UNIVERSITE ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ DE NANTES

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE DE NANTES
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Langue et littérature anciennes*

Par **Liselotte DEFORGE**

« Les expressions du comique dans les tragédies grecques, du texte à la scène contemporaine »

Thèse présentée et soutenue à l'Université de Nantes, le 24 octobre 2018.
Unité de recherche : Laboratoire de LAMo (L'Antique et le Moderne) AE4276

Rapporteurs avant soutenance :

Claire LECHEVALIER, Professeure, Université de Caen

György KARSAI, Professeur, University of Theatre and Film Art, Budapest

Composition du Jury :

Présidente du Jury :
Malika BASTIN-HAMMOU, Professeure, Université Grenoble Alpes

Membres du Jury :
Claire LECHEVALIER, Professeure, Université de Caen

György KARSAI, Professeur, University of Theatre and Film Art, Budapest

Romain PIANA, Maître de Conférences, Sorbonne Nouvelle-Paris III

Directeur de thèse :
Eugenio AMATO, Professeur, Université de Nantes

Co-directrice de thèse :
Lucie THÉVENET, Maître de Conférences, Université de Nantes

Je tiens à remercier mon directeur de thèse le Professeur d'Université Eugenio Amato, ainsi que ma co-directrice Lucie Thévenet, Maître de Conférence, qui m'ont suivie toutes ces années et m'ont permis d'achever ce travail. Mon père, Bernard Deforge, Professeur d'Université émérite, spécialiste d'Eschyle, pour sa relecture attentive et ses précieux conseils, ainsi que mes proches qui m'ont constamment soutenue.

Sommaire

Sommaire **5**
Introduction **11**
Partie I : Les éléments comiques dans le texte des tragédies. **15**
Chapitre I : « βωμολοχία » ou le comique des personnages populaires. **15**
A) Le Veilleur dans *Agamemnon* d'Eschyle. 19
1) Contemplation cosmique ou invocation machinale ? 20
a) Un Veilleur qui fait preuve de foi ou de superstition ? 20
b) Une piété bien populaire. 21
2) Complaintes d'un Veilleur 22
a) Personnage en proie à une forte émotivité 23
b) L'incommodité, même forcée, n'est pas tragique ! 23
c) Mes peines, mon lit, et moi ! 25
3) La naïveté comme ressort de l'intrigue tragique. 26
a) Préparation de l'entrée de Clytemnestre 27
b) Personnification naïve du palais ? 28

B) Le Garde dans *Antigone* de Sophocle. 30
I Portrait très réaliste du Garde. 32
1) La lâcheté motivée par l'instinct de survie. 32
a) Faux-semblant de l'argumentation. 32
b) Entre excès d'euphorie ou mutisme tragique, son cœur balance-t-il vraiment ? 35
2) La malice sous couvert de naïveté 37
a) Le recours aux dieux comme automatisme. 37
b) L'impertinence pleine de malice. 40
II Parodie du tragique. 43
1) Tentative d'adaptation du discours à son interlocuteur. 44
a) Utilisation de références tragiques. 44
b) Les sentences. 45

2) Un Garde, héros de sa propre tragédie..... 46
a) Les entrées non conventionnelles du Garde. 47
b) Les récits des mésaventures des sentinelles. 48

C) Le Bouvier dans les *Bacchantes* d'Euripide. 54
I Parodie prophétique, éléments parodiques. 56
1) Messager ou narrateur omniscient ?..... 56
a) Délit de flagornerie..... 56
b) L'appel dérobé au voyeurisme..... 58
c) Gloire à Bacchos, gloire au vin ! 59
2) Bouvier rapporteur..... 61
a) Bouviers en scène !..... 62
b) L'égotisme populaire du berger. 62
c) Voyeurs cachés, chasseurs chassés. 64
II Le réveil sanglant des Bacchantes : les rapports entre gore et comique..... 65
1) La puissance prodigieuse des Bacchantes. 65
2) Un bouvier poète. 67
3) Le *sparagmos* des bacchantes, entre gore et comique..... 68
Conclusion. 69

Chapitre II : Comique et « εἰρωνεία », du sarcasme à l'ironie tragique. 71
I Thématiques comiques du sarcasme des rois-tyrans..... 75
1) Pisthétaire et le statut de tyran. 75
2) Pisthétaire, un caractère de tyran ? 77
a) Instaurer un climat de peur par décret répressif..... 77
b) Pas de pitié pour les profiteurs..... 78
c) Le piaffement de l'ordinaire. 79
d) Le divorce du divin et du quotidien..... 80

II Comique et ironie sarcastique des rois-tyrans. 83
A) Confrontation avec les personnages à potentiel comique. 86
1) Confrontation avec les personnages populaires. 86
a) *Antigone*. 86
b) *Œdipe Roi*. 88
2) Confrontation avec les vieillards. 92
a) *Agamemnon*. 93
b) Les *Bacchantes*. 99
B) Confrontation avec les femmes. 105
a) *Antigone*. 106
b) Les *Sept contre Thèbes*. 111
C) Confrontation des tyrans avec les auxiliaires. 114
1) Des insultes habituelles du sarcasme… 116
2) Une forme semblable à la confrontation 118
3) … mais au service de la querelle ! 120

III Puissance comique de l'ironie tragique. 124
1) Les procédés comiques. 126
a) Le travestissement, ressort de comédie. 126
b) Penthée travesti devient-il une véritable bacchante ? 128
c) Exposition des mécanismes de l'illusion théâtrale. 130
2) Le spectacle du *mèchanéma* de Dionysos 131
a) Dionysos, « δεινότατος ». 131
b) Dionysos, le dieu du rire. 134
3) Comique et ironie tragique. 137
a) Le plaisir inavoué de l'ironie du sort… 137
b) … n'entame pas résolution tragique ! 140
Conclusion 142

Partie deux : les éléments comiques sur la scène contemporaine. 144

Chapitre I : Le comique assuré. 148

A) Coralie Pradet, les *Bacchantes* d'Euripide. 148

1) Généralités. 148

2) Élaboration des *Bacchantes*. 149

a) Le multiculturel. 149

b) Le multiforme. 150

c) Scénographie et direction d'acteur. 151

3) Un comique intimement lié au tragique. 152

a) Dionysos : la méta-théâtralité, jeux du multiforme et du dédoublement. 153

b) Penthée, de la retenue au laisser-aller. 156

c) Les vieillards. 159

d) De la description à la monstration du gore : le messager et Agavé. 160

B) Philippe Brunet, les *Bacchantes* d'Euripide. 163

1) Généralités. 163

2) Le théâtre Démodocos et le chœur des *Bacchantes* d'Euripide. 165

3) Représentation et interprétation des *Bacchantes*. 170

4) Comique et tragique. 172

a) Le comique des personnages secondaires, rouage de l'action. 172

b) Penthée et l'archétype ridiculisé de la colère. 175

c) Accomplissement du rituel. 177

C) Adel Hakim, *Antigone* de Sophocle. 180

1) Généralités. 180

2) Élaboration d'*Antigone*. 181

a) Actualisation du mythe : les conflits. 181

b) Traitement du chœur. 183

3) Scénographie. 185

4) Comique, oxygène à l'angoisse tragique. 187

a) Le Garde. 187

b) Créon. 191

Conclusion 194

Chapitre II : Le comique « suggéré ». 196

A) Farid Paya, *Antigone* de Sophocle. 196

1) Généralités. 196

a) Considérations théâtrales. 196

b) La Compagnie du Lierre et les tragédies grecques 197

2) Texte et scène = théâtre. 199

a) *Le Sang des Labdacides* : un univers tragique codifié et ritualisé. 199

b) La filiation des Labdacides. 202

c) La folie de Thèbes 204

3) Évacuation de la tension tragique : moments de paix et instants comiques. 207

B) Jacques Nichet, *Antigone* de Sophocle. 211

1) Généralités. 211

2) *Antigone* et le sentiment d'étrangeté. 212

3) Mise en scène de l'émotion et de l'étrangeté. 215

4) L'ambivalence comique. 219

a) L'ambiguïté grotesque du personnage du Garde. 219

b) Un comique en pointillé. 222

C) Olivier Broda, *Antigone* de Sophocle. 224

1) Généralités. 224

2) Tragédie grecque, Sophocle et *Antigone*. Classicisme et modernité 225

3) Scénographie : symbolisme, cérébralité et onirisme. 227

4) Indications scéniques : gestes et voix hiératiques. 230

5) Les éléments de rupture et le comique. 232

a) Le Garde. 232

b) Créon. 234

Conclusion. 236

Chapitre III : Un comique limité. 238
1) Généralités. 238
a) Paulo Correia, *Antigone* de Sophocle. 238
b) Olivier Py, *Agamemnon* d'Eschyle. 242
c) Cyril Cotinaut, *Agamemnon* d'Eschyle. 245
2) Modification de la trajectoire des personnages. 247
a) Le Garde d'*Antigone*. 247
b) Le Veilleur d'*Agamemnon* par Olivier Py. 248
c) Le chœur d'*Agamemnon*. 250
3) Accentuation du malaise. 253
4) Travestissement du genre tragique. 255
a) Le Veilleur d'*Agamemnon*. 255
b) Inversion comique. 256
Conclusion. 258
Conclusion générale. 259
Annexe 1 263
Annexe 2 266
Bibliographie 343

Introduction

En janvier 2012, nous assistions à une représentation de l'*Agamemnon* d'Eschyle proposée par Philippe Brunet dans le cadre d'un colloque autour des Langues et Cultures de l'Antiquité[1]. Cette mise en scène illustrait parfaitement le thème de cette rencontre : « Langues anciennes, mondes modernes ; refonder l'enseignement du grec et du latin » ; car le respect de la prosodie et l'élaboration d'un jeu codifié, actualisés sur la scène, ne nous parurent pas si étrangers. Le jeu masqué, perché sur des cothurnes, ou encore le travail sur le chœur et la diffraction de l'énergie[2] ne nous ont pas empêchée de suivre l'intrigue et d'en percevoir tous les rouages, bien au contraire. La modernité de cette mise en scène pourtant peu habituelle se situait notamment dans la perception d'éléments comiques familiers. Trois moments, où l'action tragique prenait un nouveau cours, étaient à chaque fois contrebalancés par un détournement de l'attention : au prologue du Veilleur avec le mélange des registres prosaïque et poétique, lors du meurtre d'Agamemnon avec la délibération du chœur des vieillards et pendant le dernier épisode, avec l'apparition « surprise » d'Égisthe qui se confronte au chœur. Le choix de représentation d'un chœur en dissociation, avec un acteur au pupitre à qui était confiée la voix et un acteur sur le devant de la scène à qui étaient confiés les mouvements, a permis, lors de la scène de la délibération des « douze » choreutes, un jeu très théâtral et drôle pour distinguer les douze voix. Si aucun commentateur n'a clairement relevé le caractère comique de cette inaction des vieillards[3], le passage à la scène le dévoile ostensiblement : le chœur, pris comme personnage et non comme entité lyrique et poétique, possède des traits qui alimentent les ressorts théâtraux que nous exploitons encore aujourd'hui. De la même manière, la dernière scène d'*Agamemnon* utilise une seconde fois cet aspect cocasse du chœur-protagoniste en l'opposant à un Égisthe replet et efféminé –c'est en effet, Clytemnestre qui possède de mâles volontés. Discrédités auparavant par leur incapacité d'agir, ils se confrontent grossièrement à un personnage lui-même grossier. Dans cette mise en scène, le comique côtoyait le tragique et abondait certaines de nos interrogations.

L'évolution fulgurante du genre tragique d'Eschyle à Euripide, l'état en ruine de cet héritage qui nous a été transmis, l'apparition postérieure de concepts esthétiques qui leur ont emprunté son vocabulaire, source de confusions originelles, ne permettent pas

[1] À Paris, Lycée Louis Le Grand.
[2] Nous développerons les différentes techniques du traitement scénique des tragédies grecques dans la seconde partie de notre étude.
[3] Hormis THOMSON, 1966, p. 103 qui parle de « ridicule », cf. FRAENCKEL, 1962, II, p. 633-637.

d'établir une définition univoque de ce qu'était la tragédie grecque. Les récentes études[1] portant sur l'essence de la tragédie et son rôle substantiel incitent à ne plus en parler qu'au pluriel. En revanche, la véhémente remise en question des théories aristotéliciennes avancée par Florence Dupont [2] légitime une définition formelle et englobante de ce qu'était l'art tragique grec. En mettant de côté la prédominance de la fable et en renouant avec le caractère événementiel dû au contexte de représentation, les tragédies grecques peuvent être unanimement liées entre elles ; toutes répondent à une logique de concours qui demande le respect du « fait scénique » où texte et corps ne sont pas dissociés ; où l'art théâtral n'est pas un moyen, mais une fin en soi. Cette théorie du retour au théâtre des origines est également une quête dans l'histoire du théâtre occidental. Malgré cette remise en cause fondamentale qui permet d'élever la recherche théâtrale au même rang que la recherche philologique sur les tragédies grecques, il est indéniable que certaines des tragédies qui ont marqué le temps, dès Aristote et encore aujourd'hui, par un subtil échange de procédés, répondent tout de même aux concepts esthétiques qu'on leur a appliqués. Cet imaginaire traditionnel, façonné par Aristote, cultive l'idée que les tragédies tragiques par excellence[3] sont celles qui illustrent le nécessaire retournement qui conduit le héros du bonheur au malheur et qui provoquent chez le spectateur la crainte et la pitié[4]. Le sens dramatique du spectateur, selon les termes de J. L. Styan, attend d'elles qu'elles mettent en scène une dialectique du conflit dirigé par le principe de nécessité[5]. Ces tragédies, parce qu'elles ont une visée morale et normative[6], ne peuvent être définies seulement par leur caractère spectaculaire. C'est précisément ce genre de tragédies « éthiques » qui a attiré notre attention pour cette étude ; nous nous attacherons donc principalement à l'*Agamemnon* d'Eschyle, l'*Antigone* et de Sophocle et les *Bacchantes* d'Euripide, tragédies mêlant éthique et spectacle.

