

## Introduction

Mon plus lointain souvenir d'une présence de musiciens sur une scène de théâtre est une pièce dont le nom m'échappe complètement, dans un lieu qui pourrait être la Grange de Dorigny, en des temps reculés qu'il faudrait situer entre 1998 et 2003... C'était un duo, un percussionniste et un multi-instrumentiste. Ce dernier jouait de plusieurs instruments allant de la guitare à la flûte en passant par la trompette et le violon. Ils se trouvaient sur le plateau complètement à cour, en coulisse, les acteurs passaient à côté d'eux, derrière un tulle qui permettait de les rendre parfois visibles et souvent invisibles, en fonction de l'éclairage. Ils prenaient toute mon attention avec leurs mouvements lents, pour ne pas faire de bruit entre leurs interventions. Et, souvenir oblige, ils rendaient la pièce mémorable...

Je me suis réjoui quand j'ai appris que Wajdi Mouawad allait distribuer Bertrand Cantat dans son nouveau projet, sans en savoir plus alors. Je savais dans les grandes lignes que Cantat allait faire partie du chœur dans une mise en scène de trois tragédies de Sophocle, un chanteur de cette dimension, dont je respecte le parcours artistique. Et puis, au détour d'une discussion, j'ai appris que ma mère voulait résilier sur le champ son abonnement à la Comédie de Genève, car elle trouvait irrecevable que l'on puisse donner la parole à une personne ayant commis un crime impliquant la mort de sa femme. Il y avait surtout l'argument d'une femme, ma mère, qui s'insurge face à la question des femmes battues, question bafouée, selon elle, si un homme ayant battu à mort sa compagne puisse se retrouver sur scène, « comme si de rien n'était. » Sans entrer dans les détails éthiques et moraux que soulèvent tous ces points, je trouvais dans un premier temps magnifique que le théâtre puisse amener à de telles réactions. N'est-ce pas le propre d'un théâtre contemporain que de soulever des questions épineuses de cette dimension ? Dans un deuxième temps, je ne pouvais que trouver regrettable que la réaction de ma mère aille dans cette direction, s'écarter d'un lieu de théâtre. Je me suis donc intéressé au projet Sophocle de Wajdi Mouawad, par intérêt, mais aussi pour pratiquer le discours contradictoire en famille.

Metteur en scène québécois d'origine libanaise, Wajdi Mouawad écrit ses propres pièces et les met en scène. Elles ont, pour la plupart, une composante autobiographique, tant pour les comédiens que pour l'auteur. Pour avoir étudié *Incendies* dans le cadre ma formation, je sais que l'approche de ce metteur en scène est pour le moins approfondie, ou totale : une immersion de plus de trois mois dans le

travail de plateau – ce qui sera plutôt rare pour les productions à venir de notre génération – et une écriture sur mesure pour ses comédiens. Il remporte avec *Le Sang des promesses*, (brève présentation), un succès important, une critique qui abonde dans son sens, et une consécration avec la présentation de l'intégrale de cette trilogie au festival d'Avignon 2009, en plus d'une tournée européenne, elle aussi, à succès. *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009) ont la puissance de tragédies contemporaines. Contemporaines par leurs références historiques – la guerre au Liban et la seconde guerre mondiale, pour ne citer qu'*Incendies* et *Forêt*. Tragique [à préciser] par le destin qu'ont les personnages principaux, les bouleversements rencontrés. Mais elles ne sont pas formellement des tragédies, de par leur structure et surtout l'absence d'un chœur [à préciser]. Néanmoins, au vu de la réaction du public, la condition d'*émotion forte* est satisfaite : pour ces deux pièces, au moment des saluts, pour une majorité le public est debout, applaudissant, en larmes pour beaucoup, heureux, comme j'ai pu y assister – un moment de théâtre de 3h30 peut-il seul expliquer cela<sup>1</sup> ; l'expérience libératrice d'une catharsis tragique ? Le dénouement final, la résolution de l'intrigue, l'expiation, donnent lieu à une forme de libération émotionnelle finale pour le public qui laisse songeur.

Revenons à ma mère. Je lui ai expliqué, après quelques lectures d'articles ici et là, que Mouawad allait mettre en scène toutes les tragédies de Sophocle. C'est le projet Sophocle. Bertrand Cantat sera dans la composition du chœur qui compte trois autres personnes. Le metteur en scène propose, pour ce premier opus du projet Sophocle, un chœur tragique composé de quatre hommes, qui forment un groupe de rock. C'est à ce chœur que je vais m'intéresser dans ce travail. Quelles sont les composantes qui font de lui un chœur tragique au sens formel, quelles sont ses fonctions, en comparant une forme théorique antique à la version proposée par Mouawad dans *Des Femmes*.

## ***1. La trilogie des Femmes***

### **a) Présentation du « projet Sophocle »**

Wajdi Mouawad s'est nourri de Sophocle, de son écriture. A ce propos, il déclare que :

*Sophocle a eu une influence fondamentale sur tout ce que j'ai écrit ... C'était pour moi évident depuis longtemps qu'un jour j'aurais envie de me retrouver dans le jardin de Sophocle. Et de le fréquenter ... Il y a tellement de choses qui viennent de*

---

<sup>1</sup> La référence provient de mon expérience de spectateur d'*Incendies* présenté à la Maison des Arts de Thonon-Evian, le 20 novembre 2009.

*cet auteur, de cette époque, de ces tragiques ... En montant la trilogie Des Femmes, je me suis rendu compte que Les Trachiniennes correspondaient un peu à Littoral, que Antigone correspondait un peu à Incendies et que Electre correspondait, au fond, un peu à Forêt. Je me suis rendu compte avec les acteurs qu'on ne faisait que remonter Le Sang des promesses, mais à travers le texte de quelqu'un d'autre.*<sup>2</sup>

Le projet Sophocle est d'une envergure importante. Il s'étale sur cinq années, et veut couvrir l'entièreté des tragédies de Sophocle. Précisons ici que de toutes les œuvres écrites qui nous parviennent de l'Antiquité, celles de Sophocle se limitent à sept sur plus d'une centaine : *Ajax*, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Électre*, *Les Trachiniennes*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*. A la demande de Mouawad, Robert Davreu écrit une nouvelle traduction de ces tragédies, « afin d'assurer la cohérence de poétique de la langue »<sup>3</sup>. Dans un premier temps, les sept tragédies seront regroupées sous trois ensembles thématiques différents – Des Femmes, Des Héros et Des Mourants<sup>4</sup>. Dans une dernière étape, toutes les sept tragédies seront présentées à la suite, dans leur ordre d'écriture. Pour justifier ses regroupements thématiques destinés à s'effacer ensuite pour laisser la place à la chronologie d'origine<sup>5</sup>, Mouawad écrit dans *Traduire Sophocle* :

*« Femmes / Héros / Mourants. Comme un poème, un geste pour dire l'enchantement du monde. Savoir aimer, savoir être grand, savoir mourir. De plus, cette structure me délivrait de la narration dans laquelle je me suis aventuré pendant de longues années à travers l'écriture des spectacles précédents »*<sup>6</sup>.

*Des Femmes* est le premier opus du « projet Sophocle ». Il se compose des *Trachiniennes*, *Antigone* et *Electre*, œuvres présentées dans cet ordre pour l'intégrale.

Je me réjouissais quelques lignes plus haut de la distribution de Cantat sur un plateau de théâtre, curieux en effet de voir comment une voix comme la sienne allait se placer avec les autres, et de voir ce que le chœur allait *devenir* avec lui, car la question du traitement du chœur semble être *la* question importante de *Des Femmes*.

