

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé

Nicoletta Armentano

Volume 17, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074766ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2602>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Armentano, N. (2020). Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé. *Voix plurielles*, 17(2), 86–105. <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2602>

Résumé de l'article

S'interroger sur le chœur équivaut à questionner (tâche titanesque !) les fondements du théâtre occidental, voire même son origine. Le faire à partir d'une perspective qui est celle du théâtre contemporain, si d'un côté facilite la charge, de l'autre exige que l'on passe par une resémantisation du terme « chœur ». Au demeurant, comme le témoigne son essor depuis les années 1990, on lui préfère celui de « choralité ». Cela dit, un retour de ce dispositif sur la scène contemporaine reste indéniable : un retour qui questionne ses fonctions originelles, son statut et qui va bien au-delà de l'expression d'une polyphonie homogène ou du partage des croyances d'une communauté ressemblée. Or, réfléchir sur le retour du chœur à l'ère contemporaine implique aussi qu'on le fasse en corrélation avec une autre récupération voire réémergence : celle du tragique, de la tragédie grecque. Une récupération que loin de témoigner d'un goût pour l'archéologie ou pour une représentation abstraite d'un substrat mythique ou universel atteste, plutôt, un besoin de déterrer le souvenir d'une humanité enfouie (Cf. P. Pavis, 2007). En raison de cela, le cas de figure choisi pour mener cette enquête sur le chœur d'origine grecque sera la trilogie *Des Femmes* mise en scène par Wajdi Mouawad, en 2011. Ce spectacle, aboutissement d'une collaboration entre Mouawad (metteur en scène et acteur), Robert Davreu (traducteur des trois pièces de Sophocle – *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Electre* – dont se compose la trilogie) et Bertrand Cantat (chanteur et « metteur en musique » des chœurs du spectacle) porte en scène le souffle épique (et à ne pas négliger, autobiographique) auquel le dramaturge a désormais habitué son public, mais avec un militantisme et un engagement nouveau et/ou renouvelé envers les formes de l'écriture classique, dont l'attention portée au chœur est emblématique.

© Nicoletta Armentano, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ?
La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé

Nicoletta Armentano, Université de Vérone, Italie

Du chœur à la choralité

Il y avait un temps où convier le chœur revenait à désigner l'avènement du théâtre, son éclosion. Le chœur était, tout simplement (et néanmoins de manière prodigieuse), la forme révélatrice du tragique. Une forme – un « pouvoir » (Pavis 45-46) – que Roland Barthes lui attribuait en affirmant :

[b]ien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui [...] le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible [...]. Il est le Commentaire par excellence, c'est son verbe qui fait de l'évènement autre chose qu'un geste brut, et par le pouvoir de liaison propre à l'homme, tissant la chaîne des mobiles et des causes, constitue la tragédie comme une Nécessité comprise » (*Ecrits*, 35).

À travers notamment l'alliance de signes non-verbaux, le chœur, en plus de figurer comme l'essence du théâtre – sa quiddité –, interpellait aussi la performance. En effet, le principe de composition poly-sémiotique découlant du chœur, le posait déjà comme vecteur interne de théâtralité (voir Amoroso). J'affirme ainsi, avec Barthes, que ce temps premier – religieux et substantiel – étalait « une épaisseur de signes » (*Littérature*, 258), car le chœur se manifestait comme somme de langages. Gestuelle, aspect du lieu scénique et du personnage, environnement sonore et, cela va sans dire, « texte », bref, tout était convoqué et aussitôt chorégraphié dans le chœur antique : une chorégraphie – celle grecque, plus particulièrement – à la fois individuelle et chorale, car, il importe de le rappeler, le chœur – ce(s) chanteur(s) / danseur(s) / récitant(s) – était un personnage unique qui portait un regard distancié sur l'action et, en même temps, une entité collective incarnant une communauté. De ce fait, le chœur répandait une seule voix plurielle qui se chargeait d'être un « écho » (Le Pors 193). Dans cette direction, sa parole commune devenait communautaire, et le chœur (harmonieux, parce que chantant à l'unisson ; cohérent, puisque émetteur d'un message universel) rassemblait, sans oublier le fait que sa présence sur scène – sa corporalité, dans le sens d'une matérialité de corps vibrants – permettait d'avoir avec cette parole homogène (le texte chanté, dansé et proféré) un rapport d'ordre sensuel dont l'effet premier était celui de faire oublier la nature éminemment

fictionnelle – donc abstraite (et disons-le, qui avait ses racines dans la conscience métaphysique de l’homme) – de cette entité.

Or, cette amorce en forme de prolégomènes nous offre d’emblée l’image du chœur comme *lieu du possible*. Un lieu où, par exemple, sa présence est « invisible » pour les comédiens mais toujours localisable pour le public, ce qui permet de souligner que le chœur ancien se réclamait d’une esthétique de l’équilibre écartant tout désordre. Et encore, ces observations sur la nature du chœur s’accompagnent – elles sont accrues – d’une prise de conscience de sa position doublement médiane (entre spectateurs et action, personnages et action) et de la variété de ses fonctions, diverses parce que symétriques aux mouvements, aux tensions et aux étapes du drame mais, et j’insiste là-dessus, pas pour autant diffractées ou dispersées. Par contre, dispersion et discordance apparaîtront quand le chœur aura cédé sa place à la choralité. Cette évolution amène les spécialistes à déclarer que « toute tentative pour ressusciter [le chœur] relève de l’archéologie théâtrale et de la nostalgie » (Soubrier 104).

En effet, les quelques traits entretenant ce qu’il convient de désigner maintenant comme la nature fédératrice de la consonance du sentir et de l’agir du chœur, s’ils définissent son statut, ses enjeux et sa relation avec les spectateurs, ont également engendré sa dissolution, car cette idée originale de chœur contenait à son intérieur les marques de l’individualité : « par définition, un chœur suppose cohérence et harmonie. Mais voici son paradoxe : plus l’accord est recherché, plus les dissonances apparaissent » (Fix 240). Ainsi, le chœur antique, dans les tensions même qui le constituent, doit se définir davantage comme *le lieu du paradoxe* parce que « [q]uel que soit l’angle sous lequel on l’observe, le chœur est encore largement aujourd’hui une *terra incognita* du théâtre » (Mégevand, « Eternel retour », 105), donc un espace-seuil¹.

Pour mieux comprendre, il suffit d’isoler le moment où du chœur se détache une voix singulière, distincte, différente : individuelle puisque reconnaissable. Certes, c’est la voix du coryphée, certains s’exclameront. Mais c’est par cette voix que la notion de personnage prend plus d’importance et annonce de manière définitive la perte de centralité du chœur ; « De ce moment, son caractère collectif, s’il demeure, peut passer de la forme au contenu » (111) et la choralité enfin peut s’imposer et prendre sa place². À cela, il faudra ajouter, plus tard, la diversification du public, la progressive suppression de l’hétérogénéité des fonctions du chœur auparavant évoquée, sa résistance à la représentation, la crise du drame au dix-neuvième siècle : bref, toute une série de causes qui ont engendré une dégradation des qualités performatives, collectives et surtout sociales du chœur (voir Mégevand) car, comme le dit Patricia Vasseur-Legangneux, « [c]ette culture chorale entretenait la cohésion de la communauté sociale » (117).

