

Des *Bacchantes* africaines de Matthias Langhoff à Épidaure

Matthias Langhoff's African Bacchantes as performed in Epidauros

Von den afrikanischen Bacchantinnen von Matthias Langhoff zu Epidauros

Sotirios Haviaras



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/829>

DOI : 10.4000/germanica.829

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2009

Pagination : 107-124

ISBN : 978-2-913857-24-7

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Sotirios Haviaras, « Des *Bacchantes* africaines de Matthias Langhoff à Épidaure », *Germanica* [En ligne], 45 | 2009, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/829> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.829>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Des *Bacchantes* africaines de Matthias Langhoff à Épidaure

Matthias Langhoff's African Bacchantes as performed in Epidauros

Von den afrikanischen Bacchantinnen von Matthias Langhoff zu Epidauros

Sotirios Haviaras

- 1 La contribution qui suit vient du sud. Elle aborde dans un premier temps la question de la représentation du théâtre antique sur la scène moderne du pays où il est né, pour passer ensuite au traitement critique d'une pièce d'Euripide, les *Bacchantes*, par un metteur en scène originaire de l'ex-RDA, qui travailla avec une troupe grecque. Il s'agira de la rencontre de Matthias Langhoff et de la troupe d'un Théâtre National de la Grèce du Nord, une institution lestée d'un héritage trop lourd et usée par une pratique répétitive et stérile dans la mise en scène des pièces antiques. Cette présentation sera forcément subjective, étant donné que non seulement j'ai participé à l'expérience, mais que l'initiative de cette rencontre « explosive » me revient pour une grande part ; le ton volontiers personnel de ces lignes est donc revendiqué.
- 2 Pour comprendre la portée de cette aventure, il est tout d'abord nécessaire de l'inscrire dans l'histoire des représentations du répertoire antique sur la scène du théâtre néo-hellénique, dont il convient par conséquent de faire un bref historique.
- 3 À l'instar des études philologiques concernant la Grèce antique, et des fouilles archéologiques menées sur les territoires du monde grec antique depuis un siècle et demi, la vie intellectuelle et artistique de la Grèce moderne est partagée et tiraillée entre trois modèles de pensée et d'expression artistiques : anglo-saxon, germanique et français, avec toutefois une prédominance de ce dernier¹. Pour le traitement de la tragédie, le théâtre grec, et plus précisément moderne et contemporain, cristallise sans doute mieux que tout autre lieu d'expression intellectuel ou artistique, la rivalité entre ces trois cultures, qui fut et demeure plus intense ici qu'ailleurs.
- 4 Les premières représentations professionnelles du théâtre antique en Grèce, qui datent des années 1863 et 1868², reflétaient surtout le combat que livrait alors l'hellénisme pour affirmer son identité, en réactivant l'héritage grec antique³. Toutefois, ce furent

des événements ponctuels qui ne firent pas école ; il faudra attendre la première année du vingtième siècle, avec la création d'*Alceste* par Constantinos Christomanos à Néa Skini, pour trouver des représentations qui s'inscrivent dans une logique de répertoire, avec une problématique sur la mise en scène et l'art du comédien, et qui soient en rupture avec le jeu déclamatoire d'antan ; pratiquement en même temps, en 1903, Thomas Ikononou montait l'*Orestie* au Théâtre-Royal, en langue démotique, ce qui fit d'ailleurs scandale et provoqua une véritable « bataille d'Hernani » entre les nouveaux et les anciens. Christomanos et lui avaient fait leurs armes en Autriche et en Allemagne, avant de s'installer à Athènes et d'y créer les deux théâtres susmentionnés, qui sont au fondement de la scène grecque moderne. Les deux metteurs en scène qui dirigèrent le Théâtre National, à la suite d'Ikononou, Photos Politis puis Dimitris Rondiris, étaient également de formation germanique ; eux-mêmes définissaient leur style de mise en scène des pièces antiques, « en référence à Max Reinhardt et à certaines formes expressionnistes »⁴. Il faudrait encore, pour compléter cet aperçu sur la teinte germanique donnée à la création théâtrale grecque, ajouter le peintre et scénographe Panos Aravantinos, lui aussi associé aux scènes allemandes.

- 5 D'un autre côté, le romantisme français et le philhellénisme qui en découlait étaient encore très influents au tournant du siècle en Grèce, où l'on suivait de près (notamment grâce aux quotidiens francophones publiés à Athènes) l'activité littéraire et artistique française, et naturellement, les représentations de la Comédie Française. Les Grecs ayant donc eu vent des représentations d'*Œdipe roi* et d'*Antigone* en plein air au théâtre antique d'Orange, dès 1894 exprimèrent le vœu (par dizaines d'articles dans les journaux de l'époque) de faire venir Mounet-Sully à Athènes, pour qu'il joue au théâtre antique de Dionysos. Il vint, en 1899, mais à l'automne, et ne put se produire que dans le théâtre municipal d'Athènes !
- 6 Quant à la marque anglo-saxonne, son impact viendra un peu plus tard, dans l'entre-deux guerres, mais il sera très fort. En 1927 et 1930, le couple gréco-américain du poète Angelos Sikelianos et de la richissime Eva Palmer organisa sur le modèle antique, des *Fêtes delphiques* où furent représentés *Prométhée enchaîné* et les *Suppliants*, en plein jour, dans l'espace ouvert du site de Delphes, dont ils utilisaient les configurations naturelles, jouant sur les rochers et dans un décor inspiré de l'antiquité qui surplombait la mer d'oliviers. Les mises en scène très chorégraphiées reflétaient l'idée que l'on se faisait alors des danses antiques, et les mouvements des acteurs étaient empreints du style initié par Isadora Duncan (leur parente par alliance⁵). Beaucoup de folklore et autant de projections fantasmées sur l'antiquité accompagnèrent ces *Fêtes delphiques* ; toutefois, leur effet médiatique immense (de Grèce jusqu'aux États-Unis), conforta une voie qui avait été ouverte peu de temps avant, par des artistes grecs, pour tenter de renouer avec le théâtre de plein air⁶.
- 7 Désormais, les représentations en plein air seront la règle pour le traitement du théâtre antique en Grèce, qui sera lié, à partir de la deuxième guerre mondiale, à deux éléments déterminants : le Théâtre d'Art de Karolos Koun (créé en 1942), et les Festivals d'Épidaure et d'Athènes (créés en 1954). Les mises en scène de Karolos Koun au Théâtre d'Art portèrent un regard novateur sur tout le théâtre grec, et notamment sur les tragédies et comédies antiques⁷ ; par ailleurs, ce « maître à penser » pour un grand nombre d'acteurs sortis de son école et pour plusieurs metteurs en scène, épigones, disciples ou admirateurs de son œuvre, de par ses origines et sa formation cosmopolites, réunissait en sa personne, à des degrés divers, les trois cultures

