

Les *Bacchantes* d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque

Philippe BRUNET
Université de Rouen

Les *Bacchantes*, spectacle créé par la compagnie DÉMODOCOS
et l'Atelier Chœur et théâtre antiques de l'université Paris-Sorbonne,
aux Dionysies 2012, réfectoire des Cordeliers (www.dionysies.org),
et joué dans le théâtre romain d'Argentomagus le 5 août 2012.

Dionysies 2013, 26 et 29 mars ;
Théâtre Antique de Vaison-la-Romaine, 7 juillet 2013,
Théâtre Romain de Saint-Marcel, 29 juillet 2013

avec l'aide du FSDIE et du Service culturel de l'université Paris-Sorbonne
et de l'ÉRIAC de l'université de Rouen

Traduction et mise en scène de Philippe Brunet
Musique de François Cam
Sculpture d'Igor Chelkokski

Scénographie réalisée en Haute-Normandie :
Masques de Guillaume le Maigat, peints par Céline Radet
Costumes et coiffures de Fantine Cavé-Radet,
avec le soutien de la linière du Neubourg

Remerciements à

M. Yann Migoubert du Service Culturel de l'université Paris-Sorbonne,
M. Frédéric Billiet de l'université Paris-Sorbonne,
Mme Véronique Pillon, instigatrice des Milliaires depuis 2007,
Mme Annie Bastide, instigatrice de la Semaine de théâtre antique
de Vaison-la-Romaine depuis l'an 2000,
MM. Anastassios Koutsoukos et Babis Plaïtakis, aèdes de l'*Iliade*,
MM. Jean-Yves Gauduchon et Vassilis Gavvathas, les amis d'Épidaure,
Mme Laurence Villard et M. Miguel Olmos, de l'Université de Rouen

Ces recherches doivent beaucoup au livre de Luigi Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi* (1981, Genova) que nous a généreusement prêté M. François Villard, aujourd'hui disparu.

DIONYSOS en Prêtre de Dionysos	Thomas Morisset
PENTHEUS	James Escudier
TIRÉSIAS	Gilles de Rosny
CADMOS, BERGER	Daniel Rasson
MESSAGER	Raphaël Durville
AGAUÈ	Fantine Cavé-Radet
DIONYSOS en gloire	Thomas Morisset, François Cam et James Escudier

CHŒUR : Fantine Cavé-Radet (*aulos, tambourin*), Bérenger Hainaut (*shô*), Idaline Hamelin, Violette Hu, Aurélia Hulst, Javiera Quiroga. Arrivés dans le Chœur en 2013 : Clément Amadiou, Clémentine Cintré, Saraé Durest, Marine Guérin, Susie Vusbaumer.



Figure 1 : Chœur (Dionysies 2013, photo E. Durest)

Le théâtre antique est conçu pour la voix et pour la danse, pour l'ouïe et pour l'œil. Or, il ne reste de lui qu'un livret muet écrit dans une langue dite morte. La musique est perdue, et il ne reste rien des indications scéniques et chorégraphiques, hors celles que contient le texte. La connaissance des faits anthropologiques fondamentaux est aussi irrémédiablement perdue. Toutefois, il existe une manière de se rapprocher de l'objet pour mieux se l'approprier. Cette manière nous est suggérée par l'art grec en tant qu'il est performance et n'existe que par la représentation. Il n'existe que dans sa survie. Les Grecs avaient un mot pour dire cela : la *mîmêsis*. Les Grecs n'ont pas seulement transmis un répertoire théâtral, mais le processus même qui fait du théâtre ce qu'il est par essence : une actualisation au présent. Jouer les *Bacchantes*, affronter toutes les difficultés d'adaptation, que Roland Barthes, fondateur en 1936, avec Jacques Veil, du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, évoquait autrefois devrait donc apporter un élément essentiel à l'appréhension du phénomène – si tel est bien le but de la démarche. En fin de compte, au terme du processus théâtral, c'est moins la compréhension d'un objet anachronique et réservé aux érudits qui compte, que, pour les spectateurs, l'efficacité du déroulé tragique, jusque dans son horrible évidence.

Pour accomplir ce processus, il est nécessaire d'accompagner le travail de mise en jeu par une étude des données dramaturgiques : sons, rythme, intonations de la langue, modalités de la parole (parlé, récité ou chanté), transposition poétique dans une langue

de traduction, construction de la pièce en soi, construction du dispositif intégrant les deux langues, geste corporel et pas de danse, costume et masque, opposition chœur – acteurs, espace scénique et espace choral, etc. C'est le but du travail que je conduis depuis 1995 avec la troupe Démodocos que de mener conjointement cette recherche et cette expérience.

Aujourd'hui, il est significatif que la troupe perfectionne son jeu de danses et de masques tragiques, au point de renoncer à jouer dans les salles obscures d'Avignon, après 8 ans de présence au festival, pour prévenir son public qu'elle a choisi l'événement unique qu'est la représentation en plein air, où la distance creuse l'espace de la voix et du geste, et place l'homme entre la terre et le ciel sous le souffle des dieux.

Autrefois, le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne jouait les *Perses* d'Eschyle dans la cour d'honneur de la Sorbonne, et bientôt à Épidaure et Vaison-la-Romaine, avec chœur et demi-masques. Aujourd'hui, la troupe Démodocos, qui lui a en quelque sorte succédé en Sorbonne (aux dires du regretté Jacques Chailley, qui vint saluer la troupe le 23 juin 1995, après la représentation du *Retour d'Ulysse*), se consacre tout entière, depuis 18 ans, à ce répertoire, dans une forme qui tente de faire revivre la force de ce théâtre sacré, et ose aller plus loin : masques de bois, traductions prosodiques scandées (enjeu d'une élaboration littéraire qui renouvelle les formes poétiques), voix grecque reconstituée dans son rythme et sa prosodie, danse agençant les pas selon cette rythmique, musique ancienne retrouvée et accompagnée d'instruments analogues aux instruments archaïques.