Plus dans le détail, Marin Mégevand montre – le premier – la stricte interdépendance (« Communauté absente ») entre communauté et chœur et arrive à la conclusion que la dissolution de la première aurait provoqué la raréfaction du deuxième et qu'ensuite, la problématisation du deuxième aurait occasionné la perte du désir communautaire. En somme, il s'agit des deux faces d'une même pièce qui expliquent la disparition du chœur de la scène théâtrale.

De la choralité au chœur

Or, sans vouloir dresser l'inventaire de toutes les causes de la disparition du chœur ou suivre diachroniquement son devenir accessoire sur les scènes occidentales – qui, en gros, n'auraient pas compris sa forme originelle et son importance dramaturgique et morale –, une ontologie de la notion de choralité s'impose afin de comprendre les implications de ce glissement du chœur vers la choralité et, par conséquent, les enjeux de la récupération du chœur par le théâtre contemporain. Pour commencer, je reconnais que la notion de choralité, tout en conjurant le chœur, en est le fantôme. Il serait, tout compte fait, la preuve de son absence. Mégevand suggère, en fait, que la choralité est « ce qui reste du chœur quand le chœur n'y est plus » (« Eternel retour », 111). Qu'est-ce que cela signifie ? Que le chœur a été remplacé par des formes chorales qui peuvent se considérer comme autant d'aspects partiels du chœur ou comme « la simple addition des éléments qui constituent le chœur » (« Communauté absente », 528) ? Une sorte de juxtaposition de ses éléments constitutifs, mais pris de manière isolée et en raison de cela dépourvus d'une architecture générale ?

Par ailleurs, les formes chorales pratiquées par les scènes occidentales expriment des manières autres de faire et penser le théâtre. Notamment, elles revendiquent le pouvoir des créations collectives et des écritures polyphoniques, tant au niveau des formes et des matériaux qu'à celui des discours, car « la choralité [...] privilégie des structures d'étoilement et d'éclatement du discours » (Losco et Mégevand 42). L'écriture chorale est ainsi dépourvue de hiérarchie et propose une « diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire au totalitarisme » (38). Dans cette direction, comme Mégevand le précise, « la choralité est l'inverse d'un chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs – porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme à l'unisson » (Losco et Mégevand 30). En définitive, en opposant un chant à plusieurs voix (voir Losco et Mégevand) au chant à l'unisson du chœur, la choralité pourrait, à mon avis, se lire comme « stéréophonie » (Barthes, *Plaisir*, 105). Mais la choralité pourrait

aussi s'offrir comme terrain fertile pour avancer quelques considérations sur le retour du chœur, un retour de plus en plus fréquent.

En général, l'histoire du théâtre témoigne des réapparitions régulières³ du chœur qui se sont réalisées, surtout à partir des années 1990-2000, sous la forme, par exemple, d'un éloge du chœur-collectif ou du chœur-monologue polyphonique, donc en continuité directe avec la choralité. Cet éternel retour du chœur, pour paraphraser Mégevand (« Eternel retour »), a ensuite pris la forme d'une véritable dialectique complexe et nuancée, faite d'éloignement et de rapprochements, entre chœur et choralité car « si le chœur lui-même a disparu, son spectre hante encore la création récente » (Soenen 207). A ce propos, Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre ont essayé d'en préciser les contours en passant en revue des cas de figures assez hétérogènes tirés de la scène vivante européenne pour aboutir à l'élaboration de trois macro-catégories – les « chœurs frustrés », les « chœurs comblés » et les « chœurs dévoyés » – qui représentent trois différents degrés de proximité entre les deux dispositifs.

Si on interrogeait, par contre, ce phénomène sous l'angle de sa structure, nous serions plutôt pressés de constater que le chœur, puisqu'il « s'accommode d'un environnement comique ou grotesque tout autant que des élaborations cérémonielles d'Eschyle, Thomas Kyd ou Genet », est décidément « un invariant du théâtre, puisqu'il se rencontre dans toutes les grandes traditions théâtrales du monde » (Mégevand, « Eternel retour », 105). Pouvons-nous aller jusqu'à affirmer que le chœur n'aurait jamais abandonné les scènes ? Cette question m'interpelle, surtout à la lumière de l'histoire des formes dramatiques qui nous invitent à remarquer, une fois de plus, comment le pouvoir de relation du chœur (son hétérogénéité et son dynamisme) est lui-même – sans besoin de passer par la choralité – un « instrument possible de renouvellement formel » (106) du théâtre, conférant conséquemment à ce dispositif un caractère résolument irréductible.

Il m'a alors semblé opportun de continuer à enquêter sur le chœur et sur son retour, voire sur sa présence ininterrompue. L'angle choisi pour mener cette enquête est celui du théâtre contemporain à travers le spectacle *Des femmes* (2011) de Wajdi Mouawad, premier opus d'une trilogie sophocléenne (*Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre*) que le Libano-Québécois met en scène en partant précisément de la récupération du chœur. Ce spectacle, non seulement nous offre l'occasion de questionner l'idée de permanence et/ou les effets de persistance du chœur dans le théâtre, mais nous propose aussi un nouveau pacte entre chœur (à savoir, le théâtre) et communauté qui, en plus de déterrer le souvenir d'une humanité enfouie dont on aurait de plus en plus besoin, a dans la récupération du tragique son deuxième pilier, d'où l'intérêt pour un auteur comme Mouawad, depuis toujours inclin à cette double

recupération dramaturgique. Il sera, ensuite, question de constater si la nature de ce pacte peut être fructueuse pour l'avenir du chœur. Pour commencer, penchons-nous sur l'envergure du projet Sophocle, pour passer ensuite à l'analyse formelle du chœur mouawadien, ce qui me permettra d'en dégager les composantes, les fonctions et enfin les écarts.

De Sophocle à Mouawad : le projet *Des femmes*

Spécialistes de théâtre, spectateurs et simples amateurs de la dramaturgie mouawadienne ne douteront point du fait que Sophocle est manifestement une référence incontournable – liminaire⁴, dirait-on – pour l'auteur libano-québécois. Les plus avertis l'auront, certes, déjà détectée, et cela bien avant l'explicite mise en scène de l'intégralité des pièces sophocléennes, dans la tétralogie *Le sang des promesses*, aventure fondatrice en quatre étapes – *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009) – où la lecture de l'auteur tragique grec a essentiellement servi de déclencheur à la création en permettant à Mouawad de faire le lien entre personnages (Antigone et Œdipe, parmi les plus signifiants), les thèmes (filiation, destin, pouvoir, amour et mort) chers à l'auteur grec, et les questionnements autobiographiques⁵ qui depuis toujours le hantent.

Brièvement, il suffit de dire qu'avec *Le sang des promesses* il s'agissait pour Mouawad de raconter les ravages des guerres civiles (notamment, celle libanaise), le poids de l'exil, le rapport complexe entre nostalgie et mémoire, la question de la résilience et la nécessaire quête des origines, autant d'aspects et de motifs qui s'entrechoquent avec la charge tragique de Sophocle dans le but de raconter un monde éprouvé et peuplé par des êtres confrontés à l'expérience de l'extrême, ce qui a emmené Georges Banu à parler d'un « théâtre de l'écartèlement » (Mouawad et Davreu 51), c'est-à-dire un théâtre décidément tragique. Il est donc possible d'affirmer, sans crainte d'être démenti, que Mouawad récupère le sens du tragique des Grecs et se sert de ses plongées dans les tragédies grecques, afin d'en tirer la matière brute pour dresser la toile de fond de ses spectacles et pour créer des personnages verbeux habitant un univers douloureux. Pour sa part et tout en s'inscrivant dans la même lignée que le précédent, c'est-à-dire dans la même volonté de mettre en scène des personnages qui se révèlent enfin à eux-mêmes au moment d'une chute tragique et cruelle, le récent projet Sophocle ouvre aussi de nouvelles perspectives en lien avec le nouvel positionnement de Mouawad par rapport au théâtre de Sophocle : en fait, Mouawad ne s'installera plus sur les planches en tant qu'auteur à la sensibilité grecque mais en tant que simple metteur en scène de Sophocle.

