



Bacchantes

Mise en scène – Marcus Borja

« Aussitôt elles étaient debout,
toutes droites, dans une incroyable harmonie
Des jeunes, des vieilles, certaines encore vierges,
pas soumises au joug des hommes
Leurs cheveux flottaient sur leurs épaules »
— *Les Bacchantes*, troisième épisode,
récit du messager.



Une dramaturgie chorale. Un récit tragique aux voix ancestrales percé, déchiré, traversé, entrecoupé de voix de femmes d'hier et d'aujourd'hui. Un chœur de voix d'ailleurs qui chantent le théâtre au féminin et toute sa force transgressive. Elles chantent Dionysos, l'étranger, le double, divin et mortel, homme et femme, héros et bourreau, auteur et acteur de cette trame dont il tire toutes les ficelles. Altérité, métamorphose et folie : nous sommes au cœur du théâtre !

Quelle mystérieuse fascination cette pièce exerce-t-elle encore sur nous, échappant à toute tentative de lecture unilatérale ou « thématique », posant un sans nombre de défis à la mise en scène et d'énigmes au spectateurs ?

Création – 26 au 28 septembre 2017 au Théâtre du CNSAD, Paris



Pour ce troisième et dernier volet du projet *Poétiques de la voix et espaces sonores, la musicalité et la choralité comme bases du travail théâtral*, il nous semblait évident d'interroger l'instance chorale par excellence du théâtre occidental : le chœur antique. L'interroger avec les moyens et le regard de la scène d'aujourd'hui, avec son vocabulaire propre, sans perdre de vue le temps et l'histoire qui nous séparent de la création de cette pièce il y a plus de 2400 ans. Comment traiter et mettre en scène le chœur tragique aujourd'hui ? Sur des scènes théâtrales de plus en plus dépeuplées, quels enjeux pour le chœur ? Il est sans doute le grand absent de la plupart des mises en scène contemporaines des grandes tragédies de l'Antiquité alors qu'il était la raison d'être de la tragédie, sa condition essentielle et un ressort dramaturgique central du théâtre grec.

Une méfiance envers cette entité collective – jugée peut-être trop collective pour ne pas être perçue comme totalisante ou totalitaire – ou un manque de savoir-faire et compétences techniques spécifiques pour traiter cette « masse » sur scène, ou tout simplement un manque de moyens financiers pour oser faire monter une foule sur le plateau peuvent être autant de raisons qui expliqueraient la rareté des mises en scène de textes antiques (tragédies ou comédies) qui affrontent directement le problème-chœur.

Interroger la pertinence, la force dramatique et la « viabilité » du chœur aujourd'hui, je le savais, passerait nécessairement aussi par une réappropriation de ses codes, une redéfinition de son rôle et un élargissement de ses possibilités. J'ai donc décidé de réunir un groupe de quarante femmes de différents âges aux parcours artistiques divers pour travailler ensemble autour de la choralité tragique. Comme les anciens Grecs, j'ai commencé par le chœur.

Débordant du cadre du texte, notre chœur est non seulement un personnage complexe et collectif – un ensemble harmonieux constitué d'individualités puissantes – mais aussi un espace sonore, une tension rythmique, une présence sensible, une émanation de l'âme, un témoignage vivant de toutes celles qui sont venues avant nous et qui viendront encore après nous pour faire résonner cette histoire qui n'a pas fini de se raconter. Il ne lui suffit pas de se manifester et faire entendre sa voix uniquement à la *parodos*, les *stasima* et les quelques *kommoi* écrits sur le texte d'Euripide. Il est présence agissante et vocalisante du début à la fin de la pièce.