germanique, française et anglo-saxonne ; il demeure encore, à ce jour, la référence du théâtre grec contemporain. Quant aux rendez-vous estivaux réguliers et incontournables des Festivals d'Épidaure et d'Athènes, ils firent du plein air un mode incontournable en matière de représentation des drames antiques, une caractéristique qui éloignera les spectacles montés en Grèce de la majeure partie de ceux donnés dans le reste du monde.

- 8 Enfin, on peut sans trop de risque prétendre qu'à partir de la date charnière de 1974, celle de la chute des colonels, la représentation des drames antiques fut façonnée par les trois « écoles ». L'esthétique française, grâce à la figure dominante d'Antoine Vitez⁸ eut sans aucun doute le plus d'influence ; l'avant-garde américaine des années 1960-1970⁹ et les anglais comme Peter Hall¹⁰ furent eux aussi bien acceptés ; mais par contre, l'école germanique, représentée surtout par Peter Stein, qui relève d'une approche essentielle, philosophique, qui impose une certaine distance et une réflexion critique sur le monde antique, fut (et est toujours) diversement accueillie. Et pourtant, l'enseignement brechtien avait été souvent très bien assimilé par les artistes grecs, qui l'avaient parfois intelligemment intégré dans leurs représentations des pièces antiques ; ironie du sort : ce fut encore la pensée française qui en « profita », car la théorie brechtienne se divulgua principalement à travers les publications et les disciples d'un autre français, Bernard Dort, dont le rayonnement fut là aussi, déterminant.
- 9 Cet historique rapide de la renaissance du théâtre antique sur la scène néo-hellénique, présenté comme le combat d'un siècle entre les tenants des cultures française, anglo-saxonne et germanique, dont les « exploits » revinrent tour à tour à l'une ou l'autre partie, était indispensable pour appréhender le travail de Matthias Langhoff en Grèce, car il s'inscrit dans cette belle compétition. Le metteur en scène fut invité par un théâtre national, dirigé par Vassilis Papavassiliou et moi-même, tous deux « de formation française »¹¹ ; ceci n'était pas en soi une contradiction car nous nous inspirions du système théâtral institutionnel des pays de la Mitteleuropa¹² et étions particulièrement sensibles au regard novateur et volontiers iconoclaste que portaient les metteurs en scène germaniques sur le théâtre antique.
- 10 Le Théâtre National de la Grèce du Nord, à Thessalonique, est l'une des deux grandes institutions théâtrales du pays (l'autre se trouvant à Athènes, bien sûr) : il compte une troupe permanente de pas moins de cent vingt comédiens (!), un ballet d'une vingtaine de danseurs, une lourde équipe administrative et un personnel technique très nombreux, ce qui représente au total plusieurs centaines de personnes. Melina Mercouri, dès son arrivée au Ministère de la Culture, voulant relever le défi de moderniser cette pesante entreprise, aux spectacles poussiéreux, pourvut le théâtre d'une nouvelle loi qui donnait pleins pouvoirs aux directeurs artistiques. C'est pour cette mission : changer une structure sclérosée, renouveler une troupe vieillie et une programmation trop attendue, que nous fûmes nommés, en 1994.
- 11 Les deux théâtres nationaux ont chacun pour obligation statutaire de monter tous les ans au moins une tragédie et une comédie antiques au théâtre d'Épidaure. Dans ce cadre, nous avons réalisé plusieurs tentatives de renouveau et d'actualisation du théâtre antique, qui culminèrent avec notre mise en scène d'*Ajax* en 1996, où le guerrier déchu de l'antiquité était un héros de la résistance trahi par Staline, Aris Velouhiotis. Ayant réussi à faire entrer notre théâtre dans l'Union des Théâtres de l'Europe, nous devons organiser son prochain Festival à notre siège de Thessalonique, où il nous

fallait par conséquent montrer une importante production. Nous avons souhaité « enfoncer le clou », en invitant un grand metteur en scène européen ; admiratifs du théâtre contemporain allemand, nous nous sommes donc naturellement tournés vers un artiste de renommée, provenant de l'espace germanophone. Peter Stein était déjà venu en Grèce, nous avons donc contacté Klaus Michael Grüber (nous connaissions ses *Bacchantes* et l'impact énorme qu'elles avaient eu sur l'approche contemporaine du théâtre antique), mais celui-ci n'était pas disponible ; nous nous sommes alors adressés à Matthias Langhoff, qui accepta immédiatement notre proposition¹³. Néanmoins, la représentation de Grüber resta présente à notre esprit tout au long de la préparation du spectacle, qu'elle nourrit par un dialogue fertile ; c'est pourquoi elle sera évoquée plusieurs fois au fil de cette étude¹⁴.