Si, d'un côté, la fréquentation de Sophocle est unanimement considérée comme un acquis de la dramaturgie mouawadienne qui, ainsi faisant, se clame en héritière de l'auteur grec, personne (y compris les spécialistes) n'aurait su toutefois imaginer l'évolution de cette proximité, de cette filiation. Au-delà d'une communion de thèmes et d'une possible comparaison entre leurs sensibilités tragiques (que Banu désigne comme « une communauté d'identité » (Mouawad et Davreu 41), Mouawad s'engage avec ce projet de longue haleine – que, je le rappelle, consiste dans la mise en scène des sept pièces connues du poète tragique jusqu'à nos jours –, dans une entreprise bien plus épineuse, bien plus laborieuse. Ce qui pourrait paraître coutumier en connaissant les raffinements de la dramaturgie mouawadienne, surprendra à nouveau (Mouawad est homme de défis⁶), car Mouawad a, en fait, axé son dernier chantier sophocléen non seulement sur son retour à la seule mise en scène, mais surtout autour du retour sur scène du chœur, dispositif constitutif de la dramaturgie ancienne et « sorte de phénix des scènes occidentales » (Mégevand, « Eternel retour », 106).

C'est donc au chœur du projet Sophocle que je m'intéresse pour interroger le sens que cette récupération acquiert dans la dramaturgie de l'auteur, et, en général, pour la scène contemporaine. Il faut premièrement remarquer que pour le projet Sophocle, que Mouawad annonce être son dernier⁷, le dramaturge s'entoure d'une équipe déjà rodée au cours de la tétralogie précédemment réalisée : « Dans cette exploration du chœur contemporain [...] la troupe [...] est fondatrice de la démarche » (Plana 157), ce qui confirme l'idée d'une continuité émotive entre les deux projets. En outre, ce projet s'étale sur cinq ans et, « afin d'assurer la cohérence de poétique de la langue » (Mouawad et Davreu 20), se bâtit autour d'une nouvelle traduction des sept tragédies que Mouawad lègue à Robert Davreu. Ces sept tragédies seront publiées séparément.

En revanche, pour leur mise en scène, Mouawad avance différemment et propose une articulation en deux étapes : dans un premier temps, il décide de regrouper les sept pièces en trois ensembles thématiques différents – *Des femmes*, *Des héros* et *Des mourants*⁸, « un geste pour dire l'enchantement du monde. Savoir aimer, savoir être grand, savoir mourir » (Mouawad et Davreu 20); dans un deuxième temps, ces trois regroupements thématiques sont effacés au profit d'une mise en scène intégrale qui laisse place à la chronologie originelle et donc à l'ordre d'écriture des pièces de Sophocle. À ce propos, Mouawad déclare que « cette structure [l]e délivrait de la narration dans laquelle [il s'était] aventuré pendant de longues années à travers l'écriture des spectacles précédents » (20). Nous constatons aussitôt que le dramaturge retrouve, avec ce projet, le plaisir du silence et un sens de paix inhérent à l'absence de « narration », à son abandon, ce qui fait penser à l'état d'âme condensé dans une formulation

prononcée lors d'un entretien occasionné par la mise en scène de *Seuls* (2008) au Festival d'Avignon et que Mouawad utilisait pour décrire l'angoisse qui avait guidé son urgence de dire, sa hâte de raconter, son devoir de parole dont il se libérait, enfin, avec ce spectacle : « [s]i le mot n'était pas trop fort je dirais que c'est une sorte de suicide, une volonté d'arrêter mon robinet à mots » (voir Perrier). Le solo autobiographique *Seuls*, en fait, se proposait de dévoiler des traumatismes passés à travers un jeu aphasique pour la plupart du spectacle, spectacle dont Mouawad sera l'unique acteur. Le projet Sophocle, comme je l'ai dit, porte Mouawad derrière les coulisses, en retrait, dans l'espace protégé et silencieux de la mise en scène⁹, lieu duquel faire parler Sophocle, à sa place.

Je me penche sur son premier opus – *Des femmes* – pour des questions d'opportunité liées à la nature du projet. Les trois opus offrent un traitement des textes sophocléens, du chœur et de la figure du coryphée qui ne sont pas systématiques et ils demandent, en conséquence, à être analysés en contexte et séparément. Je m'intéresserai essentiellement à la mise en scène de cet opus, mais commence l'analyse de la mise en scène en disant que, si la tragédie grecque contemplait une distribution de comédiens relativement restreinte – à peu près trois acteurs qui interprétaient tous les rôles, à l'exception du chœur –, Mouawad aura à sa disposition une dizaine d'acteurs pour l'ensemble des trois pièces qui composent *Des femmes* (neuf et seulement quatre pour les deux autres opus thématiques) et qui ne joueront qu'un rôle à la fois.

Mouawad reprend l'usage de la tradition du théâtre grec seulement une fois dans *Les Trachiniennes* où l'actrice qui incarne Déjanire joue aussi, dans la même pièce, le rôle de son mari l'Héraclès – l'homme qu'elle a empoisonné par mégarde – contribuant ainsi à l'inconfort des spectateurs contemporains qui se retrouvent déstabilisés devant un acteur qui incarne et la victime et le bourreau.

Quant à la configuration du chœur, il faut observer que Mouawad intervient aussi sur le nombre des intervenants, mais en les réduisant cette fois-ci. Ainsi, les quinze membres prévus par le chœur tragique d'origine grecque deviennent quatre, dont seulement le coryphée sera le porte-parole. Ce choix se justifie, pour le metteur en scène, sur la base de la connotation foncièrement négative, voire aliénante – « ce théâtre [...] se méfie de toute scène de groupe, toujours présenté comme une aliénation », précise par exemple Fix par rapport au théâtre britannique contemporain (197) –, qu'aurait un chœur trop nombreux après les atrocités dont les hommes du vingt-et-unième siècle ont été les témoins, comme si l'idée d'un groupe qui déclame un même texte d'une seule voix renvoyait, de nos jours, à des images d'homologation, de conformisme et de domination. Ce n'est donc pas le concept de groupe que Mouawad veut écarter – par ailleurs ses créations se fondent sur une idée très puissante de communauté¹⁰ et

de collectivité¹¹ – c’est plutôt l’aspect choral – « l’impossible unisson » (Sarrazac, « Labyrinthe », 17) qu’il veut mettre en discussion dès le départ, ce qui me mène directement au noyau de ma réflexion : un chœur sans chant choral est-il possible ? La fonction du chœur en est-elle altérée ? Est-ce qu’une seule voix, bien que cette voix soit celle de Bertrand Cantat – chanteur au destin tragique –, peut suffire à marquer la résurrection du chœur comme dispositif inhérent au théâtre comme s’il s’agissait, écrit Christophe Triau, de faire « resurgir un chœur refoulé » (5) redevenu nécessaire à l’heure de l’éclatement des communautés ? Pour essayer de répondre à ces questions et à ces remarques, j’observerai de plus près le chœur mouawadien et la redistribution de ses interventions.