En dehors de la création des fragments de l'*Érechthée* en 2007, c'est la première fois que je m'attaquais à une pièce d'Euripide. Il faudrait interpréter la tragédie des *Bacchantes* dans le cadre de la tétralogie dramatique, composée d'une trilogie tragique et d'un drame satyrique. Le satyre, mi-homme, mi-animal, semble être à l'origine du personnage vil de la comédie. En fait, il n'est que le substrat du Chœur tragique, abstraction faite des identités successives prises par le Chœur au cours de la trilogie. Mais on n'en sait pas assez. On ignore si la création des *Bacchantes* à la cour du roi Archélaos en Macédoine, probablement à Aigai, s'est faite dans le cadre d'un concours tragique comparable au concours athénien. On sait qu'*Alcméon à Corinthe*, tragédie perdue, et *Iphigénie à Aulis* ont accompagné les *Bacchantes*. On pressent qu'Euripide s'est fondé sur des précédents dramaturgiques eschyléens, et notamment sur sa tétralogie perdue *Édoniens* (mort du roi thrace Lycurgue, puni par Dionysos), *Bassarides* (mise à mort d'Orphée par les Bacchantes thraces), *Jeunes gens*, *Lycurgue satyrique*.

S'il avait fallu partir des données anthropologiques, et des travaux très riches de H. Jeanmaire (*Dionysos*, 1951), L. Gernet (compte-rendu de l'ouvrage de Jeanmaire, 1953), E. R. Dodds (*Euripides "Bacchae"*, 1944), qui se sont attachés à définir le dionysisme, nous n'aurions peut-être rien fait. L'expérience culturelle reste incompréhensible. Mais l'expérience théâtrale permet au moins de vivre, à travers le personnage de Pentheus, cette incompréhension. C'est peut-être là le secret des *Bacchantes*. La pièce repose sur un mystère initiatique. Elle ne dévoile pas ce que Pentheus veut voir pour sa perte.

La traduction

Le projet remonte aux années 1990, lorsque je fis la tentative de traduire la *parodos* des *Bacchantes*. Il y avait un projet de mise en scène, trop vague pour aboutir. C'était

bien avant que commence l'expérience Démodocos. Un extrait parut dans ma *Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne* en 1997.

Traduire la tragédie : après la traduction d'*Œdipe roi*, commencée en 1999, celle d'*Antigone* réalisée en 2005, et celle de l'*Iliade*, publiée en 2010 aux éditions du Seuil, je suis revenu au travail de traduction que j'avais confié à trois jeunes poètes pour les *Perses*, puis pour l'*Orestie*¹. Le travail de transposition des mètres en français s'est fait dans la continuité du travail mené jusqu'ici. L'innovation fut la demande que je fis aux interprètes d'accentuer beaucoup plus la scansion, au point de pouvoir réguler le rythme iambique et de le danser sur le français aussi bien que sur le grec.

Voici un extrait en trimètres iambiques, dit conjointement par le Messager (Raphaël Durville) et par le Chœur :

Mais elle, l'écume aux **dents**, les pupilles affolées,
n'**avait** plus **sa** raison, quand **il** l'**aurait** fallu :
Bacchos la **possédait**. Il ne **put** la **persuader**.
Elle **empoigna** son bras **gauche**, le **prit** de ses deux **mains**,
et **prenant** **ped** sur le **flanc** de ce **pauvre infortuné**,
arracha l'**épaule**, non **pas** d'une **force** qu'elle **aurait eue**,
mais **de** la **facilité** dont le **dieu** **armait** son **bras**.
Inô, de l'**autre côté**, parvenait au **même** effet,
déchirant sa **chair**, et **Autonoè**, et **toutes les**
bacchantes l'**assaillirent**. Partout un **même cri**,
hurlement de l'**un** aussi **longtemps** qu'il **respira**,
hallali de **toutes**, l'**une** **remportant** un **bras**,
et l'**autre** un **ped** avec la **botte**. Le **tronc était**
privé de **ses parties**. Chaque **femme**, **ensanglantée**,
jouait à la **balle** avec les **membres** de **Pentheus**.

La scansion chorale à six accents, soulignée de la voix et du pied, est ménagée par l'acteur avec le soutien du Chœur, alors même que le récit est seulement narré par le Messager. La métrique grecque, iambique, devient une alternance de groupes de deux ou de trois syllabes. Certaines syllabes imposent l'accent ; parfois, l'accent est imposé par le mètre. L'effet produit par le récit rythmique de la transe aboutit lui-même à une sorte de transe.

Le rythme trochaïque est aussi possible dans le tétramètre. Dionysos vient de se libérer de sa prison et rassure les femmes du Chœur :

CHŒUR. – **O** lumière immense, euoï, euoï ! de l'**embacchissement**,
je te **vois** avec bonheur dans **ma** solitude et **mon** désert.
DIONYSOS. – **Vous étiez** au **désespoir**, lorsque les **gardes** **m'emmenaient** :
je devais descendre dans l'**obscur geôle** de **Pentheus**.
CHŒUR. – Comment **faire** ? **Quel** gardien me restait, s'il **t'arrivait malheur** ?
Mais comment es-tu sorti des **mains** de ce mortel **impie** ?
DIONYSOS. – **Je** me **suis** sauvé moi-même, **facilement**, sans **aucun mal**.
CHŒUR. – **Ne t'avait-il pas** lié les **mains**, te **prenant** dans **ses filets** ?
DIONYSOS. – **Justement** c'est **là** que **je** l'**ai joué** : croyant me **ligoter**,
il ne **m'a** ni touché ni effleuré, il **s'est** repu d'**espoir** !

¹ Guillaume Boussard, Yann Migoubert, Aymeric Münch ont traduit les *Perses* en 2001 (texte paru aux éditions du relief en 2010) ; G. Boussard, qui a joué le rôle d'Agamemnon en 1997, a traduit *Agamemnon* (2010) ; A. Münch, qui a joué le rôle d'Apollon en 1998, a traduit les *Euménides* en 2010. Y. Migoubert devait traduire les *Choéphores*, mais sa traduction n'étant pas prête pour les représentations de 2010, G. Boussard a traduit les dialogues et j'ai traduit quelques chœurs.

Ce vers à huit accents, de quinze syllabes dans sa version pure, avait fondé la composition du poème *À Glaucos fils de Leptinès* en 1995, et je l'avais intégré en 1997 dans *À quand Agamemnon ?*, à l'imitation d'Archiloque, « inventeur » des vers iambiques et trochaïques.

Le français se prête aussi au rythme ionique :

Heureux celui qui sut un jour
les mystères, **don** des **dieux** !
Car il **sanctifie** sa **vie**,
et enthiasé ainsi son **cœur**,
sur les **monts rejoint** Bacchos
dans ses **purifications**.

Et pour **toi** — **Mère si grande** — **il**
accomplit rite après rite, **il**
a brandi, **thyrsé** sur **thyrsé**, **or-**
— né son **front d'orbés de lierre** — **en**
serviteur de **Dionysos** !
Allez **Bac-chai**, allez **Bac-chai**,
Bromios, **dieu** né d'un **dieu**,
ramenez-moi **Dionysos**...

