

**Laure Petit**

*Chœur antique, chœur moderne.  
En quête du chœur des Bacchantes d'Euripide*

«Mon cortège  
Femmes qui avez laissé derrière vous le Tmôlos, rempart  
montagneux de Lydie  
Femmes venues de pays barbares sous ma conduite,  
Mes servantes  
Mes compagnes de voyage  
Levez les tambours de la ville de Phrygie  
Découverte de Rhéa, la grande mère et la mienne  
Venez entourer ici le palais de Penthée  
Frappez  
Afin que la ville de Cadmos voie  
Moi, je m'en vais chez les bacchantes dans les vallons du Cithéron  
Pour m'unir à leurs danses»<sup>1</sup>.

**Abstract**

The representation of the ancient chorus on present-day stages is the fundamental problem faced by all directors. I am currently trying to find solutions to this problem through applied research I have been carrying out since 2008. This stems from my training as a scholar of the ancient Greek world and it led to a staging of *The Bacchae* in 2011. The analysis considers drama in both of the contemporary acceptations of the word “dramaturgy”: on the one hand, Euripides’ dramaturgy, and on the other hand, the dramaturgy which is external to the play and is the work of the director. The study is rooted in the very letter of the text, from which the scenic realisation of the chorus was designed. It focuses on the characterisation of the chorus of the *Bacchae* and its dramatic role in the action conceived by Euripides: this is relevant both for the dramatic construction of the play and for its staging. The research also explores the theatrical creation process, by showing how playwriting can also engender scenic writing. The emphasis put on the chorus throughout the staging, and the choices that led to its scenic realisation, are grounded in the following interpretive hypothesis: the chorus as a musical, singing and dancing character points to the presence of god.

La messa in scena del coro antico sulla scena di oggi è il problema di base riscontrato dai registi. Attraverso la ricerca pratica che conduco dal 2008, nutrita dalla mia riflessione di ellenista e concretizzata nel 2011 dalla messa in scena delle *Baccanti*, propongo una possibile soluzione. La prospettiva dello studio che qui presento è

---

<sup>1</sup> Ἄλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας, / θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἄς ἐκ βαρβάρων / ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί, / αἴρεσθε τάπιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν / τύμπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα, / βασιλεία τ' ἀμφὶ δώματ' ἔλθοῦσαι τάδε / κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις. / ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχᾶς / ἔλθῶν ἴν' εἰσί, συμμετασχίσω χορῶν (*Bacch.* 55-63).

drammaturgica nel doppio senso odierno della parola "drammaturgia": la drammaturgia di Euripide e la drammaturgia esterna all'opera, quella del regista. La mia riflessione si basa sulla lettura del testo su cui è stata concepita la realizzazione scenica del coro. Viene analizzata la caratterizzazione del coro delle Baccanti in quanto personaggio e il suo ruolo drammaturgico nell'azione creata da Euripide. Parallelamente, si esplorano le vie della creazione teatrale e si vede come la scrittura teatrale può generare una scrittura scenica. L'importanza data al coro nella messa in scena e le scelte che hanno condotto alla sua realizzazione scenica sono sostenute da una specifica ipotesi di lettura: il coro come presenza musicale, cantante e coreografica rappresenta – non si usa a caso una parola della stessa radice – la presenza del dio.

La représentation du chœur antique sur la scène contemporaine représente la difficulté fondamentale rencontrée par toutes les mises en scène. C'est là un constat tant des praticiens que des théoriciens et critiques de théâtre. Le chœur est le plus souvent réduit à la portion congrue: un acteur joue le rôle du coryphée et sa présence s'avère plus souvent une source d'embarras que d'énergie pour la pièce<sup>2</sup>. Devant cet état de faits, j'ai voulu relever le défi. La représentation du chœur proposée dans ma mise en scène des *Bacchantes* en 2011 (III. 1) fruit de l'alliance de ma pratique théâtrale et de ma réflexion d'helléniste sur la poétique d'Euripide est un début de réponse à la question du traitement du chœur sur la scène aujourd'hui: je suis toujours en quête.

En amont de ce projet théâtral, une nécessité, dirai-je, à la fois artistique et morale: rendre à la tragédie grecque ce qui est à la tragédie grecque, le chœur. Il s'agissait, ainsi, de restituer pour un public contemporain, d'une part, la dimension sacrée de la tragédie liée en grande partie au chœur<sup>3</sup>; d'autre part, sa dimension chorégraphique, musicale et chantée<sup>4</sup>. La quête menée n'est pas une quête archéologique du chœur antique tel qu'il était représenté au Ve siècle avant J.-C. Elle est guidée par la volonté de rendre présent<sup>5</sup> le chœur pour le spectateur d'aujourd'hui en le recréant, avec la conviction que ce travail pratique et les sources auxquelles il puise peut être également un moyen de toucher, ne serait-ce que de manière infime, à ce que pouvait être le chœur antique.

---

<sup>2</sup> Voir sur ce point, le chapitre *The chorus* in GOLDHILL (2007).

<sup>3</sup> Sur ce point, BIERL (2001, 21): «Der Chor ist im antiken Drama weitgehend Ritual», avec la nuance cependant apportée par GRAF (2006, 111): «it is not only the chorus that fits a ritual role: as the sacrificial group is articulated by major and minor agents [...] in the same way the dramatic performance articulates its individual actors (besides the chorus)».

<sup>4</sup> Le chœur donc réellement "performé". Sur la problématique de la "performance", ici entendue au sens de représentation, je renvoie plus globalement à l'introduction du volume édité par GOLDHILL-OSBORNE (1999).

<sup>5</sup> Voir BROOK (1977). Je renvoie au particulier à la section intitulée *Le théâtre immédiat*.

Pour traiter cette question s'est imposée la tragédie *Les Bacchantes*. En effet, bien que le chœur des bacchantes dans la pièce d'Euripide n'ait pas un rôle comparable aux chœurs des *Suppliants* ou des *Euménides* dans les pièces éponymes d'Eschyle<sup>6</sup> du point de vue de l'action dramatique, il n'en est pas moins un personnage qui participe à l'action et qui est directement concerné par elle. Par ailleurs, au regard du spectateur d'aujourd'hui, dans la mesure où le chant et la danse coïncident avec l'être et l'agir propres des bacchantes, le chœur des bacchantes pouvait apparaître comme un chœur prototypique.

Le travail présenté ici suit une orientation dramaturgique dans les deux acceptions aujourd'hui du terme "dramaturgie"<sup>7</sup>: la dramaturgie d'Euripide et la dramaturgie venue de l'extérieur de l'œuvre, fait du metteur en scène. Aussi examinerai-je la manière dont Euripide, en poète artisan, selon l'étymologie du mot *poiētēs* a construit le rôle du chœur des bacchantes au sein de la pièce à laquelle ce chœur donne son nom et la manière dont moi-même, en tant que metteur en scène, j'ai conçu le chœur des bacchantes à l'intérieur de la création représentée en juin 2011.

### 1. Le personnage des bacchantes

Aristote, dans la *Poétique*, dit:

le chœur doit être considéré comme un des acteurs qui est une partie du tout et coopère à l'action dramatique<sup>8</sup>.

Cette définition est partielle. Ainsi «Aristote méconnaît-il ici la spécificité du chœur tragique du Ve s. av. J.-C., qui, bien qu'inséré dans l'action, possédait des fonctions très différentes de celles des acteurs»<sup>9</sup>. Cependant, elle invite le lecteur de tragédies à porter autant d'attention au chœur qu'aux personnages joués par les acteurs. Abordons donc d'abord le chœur comme un personnage de la fable en s'interrogeant sur sa caractérisation et son action, significatives pour la construction dramatique de l'œuvre et pour sa représentation scénique.

---

<sup>6</sup> Voir DI BENEDETTO-MEDDA (1997, 252).

<sup>7</sup> Voir l'introduction de la réflexion de DANAN (2010).

<sup>8</sup> Aristote, *Poétique* chapitre 18, 56a (éd. LANZA 1987, 180): καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι.

<sup>9</sup> Je cite ici LANZA (1987, 183). Il s'agit notamment des dimensions rituelles, collectives, et politiques du chœur. Il est tout à fait possible que les limites relevées ici au propos d'Aristote soient dues au fait que les autres fonctions du chœur ne concernent pas l'objet – la poétique – qu'il traite ici.

### 1.1. La lettre du texte

#### 1.1.1. «Femmes barbares»<sup>10</sup>

Le chœur des bacchantes est un chœur de femmes barbares en terre grecque. Dans les tragédies complètes d'Euripide qui nous sont parvenues, on compte trois autres chœurs de femmes barbares: d'une part les deux chœurs de Troyennes de l'*Hécube* et des *Troyennes*; d'autre part, le chœur des Phéniciennes<sup>11</sup>, dans la pièce éponyme, antécédent plus direct du chœur des bacchantes du point de vue de la situation dramatique ci-dessus rappelée (un chœur de femmes barbares en terre grecque).