Musique, altérité et détour(s) d’un chœur rock

Avec le chœur du projet Sophocle, Mouawad en vient au rock enfiévré, déréglé et – oserai-je dire dionysiaque – du poète¹² rockeur chanteur ex-leader de Noir Désir, Bertrand Cantat. Et il le fait en proposant la suivante formule : Cantat à la voix, Bernard Falaise à la guitare, Pascal Humbert à la basse et Alexandre MacSween aux percussions. Pour l’occasion, Mouawad a aussi adapté pour la scène et, en binôme avec Cantat, les chœurs traduits par Davreu, il a co-signé le chœur « Dithyrambe au Soleil » qui inaugure la trilogie, et il a donné à Cantat la tâche d’écrire le texte originel du chœur « Bury me now¹³ » pour la pièce *Antigone*.

Cette entrée en matière par le biais de la musique, nous impose aussitôt une halte pour préciser les enjeux de la présence de la musique – « qui élargit l’horizon de la perception » (Banu 94) – dans ce spectacle et avancer également quelques considérations sur la relation entre les chœurs de Sophocle et ceux spécialement conçus pour la représentation de la trilogie. En effet, « [l]es spectacles de Mouawad [...] restent traversés par une énergie musicale qui les anime d’un bout à l’autre. Elle se constitue en véritable architecture sonore. Mouawad fait de la musique des mots son partenaire, musique nécessaire et dramatique, *musique-partenaire* [...] (Mouawad et Davreu 46-47). Pour Mouawad, en somme, il n’est pas seulement question de redonner la voix au chœur à travers Cantat et ses musiciens, mais également de conférer une allure musicale au spectacle lui-même et à toutes ses composantes, comme si le metteur en scène s’était imposé un détour par la posture du musicien – ou encore du chef d’orchestre – pour faire face à la dramaturgie du spectacle : « [l]a musique *live* aide la scène à s’épanouir sur le plan des énergies déployées et des engagements assumés » (Banu 93). Il n’y a pas que le chœur rock, alors, à faire résonner la scène mais un fond d’orchestration qui anime la mise en scène de la trilogie de Mouawad et le rapport parmi les membres de la distribution : « [i]l y a une liberté sur le plateau [...] propre aux orchestres jazz où les musiciens improvisent

sur la base d'accords préalables, de choix partagés et d'une confiance réciproque » (Mouawad et Davreu 47-48).

Cette image du détour s'applique aussi au rapport entre texte et mise en scène, surtout à la lumière de la différente nature des morceaux chantés par le Chœur (qui alterne chants sophocléens et chants originels du couple Mouawad-Cantat). Comme la scène mouawadienne est typiquement un carrefour – de cultures (théâtrales et personnelles), de langues (français, québécois et arabe), de filiations artistiques (les Grecs, Robert Lepage, Robert Wilson et Albert Camus¹⁴) –, la réalisation scénique des pièces de Sophocle aussi devient un lieu de rencontre – de croisement – entre formes de lyrisme différentes : « [a]vec ses Sophocle en Avignon, à Athènes, à Istanbul, à Barcelone, à Montréal..., Wajdi Mouawad veut aller à la rencontre de son propre lyrisme et de celui du poète. [...] Plus encore que l'écriture lyrique proprement dite, c'est la source même du lyrisme qui est en jeu » (Mouawad et Davreu 11).

D'une part, Mouawad opte pour le lyrisme majestueux des vers de Sophocle magistralement recréés par son traducteur qui a eu soin de les garder dans leur altérité profonde : « [t]raduire Sophocle voulait donc dire, non point le faire comparaître [...] mais, d'abord et avant tout, nous traduire devant lui : non pas donc le ramener à la petite mesure de notre jugement, mais nous ouvrir autant qu'il est en notre pouvoir [...] il nous fallait nous approprier à l'écoute des œuvres de Sophocle, nous rendre propres à les recevoir, nous adapter à elles pour en offrir le présent » (27). D'autre part, Mouawad propose le lyrisme musical d'un chanteur rock qui, à travers des glissements et des incursions dans la tragédie grecque, crée des stances, des plaintes et des prières inédites qui vont s'agencer avec les vers de Sophocle et la lecture scénique que Mouawad veut en donner. Agencer cette performance-concert et cette traversée lyrique des pièces de Sophocle, c'est précisément l'enjeu d'un « théâtre sous haute tension où l'on ne rejette ni la teinte intense ni le mot incandescent » (44) et qui se demande si « [n]e pourrait-on pas, au contraire, tirer parti de cette étrangeté? » (32), c'est-à-dire de l'altérité de Sophocle et, surtout, de l'altérité du chœur pour le théâtre post-dramatique.

Comment Mouawad le fait-il ? Banu affirme que Mouawad demande à tous les actants participant au processus créatif d'adopter une posture protéiforme :

d'entretenir un rapport libérateur et créateur au passé, de donner à voir et à entendre, sans prétendre la restituer, une expérience autre du monde qui nous permette de prendre en vue la nôtre, ou plutôt le déni de l'expérience qui, comme on l'a dit souvent, caractérise la nôtre. En d'autres termes il s'agit de prendre acte de la perte et de l'oubli [...] en vue d'innover, de faire en sorte que ce qui est supposé ne nous dire plus rien nous dise pourtant encore quelque chose, comme est susceptible de le faire le chant, même quand nous n'en comprenons pas ou plus toutes les paroles. (Mouawad et Davreu 33)

Cette posture consiste en une pratique collective de l'altérité qui se traduit dans l'adoption, de la part des différents participants (metteur en scène, traducteur et chanteur-musiciens) à la mise en scène, d'une forme – d'une identité – autre que celle originaire, d'une gestuelle désaxée et modifiée par rapport à celle habituelle, d'une langue vibratile, torrentielle et ébranlante comme à peine sortie du magma primordial : bref, en une préférence pour le détour et pour l'altérité – véritable porte d'accès à l'esthétique proposée par ce spectacle et clé de lecture du chœur.

Le Chœur-Cantat et le(s) coryphée(s)

Un détour d'un autre type s'oblige, celui par la scénographie, car la présentation de la gestion de l'espace scénique est indissociable de l'esthétique du spectacle et, pour ce qui nous concerne, intrinsèque à la question du chœur, abandonné à cause de la disparition de son emplacement habituel. La première chose à observer est quel est son nouvel emplacement. Mouawad décide de placer Cantat au centre du plateau, s'accompagnant seul à la guitare, tandis que les comédiens font leur entrée sur scène comme au moment du *parodos*. Ils s'installent sur des chaises au milieu desquelles Cantat les attend. De ce fait, Cantat est entouré par ceux que l'on pourrait considérer comme des membres du chœur. Ce déplacement, en forme de marche lente, solennelle et cadencée par le chant de Cantat, marque le début de la trilogie : son *prologos*, et non pas le *parodos* des *Trachiniennes* comme on aurait pu le croire au début de la marche. Une fois le chant terminé, les comédiens se dispersent et la véritable conformation du Chœur – une conformation à quatre : Cantat avec trois musiciens – prend véritablement place sur la scène pour occuper de manière définitive (*stasis*) le côté jardin du plateau. Les quatre, tournés vers le devant d'une scène délimitée par des rails, donnent enfin lieu au *parodos*, premier chant du chœur. En opposition à cet emplacement assez statique du chœur, le reste de la scénographie de Mouawad, à savoir la terrasse en dalles, le monolithe entouré de tonneaux, structure en aluminium avec son système de diffusion d'eau et les chaises, est plutôt dynamique. Elle évolue surtout lors des entractes grâce aux modifications faites dans la disposition de certains éléments.