Néanmoins, bien que tragiques, ces tragédies n'ont pas échappé à l'exploration théorique et pratique du genre et des registres : d'après M. Losco-Lena, sous l'influence de l'évolution de l'art dramatique au XXème siècle, les genres ont développé une « élasticité » qui leur permet de s'étendre à d'autres territoires que ceux qui leur sont historiquement associés[7]. Par conséquent, depuis les années 1980, les chercheurs ont accrédité la présence du comique dans les tragédies. L'idée persistante d'un *pouvoir rire* et d'un « comique qui s'étend jusqu'au terrible » s'est engagée dans le terrain de la recherche sur le tragique des tragédies grecques. Comme l'a justement résumé J. Gregory, B. Seidensticker que nous pouvons considérer comme le pionnier dans cette démarche, a observé les effets comiques chez Homère et les trois Tragiques pour démontrer combien, dans une tension fructueuse avec leur contexte, ces effets comiques renforçaient l'effet

[1] JUDET DE LA COMBE, 2001 ; DUPONT, 2007 ; MARX, 2012.
[2] DUPONT, 2007.
[3] « the Euripidean tragedy *κατ΄ἐξοχήν* » dans SEIDENSTICKER, 1978, p. 319 ; SEIDENSTICKER, 1982, p. 17.
[4] ARISTOTE, *Poétique*, 1449b-1450a et 1452a-1453b.
[5] STYAN, 1962, p. 34 et 40 ; « ἀνάγκη » dans ROUX, 1972, p. 536 ; « ἀνήκεστον » dans KNOX, 1979, p. 256 ; MARX, 2012, p. 50.
[6] ROMILLY, 1986, p. 13.
[7] Littérature dramatique : Ionesco, Beckett cités dans LOSCO-LENA, 2012, p. 3.

tragique. S'il en a relevés chez Eschyle et Sophocle, son attention s'est surtout portée sur Euripide. A. Michelini[1], qui a prolongé les recherches sur Euripide, s'est intéressée aux effets comiques comme aux moments incongrus. Tout en affirmant qu'ils constituaient une des clés de la structure esthétique des pièces du poète, elle a montré qu'ils allaient, en fait, à contre-sens de leur contexte tragique[2]. À leur suite, O. Taplin, J. Jouanna et A.Moreau, chacun dans sa perspective spécifique, ont fini eux aussi par reconnaître l'existence des effets comiques ou de ces moments incongrus[3].

Il est manifeste que la perception d'éléments comiques se confronte à la sensibilité d'une époque comme à celle de tout un chacun, que le comique d'une époque n'est pas celui d'une autre, qu'il est plutôt l'affaire du ressenti que celle de l'argumentation[4]. Mais ces difficultés *a priori* ont fini par être surmontées grâce à l'approfondissement du champ de l'étude : St. Halliwell, par exemple, s'est appliqué à étudier le rire dans la culture grecque. Il ressort de cette étude que le rire peut être partagé, ainsi que Freud et Hobbes l'ont eux-mêmes développé, en deux catégories : le rire joyeux et le rire moqueur[5] ; ou, pour parler du registre comique, qu'il existe deux catégories : la bouffonnerie « βωμολοχία » par laquelle on cherche à amuser autrui et l'ironie « εἰρωνεία » par laquelle on cherche son propre plaisir[6]. Nous nous proposons donc de poursuivre la recherche sur les éléments comiques dans des tragédies « tragiques », non pas seulement d'Euripide mais aussi d'Eschyle et de Sophocle, selon ces deux entrées ; entrées qui par la suite ont d'ailleurs donné naissance à des personnages-types de théâtre[7]. Nous ne nous attacherons donc pas aux occurrences du mot « γέλως » (rire) ainsi que le recommandait O. Taplin[8], ni à la manifestation du rire provoqué par la folie, mais aux expressions du comique dans les dialogues et dans ses traductions scéniques.

Bien que l'idée de distanciation ait été formulée bien après le temps des tragédies attiques par Meyerhold puis Brecht[9], le jeu de distance et d'éloignement imposé par un théâtre codifié, comme l'était le théâtre grec, fait se superposer illusion théâtrale et démonstration de théâtralité. Le présent de la représentation indique alors nécessairement une polytonalité entre l'intrigue et sa réception, condition indispensable à l'établissement du comique[10] ; car, comme l'a constaté H. Bergson, le comique se loge dans les irrégularités, et il est perçu comme tel par un spectateur au cœur

[1] MICHELINI, 1987, p. 67.
[2] GREGORY, 2000, p. 59-62.
[3] (Étude des genres) TAPLIN, 1998 ; (Sophocle) JOUANNA 1998 ; (Eschyle) MOREAU, 2000.
[4] WINNINGTON-INGRAM, 1969 [1948], p. 40 (note 1).
[5] « playful » et « consequential » dans HALLIWELL, 1991 ; « rire innocent » et « rire tendancieux » dans FREUD, 1988 [1940], p. 177 ; HOBBES, *De la nature humaine*, trad. par le baron d'Holbach, chp IX, p. 46.
[6] ARISTOTE *Rhétorique* 1419b, 8, 9.
[7] SCHOENTJES, 2001, p. 34-35.
[8] TAPLIN, 1998, p. 190.
[9] Le concept de « distanciation » a d'abord été un sujet de recherche chez Meyerhold, que Chklovski a traduit par « ostranenie » et que Brecht a ensuite formulé par le célèbre « Verfremdungseffekt » dans VITEZ, 1991, p. 240.
[10] EMELINA, 1991, p. 84.

momentanément anesthésié[1]. Il s'avère donc que, par le fait même d'être mis en scène, le comique s'insinue dans les règles de l'art théâtral : les effets comiques, instants en suspension, jouent allègrement avec cette nature pluridimensionnelle du théâtre ; en prenant à partie le public, ils lui font prendre du recul. Ephémère, le comique divertit, entre en conflit sans laisser de trace. Il nous faudra donc ouvrir l'oreille aux registres et aux tonalités du texte des tragédies, voir comment les éléments comiques servent le déroulement de l'intrigue tragique, s'ils la renforcent ou s'ils la contrent ; comment ils se font rouage de l'action au point d'en devenir un prérequis. Nous nous interrogerons aussi sur leur utilité morale : la fonction sociale dont H. Bergson chargeait le rire, a-t-elle sa place dans ces tragédies éthiques[2] ?

La présente étude se compose de deux parties distinctes : la première porte sur le commentaire des textes de tragédie, la seconde sur le commentaire des mises en scène associées ; l'étude du comique dans le présent de l'action semble en effet pouvoir être confirmée dans le présent de la représentation. Ainsi, pour les parties textuelles, nous nous intéresserons d'abord au comique du type « βωμολοχία » et au registre réaliste : porté sur la scène par les personnages populaires, ce comique se fait divertissement autant que rouage de l'intrigue tragique, il semble la renforcer autant qu'il la contre. Puis nous nous intéresserons à l'« εἰρωνεία » : après avoir montré ses rapports avec le comique et le registre réaliste, nous étudierons l'ironie des roi-tyrans et le système de connivence qui s'établit avec le public, les limites du rire moqueur et les valeurs de l'intégrité héroïque. Qu'en est-il donc de l'ironie tragique par laquelle s'opère le renversement des rois-tyrans ? L'ironie tragique, garante d'une visée morale, met-elle aussi le public en position de complice ? Nous interrogerons donc le rapport qu'entretient le rire moqueur avec l'essence des tragédies éthiques. Dans la seconde partie, nous analyserons minutieusement ces mondes que les metteurs en scène créent autour des textes tragiques, les moyens mis en place et l'expression scénique du comique ; nous verrons notamment les différences entre un comique assumé et un comique suggéré. Si lorsqu'il est représenté, il ne semble pas antinomique des visées de la tragédie, celle-ci semble au contraire modifiée lorsqu'il est supprimé ou déplacé. Par cette étude, nous pourrons ainsi apprécier toute la richesse des expressions du comique dans le texte des tragédies comme sur la scène contemporaine.

[1] BERGSON, 2011 [1900], p. 37-38.
[2] JUDET DE LA COMBE, 2010 ; SZONDI, 2003 [1961].

Partie I : Les éléments comiques dans le texte des tragédies.

Chapitre I : « βωμολοχία » ou le comique des personnages populaires.

Nous traiterons dans cette partie du comique « bouffon » qui, selon son étymologie porte nécessairement sur les personnages populaires : le terme « βωμολοχία » vient du mot « βωμός » qui depuis Homère désigne l'autel sur lequel étaient offerts les sacrifices. Le « βωμολόχος » est « l'homme embusqué près d'un autel pour mendier, grâce à des singeries, les reliefs d'un festin », il deviendra par la suite, le bouffon[1]. Personnage archétypal, au même titre que le vieux père, le fils, la courtisane, des comédies de caractère du IVème siècle avant J.C., il est d'abord reconnaissable par le registre et le niveau de langage[2] propre aux personnages populaires. Pour ce premier chapitre, nous nous sommes appuyés sur les travaux de W. Schmidt-Hidding qui référence minutieusement les différents types de comiques[3] et notammment celui intitulé *Scherz* ou *Spaß* que nous avons traduit par *amusement*. Ainsi que son tableau en témoigne, le comique concerne aussi bien le comportement de « l'énonciateur » (posture et méthode) que celui de la « cible » et celui de « l'auditeur ». La « βωμολοχία » apportée par les personnages populaires se manifeste aussi bien par les effets de familiarité que par les effets de malice.

L'insertion de ces personnages au sein du déroulement de l'action tragique pose nécessairement la question de la place du registre réaliste dans les tragédies grecques, de ses effets et de ses fonctions. Car le registre réaliste par ses appétences prosaïques insère obligatoirement des phénomènes en décalage avec la conduite attendue des *personae dramatis*[4] et vient ainsi contrecarrer les développements unilatéraux sur la nature profondément ascétique de la tragédie grecque. Alors que H. D. F. Kitto invoque le caractère « religieux du drame » pour minimiser les traits caractéristiques humains (« humanistic ») présents dans les tragédies et notamment dans l'*Antigone* de Sophocle[5], B. Seidensticker nous rappelle les controverses coutumières autour des rapports qu'entretiennent le registre réaliste et le comique chez Eschyle[6] : certains comme M. Reinhardt[7] nient la présence du réalisme, d'autres comme L. Biffi[8], réprouvent l'idée que les « éléments réalistes » seraient synonymes de comiques. Néanmoins, ces irrégularités

[1] CHANTRAINE, s.v. « βωμός », p. 203.
[2] CARRIÈRE, 1979, P. 74 et 128.
[3] Annexe 1 ; SCHMIDT-HIDDING, 1963, p. 48 et 50-51.
[4] STEFANIS, 1997, p. 13.
[5] KITTO, 1956, p. 154.
[6] SEIDENSTICKER, 1982, p. 70-75.
[7] REINHARDT K., *Aischylos als Regisseur und Theologue*, A. Francke Verlag, Bern, 1949, p. 132.
[8] BIFFI, 1961, p. 89.

provenant du réalisme opèrent, quoiqu'on en dise, comme une rupture avec le ton propre à la tragédie et instaurent alors des ressemblances indéniables avec le registre comique.

Si ces points sont autant sujet à discussion, c'est qu'ils touchent à l'essence même du genre tragique dont les frontières avec la comédie ont été délimitées dès Aristote et qu'il définit ainsi : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements et dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre »[1]. Les partisans d'une tragédie grecque hiératique voient dans le réalisme une diversion à la douleur tragique qui n'a pas lieu d'être. Mais on peut se demander si l'apparition d'éléments comiques sur la scène des tragédies tragiques engage fondamentalement le processus cathartique développé par Aristote, quand A. Moreau affirme qu'elle est plutôt le signe de « l'habileté [d'Eschyle] à provoquer chez le spectateur à la fois l'angoisse et la pitié en même temps que le sourire »[2].

Les interrogations sur l'ambivalence des genres tragique et comique sont récentes et témoignent d'un héritage de déconstruction révélé au XXème siècle, comme l'ont analysé T. G. Rosenmeyer [3] et J. L. Styan. Ce dernier considère les théories traditionnelles insuffisantes pour expliquer la diversité des tons des drames modernes, en prenant pour exemples Euripide, Marlowe, Shakespeare et Molière[4]. En faisant apparaître Euripide comme l'un des instigateurs du bouleversement des théories traditionnelles, il ne semble donc pas inconcevable de faire remonter ces interrogations à l'Antiquité grecque, puisque comme le dit P. Vasseur-Legangneux, nous avons affaire non pas à « une tragédie grecque » mais à « des tragédies grecques » [5], laissant ainsi la place à l'étude non plus de la forme du genre mais de son contenu. L'introduction de ces personnages qui « parlent comme des gens du peuple, ainsi qu'il convient à la vraisemblance, utilisant des expressions pittoresques, des métaphores, et révélant des préoccupations prosaïques, terre à terre »[6] nous amène à penser le déroulement de l'action tragique sur plusieurs temporalités, comme l'insertion de temps courts dans le temps long du drame, créant décalages et contrastes au sein même de l'action tragique. J. Sareil soutient que le temps long de la tragédie se projette dans une linéarité de l'action, alors que la comédie, vue comme une succession de présents, n'existe qu'en elle-même. Et pour lui, l'insertion d'un épisode comique dans un épisode sérieux le dépossède de sa charge émotionnelle sans pour autant l'interrompre[7]. Il faudra alors regarder ces instants, plus ou moins courts,

[1] ARISTOTE, *Poétique*, 1449b-1450a.
[2] MOREAU A, 2000, p. 403.
[3] ROSENMEYER, 1998, p. 498.
[4] STYAN, 1962, p. 1-2.
[5] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 19.
[6] MOREAU, 1998, p. 28.
[7] SAREIL, 1986, p. 45-52.

comme un ressort de la tragédie, une sorte de clair-obscur qui viendrait noircir les contours du tragique[1].