Son origine étrangère est la première indication donnée au spectateur dans l'appel lancé par Dionysos/l'étranger aux bacchantes, au terme du prologue:

Mon cortège  
Femmes qui avez laissé derrière vous le Tmôlos, rempart montagneux de Lydie  
Femmes venues de pays barbares sous ma conduite<sup>12</sup>.

Le nom de la montagne "Tmôlos", mis en relief entre les deux césures penthémimère et heptémimère, anticipant l'expression ἔρυμα Λυδίας, symbolise métonymiquement l'Orient dont elles proviennent. C'est également la première information que les bacchantes donnent elles-mêmes, avec la même métonymie, au début de la *parodos*. Le chant sonne, du fait de cet écho, comme une réponse parfaite à l'appel de l'étranger de Lydie:

De l'Asie  
Le Tmôlos sacré derrière moi  
Je m'élançai<sup>13</sup>.

Cette appartenance étrangère vaut pour déclaration identitaire. On en veut pour preuve, la réaction des bacchantes face à la mort de Penthée annoncée par le second messenger. À l'indignation de ce dernier devant la joie éprouvée par les bacchantes à entendre cette nouvelle, le chœur répond:

Je suis étrangère à ton pays  
Je crie l'évoqué  
Mes chants sont barbares<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Ainsi Dionysos les appelle-t-il βάρβαροι γυναῖκες, v. 603.

<sup>11</sup> Sur le chœur des *Phéniciennes*, voir l'article de MEDDA (2005, 119-31).

<sup>12</sup> Vv. 55-57 précédemment cités.

<sup>13</sup> Ἀσίαις ἀπὸ γᾶς / ἱερὸν Τιμῶλον ἀμείψασα θοάζω, vv. 64s. Les parties chantées sont citées en italique.

<sup>14</sup> Εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάροις, v. 1034.

Le chœur refuse la pitié qui l'unirait dans une communauté de sentiment aux Thébains. Au contraire, en lieu de pitié, il chante l'évohé, instaurant, par là, une forte distance entre sa propre race et la race grecque.

Le chœur des bacchantes est, d'autre part, un chœur d'initiés. Elles forment le Θίασος («thiase», v. 55) du dieu, groupe collectif religieux consacré qu'on peut comparer au chœur de jeunes vierges Phéniciennes de la pièce éponyme, destinées à servir Apollon à Delphes<sup>15</sup> sans omettre sa singularité. Dans cette perspective, il me semble opportun de donner ici à l'adjectif παρέδρους («servantes», v. 57), apposé au chœur des bacchantes, un sens fort, indiquant la dimension sacrée du lien qui unit les bacchantes au dieu et à leur guide humain<sup>16</sup>. En tant que ξυνεμπόρους («compagnes de voyage», v. 57), elles l'accompagnent dans son voyage de propagation du culte dionysiaque.

#### 1.1.2. «Bacchantes Cadméennes<sup>17</sup> [...] Bacchantes d'Asie»<sup>18</sup>

Le chœur des bacchantes d'Asie qui entre sur scène depuis la *parodos* pour y rester jusqu'à la toute fin de la pièce est, par ailleurs, à mettre en rapport avec celui des bacchantes grecques. En effet, la fin de la tragédie thématise une relation à la fois d'identité et d'opposition entre les deux groupes à la jonction du dernier chant du chœur et du chant d'entrée d'Agavè:

Le chœur. Bacchantes cadméennes  
Transformez votre chant de gloire  
Transformez votre chant de belle victoire  
En pleurs  
En larmes  
Belle, l'épreuve qui fait tremper dans le sang de son fils la main sanglante d'une mère.  
Le coryphée. Mais je vois venir Agavé, la mère de Penthée  
Elle court vers le palais, les pupilles dilatées  
Accueillez-là dans notre cortège  
Le cortège du dieu de l'évohé.  
Agavè. Bacchantes d'Asie  
Le chœur. Pourquoi cries-tu, Agavé?  
Agavè. J'apporte au palais  
Cueilli dans la montagne  
Le chœur. Je te vois et je t'accueille  
Compagne de mon cortège<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> V. 205 des *Phéniciennes*. Je suis l'édition de MEDDA (2006).

<sup>16</sup> Voir sur ce terme, le commentaire de DI BENEDETTO (2004, 294). La traduction proposée, «mes servantes», est en deçà du grec.

<sup>17</sup> Βάκχαι Καδμείαι, v. 1160, le chœur parle.

<sup>18</sup> Ἀσιάδες βάκχαι, v. 1168, Agavè parle.

À l'apostrophe lancée par les bacchantes d'Asie aux *βάκχαι Καδμεΐαι* («bacchantes Cadméennes», v. 1160) répond, à huit vers d'intervalle, l'apostrophe d'Agavè, *Ἀσιάδες βάκχαι* («bacchantes d'Asie», v. 1168). L'écho n'est pas fortuit. Alors que les premières, dans leur exhortation aux Cadméennes à transformer leur chant de gloire en chant de deuil, contrairement à leur propre chant de victoire, donnent à entendre significativement la scission opérée entre les deux groupes de bacchantes, à l'issue de la vengeance du dieu; la seconde s'illusionne encore d'appartenir à la communauté des bacchantes. En effet, si Agavè, à son entrée en scène, se distingue implicitement du chœur en rappelant l'origine asiatique de ce dernier, elle affiche ensuite son exploit de chasserresse de manière à être exalté comme le modèle exemplaire de la bacchante, l'héroïne représentative de toute la communauté des bacchantes, sans distinction d'origine. L'ironie d'Euripide affleure dans les mots du chœur, qui la berce de cette illusion en l'accueillant comme *σύγκωμον* («compagne du cortège», v. 1170).

À proprement parler, les bacchantes grecques ne forment pas un chœur à la manière du chœur secondaire des serviteurs d'Hippolyte dans la tragédie éponyme, car à l'exception d'Agavè, aucune des bacchantes grecques n'entre en scène. Le texte parle bien de chœurs (v. 63, v. 680, vv. 745s.) de bacchantes cadméennes qui évoluent dans l'espace extra-scénique mystérieux représenté par la "montagne", plus précisément par le mont Cithéron, pendant du mont Tmôlos pour les bacchantes grecques. S'il ne nous est jamais donné l'occasion de voir les chœurs des bacchantes grecques, les récits de messager en dressent des tableaux.

La mise en scène requiert une interrogation sur le rapport qui unit ces deux groupes de bacchantes. Le chœur en scène peut être conçu comme le signe de cette autre présence sur la montagne. Dans cette perspective, les états et actes des bacchantes de Thèbes, décrits par les messagers, constituent une source d'inspiration créatrice pour représenter les bacchantes d'Asie.

### 1.1.3. *Mœurs et actions des bacchantes*

Je procéderai à présent à un relevé textuel non exhaustif des expressions et vers, caractérisant les manières d'être et d'agir des bacchantes, en distinguant les deux groupes de bacchantes ci-dessus analysés.

Du prologue de Dionysos, je retiendrai essentiellement un membre de vers qui me semble concentrer deux traits fondamentaux de la nature de la bacchante. En effet,

---

<sup>19</sup> Χο. βάκχαι Καδμεΐαι, / τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε / ἐς στόνον, ἐς δάκρυα. / καλὸς ἄγων, χέρ' αἵματι στάζουσαν / περιβαλεῖν τέκνου. / Χο. ἀλλ', εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένη / Πενθέως Ἀγαύην μητέρ' ἐν διαστροφῶις / ὄσσοις, δέχεσθε κῶμον εὐίου θεοῦ. / Αγ. Ἀσιάδες βάκχαι. Χο. τί μ' ὀροθύνεις, ὦ; / Αγ. φέρομεν ἐξ ὀρέων / ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα, / μακάριον θήραν. / Χο. ὀρῶ καὶ σε δέξομαι σύγκωμον, vv. 1160-72.

lorsque Dionysos évoque la possibilité que Thèbes refuse son culte, il envisage de réagir en «prenant la tête d'une armée de folles» (ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν, v. 52). Deux données fondamentales de la bacchante qui soulèvent d'importantes questions de mise en scène sont ici rassemblées: d'une part, la *mania* dionysiaque, possession divine envahissant le personnage, d'autre part, la force qui y est liée, force qui peut transformer un chœur de femmes en corps d'armée.

Les tirades des messager, par leur description extrêmement précise et concrète des «actes extraordinaire et terribles» (δεινά, v. 667) accomplis par les bacchantes, enrichissent de manière remarquable le personnage et sont propres à nourrir l'imagination de l'acteur et du metteur en scène. Voici, à titre d'exemple, une sélection des images qui ont été exploitées par la mise en scène dans la tirade du premier messager:

– le repos des bacchantes sous les pins:

Elles dormaient toutes, le corps à l'abandon  
Les unes, adossées contre les branches d'un pin  
Les autres, dans le feuillage d'un chêne, la tête contre le sol  
En toute décence  
En toute sagesse  
Non pas comme tu dis<sup>20</sup>.