« Et maintenant, vous qui avez quitté le Tmolos et le rempart de Lydie
Ma troupe, femmes que j'ai ramenées des pays barbares
Vous mon soutien et mes compagnes de voyage
Secouez les tambourins de Phrygie
Inventés par Rhéa, la Grande Mère, et par moi-même
Faites sonner les tambours devant le palais royal
Le palais de Penthée pour que tous les cadméens les voient ! »
— *Les Bacchantes*, Prologue



Nous avons attaqué le travail du texte en le mettant à l'épreuve du plateau à travers des exercices de mise en voix et en espace. Parallèlement, j'ai demandé aux actrices-choreutes de faire des propositions libres (seules ou à plusieurs) autour de grandes figures féminines du passé et du présent afin non seulement de relativiser l'univocité du chœur, en lui donnant d'autres résonances textuelles, mais aussi, par cette variété de voix individuelles résonnant dans la troupe chorale, permettre à chaque choreute de trouver sa propre corporalité, sa propre vocalité agissante à l'intérieur du chœur. Cette «choralité dans le chœur» est ce qui permettait à cette instance collective de rester organique dans un équilibre mouvant entre les individualités tour à tour revendiquées et la puissance de l'ensemble. Harmonieux sans être uniforme, synchronisé sans être rigide, soudé sans être une masse.

Ainsi, Médée, Andromaque, Jocaste, Électre, Clytemnestre, Hécube, mais aussi Valérie Solanas et Sugako Kanno font entendre leurs voix à différents moments au sein du chœur des bacchantes. Et un bon nombre des matériaux apportés par les actrices dans leurs propositions (textuelles, chorégraphiques, vocales ou musicales) se sont intégrés à la dramaturgie scénique de nos *Bacchantes*.



UNE NOUVELLE TRADUCTION

Une fois que le texte d'Euripide s'est imposé à nous, la question de la traduction s'est inévitablement posée. Laquelle choisir ? Pour quelles raisons ? Partant du principe évident qu'une traduction est toujours une lecture de l'original et – surtout pour une œuvre aussi complexe et ancienne que *Les Bacchantes* – le résultat du contact d'une subjectivité avec l'œuvre originale, la subjectivité du traducteur, bien qu'elle se fasse très discrète – et le choix même de se faire discrète est un choix subjectif – transparaît dans les options lexicales, le rythme des phrases, le ton du discours et la fonction à laquelle cette traduction est destinée. Cette subjectivité nécessaire se manifeste bien avant le début du travail de traduction. Elle est la condition même pour qu'il soit entamé. Il s'agit du désir qui invite le lecteur-traducteur à prolonger sa rencontre amoureuse avec l'œuvre en donnant naissance à une œuvre nouvelle, fruit palpable du contact de deux subjectivités agissant l'une sur l'autre. Cette rencontre subjective est d'autant plus vraie pour ce qui est de la traduction littéraire, qui plus est théâtrale !

Après maintes lectures comparatives, nous avons constaté qu'aucune de ces traductions n'était adaptée à l'aventure théâtrale chorale que nous voulions entreprendre. Il fallait que je me rende à l'évidence : il nous faudrait notre propre traduction, celle dont le regard subjectif inévitable qui se pose sur l'œuvre originale soit le mien, le nôtre, exprimant un double désir : mettre à l'épreuve le concept et les outils de la recherche *Poétiques de la voix et espaces sonores* au contact de la « partition tragique » d'Euripide, et en même temps s'approprier cette partition, ce matériau textuel, avec ces mêmes outils, dégagant et explorant sa musicalité, sa rythmicité et ses dynamiques en dialogue avec une expérience scénique concrète et chorale. Il s'agit donc de deux questions fondamentales à se poser. « Quel théâtre pour ce texte ? » et aussi « Quel texte pour notre théâtre ? » Cette deuxième est bel et bien une question de traduction.