Cette question de la distribution quantitative et spatiale du chœur n'est pas anodine, surtout au cours d'un processus herméneutique comme le mien qui s'efforce de retrouver le sens global de cette reprise du chœur grec. C'est en raison de cela que j'ai décidé de l'offrir comme une sorte de prémisse qui pourra se dire accomplie une fois abordé le rapport à la nature, voire au statut social, des personnes composant le chœur, autre élément porteur de sens pour les tragiques grecs. À l'époque, en fait, ce personnage collectif se composait d'un groupe

social en lien avec la fable. Dans le cas spécifique des trois pièces qui, dans l'agencement mouawadien, composent la trilogie *Des femmes*, Sophocle proposait un chœur de jeunes filles pour les *Trachiniennes*, un chœur de vieillards pour *Antigone* et un chœur de femmes nobles pour *Électre*.

Pour sa part, Mouawad a opté, comme je viens de l'annoncer, pour un chœur composé exclusivement de quatre hommes, dont seulement la voix du chanteur Cantat est audible. Réduisant ainsi le chœur à son coryphée, Mouawad accomplit un geste de rupture forte par rapport à la tradition, un geste politique si l'on pense aux explications *idéologiques* proposées auparavant. Mais il faut apporter une précision car le coryphée-Cantat, parfois, alterne dans ce rôle avec un comédien ou une comédienne qui de ce fait joue, lui ou elle aussi, le rôle de coryphée. Il est à souligner que lorsqu'un autre personnage que le Chœur-Cantat joue le rôle de coryphée, celui-ci parle, alors que Chœur chante toujours¹⁵ ses « répliques ». Le résultat général est une scission de la figure (et conséquemment du rôle) du coryphée en voix chantée et voix parlée ; l'une plus neutre, libre, poétique et qui n'interagit presque jamais avec les protagonistes de la tragédie ; l'autre plus confidentielle, interactionnelle et codifiée par la hiérarchie imposée lors de l'échange avec les protagonistes.

De manière générale, il est possible de dire que Mouawad scinde la voix du chœur surtout dans le *parodos*. Mais cette manière de distribuer le rôle du coryphée – cette originale situation d'énonciation – n'est systématique que dans la pièce *Antigone* où le personnage du messager (voix parlée) partage sans ambiguïtés avec le Chœur (voix chanté) son rôle de coryphée. Ils se laissent tour à tour la parole. Cette situation est emblématique du tout premier *parodos* de la pièce (qui coïncide avec le morceau de musique « La victoire de Thèbes »).

Parfois, Mouawad décide d'entrecouper, voire d'interrompre, le *parodos* du Chœur en faisant intervenir un autre personnage avec ses propres répliques. Sur la scène, ce personnage finira par jouer le rôle de coryphée mais dans la version publiée du texte, et traduite par Davreu, cette interruption n'est pas prévue ; ce qui m'amène à dire que Mouawad opte pour une redistribution des répliques en fonction de la dramaturgie du spectacle : « [s]es collaborateurs le confirment, le metteur en scène se livre à un travail constant de 'montage', montage attentif et peu agressif » (Mouawad et Davreu 47). C'est le cas du premier *parodos* des *Trachiniennes* où la Nourrice vient, en effet, interrompre le chant du Chœur pour s'adresser à Déjanire ; de ce fait elle joue le double rôle de nourrice-coryphée, tandis que le Chœur-Cantat chante et, invoquant le Dieu Soleil, rappelle les enjeux de la tragédie (8).

Cet exemple nous permet de remarquer que ces redistributions, bien que rares, arrivent au moment où le metteur en scène aspire à réaliser une sorte d'interaction entre le Chœur et un

des protagonistes. Le chœur, dans la tradition grecque, traverse très rarement la frontière de son rôle, restant presque isolé par rapport à une action sur laquelle il n'a aucune emprise. Seul le coryphée peut prendre directement part à l'action. Or Mouawad, grâce à ces redistributions, donne une connotation performative au chœur. Et même si le chœur ne s'adresse pas verbalement et à la première personne aux protagonistes, il entre en étroite relation avec eux, bien sûr par personne interposée, mais qu'on serait tenté de lire comme une manière détournée de réinvestir les fonctions du chœur grec, à savoir son rôle de témoin, d'observateur idéal et de conseiller. En complément de ce qui précède, je constate aussi que le Chœur-Cantat est même anticipé dans son chant (*stasimon*) par une autre voix. Je pense à la comédienne qui joue le rôle d'Électre dans la pièce éponyme qui interviendra en déclamant les vers initiaux du morceau « Le Chœur des oiseaux », chanté ensuite par le Chœur-Cantat.

En définitive, les trois situations évoquées modifient, bien que pour de courtes secondes, le monologue chanté par le Chœur-Cantat en y introduisant une sorte de variation. Il ne s'agit pas d'un chant à l'unisson ni d'un contrepoint, mais de ce que l'on pourrait nommer des duos décalés, alternés et différenciés, conformément à l'idée d'une orchestration jazz qui guide la mise en scène des trois pièces.

Modulations de la parole du Chœur

Dans la volonté de continuer à montrer comment le Chœur de matrice grecque est toujours au service de la dramaturgie dans le spectacle de Mouawad, observons la réalisation musicale du chœur « Dyonisos » qui clôt *Antigone*. L'analyse de la solution dramaturgique proposée pour ce chœur me permettra d'élargir et préciser les contours de la reprise du chœur opérée par le spectacle de Mouawad. Le morceau en question est intense et arrive au moment des présages du divin Tirésias qui vient tout juste d'annoncer à Créon le terrible sort qui accablera sa descendance s'il décide de mener jusqu'au bout sa décision de condamner Antigone. Malheureusement, rien ne pourra arrêter la machine infernale car Hémon et Antigone se donnent la mort. Le chœur qui s'ensuit est mené par son coryphée-Cantat qui se sert, cette fois-ci, d'un boîtier – une loop pédale communément utilisée pour créer des effets, harmoniser le chant et surtout créer des boucles de son. C'est sur cette dernière fonction qu'il importe de s'arrêter puisqu'elle condense précisément le propos de Cantat. En fait, le chanteur-coryphée tout le long de son exécution enregistre sa voix – des extraits significatifs du morceau qu'il est en train de chanter, des phrasés isolés du chant – pour ensuite les retransmettre en boucle et en direct pendant sa performance. Cela donne l'impression d'entendre plusieurs voix qui chantent ensemble, alors qu'en réalité c'est la seule voix de Cantat qui est répétée,

redoublée, démultiplié de manière à donner l'illusion d'un groupe de personnes – un chœur – qui chantent le même fragment musical. Il ne s'agit non plus d'un chant à l'unisson ; cette solution est plus sophistiquée que celle présentées auparavant et plus originale qu'un simple tapis sonore (ou vocal) qui, pour le reste, aurait accompagné la voix de Cantat et non pas chanté avec lui. Ici, la suggestion qu'à mon avis l'on cherche à produire chez le spectateur est celle d'entendre une voix plurielle et singulière en même temps aux fins de rendre chorale la voix du coryphée sans pour autant passer par l'idée d'un groupe ni par l'idée d'un discours homogène et donc, d'une certaine manière, uniformisant.