– Le cri de rassemblement pour le rite qui donne lieu à un «spectacle d'ordre et de beauté» (θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας, v. 693):

Tout à coup, ta mère, debout au milieu des bacchantes poussa un hurlement<sup>21</sup>.

– La toilette de la bacchante:

Elles lâchèrent tout d'abord leurs cheveux sur leurs épaules  
Elles réajustèrent leurs nébrides si les nœuds s'étaient déliés  
Des serpents qui léchaient leurs joues, elles se firent des ceintures, autour de leurs  
peaux tachetées<sup>22</sup>.

Dans ce récit, l'harmonie des bacchantes avec la nature, traduite dans le récit du messager par l'emploi de motifs liés au mythe de l'âge d'or (le sol et les roches, sous les coups des thyrses, font naître des sources de lait, de miel et de vin, les jeunes mères allaitent des animaux sauvages) se trouve brisée par l'intervention des hommes. Ces

<sup>20</sup> Ἡῦδον δὲ πᾶσαι σώμασιν παρειμέναι, / αἶ μὲν πρὸς ἐλάτης νῶτ' ἐρείσασαι φόβην, / αἶ δ' ἐν δρυὸς φύλλοισι πρὸς πέδῳ κάρᾳ / εἰκῆ βαλοῦσαι σωφρόνως, οὐχ ὡς σὺ φῆς, vv. 683-86.

<sup>21</sup> Ἡ σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις / σταθεῖσα βάκχαις, vv. 689s.

<sup>22</sup> Καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας / νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὄσαισιν ἀμμάτων / σὺνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς / ὄφει καταζώσαντο λιχμῶσιν γένυν, vv. 695-98.

derniers, cachés en embuscade, décident de ramener la mère de Penthée à son fils et, pour cela, décident de donner la chasse aux bacchantes. Mais celles-ci au départ proies de chasse deviennent à leur tour des chasseuses et sont capables de déchaîner une violence extraordinaire dont la caractérisation échappe aux critères moraux humains du bien et du mal, violence qu'on peut comparer à celle de forces naturelles s'exprimant sous la forme de séismes, d' ouragans etc. Ainsi, elles déciment un troupeau, elles enlèvent des enfant, elles livrent combat à des hommes sans être blessées. Pour accomplir ces actes, les bacchantes n'ont d'armes que leurs thyrses ou leurs mains: «armez-vous de vos thyrses» (θύρσοις διὰ χειρῶν ὠπλισμέναι, v. 733) dit Agavè aux bacchantes dans le récit, «leur main n'était pas munie de fer» (χειρὸς ἀσιδήρου μέτα, v. 736), rapporte le messenger. Du tableau du dépeçage (σπαραγμός, v. 735) du troupeau du berger, décimé par les bacchantes, on retiendra l'image du sang, qui en place auparavant du miel (v. 711), «coule goutte à goutte de leur thyrses» (κρεμαστὰ δὲ / ἔσταζ' ὑπ' ἐλάταις ἀναπεφυρμέν' αἷματι, vv. 741s.).

L'ambivalence de la bacchante, décrite ici dans le premier récit de messenger, ambivalence alliant calme et douceur et déchaînement de violence, est relayée dans les chants du chœur par un couple complémentaire d'images auquel se comparent les bacchantes d'Asie, celui de l'animal chassé et de l'animal chasseur.

D'un côté, la pouliche au pâturage:

Délicieuse la bacchante  
Qui, telle une pouliche au pâturage près de sa mère,  
Court et bondit d'un pas agile<sup>23</sup>.

La biche échappant à la chasse:

Telle une biche qui joue parmi les délices de la verte prairie  
Lorsqu'elle a échappé à la chasse effroyable  
Par-delà le piège  
Par-delà les filets bien tressés  
De ses cris, le chasseur incite ses chiens à la course  
Mais elle,  
Épuisée, rapide comme le vent,  
Elle court à travers la plaine bordée d'eau  
Et, avec délice,  
Elle jouit des solitudes et des forêts ombreuses,  
Loin des hommes<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Ἠδομέ- / να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι / φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα, *parodos*, vv. 164-66.

<sup>24</sup> Ὡς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαί- / ζουσα λείμακος ἠδοναῖς / ἠνίκ' ἂν φοβεράν φύγη / θήραν ἔξω φυλακᾶς / εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων, / θωύσσω δὲ κυναγέτας / συντεῖνῃ δράμημα κυνῶν / μόχθοις τ' ὠκυδρόμοις τ' ἀέλ- / λαις θρώσκει πεδίον / παραποτάμιον, ἠδομένα / βροτῶν ἐρημίας σκίαρ- / κόμοιό τ' ἔρνεσιν ὕλας, *stasimon* 3, vv. 866-76.



De l'autre, des chiennes de chasse. Ainsi peut-on distinguer plusieurs niveaux de sens dans l'appel «allez, chiennes rapides de la Folie» (ἴτε θοαὶ Λύσσης κύνες, v. 977) qui ouvre le chant 4. C'est d'abord un appel à la Folie, sous la forme d'une personnification, afin que celle-ci envahisse encore davantage les bacchantes grecques. Ces assauts sur l'esprit sont matérialisés par l'image des "chiens" associée, d'une part, à la chasse, de l'autre, à la figure mythique de l'Érinye qui frappe de folie les criminels de sang familial à l'instar d'Oreste. L'appel ἴτε θοαὶ Λύσσης κύνες est aussi la transformation de la formule rituelle «allez bacchantes» (ἴτε βάρκχαι, v. 83 et 152s.) du chœur d'entrée. L'image de la chienne était déjà anticipée par Agavè dans le premier récit de messenger qui, s'adressant à ses compagnes de chasses, après, les appelle «ses chiennes» (v. 781).

Enfin, les chants du chœur abondent en verbes liés à des mouvements rapides (course, bond) ordonnés (danse, ménades virevoltantes) désordonnés (errantes), dans lesquels le metteur en scène peut puiser pour donner lieu à un travail corporel intense propre à nourrir la création. Voici ici également un aperçu de ce lexique, à partir uniquement du chœur d'entrée: la bacchante «s'élance» (v. 65), «va» (v. 83), «court dans les cortèges» (vv. 136s.), est une «errante dans la course et dans les danses» (vv. 147s.), suit une «marche» (v. 162), «court et bondit d'un pas agile» (v. 166).

Une fois ces caractéristiques mises en évidence par une analyse de la lettre du texte, la mise en scène peut proposer une traduction scénique des bacchantes.

## 1.2. Une traduction scénique du chœur des Bacchantes

«Ni reconstitution, ni actualisation». C'est ainsi, de manière négative, que A. Vitez<sup>25</sup> définit son approche du théâtre grec lorsqu'il se lance dans la mise en scène de l'*Électre* de Sophocle pour laquelle il écrit, lui-même, une traduction. P. Brook, de son côté, à partir de sa fréquentation continue de l'œuvre de Shakespeare – théâtre qui, pour la mise en scène pose, sous certains aspects, des problèmes analogues au théâtre antique dans la mesure où notre siècle est, pour ainsi dire, aussi loin du siècle de Shakespeare que de celui de Périclès –, utilise un troisième terme pour définir son approche du théâtre: "rendre présente" au présent l'œuvre<sup>26</sup>. Une "re-présentation" donc, au sens littéral du terme, qui est – peut-être ou peut-être pas – l'envers positif du binôme rejeté par A. Vitez. À notre niveau et dans le cadre d'un premier travail de mise en scène avec des amateurs j'ai tenté de suivre leurs traces.

La mise en scène a donc cherché à répondre à une double exigence: donner à voir le caractère étranger et ambivalent de la bacchante, mis au jour par l'analyse du texte.

<sup>25</sup> VITEZ (1954- 1975, 137 À propos d'*Électre*).

<sup>26</sup> BROOK (1977, 133) dans *L'espace vide*, signale la différence d'importance pour lui entre le théâtre et le cinéma: «le théâtre s'affirme toujours dans le présent».

### 1.2.1. Donner à voir l'altérité

Chœur de femmes barbares, le chœur des bacchantes représentait pour le public grec athénien du Ve siècle avant J.-C., un groupe marginal<sup>27</sup>, lui étant tout à la fois étrange et étranger. Dans le cadre d'une mise en scène interrogeant le rapport du chœur des bacchantes au public d'aujourd'hui, il était intéressant de creuser l'altérité fascinante et inquiétante de figures mythiques, venues d'un monde archaïque et d'un ailleurs lointain, cet "Autre" derrière lequel peut se cacher un autre nous-mêmes. Deux signes appartenant en propre aux bacchantes dans la mise en scène ont eu pour fonction d'évoquer cette altérité: le maquillage porté par les actrices et l'équivalence sonore donnée au cri "évohé" des bacchantes.