Même si c'est à propos du drame satyrique que P. Voelke[2] fait entrer les décalages, l'exagération, la contradiction et les paradoxes comme autant de paramètres caractéristiques du comique, nous les retiendrons comme éléments de définitions pour cette étude. Car ces paramètres traitent de la disparité contenue dans l'idée de comique, qu'il soit « mécanique plaqué sur du vivant » pour reprendre l'expression de H. Bergson ou confrontation de deux mondes différents et en désaccord, celle opposant « un monde sérieux et le monde non sérieux, parcellaire, en contradiction avec le premier » pour reprendre J. Château[3], selon qui le comique syncrétise tout esprit de contradiction. Nous allons donc étudier les phénomènes de balancement et de décalage de ces personnages populaires propulsés sur le devant de la scène, dans le cours de l'action tragique à laquelle ils n'appartiennent pas, laissant le champ libre à leurs contradictions intérieures. Toutefois, s'ils sont extérieurs à l'action tragique, parce qu'ils ne sont pas concernés directement par elle, ils n'en restent pas moins un des rouages élémentaires.

A. D. Stéfanis qui s'est intéressé à la figure du messager, « ἄγγελος », dans les tragédies grecques, envisage les interventions des messagers sous l'angle du message rapporté : le récit se faisant action, ils deviennent la fonction qu'ils incarnent au point de disparaître derrière les mots prononcés[4]. On voit bien que, dans cette approche fonctionnelle, la résurgence de la personnalité de ces personnages secondaires est en quelque sorte amputée : ils font bien avancer l'action tragique en racontant ce qui s'est passé hors scène, mais leur individualité est reléguée au second plan. Au contraire G. H. Gellie[5] souligne cette individualité en affirmant que ce sont eux qui font le lien entre le public et l'action tragique : le réalisme de leur comportement apportent sur la scène une certaine faiblesse humaine que le spectateur, s'il ne s'y identifie pas, n'aura pas de mal à reconnaître et dont il pourra s'amuser. Mais ici, G. H. Gellie semble confiner leur rôle à un simple divertissement. Il nous faudra alors aborder le rôle des personnages populaires en gardant à l'esprit leur fonction comme leur personnalité, dans une perspective de l'agencement du tragique, afin de mieux saisir le décalage comique de temporalité et d'action de ces protagonistes. Ces personnages à potentiel comique font avancer l'intrigue machinalement, sans avoir à formuler explicitement les questions existentielles « τὶ δρῶ;» ou « τὶ δράσω ; » des héros de tragédies[6].

Nous nous attacherons consécutivement à l'étude de trois personnages populaires chez Eschyle, Sophocle et Euripide, personnages qui auront, chacun à leur manière, un message plus ou moins court à délivrer, sans être nécessairement et précisément des

[1] TAPLIN, 1998, p. 188.
[2] VOELKE, 2000, p. 103.
[3] CHÂTEAU, 1950, p. 449.
[4] STEFANIS, 1997, p. 13.
[5] GELLIE, 1972, p. 216.
[6] « Que faire ? », « Que vais-je faire ? », FARTZOFF, conférence du 27-28/10/16.

« ἄγγελοι »[1]. Il s'agira du Veilleur d'*Agamemnon*, du Garde d'*Antigone* et du premier messager des *Bacchantes*. H. D. F. Kitto n'hésite pas à déclarer que le Veilleur de l'*Agamemnon* est en quelque sorte l'ancêtre de nombre de personnes secondaires que l'on retrouve chez les autres Tragiques[2]. Nous observerons tous les phénomènes de décalage avec une action tragique qu'ils veulent fuir à tous prix, dans le vocabulaire comme dans le comportement à des moments précis de cette action. Eschyle aura confié au Veilleur le prologue ; Sophocle au Garde une péripétie dans le premier épisode ; et enfin Euripide au premier messager, l'annonce en miroir de la mort de Penthée[3], dans l'épisode central : le troisième épisode. Soliloque, dialogue ou tirade, l'expression de leurs préoccupations autocentrées leur donnera un caractère allant d'une certaine ingénuité à une malice certaine, jurant alors avec la conduite héroïque attendue sur la scène tragique.

[1] STEFANIS, 1997, p. 243 (Appendice).
[2] KITTO, 1939, p. 65.
[3] DE JONG, 1992, p. 573.

A) Le Veilleur dans *Agamemnon* d'Eschyle.

Nous avons choisi d'étudier ici la figure du Veilleur de l'*Agamemnon* d'Eschyle, car, comme beaucoup de commentateurs l'ont affirmé, il a servi de modèle pour de nombreux personnages issus de la classe populaire. Le message qu'il aura à transmettre sera le plus court possible : ce sont les cris de joie (v. 25), ceux qui annoncent à Clytemnestre comme à la ville d'Argos la victoire contre Troie et le retour imminent d'Agamemnon. Le Veilleur est seul sur scène. Il ne pourra compter que sur la seule portée de ses acclamations pour faire parvenir la nouvelle : il n'a donc pas d'autre interlocuteur que lui-même. Nous assisterons pour un court instant aux atermoiements, aux doutes et à la joie d'un personnage dont la mission s'achève en même temps que l'apparition du signal victorieux. Il nous faudra examiner comment le temps qui lui est octroyé sur scène est à la fois inclus et annexé au temps de la tragédie, comment ce prologue, tout en se suffisant à lui-même, prépare les spectateurs à ce qui va suivre.

Quand bien même il aurait eu pour modèle l'ouverture des *Phéniciennes* de Phrynichos[1], l'innovation dont a fait preuve Eschyle en laissant le soin de l'ouverture de l'*Orestie* à un homme ordinaire reste singulière[2]. D'autant plus lorsque l'on comprend que c'est perché sur le toit du palais qu'il s'exprime : en haut de la *skéné* (« ἐπισκήνιον »), lieu par la suite réservé aux divinités[3]. Les positions spatiale et théâtrale qui lui ont été assignées n'auront de cesse de se jouer des conventions comme de nous surprendre dans une imbrication habile avec les matériaux bruts du quotidien inhérents à son statut. Lui qui se sera rapproché des astres en admirant « leur nocturne appareil assemblés», lui à qui B. Deforge prête volontiers une grandeur cosmique[4], ne rougira pas non plus d'étaler ses peines et ses souffrances, malgré tout bien en deça de celles que subiront les héros de la tragédie naissante. De cet antagonisme entre spirituel et prosaïque, vont assurément naître des dissonances, comme autant de variations rythmiques et harmoniques favorables à l'apparition de rengaines légères et distrayantes pour un thème tragique. On ne saurait mieux parler de cette confrontation de temporalités, d'espace et de préoccupations qu'A. Moreau quand il dit : « Eschyle n'est pas seulement le poète hécatonchire décrit par Hugo, ni le colérique aux mots empanachés dont se moque Aristophane. Il est capable de finesse et de réalisme dans la peinture de ses personnages, aussi bien que d'humour »[5].

Nous verrons ainsi comment Eschyle manie l'art de l'intrigue en créant un effet de surprise face au double paradoxe de la situation d'énonciation du prologue : c'est un personnage populaire, gardien indéfectible des figures de décalage et d'exagération, qui

[1] FRAENKEL, 1962, p. 25.
[2] KITTO, 1939, p. 65. Nous retrouverons par la suite des personnages populaires à qui le prologue est confié, comme au Laboureur dans l'*Electre* d'Euripide.
[3] « Les apparitions d'humains sur le toit sont toujours exceptionnelles et étonnantes, car cet espace scénique sert surtout aux apparitions divines : quatorze contre cinq utilisations par des humains dans les tragédies conservées. Il s'appelle d'ailleurs le *theologeion*, le lieu où les dieux parlent » dans VASSEUR-LEGANGNEUX, 1998 p. 63 ; AUGER 1983, p. 58.
[4] DEFORGE, 2004, p. 54 et 321.
[5] MOREAU A., 1998, p. 27.

sera le garant de la mise en place des nœuds de l'action tragique, comme de sa profondeur spirituelle. N'oublions pas que « si la surprise joue un grand rôle dans le déclenchement du rire, elle n'en est pas un élément constitutif […] elle est une exigence du suspense »[1]. Nous interrogerons la profondeur de la contemplation des étoiles pour voir s'il ne s'agit pas là d'une invocation machinale en étudiant ainsi la confrontation du mystique et du populaire ; car, oui, nous sommes aux premières loges pour écouter les complaintes d'un Veilleur en proie à une forte émotivité et à des préoccupations basses et autocentrées : c'est la confrontation du pathétique et du populaire. Les ruptures créées entre les différents registres faciliteront l'accès d'effets plaisants. Eschyle ici se fait orfèvre dans la composition de l'intrigue : il nous incite à prendre ce prologue à la légère alors même que tous les rouages nécessaires à l'intrigue se mettent déjà en place. L'ingénuité du Veilleur comporte paradoxalement tous les éléments substantiels pour l'installation de la tragédie de l'*Orestie*.

1) Contemplation cosmique ou invocation machinale ?

a) Un Veilleur qui fait preuve de foi ou de superstition ?

À la lecture des commentaires de G. Thomson, le premier vers de cette trilogie d'Eschyle revêt une dimension spirituelle que pourtant ni le Veilleur ni les spectateurs du Vème siècle ne semblent soupçonner : « θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ᾽ἀπαλλαγὴν πόνων » (C'est aux dieux d'abord que je demande d'être délivré de mes peines, v. 1). En effet, G. Thomson donne à l'expression « ἀπαλλαγὴν πόνων » une valeur mystique : « delivrance from labour or evil »[2] ou pour le dire en français : « délivrez-nous du mal ». Cette doctrine spirituelle peut faire référence à la libération des souffrances terrestre et corporelle après la mort. Il n'est peut-être pas nécessaire d'aller jusqu'à faire coexister le mysticisme d'Eschyle avec le christianisme, bien que les différentes tragédies eschyléennes explorent les champs de culpabilité et de souffrance, de purification et de salut, comme le remarque très justement B. Deforge : « La souffrance eschyléenne est une théophanie ; elle est toujours cosmique ; par là celle de Prométhée en est le symbole, et il n'est pas jusqu'au Veilleur de l'*Agamemnon*, dont nous avons démontré la profondeur acquise dans la contemplation du ciel nocturne, qui n'ait obtenu une part de sa sagesse dans la longue ascèse immobile qui a été la sienne. Il n'est pas de perdition sans salut, d'injustice sans justice, de souffrance sans Dieu ; l'injustice de Zeus, sensible dans le *Prométhée enchainé*, est une forme de sa Justice »[3]. Le Veilleur est en effet dans l'attente de la libération de ses peines quand il fait cette prière.

Nous sommes néanmoins en droit de sonder plus avant, à travers le texte, son état d'esprit. E. Fraenkel souligne, à propos du « μὲν », qu'on attend un « δέ » qui ne vient pas,

[1] SAREIL, 1986, p. 8.
[2] THOMSON, 1966, II, p. 9.
[3] DEFORGE, 2004, p. 396.

ou alors seulement après qu'il s'est laissé submerger par un inventaire primesautier des souffrances qu'il endure[1]. Si les « dieux » qu'il supplie sont le premier mot qu'il prononce, ils ont bel et bien disparu pour être remplacés par « τυχή » induit dans le vers suivant : « Νῦν δ᾽εὐτυχὴς γένοιτ᾽ἀπαλλαγὴ πόνων, » (Et maintenant, que vienne la bonne fortune qui me délivre de mes peines, v. 20). La présence d'un composé de « τυχή », que l'on rapprocherait volontiers de la notion de providence dans une société emprunte de religiosité, n'est pas sans importance. Elle qui est une abstraction personnifiée dans l'imaginaire grec, engage certes l'homme et sa destinée, mais elle fait aussi partie de ces croyances qui sont passées dans le langage populaire, ainsi que finit par en convenir G. Thomson sur le lien qu'entretient l'expression « ἀπαλλαγὴν πόνων » et la délivrance des souffrances terrestres. En lui adjoignant le préfixe laudatif « εύ », on comprend bien que le Veilleur met toutes les chances de son côté pour s'attirer ses faveurs. D'ailleurs une fois que le feu annonciateur apparaît, il s'écrie : « τὰ δεσποτῶν γὰρ εὖ πεσοντα θήσομαι, / τρὶς ἓξ βαλούσης τῆσδέ μοι φρυκτωρίας » (Les bons coups de mes maîtres, je les garderai : un trois fois six jetés pour moi, avec ce flambeau, v. 32-33). Nous retrouvons à nouveau le « εὖ » laudatif en position adverbiale cette fois ; avec le participe nominal du verbe « πίπτω » tomber – ou ici bien tomber, il file l'idée d'une croyance qui se mue en superstition plutôt qu'en une foi intangible. Les « trois fois six » font référence aux jeux de dés, déjà prisés sous l'Antiquité, et marquent le coup gagnant : le passage par cette expression imagée – dont les personnages populaires sont apparemment friands, traduit littéralement sa « veine ». Il ne s'en remet plus aux dieux, ni ne les remercie de lui avoir accordé le salut. Si le Veilleur fait preuve de profondeur, on pourrait la qualifier, paradoxalement, de rudimentaire.

b) Une piété bien populaire.