Comme on l'aura compris, mon analyse du chœur s'attache à la mise en scène et dans cette direction, je remarque une fois de plus que Mouawad a tendance à configurer le Chœur en fonction de la dramaturgie du spectacle et de l'idée de chœur qu'il veut véhiculer. Ceci est visible aussi par rapport au temps de parole du chœur. Non seulement la partition du chœur peut-elle être alternée ou entrecoupée, redistribuée ou précédée par des répliques d'un personnage-coryphée, mais elle peut aussi être abrégée par rapport au texte publié qui donc reste le seul support pour avoir accès à l'intégralité du discours du chœur comme Sophocle l'avait pensé. Observons, à ce propos, à nouveau le premier *parodos* des *Trachiniennes* dans son intégralité et donc dans sa version éditée :

LE CHŒUR. Toi que la nuit constellée enfant en s'éteignant, / Toi dont la nuit endort les feux à ton coucher, / Soleil, Soleil, je t'en supplie, révèle-moi / Où séjourne, oui où, le fils d'Alcmène, / Astre resplendissant de lumière ! / Est-ce aux détroits marins / Ou à la jonction des deux continents ? / Dis-le-nous, Œil sans égal en acuité. // Déjanire, par deux rivaux si convoitée naguère, / Le cœur en mal d'amour, / Telle aujourd'hui un oiseau désolé, / N[e] arrive plus à trouver plus le sommeil / Elle se consume sur sa couche sans homme / Et n'attend plus, la pauvre, qu'un funeste destin // Comme on voit sur la mer immense, / Gonflée par l'inépuisable souffle des vents, / Par milliers, du nord ou du midi, / Les vagues déferler, / Ainsi du héros cadméen, / Pris et repris dans un flot incessant d'épreuves / Pareil à la mer de Crète. / Mais toujours un dieu infailible est là, / Qui l'écarte des portes d'Hadès. // De tes plaintes il me faut ainsi te blâmer, / Quand bien même je les respecte. / Non, je te le dis, en aucun cas tu ne dois / Laisser s'éteindre le doux espoir en toi. / Car le Cronide, qui régit toutes choses, / Aux mortels n'a jamais accordé / De vie exempte de souffrances. / Peines et joies pour tous tournent sans fin / Comme fait l'Ourse autour du pôle. // Nuit étoilée, malheurs, richesses, / Rien qui soit durable pour les humains / Tout brusquement s'en va, / Qui à quelque autre échoit, / Qui le perd à son tour. / Qui le perd à son tour.

Ces paroles, reine, sont là / Pour te rappeler de toujours espérer, / Car a-t-on jamais vu Zeus / Délaisser ses enfants ? (Mouawad et Davreu 8-9)

Considérons maintenant la redistribution des vers du *parodos* entre le Chœur et la nourrice-coryphée :

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

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

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

LE CORYPHEE. Ces paroles, reine, sont là / Pour te rappeler de toujours espérer, / Car a-t-on jamais vu Zeus / Délaisser ses enfants ?

Notons enfin ce qui se passe lors de la mise en scène du *parodos* :

LE CHŒUR. Toi que la nuit constellée enfant en s'éteignant, / Toi dont la nuit endort les feux à ton coucher, / Soleil, Soleil, je t'en supplie, révèle-moi / Où séjourne, oui où, le fils d'Alcmène, / Astre resplendissant de lumière ! [...] Dis-le-nous, Œil sans égal en acuité. // Déjanire [...] / Le cœur en mal d'amour [...] oiseau désolé, / N[e] [...] trouv[e] plus le sommeil / Elle se consume (5x)

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

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

LE CORYPHEE. Ces paroles, reine, sont là / Pour te rappeler de toujours espérer, / Car a-t-on jamais vu Zeus / Délaisser ses enfants ?

Nous pouvons aisément voir que seul un quart du texte est chanté par le Chœur-Cantat lors de la mise en scène tandis que le reste du texte est soit redistribué soit coupé. Ces libertés poétiques vis-à-vis du texte vont toutes dans la direction d'une simplification ou d'une clarification des enjeux textuels au profit de ceux scéniques. Les redistributions ou les coupes ne modifient en rien le contenu du chant et n'altèrent pas la caractérisation du chœur : « [p]lus que de réelles modifications, en effet, c'est de modulations qu'il s'agit » (Mouawad et Davreu 25). Elles visent plutôt la performance, avec une attention spéciale portée sur les aspects

musicaux et interactionnels car « [s]i ce qui est livré au lecteur, c'est un texte qui se veut intégral, il convient de le prendre aussi comme une sorte de livret d'opéra » (25).

Nous pouvons, en effet, y lire une double aspiration de la part de Mouawad, d'une part, la volonté de rendre compréhensibles, dans le sens d'intelligible, les chants du chœur (une manière de se soucier du public¹⁶ et de sa participation émotive au concert-performance car, que bien que la performance fragilise la séparation salle-scène, elle capture le spectateur) ; et d'autre part, le désir de ramener le théâtre à sa nature. Comme le rappelle Jean-Christophe Bailly « [i]l se trouve que l'invention du théâtre proprement dit ne se constitue aucunement comme frontalité entre un public peuple et une scène où quelque chose se passe » (Bailly, Guénoun et Stiegler 47-48). Par conséquent, en choisissant de donner une véritable fonction dramaturgique au Chœur-Cantat à travers le souffle dynamique conféré à la parole du chœur, Mouawad aspire à lui redonner sa position doublement médiane, à laquelle j'ai préalablement fait mention.

Rédemption et communauté

Qu'est-ce qu'enfin, le spectacle de Mouawad nous apprend sur le chœur et sur sa reconfiguration par le théâtre contemporain ? Et qu'en est-il du couple chœur-choralité ? Il est incontestable que la démarche créative de Mouawad – « la méthode de fabrication » de ses spectacles (*Seuls*, 15) – interpelle de près, dès ses premières expérimentations, le concept de choralité. À propos de *Seuls*, Mouawad avait déclaré : « [l]e spectacle s'est construit millimètre par millimètre en nous posant toujours la question de l'entrelacement des écritures » (14). Il apparaît de manière flagrante que le théâtre, pour Mouawad, est aussi bien une affaire plurielle – le *nous* collectif est indispensable, voire capital – qu'un agencement où pratiquer l'art « de la mise en scène comme spectacle, comme art autonome » (Pavis 296) d'un texte qui ne peut être perçu que comme somme d'écritures et de langages, ce qui incite Mouawad dans le choix du mot « polyphonie » (*Seuls*, 14) pour parler de son rapport à la scène (à l'écriture dramaturgique) et à l'équipe dont il s'entoure.

Or, cette polyphonie est une porte d'entrée aussi pour le projet Sophocle qui réunit, autour d'un même spectacle en trois volets, des figures aux profils et aux compétences diverses – traducteur, chanteurs, musiciens, acteurs –, des matériaux distincts et des formes disparates. Le spectacle s'offre alors comme le résultat du traitement choral de toutes les composantes que la mise en scène fait jouer ensemble et parfois les unes contre les autres. Cette conception de la scène fait ainsi apparaître l'idée d'une « compétition » (Dort 241), dans le sens d'une opposition proactive et plurielle qui contribue au fait théâtral jusqu'à devenir fondatrice de

nouvelles alliances. De plus, cette conception collaborative, dialectique et maïeutique du *faire théâtre* est ouverte sur le spectateur qui sera impliqué, à nouveau, en tant qu'assemblée : une assemblée à fédérer, comme celle grecque, grâce au chœur, qui pourra ainsi renaître à nos scènes contemporaines.