Le maquillage des bacchantes (III. 2, 3, 4), en harmonie avec le costume, consistait en une base blanche qui recouvrait tout le visage et faisait ressortir le regard des actrices. Leurs yeux cernés de noir, étaient rehaussés de couleur mauve ou rouge et les sourcils redessinés. Ce maquillage très présent, puisant son inspiration dans les mises en scène d'A. Mnouchkine<sup>28</sup>, transformait le visage en un masque frappant qui donnait au chœur, derrière la diversité des individualités, une unité d'expression et qui forgeait sa différence par rapport aux autres personnages grecs de la fable et au public de la scène.

La recherche d'une équivalence sonore frappante pour l'évohé dionysiaque fut également un outil utilisé pour marquer la différence entre le monde de la communauté bachique, soudée par ses usages et ses rites et le monde contemporain du public. La structure phonique du mot "évohé", traduction habituelle en français du grec *euazô*, ne transmettait pas concrètement ce que pouvait être le cri rituel des fidèles du dieu pour l'oreille du spectateur. On est donc parti en quête de ce cri, qui serait comme une icône sonore<sup>29</sup> de l'identité bachique. Ainsi est né le "iouiou" de des bacchantes que la mise en scène a posé à la fois comme signe de rassemblement et de reconnaissance mutuelle entre fervents, de dévotion au dieu et de victoire. Dans la mise en scène, l'entrée du chœur des bacchantes s'ouvre avec la traversée en diagonale de l'espace scénique par le coryphée. Celui-ci, après avoir reconnu les lieux, revient en courant sur ses pas et lance le cri rituel qui déclenche, une seconde traversée, celle du chœur en son entier: l'invasion de l'espace scénique, autrement dit, de la cité de Thèbes par Dionysos et les bacchantes a commencé (**voir vidéo, Début du chœur d'entrée**).

---

<sup>27</sup> Pour la 'marginalité' du chœur, je renvoie en particulier à l'étude de GOULD (1996) et à la réponse donnée par GOLDHILL (1996).

<sup>28</sup> A. Mnouchkine, *Les Atrides*, 1990-1992, Théâtre du Soleil.

<sup>29</sup> J'emprunte ce mot à DUPONT (2009, 39) dans ses notes à la traduction de *Médée*.

### 1.2.2. Donner à voir l'ambivalence

Pour traduire l'ambivalence de la bacchante, le travail a porté sur le jeu des actrices sur lequel nous nous arrêterons ci-après et sur le costume (σκευή)<sup>30</sup>, mot qui revient de manière obsessionnelle dans le texte. Le costume entendait raconter la dualité des bacchantes sur deux plans: douceur et violence, d'un côté, antiquité et modernité, de l'autre<sup>31</sup> (**III. 5 à 10**). Se trouvaient ainsi matérialisée l'opposition sémantique textuelle mise en relief précédemment et la distance séparant l'œuvre d'Euripide de notre temps. Le patron de la robe a été basé sur une des robes rapportées par les membres de la troupe lors des répétitions, simple et fluide, légèrement retouchée. Plusieurs possibilités ont été envisagées. Le choix final fut porté sur une robe à tissu réversible qui joue sur le contraste des couleurs (pour la première dualité) et des matières (pour la seconde): couleurs beige et brun, liées au miel, au lait et à la terre et lin (**III. 11**), sur la face extérieure; couleurs rouge et prune, liées au vin et au sang, et satin sur la face intérieure. Les deux pans qui forment la robe, s'arrêtant au niveau des genoux devant, au niveau des chevilles derrière, pouvaient être alternativement noués et dénoués et permettaient toutes sortes de jeux avec le tissu, dévoilant tour à tour les deux faces colorées et mettant en valeur les corps et leurs mouvements (**III. 12**). Le costume est complété par des cheveux lâchés sur les épaules et crêpés. Le thyrsos, instrument du culte dionysiaque ne fut pas utilisé comme accessoire par le chœur. Il avait pour inconvénient de limiter la liberté de mouvements, de postures et de gestes des actrices. En compensation, l'attention fut portée sur la seconde arme, et non la moindre, des bacchantes: la main. Dans la continuité esthétique donnée par le maquillage et la couleur de la robe; les paumes furent teintés de rouge ou de mauve, représentant symboliquement le vin mais aussi le sang de leurs victimes. Pour mettre en valeur cet instrument de mort, une importance particulière fut accordée à la gestuelle des mains dans la mise en scène et la chorégraphie (**III. 13, 14, 15 et vidéo *Naissance du dieu***). Le costume porté par les bacchantes assura enfin un gage d'unité esthétique à la mise en scène puisque les costumes de Cadmos, de Tirésias, de Pentée travesti en bacchante et d'Agavè furent conçus comme des variations du costume des bacchantes (**III. 16, 17, 18, 19**).

### 1.2.3. États et mouvements des actrices

Le costume est cependant, pour moi second par rapport au jeu de l'acteur dont l'engagement fondamentalement peut rendre présente la bacchante. Pour donner au corps et voix au personnage de la bacchante, un long travail fait d'improvisations,

---

<sup>30</sup> V. 34, v. 180, v. 915, v. 980, v. 1156.

<sup>31</sup> Les costumes ont été conçus par les scénographes du projet, M. Baux et O. Mettais-Cartier.

d'exercices de diction, d'exercices corporels, a été mené en amont lors des répétitions sur lesquels je reviendrai plus avant.

La question du jeu requis pour faire vivre ce personnage est extrêmement complexe à traiter et ce, pour deux raisons: la première, inhérente à la caractérisation fondamentale du personnage possédé par la *mania* dionysiaque?<sup>32</sup> Comment la représenter? Est-elle représentable? La seconde, inhérente à notre statut de débutants et d'amateurs, acteurs comme metteurs en scène face à un type de théâtre singulier et, on peut le dire, difficile. J'avoue ne pas avoir les moyens aujourd'hui de présenter une réflexion sur ce qui est, de fait, le plus important pour une pièce: la folie dionysiaque dans le jeu des acteurs. Je puis dire qu' on travailla à tâtons et qu'on s'efforça de tenir à distance au maximum tout recours au jeu naturaliste et psychologique qui ne cadre pas avec le genre théâtral de la tragédie grecque<sup>33</sup>, pire, l'évide, le banalise. Mais ce jeu nous est devenu si familier qu'il revient souvent au galop. Le remède à ce danger? Porter son attention aux mots, les mordre ou les manger comme une matière<sup>34</sup>. En tout cas, essayer. Aux bacchantes, j'ai demandé la plus grande naïveté: prendre les mots à la lettre, honorer Dionysos vraiment comme s'il existait, vraiment! Et le résultat était là, lorsque, par-delà la fatigue et par la fatigue, elles allaient jusqu'au bout d'elles-mêmes, donnant à voir et à entendre, dans leurs cris, leurs voix, leur chant, leurs gestes et leurs mouvements, des émotions fortes.

L'analyse du texte (tableaux brossés par les messagers, verbes de mouvement, comparaisons animales du chœur) a nourri un travail chorégraphique placée à la fois sous le signe de l'εὐκοσμία («ordre et beauté») et de la course errante des bacchantes. Nous en donnerons ici quelques exemples.

Ainsi, les comparaisons animales auxquelles sont associées les bacchantes (biche, pouliche, chien) nous ont amené d'une part à travailler des postures ancrées dans le sol et à solliciter davantage le bas du corps, d'autre part à creuser un véritable rapport à la terre (**III. 20 et 21**). La cavalcade initiale des bacchantes prenant l'espace scénique s'inscrit dans ce cadre. On voit dans le même chœur les bacchantes ramper au sol et se réunir pour évoquer, faire exister le dieu, au moment même du récit de sa naissance. Un pas de danse de type africain a ouvert enfin le troisième chant du chœur, les bacchantes renouant avec l'espoir de chanter et danser Dionysos à Thèbes (**voir vidéo du stasimon 3, Entrerai-je donc**).

Le repérage des différents mots liés au mouvement a amené enfin à concevoir des mouvements de groupe. Les mots "chœur", "thiase" et "corps d'armée" ont conduit à travailler sur différentes formes de rassemblement groupés: formes circulaires, ligne

---

<sup>32</sup> Sur cette question, je renvoie au chapitre *L'acteur tragique* et en particulier au sous-chapitre *Le jeu des pulsions* in PAYA (2000).

<sup>33</sup> PAYA (2000, 235).

<sup>34</sup> Je cite ici les mots de mon professeur de théâtre, L. Parlier, reformulant d'une autre manière une parole de BROOK (1977, 31): «Prenez les mots et mordez dedans».

droite ou ondulante, rangs et colonnes (**III. 22, 23, 24 et vidéo Appel à Thèbes, parodos**).

Les détails fournis par les récits des messager, ont donné ici et là naissance à des tableaux scéniques: tableau du repos à terre ou tableau de la bacchante apportant soin à sa parure en renouant sa robe, le geste de refaire le nœud devenant ainsi un geste esthétique et théâtral (**III. 25**).