Pour Mouawad, un chœur tragique de quinze personnes – aujourd'hui – possède une dimension résolument connotée négativement et plus aliénante que collective<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Café Brunch *Le chœur a ses raisons*, à 8'30''.

<sup>3</sup> DAVREU, Robert & MOUAWAD, Wajdi. *Traduire Sophocle*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2011, p. 20.

<sup>4</sup> Des Héros regroupe *Ajax* et *Œdipe roi*, Des Mourants *Philoctète* et *Œdipe à Colone*.

<sup>5</sup> Cela, en faisant fi des controverses autour de cette chronologie, controversée due surtout à l'imprécision de la datation de certaines pièces ; l'ordre serait donc *Ajax*, *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Electre*, *Philoctète* et *Œdipe à Colone*.

<sup>6</sup> DAVREU, Robert & MOUAWAD, Wajdi. Arles : Actes Sud-Papiers, 2011, p. 20.

<sup>7</sup> Dans la note d'intention du spectacle que l'on trouve dans le dossier de presse de la Comédie, Mouawad écrit à la page 9 : « "Qu'est-ce qu'un chœur ? Qu'est-ce qu'un groupe qui dit le même texte d'une seule voix ?". Aujourd'hui, ces questions renvoient à des images insupportables, qui ont construit des

C'est à travers la question de la musique, inhérente au chant, que Mouawad en vient au rock, avec toute la folie et la déraison que ce genre musical suscite : il choisit la force d'un poète rockeur chanteur<sup>8</sup>, Bertrand Cantat, accompagné d'un groupe formé pour l'occasion, quatre personnes, et une voix humaine, une guitare, une basse et une batterie.

Ce groupe-chœur de quatre personnes est totalement en cohérence avec les protagonistes de la pièce. Il est composé de Bertrand Cantat à la voix, Bernard Falaise à la guitare, Pascal Humbert à la basse et Alexander MacSween aux percussions.

Un chœur tragique, écrit pour un groupe de 15 personnes peut-il être remplacé par quatre hommes, ou plus précisément quatre musiciens, dont une seule voix ? Distribuer une personne dotée d'une personnalité forte, une rock-star au destin tragique, est-il anodin ? La fonction du chœur en est-elle altérée ?

Je me base sur mon expérience de spectateur du spectacle *Des Femmes*, c'est-à-dire les représentations de la trilogie dans son intégrale tel qu'il a été présenté à la Comédie de Genève le 2 octobre 2011 et au théâtre Les Célestins à Lyon le 19 novembre. A ces deux représentations, s'ajoutent les traductions de Robert Davreu.

## **b) Présentation de la trilogie : distribution, évolution de la scénographie, etc.**

Pour le « projet Sophocle », qu'il annonce comme étant son dernier, Mouawad s'est entouré majoritairement de personnes avec lesquelles il a déjà travaillé, tant pour la régie que dans pour la distribution. La plupart des comédiens et des techniciens ont participé à une ou plusieurs pièces du *Sang des promesses*.

La tragédie grecque était jouée par une distribution relativement restreinte : trois acteurs professionnels qui tenaient tous les rôles de la pièce, à l'exception bien sûr de la partition du chœur. On pouvait dès lors, à l'époque, se trouver face un même acteur incarnant plusieurs personnages<sup>9</sup>. Dans *Des Femmes*, cette situation n'apparaît qu'une seule fois : dans *Les Trachiniennes*, Sylvie Drapeau incarne Déjanire, puis Héraclès mourant. Déjanire est dans l'attente du retour de son mari Héraclès ; celui-ci revient victorieux dans ses terres mais épris d'une autre qu'il ramène avec lui ; Déjanire offre à Héraclès une tunique imprégnée de ce qu'elle prend pour un philtre d'amour afin de

---

monstruosités dont l'Europe et le vingtième siècle sont sortis totalement détruits, blessés dans leur humanité et leur conception de l'homme. »

<sup>8</sup> Formule reprise de la note d'intention, p. 11.

<sup>9</sup> La distribution détaillée se trouve en annexe.

reconquérir le cœur de son mari ; mais le philtre (fourni par le Centaure autrefois tué par le héros) prodigue l'effet contraire et empoisonne Héraclès. Sylvie Drapeau incarne ainsi deux personnages qui tour à tour deviennent bourreau et victime. Tout cela se déroulant devant les yeux du chœur, devant les yeux de Cantat. Mouawad ne peut pas ne pas en avoir tenu compte. Je reviendrai sur cette question de la superposition de tragédie, récente et ancienne, car j'aimerais qu'elle nous accompagne dans cette réflexion.

La trilogie débute par un fond sonore de violoncelle, une note longue, amplifiée. Une lumière diffuse aux sources multiples nous permet de découvrir la scénographie, en même temps que les comédiennes et comédiens font leur entrée en marchant en file autour d'une scène formée par la scénographie, tel un chœur au moment du *parodos* : une ébauche de cadre au sol, des rails, délimitent un espace formé de dalles aux couleurs roses et ocre ; au centre de cette terrasse à l'avant-scène, un amoncellement de chaises en bois de styles différents ; toujours au centre, au lointain cette fois, un cadre de scène ou une sorte de porte en simili roche fermée par un cyclo en lamelle ; entre les chaises et le cyclo, une monolithe sombre, entouré de tonneau, de chaises et autres meubles sous plastique. Tous les comédiens sont sur les rails qui forment une sorte d'arc de cercle dont le point référentiel est le centre du plateau l'ouverture au lointain ; en fonction de la largeur du plateau, cela laisse beaucoup de place à cour et à jardin ; néanmoins, les rails permettent à une structure en aluminium, formant un autre cadre de scène, d'aller et venir proche ou lointain, poussé par deux personnes, et à vue, en fonction de la scénographie ; cette structure en aluminium dispose d'un système de diffusion d'eau, tel des sprinklers. De cette position en arc de cercle, les comédiens prennent place rapidement sur les chaises, en les déplaçant, de sorte à entourer le chanteur, membre du chœur, qui se trouve au centre du plateau; ils sont assis de dos, de profil ou de face par rapport au public, ils se couvrent d'une gigantesque bâche de plastique, qui, une fois en place, sert de protection contre la pluie diffusée par le cadre en aluminium déplacé juste au-dessus du groupe. Le propos du chœur, avec Cantat qui s'accompagne seul à la guitare acoustique, sert d'introduction au spectacle, mais pas spécifiquement aux *Trachiniennes*. Ce n'est qu'une fois le chant terminé que le chœur prend position pour la première pièce. Nous avons alors assisté à un prologue dédié à la trilogie, plutôt qu'au *parodos* des *Trachiniennes*. Le chant donne lieu à un premier jeu qui laisse entrer un son rock, accompagné d'abord d'une batterie face public à jardin lointain – plus lointain que le monolithe, à la hauteur du cyclo, accompagné ensuite

d'un bassiste à jardin, enfin d'une guitare électrique à jardin proche à la limite de la partie « dallée » du plateau; le bassiste et le guitariste se font face, de sorte que tout le chœur est tourné vers l'action, c'est-à-dire là où se trouvent les protagonistes, à savoir Déjanire et la Nourrice.

À cour et à jardin, des zones d'accrochages d'éléments de lumière sont à vue, dévoilant des projecteurs automatiques, qui ne seront jamais utilisés en *poursuites*, mais qui donneront lieu à des mises en lumières précises en fonction des positions sur le plateau, y compris des changements automatiques de couleur. Précisons qu'il y a deux automatiques à hauteur d'homme, un à cour et un à jardin, et qu'il y en a un peu plus accrochés au grill – j'en ai compté quatre accrochés au grill, en contre. Ces machines étant relativement bruyantes lors de leur rotation, leur utilisation a été remarquablement fine, car sur les deux fois six heures et demie de représentation<sup>10</sup>, elles ne se sont pas fait remarquer.

