

Bratislava, 6 avril 2018

Le théâtre grec, victime de croyances

Ce livre a pour but de libérer le théâtre contemporain du piège des origines grecques. Ce piège est double et enferme deux fois le théâtre contemporain.

Le théâtre européen est, en effet, prisonnier entre autres de deux croyances.

1^{ère} croyance. Les Grecs auraient inventé le théâtre, au 6^{ème} s. av JC à Athènes. Tout théâtre ensuite pourrait se penser à partir du théâtre grec, même s'il n'est pas relié historiquement à ce théâtre. Le théâtre grec serait ainsi le paradigme de toutes les formes de théâtre. Les catégories qui servent à décrire le théâtre grec, seraient adéquates pour tous les autres théâtres. Ce qui suppose une essentialisation du théâtre hors du temps et des lieux. L'essence du théâtre comme pratique universelle serait tout entière dans l'ancien théâtre grec.

2^{de} croyance. La *poétique* d'Aristote, (340-335 av JC) 4^{ème} s. av. JC, nous donnerait accès à ce qu'était la réalité du théâtre à Athènes depuis le 6^{ème} s. depuis Eschyle et ses prédécesseurs. Aristote ajoute même une préhistoire à ce théâtre qui serait issu, selon lui, du dithyrambe. Les catégories qu'il utilise pour parler de la tragédie seraient celles des professionnels du théâtre dans la Grèce ancienne.

Ces deux croyances s'emboîtent. Aristote rendrait compte des « origines » grecques du théâtre et de son essence.

Je parle de croyances, car il ne s'agit pas d'un savoir historique erroné mais d'erreurs volontaires et volontairement maintenues. Le théâtre grec et plus généralement l'Antiquité grecque et romaine, sont écrasés sous de multiples croyances. Vous les connaissez. Par exemple, la Grèce a inventé le théâtre, la démocratie et la philosophie. Tous les historiens contemporains de l'Antiquité ont dit et redit que ces croyances étaient fausses. En vain.

Pourquoi en vain ? parce que leur enjeu dépasse le cadre des disciplines académiques et que ces croyances servent à conforter le modèle culturel de l'Europe moderne dont elles seraient fondatrices. Ce modèle culturel est présenté comme universel, il serait la civilisation même et plongerait ses racines dans ce que certains appellent « le miracle grec ».

D'où sans doute l'intérêt de ce livre sur la *Poétique* d'Aristote et des débats qu'il suscite au-delà du cercle étroit des hellénistes qui s'intéressent à sa philosophie.

Revenons au théâtre. Montrer que les croyances qui écrasent le théâtre antique ne reposent sur rien, est scientifiquement facile, comme vous allez le voir, mais socialement difficile.

Voici l'exemple d'une croyance qui concerne le théâtre comme édifice. [Diapos.](#)

Partout, presque partout, vous lirez que l'*orchestra* du théâtre est ronde ; or les archéologues du XX^{ème} s. , relayés par les historiens et cela depuis les années 50, ont montré que l'*orchestra* était rectangulaire ou trapézoïdale au moins jusqu'au 4^{ème} s et qu'il n'y avait pas de gradins édifiés en demi-cercle mais des échafaudages temporaires face à la *skéné*. On vous montre un *proskénion*, il n'y en a pas...

Donc aucune tragédie des auteurs tragiques que nous connaissons, Eschyle, Sophocle, Euripide, n'a jamais été jouée dans le théâtre de Dionysos dont on nous montre sans cesse la photo à leur propos.

Pourquoi faut-il absolument que l'*orchestra* soit ronde ? Peut-être quelqu'un me posera la question tout à l'heure.

Revenons à Aristote et à la tragédie.

Le *muthos*

Un exemple de croyance erronée sur le théâtre grec antique, est qu'une tragédie théâtre serait la représentation d'une histoire, en grec d'un *muthos*. Cette affirmation repose sur le texte d'Aristote, qui écrit que la tragédie est la « représentation d'un récit » .