- 12 D'emblée toutefois, Langhoff imposa ses conditions. Les répétitions, à un rythme intensif, durèrent six mois et débutèrent après trois mois de préparatifs sur place, dont des voyages et des visites de lieux archéologiques, avec ses collaborateurs artistiques dans un premier temps, puis avec toute la troupe. Étant donné qu'il était exclu d'immobiliser la scène du Théâtre National de la Grèce du Nord durant une si longue période, et encore moins le théâtre antique d'Épidaure, lequel d'ailleurs, durant le Festival, n'est mis à disposition du metteur en scène qu'une petite semaine à l'avance¹⁵, Langhoff avait exigé que l'on construise deux espaces scéniques pour les répétitions, avec tout l'équipement technique nécessaire, l'un fermé (pour la période de mars à mai), l'autre ouvert (pour juin et juillet). Si l'on ajoute à ces lieux de répétition, ceux où *Les Bacchantes* furent données : l'amphithéâtre de la forêt de Thessalonique (pour deux représentations en avant-première), celui d'Épidaure (là encore deux représentations) et la scène à l'italienne du Théâtre National de la Grèce du Nord (où le spectacle fut repris à l'automne), cela fit pas moins de cinq espaces de travail différents où, à chaque fois et dès le premier jour, le décor important, lourd et compliqué de Langhoff, devait être prêt et à la disposition des comédiens, auxquels le metteur en scène souhaite toujours offrir les meilleures conditions de travail.
- 13 Le Dionysos de Langhoff faisait son entrée nu, à quatre pattes, coiffé d'un masque taurin disproportionné, sorte de *Minotaure* façon Miró ; et lorsqu'après s'en être débarrassé, il se redressait et s'habillait, il gardait sur le visage un masque moucheté qui l'enlaidissait et lui donnait un air bestial. Langhoff soulignait l'animalité du dieu, contrairement à Grüber qui avait montré un dieu fait homme, dont il avait magnifié le corps, à l'image de celui, sublimé, des statues antiques, et si une ligne serpentine courait de sa nuque à ses orteils à la manière du faune de Nijinsky, il n'avait ni cornes, ni pieds fourchus¹⁶.
- 14 À ce dieu animal, Langhoff opposa un chœur très féminin, d'une féminité accusée par la sexualité et la sensualité de son comportement hystérique et orgiaque, par sa nudité exhibée et par la mise en scène de son intimité et d'un quotidien parfois trivial (l'une des Bacchantes était enceinte¹⁷, une autre allaitait son bébé, une troisième jouait à la poupée, une autre se maquillait, urinait dans un seau, etc.). L'intrusion de ces femmes, si étrangères et si communes à la fois, parut d'autant plus violente aux yeux du public grec, qu'elle corroborait, en 1997, un sentiment de défiance envers le metteur en scène franco-allemand, lequel, par ses discours anti-nationalistes dans la presse locale et des exigences inhabituelles, avait suscité un climat de rejet autour de lui, avant même la représentation¹⁸. C'était donc lui, *l'étranger* qui débarquait sur cette terre consacrée des Grecs, à Épidaure, le lieu de la tragédie. Grüber avait donné aux Barbares de Lydie des

traits de hippies, associé les désirs et les comportements des groupes libertaires underground des années 1970 à la folie dionysiaque, posant ainsi la question politique et sociologique du pouvoir et du contre-pouvoir, de la *culture* et de la *contre-culture*. Vingt-trois ans plus tard, Langhoff, en leur conférant l'allure de femmes immigrées des cités de la fin du XX^e siècle, choisit de traiter la deuxième question, idéologique, soulevée par la pièce d'Euripide, celle de l'*autre* (certainement plus obsédante alors, en 1997, que celle de la révolte), de l'*identité* et de la *différence*.

- 15 Langhoff renouvelait pour ce spectacle une collaboration avec la chorégraphe franco-burkinabaise Irène Tassemedo¹⁹, qui fit répéter les choristes à un rythme intensif durant quasiment cinq mois. La part importante prise par les danses, mais aussi par la musique des percussions africaines du sénégalais Moustapha Cissé, plaça en partie ces *Bacchantes* sous le signe du continent noir. Dans le texte d'Euripide, l'étranger Dionysos arrive des lointaines terres d'Asie, mais il a parcouru le monde et s'est imprégné de toutes les cultures, aussi l'Asie n'est-elle qu'un « lieu imaginaire où Dionysos a instauré son culte »²⁰ ; l'Afrique peut donc tout aussi bien témoigner de cet ailleurs dont il surgit. Cette tonalité africaine dominante se tachait de diverses teintes multi-ethniques, selon un parti pris d'hétérogénéité cher au metteur en scène, qui régit l'ensemble de son œuvre, notamment d'un point de vue esthétique et plastique.
- 16 La scénographie résultait d'un tel mélange, d'un tel bric à brac, d'un tel désordre, que même l'arrivée des Bacchantes ne pouvait pas perturber réellement cette Thèbes-là²¹. Langhoff avait aligné la cité antique sur la ville contemporaine, qu'il était allé visiter peu auparavant et dont il avait retenu l'aspect désordonné et composite, celui-là même qui règne dans l'architecture et l'urbanisme d'une bonne partie de la Grèce contemporaine. Séduit par « le mauvais goût »²² des constructions modernes et le désordre architectural ambiant, il avait posé comme cadre à la tragédie, et pour palais de Penthée, une échoppe de boucher à demi achevée, rose, de laquelle sortait en grinçant une chaîne métallique où circulaient en une ronde macabre des carcasses bovines. Le sol était constitué d'un assemblage chaotique de planchers aux pentes diverses qui recouvrait toute l'orchestra et l'ensemble était dominé par un gigantesque panneau publicitaire vantant les mérites des eaux du Cithéron. L'espace était centré autour de la « tombe » de Sémélé, seul élément scénique donné par Euripide : un vulgaire garde-manger planté de travers en place de la thymélé, à partir duquel le dispositif scénique se déployait en spirale ; Grüber, lui, avait préféré signifier la présence de la mère de Dionysos par un escarpin vernis noir, sorte d'objet « winicottien » que ne lâchait pas l'acteur, et qui lui permit de ne pas marquer le centre de la scène, de le laisser vide²³.
- 17 Cependant, le dispositif scénique de Langhoff reposait à la base sur une structure très claire ; c'est au fil des répétitions qu'il s'est encombré d'objets et accessoires qui en brouillèrent peu à peu la lecture. Au final (c'est-à-dire au stade de la représentation), l'espace proposé se tenait entre ruine et construction, entre devenir et auto-destruction par saturation²⁴.
- 18 Au principe de *dissémination* à l'œuvre dans les *Bacchantes* de Grüber, la mise en scène de Langhoff répondait par cet autre concept derridéen de *déconstruction*, mot d'ordre esthétique des années 1970 qui prévalait encore dans les pratiques artistiques des années 1990 et que l'on retrouve encore aujourd'hui chez des grands metteurs en scène de la mouvance de la Volksbühne, Castorf et Marthaler en tête. Les espaces de Langhoff ont souvent été qualifiés de « baroques », or le baroque, ce n'est pas la confusion. Il