Cette ouverture de la trilogie comme description succincte de la scénographie, il me faut maintenant décrire comment elle évolue. La terrasse en dalles, le monolithe et la structure en aluminium sont les éléments les plus polyvalents de cette scénographie. Le cadre de scène qui présente le cyclo offre néanmoins une polyvalence de fait, car elle est un support de couleur important. Celui-ci sera utilisé dans le jeu particulièrement pour *Antigone* : les comédiens s'y enroulent comme des toupies et se retrouvaient alors presque momifiées.

Même si les deux entractes entre les tragédies ont donné lieu à des modifications d'espace, certains éléments restent sur scène, comme les parpaings en bétons qui formeront le mur qui enfermera Antigone, recouverts par un taps noir durant *Les Trachiniennes* et *Electre*, ou comme la batterie, recouverte elle aussi d'un taps noir pour *Antigone* et *Electre*. Pour *Les Trachiniennes*, le monolithe central sert à la fois d'élément d'intérieur des appartements de Déjanire, sur lequel il est possible de monter à l'aide d'une échelle dissimulée entre le cyclo et lui-même, et de lieu de repos pour Héraclès mourant ; le monolithe est alors soulevé, comme un dais, à l'aide de deux tirages accrochés à la structure qui devient alors une sorte de grue. Ces tirages sont actionnés à vue au pied de la structure en aluminium.

---

<sup>10</sup> C'est à dire, après avoir vu deux fois l'intégrale à Genève et à Lyon.

## **2. Analyse : Le Chœur dans la trilogie Des Femmes**

(note sur les sources documentaires du travail)

Le chœur tragique est traditionnellement composé de 15 personnes, des jeunes éphèbes, des personnes dont l'expérience de l'altérité se doit d'être formatrice ; dans ce sens, les hommes composant le chœur sont exemptés de leurs obligations militaires et civiles durant la période de répétition et de représentation. Le chœur parle à l'unisson. Dans les trois tragédies auxquelles nous allons nous intéresser, ce « personnage fictif », selon la terminologie de Sophie Klimis, est composé d'un groupe social en lien avec l'histoire, avec la dramaturgie du texte : *Les Trachiniennes* présente un chœur composé de jeunes filles (esclaves) de Trachis, *Antigone* des vieillards de Thèbes et *Electre* des Mycéniennes, femmes nobles se lamentant avec Electre. Le chœur est un personnage collectif, *fictif*, dont la présence sur scène varie en fonction des mises en scène et très proche de la ou du protagoniste, tantôt l'interrogeant, tantôt commentant l'action ; dans ce sens, le choix de sa représentation est d'une importance cruciale. Quatre hommes, accompagnés d'un Coryphée.

### **La question du Coryphée**

Le Coryphée est la première adresse du protagoniste au chœur. On peut parler de lui comme le chef du chœur. Mais, selon les interprétations, le Coryphée tient la place du conseiller ou de premier lien entre protagonistes et chœurs. Dans notre cas, seul le Coryphée conserve l'idée de composition en fonction du lieu de l'action énoncée plus haut. Marie-Eve Perron est *la* Coryphée des *Trachiniennes* et de l'*Electre*. Raoul Fernandez est *le* Coryphée de l'*Antigone*. On pourrait croire qu'en tant que seule voix du chœur, Cantat pourrait être considéré comme Coryphée. Ce n'est pas le cas. *La Nourrice/Coryphée* intervient déjà au cours du *parodos* des *Trachiniennes*, puis elle tient le rôle du Coryphée, durant les épisodes, particulièrement au cinquième. Mais, nous le verrons, ce n'est pas systématique.

Rythmée sur le mode de l'alternance, comme l'évoque Baldry dans *le théâtre tragique des Grecs*, la tragédie est composée de scènes dialoguées et de chants du chœur se suivent. Il y a d'abord un *prologos* qui présente la situation de base et la

thématique abordée dans la tragédie à venir ; le prologue peut être un monologue, un soliloque ou un dialogue. Après cette entrée en matière donnée par la, le ou les protagonistes, le chœur fait son entrée « sous forme d'un défilé silencieux, d'une marche, autour de l'*orchestra*<sup>11</sup>, sans chant ni musique<sup>12</sup> » et donne lieu au *parodos*, premier chant du chœur ; ce n'est qu'une fois que le chœur a atteint sa position (*stasis*) qu'il se fera entendre. Puis s'alterneront épisodes et *stasima* ; les épisodes sont des scènes dialoguées relatant l'action ou la montrant, les *stasima* sont des « chants entonnés après que le chœur eut atteint son lieu de stationnement »<sup>13</sup>. A la fin du dernier *stasimon*, on observe l'*exodos* (sortie), la scène finale, n'impliquant pas forcément verbalement le chœur, mais donnant lieu à sa sortie.

Signalons encore, mais ce n'est pas systématique, le *kommos*, qui est une « partie où le chœur entre en relation directe avec l'acteur<sup>14</sup>. » Selon Baldry, le *kommos* est le moment « où le chœur et un ou plusieurs acteurs se répondent en strophes alternées de lamentations chantées »<sup>15</sup>. Il n'y a pas systématiquement de *kommos* dans une tragédie. C'est de l'ordre de la figure de style qui permet un effet émotionnel sur le spectateur : la rencontre entre deux mondes qui étaient séparés jusqu'alors – celui d'un commun, d'une masse, avec la figure du héros.

### **a) Le texte : étude de la redistribution de la parole entre différents "personnages"**

D'un point de vue de la structure, les pièces auxquelles nous nous intéressons ici se composent comme suit : *Les Trachiniennes* comporte 5 *episodos* et autant de *stasimons* ; il en va de même pour *Antigone*, seule *Electre* est composée de 4 épisodes et *stasimons*. La traduction de *Antigone* introduit deux fois un *kommos*, au début du quatrième épisode et au milieu de l'*exodos*.

Formellement, je me suis intéressé à la partition du chœur, tel qu'il apparaît dans le texte de Sophocle traduit par Robert Davreu. Pour des raisons de temps (et de

---

<sup>11</sup> Voir en annexe « le schéma d'une disposition scénique du théâtre antique.

<sup>12</sup> KLIMIS, Sophie. "Le chœur et les protagonistes dans la tragédie grecque". Document de cours de Formation Continue de l'UNIL en Dramaturgie et Performance du Texte. Séance du 10 février 2007, p. 8.

<sup>13</sup> BALDRY, Harold Caparne. *le théâtre tragique des grecs*. Paris : François Maspero, 1975, p. 109.

<sup>14</sup> KLIMIS, Sophie. "Le chœur et les protagonistes dans la tragédie grecque". Document de cours de Formation Continue de l'UNIL en Dramaturgie et Performance du Texte. Séance du 10 février 2007, p. 8.

<sup>15</sup> BALDRY, Harold Caparne. *le théâtre tragique des grecs*. Paris : François Maspero, 1975, p. 113.



compétences linguistiques), je ne m'intéresserai pas de manière approfondie aux éventuels écarts ou libertés prises par le traducteur vis-à-vis du texte original de Sophocle. Ainsi, c'est bien la partition du chœur, et surtout de sa redistribution à d'autres personnages comme le Coryphée ou un protagoniste à laquelle je m'intéresse dans un premier temps ; en fonction des modifications, je me pose la question du sens, et cela va de pair avec la question sous-jacente de la fonction du chœur, au même titre qu'un personnage. Dans un deuxième temps, je m'intéresserai aux éventuels écarts ou libertés prises pour la partition du chœur elle-même.