## *2. Pour une dramaturgie du chœur des Bacchantes, le chœur dans l'action, le chœur sur la scène*

J'ai jusqu'à présent analysé la caractérisation textuelle du personnage de la bacchante et la traduction scénique qui en a été proposée. Je m'intéresserai à présent à l'action du personnage dans l'intrigue de la pièce et sur la scène. Voici comme premier matériau de réflexion, une typologie des interventions du chœur dans le texte, en dehors des chants du chœur.

### *2.1. Typologie<sup>35</sup> des interventions du chœur dans le texte*

Le chœur a, tout d'abord, un rôle de juge dans l'*agôn* qui oppose le roi Penthée au devin Tirésias sur le thème: refuser ou accepter Dionysos. Voici la première réaction du chœur face au roi, qui, dans sa tirade d'orateur politique versé dans l'art de la sophistique a, d'une part, manifesté sa volonté de répression des rites bachiques en faisant emprisonner toutes les femmes de Thèbes et en mettant à mort l'étranger, de l'autre, a nié l'existence du dieu, enfin a outragé son grand-père, Cadmos et Tirésias, qu'il a surpris sur le chemin de la montagne:

Blasphème  
Tu ne respectes pas les dieux, étranger?  
Tu ne respectes pas Cadmos, l'auteur de ta race?  
Tu es fils d'Échion et tu fais honte à ta lignée?<sup>36</sup>

Le chœur asiatique des bacchantes réagit à la tirade de Penthée en employant un génitif exclamatif et deux questions. Il manifeste, comme le ferait un chœur d'origine grec, stupeur ou indignation devant le comportement de Penthée, qui, dans son mépris du divin (non seulement Dionysos mais aussi Apollon, à travers le personnage de Tirésias qu'il menace presque de frapper) et dans son irrévérence envers les anciens,

---

<sup>35</sup> Je me fonde ici sur la typologie proposé par DI BENEDETTO-MEDDA (1997, 253).

<sup>36</sup> Χο. τῆς δυσσεβείας. ὦ ξέν', οὐκ αἰδῆ θεοῦς / Κάδμον τε τὸν σπείραντα γηγενῆ στάχυν, / Ἐχίονος δ' ὦν παῖς καταισχύνεις γένος, vv. 263-65.

viole les valeurs traditionnelles grecques de respect de l'ordre divin et de la hiérarchie des classes d'âge.

La deuxième réaction suit le la tirade de Tirésias, qui consent à adopter les armes de son adversaire (pensée rationnelle et rhétorique), pour mieux le toucher et le persuader d'honorer le dieu:

Vieillard, tes mots ne font pas honte à Apollon  
En honorant Bacchos, ce grand dieu, tu montres sagesse et mesure<sup>37</sup>.

Le chœur approuve le discours de Tirésias faisant communier Apollon et Dionysos alors qu'il ne réagira pas à la réplique de Cadmos à son petit-fils, dont le contenu est plus problématique relativement à l'existence du dieu. On peut certes mettre cette absence sur le compte des conventions d'écriture de la tragédie. En effet, si l'intervention du chœur est programmée par la forme de l'*agôn*<sup>38</sup>, elle n'est pas attendue après la réplique de Cadmos, extérieure à cette forme. Cependant, ce silence ne semble pas fortuit. En effet, dans cette tragédie, le chœur apparaît doté par le dramaturge d'un regard surplombant et d'une réflexion qui peut orienter le spectateur pour interpréter les situations<sup>39</sup>. J'interprète ici l'intervention du chœur et son absence comme moyen de discriminer un vrai défenseur de Dionysos, Tirésias de son faux-semblant, Cadmos.

Le chœur est, par ailleurs, un interlocuteur, avec le rôle de questionnant et de répondant dans deux *kommoi* (dialogues chantés), qui entrent en écho l'un l'autre et marquent deux temps forts de la structure de la pièce. En son milieu se trouve le *kommos* entre Dionysos, à l'intérieur du palais, et le chœur, sur l'*orchestra*, qui se poursuit en dialogue en tétramètres trochaïques, une fois l'étranger/ Dionysos sorti du palais; à la fin, le *kommos* entre Agavè, sur scène avec le chœur.

Dans les parties récitées, il est enfin interlocuteur silencieux de Dionysos/l'étranger lorsque le piège a opéré et qu'il confie aux bacchantes la destinée de Penthée (vv. 847-61) et interlocuteur avec le rôle de questionnant et de répondant face au deuxième messenger (v. 1024ss.).

Pour cerner le rôle dramaturgique des bacchantes dans l'action organisée par Euripide, il faut l'envisager par rapport au rôle du personnage protagoniste, Dionysos, dont elles dépendent. Parce que Dionysos prend forme humaine et apparaît sur scène comme un étranger, initié et initiateur de rites bachiques, la tragédie impose constamment une lecture à double niveau des événements selon que l'analyse privilégie

---

<sup>37</sup> Χο. ὦ πρέσβυ, Φοῖβόν τ' οὐ καταισχύρεις λόγους, / τιμῶν τε Βρόμιον σωφρονεῖς, μέγαν θεόν, vv. 328s.

<sup>38</sup> Dans la tragédie grecque, l'*agôn*, débat opposant deux personnages en deux longues tirades sur un sujet crucial est de manière conventionnelle commenté par le coryphée qui intervient après chaque tirade pour exprimer un avis sur le discours prononcé.

<sup>39</sup> Cette hypothèse mérite un développement particulier que je lui consacrerai en un autre lieu.

la figure du dieu ou de l'étranger. Aussi distinguerai-je ici, la relation des bacchantes au bacchant et des bacchantes à Dionysos.

## 2. Les bacchantes et le bacchant

La relation des bacchantes à leur guide humain oscille entre égalité et hiérarchie.

### 2.2.1. La lettre du texte

#### 2.2.1.1. Égalité

Dramatiquement, l'objectif des bacchantes est le même que celui de l'étranger: faire accepter Dionysos en Grèce, littéralement "ramener" Dionysos en Grèce. Ainsi s'exhortent-elles mutuellement à la fin de la première strophe du chœur d'entrée:

Allez bacchantes  
Allez bacchantes  
De Bromios, enfant dieu, fils de dieu  
De Dionysos, soyons l'escorte  
Des montagnes de Phrygie vers les larges routes de Grèce  
Ô Bromios!<sup>40</sup>

Pour l'étranger, les bacchantes sont ses «servantes» (παρέδρους, v. 57), et «compagnes de voyage» (ξυνεμπόρους, v. 57). Les préfixes παρα- («à ses côtés») et συν- («avec») n'instaurent pas à proprement parler de hiérarchie entre l'étranger et les bacchantes mais suggèrent un même statut. En effet, quand l'étranger quitte la scène pour rejoindre les bacchantes de Thèbes sur la montagne, il utilise le verbe doublement préfixé συμμετασχίσω avec le complément χορῶν, littéralement «je prendrai part avec/parmi les chœurs». Ces deux préverbes συν- et μετα- entrent en écho avec les préfixes ci-dessus-mentionnés. Tout se passe comme si la place des bacchantes et de l'étranger au sein de leur relation était réversible.

Penthée fait d'elles «ses complices» (κακῶν συνεργούς, v. 512). On notera là encore, le retour du préfixe συν.

Le chœur des bacchantes se présente lui-même comme "prophète" Cette occurrence est digne d'intérêt. Elle intervient au *stasimon* 2, suite à l'emprisonnement de l'étranger dans les écuries du palais. Le chœur prend Dionysos à témoin:

Vois-tu cela, Dionysos, fils de Zeus?  
Vois-tu ton prophète lutter contre la force et la contrainte?<sup>41</sup>

<sup>40</sup> ἴτε βάρκχαι, ἴτε βάρκχαι / Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ / Διόνυσον κατάγουσαι / Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἐλ- / λάδος εἰς εὐρυχόρους ἄ- / γυιάς, τὸν Βρόμιον, vv. 82-88.

<sup>41</sup> Ἐσορᾶς τάδ', ὦ Διὸς παῖ / Διόνυσε, σοὺς προφήτας / ἐν ἀμίλλαισιν ἀνάγκας; vv. 550-52.

Le pluriel προφήτας, réunit sans distinction l'étranger et les bacchantes. De fait, au sens littéral du mot, "celui qui parle pour", elles portent la voix de Dionysos dans les chants du chœur, comme l'étranger, dans les parties récitées, ainsi lorsqu'elles évoquent la double naissance de Dionysos (première antistrophe de la *parodos*, première strophe du *stasimon* 2), ou qu'elles chantent Dionysos, dieu des initiés (première strophe de la *parodos*), dieu des fêtes (première strophe du *stasimon* 1), dieu de la paix (dernière strophe du *stasimon* 1).