Cette première strophe de la *parodos* (chant du Chœur à son entrée) enchaîne choriambes (- u u - u - u -), puis choriambes acéphales (u u - u - u -), avec leur attaque anapestique, qui prépare et annonce les ioniques (u u - - u u - -), parfois sous une forme catalectique (u u - - u u -).

Dans la première version du spectacle, la *parodos* a été abordée seulement en grec ancien. Mais le français a été travaillé en atelier, et l'expérience du récital *La Lyre ivre*, dont il est question plus loin, a prouvé que l'on pouvait danser les mêmes pas sur le français et sur le grec.

Outre le problème de restitution de la métrique, la traduction de cette pièce demande que le nom Pentheus soit lu en faisant donner le « n » dans la syllabe « pen » (jeux sonores évoquant la « peine »). La syllabe finale est diphtonguée en une ou deux syllabes selon la métrique. De même, le nom de Zeus, pour éviter la prononciation scolaire, est écrit et dit de manière plus étymologique « Dyeus » (avec diphtongaison du « eu »), plus proche de *dieu* et de *Dionysos*. Le vocabulaire bacchique appelait une vraie création lexicale. Plutôt que de tourner autour des mots rites et cérémonie, il fallait dire la chose même : enlierrer, enthiaser, embacchiser, embacchisement, bacchiser ; bacchisé s'oppose à non-bacchisé ; iacchique double bacchique et bacchéen ; bacchiserie, péjoratif, naît de la bouche de Pentheus.

La musique

La lyre, l'instrument d'Apollon, tenue également par Dionysos ou les satyres sur les vases grecs, est rare dans les *Bacchantes*. La lyre d'Orphée est mentionnée par le Chœur dans le 2d *stasimon*. Et on est en droit de la supposer présente dans ce chant. Mais on peut entendre dans les *Bacchantes* les instruments spécifiques du culte dionysiaque : l'*aulos*, instrument à double tuyau et à anche, sorte de hautbois double recréé et interprété par Fantine Cavé-Radet à partir de cannes provençales, l'orgue à bouche, puissant instrument très ancien emprunté à l'Extrême-Orient (*sheng* en Chine,

shô au Japon), interprété par Bérenger Hainaut², et des percussions traditionnelles (du type tympanon, daf ou tambourin). Les instruments allient leurs forces pour faire entendre l'aspect saisissant de cette musique à travers ses modes et ses rythmes. Pour cette mise en scène, où il fallait que les instruments jouent pleinement leur rôle, nous avons demandé à François Cam de faire entrer sa composition dans la tessiture et les échelles des instruments, de revenir en quelque sorte à une simplicité harmonique : il a ainsi utilisé le genre diatonique pour l'orgue à bouche et l'enharmonique selon les possibilités de l'*aulos*. L'*aulos*, tel que la musicienne en a développé le jeu dans les *Bacchantes* et dans d'autres récitals, appelle une technique globale de doigté, de souffle et de bouche, qui laisse une part très flexible au jeu. Ces instruments mélodiques sont joués par les choreutes qui choisissent de rester immobiles ou de se mouvoir selon le type de chant. Les instruments sont très délicats, l'*aulos*, avec son anche délicatement enfoncée dans le tuyau, de même que le *shô*, où de simples points de cire définissent la hauteur de résonance des lamelles de métal. Les comédiens n'auraient pas la même liberté de mouvement s'ils devaient les porter tout le temps. À Argenton et Vaison, les instruments furent placés au centre de l'*orchestra*, sur la *thymélè*, l'autel central formé d'une souche d'arbre. Ainsi fut ritualisé l'usage alterné des instruments.

La dramaturgie des langues

Un art de la dramaturgie entremêle la langue sacrée ancienne et une langue contemporaine rythmée, scandée : le Chœur des *Bacchantes* dépositaire de l'initiation revendique la précieuse langue grecque d'Euripide, dont le texte nous a été transmis par les manuscrits du Moyen Âge, mais dont trop souvent on méconnaît l'intérêt propre. Le Chœur chante en grec ancien, ce qui lui permet de vivre la pulsation rythmique, et de placer ses pas dans les pas de la danse antique. Mais, comme on l'a vu, cette pulsation est transmise également au texte français par le biais de la traduction et de son interprétation résolument scandée. Le marquage des temps devient à force la marque même du Chœur. En fin de compte, la choralisation par le rythme des pas s'effectue sur les textes lyriques (*parodos*, *stasima*) aussi bien que sur les textes dramatiques (iambes, trochées, ioniques), et aussi bien sur le français que sur le grec. Par la danse, par la scansion vocale, peu à peu le Chœur parvient à une sorte d'expression de la transe, ou en tout cas, à une forte excitation et une sorte de frénésie inséparables de la pulsation du texte.

Les acteurs parlent normalement en français. Dans l'évolution du spectacle, le sommet dramatique est atteint lorsque Agauè, mère de Pentheus, arrive en portant la tête de son fils ; dans son égarement, elle croit avoir capturé un lion et parle grec ancien. Cette folie triomphatrice est marquée par l'utilisation d'une langue qui jusqu'ici était seulement parlée par le Chœur des *Bacchantes*. Peu à peu, le vieux Cadmos, son père, qui parle en français, tente de la ramener à la raison. Ce retour à la lucidité tragique s'accompagne d'un retour à la langue de traduction. À la fin du spectacle, l'épiphanie de Dionysos rappellera que le grec ancien, arraché aux mornes pratiques scolaires (le grec prononcé comme du français) comme aux iotacismes de la langue néo-hellénique, soudain transformé par le renforcement incantatoire de ses éléments rythmiques, percussifs et mélodiques, est bien la langue musicale de la transgression et de la déraison.

² Instrument étranger à l'Antiquité grecque : il est fait de plusieurs tuyaux de roseau à anche. Le *sheng* est également utilisé dans nos *Euménides*, lors de l'arrivée d'Athéna.