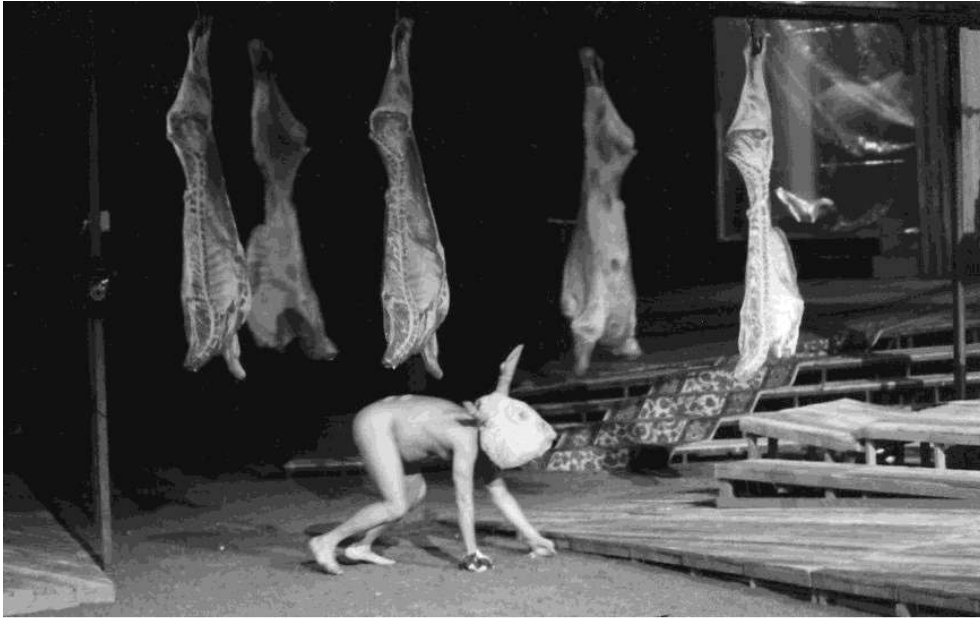
semblerait plus juste de parler de *kitsch* pour désigner à la fois ce chaos, cette surenchère et cette accumulation ; le metteur en scène, lui, revendique ce côté « baroque » qu'il qualifie par l'oxymore : *chaos ordonné* ; « je considère que l'essence de la vie est comme une force centrifuge. Le centre est vide et l'essentiel se trouve à la périphérie. C'est cette idée qui structure mon esthétique et ma pensée »²⁵.

- 19 Plutôt que de poursuivre une description et une analyse de toute la représentation, ce qui serait par la force des choses trop court, je préfère m'attarder maintenant sur ce qui est au fondement même du théâtre antique, le chœur. Car sa mise en forme est la question centrale, la plus problématique et la plus épineuse pour les mises en scène contemporaines des pièces antiques : savoir comment représenter le chœur est l'objet principal des partis pris des metteurs en scène, et c'est à partir de là qu'ils définissent leur vision du théâtre antique et que découle l'esthétique de leur travail.
- 20 Après avoir envisagé de travailler avec un groupe très important d'une cinquantaine de comédiens, comme il l'avait fait pour son *Ödipus, Tyrann* au Burgtheater en 1988²⁶, Langhoff avait opté pour un chœur restreint à huit femmes. Évitant délibérément toute homogénéité, il choisit huit comédiennes d'origine, de type, de formation et d'expérience artistiques différentes dont, à l'instar de Grüber mais de façon peut-être plus accusée, il chercha à marquer l'individualité, à travers le costume et les travaux auxquels s'adonnait chacune d'elles. Car ses Bacchantes s'affairaient beaucoup. Elles faisaient leur entrée du fond de scène en chantant dans un balancement rythmé, une mélodie africaine ; elles étaient accompagnées d'un groupe de percussionnistes qui battaient des tambours africains ; chargées de ballots, chaises, tapis et autres ustensiles et vêtues de costumes hauts en couleurs et disparates, qu'elles avaient empilés les uns sur les autres comme des migrantes, elles s'installaient littéralement sur scène, étalant leur linge, passant la serpillière, faisant le ménage (plutôt qu'accomplissant un quelconque rituel dionysiaque !) : elles s'approprièrent les lieux. Langhoff faisait des Bacchantes des *femmes de ménage* immigrées qui envahissaient l'orchestra d'Épidaure ! « Des bonnes femmes, pas des maghrébines, mais quasi ! [... ce que représente Dionysos, c'est] l'autre ; l'autre de ce qui est soi-même et l'identique : le fait qu'il existe une zone qui est complètement différente de vous », disait Jean-Pierre Vernant en 1999²⁷. Le déferlement par milliers d'africains sur les côtes européennes n'était donc pas véritablement amorcé et la Grèce de 1997 était plutôt « envahie » par des migrants venus des pays de l'Est ou de ses voisins directs (l'Albanie surtout)²⁸. Dionysos est un dieu inquiétant pour l'ordre social et la tragédie le meilleur moyen pour l'incorporer dans la cité.
- 21 Bien qu'hétérogène, ce chœur, contrairement à celui des *Bacchantes* de Grüber, fonctionnait souvent à l'unisson : à plusieurs reprises il proférait ou chantait le texte d'une seule voix. La chorégraphie, elle aussi, privilégiait les mouvements d'ensemble, et les choristes effectuaient souvent des tâches en commun. Ainsi, pour la Parodos, où le chœur se présente, narre l'origine divine de Dionysos et exhorte les thébains à se joindre à ses danses, les huit comédiennes entraient en une danse chaloupée, en chantant sur le rythme tenu et tonique des tambours des six musiciens²⁹.
- 22 Dans le premier Stasimon, après avoir dénoncé l'hybris de Penthée à Dionysos, le chœur donne sa version de la sagesse et loue celui qui sait jouir de la vie. Langhoff scinda ce passage en deux temps aux énergies différentes : d'abord empreinte de la tonicité de la Parodos (les Bacchantes assises en cercle racontaient à tour de rôle le comportement de Penthée, sur un ton agressif), puis beaucoup plus calme (l'une d'elles