Enfin, comme en témoigne le passage précédemment cité, leur sort est également lié. Le sort de Dionysos/l'étranger, capturé, lié, conduit en prison et destiné à la mort est une image anticipée du sort qui les attend qu'elles regardent depuis l'*orchestra*, en spectatrice. Ainsi, le péril de mort pour l'étranger est pareillement péril de mort pour les bacchantes. Cette question de vie et de mort est cruciale pour la compréhension de la pièce. L'un des deux camps doit disparaître.

Si le chœur se déplace sur un plan distinct (l'*orchestra*) de celui des acteurs (une scène surélevée)<sup>42</sup>, le chœur des bacchantes apparaît donc en partie comme un double sur l'*orchestra* de l'étranger sur cette scène. La différence d'engagement dans l'action entre le chœur et l'étranger, permet au chœur de développer en réaction aux événements dont il est témoin une autre voix, à la fois émotive et réflexive<sup>43</sup>. Je reviendrai sur la valeur du questionnement philosophique du chœur sur la sagesse.

#### 2.2.1.2. *Hiérarchie*

Paradoxalement, le texte construit, à côté du modèle égalitaire, un modèle hiérarchique de la relation unissant l'étranger aux bacchantes. Ceci apparaît clairement lorsque Dionysos déclenche le tremblement de terre qui met en branle le palais et l'incendie de la tombe, alors même que le personnage qu'il joue, l'étranger lydien, a été emprisonné dans les prisons du palais. L'énigme demeure sur ce tremblement de terre et cet incendie: par qui est – il vu et entendu, des personnages de l'histoire, des spectateurs? Le chœur, seul en scène, est victime dans une certaine mesure des mêmes illusions que Penthée (vv. 587s., vv. 596s.). Il croit à sa propre fin. Mais, coup de théâtre, l'étranger, qui a réchappé au "miracle du palais" en sort, libre, et se trouve face aux bacchantes que la terreur a, au sens propre, terrassées (v. 604). Le tableau formé par la scène (le bacchant, debout, surplombant les bacchantes couchées au sol, **III. 26 et 27**) et le dialogue en tétramètres trochaïques mettent en place un rapport de domination du bacchant sur les bacchantes. En effet, dans ce dialogue, le chœur, pour expliquer son désespoir passé, se présente comme «une personne seule, abandonnée» (μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν, v. 608) et dépourvu de «protecteur» (φύλαξ, v. 611) en l'absence de son guide

<sup>42</sup> Sur ce problème qui continue de diviser les chercheurs, voir LANZA (1997, 42ss.).

<sup>43</sup> Sur les fonctions expressives du chœur, DI BENEDETTO-MEDDA (1997, 266-83).



prisonnier. Le rôle assumé, par ailleurs, ici par l'étranger: rassurer et relever physiquement les membres du chœur – ce qui équivaut symboliquement à une renaissance –, confirme cette autorité. L'image du «chef», ἑξάρχος (v. 140) de la strophe finale de la *parodos* se concrétise véritablement à ce moment de la pièce.

On parlera donc de coprésence des deux pôles, égalitaire et hiérarchique dans la relation du bacchant aux bacchantes, coprésence peut-être spécifique au dieu Dionysos? Je pose la question.

### 2.2.2. *Les choix de la mise en scène*

La mise en scène a cherché à rendre sensible ces deux dimensions. Tandis que le costume à la coupe, à la matière et à la couleur différentes (bleu céleste et liseré doré, **III. 28**) de Dionysos/l'étranger le dotait implicitement d'un autre statut en le distinguant de l'ensemble des bacchantes, les actions et réactions du chœur furent étoffées dans les "blancs" du texte des parties parlées pour donner à voir la relation en miroir entre la *skènè* et l'*orchestra* d'un point de vue dramatique et la complicité pouvant unir l'étranger aux bacchantes.

La communauté de sort liant bacchant et bacchantes, fut mise en relief à deux moments, lors de la tirade initiale de Penthée, au début de l'épisode 1 et de la présentation de la "proie" capturée par les serviteurs, au début de l'épisode 2. Ainsi, dans ce dernier exemple, le spectacle de Dionysos/l'étranger qui arrive, enchaîné entre les deux serviteurs de Penthée, provoque une réaction d'effroi du chœur qui entoure la scène, réaction matérialisée par un geste: les actrices se repliaient sur elles-mêmes, en agrippant le nœud de leur robe.

Surtout, j'ai creusé la notion de complicité entre le chœur et le bacchant sous-entendue par Penthée, dans le sillage des drames à *méchanè* construits par Euripide, dans lesquels le protagoniste requiert du chœur la complicité, dans le silence (*Médée*, *Hippolyte*, *Hécube*, *Iphigénie en Tauride*, *Hélène*) ou l'action (*Électre*). Ainsi a-t-on donné un rôle actif au chœur dans la scène de travestissement de Penthée. Dionysos/l'étranger vient de proposer à Penthée une autre solution pour arranger les choses au mieux entre eux: voir les bacchantes sur la montagne. Contre toute attente, Penthée accepte. Après une série de questions visant à mettre Penthée devant la face obscure de son être, Dionysos/l'étranger énumère à Penthée les éléments du costume qu'il fera revêtir à Penthée dans le palais (v. 827): une nouvelle coupe de cheveux, d'abord<sup>44</sup>, «une robe qui tombe jusqu'aux pieds», (πέπλοι ποδήρεις, v. 832) et le bandeau sur la tête (μίτρα, v. 832), enfin, «le thyrses et la nébride, la peau de faon tigrée» (θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας, v. 835). Aucun déictique n'est de

<sup>44</sup>Ainsi Dionysos dit-t-il: «je ferai descendre tes cheveux, longs, autour de ton visage» (v. 831 κόμην μὲν ἐπὶ σῶν κρατὶ ταναῶν ἐκτενῶ).

fait présent dans le texte pour justifier de la présence scénique des différents attributs sur la scène du théâtre antique et le texte, nous l'avons dit précise que le travestissement a lieu dans le palais. On fit cependant le choix de les matérialiser en les installant sur scène avant le début de la représentation, aux marges de l'espace scénique, à cour et à jardin, aux positions fixées pour les bacchantes pendant les parties récitées. Au moment de l'énumération au futur de chaque acte de Dionysos, les bacchantes du chœur à qui furent assignée respectivement les fonctions de coiffer, d'apporter la robe, puis le bandeau, puis le thyrses, puis la nébride, se levaient pour donner une première esquisse visible du travestissement qui a lieu ensuite hors-scène (**III. 29, 30, 31 et vidéo du travestissement de Penthée**). Tout se passait comme si une communication invisible s'établissait entre les bacchantes et leur guide dont elles apparaissaient ainsi complice. Ainsi Penthée se trouvait-il cerné par un tourbillon de bacchantes costumières, l'une détachant et faisant bouffer ses cheveux auparavant bien lissés, une autre, lui nouant la robe autour de la taille, une autre, la nébride autour de l'épaule, une autre l'affublant du thyrses, une autre enfin du bandeau, jusqu'à ce que Penthée n'en puisse plus et jette à terre cet accoutrement, en disant: «je ne pourrais pas m'habiller comme une femme»<sup>45</sup>. Le roi quittera la scène pour entrer dans le palais avec en mains toutes la panoplie. Ce choix répondait d'une part à une optique globale d'intégration du chœur à l'action. De l'autre, il permettait de ménager une progression entre les trois scènes mettant aux prises, Dionysos et Penthée dans la pièce.

### *2.3. Les Bacchantes et Dionysos*

Si j'ai donné tant d'importance au chœur dans ma mise en scène, c'est que, selon la lecture que je propose de l'œuvre, la présence du chœur, qui est présence musicale, chantante et chorégraphique représente – j'utilise à dessein le mot de la même racine – la présence du dieu. Cette proposition de lecture est ici étayée par une analyse dramaturgique de l'appel de l'étranger aux bacchantes à la fin du prologue et de l'interaction entre la ligne dramatique de la pièce et les chants du chœur.

#### *2.3.1. L'appel du dieu, un appel programmatique*

L'appel de l'étranger, présent en tête de cette contribution, est, dans ma lecture, une clé d'entrée pour saisir le rôle dramaturgique du chœur dans la pièce: c'est un appel programmatique. Reprenons la lettre du texte:

Mon cortège  
Femmes qui avez laissé derrière vous le Tmôlos, rempart montagneux de Lydie

---

<sup>45</sup> Οὐκ ἄν δυναίμην θῆλυν ἐνδῦναι στολήν, v. 836.

Femmes venues de pays barbares sous ma conduite,  
Mes servantes  
Mes compagnes de voyage  
Levez les tambours de la ville de Phrygie  
Découverte de Rhéa, la grande mère et la mienne  
Venez entourer ici le palais de Penthée  
Frappez  
Afin que la ville de Cadmos voie  
Moi, je m'en vais chez les bacchantes dans les vallons du Cithéron  
Pour m'unir à leurs danses<sup>46</sup>.