Les dieux sont absents dans la reprise du vers 20 comme nous venons de le voir. Ce sont les étoiles, vues comme des puissances agissantes « λαμπροὺς δυνάστας »(v.6) qui les ont vite remplacés. E. Fraenkel précise que l'ancien monde voyait dans les étoiles des objets animés, des « mighty lords »[2], et si B. Deforge nous avertit qu' « il semble bien qu'une telle contemplation a été très tôt un des traits essentiels de la spiritualité de l'homme »[3], regarder les étoiles pour trouver du réconfort sied aussi bien à l'homme de foi qu'au profane en quête d'inspiration. Le Veilleur pourra jouer avec ces deux types comportements !

Le vocabulaire utilisé par le Veilleur qui guette, au milieu des étoiles, le signal de feu, nous montre comment une approximation, une confusion s'est créée dans son esprit, entre les dieux, les étoiles et le signal. Il emploie des mots de même racine : « λαμπρός », (v. 6), « λαμπάς » (v. 8) et « λαμπτήρ » (v. 22) pour désigner successivement l'éclat des étoiles, le flambeau, puis la torche. Il aura du mal à cacher sa joie quand il apercevra enfin le feu

[1] FRAENKEL, 1962, II, p. 1.
[2] FRAENKEL,1962, II, p. 5.
[3] DEFORGE, 2004, p. 38 (note 74).

libérateur : l'exclamation « ὦ χαῖρε λαμπτὴρ » (v. 22) qui conjugue, selon E. Fraenkel, le registre familier et le langage homérique[1], en témoigne. On peut se demander s'il ne va pas jusqu'à l'idolâtrer, tant son obsession pour ce feu est grande, et tant son piètre destin de Veilleur lui est attaché. Il n'y fera pas moins de huit fois référence dans la quarantaine de vers qui lui sont impartis[2] ; et la reprise du premier vers se conclut ainsi : « εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός » (qu'apparaisse le bon messager, le feu enténébré, v. 21), attribuant à la flamme une puissance salvatrice divine. Il l'attend, ce signal, maître des éléments, qui fera naître la lumière des ténèbres. Le message qu'il apportera, a d'ailleurs quelque chose d'oraculaire, comme le sous-entendent les mots « φάτις » (v. 9) et « βάξις » (v. 10), qui tous deux font écho à une parole en train d'être prononcée.

Nous n'aurons pas la rudesse de Houseman que cite E. Fraenkel : « Eschyle ne s'y connaissait pas plus en astrologie, qu'il ne connaissait le Christianisme ou la petite vérole »[3] pour rendre compte de ces trois tessitures que sont : les étoiles, les dieux et le rudimentaire. Nous ne jugerons pas la scientificité d'Eschyle, mais plutôt son habileté à mettre en place des effets de décalages de tons et de nuances qui font varier la perception de l'harmonie tragique. La prière du Veilleur est certes sincère, mais elle est aussi le reflet d'une réaction machinale d'un homme seul et désœuvré. Il nous faut maintenant étudier ses envolées pathétiques, en ayant toujours à l'esprit les figures de décalages et d'exagération propres aux personnages populaires.

2) Complaintes d'un Veilleur.

Si nous avons abordé le décalage provoqué par la rencontre du mystique et du populaire, il nous faut nous intéresser à la confrontation du pathétique et du prosaïque. Certes les conditions de travail du Veilleur ne sont pas attrayantes, mais Eschyle a-t-il voulu nous présenter le « psaume pathétique de désespérance »[4] d'un homme du peuple, comme l'affirme G. Roux ? Ou, au contraire, dépeindre ses émotions intérieures en empruntant au registre réaliste ses tournures sans ambages ? Nombre de commentaires ont déjà été écrits au sujet de ce fameux Veilleur et de ses tourments, notamment par E. Fraenkel, G. Thomson, A. Moreau et G. Roux. Nous nous appuierons essentiellement sur leurs ouvrages. Quand bien même les différentes analyses des peines du Veilleur ont été maintes fois évoquées par ces différents commentateurs, elles seront encore une fois au cœur de notre démonstration qui se tourne vers les éléments comiques.

[1] FRAENKEL,1962, II, p. 15-16.
[2] « λαμπάς » v. 8 et 28, « αὐγή » v. 9, « πύρ » v. 9 et 21, « λαμπτήρ » v. 22 et « φρυκτός » v. 30 et 33.
[3] FRAENKEL, 1962, II, p. 5.
[4] ROUX, 1970, p. 18.

a) Personnage en proie à une forte émotivité.

En regardant précisément le vocabulaire attribué d'un côté à la peine et aux ténèbres, et de l'autre celui attribué à la joie et à la lumière dans la première partie du prologue, nous nous apercevons que le nombre de mots utilisés est quasiment le même – une dizaine environ[1]. Cette distribution illustre bien les sentiments contraires qui l'habitent : bercé par la lueur des étoiles, c'est le néant des ténèbres qui l'attend : elles n'auront néanmoins pas raison de ses motivations à se plaindre comme à espérer. Les phrases sont longues, les participes nombreux, autant d'appositions qui développent spontanément ses impressions, « avec l'idée sous-jacente que le beau langage est un langage complexe »[2].

Dans la seconde partie du prologue, une fois le signal de feu apparu, les phrases sont plus courtes, et témoignent d'une confrontation plus brutale entre la réjouissance et l'inquiétude. Et s'il est prêt à danser pour célébrer la nouvelle « χορεύσομαι » (v. 31), il préfère se taire face à la menace. Il a un « bœuf sur la langue » (« βοῦς ἐπὶ γλώσσῃ / βέβηκεν· », v. 36-37). Cette image est une expression populaire, elle met en lumière le goût des personnages de basse condition pour l'exagération et le recours au concret, au trivial. Elle crée obligatoirement une rupture avec l'inquiétude montante. On pourrait facilement lui appliquer les mots de H. D. F. Kitto décrivant le comportement de la vieille servante dans *Ion* : « Indignation et plaisir, rage et désespoir, s'enchaînent hâtivement »[3]. Le passage d'une émotion à l'autre, de l'espoir au désespoir, de la lumière aux ténèbres, puis de la joie triomphante à l'inquiétude aphasique ne peut que favoriser le sentiment d'ambiguïté quant aux registres utilisés. Ces multiples décalages de tonalité et de rythme englobent aussi bien le « psaume pathétique de désespérance » d'un homme du peuple que ses moments d'euphorie. La sensibilité du spectateur est sollicitée par ce concert de registres. S'il ne peut avoir de doute sur le genre en lui-même, le niveau très personnel des préoccupations du Veilleur lui indique que ce personnage crée des dissonances avec les thématiques tragiques.

b) L'incommodité, même forcée, n'est pas tragique !

Pour parler des préoccupations du Veilleur, nous utiliserons les différentes analyses d'A. Moreau, E. Fraenkel et G. Roux qui ont tous trois traité des éléments pittoresques contenus dans cette scène. Le premier les aura observés sous le prisme du comique, tandis que le dernier les aura associés au registre pathétique. Mais revenons d'abord sur les premiers vers du prologue (v. 1-3)[4] :

[1] Peine et ténèbres : « νυκτέρος » v. 4, « νύξ » v. 22, « ὀρφαίος » v. 21, « πόνος » v. 1 et 20, « νυκτίπλαγκτος» v. 13, « ἀντίμολπος » v. 18, « κλαίω » v. 18, « συμφορά » v. 18, « στένω » v. 18. Joie et lumière : « ἄστρον » v.4, λαμπρός v. 6, « ἄστηρ » v. 7, « πύρ » v. 9 et 21, « φαίνω » v. 21, « ἐλπίζω » v. 11, « κέαρ » v. 11, « εὐτύχη » v. 20.
[2] A propos de la construction cf. MOREAU A., 1998, p. 29 et FRAENKEL, 1962, II, p. 2.
[3] KITTO, 1939, p. 326.
[4] Traductions de B. DEFORGE légèrement modifiées.

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ᾽ ἀπαλλαγὴν πόνων
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἣν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
[… κάτοιδα …]

C'est aux dieux d'abord que je demande d'être délivré de mes peines, de ma garde tout au long de l'année, campant sur le toit des Atrides, dans mes coudes, un chien justement.

La construction et l'emploi de certains mots nous confortent dans l'idée que le Veilleur serait mieux ailleurs que là où il est. L'utilisation redondante des mots « φρουρά » et « κοιμάω » est mise en avant par la scansion qui les isole à chaque extrémité du vers. E.Fraenkel rappelle le caractère militaire de « κοιμάω », et nous voyons que « φρουρά » qui est absent de la littérature homérique, est surtout employé chez Xénophon et Thucydide. Il tient donc à signaler qu'il est en train de faire son devoir. La même construction en écho est utilisée pour le vers suivant et évoque cette fois le lieu (« στέγη ») et la posture (« κυνὸς δίκη »). Le commentaire de E. Fraenkel nous permet de comprendre qu'il n'y a rien d'anormal à voir des chiens sur les toits et qu'on les retrouve sur des représentations picturales[1]. L'expression imagée est de bon ton pour un personnage populaire, et la traduction poétique de B. Deforge réussit à transmettre autant la valeur lexicale du mot que l'impression du discours direct, caractéristique de l'expression populaire, mis en apposition : « – un chien justement – »[2]. La comparaison avec les chiens, si elle n'est pas autant dégradante que ce que l'on pourrait croire aujourd'hui, reste d'un niveau très prosaïque. Il revendique cette qualité d'obéissance qu'ont les chiens de garde.

Les discussions autour du terme « ἄγκαθεν » et de sa traduction permettent de comparer le degré des peines endurées du Veilleur et les souffrances de ceux qui sont partis au combat[3]. P. Mazon qui a fait de « ἄγκαθεν » une contraction de « ἀνέκαθεν » « en partant de haut », l'a fait porter sur « ἐτείας μῆκος » et l'a traduite par « sans répit »[4]. Mais M. Lejeune proscrit tout malentendu quand il dit : « Comme ἔκαθεν existait à côté de ἐκάς, ἀνέκαθεν à côté de ἀνέκας, en vertu d'une analogie toute formelle, ἄγκαθεν a été formé à côté de « ἀγκάς » »[5] (adv. sur les coudes). Ainsi, « ἄγκαθεν » est en réalité une référence à la posture du Veilleur sur le toit. Les traducteurs qui ont choisi cette version, s'opposent à la traduction de P. Mazon qui y voyait une référence temporelle. C'est l'incommodité d'un soldat en faction qui est accentuée, mais elle n'est rien à côté de ce qu'a enduré l'armée argienne. La traduction de P. Mazon conduisait à un contresens sur le nombre d'années passées à monter la garde et donc manquait de pouvoir nous éclairer sur les différents degrés de souffrance, comme l'explique E. Fraenkel : une année ne semble pas si longue comparée aux dix ans de la guerre de Troie[6].

[1] FRAENKEL, 1962, II, p. 4-5.
[2] DEFORGE, 2001, p. 299.
[3] FRAENKEL, 1962 et ROUX, 1970.
[4] MAZON, 2009, p. 10.
[5] LEJEUNE, 1939.
[6] FRAENKEL, 1962, II, p. 2.

L'incommodité de la situation du Veilleur est ensuite vivement détaillée, comme le décrit très bien A. Moreau : « Il est là, dans l'inconfort le plus total, couché sur ses coudes (v. 3) hiver comme été. Sa couche est pénétrée de rosée (v. 11). Il est loin de sa maison. Il lui est interdit de s'endormir et il doit secouer sa torpeur en fredonnant des chansons (v. 12-17) ». L'adresse aux dieux et la bonne fortune qu'il souhaite visent donc tout bonnement le confort et le repos. Les envolées pathétiques du Veilleur résonnent comme la complainte des peines du quotidien, et le quotidien n'a rien de tragique. W. Marx nous rappelle la confusion qui règne autour du terme tragique[1], le genre tragique n'a que le mot en commun avec la notion de « tragique » apparue il n'y a que deux siècles. Le mot « tragique » est aujourd'hui constamment employé, mais n'a plus de rapport avec l'idée de nécessité et de destin. Un décalage, qu'on pourrait ressentir comme comique par la contradiction qu'il contient, associe dans le prologue la nécessité à la superstition et fait porter le destin sur les désagréments du quotidien.

c) Mes peines, mon lit, et moi !

« L'étude du réalisme fait prendre conscience d'une autre caractéristique de ces personnages, l'intérêt qu'ils éprouvent pour leur personne, si insignifiante soit-elle, la présence du moi »[2].

