,

en lui disant : « pour ton père, pour ton frère, lutte avec moi, souffre avec moi, délivre-moi, délivre-toi de nos malheurs et n'oublie pas : c'est honteux d'accepter la honte », les vers de Ritsos enchaînent :

> Sans maîtres, de notre volonté seulement,
> avec de l'insistance, du discernement, tant de peine, nous sommes
> devenus ce que nous sommes. Nous ne nous sentons
> pas du tout inférieurs, nous ne baissons pas les yeux. Nos seuls
> titres : trois mots : Makronissos, Yaros et Léros. Et si nos vers
> un jour vous paraissent maladroits, rappelez-vous seulement qu'ils
> furent écrits
> sous le nez des gardiens, et la baïonnette toujours sur notre flanc.

Ces vers, datés du 23 mars 1968, appartiennent à une période durant laquelle Ritsos vit déporté sur les îles de Yaros d'abord, Léros ensuite, avant d'être assigné à résidence sur l'île de Samos. Si la référence contemporaine est explicite, l'Antiquité n'est pourtant pas absente, puisque ces vers sont tirés d'un poème intitulé « Héraclès et nous », qui met en relation, pour souligner les contrastes, le héros antique et le poète qui résiste à travers son écriture [19].

Une partie de ces parenthèses de Ritsos sont dites en grec moderne par une voix off, ici encore pour marquer la continuité qui relie la Grèce moderne à la Grèce antique. Pour dire ce texte désormais composite, les acteurs évoluent dans un espace constitué de deux chemins en bois, laqués de rouge, qui se croisent à angle droit pour former une croix. Pour Yannis Kokkos, concepteur de ce dispositif, « le chemin en croix peint en rouge d'Electre [est] à la fois carrefour des deux textes, ceux de Sophocle et de Ritsos, dialogue entre le quotidien et le mythe, évocation des racines orthodoxes de l'hellénisme et ancestral chemin sanglant » [20].

A la différence de la précédente mise en scène, le jeu des acteurs se veut « provocant, démonstratif » ; l'inscription de la pièce dans l'épaisseur du temps semble aller de pair avec une véritable incarnation des

---

19. Les deux « parenthèses » citées se trouvent dans A. Vitez, S*ophocle. Electre. Parenthèses de Yannis Ritsos*, p. 22 et 74. Dans leur version intégrale, « Oreste » peut être lu dans Ch. Prokopaki, *Yannis Ritsos*, p. 137-160, et « Héraclès et nous » dans le recueil *Pierres, Répétitions, Barreaux*. Sur l'épaisseur historique qui travaille l'œuvre de Ritsos, voir M. Métoudi, *Yannis Ritsos. Qui êtes-vous ?*, p. 61-76.

20. Y. Kokkos, *Le scénographe et le héron*, p. 27 ; cf. A. Vitez, *Le théâtre des idées*, p. 172.

personnages. Dans le même temps pourtant, l'exagération de la gestuelle est aussi là « pour qu'on ne doute pas qu'il s'agisse de théâtre », pour créer ainsi une dissociation entre l'acteur et son personnage, pour échapper précisément à la « chimère de l'incarnation » à laquelle Vitez lui-même, comme acteur, dit avoir succombé [21]. De fait, comme en 1966, le jeu des acteurs se veut dépourvu de toute charge psychologique ; une distance entre l'acteur et son personnage est créée notamment par l'enduit doré qui recouvre les visages, citation du masque antique dont la fonction originelle est précisément de masquer l'acteur et non de représenter le personnage. Cette dissociation entre l'acteur et le personnage trouve son expression la plus nette dans le traitement du chœur ; les parties chorales ne sont en effet attribuées à aucun acteur en particulier, mais elles sont réparties entre les différents acteurs, dans des proportions inégales toutefois, puisque à lui seul le pédagogue, joué par Vitez lui-même, assume dix-neuf répliques chorales, ainsi que les deux premiers stasimon [22].