Commençons une fois n'est pas coutume par la fin: les deux derniers vers de Dionysos/l'étranger dont l'impact, comme clause du prologue est à relever. Dans la construction dramaturgique de la pièce, Dionysos s'efface et laisse place à son chœur pour porter sa parole:

Moi, je m'en vais chez les bacchantes dans les vallons du Cithéron  
Pour m'unir à leurs danses<sup>47</sup>.

Le chœur se substitue à Dionysos et selon l'indication du guide, sa présence se manifeste sous la forme d'une "invasion musicale":

Levez les tambours de la ville de Phrygie  
Découverte de Rhéa, la grande mère et la mienne  
Venez entourer ici le palais de Penthée  
Frappez<sup>48</sup>.

L'enjeu de la venue de Dionysos à Thèbes est la reconnaissance de sa divinité dans la ville de sa naissance, ce qui équivaut à une reprise de possession d'un espace, le palais, occupé par Penthée, responsable de la négation de la divinité de Dionysos dans la cité, et plus globalement, de Thèbes. On rappellera que Dionysos, comme il l'indique dans le prologue, a fait Thèbes à son image

Thèbes est la première à hurler  
À revêtir la nébride  
À recevoir dans ses mains le thyrses  
L'arme de lierre<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Vv. 55-63.

<sup>47</sup> Vv. 62s.

<sup>48</sup> Vv. 58-61.

<sup>49</sup> Πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος / ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροός / θύρσον τε δούς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος, vv. 23-25.

Aussi le chœur assure-t-il une double fonction: d'une part, reprendre possession de Thèbes, et théâtralement, de l'espace scénique. Il est invité à entourer la palais de Penthée (on notera, la violence connotée par le rejet du verbe κτυπεῖτε, associé grammaticalement aux tambours mais, par le vers, au palais). De l'autre, représenter cette reprise de possession. En effet, si la cité est devenue dionysiaque, comme le suggère la personnification de Thèbes en bacchante rappelée-ci-dessus, ce changement de nature se traduit dans le récit par le départ des Thébaines vers la montagne. La présence physique des bacchantes dans l'*orchestra* prend le relais de cette personnification.

Reprenons la fin du vers que nous avons jusqu'à présent laissé en attente: κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις (v. 61), rendu ainsi dans la traduction avec un saut à la ligne:

Frappez  
Afin que la ville de Cadmos voie<sup>50</sup>.

Que doit voir Thèbes par l'entrée des bacchantes frappant les tambours autour du palais? l'existence de Dionysos, sa force divine. Le chœur des bacchantes est programmé pour être une théophanie. On sera attentif également au glissement opéré par le texte de la perception acoustique à la perception visuelle: le son du tambour porté par les bacchantes doit donner lieu à une vision: dans le théâtre de Dionysos, au théâtre, l'oreille voit, pourrait-on dire, en dialogue avec le beau titre du livre de P. Claudel sur la peinture hollandaise: *l'œil écoute*<sup>51</sup>. Dans la mise en scène que je propose, les chœurs chantées et dansés par les bacchantes tendent vers cet horizon: donner à entendre et à voir la théophanie dionysiaque.

### 2.3.2. Représenter le chœur des bacchantes

Avec quels moyens et comment aujourd'hui marcher dans cette direction? Notre travail est un travail d'amateurs (une répétition hebdomadaire de 3 à 4 heures par semaine pour le chœur à laquelle se sont ajoutés de nombreux weekends), de jeunes gens non professionnels mais dont la diversité des compétences (pratique du chant pour certains, pratique de la danse – danse indienne, danse africaine pour d'autres, pratique enfin de la musique) a été une chance pour la réalisation du projet.

On pourrait dire en termes dionysiaques qu'être une bacchante du chœur au sein de notre projet théâtral, c'est «unir son âme au cortège» (v. 75), laisser de côté son "moi" singulier de tous les jours qui cherche généralement à se distinguer pour se fondre

---

<sup>50</sup> V. 61.

<sup>51</sup> CLAUDEL (1946).

avec l'autre, avec les autres et peut-être trouver une autre forme d'existence à ce "moi". Une dimension essentielle de notre travail a été de souder les membres du chœur et globalement de la troupe, selon l'idéal formulé par F. Paya: «l'ensemble du plateau» comme «un grand chœur». Il s'agit, dit-il de:

Dégager un langage commun, une éthique commune, de l'acte théâtral avec des personnalités différentes acceptant de mettre en partage leurs similarités de bipèdes, leurs différences, leurs compétences<sup>52</sup>.

L'idéal qui n'a pu être qu'en partie atteint était que les répétitions du chœur soient les répétitions de la troupe et qu'ainsi un travail collectif global, à la fois physique, mental et spirituel (pratique du corps, des voix, du texte-son et sens) soude l'ensemble des membres de la troupe indépendamment de leur rôle.

Comment aujourd'hui être uni à soi-même et aux autres, dans ses mouvements et dans sa parole en l'absence de cette *paideia* initiant de manière sacrée à la musique, au chant et à la danse les citoyens grecs, *paideia* qui constitue comme le terrain de cette possible union?

Nous avons amorcé un travail sur la respiration, nourri par ma pratique de l'*aikido*<sup>53</sup>, centrée sur la respiration et sur la recherche de l'accord et de l'harmonie avec le partenaire. Car c'est de la respiration commune que peut naître une parole commune. Le travail avec les percussionnistes a été également fondamental afin de trouver ou retrouver le sens du rythme dans la diction et dans la danse. La parole, dans les chants du chœur traverse le groupe, est portée tour à tour par le chœur au complet, par une moitié chorale, par des duos, des solos etc. Dans la lignée de ce travail et en accord avec la direction prise par la mise en scène (le chœur comme présence visuelle et acoustique du dieu), la musique créée au fur et à mesure des répétitions n'était pas un accompagnement du chœur mais proprement son pouls, son battement vital. La danse, enfin, pour créer l'illusion sur scène d'un monde bachique avec ses rites a uni danseurs et non danseurs de la troupe. Improvisations et expériences des uns et des autres ont nourri un travail guidé par la volonté de créer un grand corps fait de neuf corps aux mouvements simples et organiques (**voir les extraits vidéo**). Je conclurai en disant que dans cette recherche du chœur, de ce qu'est «s'unir au sein d'un groupe», la base a été l'alliance du travail et du plaisir: «délicieuse peine, effort sans effort»<sup>54</sup>, dit le chœur des bacchantes.

---

<sup>52</sup> PAYA (2000, 177).

<sup>53</sup> Je renvoie aux livres de I. Tsuda (9 tomes, Paris, collection École de la respiration, le Courrier du Livre, 1972-1984) qui développent la philosophie qui sous-tend ma pratique de l'*aikido* et du *katsugen undo* à l'intérieur de l'École Itsuo Tsuda (voir <http://www.ecole-itsuo-tsuda.org/>).

<sup>54</sup> Πόνον ἡδὺν/κάματόν τ' εὐκάματον, vv. 66s.



**III. 1: Affiche du spectacle. La Troupe.**

Traduction, mise en scène: Laure Petit

Choeur des bacchantes: Thaïs Arias, Juliette Drigny, Eugénie Fournel, Marlène Fournel, Raisa França Bastos, Mathilde Jourdan, Néphéli Mauche, Flora Noël, Violaine Quinchon

Percussionnistes: Alexandre Michaan, Jean-Baptiste Née, Louis Niermans

Acteurs: *Dionysos* Laure Petit; *Tirésias* Robert Walker; *Cadmos* Olivier Magdelaine; *Penthée* Rémy Reber; *Premier messager et soldat* Nicola Bertoldi; *Deuxième messager et soldat* Saverio Debernardis; *Agavé* Judith Lebiez

Costumes: Marlène Fournel

Accessoires: Ophélie Mettais-Cartier

Communication: Alexandre Michaan, Violaine Quinchon



**Ill. 2: Bacchante, F. Noël**



**Ill. 3: Bacchante, V. Quichon**



**Ill. 4: Bacchante, F. Noël**



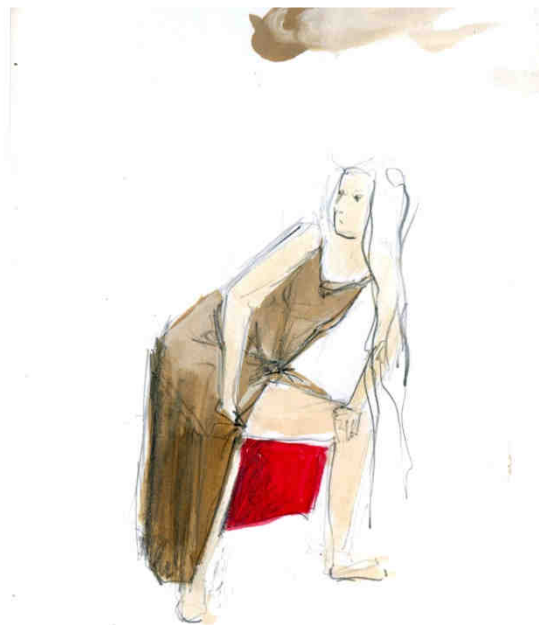
**Ill. 5-6: Le modèle initial: robe de lin apportée par la scénographe M. Baux, ici, vêtue de la robe**