Le Chœur

Le Chœur des Initiées de Dionysos, femmes qui accompagnent le dieu depuis la lointaine Lydie, munies des instruments phrygiens propres au culte de Cybèle (*tympanon* et *aulos*) et armées du *thyrsos* dionysiaque, joue un rôle très particulier dans cette tragédie. Double initié du groupe des citoyennes absentes qui ont déserté la ville de Thèbes pour célébrer le dieu dans la montagne, le Chœur est complice de toute l'action dramatique extérieure. Il soutient le dieu, s'oppose à l'ennemi du dieu, le roi Pentheus, qui se retrouve initié malgré lui au culte dionysiaque, comme le furent Orphée ou Lycurgue, démembrés selon le rite cruel du *diasparagmos*. Le Chœur vit par empathie toute l'action extérieure à la scène : il écoute les récits étonnants des Messagers, reconnaît les signes des actions merveilleuses et cruelles qui sont rapportées, et qu'il revit et incarne par procuration. En sens inverse, ses prières, chants et danses s'accomplissent au dehors. Plus que jamais le dispositif dramaturgique grec exploité par Euripide se révèle d'une efficacité remarquable. Rien ne se joue dans l'espace visible, sauf par une sorte de représentation symbolique : réception du récit, ou action magique. Dans les deux cas, le Chœur transpose le non-visible en visible, transformant le langage des Messagers en gestes, et même en mots, et le signe verbal ou non verbal manifesté par le Chœur devient réalité, hors de l'espace visible. La mise en scène, la représentation accomplissent une sorte de va-et-vient, subissent une sorte de contagion entre l'espace de représentation et l'espace virtuel imaginé – les forêts du Cithéron, lieu de l'accomplissement du sacrifice. Le Chœur dit simultanément certains passages des récits, comme s'il savait, comme s'il ne pouvait que connaître ce que le spectateur découvre ; et ses propres gestes, joués sous les yeux de tous s'accomplissent dans l'espace non-visible selon une loi du théâtre grec trop souvent méconnue par les philologues (lorsqu'ils prétendent, par exemple, que tel « Chœur » est abstrait de l'action dramatique). Quand le Chœur chante, il n'est en rien déconnecté de l'action dramatique, sa prière devient effective – l'action de Dionysos, invitée à se manifester, vient déferler sur le monde.

Le Chœur sait, et se laisse surprendre ; son savoir ne l'empêche pas d'éprouver des réactions immédiates de surprise, de peur, de joie, ou d'effroi. Par connivence profonde, et contrairement à toutes les règles du théâtre psychologique, il transcende l'immédiateté, et vit le présent de la sensation, non sans contradiction, dans les moments successifs de son parcours.

La danse

Depuis trois ans, au fil des ateliers (université de Rouen, université de Paris-Sorbonne), la troupe retrouve le principe des pas de la danse antique, élaborant des formules de pas qui correspondent à l'opposition des levés et frappés et aux alternances pied droit / pied gauche de la danse grecque³. Ce fut même le point de départ de notre souhait de monter les *Bacchantes*. Après avoir chorégraphié les danses d'*Antigone* (2010) et de l'*Orestie* (2010-12), après avoir mené un atelier à l'université de Rouen sur la *parodos* des *Sept contre Thèbes* en 2010-2011, le désir nous est venu de

³ Principe chorégraphique exposé dans nos articles : « L'acteur qui marche : une passerelle entre la tragédie grecque et le nô », *Identités métisses*, Françoise Quillet (dir.), L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, p. 149-53 ; « Mètre et danse : pour une interprétation chorégraphique des mètres grecs » (*Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, Atti del IV convegno di MOISA, Lecce 28-30 octobre 2010, Rudiae 22-23, t. 2, 2012, p. 557-71. Voir aussi les articles sur le site de l'Atelier de métrique grecque et latine, www.homeros.fr.

nous attaquer aux cellules ioniques chères à Anacréon et aux Bacchantes et développées dans le récital *La Lyre ivre* sur des lyres accordées en mixolydien (Bâle, Musée des Antiquités, décembre 2011). Présentes également dans les *Perses* et les *Suppliantes* d'Eschyle, avec une forte connotation orientale, ces cellules ioniques ont la caractéristique d'offrir une continuité rythmique. Contrairement aux iambes, dont les cellules ont 6 ou 7 temps, selon une variation inhérente au texte, toutes les cellules ioniques ont 6 ou 12 temps. Les vers syncopés (anacréontiques) peuvent être dansés simultanément, en même temps que les ioniques purs. Ce rythme ternaire (u u - - u u - -), tournant, offre donc de grands avantages, et méritait d'être conduit par la frénésie bacchique... Cette double cellule se danse ainsi : DGDD GDGG : pied droit, pied gauche, pied droit frappé/levé, pied droit posé ; pied gauche, pied droit, pied gauche frappé/levé, pied gauche posé etc. À l'issue d'une cellule commencée par le pied droit, la cellule suivante commence par le pied gauche.

C'est une grande joie de découvrir un principe de correspondance des pas et des pieds métriques. Les comédiens appliquent le principe chorégraphique dès la lecture, et développent la logique des pas, selon des principes d'alternance frappé/posé (le même pied, en frappant, se lève, et enchaîne donc avec lui-même), gauche/droite (quand le pied est seulement posé : l'alternance est donc obligatoire).

La mise en place des danses a suscité un grand enthousiasme. C'est véritablement par la danse que le groupe s'est façonné, a trouvé sa cohésion, sa puissance et sa liberté.

Nos dernières chorégraphies des *Bacchantes* tentent de concilier expression débridée de la transe bacchique et mouvement de ronde imposé par les *orchestra* circulaires. Possibles à Argenton, ces mouvements de ronde deviennent essentiels dans des théâtres comme celui d'Épidaure. Le pas devient latéral, et sa conduite en arrière rappelle certaines danses crétoises. L'intégration du jeu de masque au corps dionysiaque, sur cette *base* (au sens de *basis*, le pas), est un enjeu toujours renouvelé du travail choral.



Figure 2 : Tirésias et Cadmos (Vaison, Théâtre antique, photo E. Durest)

Masques

Pour ce spectacle, le désir de mettre en scène dans des conditions acoustiques et visuelles aussi proches que possible des données antiques appelait la réalisation d'un vieux rêve, celui des masques. À plusieurs reprises (*À quand Agamemnon ?*, 1997 ; *Grenouilles*, 2003 ; *Antigone*, 2006 ; *Antigone*, 2008), nous avons fait faire des masques, dans toutes sortes de supports, fragiles (papier, plâtre, latex) ou solides (résines synthétiques), et même le visage des comédiens a déjà été utilisé comme masque : ainsi, tout un jeu de masques réalisés en polyester pour l'*Orestie* en 2010 fut un jour écarté au profit d'un jeu à visage nu, avec bouche ouverte : un masque facial de pantomime. Un seul masque, en bois, réalisé selon un modèle nô par Maki Nakatsukasa pour les *Perses* en 2002, avait démontré des propriétés acoustiques intéressantes. De plus, l'esthétique grecque, recherchée, peut-être atteinte par les masques des *Grenouilles* de Christina Uribe, n'était pas toujours présente dans le résultat. Les six masques d'Yves Leblanc, saisissants, créés pour les personnages d'*Antigone* en 2006, furent à cet égard très révélateurs : la forme grecque laissait apparaître une esthétique proche de la science-fiction (*Guerre des Étoiles*) plus que de l'Antique, et offrait un aspect paroxystique dans la grimace.