Les Modernes, depuis le XIX^{ème} s. ont ajouté que ce *muthos* préexistait à la tragédie. Un *muthos*, selon eux, serait un mythe, c'est-à-dire un récit sacré, très ancien, transmis oralement qui enseignerait aux hommes l'ordre du monde, les règles de la société, les dieux et... Ces *muthoi* seraient devenus incompréhensibles pour les Grecs des cités qui auraient tenté dans la tragédie d'y retrouver un sens.

Regardons d'abord ce que vaut cette idée moderne du mythe et si elle correspond à une réalité historique. Le mot *muthos* en grec signifie aussi bien parole que récit, il n'est pas à opposer au *logos*. Le mot *muthos* n'a jamais désigné un mythe qu'il faudrait opposer à la raison. Les *muthoi* sur les dieux n'ont aucune valeur sacrée, chacun peut les inventer ou les modifier à sa guise.

Si les histoires des héros de tragédie sont si horribles, c'est parce que les poètes tragiques les ont inventées ainsi. Sophocle a inventé l'histoire d'Antigone dans la tragédie du même nom. Euripide a inventé l'infanticide de Médée dans *Médée à Corinthe*, etc. Eschyle a probablement inventé le meurtre de Clytemnestre dans les *Choéphores*. Nous verrons dans quelques instant comment expliquer ces inventions.

Avant revenons à Aristote. C'est lui a défini dans l'Antiquité la tragédie comme une *mimèsis*, une représentation, comme tous les arts musicaux ou plastiques. La tragédie est comme l'épopée, une *mimèsis tou muthou*. « La représentation d'une histoire ». Et le poète est un fabricant de *muthoi*. Tous les éléments de la tragédie, vont se rattacher au *muthos*, comme les caractères, *ethos*. Le but de la tragédie, *telos*, selon Aristote, c'est-à-dire son essence, est le *muthos*. La fonction de la tragédie est de susciter deux passions, la terreur et la compassion au moyen du *muthos*, en précipitant, par exemple, les héros du bonheur dans le malheur.

Cette place centrale du *muthos* va être reprise pour servir de fondement aux théâtres de la représentation, en particulier à l'époque moderne et contemporaine. C'est surtout en France et Allemagne, et après l'âge classique que le récit est devenu le tout du théâtre : on peut citer en devenant la *Fabel* de Brecht ou la « fable » des sémiologues français. Non seulement l'histoire est l'objet de la représentation mais elle en devient le sens, donne à la pièce sa signification. Le fil conducteur du *Vampire* est une critique de cette définition du théâtre qui met le récit au cœur de la pratique théâtrale.

La modernité a aggravé Aristote, en faisant des *muthoi* des mythes et en cherchant dans le *muthos* une signification de la pièce. Le XX^{ème} finalement est plus aristotélien qu'Aristote.

Maintenant je vous propose de confronter cette définition de la tragédie par Aristote aux pratiques réelles à Athènes et au vocabulaire technique utilisé, par les Athéniens.

Le deuil partagé : un rituel communautaire

La tragédie grecque, ou plutôt la tragédie attique, est un rituel musical, c'est-à-dire relevant des Muses, une performance dans un concours de chœurs offerts à Dionysos. Le poète grec est autant un fabricant de vers qu'un compositeur de musique. Il n'est jamais présenté comme un fabricant de *muthoi*.

DIAPO Dans l'institution athénienne, le poète est désigné comme *chorodiskalos* : répétiteur de chœur. En effet on lui confie un chœur de jeunes Athéniens à la fin de leur service militaire, à qui il va enseigner oralement la musique et les paroles des chœurs. La performance tragique est d'abord une succession de 3, 4 ou 5 chœurs, depuis son entrée *parodos* jusqu'à sa sortie sa sortie, *exodos*. Les dialogues et monologues non chantés des acteurs, ou leurs monodies sont intercalés entre les chœurs. *Epeisodos* (digression). Le moment le plus fort de la tragédie est le *kommos*. C'est alors que le chœur chante avec un ou plusieurs acteurs. Il s'agit toujours d'un chant pathétique, douloureux, la musique est alors le mode phrygien, suraiguë, déchirante. Le *kommos* n'a pas de place fixe et caractérise chaque tragédie. Au début dans *Médée* d'Euripide, à la fin dans les *Euménides* d'Eschyle, au milieu dans *Antigone* de Sophocle.