A. Moreau et A. Fraenkel ont eu raison de souligner la mise en avant du sentiment de possession sous jacente tout au long du texte. Il s'agit tout d'abord du démonstratif « τῶνδε » qui accompagne « ἀπαλλαγὴν πόνων » (v. 1) et qui suggère, dans le cas présent, une sorte de possessif à la première personne à traduire par « mes peines ». Nous trouvons ensuite le possessif « ἐμήν » qui, dans une hyperbate (v. 13-14 « εὐνὴν… ἐμήν »), prend des allures d'emphase. Elle vient encore augmenter ce sentiment de possession. Nous retrouvons cette culture de l'égotisme : « αὐτός τ᾽ἔγωγε φροίμιον χορεύσομαι· » (Et c'est moi, moi, qui le premier conduirai les chœurs, v. 31). L'utilisation à la première personne du singulier du pronom « ἔγωγε » doublé par le pronom adjectif « αὐτός » et renforcée par les doubles enclitiques « τε » et « γε », mime, en quelque sorte, les impulsions de pas de danse, le balancement des pieds (gauche-droite) – on peut d'ailleurs se demander à juste titre s'il fait en effet, quelques pas de danse sur le toit du palais des Atrides[3]. C'est lui qui mène la danse, le chœur sur le toit ! Les occurrences du « moi » illustrent bien l'intérêt qu'il porte à sa personne dans une démarche revendicatrice qui mettrait en avant son application dans son travail.

Et malgré l'affection manifestée pour son roi (« εὐφιλῆ χέρα ἄνακτος οἴκων », v. 34-35) et le regret des jours heureux (« οὐχ ὡς τὰ πρόσθ᾽ἄριστα », v. 19), les derniers vers

[1] MARX, 2012, p. 48.
[2] MOREAU, 1998, p. 31.
[3] Ce que sous-entend G. Thomson, cf. THOMSON, 1966, II, p. 19 : « when he sights the beacon, he hails it gladly, calls the Queen to raise the alleluia, and begins to dance for joy – but breaks off abruptly, arrested by some obscure misgiving » ; ce que réfute E. Fraenkel cf. FRAENCKEL, 1962, II, p. 19.

du prologue viennent confirmer l'impression qu'aussi obéissant qu'un chien de garde puisse être, l'implication du Veilleur est somme toute limitée. Il reste exercé à donner l'alerte, mais la frileuse prudence le saisit une fois cette tâche effectuée : « […] ὡς ἐκών ἐγώ /μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι. » (moi, je m'en tiens à ça : à ceux qui savent je parle, pour ceux qui ne savent pas j'oublie , v. 38-39). La présence de « ἐκών » accompagne à la fois « αὐδῶ » et « λήθομαι » ; elle nous donne des indications sur le caractère réfléchi et volontaire du Veilleur à faire le choix de parler pour les uns et d'oublier pour les autres. Mais le balancement d'une proposition à l'autre dans son opposition, « μαθοῦσιν / κού μαθοῦσι », remet en question cette prise d'initiative : elle a plutôt tendance à pointer du doigt un délit de neutralité délibérée. S'il manifeste une capacité d'adaptation à dire ou à ne pas dire, il manque cruellement d'engagement. Il a, en effet, amplement récolté son lot de souffrances, comme l'affirme G. Roux dans le cadre de ses réflexions autour du registre pathétique de ce passage de l'*Agamemnon*. Alors que la recherche du confort et de la sécurité reste une sage et saine décision, elle ne présente rien d'héroïque. Cette conclusion exprime tout le décalage de ce personnage populaire dont le rôle s'arrête en même temps que débute l'action tragique. Le public pourra lui témoigner, plutôt que de l'empathie comme le souligne E. Fraenkel, une forte sympathie grâce à laquelle le sourire pourra se combiner à la peur et à l'angoisse cathartiques. Nous pouvons d'ailleurs ajouter qu'il s'agit d'une sorte de figure de prétérition dont J. Sareil[1] précise que si elle ne fait pas le comique, elle le privilégie. Il est vrai que le Veilleur n'en dira pas plus, mais au fil de son propos nous pourrons entendre des indices révélateurs de l'agencement tragique. Le Veilleur qui les a inconsciemment déjà délivrés, en plus d'apporter des tons bigarrés à la tragédie, incarne donc parfaitement sa fonction de « προλογίζων ».

3) La naïveté comme ressort de l'intrigue tragique.

Nous allons donc maintenant nous intéresser aux quelques indices disséminés par le Veilleur, indices dont ni lui, ni le spectateur ne peuvent mesurer encore toute la portée. G. Thomson compare cette ouverture à ce qu'auraient pu faire Shakespeare ou Sénèque, dans une démarche argumentative un peu étonnante, puisqu'elle procède à la comparaison de l'esthétique de différents dramaturges que plusieurs siècles séparent. Ceux-ci auraient préparé l'arrivée de la reine aux funestes desseins dans une adresse directe au public par soliloque ou en aparté par exemple, plutôt qu'à la manière d'Eschyle. Une question reste à poser à propos des mots du Veilleur : n'est-on pas face justement à un soliloque ? ou autrement dit : à qui s'adresse-t-il ?

E. Fraenkel est catégorique, la conception de l'aparté ne fait pas partie des conventions traditionnelles des tragédies attiques. Le Veilleur s'adresse aux dieux, comme c'est l'usage dans les premières scènes de l'*Orestie*, et n'a pas conscience de la présence des

[1] SAREIL, 1984, p. 13.

spectateurs. Mais nous avons vu que cette prière prenait très vite l'allure d'un cahier de doléances en contradiction avec la religiosité du drame ; que sa position spatiale elle-même l'écartait du lieu où les « πράττοντες » (les *agissants*)[1] habituellement évoluent ; et que la dernière phrase, dont nous venons de montrer l'anxieuse impartialité, attire sans peine l'attention des exégètes autant que de celle l'auditoire, seule entité à l'écouter. Et si G. Thomson qualifie la composition du prologue d'Eschyle d' « économique »[2], nous y lirons plutôt l'acuité du poète à dissimuler le sentiment tragique sous les traits légers de l'ingénuité populaire.

a) Préparation de l'entrée de Clytemnestre.

Nous citerons G. Thomson à propos de la mise en place de l'intrigue, car même s'il compare l'art de composition d'Eschyle à celle d'artistes postérieurs, il a en décelé toute la force : « Nous l'entendons [Clytemnestre] avant de la voir ; nous la voyons bien avant qu'elle ne parle. Chaque fois qu'elle apparaît sur le seuil du palais, les mots du chœur fonctionnent comme un commentaire inconscient de ce qui lui traverse l'esprit, à tel point que, lorsqu'elle parle enfin, nous pouvons comprendre le sens caché de ses mots, et nous sommes préparés ainsi aux ultimes révélations de ses motivations ; elles sont plus impressionnantes justement parce qu'elles ont été retardées »[3].

Le Veilleur ne prononce jamais son nom, il apparaît pour la première fois seulement au vers 84, lors du premier *stasimon*. Clytemnestre n'entre en scène qu'au second épisode (v. 264). La première fois qu'il en fait mention c'est en ces termes : « γυναικὸς ἀνδρόβουλον […] κέαρ » (le cœur d'une femme aux mâles desseins, v. 11) ; la seconde, c'est associée à la figure Agamemnon « Ἀγαμέμνονος γυναικὶ » (v. 26). L'utilisation de « ἀνδρόβουλος » est très significative, E. Fraenkel signale qu'en effet ce mot est un *apax* ; il est possible de penser qu'il s'agit d'un mot créé par Eschyle ; sa composition est simple et très explicite, associé de manière oxymorique à « γυναικὸς », il est extrêmement péjoratif. Il renferme l'idée d'une aberration morale condamnée par le bon sens populaire : une femme qui se comporte comme un homme est contre-nature ! Cette locution qui exprime à la fois fascination et rejet, fait dores et déjà de Clytemnestre une « gigantic figure » pour reprendre E. Fraenkel. Mais elle est parallèlement le signe de projections primaires d'un personnage populaire dépassé par les événements. Lors de l'entrée en scène de Clytemnestre, le public saura largement discerner ses funestes motivations, car il aura été orienté par ce type de remarques dont le sens commun prend instinctivement l'aspect d'argument d'autorité : le jugement populaire a l'avantage d'être un sentiment facilement partagé.

[1] ARISTOTE, *Poétique*, 1448a 1.
[2] THOMSON, 1966, II, p. 17.
[3] THOMSON, 1966, II, p. 17.

b) Personnification naïve du palais ?

Mais l'appréhension face à l'entrée prochaine de Clytemnestre n'est pas la seule à être travaillée avant son arrivée. Il suffit de regarder plus attentivement la personnification que le Veilleur fait du palais (v. 18-19) :

κλαίω τότ᾽οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων οὐχ ὡς τὰ πρόσθ᾽ἄριστα διαπονουμένου.	Je pleure alors sur la maison, son sort je lamente car ce n'est plus comme avant, quand pour le meilleur elle peinait.

L'utilisation du verbe « διαπονέω » donne bien du souci aux traducteurs si on veut respecter l'idée de se donner du mal en même temps que l'idée de maintenir en forme. G. Thomson n'a pas hésité à le mettre en lumière : « I always weep for the state of this great house, / Not in such fine shape as it used to be » (Je pleure toujours l'état de cette grande maison, plus aussi en forme que d'habitude). Car avec ce verbe commence la lente personnification du palais. Le Veilleur ajoute : « […] οἶκος δ᾽αὐτος, εἰ φθογγὴν λάβοι, /σαφέστατ᾽ἂν λέξειεν· » (la maison elle-même, si elle avait une voix, parlerait très clair, v. 36-37). Le lien entre la maison et la malédiction a été soigneusement tissé par les Erinyes, grandes héroïnes de l'*Orestie*, comme nous pouvons très rapidement le voir par les références suivantes : Cassandre (v. 1188-190) fera allusion aux Erinyes qui habitent les murs de la maison « ἐν δόμοις μένει » ; Clytemnestre voudrait voir les furies meurtrières quitter les poutres de la maison une fois le meurtre d'Agamemnon accompli (v. 1575-76) : « ἀλληλοφόνους / μανίας μελάθρων ἀφελούσῃ ». Ces exemples non exhaustifs sont représentatifs des rapports entretenus entre la folie vengeresse et les murs du palais. Les Érinyes, dans un premier temps, viendront hanter Oreste qui sera seul à les voir, à la fin des *Choéphores* (v. 1048-1076), pour enfin s'incarner sur scène, seulement dans la *parodos* des *Euménides*. Cette entrée tardive du chœur des Érinyes dans les *Euménides* est singulière dans l'art de la composition des tragédies attiques. Cette hypothèse est développée par N. Loraux dans son article « Alors apparaîtront les Erinyes » [1], et nous comprenons aisément que l'effet de surprise de leur entrée à retardement aura en fait été mis en place dès le prologue de l'*Agamemnon*. Ce n'est pas seulement une voix qui va être prêtée au palais, mais des corps tout entiers.

Il n'y a rien de drôle à proprement parler de dire que les murs du palais des Atrides sont habités par les Erinyes, mais malheureusement pour le Veilleur qui est le premier à timidement l'annoncer, parler de maison hantée, quand on est soi-même dans l'exagération, ne peut être pris trop au sérieux. Ce sont ces phénomènes de décalage et d'exagération qui peuvent avoir raison du sérieux du prologue, car nous sommes bien face à la confrontation de mondes différents que tout oppose : le mystique, le pathétique et le populaire. Par ce prologue, Eschyle a réussi à installer tous les rouages intrigants de l'action tragique avec une certaine légèreté, et ce grâce à la mise en scène d'un personnage

[1] LORAUX, 1988, p. 93-107.

populaire dont la présence anecdotique semble opérer une étonnante réplique du destin des héros de la tragédie naissante, réplique aussi ésotérique que divertissante, aussi fictive que réaliste.

Nous avons donc vu chez le Veilleur un goût pour les expressions imagées et une tendance à afficher un comportement qui s'éloigne de la conduite attendue des héros de tragédies : sa prière aux dieux, aussi profonde soit-elle, est dictée en partie par une croyance machinale et superstitieuse, car liée à des préoccupations prosaïques comme la recherche du confort. Il témoigne aussi d'un certain égotisme et d'une peur de l'engagement, et reste profondément influencé par le bon sens commun. Le Veilleur incarne sur la scène tragique l'essence d'une nature par ailleurs profondément humaine. Ces traits de caractère auront servi de modèle aux autres serviteurs de tragédie comme nous allons le montrer avec le Garde d'*Antigone* et le premier messager des *Bacchantes*. Il n'empêche que l'introduction de décalages de registre et de temporalité ne rompt pas avec l'esprit tragique, ni ne diminue leur fonction, au contraire, elle en est un rouage subtil, comme ici la charge de toute la mise en place de l'intrigue tragique.

B) Le Garde dans *Antigone* de Sophocle.

La figure du Garde d'*Antigone* retiendra notre attention pour cette étude. Nous tenterons de voir comment Sophocle, en s'inspirant de la figure du Veilleur de l'*Agamemnon* d'Eschyle, a amplifié les effets de surprise et de décalage liés aux problématiques de l'insertion d'un soldat ordinaire dans le déroulement de l'action tragique. La scène du Garde qui correspond aux deux premiers épisodes de la tragédie, est donc composée de deux parties distinctes (v. 223-331 et v. 384-440) séparées par le chant du chœur (premier *stasimon*). Cette fois-ci, le dramaturge aura confié à ce personnage populaire la lourde tâche d'introduire une péripétie qui viendra contrecarrer sans demi-mesure l'autorité du roi-tyran en place. La particularité de cette double entrée, dont A. D. Stéfanis considère qu'elle est une variation du « diptyque des discours informatifs » cher à Sophocle, lègue au Garde la responsabilité d'annoncer deux messages indispensables au déroulement de l'intrigue. Les messages délivrés traduiront là aussi le goût de Sophocle pour « l'anti-information » comme pour « la ruse » [1]. Lors de la première entrée, il annonce à reculons que le corps de Polynice a été enterré malgré l'interdit tout juste proclamé par Créon (v. 162-210) ; et dans la seconde, alors qu'il avait juré de ne pas revenir, il lui livre la coupable –Antigone. Nous aurons le plaisir d'assister au spectacle d'un des personnage les plus « colorés de la tragédie grecque »[2] qui fera tout pour sauver sa peau, dans un dialogue qui l'opposera à un tyran assurément enclin à la colère[3]. Son rôle dans la tragédie s'achève en même temps que sa fonction : à savoir trouver le coupable du double enterrement.