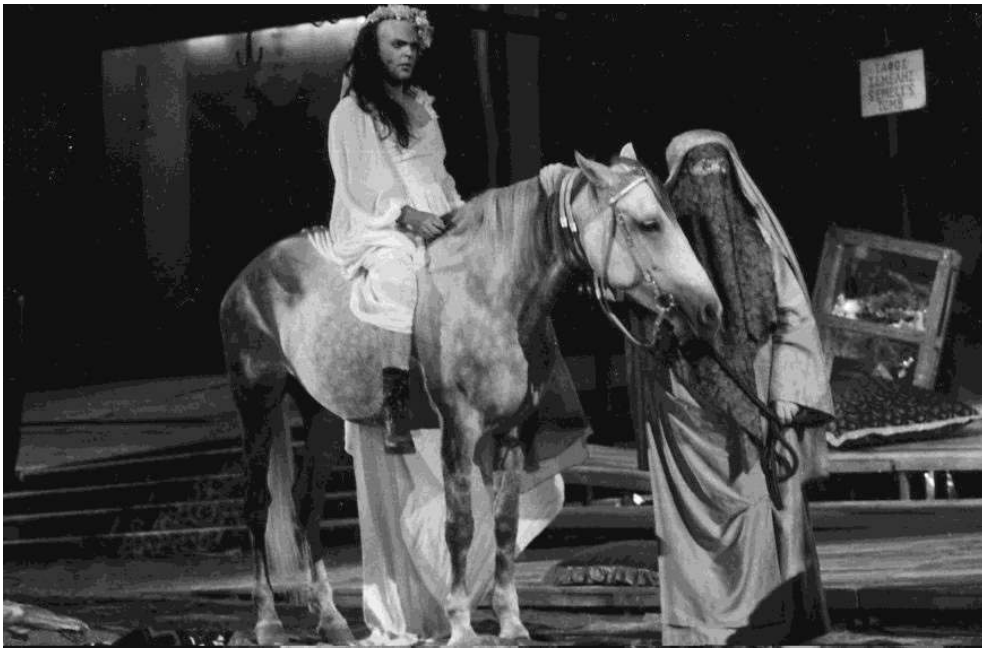
était un immense tissu jaune que les femmes se mettaient à coudre de concert, psalmodiant doucement leur texte).

- 23 Le deuxième Stasimon constitue une adresse aux dieux, à Dionysos, à qui le chœur demande d'accourir d'où qu'il se trouve, pour le délivrer de Penthée. Les Bacchantes s'enroulaient dans le drap qu'elles avaient cousu, s'emprisonnant d'elles-mêmes comme par empathie avec leur maître. Leurs phrases et leurs voix se mêlaient dans des cris de révolte. Au changement des lumières sur les terrifiants « Iô, Iô » de Dionysos qui annonçaient le séisme, elles se recroquevillaient, avant de s'éparpiller en tous sens à l'entrée du chef percussionniste qui, dans la fumée et un bruit assourdissant, symbole des forces des ténèbres déchaînées, se mettait à battre son tambour au centre de l'orchestra. Durant ce long « tremblement de terre », les Bacchantes se tenaient juchées sur les échafaudages et le toit de la boucherie.
- 24 Elles chantaient ensuite jusqu'au début du troisième Épisode, où Dionysos raconte l'humiliation qu'il vient d'infliger à Penthée – de manière générale, les choristes poursuivaient leurs chants et leurs danses en dehors des cinq Stasima.
- 25 Pour le troisième Stasimon, lorsque le chœur évoque les punitions des dieux envers les impies, les Bacchantes, en jupon et seins nus, effectuaient une « ronde mécanique » sur des balançoires rudimentaires suspendues en place des carcasses bovines à la chaîne d'abattage de la boucherie.
- 26 Dans le quatrième Stasimon, où elles s'identifient aux ménades et appellent la vengeance du dieu, sept d'entre elles revenaient vêtues d'une longue robe gris sale, pieds nus, et coiffées de masques monstrueux, mi-cubistes, mi-aborigènes. La huitième, habillée en « petite fille modèle », chantonnait doucement sur scène : « que vienne la justice ! », tout en jouant à la poupée. Devant elle, ramassée en une masse compacte au bord de l'orchestra, la troupe de ménades lançait ses appels à la vengeance directement au public, en claquant dans les mains, dans un même élan agressif.
- 27 Pour leur danse de l'Exodos, où le chœur se réjouit de la mort de Penthée, les Bacchantes se déchaînaient. Ayant ôté leurs masques, alors qu'elles avaient valsé tranquillement au début du récit du Messenger puis qu'elles s'étaient tenues assises à l'écouter, elles bondissaient pour exécuter une sorte de danse guerrière primitive, en rond, sur le rythme frénétique des percussions (deux d'entre elles maniaient aussi des tambourins), ce jusqu'à l'entrée d'Agavé (Évelyne Didi³⁰), qui emboîtait leur danse pour fêter son « triomphe ». Le chœur restait ensuite présent jusqu'à la fin, assis par terre ou sur des chaises, assistant plus ou moins immobile à la révélation d'Agavé et à la scène de deuil, dans une indifférence ostensible (l'une des femmes lisait). Au départ de Cadmos et d'Agavé pour l'exil, toutes se levaient, ramassaient leurs fripes et, armées de leurs ballots, face au public, d'une seule voix, prononçaient les mots du coryphée qui closent la tragédie d'Euripide.
- 28 Langhoff donna une telle place au chœur que sa présence prédominait, comparativement à la représentation de Grüber où le jeu des protagonistes (Michael König, Bruno Ganz, Edith Clever) fut sans doute ce qui eut le plus d'impact.
- 29 En 1998, un an plus tard, Langhoff monta en France les *Femmes de Troie* d'Euripide. Cette représentation avait son origine dans celle des *Bacchantes* : en effet, le décor reproduisait les gradins en ruine d'Épidaure, Évelyne Didi murmurait en grec son texte d'Agavé et le chœur évoluait sur un mode tout à fait proche, au rythme de chants africains, à nouveau sur une chorégraphie d'Irène Tassebedo³¹. Toutefois, ce chœur