Le chœur *Des femmes* est, donc, l'axe pivotant d'une mise en scène qui se veut chorale par rapport aux écritures demandées – nouvelles traduction, mise en musique et adaptation scénique des chœurs de Sophocle, créations de chœurs originels – mais qui aspire à refonder, justement grâce à la présence du chœur, l'idée d'une communauté rassemblée qui retrouve la valeur d'une évidence : le bonheur d'être ensemble et de réfléchir à l'existence de l'être humain au moment de sa chute. Le but, de ce que les grecs en premier ressentaient comme priorité, est celui de transformer les hommes, de les sortir de leur individualisme pour les ramener vers la solidarité et l'empathie, fondements de l'agir communautaire. A ce propos, le sociologue Jean Duvignaud déclare : « [p]ar le théâtre et par les théâtralisations sociales, l'homme se façonne lui-même et c'est en ce sens que Schiller pensait que la tragédie grecque avait formé et construit le Grec : idéal d'une vie qui [...] trouve dans l'art un accomplissement qui, à la longue, la transforme » (15).

Pour ce qui est de Mouawad, il semble que le dramaturge aie pris en compte de manière très ponctuelle la nature du chœur, sa posture, ses fonctions. Sensuel et énergique, son chœur est, premièrement, un dispositif qui veut évoquer le dieu Dionysos par l'élan vital, érotique et créatif qui découle des corps enflammés de ses quatre membres et surtout de la voix du coryphée-Cantat. Non plus « rempart vivant » (Nietzsche 57), ce chœur est avant tout un corps – compact et en consonance – accomplissant une véritable performance par sa présence continue sur scène et par son action qui s'accomplit par la scène elle-même. Il côtoie, certes, la distance de son devancier grec, notamment, en étant le double sur scène du spectateur et en préférant un chant lyrique empreint d'une altérité langagière très prononcée. Mais le chœur de Mouawad recherche essentiellement la proximité et l'exaltation des concerts rock, offrant un chant qui attise le rythme des émotions des spectateurs et une voix – parfois parlée par les doubles du coryphée-Cantat – qui puisse tisser des liens, canaliser les sentiments et favoriser la compréhension entre les humains, une intercompréhension que, on l'aura compris, ne néglige pas la dimension cathartique du théâtre, comme on le verra.

Par ailleurs, cette posture médiane (et impure) du chœur apparaît comme une opportunité pour poser « la question même du représentable » (Losco et Mégevand 40) au théâtre et pour, possiblement, dépasser cette conception d'une résistance du chœur à la mise en scène, cause, parmi tant d'autres, de son abandon. Le chœur de Mouawad, comme on l'a vu,

réalise une performance virtuose qui ne peut pas être répétée et qui, à chaque reprise du spectacle, s'accomplit dans sa spéciale énonciation en renouant avec les spectateurs. Par la force de cette théâtralité retrouvée et par la dimension populaire du rock, ce chœur se propose d'alimenter un sens d'appartenance nouveau. Et même, il aspire à recréer et à refonder ce que l'on pourrait appeler un nouvel humanisme, répondant à une exigence intrinsèquement politique du théâtre de Mouawad qui cache, comme l'écrit le philosophe Bernard Stiegler, le « désir » de co-création du public contre la « pulsion » consommatrice de l'audience (Bailly, Guénoun et Stiegler 17) et qui entretient, de cette façon, des rapports évidents, par exemple, avec les conceptions d'Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Arthur Adamov.

La figure de Cantat est, à ce propos, centrale. Sa présence sur scène n'est ni innocente ni dépourvue de conséquences, car le chanteur à la renommée incontestée – l'icône – et le militant qui a su rallier des générations est, depuis 2003, un demi-dieu déchu et *persona non grata*, comme le montrent les polémiques, les indignations et les réactions déchaînées face à sa collaboration avec Mouawad et à son retour sur les planches – sa réinsertion – à travers un spectacle qui aborde le thème – tout contemporain, malgré son cadre antique – de la violence de genre. Mouawad veut-il alors guérir le mal par le mal ? L'exorciser ? Offrir à Cantat le salut par le théâtre ?

Dire que le spectacle de Mouawad vise la rédemption de son coryphée ne serait pas mensonger ; mais en plaçant Cantat au centre de son dispositif, Mouawad voulait aussi l'investir d'une mission pédagogique, celle de performer à travers le personnage du coryphée aux prises avec sa parabole personnelle – de sa chute jusqu'à la résurrection – le chemin d'appropriation d'un homme dans son rapport avec les concepts de vie et de mort, du bien et du mal, de la haine et de l'amour et, surtout, du pardon ou de la vengeance. Le faire en montrant la faiblesse de la frontière entre fiction et réalité (la fable de Sophocle et le vécu biographique de Cantat) transgresse la traditionnelle nature du chœur, mais revendique aussi, tout en l'innovant, la théâtralité immanente du dispositif qui, de ce fait, trouve une autre justification pour sa récupération et la volonté de recréer une communauté qui réfléchit sur la condition humaine.

Le chœur de Mouawad met donc son public devant la catastrophe tout en l'endossant personnellement pour *vivre nos ébranlements* – comme nous lisons dans la note d'intention de l'album *Chœurs* – collectivement. Il n'est plus le double du spectateur sur scène, un témoin, un commentateur, un intermédiaire. Il est ce spectateur, il est le témoin de son époque et de sa vie. Et il l'est parce qu'il se trouve en deçà et au-delà du cadre – sorte de « relais entre le destin

antique et le présent immédiat » (Banu 93), individu et collectif, homme et entité, en même temps.

La mise en scène du chœur de Sophocle par Mouawad pourrait alors être aussi placée sous l'égide d'un théâtre fonctionnel qui veut canaliser les violences et les souffrances en partant cette fois-ci du chœur : « [l]a société sépare, divise : le chœur offre dans le champ artistique la possibilité provisoire d'une réparation, d'un rétablissement symbolique du lien social » (Mégevand, « Eternel retour », 116). Quel serait, enfin, l'enjeu de ce chœur et de son discours ? Duvignaud répondrait ainsi :

[i]l nous semble que cette « catharsis », si « catharsis » il y a, suppose à la fois une sublimation des conflits réels sans laquelle il n'y a pas de création dramatique et une création psychique de nature collective analogue à celle qui, dans les sociétés archaïques ou complexes, projette sur un objet, un culte, une croyance, cristallise sur une figure la force latente de la commune participation en la réalisant. Assurément, ce mouvement de création arrache l'homme aux médiocrités de sa vie banale, aux particularités de l'existence journalière. (27)

Cantat serait alors cette création psychique de nature collective réceptacle et, presque paradoxalement, projection de l'homme à venir, à savoir l'humanité que le théâtre de Mouawad, à travers cette trilogie, vise à bâtir : un homme – une communauté d'hommes – capable de pardonner et de se racheter en se sortant de l'abîme dans lequel il peut tomber et ainsi retourner. Tout comme le chœur, dans une rédemption mutuelle, en somme.

Bibliographie

Amoroso, Filippo, dir. *Teatralità dei cori senecani*. Palerme : Flaccovio, 2006.

Banu, Georges. « La musique live et la fêlure des mots ». *Les nouveaux matériaux du théâtre*. Dir. Joseph Danan et Catherine Naugrette Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2018 : 89-94.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

---. *Littérature et signification. Essais critiques*. Paris : Seuil, 1981 (1963).

---. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, 2002.