Il est essentiel de rappeler que, pour cette scène, la présence du registre réaliste, pourtant élémentaire dans l'élaboration d'un personnage issu du peuple, n'a pas été reconnue comme telle par tous les commentateurs. La familiarité des liens qu'il tisse avec le comique est à l'origine de la récusation de ce registre. Les détracteurs du réalisme, dont J. C. Kamerbeek fait partie[4], prennent appui sur les analyses de H. D. F. Kitto développées dans son ouvrage de référence *Form and Meaning in Drama*. C'est au nom de la « religiosité du drame » que ce dernier préfère rejeter les traits vifs et spontanés d'un homme ordinaire, comme étant un élément mineur. Pour lui, les deux enterrements correspondants aux deux entrées du Garde, sont le noyau du ressort tragique, le signe que les dieux interviennent auprès d'Antigone ; et la religiosité se fourvoie dans le registre réaliste. Il invite vivement les spectateurs à prendre au sérieux ce Garde qui tremble pour sa vie comme à adopter le point de vue du chœur qui croit à l'aspect miraculeux du premier enterrement (v. 278-279). La vraisemblance des actions propres au naturalisme aurait débouté les deux enterrements en vertu d'un défaut de fabrique « *tragic flaw* » : selon lui, il ne peut y avoir de libation la nuit puisque que la cave devrait être fermée à clé ; et en outre, l'authenticité des mœurs ordonnerait une condamnation sans appel du

[1] STEFANIS,1997, p. 73.
[2] SEIDENSTICKER, 1982, p. 78.
[3] PETROVIC, 2003, p. 198.
[4] KAMERBEEK, 1978.

comportement de la fille d'Œdipe alors bénie des dieux ! : « ce n'est pas un comportement digne d'une jeune Athénienne bien élevée »[1]. H. D. F. Kitto semble tout simplement refuser la nuance des tons, le mélange des registres et la mise en place d'une intrigue, en accusant le registre réaliste d'être source de contresens pour une compréhension du tragique. Il ne s'intéresse pas au mouvement de l'action, mais au strict cadre de la forme. Alors qu'au contraire, il nous semble que le mécanisme tragique se gonfle bien plus encore quand il porte sur les décalages temporel et téléologique de ces personnages populaires qui font, ironiquement, avancer le tragique de l'action sans prétendre y participer. En outre, nous avons vu à propos du Veilleur que mystique et prosaïque cohabitaient sans pour autant compromettre la religiosité du drame.

La situation du Garde diffère de celle du Veilleur de bien des manières : alors que le serviteur eschyléen vivait dans l'attente d'une libération en comptant les étoiles et en priant sa bonne fortune, seules ses aptitudes professionnelles pourront sortir le Garde des affres de sa position : car le corps de Polynice était bien sous sa surveillance lorsqu'il a été enterré. Il n'a donc pas le temps pour une quelconque méditation mystique. Ainsi nous pourrons observer l'évolution du traitement de la représentation de la faiblesse humaine par le biais de personnages populaires, au plus fort de l'intrigue tragique : ce qui n'est que pressenti dans *Agamemnon* est manifeste dans *Antigone* : la figure du « βωμολόχος » s'étoffe alors un peu plus. Il semble en effet qu'il y ait une intensification de la production d'éléments prosaïques en parallèle de la plongée dans l'antre de l'action tragique. Le décalage résultant de la confrontation de ces deux pôles semble en fait exponentiel : il accroît de ce fait l'espace dédié à l'établissement du comique où personnalité, statut et fonction dramatique du Garde associés à l'action tragique trompent les conventions du genre. La remise en question du « comic relief »[2] par H.D.F. Kitto est en elle-même pertinente, en ce qu'il doute de l'aspect divertissant de cette vision, mais ce divertissement fonctionne comme un tour prestidigitation par lequel, discrètement, se mettent en place les dispositifs de l'intrigue.

La construction en diptyque de cette scène et les techniques d'« anti-information » multiplieront les effets de surprise. Nous commencerons d'abord par étudier les aspects comiques des traits de caractère d'un homme ordinaire dans sa relation avec les autres personnages : ou comment, pressée par le temps, la recherche du confort se métamorphose en un instinct de survie en total décalage avec la souffrance des héros de la tragédie ; comme si ce type de personnage portait le registre au delà du genre. L'instinct de survie poussera alors le Garde à jouer sa propre tragédie. Nous nous intéresserons, à travers les éléments de discours, au détachement affiché de ce personnage secondaire par rapport à l'action principale. Entre imitation du registre tragique et réminiscence d'accents populaires, l'insertion de l'épisode du Garde au sein du déroulement de l'action

[1] KITTO, 1956, p. 152-158.
[2] STYAN, 1962, p. 18.

tragique nous présente bien une parodie qui occupe tout l'espace tragique, mais en le voilant seulement.

I Portrait très réaliste du Garde.

Nous allons à présent nous intéresser aux traits de caractère du Garde en ce qu'ils s'éloignent de ceux prétendument attendus des protagonistes de la tragédie par le biais du réalisme. L'accélération du rythme de l'intrigue dictée par la double introduction de péripéties ainsi que l'amplification de la représentation des faiblesses humaines régie par un instinct de survie, seront au cœur de notre analyse portant sur l'impact de l'insertion des personnages populaires dans le tragique. L'ingénuité et les prédispositions autocentrées dont avait témoigné le Veilleur vont être détournées au point de se hisser ici au rang de lâcheté et de malice sous couvert de naïveté. De ces décalages entre réalisme et tragique, des phénomènes d'exagération et d'amplification naîtront manifestement des effets aux accents de comédie. C'est au contact des autres personnages que sont Antigone, le chœur et Créon que nous pourrons observer dans le discours et le comportement du Garde des techniques d'approches propre à la ruse et aux processus d'« anti-information » qui mettront en évidence une tendance à la couardise.

1) La lâcheté motivée par l'instinct de survie.

Nous aurons d'abord l'occasion de voir comment lors de sa première entrée (v. 221-331), le Garde tente de fuir toute responsabilité en retardant l'annonce de la nouvelle (v. 245-246), puis une fois de retour sur scène (v. 384-440) nous observerons son incapacité à dissimuler la joie d'être celui qui a arrêté, de ses propres mains, Antigone ; joie qui donne l'impression de trébucher sur le tragique, comme un défi lancé à la gravité, rappelant ceux du clown du cirque pour reprendre V. Rouche : « On rit des chutes, soulagé de celles du clown qui ne sont pas douloureuses parce que feintes, et des peurs de celles dont on a peur qu'elles aient lieu »[1].

a) Faux-semblant de l'argumentation.

Les occurrences des termes associés au champ lexical de déclaration avant même qu'il n'annonce que le corps a été recouvert de poussière ne sont pas seulement un moyen de faire grandir le suspens lié à la première péripétie, ils témoignent directement de la technique d' « anti-information » analysée par A. D. Stéfanis et dans laquelle il fait intervenir « l'usage de la ruse, de la réticence, de la dissimulation » comme autant de subterfuges pour renforcer « l'incommunicabilité » entre les personnages et de surcroît, la tension dramatique[2]. Nous trouvons ainsi les verbes de déclaration « εἴρω » (223),

[1] ROUCHE, 2010, p. 12.
[2] STEFANIS, 1997, p. 73.

« ἔξείρω » (234), « φράζω » (234-238) et « λέγω » (v. 245). Les vers 233-234 sont particulièrement convaincants en matière de dissimulation formelle :

Τέλος γε μέντοι δεῦρ᾽ἐνίκησεν μολεῖν σοί, κεί τὸ μηδὲν ἔξερῶ, —φράσω δ᾽ὅμως.	À la fin bien sûr, c'est venir ici, à toi, qui l'a emporté, et si ne je dirai rien, je parlerai quand même.

L'emploi hyperbolique du verbe « νικάω » opère déjà un décalage en ce qu'il relève du combat qui n'est autre qu'un combat contre lui-même. Le pronom « σοί » en plus d'être mis en avant par l'enjambement, l'est aussi avec l'effet de redondance introduite par l'emploi précédent de « δεῦρο ». Le Garde tient à souligner les difficultés encourues tout en réservant au tyran une place de choix. L'excès de zèle travaille généralement de concert avec la flatterie. Les deux verbes de déclaration « ἔξείρω » et « φράζω » dans une formulation en chiasme attirent l'attention sur le caractère contradictoire de ses propos et donnent vraiment l'impression que le Garde parle pour ne rien dire : c'est une méthode fumeuse pour minimiser le poids de l'information.

Après avoir brouillé les pistes quant au contenu du message, il se déresponsabilise : « Φράσαι θέλω σοι πρῶτα τάμαυτοῦ· τὸ γὰρ /πρᾶγμ᾽ οὔτ᾽ἔδρασ᾽οὔτ᾽εἶδον ὅστις ἦν ὁ δρῶν, » (je veux d'abord te parler de moi : car, / la chose je ne l'ai pas faite ni vu celui qui l'a faite, v. 238-239). Le verbe « φράζω » en première place est à interpréter toujours dans cette logique « de dire sans dire » ; « θέλω σοι » renferme l'impression de zèle, mais cette fois, c'est de lui dont il veut parler (« πρῶτα τάμαυτοῦ »), reclassant le contenu du message au second plan (« τὸ πρᾶγμα »). Le Garde qui n'a pas fait la chose, qui n'a pas vu la chose tente d'orienter l'intérêt de Créon ailleurs que sur lui. Nous pouvons noter la présence d'un certain comique de situation induit par le verbe « ὸράω » : il est paradoxal pour une sentinelle, comme pour le messager dont le récit s'appuie habituellement sur un témoignage oculaire, d'affirmer qu'on n'a rien vu.

Le Garde va donc tenter au mieux de se dédouaner, lui et ses collègues, en rejetant la responsabilité sur un ailleurs trouble. Ils ont eu beau faire tout ce qui était en leur pouvoir pour mener l'enquête, l'identité du coupable reste inconnue :

(v. 249) : Οὐκ οἶδ᾽· Je ne sais pas.
(v. 252) : ἀλλ᾽ἄσημος οὐργάτης τις ἦν. mais pour l'auteur des faits, pas d'indice.

(v. 266-267) : τὸ μήτε δρᾶσαι μήτε τῳ ξυνειδέναι
τὸ πρᾶγμα βουλεύσαντι μήτ᾽είργασμένῳ.
qu'on ne l'a pas fait, qu'on n'a pas aidé
celui qui l'a machiné ni celui qui l'a exécuté.

(v. 321) : Οὔκουν τό γ᾽ἔργον τοῦτο ποιήσας ποτέ.
Qui, en tout cas, n'a jamais fait ce travail là.

Le terme « ἄσημος » (v. 252) concentre en lui une part de mystère en ce que le Garde se refuse ainsi à donner aucune indication. Son emploi montre que ni le Garde ni ses comparses ne disposaient de moyen pour remonter la piste d'un coupable. Le Garde précise de cette façon à Créon, absent au moment des faits, qu'ils ont en quelque sorte déjà mené l'enquête et qu'elle était impossible. En observant attentivement le texte, nous nous apercevons qu'il y a de multiples façons de se justifier face à un crime qu'on n'a pas commis et le Garde n'hésite pas à toutes les asséner : on peut être le criminel, complice de l'instigateur du crime ou de celui qui le fait. La répétition de « μήτε » renvoie parcimonieusement chacun de ces chefs d'accusation dans une technique argumentative maladroite qui ne laisse la place à aucune question (v. 266-267). Le Garde donne plutôt l'impression qu'il pérore en ce qu'il assure n'être responsable de rien alors même que le corps était sous sa surveillance. Ignorer l'identité d'un coupable lorsqu'on a la charge de la protection d'un lieu tout en se défaussant implique inéluctablement l'avènement d'une péripétie dont les rouages ne font pas la nature d'un genre ; autrement dit, les registres utilisés dans un même genre sont variés et multiples. A. D. Stéfanis fait le rapprochement de cette action hors scène avec un passage des *Oiseaux* d'Aristophane lorsqu'un messager rapporte à Pisthétaire qu'un étranger, dont ils ignorent l'identité, a échappé à la surveillance des sentinelles de jour de Coucouville-les-Nuées : « λαθὼν κολοιοὺς φύλακας ἡμεροσκόπους » (échappant aux choucas, sentinelles de jour, v.1174) [1].