Il y a donc des partis pris clairs dans cette traduction qui, sans trahir le sens de l'original, la rapprochent de ma conception scénique pour ce spectacle et, j'ose le dire, rendent mieux (même si différemment) le souci de rythmicité présent dans l'original. Pour que l'élan musical ne soit pas entravé par des phrases trop « didactiques » ou trop « littéraires », j'essayais d'avoir toujours à l'esprit la parole vivante de l'acteur ou l'actrice, ou le chœur, qui prendrait en charge tel ou tel passage. Par exemple, il n'y quasiment pas de propositions relatives ou subordonnées, quitte à répéter le même sujet au début de deux ou plusieurs phrases consécutives. Les phrases sont plutôt courtes et directes. J'ai tenu aussi à raréfier les signes de ponctuation pour ne pas arrêter tout de suite un rythme de lecture qui en serait trop tributaire et réduirait les possibilités musicales de mise en voix du texte. Pas de points finaux en fin de vers (à une exception près), quasiment pas de virgules, les quelques points d'exclamation et d'interrogation gardés, l'ont été pour des raisons musicales plutôt que grammaticales. Certains passages, sans signes de ponctuation, sont restés délibérément dans un « flou syntaxique » que les actrices et acteurs pouvaient colorer comme ils voulaient ou comme le travail au plateau les inspirerait.



« Ô douleur immense ! Impossible à regarder !
C'est un meurtre que vous avez commis de vos mains malheureuses !
Elle est belle la victime que tu as sacrifiée au dieu
Et tu invites les Thébains et moi-même à ton festin
Ah malheur ! Malheur pour toi d'abord puis pour moi
Elle est méritée mais trop cruelle la justice du dieu ! » — *Les Bacchantes*, Exodos

BACCHANTES

D'après Euripide

Traduction, adaptation, mise en scène,
direction musicale et décors

Marcus Borja

Assistanat à la traduction

Jean Massé

Lumières

Gabriele Smiriglia

Design sonore

Lucas Lelièvre

Costumes

Laurence Ayi

Accessoires

Hélène Thomas

Chorégraphies

Márcia Duarte

Préparation corporelle

Flávia Lorenzi

Préparation vocale

Sophie Canet, Ayana Fuentes Uno
et Myriam Jarmache

Prononciation du grec ancien

Magdalena Ioannidi

Assistanat à la mise en scène

Emilie Bouyssou, Solène Petit
et David Suzanne

Régie générale

Dominique Nocereau

Régie plateau

François Rey

Coutures

Vinca Alonso

Habilleuse

Maxence Rapetit-Maus

Photographies

Christophe Raynaud de Lage



Montre-toi taureau !
Dragon à mille têtes !
Lion cracheur de feu !
Va Bacchos ! Va !
Jette en riant le filet de la mort
Sur le chasseur de Bacchantes
Tombé dans les mains
De ton troupeau de Ménades !
— *Les Bacchantes*, 4^e stasimon

Avec

Charlotte Avias,
Victorine Badiane,
Augustin Bouchacourt,
Lucie Brandsma,
Sophie Canet,
Geoffrey Carey,
Marie-Julie Chalu,
Clémence Chatagnon,
Valeria Dafarra,
Alice Delagrave,
Camille Duquesne,
Ayana Fuentes Uno,
François Gardeil,
Haifa Geries,
Lola Gutierrez,
Magdalini Ioannidi,
Myriam Jarmache,
Matilda Kime,
Maxime Le Gac-Olanié,

Natacha Leytier,
Joël Lokossou,
Flávia Lorenzi,
Esther Marty Kouyaté,
Laurence Masliah,
Perrine Megret,
Marie Micla,
Makeda Monnet,
Anna de Montgolfier,
Anaïs Muller,
Raphaël Naasz,
Laure Nathan,
Julie Noack,
Posoula Palaiologou,
Agathe Paysant,
Wilda Philippe,
Monika Rusz,
Jacqueline Samulon,
Valentina Sanseverino,
Charles Ségard-Noirclère,



Marie-Françoise Séjourné,
Aurore Soudieux,
Venia Stamatadi,
David Suzanne,
Sophie Zafari