### *Les Trachiniennes*

La redistribution du texte des *Trachiniennes* ne semble pas tenir de systématique, elle aurait plutôt tendance à suivre la dramaturgie du texte. Néanmoins, certaines répliques, certains vers sont redistribués en différents endroits. Premier exemple, presque un quart du *parodos* est redistribué à la Nourrice, qui prend à cet instant la double fonction de Nourrice et de Coryphée<sup>16</sup>. Voici le premier *stasimon* – le changement d'attribution et de texte se trouvent entre les crochets, le texte coupé est barré, entre parenthèse le nombre de répétition du mot ou du segment de réplique :

#### LE CHŒUR.

*Toi que la nuit constellée enfant en s'éteignant, / Toi dont la nuit endort les feux à ton coucher, / Soleil, Soleil, je t'en supplie, révèle-moi / Où séjourne, ~~oui-oui,~~ le fils d'Alcmène, / Astre resplendissant de lumière ! / ~~Est-ce aux détroits marins / Ou à la jonction des deux continents ?~~ / Dis-le-nous, Œil sans égal en acuité. // Déjanire, ~~par deux rivaux si convoitée naguère,~~ / Le cœur en mal d'amour, / ~~Felle aujourd'hui un oiseau désolé,~~ / N[e] arrive plus à trouver plus le sommeil / Elle se consume (5x) ~~sur sa couche sans homme / Et n'attend plus, la pauvre, qu'un funeste destin~~ // Comme on voit sur la mer immense, / Gonflée par l'inépuisable souffle des vents, / Par milliers, du nord ou du midi, / Les vagues déferler, / Ainsi du héros cadméen, / Pris et repris dans un flot incessant d'épreuves / Pareil à la mer de Crète. / Mais toujours un dieu infailible est là, / Qui l'écarte des portes d'Hadès. //*

[LE CORYPHEE.] *De tes plaintes il me faut ainsi te blâmer, / Quand bien même je les respecte. / Non, je te le dis, en aucun cas tu ne dois / Laisser s'éteindre le doux espoir en toi. / Car le Cronide, qui régit toutes choses, / Aux mortels n'a jamais accordé / De vie exempte de souffrances. / Peines et joies pour tous tournent sans fin / Comme fait l'Ourse autour du pôle. //*

[LE CHŒUR.] *Nuit étoilée, malheurs, richesses, / Rien qui soit durable pour les humains / Tout brusquement s'en va, / Qui à quelque autre échoit, / Qui le perd à son tour. / Qui le perd à son tour. (5x)*

[LE CORYPHEE.] *Ces paroles, reine, sont là / Pour te rappeler de toujours espérer, / Car a-t-on jamais vu Zeus / Délaisser ses enfants ?<sup>17</sup> »*

<sup>16</sup> En effet, la comédienne Marie-Eve Perron apparaît durant le prologue avec la partition de la Nourrice.

<sup>17</sup> SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 8.

La Nourrice donne des mots qui s'adressent directement à Déjanire. Alors que le Chœur chante des vers plus *neutres*, à l'adresse plus poétique. Celui-ci s'adresse ici au Dieu Soleil, et fait de commentaires qui font office de constatations et de rappel des enjeux de la tragédie à venir.

Le dernier paragraphe du premier *stasimon* est également redistribué au Coryphée ; la transition justifie cela, étant donné que le deuxième Déjanire répond aux paroles du chœur, plutôt que de modifier la partition de la protagoniste sur scène. Les deuxième et troisième *stasima* sont, eux, laissés au chœur. La fin du quatrième *stasimon* et le début du cinquième épisode sont en partie réattribués, car la distribution du cinquième épisode met en jeu le chœur, le Coryphée et la Nourrice – ces deux derniers étant interprétés par la même comédienne ; et cela avec des coupes importantes ; voici le quatrième *stasimon*<sup>18</sup> – les passages coupés sont tracés, les passages en italique sont chantés :

LE CHŒUR.

*Voyez (2x), enfants, comme à fondre sur nous / Elle est prompte, cette parole de l'oracle / Jadis envoyée par les deux, / Elle qui prédisait qu'au ~~terme échu~~ [bout] de douze années / Le fils de Zeus verrait le bout de ses ~~travaux~~ [épreuves]. / Et la voilà qui de fait aujourd'hui, sans faillir, / Mène à bien cette prophétie. / Car comment celui qui ne voit plus la lumière / Pourrait-il au-delà de sa mort / Subir encore un pénible esclavage ? // Si par la ruse du Centaure / Le voilà pris au piège de ce filet de mort, / Les flanes tout infiltrés de ce poison que la Mort enfanta / Avant que l'ait nourri le dragon aux écailles luisantes, / Comment pourrait-il voir un autre soleil se lever, / Lui que poursuit l'ombre affreuse de l'Hydre / Et que le monstre à la noire erinière / Tisonne et brûle de l'aguiillon mortel / Que recélaient ses paroles perfides ? // La malheureuse n'a vu que le cruel dommage / Dont l'arrivée soudaine d'une nouvelle épouse / Menaçait son foyer, sans égard pour rien d'autre / Que ce que suggérait un conseil ennemi / Sous couvert d'une réconciliation fatale. / Sans doute gémit-elle aujourd'hui cela, / Sans doute répand-elle à flots / La rosée tendre de ses larmes, / Alors que le Destin en marche lui dévoile / ~~Toute la ruse et l'immensité~~ du désastre. // ~~En torrent les pleurs ont jailli.~~ / Un mal envahit Héraclès, grands dieux, un mal / Tel que jamais de la part de ses ennemis / Ce héros n'eut à en subir de plus pitoyable ! / Ah, pointe noire de la lance de guerre, (2x) / Qui des hauteurs d'Œchalie fut si prompte / A ramener l'épouse captive ! / Et c'est Cypris, ta servante en secret, / Qui se révèle [est] l'auteur manifeste de tout cela.*

PREMIER DEMI-CHŒUR. Est-ce que je me trompe, ou est-ce bien une plainte que je viens d'entendre s'élever de derrière les murs de ce palais ?

SECOND DEMI-CHŒUR. Pas de doute, il y a derrière ces murs, quelqu'un qui pousse des cris de douleur : quelque nouveau malheur vient là de se produire.

LE CORYPHÉE. Vois donc l'air inquietant et les sourcils froncés de la vieille qui s'avance vers nous : elle a quelque chose à nous annoncer.

Cinquième épisode

<sup>18</sup> SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, pp. 29-31

LA NOURRICE. Ah ! mes enfants, de quels immenses maux le présent offert à Héraclès aura été pour nous la cause.

~~LE CORYPHEE. Quel est, la vieille, ce nouveau malheur dont tu parles ?~~

LA NOURRICE. Déjanire est partie pour son dernier voyage, sans faire un pas.

~~LE CORYPHEE. Ce n'est tout de même pas qu'elle est morte ?~~

LA NOURRICE. Tu as tout entendu.

~~LE CORYPHEE. [LE CHŒUR] Elle est morte, la malheureuse ?~~

LA NOURRICE. Oui, te faut-il l'entendre deux fois ?

LE CHŒUR. La pauvre, la pauvre malheureuse ! et de quelle manière nous dis-tu qu'elle est morte ?

LA NOURRICE. De la plus effroyable, à voir le résultat.

LE CHŒUR. Parle donc, dis-nous quelle mort elle a trouvée.