Bailly, Jean-Christophe, Denis Guénoun et Bernard Stiegler. *Le théâtre, le peuple, la passion*. Bezançon : Les Solitaires, 2006.

Brésolin, Cynthia. « Des femmes, des armes, des figures : accroche-chœurs d'une tragédie à la Mouawad ». *Fabula/Les colloques*, Figures du musicien. Corps, gestes, instruments en texte, 2016, <https://www.fabula.org/colloques/document4034.php> (consulté le 22 Novembre 2019).

- Davreu, Robert. *Les Trachiniennes. Sophocle*. Arles / Paris : Actes Sud / Papiers, 2010.
- . *Antigone. Sophocle*. Arles / Paris : Actes Sud / Papiers, 2010.
- . *Électre. Sophocle*. Arles / Paris : Actes Sud / Papiers, 2010.
- Dort, Bernard. *Théâtre public. Essais de critique*. Paris : Seuil, 1967.
- . « Le texte et la scène pour une nouvelle alliance ». *Enciclopædia universalis*, Symposium, 1984
- Duvignaud, Jean. *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 1999.
- Fix, Florence et Frédérique Toudoire-Surlapierre. *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2009.
- Le Pors, Laurence. *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : PU de Rennes, 2011.
- Losco, Mireille et Marin Mégevand. « Chœur / Choralité ». *Lexique du drame moderne et contemporain*. Dir. Jean-Pierre Sarrazac. Belval : Circé, 2005 : 40-43.
- Mégevand Martin, « La communauté absente : enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain ». Thèse de Doctorat, Université Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 1994.
- . « L'éternel retour du chœur ». *Littérature* 131 (2003) : 105-122.
- . « Choralité ». *Nouveaux territoires du dialogue*. Dir. Jean-Pierre Ryngaert. Arles / Paris : Actes Sud / Papiers : 36-40.
- Mouawad, Wajdi. *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*. Paris / Montréal : Leméac / Actes Sud, 2009.
- . *Seuls*. Paris / Montréal : Leméac / Actes Sud, 2008.
- , et Robert Davreu. *Traduire Sophocle*. Arles / Paris : Actes Sud / Papiers, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie. Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Laffont, 1993.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Colin, 2002.
- Perrier, Jean-François. « Entretien avec Wajdi Mouawad », Festival d'Avignon (2008), http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=979 (consulté le 22 novembre 2019)
- Soenen, Dimitri. « Chœurs (de) solitaires. Spectres du chœur dans le théâtre monologal contemporain ». Fix et Toudoire-Surlapierre : 207-219.
- Sarrazac, Jean-Pierre. « Comme dans un labyrinthe (Est-ce déjà le soir) » *L'Avant-scène Théâtre* 874 (1990) : 17-18.
- . *L'avenir du drame*. Paris : Circé, 1981.

Soubrier, Virginie. *Le théâtre de Koffi Kwahulé : l'utopie d'une écriture-jazz*. Leyde : Brill Rodopi, 2014.

Triau, Christophe. « Choralités diffractées : la communauté en creux ». *Alternatives théâtrales* 76-77 [*Choralités* (2003) : 5-11].

Vasseur-Lengangneux, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne*. Villeneuve d'Ascq : PU du Septentrion, 2004.

Notes

¹ Pour Mégevand « [é]crire sur le chœur, c'est donc tenter de rendre compte d'une forme hétérogène et paradoxale, qualifiable comme point de convergence, centre d'intersections, lieu de modifications des régimes spatio-temporels, carrefour entre le genre théâtral et son environnement : élément de mise en relation, seuil » (« Éternel retour », 105)

² À propos de cette évolution du chœur en choralité, Mégevand nous rappelle qu'avant qu'il ne disparaisse complètement, le chœur de Shakespeare, par exemple, « se dissémin[ait] également en une série de figures "chorales" propres à multiplier les rapports entre la scène et la salle » (« Éternel retour », 112). Jean-Pierre Sarrazac est du même avis. Il affirme en fait que cette disparition « n'est peut-être que l'effet de surface d'une très large dissémination de la fonction chorale » (*Avenir*, 90).

³ Mégevand souligne tout de même « la brièveté de ses apparitions » (« Éternel retour », 106).

⁴ Dans son court texte *De la nature de l'encre*, Pierre Filion affirme que « [l]e quatuor *Le sang des promesses* a montré à quelle enseigne logeait l'écriture de Mouawad » (Mouawad et Davreu 7).

⁵ Les pièces de Mouawad ont, pour la plupart, une composante autobiographique, tant pour les comédiens que pour l'auteur, qui se traduit dans la pratique de la scène dans une approche totale – immersion de plusieurs mois dans le travail de plateau – et une écriture sur mesure pour ses comédiens.

⁶ A ce propos, Mouawad déclare : « [p]our ma part, il ne pouvait être question de mettre un scène une seule pièce de Sophocle. Il me faut le jardin au complet » (Mouawad et Davreu 19).

⁷ J'interprète dans cette direction l'affirmation suivante : « [j]e veux bien mourir sur les plages de Sophocle » (Mouawad et Davreu 10).

⁸ Mis à part le cycle *Des Femmes*, les autres deux cycles regroupent les pièces suivantes : *Œdipe roi*, *Ajax* ; *Les larmes d'Œdipe* et *Inflammation du verbe vivre*.

⁹ Mouawad soutient : « jamais je ne me suis considéré comme metteur en scène, mais comme un auteur devant, pour toutes sorte de raisons, mettre en scène mes propres textes [...]. Mais ce chemin que je creuse le long de la sphère traverse le paysage du théâtre et celui de la mise en scène » (Mouawad et Davreu 19).

¹⁰ L'aventure des Sophocle est née de l'envie de « [v]ivre une grande aventure de création en compagnie de gens qui me sont chers, comédiens, concepteurs, techniciens ou poètes [...]. Je veux appartenir à cette communauté qui est celles des personnes rassemblées dans le local de répétitions » (Mouawad et Davreu 18).

¹¹ Voir, dans ces mots, une possible définition de qu'est-ce que le théâtre pour Mouawad : « une entreprise de création indissolublement personnelle et collective » (Mouawad et Davreu 24).

¹² L'album *Chœurs* (2011) de Cantat présente des litanies, des sonorités, des chants gutturaux qui rappellent, surtout pour le premier *stasimon* d'*Antigone*, un des derniers albums de Cantat, *Nous n'avons fait que fuir*, mise en musique d'un long poème de Cantat, d'ici l'appellatif choisi pour le musicien et toute une série d'évocations que l'article de Brésolin (2016) interprète.

¹³ Je considère les titres des pistes de l'album qui contient les chœurs du spectacle comme les titres de interventions du chœur.

¹⁴ Lisons à ce propos les mots de Mouawad : « choisir un point qui m'enchante. Celui du soleil, de sa chaleur, de la mer, des arbres fruitiers, de la parole échangée de l'enfance » (Mouawad et Davreu 12). Banu précise : « il est possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle Wajdi Mouawad renvoie à Camus. L'un n'est pas réductible à l'autre, mais ils peuvent dialoguer : une humanité commune les relie sur fond de persistance méditerranéenne » (Mouawad et Davreu 41).

¹⁵ Sauf dans les trois derniers *stasima* de *Électre*.

¹⁶ Le théâtre de Mouawad, tout comme celui de Koffi Kwahulé, croit dans « cette capacité à faire du spectateur un *auditeur artiste* participant pleinement à la constitution d'une mémoire et d'un avenir communs » (Soubrier 103).