Il est essentiel de porter notre attention sur les termes associés au champ lexical de la réalisation dans lequel nous retrouvons « δράω », « ἐργάτης », « ἐργαζόμαι », « ἔργον » et « ποιέω » ; car ils véhiculent de manière sous-jacente l'opposition du comportement des héros des tragédies et de celui des personnages secondaires. L'emploi du verbe « δράω » dans sa forme nominale « ὸ δρῶν » (v. 239 et v. 319) ne peut nous laisser indifférents. Le Garde dans un élan imparable de lâcheté accuse celui qui a procédé au crime, celui qui fait (« ὸ δρῶν »), alors que lui n'a rien fait, rien vu. Pour percevoir le caractère comique de cette opposition entre les héros de tragédie qui volontairement font le tragique (« τὶ δρῶ; » [2]) et les personnages secondaires qui involontairement font l'action tragique, il paraît judicieux de reprendre les analyses de J. Jouanna à propos de l'ironie tragique qui, selon lui, ne peut exister que grâce à la « différence dans les degrés du savoir et de l'ignorance ». Il oppose naturellement, dans leurs effets sur le spectateur, l'ironie consciente et volontaire à l'ironie inconsciente et involontaire de laquelle il dit qu'elle « ne se rattache pas au majestueux mais émeut le théâtre » [3]. S'il ne s'agit pas ici d'ironie tragique mais plutôt de « frasques tragiques du clown », il n'en reste pas moins que s'établissent dans la perception de l'inconscience du Garde par le spectateur des rapports de sympathie. La réalité parcellaire des personnages populaires qui ne font pas ou qui font sans savoir, se confronte à la réalité sérieuse et profondément tragique des héros créant ainsi des failles comiques dont seul le spectateur omniscient peut profiter.

[1] ARISTOPHANE, 2002.
[2] FARTZOFF, 27-28/10/16.
[3] JOUANNA, 2007, p. 470-478 et 483.

b) Entre excès d'euphorie ou mutisme tragique, son cœur balance-t-il vraiment ?

Lors de la seconde entrée du Garde (v. 384-440) la perception de décalage est encore plus forte, puisque c'est en livrant Antigone à Créon qu'il pourra sortir sain et sauf de cette situation. La question du faire que nous venons d'évoquer s'applique ici à juste titre : le Garde est bien celui qui arrête Antigone. Cette arrestation n'est pas le résultat d'une action réfléchie mais plutôt l'œuvre du hasard. Quand il quitte la scène la première fois, il ne se demande pas ce qu'il va faire pour rectifier sa faute, car ce qui lui importe c'est d'être encore en vie. Nous pouvons notamment lire : « ᾽Αλλ᾽εὐρεθείη μὲν μάλιστ᾽· » (Le mieux serait qu'on le trouve !, v. 327). L'emploi de cet optatif accompagné de « μάλιστα » exprime simplement un souhait, ce qui dénote combien ce personnage n'a pas l'intention de se préoccuper de ce qui se trame au palais, bien au contraire. La couardise motivée par l'instinct de survie aura eu raison de toute implication volontaire.

Pour ce qui touche à la démonstration d'un comique de décalage dans la relation qui oppose le Garde à Antigone, nous comprenons facilement qu'il ne s'agit pas de défendre ici la présence du rire –puisque les protagonistes comme le public savent qu'Antigone arrêtée, c'est sa mort qui approche à grand pas. Mais le rire est-il le garant du comique ? Il ne semble pas : P. Charaudeau nous le rappelle : « Si le rire a besoin d'être déclenché par un fait humoristique, celui-ci ne déclenche pas nécessairement le rire »[1]. En revanche, il existe bel et bien un décalage patent entre l'euphorie du Garde et le mutisme tragique d'Antigone dans lequel le comique à la manière d'un spectacle d'acrobaties de clown nous donnerait des sueurs froides. Le Garde, comme le Veilleur, ne peut cacher sa joie à l'idée de sortir de l'impasse. Il n'a de cesse de faire état de son bonheur. Il le martèle et le revendique jusqu'à sa sortie de scène :

(v. 392-393) : Ἀλλ᾽, ἡ γὰρ ἐκτὸς καὶ παρ᾽ἐλπίδας χαρὰ
ἔοικεν ἄλλῃ μῆκος οὐδὲν ἡδονῇ,
la joie qui survient en dehors et contre toute attente
est d'une taille qui ne ressemble à aucun autre plaisir.

(v. 396-397) : […] Κλῆρος ἐνθάδ᾽οὐκ ἐπάλλετο,
ἀλλ᾽ ἔστ᾽ ἐμὸν θοὔρμαιον, οὐκ ἄλλου, τόδε.
On n'a pas tiré au sort cette fois,
La trouvaille me revient et à personne d'autre.

(v. 399-400) : […] ἐγὼ δ᾽ἐλεύθερος
δίκαιός εἰμι τῶνδ᾽ἀπηλλάχθαι κακῶν.
Moi je suis libre, et c'est juste de me décharger de ces malheurs.

[1] CHARAUDEAU, 2006, p. 19.

Les termes « χαρά », « ἡδονή » et « ἐλεύθερος » ponctuent son discours et sont tous associés au plaisir procuré par l'arrestation du coupable qu'il voit comme une bonne aubaine, « ἔρμαιον », plutôt que comme le fruit d'un acte délibéré. La place de chacun de ces termes dans les vers est d'ailleurs significative ; qu'ils soient rejetés en fin de vers (« χαρά », « ἡδονή » et « ἐλεύθερος ») ou placé au milieu (« ἔρμαιον »), ils sont tous mis en valeur à l'image des extrémités d'une toile tissée par la bonne aubaine : c'est elle qui lui a permis d'arrêter Antigone, c'est elle qui lui permet de rester en vie. Il n'est donc pas à classer parmi les « πράττοντες » (les *agissants*) de la tragédie.

Les derniers vers de l'intervention du Garde révèlent que l'oscillation entre morale tragique et comportement grotesque est superficielle (v. 437-440) :

Τὸ μὲν γὰρ αὑτὸν ἐκ κακῶν πεφευγέναι ἥδιστον, ἐς κακὸν δὲ τοὺς φίλους ἄγειν ἀλγεινόν. ἀλλὰ πάντα ταῦθ᾽ ἥσσω λαβεῖν ἐμοὶ πέφυκεν τῆς ἐμῆς σωτηρίας.	Car échapper soi-même aux malheurs, c'est très agréable. Par contre, conduire ses proches dans les maux, c'est pénible, mais de trouver tout cela moins important que sauver sa vie, c'est ma nature.

La construction en balancement « μὲν … δὲ » met en relation les contraires « ἐκ κακῶν » et « ἐς κακὸν » ; les termes « ἥδιστον » et « ἀλγεινόν » placés chacun en début de vers leur donnent certes la même importance, et l'utilisation de « φίλος » ici, n'est pas sans rappeler l'inquiétude ressentie par le Veilleur à la fin du prologue, mais se soucier ne suffit toujours pas dans le cas d'un personnage secondaire pour entrer volontairement dans l'action. Nous retrouvons par deux fois le verbe « φεύγω » qui démontre sans difficulté qu'il préfère la fuite à l'engagement tragique ; l'utilisation du comparatif d'infériorité « ἥσσων » montre qu'il n'a pas de gêne à dévoiler ses faiblesses tant qu'il peut rester en vie ; l'expression au neutre pluriel « ἀλλὰ πάντα ταῦτα » qui est sensée reprendre le balancement entre « ἐκ κακῶν » et « ἐς κακὸν », balaie comme d'un revers de main cette prise de conscience momentanée.

Ce passage n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler les vers d'Archiloque, poète du VIIIème siècle avant J-C aux accents populaires(fr. 13) [1]:

> ᾽Ασπίδι μὲν Σαΐων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰ θάμνωι
> ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
> ψυχὴν δ᾽ἐξεσάωσα. Τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη;
> ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίων.

Mais concernant le Garde, cette moralité qui consiste à sauver sa peau n'est pas relative à un objet mais à une autre vie humaine, ce qui lui donne un caractère bien plus ambigu

[1] « Mon bouclier fait aujourd'hui la gloire d'un Saïen. Arme excellente, que j'abandonnai près d'un buisson, bien malgré moi. Mais j'ai sauvé ma vie. Que m'importe mon vieux bouclier ! Tant pis pour lui ! J'en achèterai un autre tout aussi bon. », trad. Fr. Lasserre et A. Bonnard, ARCHILOQUE, 1958.

dans sa relation au tragique et confère au personnage une lâcheté tenace. Entre sagesse populaire provoquant l'empathie et ridicule de situation, le Garde a donc fait involontairement avancer l'intrigue en remettant la coupable entre les mains de Créon. Le public n'aura pas à condamner la lâcheté dont il fait preuve parce qu'il n'appartient pas au tragique de la pièce : il est un personnage secondaire. Il pourra en revanche mesurer toute la faiblesse de l'humanité à travers ce personnage populaire qui ne sacrifiera pas sa vie pour une cause certes noble, mais qui n'est pas la sienne. S'il n'est pas question ici de parler de la présence du rire, cette dernière intervention du Garde illustre bien les propos de J. Jouanna sur le sourire de Sophocle dont il dit qu'il est « à la limite du grinçant »[1]. Le comique issu de la confrontation des réalités du Garde et d'Antigone semble s'associer à l'angoisse et à la pitié, à tel point que nous sommes en droit de nous demander s'il n'est pas, en outre, un des signes précurseurs du processus de l'ironie tragique.

2) La malice sous couvert de naïveté.

Nous venons de voir les difficultés rencontrées par le Garde pour ne pas passer pour un lâche dans cette tentative gauche de déresponsabilisation. Mais cette lâcheté symptomatique dont il fait preuve dévoile toute l'étendue de la faiblesse humaine plutôt qu'elle ne constitue un réel chef d'accusation ; étant donné qu'il n'appartient pas aux retombées de l'action tragique, il pourra bénéficier d'une certaine clémence qui fera de sa maladresse le signe d'une naïveté. La couardise n'est en revanche pas le seul « aspect humain » qui émane de sa personnalité. Elle s'apparente au jeu de victimisation d'un personnage populaire pour s'attirer les faveurs des autres protagonistes comme du public qui, une fois gagnées, lui permettront de laisser libre cours à sa désinvolture. Désinvolture à l'égard des dieux, comme à l'égard des autres personnages, elle fait partie de la construction de ces utilités que sont les personnages populaires au fil des siècles.

Nous allons nous attacher maintenant à l'étude de l'évolution de l'évocation des dieux par le personnage populaire, pour ensuite lire dans le rapport du Garde avec Créon, la naissance du couple comique intemporel du maître et de l'esclave.

a) Le recours aux dieux comme automatisme.

Nous avions déjà vu à travers l'exemple du Veilleur que l'invocation aux dieux pouvait revêtir quelque chose de machinal malgré la forte spiritualité qui parcourt toute l'œuvre d'Eschyle. Mais pour le Garde, le temps presse car sa vie est en péril et à l'extase mystique se substitue immanquablement un attrait vital pour l'imploration. Son discours est ainsi ponctué de références aux dieux et à la providence :

[1] JOUANNA, 1998, p. 171.

(v. 235-236) : Τῆς ἐλπίδος γὰρ ἔρχομαι δεδραγμένος
τὸ μὴ παθεῖν ἂν ἄλλο πλὴν τὸ μόρσιμον.
En effet, je viens agrippé à l'espoir
de ne pas souffrir de quoi que ce soit sauf si c'est mon destin.

(v. 240) : οὐδ᾽ ἂν δικαίως ἐς κακὸν πέσοιμί τι.
Il serait injuste que je tombe dans les malheurs.

(v. 274-275) : […] κἀμὲ τὸν δυσδαίμονα
πάλος καθαιρεῖ τοῦτο τάγαθὸν λαβεῖν.
Et c'est moi, le malheureux,
que le tirage au sort choisit pour prendre ce beau lot.

(v. 327-328) : ᾽Αλλ᾽εὐρεθείη μὲν μάλιστ᾽·ἐάν δέ τοι
ληφθῇ τε καὶ μή, τοῦτο γὰρ τύχη κρινεῖ
Le mieux serait qu'on le trouve ! Qu'il soit
arrêté ou non, c'est le sort qui choisira.

Il y a plusieurs manières de faire référence au destin, et le Garde semble toutes les connaître. Nous retrouvons d'abord les habituels « τυχή » et « πίπτω » que nous avions relevés à propos du Veilleur et dont nous avions vu qu'ils avaient entièrement été digérés par la culture populaire. L'emploi du verbe « κρίνω », à la fin de sa première intervention, soutient l'idée qu'il préfère remettre entre les mains du destin le dénouement de cet épisode qui ne le concerne pas, preuve de son manque d'engagement.

Nous relevons ensuite le terme « μόρσιμος » qui appartient au vocabulaire homérique. Il n'est employé qu'une fois chez Sophocle, mais la proximité avec l'expression singulière « τῆς ἐλπίδος δεδραγμένος » donne plutôt l'impression que le Garde se met en scène pour attirer la pitié de son interlocuteur[1]. En effet, le verbe « δράσσομαι » somme toute assez peu utilisé en poésie archaïque comme en poésie attique, n'a au départ qu'un sens très concret : « s'accrocher à », « à un vêtement » par exemple (Euripide, *Troyennes*, v. 750). L'associer à l'espoir le rend alors très imagé ; il pourrait même être marqué d'un soupçon de ridicule par son caractère hyperbolique. Évoquer l'injustice « οὐδ᾽ ἂν δικαίως » ou employer des termes tragiques comme ici « δυσδαίμων » ne peut que souligner l'exagération parodique de ce Garde qui se fait victime, sans avoir aucunement conscience de la réalité profondément tragique qui l'entoure. C'est au public qu'il revient de sentir ici le comique dans le décalage de la confrontation de deux mondes distincts.