LA NOURRICE. C'est elle-même qui s'est détruite.

~~LE CHŒUR. Quelle fureur, ou quelle folie, / L'ont percé de leur dard cruel ? / Comment a-t-elle médité, / Comment, seule, a-t-elle ajouté / Cet acte de mort à un acte de mort.~~

LA NOURRICE. Avec le tranchant d'un fer douloureux.

~~LE CHŒUR. Et tu es restée là, pauvre niaise, à contempler cet accès de violence sans frein ?~~

LA NOURRICE. Je l'ai contemplée, j'étais là debout auprès d'elle.

~~LE CHŒUR. Mais qui ? Comment ? Parle, dis-le !~~

LA NOURRICE. C'est elle-même, de ses mains, qui s'est frappée.

LE CHŒUR. *Que dis-tu ?*

LA NOURRICE. La vérité

~~LE CHŒUR. La voilà donc la fille, la fille terrifiante / Qu'a ici enfantée cette nouvelle épouse, / La fille se nomme Erinye !~~

LA NOURRICE. Ce n'est que trop vrai. Et plus grande encore eût été ta pitié si tu avais été la voir faire ce qu'elle a fait.

~~LE CORYPHEE. [LA NOURRICE] Et [C'est] une main de femme a eu le courage d'un tel acte ?~~

LA NOURRICE. Un courage atterrant, à coup sûr. (*Temps*) Mais apprends ce qu'il en est de manière à pouvoir témoigner pour moi. (...)

Marie-Eve Perron interprète, à une ligne près, exclusivement la partition de la Nourrice. Par rapport à sa double casquette de Nourrice/Coryphée, cela maintient une hiérarchie Nourrice > Coryphée > Chœur, hiérarchie qui date de l'Antiquité et pouvait dresser une hiérarchie des propos tenus. A noter encore que durant cet échange du début de cinquième épisode, les modes d'expression diffèrent pour le chœur et le Coryphée : le chœur chante ses *répliques* et le Coryphée les parle. On peut se demander si ces modifications de la distribution amplifient l'annonce du suicide de Déjanire, qu'elle avait déjà annoncé dans le quatrième épisode : « Alors ma décision est prise : s'il vient à succomber, je mourrai moi aussi, en même temps que lui. »<sup>19</sup>. Les coupes suppriment un effet de répétition, la surprise du chœur et du Coryphée face à la nouvelle du drame. De plus, le texte complet, qui pourrait s'apparenter à un *kommos* par une réduction de la distance entre les différents *personnages* (chœur, Coryphée et protagoniste) durant un moment d'action des protagonistes, c'est-à-dire le cinquième épisode, qui se mêle à un

<sup>19</sup> SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 26.

moment *d'action* du chœur, avec une frontière moins claire entre *stasimon* et épisode du fait du chant du chœur qui « déborde ».

### *Antigone*

Dans cette pièce, pas d'ambiguïté concernant le Coryphée, il apparaît comme tel dès le début de la pièce avec le partage de la voix du chœur dans le *parodos*, le chœur en voix chantée et le Coryphée en voix parlée. D'un point de vue redistribution de lignes pas de remarque significative, l'intérêt résidera plutôt dans les coupes et autres libertés poétiques conférées au chœur. Particulièrement au moment où Antigone est emmurée.

### *Electre*

Le *parodos* est entièrement confié à la Coryphée, Marie-Eve Perron qui assurait la partition correspondante des *Trachiniennes*. Le premier *stasimon* est chuchoté par le chœur, avec la seule voix du Chœur. Le deuxième *stasimon* est presque complètement coupé: à la place d'un *kommos* entre le chœur et Electre – c'est à dire un échange rapide entre ces personnages de niveau différents – seule la première réplique du chœur est dite, par la Coryphée, le reste est coupé. Le troisième *stasimon* est dit, et non chanté, par le chœur ; ce de même pour le quatrième et dernier *stasimon*. L'*exodos* comporte en certains endroits, au moment du piège tendu à Eghiste, après la mort de Clymnestre, des répliques du chœur qui sont attribuées au Coryphée, sauf une qui est reprise par le personnage d'Electre.

### Dans la trilogie – *interprétation globale*

Que sert cette redistribution ? Sert-elle quelque chose ? Comment se place le personnage du chœur dans une telle configuration ? Que nous dit le chœur ? que transmet-il ? La question de la redistribution des interventions du chœur permet de mettre en lumière de rares exceptions, qui correspondent à chaque fois avec des moments d'interactions étroites entre le chœur et le protagoniste. Ainsi, Mouawad montre un « chœur » qui ne traverse que rarement la frontière avec les protagonistes ; verbalement, le chœur n'entre pas en interaction avec d'autres personnes sur le plateau ; on précisera ceci dans la partie d'analyse concernant l'adresse. **Voit-on une évolution pour les trois pièces ?**

## b) Libertés prises par rapport au texte (traduit) : description pièce par pièce + interprétation globale

Ceci est un point important de la collaboration entre Cantat et Mouawad : la question de la liberté poétique prise ou non, la question du choix. **De quoi va-t-il s'agir ici ?** Comment ce qui est écrit pour le chœur est dit par Cantat ? Cela correspond-il à une liberté poétique pour Cantat en tant que « poète rockeur chanteur » ; Mouawad a trouvé en Cantat

« cette voix poétique, capable de faire vibrer un texte, dans sa poésie, dans sa beauté, dans son abstraction ; mais en le portant un degré de folie, où par la musique, on pouvait atteindre une déraison, une déchirure de la voix ». <sup>20</sup>

Les libertés que s'est offert le chœur, quatre instruments qui trouvent leur unisson dans la formation de rock qu'ils constituent. **(évoquer l'aventure collective de ce que produit un groupe de rock ? dans le livret, Mouawad titre avec *Un témoin* la note d'intention de l'album *Chœurs* ; morceau choisis : « *Des Femmes*, pour tenter de faire vivre nos ébranlements. (...) Comment le chœur grec peut avoir l'accent de la musique de notre jeunesse. » [A ajouter en annexe ?] )** **Formellement, pièce par pièce: une lecture comparative entre les propos proférés, chantés, dits, donnés et la traduction de Davreu, le texte édité.** Y a-t-il un intérêt à parler de l'album *Chœurs* comme référence fidèle ? faut-il considérer cet album comme l'illustration musicale (chorale ?) de la pièce, comme la bande originale de la pièce ? Qu'entend-on si l'on considère cet album comme le premier album d'une aventure d'un groupe de rock ?

Le spectacle *Des Femmes* ouvre avec un chant qui n'apparaît dans les textes d'aucune des trois tragédies. Ce chant, qui débute une fois que tous les protagonistes des trois pièces à venir se sont positionnés en arc de cercle aux pourtours du plateau, s'appelle *Dithyrambe au Soleil*. On peut dire qu'il est une référence aux dithyrambes, ces chants pour le chœur seul en ouverture des Dyonisies<sup>21</sup>. La fin de cette ouverture met en place l'arrivée de Déjanire dans le prologue avec un long *fade out* fait de notes isolées de guitare, sans accord, comme pour accompagner Déjanire qui entre seule au milieu du plateau, une fois que les chaises et les autres protagonistes ont quitté le plateau.

---

<sup>20</sup> MOUAWAD, Wajdi. *Le chœur grec*. In Dossier de presse de la Comédie

<sup>21</sup> BALDRY, Harold Caparne. *le théâtre tragique des grecs*. Paris : François Maspero, 1975, p. 40.