La distribution des interventions chorales entre les acteurs répond toutefois également à un impératif économique qui ne relève pas de la seule contingence, mais de l'essence même du théâtre. En effet, comme Vitez le souligne, à la pérennité de l'œuvre théâtrale s'opposent la précarité et le caractère éphémère de sa représentation, contre lesquels il est vain de vouloir lutter « en fabriquant des objets trop beaux, trop solides, trop consistants, quand nous devrions bien savoir qu'ils seront détruits après quelques représentations » [23]. Renoncer au chœur comme tel en répartissant ses interventions entre les différents personnages, jouer l'*Electre* dans les préaux d'école, avec un dispositif scénique minimal, aisément transportable, c'est donc aussi assumer l'essence du théâtre

21. A. Vitez, *Ecrits sur le théâtre, 4. La scène, 1983-1990*, p. 179, pour la première citation, E. Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, p. 186, pour la seconde. Sur la conception vitézienne de l'acteur, voir encore l'étude de G. Banu, « Le corps vitézien ou la théâtralité exaltée ».

22. Le pédagogue est suivi de Chrysothémis (18 répliques), Pylade (6), Clytemnestre (3), Egisthe (3e stasimon), Electre et Oreste (1 réplique) ; ces chiffres sont donnés par D. Biscos, *Antoine Vitez. Un nouvel usage des classiques*, p. 339.

23. Sur cette précarité du théâtre, voir les propos tenus par Vitez dans E. Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, p. 156-157, et E. Ertel, « Comment jouer le chœur ? Entretiens avec Jacques Lacarrière et Antoine Vitez », p. 51.

qui, ne pouvant accéder au rang de monument, doit plutôt jouer de son caractère éphémère.

Si la mise en scène, du fait de sa nature provisoire, peut être fondée sur une économie de moyens scéniques, cette même précarité confère une forme de luxe à la représentation théâtrale, à l'investissement humain et matériel qu'elle suppose. Dans la mise en scène de l'*Electre*, ce luxe, inscrit dans la nature même du théâtre, se trouve signifié par le bouquet de fleurs que Clytemnestre destine comme offrande à la tombe d'Agamemnon ; bouquet de fleurs véritables destinées à ne durer que le temps d'une représentation, puisque répandues à terre, puis piétinées par Electre. Emblématiques de l'éphémère et du luxe de la représentation théâtrale, les fleurs coupées revêtent également une signification métaphorique dans le cadre même de la pièce ; associées à la figure de Clytemnestre, elles situent la reine du côté de la beauté et de la séduction, par opposition à Electre, tout entière tournée vers le père mort ; dans le même temps pourtant, fleurs coupées, puis piétinées, elles mettent en évidence le sursis dans lequel elle vit[24].

Vingt ans après la première mise en scène, quinze ans après la deuxième, Vitez revient une dernière fois à l'*Electre* en 1986, en faisant jouer la pièce dans les murs du Théâtre de Chaillot. Après la poésie de Ritsos destinée à faire vibrer le texte de Sophocle, la référence à la Grèce contemporaine passe cette fois par les costumes et le décor, conçu une fois encore par Yannis Kokkos. L'espace représenté évoque tout à la fois la chambre à coucher, avec un lit, une table de nuit, un miroir sur pied, et la cuisine, avec une table, sur laquelle sont posées tasses et cafetière, ainsi qu'un vieux poste de radio ; à l'arrière-fond se dessine un paysage portuaire semblable à celui du Pirée.

Pour représenter le chœur dans cet univers contemporain, Vitez emprunte son modèle à la vie quotidienne. Le chœur « qui existe réellement dans la vie », ce sont les voisins et les voisines : personnes n'appartenant ni à la famille ni au cercle des amis, personnes familières néanmoins à force d'être côtoyées, prêtes à discuter des événements qu'on leur relate,

---

24. Sur le caractère luxueux du théâtre et sur la signification des fleurs dans sa mise en scène, voir en particulier A. Vitez, *Le théâtre des idées*, p. 172-173, ainsi que le texte « Les fleurs de la reine », in A. Vitez, *Poèmes*, p. 91. Longue analyse chez D. Biscos, *Antoine Vitez. Un nouvel usage des classiques*, p. 261-275.

à recevoir des confidences sur un pas de porte, à les commenter[25]. Dans la mise en scène de Vitez, les trois voisines entre lesquelles se répartissent les interventions du chœur assument en outre diverses tâches ménagères, telles que servir le café, faire le lit, ramasser les fleurs, encore elles, éparpillées par terre. Au modèle de la voisine semble ainsi se superposer celui de la servante, voire de l'infirmière, comme le suggèrent leurs robes blanches et la façon dont est figurée, par contraste, Electre ; habillée de noir, cloîtrée dans sa chambre à coucher, ni coiffée, ni maquillée, Electre apparaît en effet pour une large part comme une malade habitée par la folie. Aux trois femmes du chœur s'ajoute un coryphée aveugle et coiffé d'une couronne de laurier, personnage « pythique », seul personnage à assurer le lien avec l'Antiquité.