n'attint pas l'épaisseur, la consistance de celui des *Bacchantes* ; il s'agissait bien d'une même choralité « en tension, jamais établie ou en repos mais dans un devenir permanent »³², mais là où elle avait donné une force motrice essentielle à la représentation, elle semblait s'être épuisée, comme dans l'écho d'un après-coup³³. Les *Bacchantes*, ce « coup d'envoi » de Langhoff n'avait pas été « transformé » ; elles restent par conséquent un événement unique et peu connu, puisque le public européen n'en a guère eu vent au-delà des frontières grecques³⁴.









© Photos Marie-Noëlle Semet.

NOTES

1. « Sur le plan littéraire, nous sommes une province de la France », formulait non sans amertume en 1894 Grigorios Xenopoulos (1867-1951), romancier, critique et auteur d'une trentaine de pièces, sorte de patriarche du théâtre néo-hellénique, traducteur et adaptateur d'Ibsen en Grèce, qui a initié ce pays à un théâtre et une littérature réalistes.
2. Respectivement : *Antigone*, montée par des Grecs à Constantinople, et *Ploutos*, jouée dans une adaptation à Athènes.
3. Du XIX^e siècle, nous garderons ici ces quelques repères : la Guerre d'Indépendance (1821-1827) ; l'année 1840, où fut inauguré à Athènes, capitale du pays depuis 1834, le premier théâtre « en dur » ; celle de 1846, qui vit la création de l'École française d'archéologie d'Athènes ; et enfin 1881, où Mounet-Sully joua pour la première fois *Œdipe roi* au Théâtre antique d'Orange, parce que le comédien est venu ensuite deux fois en Grèce (en 1899 et 1908) jouer ce rôle, qu'il interpréta plus de trois cent fois entre 1881 et 1916.
4. Rondiris plus particulièrement, « orienté vers l'expression mélodique des sentiments, le rituel et la stylisation corporelle [...] le mouvement rythmique et le travail vocal dans une atmosphère lyrique », écrit Eleni Varopoulou (« Le Théâtre en Grèce », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin dir., Paris, Bordas, 1991, p. 385).
5. Isadora était la sœur de Raymond Duncan, lequel avait épousé la sœur d'Angelos Sikelianos. Elle avait fait sensation lorsqu'elle avait dansé sur l'Acropole, évoquant la statuaire antique.
6. La troupe de la grande comédienne Marika Kotopouli avait joué *Agamemnon* au Théâtre antique d'Hérode Atticus en 1924, et Photos Politis avait monté *Hécube* (avec la même Kotopouli dans le rôle titre), au Panathinaïkon Stadion, en 1927.

7. Koun aborda, dans un style « qualifié par lui-même d'*expressionnisme populaire* [...] une interprétation fondée, pour la tragédie, sur l'expressivité libre et la gestuelle exubérante et, pour la comédie, sur la déformation corporelle et les traditions paysannes. *Les Perses* (1965), avec un rituel inspiré des danses asiatiques et pratiques religieuses de l'Orient, et *Les Oiseaux* (1959) ont marqué la démarche non "académique" du Théâtre d'Art, à l'opposé de la mélodie déclamatoire et des poses solennelles » (E. Varopoulou, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 385).

8. Et de ses collaborateurs d'origine grecque, le scénographe Yannis Kokkos et le compositeur Georges Aperghis, plus (pour *Électre* en 1971) Yannis Ritsos, dont il traduisit plusieurs recueils de poèmes. On pourrait naturellement évoquer l'écho du travail d'Ariane Mnouchkine sur les *Atrides*, et même remonter avant elle, à celui des représentations de Jean-Pierre Vincent, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, etc., jusqu'aux spectacles itinérants du Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne (créé en 1936), à travers les montagnes grecques, au début des années cinquante.

9. À travers les représentations et happenings du Living Theatre, de la MaMa, etc.

10. Avec son scénographe grec attitré, Dionyssi Fotopoulos.

11. Vassilis Papavassiliou, comédien, metteur en scène et « disciple » de Karolos Koun, traducteur d'essais (Bernard Dort...) et d'auteurs français (Bernard-Marie Koltès...), puise son répertoire dans la culture latine plutôt que germanique. Je venais moi-même de publier, en grec, un livre sur les trois mises en scène d'*Électre* par Antoine Vitez.

12. La direction de Claus Peymann à la tête du Burgtheater de Vienne nous servit alors de modèle de politique culturelle.

13. Là aussi, c'est l'esprit de Bernard Dort, notre maître à penser commun, qui avait guidé notre choix, parce qu'il admirait beaucoup le travail de Langhoff, lequel par ailleurs, vivait et travaillait en France depuis longtemps. Il est assez révélateur d'ailleurs que le metteur en scène imposa le français comme langue de communication pendant les répétitions.