Et les percussionnistes
du Maracatu Nação Oju Obá
Mestre Letho Nascimento,
Anaïs de Lattre,
Sandra Dias,
Guylaine Rivera,
Virginie Villette,
Syrielle Guignard,
Stéphanie Torremocha,
Valérie Rozet,
Isabelle Quernel
et Milady Mendes

Remerciements
Alisson Araújo,
Charles Chauvet,
Juliette Dragon,
Sylvie Deguy,
Jean-François Dusigne,
Romain Piana,
Sigfrido Rivera

L'ESPACE

Nous jouons *Bacchantes* dans un théâtre à l'italienne du début du XIX^e siècle. Impossible d'ignorer cette charge symbolique si forte et l'écart entre ces deux mondes – celui des athéniens de la fin du V^e siècle avant Jésus-Christ et celui du premier XIX^e siècle français. Sous peine de nous contredire et nous faire prendre en otage par notre propre dispositif, il fallait prendre ces symboles pour ce qu'ils sont et en jouer. À partir de là, commence à se construire un pont d'influences à double sens entre le projet et l'espace.

L'espace prête ses codes à une pièce où la métathéâtralité est un ressort central de la dramaturgie. Auteur, acteur et metteur en scène de sa vengeance conte Penthée et les cadméens, Dionysos fait des Bacchantes une vaste représentation théâtrale où rien n'est ce qu'il paraît être et chaque personnage, volontairement ou involontairement, joue à être un autre.

Or, jouer à dessein avec les codes et sens communs du lieu théâtral avec toute les « mythologies » qu'il comporte, devient non seulement un recours intéressant mais tout à fait possible par la configuration même de notre « théâtre ». Ainsi, velours et boiseries cessent d'être des obstacles ou des pièges propulsant le spectateur hors de la fiction dès qu'il regarde de côté, et ne peut s'empêcher de se dire qu'il est « là où il est », et deviennent des complices de cette même fiction de faux-semblants et de métaphores théâtrales.

La traduction même que j'ai faite du texte d'Euripide cherche à mettre en évidence les ressorts métathéâtraux de la pièce. Au premier épisode, par exemple, plutôt que d'employer des verbes comme « arriver » ou « apparaître », Penthée dit de Dionysos « un étranger a fait son entrée ici » (λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος). Plus loin dans la même tirade, il dit, en voyant Cadmos et Tirésias portant la nébride et la couronne de lierre, « Et voilà un autre spectacle » (ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα). Au troisième épisode, accusé par Penthée de vouloir le piéger, Dionysos lui répond « J'essaie de te sauver avec mon art » (ποιῶν τι, σῶσαί σ' εἰ θέλω τέχναις ἐμαῖς).

Se crée alors un jeu de correspondances entre texte et espace. À ces allusions textuelles à un Dionysos-metteur en scène et à la tragédie comme performance spectaculaire orchestrée par lui, répond une architecture et une « machinerie » théâtrale qui ne cessent de mettre en évidence le fait que nous sommes bel et bien au théâtre. C'est dans la cage de scène – rideau de fer chargé, dénudée de tout pendrillonnage – que les spectateurs sont placés avant le début de la représentation et c'est de là qu'ils assisteront aux dix premières minutes du spectacle après que l'on ait fait monter le rideau de fer pour leur faire entrevoir la « scène », c'est-à-dire la salle, où se déroulera le prologue. La corbeille, les balcons, les loges d'avant-scène, et l'orchestre lui-même – entièrement englouti par le plateau prolongé jusqu'au fond de la salle – deviennent des espaces de jeu, multipliant les jeux de mise en abîme d'un spectacle ourdi par le dieu du théâtre lui-même où l'on joue à faire du vrai avec du faux...