Les variations que l'on peut observer sont les suivantes : coupes, inversion de l'ordre des arguments et répétitions de mots, ou des phrases. Chacune des interventions du chœur a donné lieu à une adaptation, et donc à une chanson. **En considérant le nom des pistes de l'album comme titres pour chacune des interventions du chœur ?**

### *Les Trachiniennes*

Tout comme la question de la redistribution de la partie précédente, les libertés prises vis-à-vis du texte par le chœur vont dans le sens de la dramaturgie. Le *parodos* crée une tension avec une rythmique régulière, sur des galops de tambours, comme pour suivre le départ de Hyllos, parti pour chercher son père. La coupe d'un paragraphe sur cinq n'enlève rien à la narration ou la caractérisation du chœur.

Le premier *stasimon* accompagne la joie de Déjanire qui éclate quand elle apprend le retour prochain d'Héraclès. Quelques coupes viennent éclaircir le propos sans le modifier. L'intervention donne lieu à deux rythmiques, qui créent trois parties : la première rythmique est éclatante avec la joie de Déjanire, la seconde est plus douce et lente, comme pour rappeler l'attente dans laquelle est plongée la protagoniste ; puis la première rythmique est reprise pour laisser commencer le deuxième épisode.

Le deuxième *stasimon* maintient la tension du deuxième épisode, celle de l'attente, et celle du doute quant à l'entrée des femmes esclaves dans le palais ; il faut tout de même signaler la coupe du passage relatant lutte des « rivaux redoutables [qui] se la sont disputée »<sup>22</sup>, c'est-à-dire la lutte entre Héraclès et Achélôos, qui, même si cet élément de mythologie était connu de tous à Athènes, n'est pas indispensable dans le contexte présent. Il est composé d'une balance de notes isolées de la basse et de la guitare, comme un balancement de pendule, avec une percussion qui bat les doubles croches.

Le troisième *stasimon* va également dans le sens d'une simplification, ou clarification des enjeux : la partition est raccourcie cette fois de détails qui entourent la venue de Héraclès, avec des suppositions qui soulignent le soutien du chœur à l'attente de Déjanire, à travers un ajout de texte comme un refrain : « Il revient le héros, il revient », pour souligner ce qui à ce stade de l'intrigue est important. Ceci est mis évidence avec le chant qui se termine par (extrait du dernier paragraphe du troisième *stasimon*) :

---

<sup>22</sup> SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 20.

*Qu'il vienne ! Qu'il vienne !/ Que les rames nombreuses/ Du navire qui le porte/ Ne rompent la cadence/ Avant qu'il ait rejoint cette cité !/ Et qu'ayant quitté l'île et l'autel/ Où l'on nous dit qu'il sacrifie,/ [Qu'] Il nous revienne aujourd'hui plein d'amour,/ Tout entier imprégné du baume de la séduction [philtre d'amour]/ Comme l'a promis [par] le Centaure. [Promesse du Centaure... (2x)]<sup>23</sup>*

Ces derniers mots font office d'annonce pour le malheur arrivant dans l'épisode suivant : la tunique offerte à Héraclès annoncée comme « philtre d'amour », mais qui causera la perte du couple Déjanire/Héraclès.

La transition entre quatrième *stasimon* et le cinquième épisode a reçu dans le chapitre précédent un regard particulier. Cette transition est la plus remarquable de part les libertés prises dans la redistribution du texte. D'un point de vue liberté poétique, quelques échanges de termes sont à remarquer, quelques coupes qui ôtent la finesse de la perception du chœur sur Déjanire, et par la force des choses, son soutien en devient moins généreux car plus radical. Par exemple, « La malheureuse n'a vu que le cruel dommage / Dont l'arrivée soudaine d'une nouvelle épouse / Menaçait son foyer, sans égard pour rien d'autre / Que ce que suggérait un conseil ennemi / Sous couvert d'une réconciliation fatale » ; ce commentaire coupé suggérerait qu'elle aurait pu se douter du mal fondé de la promesse du Centaure. Elle pourrait dès lors n'être perçue qu'en tant que victime, ce qui ne va pas complètement de soi.

La variation du cinquième et dernier *stasimon* semble permettre la répétition des passages importants du texte, et cela avec le plus de musicalité, de part, surtout, la reprise de structures entières de paragraphes existants, et leur répétition ; la structure de ce chant atteint un intéressant degré de complexité – les chiffres en marge de droite indiquent l'ordre dans lequel les passages sont chantés par le chœur :

		LE CHŒUR.	
4		2	<i>Que dois-je en premier pleurer ? Quel malheur le plus achevé ? Impossible pour moi, hélas, d'en décider.  Celui-ci, chez nous, qui s'offre à nos yeux, Celui-là qui, là-bas, est encore en attente, Ici déjà ou bientôt là, c'est égal.</i>
3		1	<i>Puisse un vent favorable et violent Se lever sur cette demeure Pour-[Et] m'emporter loin d'ici, De peur [Avant] que je ne meure d'effroi A la seule vue du vaillant fils de Zeus. Car nous dit-on, il approche de ce palais, En proie à des douleurs sans remède, [Vision de souffrances inouïes]</i>

<sup>23</sup> SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 24.

*Spectacle d'épouvante insoutenable!*

5 *Mais il est là, tout près vraiment, ce malheur  
Que devançaient mes pleurs et mes trilles aiguës de rossignol.  
Car voici une troupe d'étrangers qui approche.  
Comme ils le portent avec ménagement*

*Comme on le ferait d'un ami,  
Marchant d'un pas sourd et muet!  
Hélas, celui qu'il porte ne dit mot!  
Que dois-je penser?*

(5x) 6 | *Est-il mort ?  
Est-il endormi ?*

Ici le contenu et la répétition permettent des coupes importantes du *stasimon*, sans enlever d'élément de la narration et en traduisant un état du cœur, du chant. Musicalement, cette cinquième intervention est la seule qui se termine avec un peu moins de quarante seconde d'accélération et de maintien d'une note commune à la basse et à la guitare, à la manière d'une fin de concert, comme une apothéose.

Le chœur des *Trachiniennes*, composée par Sophocle de femmes de Trachis, aurait tendance à donner une sensibilité affective quant aux malheurs de Déjanire. Les quatre hommes du chœur et *la* Coryphée maintiennent-ils cette sensibilité ? Le chœur prend parti pour la cause de Déjanire, même si dans la majorité des coupes effectuées, c'est le ressenti amoureux de Héraclès pour sa femme qui est coupé, ainsi que sa lutte avec Achelôos.

### *Antigone*

La première intervention du chœur donne lieu à un partage de voix entre le Coryphée et le Chœur, tel qu'établi par le texte. Le dernier paragraphe de cette intervention est donné sans accompagnement musical, ce qui souligne l'annonce du Coryphée de l'entrée de Créon. A noter que la précision du genre du chœur est coupée ici : « Quel projet nourrit-il dans sa tête,/ Pour avoir ainsi convoqué l'assemblée ~~des~~ vieillards que nous sommes,/ Par ordre exprès à chacun ? »<sup>24</sup>.

Le premier *stasimon* est restitué dans son intégralité, à une ou deux coupes de vers près, et une interversion de deux mots – « Tantôt sur le chemin du *mal*,/ Tantôt sur le chemin du *bien*<sup>25</sup> ». Il s'agit d'une sorte de litanie aux sonorités de chants gutturaux mongols et aux harmonies de chants d'Indiens d'Amérique du Nord ; c'est le premier écart au rock qui est fait sur la trilogie.

<sup>24</sup> SOPHOCLE, *Antigone*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 10.

<sup>25</sup> SOPHOCLE, *Antigone*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 16.