Pour les *Bacchantes*, le but était de créer des masques de bois d'après les connaissances de l'archéologie. Le sculpteur Guillaume Le Maigat a bien voulu se prêter au jeu, réalisant la sculpture de quinze masques en trois mois, dont huit masques de Chœur, tous différents par les traits. La peinture fut l'objet d'un travail spécifique mené par Céline Radet, qui avait dessiné la plupart des masques de Lipari (les dessins furent exposés aux Cordeliers pendant les Dionysies 2012). Pour la première fois avec les *Bacchantes*, la compagnie Démodocos offre donc un jeu intégral de masques. Ceux-ci ont été conçus en remontant aux modèles grecs par le biais des ex-voto retrouvés à Lipari en Sicile. Le choix du matériau de bois s'est fait conformément à l'héritage des masques grecs et gréco-persans colportés sur la route de la Soie jusqu'à Bali, et jusqu'au Japon où ils arrivèrent au VIII^e siècle, masques qui ont donné lieu à la naissance du *gigaku* et qui ont été conservés même après la désuétude du genre⁴. Impressionnants, les masques grecs visent à créer la stupeur et l'effroi chez le spectateur par leur bouche béante, comme le rappelle Lucien dans son traité *Sur la danse*, et conditionnent tout le jeu, tirant les acteurs vers les retrouvailles du mystère dionysiaque...

Que sait-on des masques grecs ? La colonie grecque de Lipari, le rocher homérique d'Éole, une des dernières colonies fondées en Sicile vers 580-576, et des plus petites, est détruite par les Romains en 252 avant l'ère chrétienne. Les fouilles (de 1954 aux années 1980) ont mis au jour une nécropole de plus de 1800 tombes. Dans ces tombes, les archéologues ont trouvé quantité de statuettes et de petits masques théâtraux d'argile, une destination unique en son genre qui relie Dionysos aux cultes funéraires. Ces objets apparaissent au cours de la première moitié du IV^e siècle, soit trente ans après la mort d'Euripide et Sophocle (406), quinze ans après la mort d'Aristophane (388), en pleine période de rayonnement de leur œuvre théâtrale, à laquelle tous ces objets se rattachent sans doute avec une grande fidélité. Même si la plus grande masse des objets trouvés renvoie à la Moyenne et à la Nouvelle Comédie, les plus anciens permettent d'envisager le masque de la tragédie.

Une des clés de l'emploi des masques est apparue à l'usage. Pour signifier la parole, il faut le geste (faute de quoi le spectateur ne sait pas quel masque parle). Pour signifier l'intention et l'adresse, la gestuelle ne suffit pas. Il faut aussi que le masque

⁴ Paulette Ghiron-Bistagne, avec Keiko Omoto, *Gigaku. Dionysies nippones ou les avatars de Dionysos sur les routes de la soie*, Montpellier, 1994.

donne son regard à l'autre, puis au public. Ce jeu de masques, conforme à l'usage de la *commedia dell'arte* enseigné par Mario Gonzalès, qui dirige la classe de masques au Conservatoire national d'art dramatique⁵, appelait d'autres règles, comme on le vit à l'usage et notamment dans l'espace du théâtre antique.

Le théâtre

Parole, chant, musique, gestuelle et chorégraphie, masque et costume : il ne manquait à la troupe que de faire vivre cette expérience de théâtre dans le lieu qui l'a vue se déployer, le théâtre antique, avec sa scène et surtout son orchestre, piste de danse où se déploient les danses du chœur.

La pièce a été initialement créée dans le Réfectoire des Cordeliers à Paris, sur un plateau rectangulaire avec un accès unique par une passerelle placée à la face. Les personnages entraient dans le dos du public. Ce dispositif avait été expérimenté avec succès pour l'*Orestie* aux Milliaires 2011. Mais au moment de jouer dans le théâtre gallo-romain d'Argentomagus à Saint-Marcel (Indre)⁶ en 2012, il fallut revoir le dispositif.

La création de tragédies dans l'espace qui a été conçu pour les faire vivre apporte un élément essentiel au spectacle. Le Chœur est placé dans l'orchestre, à sa vraie place (qui n'est pas le lieu des spectateurs !), *devant* les personnages qui évoluent principalement sur la scène (ou ce qu'il en reste), placée au lointain *derrière* l'orchestre. Le retour à ce dispositif a été une révélation pour la troupe et le public d'Argenton. Le théâtre devient une machine à amplifier les voix, les gestes, les émotions. Le public reçoit tout par l'intermédiaire du Chœur.

Personnage qui arrive dans l'orchestra, le Berger (Daniel Rasson) parle au Chœur et à Pentheus (James Escudier), mais ouvre son masque au public. Lorsqu'il est derrière le Chœur, l'ouverture au public se fait facilement. Lorsqu'il est devant le Chœur, il montre son dos au public et doit se retourner. Dans l'orchestra circulaire, le mouvement est plus facile et plus varié que dans l'espace frontal des Cordeliers.

⁵ Mario Gonzalès, « Que l'on ne me voie surtout pas ! », dans Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretiens, 2010, p. 309-312.

⁶ Pour une étude de l'état des fouilles et des hypothèses archéologiques, voir l'ouvrage dirigé par F. Dumazy, *Le Théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre)*, Paris, 2000.



Figure 3 : Agaùè portant la tête de Pentheus (Vaison, Théâtre antique, 2013, photo E. Durest)

Comme le Berger, le Chœur est pris entre deux nécessités : se tourner vers le personnage qui sort du palais (palais matérialisé par un tissu flottant sur un portique au milieu des ruines de la *skènè* romaine), et se retourner vers le public pour rendre lisible sur son masque l'émotion ressentie (et rendre audible sa voix). Il existe en plus une étape intermédiaire : pour réagir en tant que Chœur, chaque choreute doit : recevoir l'impulsion du personnage, puis se tourner vers les partenaires pour choraliser la réaction avant de se tourner vers le public. Si le Chœur parle, il termine son intervention en revenant vers le personnage auquel il s'adresse. Si le Chœur parle pour lui-même, il termine son intervention en se tournant vers ses partenaires, avant de revenir au public.