14. Comme un humble hommage également au grand metteur en scène disparu récemment.

15. Chaque représentation est donnée deux fois, le vendredi et le samedi soir, et les répétitions sont donc limitées, du dimanche matin au vendredi matin.

16. Pour ses *Bacchantes*, Grüber avait proposé une merveilleuse métaphore, celle du « ventre de la terre » : l'espace scénique était recouvert d'un parquet de bois blanc dont certaines lames, soulevées par les Bacchantes, permettaient de délivrer Cadmos et Tirésias, enfouis là depuis le début de la représentation ; autrement dit, elles donnaient naissance aux personnages du premier Épisode. De ce ventre en bois, métonymie de la scène de théâtre, étaient extraits par ces mains de femmes et portés tels des nouveaux-nés, Otto Sanders et Peter Fitz, nus, le corps recouvert de miel et de poudre de marbre, humeurs de la terre, humeurs maternelles. Déjà dans le Prologue, pour sa première apparition en Dionysos, Grüber avait étendu Michael König sur un chariot d'hôpital, nu lui aussi, le corps luisant d'un liquide doré, liquide amniotique divin, accroché à la chaussure de sa mère, Sémélé. Notons qu'ici la nudité était réservée aux hommes : pour ces « enfantements » bien sûr, mais aussi pour l'homme-enfant qu'était le Pentée de Bruno Ganz, et pour les deux messagers, accouchés par les terribles nouvelles qui les poussaient sur ce plateau éventré. Langhoff opéra en sens inverse, en proposant aux femmes de la troupe de jouer nues, avant d'arriver à un compromis : elles apparaissaient en sous-vêtements dans le troisième Stasimon ; la ville de Thèbes était métaphoriquement représentée par un abattoir, de la porte duquel (bouche béante, ventre encore), sortaient des quartiers de bœufs suspendus à une chaîne mécanique qui tournait en boucle. Pour cette scène, où les choristes chantent les joies de l'amour et de la vie, le metteur en scène les fit défiler, à demi-nues donc, sur des balançoires, en place des morceaux de viande.

17. Très probablement encore un clin d'œil à Grüber (même si Langhoff niait toute citation), comme l'était d'ailleurs la présence sur scène d'un cheval, qui servait, comme chez Grüber, de monture à Pentée pour le mener à son destin, dans les montagnes du Cithéron.

18. La presse avait été de prime abord hostile à la démarche esthétique du metteur en scène, à cause d'une interview publiée une vingtaine de jours avant la première dans laquelle il parlait de la politique grecque ultra-nationaliste dans les Balkans et du traitement très conservateur du théâtre antique par les metteurs en scène de l'establishment théâtral grec, tel l'ex-directeur du Théâtre National d'Athènes, Alexis Minotis, que Langhoff associait au grand acteur allemand Minetti, connu pour ses accointances passées avec le nazisme. Ceci étant, cette représentation fit à tel point scandale que le traitement de la tragédie antique « dans le pays où elle vit le jour », ne peut désormais plus être le même, aussi consensuel que celui qui domina le xx^e siècle, modelé, comme nous l'avons dit plus haut, par la pratique de Max Reinhardt, le père fondateur de la mise en scène moderne des pièces antiques.

19. Collaboration qu'il poursuivit ensuite, toujours dans le domaine du théâtre antique, avec les *Femmes de Troie* en 1998, puis *Prométhée enchaîné*, en 2000 au Burkina Fasso.

20. Jean Bollack, *Dionysos et la tragédie. Commentaire des Bacchantes d'Euripide*, Paris, Bayard Éditions, 2005, p. 12.

21. Grüber, lui, avait distingué visuellement selon deux registres esthétiques clairement opposés, le monde de Penthée et celui de Dionysos ; et les Bacchantes, telles des harpies, des oiseaux de malheur, venaient semer le désordre dans l'espace hygiéniste du tyran. Cf. Gerd Jäger, « Comment tout a changé pour moi », in *Theater Heute*, mars 1974.

22. Formule de Langhoff reprise à satiété par la presse grecque du moment, qui traduit l'agacement suscité par les propos volontiers provocateurs du metteur en scène.

23. Cette préoccupation était constante chez Grüber, et c'est dans cette logique qu'à l'inverse, pour son *Faust* à la Salpêtrière (en 1975, avec les mêmes scénographes que pour les *Bacchantes* : Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo), il suspendit un sac de sable au milieu de la chapelle : pour éviter que les acteurs n'occupent le centre de la scène.

24. Le travail de Langhoff, qui procède beaucoup par collages, se nourrit de références picturales plus ou moins explicites : pour les *Bacchantes*, des tableaux d'Otto Dix (Cadmos), de Delacroix (Penthée à cheval), de Picasso (ses tauromachies), de Rembrandt ou Soutine (les bœufs écorchés) ou de Francis Bacon (l'entrée de Dionysos), un peintre que Langhoff apprécie particulièrement.

25. Propos rapportés par Chryssoula Papaioannou : « Matthias Langhoff au Petit Théâtre d'Épidaure : *Philoctète* dans les mains de l'état policier », in *Eleuterotypia*, 07.06.2008. Langhoff fit sienne l'expression « turco-baroque » que les Grecs utilisent pour désigner ce genre d'esthétique mixte, particulièrement présente dans cette ville d'origine byzantine qu'est Thessalonique.

26. Adaptation par Heiner Müller de la pièce de Sophocle, à partir de la traduction d'Hölderlin.

27. Dans un entretien avec Philippe Mangeot et Isabelle Saint-Saëns, « L'Autre invraisemblable », in *Vacarme* n°7, hiver 1999.

28. On peut voir dans cette transposition le regard prémonitoire de l'artiste sur les événements de son temps, comme il en fut du mur de parpaings que les danseurs de Pina Bausch abattaient dans *Palermo Palermo*, qui annonçait la chute du mur de Berlin, ou l'ombre inquiétante de deux avions frisant les Twin Towers de Manhattan, dans une vidéo d'Ange Leccia, peu avant le 11 septembre 2001.