Le deuxième *stasimon* est amputé de plus de trois quart de son contenu. A ce stade de l'intrigue, les éléments donnés par le Chœur ne sont pas essentiels à la narration. L'absence de certains éléments modifie néanmoins la perception que l'on peut avoir du chœur : sa sagesse, son respect de Dieu ici est mis de côté. Le texte intégral reprend le destin tragique du couple Œdipe-Jocaste et de sa descendance et rappelle les désastres potentiels qu'il y a à s'opposer à un dieu ; cet élément absent dans le chant du chœur, laisse ouvert le choix de savoir qui de Créon ou de Antigone défie les dieux...

Le troisième *stasimon* renoue avec un rock puissant, avec des riffs de guitare électrique et une puissance certaine. Le texte de Sophocle est composé de deux paragraphes de onze et douze vers chacun, ce qui fait de lui le plus court des stasima pour les trois pièces que nous étudions ici. Le chant de chœur donne lieu dès lors à une répétition du premier paragraphe, avec la coupe d'une seule ligne. Ce *stasimon* draine un sentiment de drame à venir, entre la dureté de Créon face à son fils et la tenue de ses lois et de la folie potentielle de l'amour de Hémon pour Antigone et de son annonce ambiguë à son père : « Bien, elle mourra ; mais en mourant, elle en tuera un autre.<sup>26</sup> »

Le chœur prend une grande liberté dans les dernières répliques du quatrième épisode. A la fin du long soliloque d'Antigone, avant d'être emmurée, arrive le moment d'un rock violent, une chanson intitulée *Bury me now*<sup>27</sup>, qui dans le livret est proposée en balance du texte du quatrième *stasimon*. Puis quelques répliques encore entre Antigone, le Coryphée et Créon. Puis, en lieu et place du texte du quatrième *stasimon*, le spectateur entend, pendant que l'on emmure Antigone derrière des parpaings, un duo entre Brigitte Fontaine et Bertrand Cantat, *Les Vergers* – à cet instant ne sont sur scène que deux personnes qui dressent le mur et Antigone :

*Tous les jours à midi on rassasie les saints / Le soleil amoureux exerce sa violence / Des ruisseaux de mercure envahissent les mains / Et des oiseaux dorés meurent dans le silence. // Nous sommes tous ici / Pour pleurer et sourire / Nous sommes tous ici / Pour choisir nos prisons / Nous sommes tous ici / Pour tuer nos délires / Nous sommes tous ici / Pour mourir de raison. // J'aimais trop les vergers lorsque j'avais trois ans / Un jour il y a eu quelqu'un ou quelque chose / Un passant qui a dit quelques mots en passant / Un soldat enterré sous le buisson de roses. // Il ne faut pas pleurer disait l'araignée noire / Et elle consolait les enfants affligés / A l'heure où le soleil descendait pour nous boire / A l'heure où je te parle à l'heure des vergers. // Sommes-nous tous ici / Pour pleurer et sourire / Sommes-nous tous ici / Pour choisir nos prisons / Sommes-nous tous ici / Pour tuer nos délires / Sommes-nous tous ici / Pour mourir de raison.*

<sup>26</sup> SOPHOCLE, *Antigone*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 29.

<sup>27</sup> « Enterrez-moi maintenant. »

L'accompagnement musical est fait d'accord de guitare amplifiée, avec un effet de réverbération, et des nappes de sons de synthétiseurs unis, dans un rythme lent. Le texte original est adressé à Antigone et relate d'autres histoires qui ont vu des personnes de hautes lignées se faire emmurer. Une fois encore, le Chœur dans sa prise de liberté prend une position différente de celle d'observateur de l'action : avec cet incursion d'une voix supplémentaire et d'un texte étranger – la voix et le texte de Brigitte Fontaine – le chœur nous donne un recul important face à la situation, de même que le texte en anglais place le chœur comme accompagnateur dans l'épisode de la fin du personnage d'Antigone.

Le cinquième *stasimon*, tel que chanté par le chœur, donne lieu à une amorce de virage vers la musique électronique, ou abstraite. Le texte est modifié comme suit :

LE CHŒUR.

~~Dieu~~ [Dyonisos] *aux noms innombrables,*  
~~Toi~~ *fièreté de la fille de Cadmos,*  
*Fils de Zeus au tonnerre grondant,*  
~~Dieu protecteur de la noble Italie~~ [Toi Dyonisos ô Dyonisos]  
~~Ainsi que des vallons à tous accueillants~~  
~~De Déméter éléusinienne,~~  
~~Toi Bacchos,~~  
 [Dyonisos] *Habitant de Thèbes,*  
~~La ville chérie des Bacchantes,~~  
*Au bord des eaux d'Isménos,*  
*La ville issue de la semence [, semence] du féroce dragon !*

*C'est toi que la vive lumière, [la lumière] des torches fumantes*  
*A vu paraître sur le rocher [, le rocher] à la double cime*  
*Où aiment à danser tes servantes,*  
 [Toutes] *Les Nymphes de Corycie,*  
*Près de la source de Castalie.*  
*C'est toi que nous envoie le mont Nysa, [qui t'envoie]*  
~~Aux~~ [les] *flancs couronnés de lierre,*  
*Et les rivages chargés de vignes [, chargés de vignes] verdoyantes,*  
*Quand, au son des hymnes divins,*  
*Dans l'allégresse et les hourra,*  
*Tu ~~t'en~~ [re-]viens visiter les rues de ~~notre~~ Thèbes.*

*Thèbes que tu chéris*  
*Plus que toute autre ville*  
*A l'instar de ta mère foudroyée.*  
*Aujourd'hui que'un-le fléau d'un mal violent*  
 [Qu'un mal] *Menace tout son peuple,*  
*Viens y poser ton pied qui nous guérisse,*  
~~Franchis les sommets du Parnasse,~~  
~~Ou le détroit mugissant de la mer.~~

*O toi qui mènes le chœur des astres [, le chœur des astres] enflammés,*  
 [O] *Toi qui présides aux appels [, aux appels] des voix dans la nuit,*

2x | [O toi l']*Enfant*, [le] *fil*s de Zeus,  
 Seigneur [O Dyonisos], *appara*is-nous  
 En compagnie de tes servantes,  
 Ces filles de Naxos, les *Thyades*  
 Qui, en proie au délire,  
 Toute la nuit dansent pour toi,  
 Iacchos le *Dispensateur*!

Après un premier passage à une seule voix, les deux derniers paragraphes sont répétés en boucle avec des effets, 3 boucles électroniques qui se superposent, qui, avec une nappe d'effets de boucle de riff de guitare, rendent à force le texte incompréhensible, tout en donnant lieu à une apothéose de fin de concert, à l'image de la fin *des Trachiniennes*.

### *Electre*

On l'a vu dans la partie précédente, *Electre* présente sur les 5 interventions du chœur, plusieurs parties où la partition du chœur est profondément diminuée. La *parodos* est entièrement restitué, et dit par le Coryphée ; cela, dans la continuité des échanges entre la Coryphée et *Electre* du prologue. Entre la prologue et le *parodos*, entrée théorique du chœur, on peut entendre un rappel musical de *Bury me now*, de la pièce précédente, comme pour rappeler la présence du groupe de rock, dont la partition, on le verra est moindre par rapport aux deux autres pièces.

Le premier *stasimon* n'est coupé que du dernier paragraphe, à savoir une référence à une histoire tragique passée comme illustration de la violence dans laquelle vit le palais où se déroule l'action. Les mots sont dits d'une voix murmurée, presque blanche, soufflée par la voix du chœur avec une musique faite de notes lancinantes de violoncelle, et de quelques accords de guitare électrique ; le tout partant ensuite dans un chaos désarticulé de batterie et de cymbales.