En jouant ainsi dans le théâtre antique, la troupe a atteint un triple but :

- représentation unique d'un spectacle conçu pour ce genre de lieu
- vibration acoustique propre au lieu, nécessitant un travail vocal particulier du comédien
- spectacle vécu dans l'union fusionnelle des publics réunis dans les gradins du théâtre (ceux-ci sont souvent recouverts de terre et d'herbe pour des raisons de conservation).

Dans l'immense théâtre romain de Vaison privé de mur de scène, avec son orchestra hémicyclique, que deviendrait la mise en scène ? C'était tout l'enjeu du rendez-vous pris pour le 7 juillet 2013.

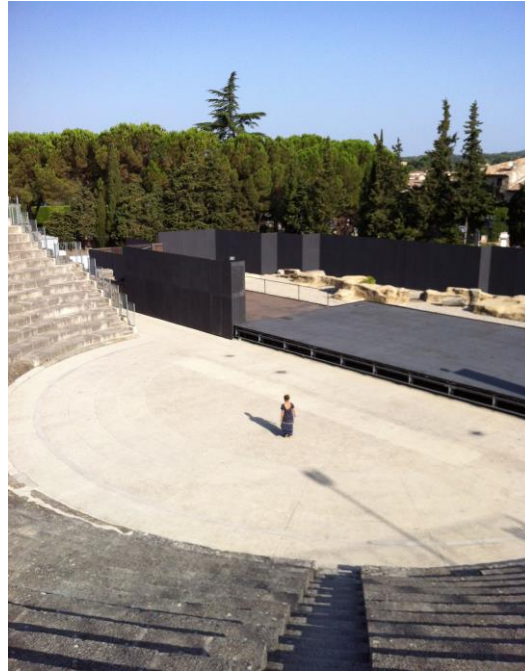


Figure 4 : le théâtre romain en hémicycle de Vaison-la-Romaine

La troupe

C'est peut-être une caractéristique de l'emprise dionysiaque, mais quelle que soit l'expérience théâtrale ou musicale dont on dispose, tout futur comédien, personnage ou choréute, est débutant, non-initié. Le réinvestissement des codes savants de la métrique ou des codes du jeu théâtral devient une aventure initiatique. Et l'initiation dionysiaque prend à son compte l'initiation au théâtre. La plupart découvraient le travail global, une approche conjointe du vers métrique, du chant, de la danse, et du masque, dans une incarnation dépourvue de filet. Je dois remercier la comédienne chilienne Javiera Quiroga dont l'arrivée a fortifié le projet dans son inspiration dionysiaque. La générosité des uns et des autres, le travail préparatoire de *Orestie*, a rendu possible le montage du spectacle en quelques mois, puis une deuxième phase de travail entre les Dionysies et la tournée des Milliaires, qui a permis d'affiner la diction et le jeu de masques.

Pour tous, la base du travail fut le pas, le rythme, la communauté fusionnelle du groupe renforcée par les exercices d'improvisation dans l'espace, d'écoute, de corps animal, de travail sur l'instinct et l'instant, l'unité par le chant et la danse, l'élaboration de gestes communs, le réglage du jeu de masque. Monter une pièce qui fait de l'initiation un principe d'accès aux lois du groupe génère forcément son propre secret, ses propres règles. À force de répéter librement, il se crée même dans l'atelier une sorte de matrice chorale d'où émergent des scènes du répertoire théâtral allant au-delà des *Bacchantes*, comme si le principe des échanges, des transferts d'énergie, travail sur les éléments de la physique antique, sur les principes empédocléens de fusion et de division, d'amour et de haine, génèrent de soi-même le chaos, les germes de l'harmonie, les solidarités gestuelles, les aimantations astrales, en amont de l'harmonie et des codes de la chorégraphie. On est toujours tenté d'aller trop vite. La peur du vide, la volonté d'arriver, de parachever. Les Grecs eux-mêmes sont sans doute allés trop vite. La transmission de leur art, si dense, si achevé, tout au long de la route de la Soie, qui est

aussi la route du vin suivie par Dionysos, et conséquemment la route des masques, a sans doute permis, au terme de ses avatars scéniques de l'Inde et l'Extrême-Orient, de remettre le temps en travail.

Comique et tragique

Étonnant spectacle, qui se déploie dans une double tonalité, comique et tragique. La scène des deux vieillards Cadmos et Tirésias est une scène rendue éminemment comique par le redoublement du personnage du vieillard, avec ses difficultés physiques, dans son accoutrement singulier de Bacchant. À ce titre, on ne peut comparer ces deux-là qu'au vieux Bdélycléon dans les *Guêpes* d'Aristophane, avide d'occupations qui ne sont plus de son âge, quand on voit la faiblesse physique et l'envie inversement proportionnelles qui saisissent ces deux Bacchants d'aller pratiquer sur le Cithéron les danses les plus frénétiques.

Le fait même de se costumer sur scène, pour les deux vieillards, comme pour Pentheus le fait de se travestir et d'arborer un costume féminin, sont des procédés qu'on peut également relever dans la comédie des *Grenouilles*, où Dionysos (présent sur scène, autre point de rencontre avec les *Bacchantes*) échange son costume d'Héraclès, objet d'un premier déguisement, avec celui de l'esclave Xanthias.

Au cœur de la tragédie, Pentheus doit se travestir en femme, se promener dans la ville, se jucher sur un arbre, devenir la cible de projectiles, être démembré et décapité. L'aspect rituel exclut évidemment toute réception « folkloriste », « existentialiste » ou même « mélodramatique » de la tragédie. La représentation s'insère dans un faisceau de rites et de pratiques culturelles dionysiaques particulièrement actives dans la Macédoine qui accueille le vieil Euripide en 408-407, deux ou trois ans avant sa mort. Il va de soi que ce fondement culturel de la tragédie comprise en tant que tragédie dionysiaque est essentiel. Et on a vu que la dramaturgie théâtrale, en tant que système articulant une scène visible et une autre invisible est un fondement du processus dionysiaque.

Le processus de transformation est aussi un moteur du théâtre : un acteur arrive avec tous les attributs d'un héros mort ou d'un dieu. Le même acteur revient plus tard avec d'autres attributs.