29. Dans son édition commentée des *Bacchantes* (Éd. Aris and Phillips, Warminster, 1996), Seaford voit dans cette Parodos une forte réminiscence du dithyrambe : origine du dieu, cris rituels, tympanon, etc.

30. La comédienne française proférait son texte en grec moderne avec un tel accent qu'Agavé devenait une étrangère dans son propre pays, gouverné par son fils Penthée, dont elle brandissait le chef !

31. Notons de surcroît que Langhoff retravailla sur les *Bacchantes*, début 1998, avec des étudiants du Théâtre National de Bretagne, juste avant de monter les *Femmes de Troie* et certainement en vue de celles-ci.

32. Christophe Triau, pour qui « quelque chose, dans le matériau tragique d'Euripide, semblait résister au traitement langhoffien [comme s'il y avait] un hiatus, une contradiction entre l'esthétique « baroque » [...] du metteur en scène et le constitutif tragique du texte » (« Choralités diffractées : la communauté en creux », in *Alternatives Théâtrales* n°76-77, p. 10-11).

33. L'écart qualitatif entre ces deux chœurs ferait pencher pour l'hypothèse que le plein air serait l'une des conditions essentielles d'existence du chœur, même dans les représentations contemporaines.

34. Si pour le public grec il y a maintenant un avant et un après les *Bacchantes* de Langhoff, en France seuls deux critiques témoignèrent de l'événement dans la presse nationale : Mathilde Labardonnie pour *Libération* et Didier Mereuze pour *La Croix*. Odette Aslan, pourtant « spécialiste » de l'œuvre du metteur en scène, dans son opuscule, *Matthias Langhoff* (Paris, Actes Sud – papiers, 2005), ne mentionne même pas l'existence de ces *Bacchantes*, et hormis quelques rares travaux universitaires, personne n'en a fait vraiment état.

RÉSUMÉS

La représentation du théâtre antique sur la scène moderne est une gageure. En Allemagne, les metteurs en scène essaient régulièrement de relever ce défi, dans une tradition établie en ce domaine par Max Reinhardt, au début du xx^e siècle. En Grèce, où ce théâtre a vu le jour, existe un lourd héritage dans l'interprétation de la tragédie et de la comédie antiques, tiraillée entre trois « écoles » de pensée et d'expression artistiques : allemande, française et anglo-saxonne. Matthias Langhoff, metteur en scène formé au Berliner Ensemble de Bertolt Brecht, connu pour son travail volontiers irrévérencieux, fut invité à monter les *Bacchantes* d'Euripide par le Théâtre National de la Grèce du Nord, pour proposer un regard novateur sur la tragédie. Il prépara ce spectacle avec la troupe locale, durant huit mois, et le donna à Épidaure en août 1997. Après un rappel historique des représentations du théâtre antique en Grèce, cette étude fait une analyse de la représentation, à l'examen notamment de celle du chœur, sujet nodal pour toute représentation du drame antique. Ce spectacle est mis en regard avec celui de Klaus Michael Grüber, qui fit date en 1974 à la Schaubühne, et auquel Matthias Langhoff se référa souvent de façon plus ou moins explicite.

The staging of antique drama on the modern scene is always a challenge. In Germany, stage directors frequently try to take up the gauntlet, in a tradition established in this field by Max Reinhardt in the early 20th century. In Greece, where this type of theatre originated, there is an oppressive heritage in the interpretation of antique tragedy and comedy, which is torn between the German, French and Anglo-Saxon “schools” of thought and artistic expression. Stage director Matthias Langhoff, who trained at Brecht’s Berliner Ensemble and is well-known for his willingly irreverent work, was invited by the National Theatre of Northern Greece to propose an innovative look at tragedy through the staging of Euripides’ *Bacchantes*. For eight months, he worked with the local company on the production which was finally presented at the Epidaurus Theater in August 1997. The current study begins with a summary of the staging of antique drama in Greece. It then proposes an analysis of Langhoff’s production, giving special attention to the chorus, a pivotal theme of all performances of antique theatre. This production is compared to the representation of the *Bacchantes* staged by Klaus Michael Grüber, an

achievement which stood out at the Schaubühne of Berlin in 1974 and to which Matthias Langhoff frequently made more or less explicit, reference.

Das Drama der Antike auf der Bühne darzustellen, ist ein gewagtes Vorhaben. In der Tradition Max Reinhardts versuchen zahlreiche deutsche Regisseure seither regelmäßig, diese Herausforderung anzunehmen. In Griechenland, wo dieses Theater seine Ursprünge hat, lastet auf der Aufführung der antiken Tragödien und Komödien das Erbe dreier verschiedener Kunst- und Denkschulen: der deutschen, der französischen und der angelsächsischen. Matthias Langhoff, ausgebildet am Brechtschen Berliner Ensemble und bekannt für seine oft respektlose Arbeit, hat auf Einladung des nordgriechischen Nationaltheaters die *Bacchanten* inszeniert. Nach einer achtmonatigen Vorbereitungszeit mit den dortigen Schauspielern wurde das Stück im August 1997 in Epidauros aufgeführt. Nach einer kurzen historischen Zusammenfassung der Interpretation des antiken Dramas, soll in diesem Beitrag eine Analyse der Aufführung der *Bacchanten* unter der Leitung Matthias Langhoffs versucht werden, wobei besonders auf die Darstellung des Chores eingegangen wird. Die Aufführung Langhoffs ist mit der Inszenierung vergleichbar, die Klaus Michael Grüber 1974 für die Berliner Schaubühne erarbeitete und auf welche sich Matthias Langhoff wiederholt bezogen hat.

INDEX

Mots-clés : théâtre

oeuvre citée Bacchantes

AUTEURS

SOTIRIOS HAVIARAS

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3