**III. 7-8-9: Différentes propositions**



**III. 10: Choix final**



**III. 11: Costume - détail, la bacchante et la nature**



**III. 12: La robe et son déploiement**



**Ill. 13: L'arme du thyrses, Dionysos (L. Petit) prenant Penthée (R. Réber) au piège, épisode 3**



**Ill. 14: L'arme de la main**



**Ill. 15: L'arme du thyrses, Dionysos (L. Petit) prenant Penthée (R. Réber) au piège, épisode 3**



**Ill. 16: Penthée (R. Réber) en bacchante**



**Ill. 17: Les bacchantes (de gauche à droite N. Mauche, V. Quinchon, F. Noël, M. Fournel)**



**Ill. 18: Agavè (J. Lebiez) en bacchante**



**Ill. 19: Tirésias (R. Walker) et Cadmos (O. Magdelaine) vêtus du “costume du dieu”**



**III. 20: Début du *stasimon* 2, appel à la nymphe Dircé**



**III. 21: Les bacchantes encerclant le second messager**



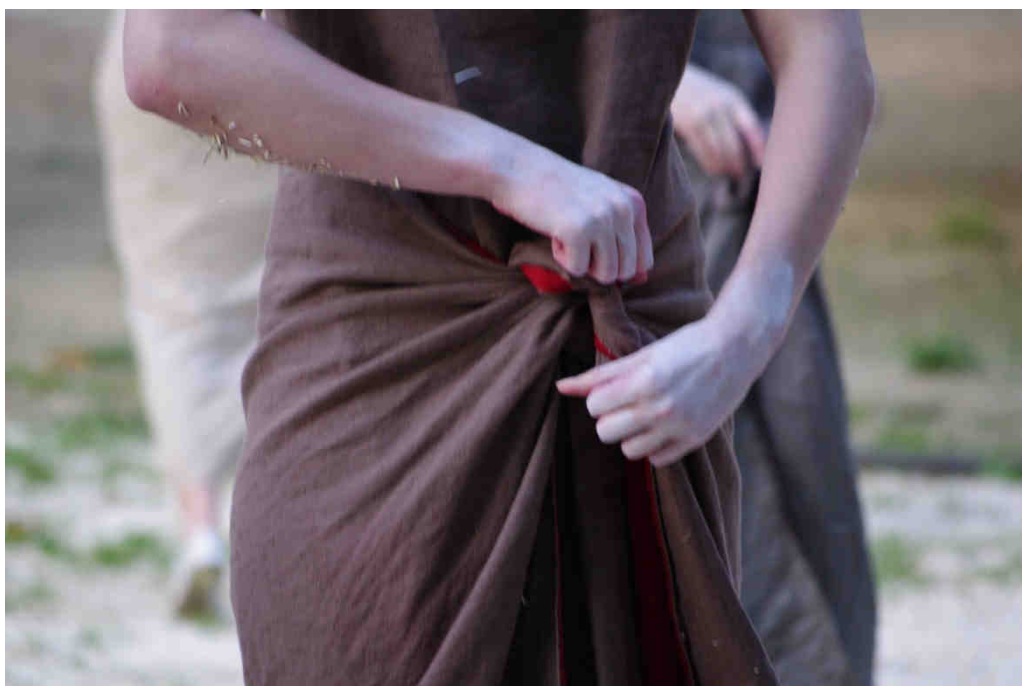
**III. 22: La troupe des bacchantes, formation en ligne, *stasimon* 1**



**III. 23: La troupe des bacchantes, entrée en cavalcade**



**III. 24: La troupe des bacchantes, formation en colonne**



**III. 25: Bacchante renouant sa robe**

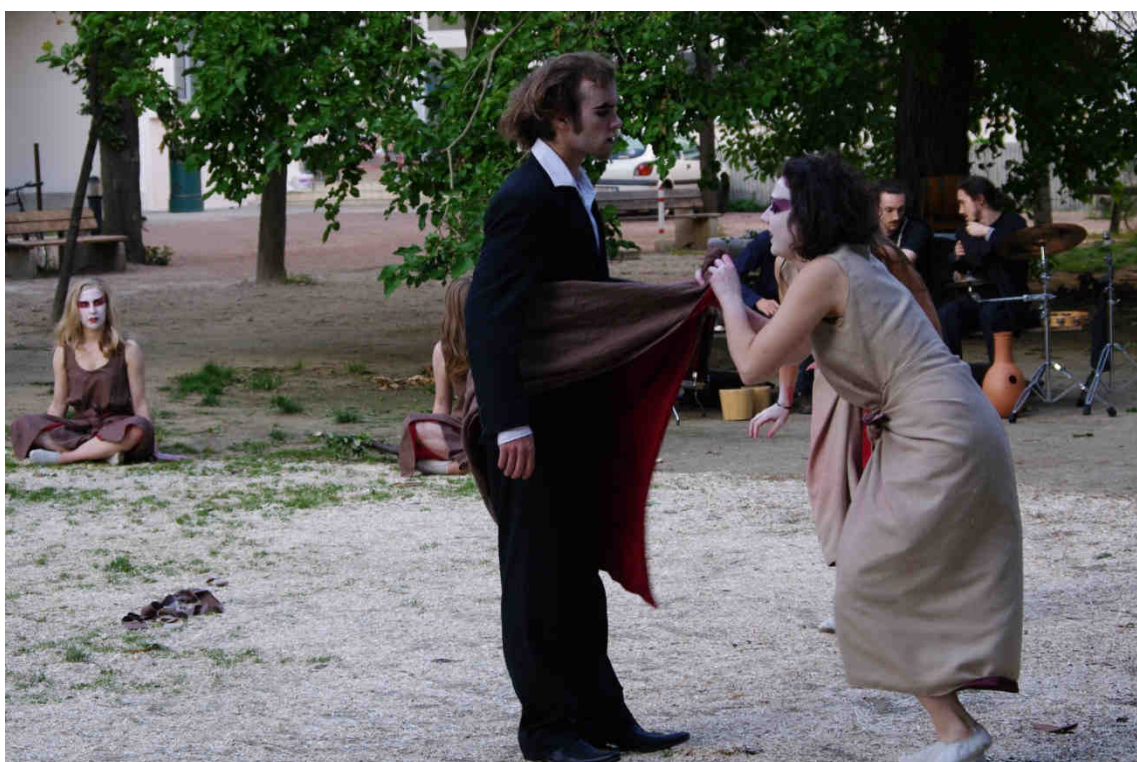




**III. 26-27: Dionysos relevant les bacchantes**



**III. 28: Costume de Dionysos**





**III. 29-30-31: Travestissement de Penthée**

*bibliographie sélective*

BIERL

A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig.

BROOK 1977

P. Brook, *L'espace vide*, Paris.

CLAUDEL 1946

P. Claudel, *L'œil écoute*, Paris.

DANAN 2010

J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Paris.

DI BENEDETTO 2004

V. Di Benedetto (a cura di), *Le Baccanti*, Milano.

DI BENEDETTO-MEDDA 1997

V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia in scena, la tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DODDS 1960

E.R. Dodds (ed.), *Bacchae*, Oxford.

DUPONT 2009

F. Dupont (éd.), *Médée d'Euripide*, Paris.

FUSILLO 2006

M. Fusillo, *Il dio ibrido*, Bologna.

GOLDHILL 1996

S. Goldhill, *Collectivity and Otherness. The Authority of the tragic Chorus: Response to Gould*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 244-56.

GOLDHILL 2007

S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago-London.

GOLDHILL-OSBORNE 1999

S. Goldhill-R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge.

GRAF 2006

F. Graf, *Drama and Ritual. Evolution and Convergence*, in E. Medda-M.S. Mirto-M.P. Pattoni (a cura di), *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Atti del Convegno (Pisa, 24-25 giugno 2005), Pisa.

GOULD 1996

J. Gould, *Tragedy and Collective Experience*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 217-43.

LANZA 1987

D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano.

LANZA 1997

D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano.

MEDDA 2005

E. Medda, *Il coro straniato, considerazioni sulla voce corale nelle Fenicie di Euripide*, «Prometheus» XXXI 119-31.

MEDDA 2006

E. Medda (a cura di), *Le Fenicie*, Milano.

PAYA 2000

F. Paya, *De la lettre à la scène. La tragédie grecque*, Saussan (collection «Les voies de l'acteur»).

SUSANETTI 2010

D. Susanetti (a cura di), *Baccanti*, Roma.

VITEZ 1954-1975

A. Vitez, *Écrits sur le théâtre*, vol. II, *La scène*, Paris.