La transformation physique par le costume rituel fonde la tragédie des *Bacchantes* en tant que tragédie dionysiaque, par-delà toutes distinctions de genre entre tragédie et comédie. Le caractère effroyablement tragique de la mort de Pentheus démembré et réduit à son masque définit sans conteste la pièce comme tragédie : Agauè portant la tête de Pentheus rompt la séparation du hors-scène et de la scène sur laquelle se fondait toute la dramaturgie des *Bacchantes*. C'est aussi pour cette raison que le Chœur fait sortir l'actrice d'Agauè. Le Chœur envoie l'un de ses membres (Fantine Cavé-Radet) accomplir la dernière étape du rite et maintient le hors-scène comme fiction et principe d'initiation.

Avec son Chœur féminin, qu'on suppose joué à l'origine par des hommes, avec son personnage de Pentheus, qui répugne à se féminiser, mais doit revêtir un costume de Bacchante et s'initier au port du thyrsé accompagné du frappé de pied, avec son jeune Dionysos aux contours sexuels ambigus, avec ses femmes *embacchisées* parties traquer le fauve, les *Bacchantes*, et toute la tragédie grecque, témoignent aussi d'une autre initiation. Le théâtre, par là, fonde son rituel de possession dans la transgression et l'effacement des genres.

Dionysos lui-même joue avec son entité divine, ne se manifestant tout au long de la pièce que sous les traits d'un prêtre du dieu, ou sous la forme invisible du dieu qui rompt sa prison en détruisant le palais. Pentheus ne reconnaît pas la divinité du dieu, pas

plus qu'il ne comprend en quoi le prêtre mortel lui donne une leçon de théâtralité dionysiaque. Pour faire apparaître le dieu en gloire à la fin de la tragédie, mais sans la grue utilisée dans l'Antiquité (*mèchanè*), la mise en scène recourt à une trinité : le personnage masqué (joué par Thomas Morisset), et deux voix émanant, sans masque, de deux visages. La mise à nu des voix, l'une disant le grec (la voix de François Cam), l'autre, de l'acteur de Pentheus, disant la traduction, crée un choc, comme si le retour de la voix de Pentheus (celle de James Escudier) dans un au-delà de la vie et de la décollation orphique, révélait la fonction du sacrifice dionysiaque, une initiation plus encore qu'un châtement, un échange entre la vie et la mort, entre masque et visage, la fin d'un moment d'illusion, moment qui porte encore le théâtre.



Figure 5 : Pentheus et Dionysos (Vaison, Théâtre antique 2013, photo E. Durest)

D'Argenton à Épidaure : l'espace du choros

La possibilité qui s'est soudain ouverte à nous d'aller faire quelques essais de voix et jeu à Épidaure le 25 mai 2013, avant les représentations de Vaison-la-Romaine et d'Argenton 2013, a conforté certains de nos choix scéniques et orchestraux et changé en profondeur la nature de notre engagement.

L'orchestra d'Argentomagus, avec ses 14 m de diamètre, offre une profondeur de 12 m presque équivalente à son ouverture, ce qui rend l'espace du Chœur circulaire sur un espace réel de 8-10 m de diamètre. À Vaison-la-Romaine, l'orchestre est strictement hémicyclique, avec 23 m de diamètre, pour un espace circulaire de jeu de 10 m environ, à supposer qu'il faille réintroduire un cercle dans un demi-cercle. La pente est de 29° d'après les spécialistes⁷. À Épidaure, l'orchestra strictement circulaire, bordée d'un anneau de marbre, a environ 18 m de diamètre (19 m, si l'on va jusqu'au gradin). La pente est de 23° avant le *diazoma*, de 27° au-delà.

Mon premier contact avec la circularité de l'orchestra me fut offert par Véronique Pillon, qui me fit découvrir le théâtre d'Argentomagus, dit du Virou, où nous jouâmes, aux Milliaires, de 2007 à 2011, *Antigone*, *Érechthée*, les *Perses*, l'*Orestie*. Mais si aucun de ces spectacles ne comportait des danses chorales adaptées à l'espace, l'arrondi créait déjà un rapport au public très particulier. La face se déployait sur toute la bordure au lieu de fuir vers le lointain. C'est à partir de ces premiers contacts que j'ai commencé à revoir ma conception du jeu théâtral.

⁷ François Canac, *L'Acoustique des théâtres antiques. Ses enseignements*, CNRS, 1967.

En 2012, avec les *Bacchantes*, ce fut la première fois que la frontalité du jeu de masques a été adaptée à l'espace circulaire. En 2013, puisque nous avons l'opportunité de revenir jouer les *Bacchantes* à Argentomagus, la danse du Chœur a été réglée en fonction de l'orchestra circulaire. Nous sommes donc revenus à la ronde, une danse encore pratiquée de manière traditionnelle en Grèce, et particulièrement en Crète, mais aussi dans certaines danses traditionnelles en France, en y adaptant nos pas métriques et les lois d'alternance des pieds qui fondent la chorégraphie textuelle des Grecs.

La danse circulaire convient particulièrement à l'espace du Virou, où l'orchestra est quasi circulaire. À Vaison, le *choros* devient comme la pupille de l'œil, si l'orchestra est un œil. Il faut déterminer la place de l'autel, la *thymélè*, au milieu du cercle.

À Épidaure, la place de la *thymélè* est marquée par un œillet de marbre. Le cercle est parfait. Le cercle de l'orchestra impose le cercle comme figure dominante pour le Chœur. La figure du cercle n'est évidemment pas en contradiction avec Dionysos. Pas plus que l'harmonie n'est contraire à l'expression bacchique de la musique.

On rêve d'y présenter nos chants et nos danses. Lors de la cérémonie de présentation de l'*Illiade*, à l'Institut Français d'Athènes, le 23 mai 2013, Babis Plaïtakis a exprimé dans un discours mon souhait de voir Démodocos jouer à Épidaure.

J'ai découvert Épidaure avec la troupe du diptyque *Circé / Ariane* en 1999 lors d'une excursion de la croisière Hadrien 2000.

J'y suis donc retourné le 25 mai 2013 avec Fantine Cavé-Radet, guidé par Jean-Yves Gauduchon, et muni d'une autorisation du Ministère de la culture grec, qu'avait obtenue pour nous Anastassios Koutsoukos. Nous avons vu la veille l'ancien théâtre au bord de la mer. Nous sommes passés par le sanctuaire d'Asclépios, passage nécessaire qu'on ne saurait omettre avant de plonger dans le grand théâtre. Plonger ? Émerger conviendrait mieux. On monte du sanctuaire au théâtre. Au bout des marches, tout en haut, on se retrouve tout à coup en bas du théâtre, à la hauteur de l'orchestra. On naît au théâtre. Et c'est le théâtre qui plonge sur vous.