Ce que nous appelons le texte et qui pour nous est toute la tragédie, n'est qu'une partie de la performance, une partition verbale. Il n'est pas matériellement un manuscrit suivi, lisible. Les supports écrits ne sont que des aide-mémoire fragmentés.

Enfin le but des performances tragiques, durant toute l'Antiquité grecque et romaine, selon des témoignages allant de Platon à saint Augustin, est de pleurer ensemble, de s'émouvoir violemment dans des deuils fictifs. La musique d'*aulos* (double flûte à hanche) sert à provoquer les larmes. L'histoire est le fil conducteur d'une série de séquences attendues, de deuil et de lamentation, ayant leur propre valeur spectaculaire, préparées par des scènes intermédiaires, « épisodes », mais ayant aussi leur valeur propre.

Il s'agit donc d'un théâtre empathique, non distancié, essentiellement musical, où le texte en partie chanté et souvent écrit dans un autre dialecte grec, n'est pas l'essentiel de la performance. L'expression grecque *poiein tragôdian* ne signifie pas écrire une tragédie mais réaliser une performance tragique, la *poiësis* n'est pas l'écriture.

Or Aristote, lui, ignore la performance tragique et sa fonction rituelle, et réduit la tragédie à un texte qui, comme l'épopée, se suffit à lui-même pour réaliser son essence, sans besoin de musique ni d'acteurs ni de jeu. Même si Aristote reconnaît que c'est plus agréable d'assister à une tragédie que de la lire, du moins pour le vulgaire.

Il invente une tragédie hors-sol, sans public, sans rituel et sans musique, réduite à un texte. C'est pourquoi il réorganise totalement la tragédie. La performance était structurée musicalement par les chants du chœur, les monodies et le *kommos* ; cette structure était indépendante du récit et préexistait à ce récit, c'était une sorte de coquille où s'installait le poète-compositeur. Aristote fait du chœur un personnage comme les autres et supprime la structure musicale. Le texte tragique sans coquille devient une chose molle. Aristote va donc lui donner une colonne vertébrale, ce sera le *muthos*.

Après Aristote

Cette tragédie hors-sol et coupée des réalités spectaculaires a fait la fortune de la *Poétique* d'Aristote et peut-être le malheur du théâtre occidental.

Aristote a tout inversé et les aristotéliens ont progressivement aggravé les choses. Le texte qui n'existait qu'après la performance, en était un débris, au mieux un monument

commémoratif ; il devient l'objet et le point de départ d'une représentation. Le texte lui-même est un récit donnant lieu à un récit scénique. Et les modernes ajoutent que le sujet de ce récit préexiste au texte tragique, sous forme de mythe ; c'est ainsi qu'on se retrouve avec un mythe de Médée ou un mythe d'Antigone qui en fait sont des récits postérieurs aux tragédies.

Il est aisé de suivre historiquement les effets de l'aristotélisme croissant qui accompagne la déritualisation du théâtre. Un exemple, celui de la mise en scène et du metteur en scène, inventions de la fin du XIX^{ème} s. Le metteur en scène est l'intermédiaire entre le texte et le spectacle, il va installer sur la scène le texte après en avoir fait une « lecture », c'est-à-dire une interprétation. A partir de cette interprétation il va créer le décor, les costumes et indiquer leur jeu aux acteurs qui donc seront justifiés par le texte.

Puis il y a un retour sur l'Antiquité. Les pratiques modernes sont projetées sur les tragédies grecques afin d'en faire l'origine cela d'autant plus aisément que le théâtre moderne est enfermé dans un modèle théorique qui se réclame de la *Poétique* d'Aristote. Théâtre à texte, sans musique et sans danse, théâtre littéraire, théâtre écrit, théâtre sans rituel, sans institution. Théâtre du récit et de la représentation.