« J'ai quitté les champs d'or de Lydie et les terres de Phrygie
J'ai parcouru les plateaux de Perse que le soleil accable
Les remparts de Bactriane, la terre des Mèdes aux tempêtes violentes
J'ai traversé l'Arabie opulente
Et toute l'Asie que baigne la mer salée
Dans des villes aux belles tours
Où les grecs se mêlent aux barbares en foules
C'est la première cité grecque où je viens
Là-bas j'ai formé mes chœurs, j'ai fondé mes mystères
Pour me faire reconnaître dieu par les hommes
Mais c'est Thèbes la première cité sur les terres des grecs
Où j'ai jeté mon cri, que j'ai revêtue de la peau de faon
À qui j'ai mis le thyrses à la main, l'arme entourée de lierre »
— *Les Bacchantes*, Prologue

« Il prétend que Dionysos est un dieu
Qu'il a été cousu autrefois dans la cuisse de Zeus
Qu'un éclair l'a foudroyé avec sa mère
Cette menteuse qui s'est inventé une liaison avec Zeus !
Cette démesure extrême ne mérite pas la corde ?
Quel que soit cet étranger ! »
— *Les Bacchantes*, 1^{er} épisode



BIOGRAPHIE

Marcus Borja est acteur, metteur en scène, dramaturge, professeur, musicien et chef de chœur.



Docteur en Études Théâtrales (Sorbonne Nouvelle et Universidade de São Paulo) et docteur artiste SACRe (PSL/CNSAD), **MARCUS BORJA** est acteur, metteur en scène, dramaturge, musicien et chef de chœur.

Après une maîtrise en lettres modernes au Brésil, il se forme en France à l'École Jacques Lecoq, à l'ESAD, au CNSAD et travaille notamment avec Sophie Loucachevsky, Fausto Paravidino, Jacques Rebotier, Yoshi Oida, Christiane Jatahy, Meredith Monk, Antônio Araújo, Éric Ruf, Christophe Rauck, entre autres. Il a également une licence et un master en histoire de l'art et muséologie de l'École du Louvre. Enseignant à l'École du Nord, au Cours Florent, à la Sorbonne Nouvelle et à l'Université Paris 8, il co-organise en novembre 2015 un colloque international intitulé *Pratiques de la voix sur scène : de l'apprentissage à la performance vocale*, au TGP, au CNSAD et à Paris 8 réunissant chercheurs et artistes du monde entier.

Il a publié plusieurs articles, notamment « Du collectif au collaboratif : tendances et évolutions de l'écriture scénique au pluriel » dans l'ouvrage *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, (L'Entretemps, 2014) ; « L'Écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteurs » dans *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2015 ; et « Présences audibles et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre », Revue Sciences/Lettres [En ligne], mai 2017.

Parmi ses dernières créations pour la scène, *Théâtre* (2015), spectacle choral pour 50 interprètes en 36 langues, *Intranquillité* (2016), d'après Fernando Pessoa, et *Bacchantes* (2017), d'après la pièce d'Euripide qu'il a lui-même traduite du grec ancien. Il signe également la mise en scène de *la Passion Selon Saint Jean* de J.S. Bach à la Philharmonie de Paris en mars 2018 avec Raphaël Pichon et l'ensemble Pygmalion. Il collabore régulièrement avec la metteuse en scène Christiane Jatahy : *La Règle du Jeu* à la Comédie Française en 2017 et *Ithaque* à l'Odéon Théâtre de l'Europe dont la création aura lieu en mars prochain aux Ateliers Berthier.



Expérience artistique et linguistique forte à bien des égards, la création de *Bacchantes* m'a permis d'apporter quelques éléments de réponse à la question de la place et la puissance du chœur dans les montages contemporains des tragédies grecques. Mais elle m'a surtout ouvert un éventail inestimable de nouvelles questions et promesses de possibilités scéniques qui ne demandent qu'à être explorées. Et cela ne saurait tarder...

































Contact

Clémence Martens

marcusborja.cieinterpreludes@gmail.com

06 86 44 47 99