Évidemment, le théâtre n'est pas un lieu pour touristes venus pratiquer, l'espace de dix minutes, un certain nombre d'expériences acoustiques raturant le silence recueilli du lieu. La perfection du cercle de l'orchestra, la qualité de l'acoustique⁸, l'émotion produite indistinctement par les pentes, le ciel, les arbres et l'Arachnée agamemnonien juste en face, vous placent à des degrés divers au centre d'un dispositif qui vous appelle et ne demande que votre voix et votre danse pour renaître à sa fonction première.

Homère, *Antigone*, *Agamemnon*, *Ariane*, *Bacchantes* : voilà le répertoire que nous pûmes tester devant quelques spectateurs (notamment un groupe de philhellènes belges déjà rencontrés à Charleroi) qui ne purent masquer leur émotion. Et quelle ne fut pas la nôtre ! Le sanctuaire d'Asclépios aboutit dans l'espace du théâtre : cure par la catharsis pour les spectateurs, thérapie non moins efficace pour le chanteur ou l'acteur qui n'a pas à vouloir pour faire, mais qui doit juste laisser le lieu mesurer exactement l'intensité de la voix et du geste à produire. Le théâtre vous contraint à la sincérité. Il n'y a plus de place pour les tricheries, les à côté du placement vocal et de la mécanique articulatoire, les pièges de l'ego, les bredouilleries du pas et du geste. Le théâtre vous place, vous indique la voie à suivre.

À peine un mois après cette journée mémorable, je reste sous le choc de cette confrontation de la voix, du geste et du lieu. Je connais le public grec par les représentations que nous avons données en Crète (*Amours d'Arès et d'Aphrodite*), à Égine (*Kirkè*), au Pirée (*Perses*) ou Athènes (*Illiade*). La qualité, la sensibilité de son écoute sont uniques. Indépendamment de toute compréhension intellectuelle, si gênante

⁸ Sur la qualité de l'architecture du théâtre d'Épidaure, voir Jean-Charles Moretti, « Formes et destinations du proskênion dans les théâtres hellénistiques de Grèce », *Pallas*, 47, 1997, p. 16.

(parfois paralysante en France) pour le processus qui lie un spectateur à la scène, l'émotion portée par le mouvement et par la voix se trouve toujours immédiatement partagée et vécue par le public grec. Je n'ai jamais ressenti de problème en Grèce à jouer en français ou en grec ancien. J'ai au contraire beaucoup appris de ce public à la fois spontané et connaisseur. À Épidaure, j'ai lu certaines choses dans le regard de quelques promeneurs hellènes égarés comme nous entre deux époques, de gardiens aussi, qui s'approchaient, restaient, écoutaient. Et nous gardons précieusement en nous les signes de reconnaissance reçus après coup.

Pour venir à Épidaure, il faut être prêts, nous a dit à Athènes l'écrivain et enfant d'Épidaure Vassilis Gavvathas. *Etoimoi*. Prêts à ce dépouillement et à cette simplicité.

Si la chose se fait un jour, ce sera une épreuve de vérité : pas simplement le plaisir un peu frivole de jouer dans un cadre prestigieux, mais l'épreuve du cercle pour le Choros, l'épreuve de la résonance pour la musique et les voix, l'épreuve ultime pour toute la machine mimétique que la recherche philologique et le travail théâtral ont peu à peu élaborée.

En attendant, ce sont ce dépouillement et cette simplicité qui agissent en nous. Aujourd'hui, le 20 juin 2013, je puis dire que je travaille désormais à partir d'Épidaure et je suis reconnaissant à tous ceux qui m'ont mis sur cette voie.

Bacchantes à Vaison-la-Romaine

Ce fut l'heureuse surprise de découvrir que la voix sonnait, portait, dans ce théâtre romain à la pente abrupte où nos premiers essais nous avaient laissé une impression de difficulté un peu insurmontable ; l'heureuse surprise de voir le théâtre se remplir, non pas jusqu'en haut, mais suffisamment pour créer un mur vivant et bariolé de spectateurs réfléchissant les ondes du spectacle ; l'heureuse surprise de remporter un pari, avec l'organisatrice, Annie Bastide, et de rendre à la tragédie grecque un plateau utilisé habituellement par des acteurs de télévision sonorisés ou par la danse contemporaine.

Le plateau scénique, préparé en vue du festival « Vaison danse », avait été prolongé de trois mètres à la face, rognant sur l'orchestra de la largeur des couloirs d'entrée, les *eisodoi*. Il fallut débarrasser l'orchestra de ses chaises et rendre à l'orchestra sa dimension d'espace dévolu à la danse, à la *choreia* !

Avec cette profondeur réduite à 8 mètres, le Chœur se retrouvait quasiment sur son diamètre de répétition. Au centre de la pupille, nous avons placé une idole d'Igor Chelkovski. Un socle vertical et une tête allongée comme une idole égéenne. La tête était posée sur son socle au cours de l'entrée du Chœur, et violemment arrachée par le Chœur après le récit du Messager narrant le *diasparagmos* de Pentheus, comme jadis dans notre spectacle de 2000, *Orphée*.

Autres nouveautés : cinq choreutes jouaient leur première. Dionysos portait un nouveau masque, tout fin, blanc, relevé de couleurs mauve. De nouvelles robes avaient été conçues ainsi que de nouvelles perruques.

Xoanon, tel est le type de la statue de bois que les gens de Méthymne, à Lesbos, rapporte Pausanias, avaient pêchée et vénérée sous le nom de Dionysos Phallên. Tête et tronc à la fois, phallique idole oblongue façonnée par les eaux, orphique offrande sacrifiée par des femmes, et reconnue ailleurs par d'autres femmes : avec cette idole au centre, entourée des instruments, lyre, aulos, sheng, tambours, posés tout autour, les choreutes masqués, au champ visuel très étroit, pouvaient se positionner en rond pour les danses qui le demandaient.

À Vaison, quelque chose s'est passé qui devait se confirmer à Argenton, au théâtre du Virou, dans les virages vertigineux et doux à la fois de ce site exceptionnel : l'accord

puissant du texte et du lieu qui assigne à chacun, personnage, chœur ou public, sa juste place.



Figure 6 : Pentheus et Chœur au théâtre de Vaison-la-Romaine (Semaine de théâtre antique 2013, photo Tomoko Matsuo)



Figure 7 : Chœur au théâtre du Virou (S^t Marcel) (Milliaires 2013, photo Tomoko Matsuo)