Ainsi la boucle est bouclée, le piège est refermé, le théâtre grec et le théâtre moderne européen se renvoient mutuellement leur image. Chaque innovation en Occident est immédiatement projetée sur l'Antiquité afin que déjà le théâtre grec ait « déjà » été psychologique, politique, éthique, rationaliste, mystique, etc chacun complètera.

Le piège des origines va de pair avec l'illusion d'une continuité entre l'Europe occidentale et l'Antiquité gréco-romaine. Après la coupure du Moyen-Âge, la Renaissance aurait redécouvert le théâtre romain puis grec grâce aux textes arrivés d'Orient et renoué le lien avec le théâtre antique.

Illusion, car faire l'histoire du théâtre grec en Occident, c'est rappeler qu'il y a une coupure totale entre les pratiques théâtrales de l'empire gréco-romain et celles de la Renaissance. Le Moyen-âge latin et grec ignorait les jeux et concours gréco-romains. Les textes grecs sont restés en Orient à Byzance, les textes latins en Occident. Mais rien n'avait été conservé de la musique ni de la fonction rituelle disparus avec ce que les chrétiens appelaient le paganisme. Comme si des opéras de Mozart nous n'avions gardé que le livret, en ignorant, entre autres, qu'ils comportaient une musique et des chants.

La rupture n'est pas factuelle mais culturelle. Preuve en est, les tragédies de Sénèque, n'ont pas cessé d'être recopiées, dans les monastères en Occident, mais à l'époque carolingienne à laquelle remontent nos plus anciens manuscrits, les moines croyaient qu'il s'agissait de dialogues philosophiques. Pour voir dans ces textes, du théâtre, il faut qu'il y ait une institution théâtrale dans laquelle on puisse les installer.

À la fin du Moyen-âge, au moment de la Renaissance italienne, au XV^{èmes}, les milieux lettrés produisent des dialogues de théâtre en latin, sans musique ni chant, comiques ou tragiques, faits pour la lecture, joués, sinon par les étudiants et dans les cours nobles, ou pendant le carnaval. Ce qu'on a appelé la « redécouverte » des tragiques anciens est en fait une assimilation à ce théâtre néo-latin, littéraire, des textes latins de Sénèque puis les tragiques grecs, quand ils sont arrivés en Occident lors de la prise de Constantinople par les Croisés latins, qui ont ouvert l'Orient grec. Les humanistes étaient des lecteurs et n'avaient comme culture que celle des livres. Les tragédies étaient donc des textes. Et pour imaginer ce que pouvait être le théâtre grec, c a d les tragiques, ils ne connaissaient qu'Aristote et sa poétique.

En traduisant les tragiques grecs, ils ont inventé un théâtre grec, qui n'avait jamais existé et depuis nous n'avons pas cessé d'en réinventer sans cesse.

La réinvention perpétuelle est la façon dont une culture reste vivante et il n'y a pas à s'en plaindre, à condition qu'elle se fasse en toute conscience de cause et qu'elle ne prétende pas s'imposer au nom de l'identité et des racines.

C'est pourquoi il est salutaire aussi de déconstruire le « grand récit » fantasmatique du théâtre européen « de l'Antiquité à nos jours » et d'y substituer une histoire plurielle des théâtres qui intègrent aussi bien les tragédies néo-latines des humanistes que les spectacles de foire, les mystères médiévaux, le carnaval ou encore les processions de la passion. Cela sans définition du théâtre et sans que les uns méprisent les autres. Les cultures sont perméables et échangent sans cesse. La tragédie athénienne fut un moment de l'activité musicale des Grecs, elle était elle-même déjà de nature composite.

Conclusion

Depuis la parution en français du *Vampire*, en 2007, j'ai continué à travailler sur les tragiques grecs dont j'ai traduit quelques pièces dont *l'Orestie* et j'ai pu mettre à l'épreuve ce que j'avais écrit, le compléter, l'affiner. Ce qui me permettra peut-être de mieux répondre à des questions que vous vous êtes posées à la lecture de ce *Vampire*.