Le deuxième ne laisse entendre que le premier paragraphe : « Où sont donc les foudres de Zeus, où est le soleil flamboyant, si, à la vue de pareils crimes, ils restent sans agir dans l'ombre ? »<sup>28</sup>. Le reste, coupé, est une suite de petite répliques dans la continuité des échanges qu'ont eu protagoniste et chœur durant le *parodos*, et la teneur en est substantiellement le même : un chœur qui plaint et soutient *Electre*, et celle-ci qui tente verbalement de faire le deuil de son frère : « ... ses cendres ont été enfermées, sans qu'il ait reçu de nous ni tombeau, ni les pleurs qu'il mérite. »<sup>29</sup>

<sup>28</sup> SOPHOCLE, *Electre*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 25.

<sup>29</sup> SOPHOCLE, *Electre*, Traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 27.

Le troisième *stasimon* est une sorte de criée en partie adressée à Electre, en partie à son honneur, donnée par le chœur, avec une unique coupe des trois derniers vers. Une musique exclusivement composée de sons électroniques, une batterie faite de bruit de choc, une basse et des riffs de guitare électriques désaccordés.

Au cours du quatrième épisode, après la rencontre entre Electre et Oreste, au moment où Electre et Oreste exécutent une danse de joie de circonstances, cette danse est rythmée avec la musique d'ouverture, la *Dithyrambe au soleil* avec les paroles suivantes :

« Où vont les courses folles / Où vont les courses folles / Contre la lumière / Soleil / Soleil / Creuset des larmes d'or / Dans la plaine la plaie pour la nuit brille encore / Pareil / Pareil / Aux chants des oiseaux morts / Aux sons des astres oubliés / A tous les cœurs dehors... / Soleil / Soleil... »<sup>30</sup>.

Ce moment jouerait le rôle d'une illustration sonore des retrouvailles d'Oreste et Electre, ou encore du lien avec la scène d'ouverture durant laquelle Déjanire se voit recevoir des seaux d'eau, alors que Electre se baigne dans un tonneau rempli d'eau au moment de la même référence sonore.

La dernière intervention sonore du chœur reste fidèle au texte traduit, n'en change pas le sens. Musicalement, on reste dans un genre de nappes électroniques faite plusieurs couches de sons, de cris et de rythme de tambours, avec une voix qui hèle, un peu comme derrière un megaphone, ne variant que très peu les notes employées, un peu comme une litanie, comme une prière récitée.

### *Interprétation globale*

Bertrand Cantat, Bernard Falaise, Pascal Humbert et Alexander MacSween qui cosignent l'album *Chœurs*, ainsi que le travail d'adaptation pour le spectacle *Des Femmes*, ont donné une dimension musicale *contemporaine* rock à la partition de chœur. Chaque pièce a son chœur spécifique. Chaque intervention du chœur a sa fonction. Si l'on peut dire que la dernière pièce est la plus singulière, c'est peut-être de part son chœur qui prend le plus son rôle de spectateur de l'action, avec beaucoup de coupes à la clé, mais un sens qui n'en est pas complètement desservi.

---

<sup>30</sup> *Chœurs*. Composé par Bertrand Cantat, Bernard Falaise, Pascal Humbert & Alexander MacSween.

Actes Sud, 2011.

Néanmoins certaines coupes modifient ce personnage fictif, sa perception, et sa fonction. Spécifiquement dans *Electre*, étant donnée deux coupes entières de ses interventions sur quatre.

### ***Mise en scène***

c) Adresses : description pièce par pièce + interprétation globale

**incomplet** L'analyse montre jusqu'ici que lorsque le texte du chœur est adressé au protagoniste, le Chœur cède la parole à son Coryphée. Les *kommon* sont dans ce sens attribués au Coryphée

d) Placement, déplacements (relation avec la scénographie) : description pièce par pièce + interprétation globale

**incomplet**

e) Le Chœur avec Cantat et sans Cantat...

**incomplet**

### ***Bilan :***

**Première interprétation de la fonction du chœur et de son évolution au cours des trois pièces.**

**incomplet**

### **III. Le Chœur dans la trilogie des *Femmes et l'Antiquité***

Dans les trois pièces étudiées, le chœur est composé de personnage fictifs différents. Sophie Klimis nous rappelle que « le chœur [tragique] est un groupe homogène s'exprimant en « Je » : pas de débat interne, pas de dissensions intérieures. Il est presque toujours composé de personnes habitant le lieu de l'action.<sup>31</sup> » **De part leur composition, ils sont au centre de l'action. Et elles servent des besoins dramaturgiques particuliers : parmi d'autres fonctions dont nous discuterons plus loin (partie ?), la fonction de faciliter l'identification du public avec le drame des protagonistes serait à mettre en avant ici.** Cohérence du groupe dans le sens de Baldry : « La caractéristique essentielle du chœur tragique était que *tous* ses membres (...) portaient le même costume.<sup>32</sup> »

---

<sup>31</sup> KLIMIS, Sophie. "Le chœur et les protagonistes dans la tragédie grecque". Document de cours de Formation Continue de l'UNIL en Dramaturgie et Performance du Texte. Séance du 10 février 2007.

<sup>32</sup> BALDRY, Harold Caparne. *le théâtre tragique des grecs*. Paris : François Maspero, 1975, p. 86.

a) La trilogie des *Femmes* et la question du tragique (Aristote, le renversement des destins)

« Pour Aristote, l'agencement des faits (l'intrigue formant un tout et comportant "un commencement, un milieu et une fin") s'organisait autour d'un élément indispensable à toute tragédie: le renversement – du bonheur au malheur de préférence. C'est ce renversement qui, bouleversant le destin des personnages, suscitera chez le spectateur, la terreur et la pitié.»<sup>33</sup>

b) La question du tragique et le choix de B. Cantat (fiction et réalité, la catharsis)

interview télévision canadienne – silence face aux réactions et concordance indéniable du réel et du fictionnel – quel effet escompté?

Remarque à partir de la redistribution et de l'absence d'interactions directes avec les protagonistes: cela laisserait à penser que son statut est particulier vis-à-vis des autres, comme si son rôle se réduisait exclusivement au chant de la partition du chœur, comme si Cantat n'était pas là en tant que comédien, incarnant ou faisant partie d'un chœur tragique, mais qu'il est là en tant que chanteur. Quel est ce chanteur ? Il montre donc ce chanteur, en tant que chanteur ou en tant que membre d'un groupe ?

c) Le rôle du Chœur : renouvellement ou fidélité à la tradition (la musique, la danse, la fonction «politique», etc.)

Dimension démocratique pour le chœur rock ? Parcours / épreuve pour ses membres ?

Conclusion

De la force du rock, du problème des niveaux de lecture, de l'exigence formulée d'un théâtre fonctionnel – c'est-à-dire la canalisation des violences, des douleurs et des souffrances d'un peuple par le théâtre.

Dans les « j'aurais pu faire » - prendre rendez-vous avec Wajdi Mouawad pour s'intéresser au processus d'écriture des chants du chœur. Je ne sais pas comment il s'est déroulé, même si les chants sont cosignés par Bertrand Cantat, Bernard Falaise, Pascal Humbert & Alexander MacSween ; et que l'on voit sur une image du livret de l'album CD où Mouawad et Cantat « travaillent sur une chanson ».

---

<sup>33</sup> CHAPERON, Danielle. *L'œuvre dramatique*. Document