Cette mise en scène peut sembler en rupture par rapport aux deux précédentes. D'abord, dans cette *Electre* jouée à la cuisine, jouée dans l'*oikos*, c'est la tragédie familiale qui semble mise en avant, cette « histoire d'amants maléfiques », cet « horrible fait divers »[26]. Dans le même temps pourtant, le mur qui délimite la pièce où se joue la pièce est surmonté d'une balustrade, elle-même ornée de statuettes dirigées vers le public ; ce qui devrait être un mur intérieur se présente ainsi comme une façade extérieure, de sorte que la limite entre l'intérieur et l'extérieur semble brouillée, l'espace de la cité surgissant au milieu de l'espace domestique[27]. La tragédie familiale s'articule ainsi à la tragédie politique, celle qui permet de reconnaître, en 1986 comme en 1966, « les fragments de l'histoire à venir […], les usurpateurs, les tyrans assassinés, le retour des clandestins et leur émotion devant le pays retrouvé, la rage au cœur de l'homme qui rentre et découvre l'étendue des malheurs de la patrie dans le corps outragé d'une femme, sa sœur ».

---

25. Sur ce chœur du quotidien, voir les propos tenus par Vitez dans E. Ertel, « Comment jouer le chœur ? Entretiens avec Jacques Lacarrière et Antoine Vitez », p. 52 et 54.

26. Les citations de Vitez relatives à cette troisième mise en scène sont tirées de textes réunis dans A. Vitez, *Ecrits sur le théâtre, 4. La scène, 1983-1990*, p. 171-180. L'expression « horrible fait divers » est déjà présente dans le programme du spectacle de 1971, repris dans A. Vitez, *Ecrits sur le théâtre, 2. La scène, 1954-1975*, p. 288. Cette *Electre* de Chaillot est facilement accessible grâce au film du spectacle réalisé par Hugo Santiago (Théâtre national de Chaillot/INA, 1986). Voir en outre A. Ubersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, p. 98-100.

27. Relevé par P. Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, p. 108.

Par ailleurs, à travers le décor et les costumes, Vitez n'a-t-il pas cédé aux sirènes de l'actualisation ? Dans une note, le metteur en scène explique son choix, en indiquant que son dessein est « d'augmenter la différence entre l'effet de réalité du décor et des costumes et l'éloignement poétique du texte ». Même si les moyens et les résultats scéniques sont fort différents, c'est bien toujours l'épaisseur temporelle entre nous et le texte ancien qui intéresse Vitez. Au demeurant, outre le coryphée couronné de laurier, le décor lui-même, s'il fait d'abord référence à la Grèce contemporaine, n'en réunit pas moins, selon Kokkos, « différentes strates de mémoire hellénique, du décor de la tragédie grecque au souvenirs du Pirée et de la guerre civile »[28]. De fait, le mur qui tout à la fois marque et brouille la limite entre l'intérieur et l'extérieur est percé de trois portes et évoque ainsi le mur de la *skênê* antique.

Dans cette dernière mise en scène, l'épaisseur temporelle qui remplit l'espace entre nous et l'Antiquité s'incarne littéralement dans l'actrice Evelyne Istria qui joue Electre pour la troisième fois avec Vitez, après 1966 et 1971. En 1986, Evelyne Istria jouant Electre paraît dès lors plus âgée que l'actrice jouant sa mère Clytemnestre. Aucune incohérence toutefois dans cette inversion des âges, « parce que la fille, enfermée dans le ressentiment, a pris les rides de la vengeance, tandis que la mère jouit de la vie, le bonheur est dans le crime ». Si le vieillissement de l'actrice est porteur de ce sens, dans le même temps ce vieillissement renvoie au temps accumulé par la figure d'Electre de Sophocle jusqu'à nous : « la pérennité de l'actrice, semblable et changée, même voix, même corps, c'est la pérennité de la figure, dans le Temps ».

Pierre Voelke
Université de Lausanne

28. Y. Kokkos, *Le scénographe et le héron*, p. 27.

BIBLIOGRAPHIE

Banu, Georges, « Le corps vitézien ou la théâtralité exaltée », in *Le corps en jeu*, éd. Odette Aslan, Paris, CNRS, 1993, p. 281-289.

Barrault, Jean-Louis, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959.

—, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972.

Barthes, Roland, « Comment représenter l'antique », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 71-79.

Biscos, Denise, *Antoine Vitez. Un nouvel usage des classiques*, Paris, Thèse de l'université Paris III, 1978.

Burgaud, André, « L'expérience du groupe de théâtre antique de la Sorbonne », in *Le théâtre antique de nos jours. Symposion international à Delphes*, Athènes, Centre européen de Delphes, 1984, p. 67-83.

Chisu, Camelia-Ana, *Hécube, une barbare sacrifiée. Les Troyennes, une lecture parallèle : Euripide et Jean-Paul Sartre*, Thèse de l'Université de Genève, 2008.

Copfermann, Emile, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, Paris, P.O.L., 1999.

Diderot, Denis, *Entretiens sur le fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion (GF), 2005.

Ertel, Evelyne, « La tragédie grecque " réhabitée " », *Théâtre/Public*, 70/71 (1986), p. 43-51.

—, « Comment jouer le chœur ? Entretiens avec Jacques Lacarrière et Antoine Vitez », *Théâtre/Public*, 88/89 (1989), p. 46-55.

Flashar, Hellmut, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, Beck, 1991.

Gillibert, Jean, « La mise en scène de la tragédie grecque. Quelques problèmes généraux », in *Le théâtre antique à la Sorbonne*, Paris, l'Arche, 1962, p. 6-10.

Goldhill, Simon, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2007.
Humbert-Mougin, Sylvie, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, 2003.
Jacquemont, Maurice, « La mise en scène de la tragédie grecque », in *Le théâtre antique à la Sorbonne*, Paris, l'Arche, 1962, p. 4-5.
Kokkos, Yannis, *Le scénographe et le héron*, ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu, Arles, Actes Sud, 1989.
Lacarrière, Jacques, *L'été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Plon, 1975.
Loraux, Nicole, « Les *Damnés de la terre* à Troie. Sartre face aux *Troyennes* d'Euripide », *Le Genre humain*, 29 (1995), p. 31-49.
—, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
Métoudi, Michèle, *Yannis Ritsos. Qui êtes-vous ?*, Lyon, la Manufacture, 1989.
Meurice, Paul et Vacquerie, Auguste, *Antigone. Tragédie de Sophocle*, Paris, Furne & Cie, 1844.
Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1989.
Nostrand, Howard Lee, *Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, Paris, André, 1934.
Pascal, Blaise, « Préface sur le Traité du vide », in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1998, p. 452-458 (1651[1]).
Prokopaki, Chrysa, *Yannis Ritsos*, Paris, Seghers, 1973 (1968[1]).
Ritsos, Yannis, *Pierres, Répétitions, Barreaux*, Paris, Gallimard, 1977.
Sandier, Gilles, *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock, 1970.
Sartre, Jean-Paul, « Entretien avec Gisèle Halimi », *Bleu nuit. Magazine du Centre dramatique national de Bourgogne*, 14 (1988), p. 15-16 (traduit de l'hebdomadaire yougoslave *NIN*, 28 mars 1965).
—, « Les Troyennes », in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2005, p. 1045-1112 (1965[1]).
Servin, Micheline B., « Des *Troyennes* aux *Géants de la montagne*. La raison du théâtre », *Les temps modernes*, 574 (1994), p. 163-192.
Temkine, Raymonde, *Mettre en scène au présent*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1977.

Trousson, Raymond, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. CLV, edited by Theodore Besterman, Oxford, 1976, p. 2113-2136.
Ubersfeld, Anne, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Paris, Quatre-Vents, 1994.
Vasseur-Legangneux, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2004.
Vitez, Antoine, S*ophocle. Electre. Parenthèses de Yannis Ritsos*, Paris, Editeurs français réunis, 1971.
—, *Sophocle. Electre*, Arles, Actes Sud, 1986.
—, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.
—, *Ecrits sur le théâtre, 2. La scène, 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995.
—, *Ecrits sur le théâtre, 4. La scène, 1983-1990*, Paris, P.O.L., 1997.
—, *Poèmes*, Paris, P.O.L., 1997.