Concernant la diversité du vocabulaire associé au sort, nous pouvons enfin noter la présence de « πάλος » ; terme seulement utilisé par les Tragiques, il fait référence au

[1] Nous analyserons plus précisément dans le deuxième chapitre de cette partie consacrée à la double scène du Garde, la rhétorique de ce personnage secondaire à la lumière des réflexions sur « l'*accommodation theory* » dans PETROVIC 2003, 193-209.

tirage au sort comme l'expression de la volonté du peuple comme par exemple à la fin des *Euménides* quand les Athéniens décident d'innocenter Oreste dans le procès qui l'oppose aux Erinyes (v. 742). Le Garde fait donc allusion au tirage au sort qui l'a désigné –à regret, comme porte-parole ; nous imaginons tout à fait le caractère démocratique de ce protocole auquel les sentinelles ont participé ! Cet usage du tirage au sort, lui aussi digéré par la culture populaire, peut être mis en parallèle avec la référence au jeu de dés du Veilleur –souvenons du « trois fois six », comme faisant partie de pratiques finalement ordinaires.

Il est également intéressant de comparer les deux derniers vers de ses différentes interventions pour montrer que le Garde ne croit qu'à moitié au succès de l'invocation aux dieux :

(v. 330-331) : Καὶ νῦν γὰρ ἐκτὸς ἐλπίδος γνώμης τ᾽ἐμῆς
σωθεὶς ὀφείλω τοῖς θεοῖς πολλὴν χάριν.
Car maintenant, contre toute attente et à l'inverse de ce que je pensais,
Je dois aux dieux un grand merci.

(v. 439-440) : […] ἀλλὰ πάντα ταῦθ᾽ἥσσω λαβεῖν
ἐμοὶ πέφυκε τῆς ἐμῆς σωτηρίας.
Mais de trouver tout cela moins important
que sauver sa vie, c'est ma nature.

Le double emploi du verbe « σώζω » à chacune de ses sorties nous permet d'établir la comparaison des vers : nous remarquons qu'il a eu beau invoquer le destin et remercier les dieux de lui permettre de sortir de cette situation tout au long de son intervention, quand il est réellement tiré d'affaire, plus aucun mot pour les dieux. Nous pouvons y lire une reprise de la prière du Veilleur dans laquelle la référence aux dieux s'était peu à peu délitée pour être remplacée par le signal de feu tant attendu. Le caractère machinal que revêtent ces invocations aux dieux comme à la providence finit par ressembler étrangement à une argutie, car comme le dit J. Sareil à propos du *Don Juan* de Molière[1] : « Le Ciel constamment invoqué, et qui est sans aucun doute possible le Ciel chrétien, reste extérieur à l'action... » S'il ne s'agit pas non plus d'une quelconque critique à l'égard des dieux ou de diminuer la religiosité du drame, il n'est pas déraisonnable d'affirmer que les dieux d'*Antigone* n'intercèdent pas pour le Garde.

Il fait pourtant mention d'une intercession divine lors de son second récit. Antigone a profité de l'arrivée d'une tempête pour procéder une seconde fois à l'enterrement de son frère Polynice (v. 417-421) :

[…] καὶ τότ᾽ἐξαίφνης χθονὸς	πίμπλησι πεδίον πᾶσαν αἰκίζων φόβην
τυφὼς ἀείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος,	ὕλης πεδιάδος, ἐν δ᾽ἐμεσθώθη μέγας

[1] SAREIL, 1986, p. 76.

αίθήρ· μύσαντες δ᾽εἴχομεν θείαν νόσον.

Et d'un coup, un orage survient en soulevant un tourbillon de poussière, douleur du ciel, il recouvre la plaine, y arrache tout le feuillage des arbres de la forêt, tout le ciel en était rempli : fermant les yeux, nous tenons bon devant ce fléau divin.

Une question divise les différents commentateurs à propos de la réelle opinion du Garde sur la présence des dieux. Il y fait deux fois mention, les désignant largement comme étant à l'origine de la tempête avec les termes « ούράνιος » et « θεῖος ». A. Brown semble faire partie des sceptiques et dit qu'aucune implication divine ne peut être prise au sérieux car n'importe quel phénomène naturel peut être décrit ainsi[1]. Néanmoins, cette description contient un niveau d'exagération digne de l'épopée. Les tours syntaxiques comme le vocabulaire témoignent d'une certaine emphase : la forêt, le feuillage des arbres, la plaine et le ciel sont soudainement engloutis dans un nuage de poussière. En revanche, J. C. Hogan souligne à juste titre que nous sommes face à une ambiguïté provocante[2] : car la tempête, comme un second alibi, fait bien office de couverture pour le deuxième enterrement.

Nous pouvons interroger sans fin le degré de foi du Garde, mais il est important de noter ici que les sentinelles se retrouvent une seconde fois les yeux fermés. Eux qui avaient pourtant pris la peine de se mettre au vent pour éviter les odeurs, doivent maintenant se protéger de la poussière au point de négliger une seconde fois leur tâche de surveillance. Quelle que soit l'ironie à l'œuvre, elle ne manque pas d'humour ! Et si les dieux sont d'une grande aide pour Antigone, les qualificatifs employés restent très péjoratifs : « ἄχος » et « νόσος », en aucun cas il ne semble louer cette présence, bien que divine. La superstition dont le Garde fait preuve n'est pas un gage de la portée de ses mots. Qu'il y ait une couverture ou un signe quelconque de la présence des dieux n'entre pas dans la perception de sa réalité, sa place dans la tragédie reste au plan mécanique et non tragique. Ainsi, le décalage de cette perception tronquée, parce que prosaïque, avec le tragique imminent laisse toute sa place au comique.

b) L'impertinence pleine de malice.

Il semble que les multiples interrogations sur l'intercession des dieux au moment des deux enterrements ne devraient pas inquiéter les préoccupations prosaïques et le registre réaliste portés par le Garde sur la scène tragique. Que le chœur voie dans le premier enterrement un acte divin convient parfaitement à son statut, ce n'est pas ce qui sauvera le Garde de la situation dans laquelle il se trouve. Lors de sa seconde entrée, il ne se retrouve qu'un court moment seul sur scène face au chœur, ce qu'il ignore par ailleurs, et lorsqu'il s'en aperçoit, il s'arrête pour demander où est le roi (v. 384-385) :

[1] BROWN, 1999, v. 417-421.
[2] HOGAN, 1991, v. 417-421.

῞Ηδ᾽ ἔστ᾽ ἐκείνη τοὔργον ἠ ᾽ξειργασμένη·
τήνδ᾽ εἴλομεν θάπτουσαν. ἀλλὰ ποῦ Κρέων;

La voici, c'est elle qui a fait le travail. Nous l'avons trouvée alors qu'elle l'enterrait. Mais où est Créon ?

Le retour triomphant du Garde sur la scène est soutenu par la présentation déictique « ἥδε… τήνδε » ainsi que M. Griffith et J. C. Kamerbeek l'ont souligné[1]. M. Griffith complète cette idée en disant que contrairement à sa première entrée il s'exprime sans formalité voire de manière abrupte. Aucune complicité, aucun partage d'opinion ne semblent lier les protagonistes. L'entrée en grande pompe du Garde rompt de surcroît avec le lyrisme du premier *stasimon*. Nous pourrions y lire, si ce n'est du mépris, un sentiment de supériorité à l'encontre de ce chœur qui justement croyait au caractère mystique du premier enterrement. Il revient sur scène avec la preuve matérielle qu'il avait bien été perpétré par quelqu'un : Antigone. Cette trace d'effronterie envers le chœur sera pleinement consommée dans son comportement à l'égard du tyran.

C'est au contact de Créon, son principal interlocuteur, que le Garde pourra dévoiler toute l'étendue de son impertinence dans un dialogue vivant et plein de surprise. Lors de ses deux interventions, nous pouvons voir que le Garde s'adresse à Créon avec beaucoup de familiarité par des questions marquées d'une certaine nonchalance. En effet, à la suite de la longue tirade de Créon (v. 280-314) dans laquelle il accuse l'argent de corrompre les mœurs des hommes, le Garde lui lance : « Εἰπεῖν τι δώσεις, ἢ στραφεὶς οὕτως ἴω ; » (Me permettras-tu de parler, ou je m'en retourne ainsi ?, v. 315). Le discours de Créon fait partie de ces discours que l'on retient, tant les questions abordées sont essentielles. Et alors même que le tyran affiche naturellement une tendance à l'emportement et à la paranoïa, il n'empêche que le fond de son discours renferme des vérités éternelles. Mais le Garde ne semble pas s'embarrasser de la morale de grands discours philosophiques, pas plus qu'il ne se préoccupe du tragique de l'action ; cette impression d'extériorité lui permet alors toute sorte d'impertinences. A. Brown y voit, à raison, un moyen de discréditer le long discours de Créon. L'interprétation d'un soldat qui tremblerait pour sa vie peut ainsi être remise en doute, car le Garde, au fur et à mesure du dialogue, témoigne d'une indéniable arrogance.

Nous la retrouvons ostensiblement dans l'épisode suivant, lorsqu'il s'octroie à son tour le droit de demander à Créon s'il a bien compris ce qu'il vient dire : « Ἆρ᾽ ἔνδηλα καὶ σαφῆ λέγω ; » (Ce que je dis est-il clair et net ?, v. 405). R. C. Jebb dit à propos de l'expression « ἆρ᾽ ἔνδηλα » qu'elle est prononcée de manière triomphante[2]. L'utilisation redondante des termes « ἔνδηλος » et « σαφής » montre qu'il a peu à peu pris l'ascendant sur un roi déstabilisé par la révélation de l'identité du coupable. Encore une fois, l'entrée dans le

[1] GRIFFITH, 1999, p. 192 ; KAMERBEEK, 1978, v. 385.
[2] JEBB, 2004[1900], v. 405.

tragique ne semble pas l'atteindre. Mais le moment où le Garde semble le plus se jouer de son maître apparaît bien à la fin de sa première intervention, dans une vive stichomythie (v. 317-323) qui le fait briller par tant de désinvolture. Nous pouvons voir qu'il fait de l'esprit tout en se moquant du roi (v. 317-319) :

> Φυ : Ἐν τοῖσιν ὠσὶν ἢ ΄πὶ τῇ ψυχῇ δάκνῃ;
> Κρ : Τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου;
> Φυ : Ὁ δρῶν σ΄άνιᾷ τὰς φρένας, τὰ δ΄ὦτ΄ἐγώ.
> G. : Est-ce aux oreilles ou à l'âme que tu es mordu ?
> CR : Quoi ? Tu règles le lieu de ma souffrance ?
> G. : Celui qui a fait ça te blesse le cœur, moi seulement les oreilles.

La question du Garde est pleine d'humour et contrairement à M. Griffith[1] nous pensons qu'elle reflète une maîtrise parfaite de l'art de la répartie : ces questions innocentes auront pour effet de surprendre un tyran dépassé par les événements. L'utilisation de « δάκνω » oriente vers un ton épique comme le souligne J. C. Kamerbeek, ce qui confère au vers son caractère ampoulé : le Garde prend ses aises et jubile. Il est important de noter que son utilisation n'est pas le signe de la manifestation d'un genre précis, puisque nous la retrouvons aussi chez Aristophane dans les *Acharniens* (v.1). Le Garde ne laisse en tout cas aucun répit à Créon et continue à faire de l'esprit (v. 323) :

Φεῦ·	Hélas!
ἦ δεινὸν, ᾧ δοκεῖ γε καὶ ψευδῆ δοκεῖν.	Il est terrible quand on se fait des idées de s'en faire des fausses !

L'ironie et l'effronterie du Garde résident tout autant dans l'interjection « φεῦ » que dans la double utilisation du verbe « δοκέω ». M. Griffith interprète cette interjection comme étant significatif de la finesse du Garde[2] : « L'exclamation extramétrique, en interrompant le rythme de la stichomythie, pointe un moment significatif et souligne combien le Garde contrôle à présent les termes, le ton et le rythme de la discussion ». Pour ce qui est du balancement qui associe dans la seconde proposition le verbe « δοκέω » à « ψευδής », il dénote une dialectique implacable : le terme « δοκέω » renferme déjà l'idée d'un *a priori* puisqu'il exprime la constitution d'un point de vue fondé sur l'interprétation ; l'associant à « ψευδής », le Garde n'hésite pas à critiquer doublement Créon, en lui rappelant que ses accusations ne sont qu'approximations.

Nous analyserons les réactions de Créon dans le second chapitre, lorsque nous nous attacherons à l'ironie sarcastique des tyrans-rois dans les tragédies. Nous pouvons néanmoins affirmer que l'arrogance du Garde, sorte de premier Brighella, est un signe avant-coureur des rapports maître-esclave dont la dépendance serait agréablement

[1] GRIFFITH, 1999, p. 177.
[2] GRIFFITH, 1999, p. 178.

renversée. Lorsqu'il est héros de comédie, le « βωμολόχος » grotesque endosse par son langage brut la fonction de renversement des valeurs (il détruit la cité « réelle » et recrée une cité « naturelle »[1]), mais lorsqu'il est le comparse du héros principal (cf. Blépyros dans l'*Assemblée des femmes*), l'inversion des valeurs devient un ressort comique non plus symbolique mais théâtral. A. Beltrametti dit à propos du couple comique représenté dans les comédies de Plaute qu'il « met en jeu le rapport entre « *decus* » et « *calliditas* », entre la règle de conduite et la conduite, entre la rigoureuse étiquette de la société catonienne fort codifiée et cette sorte de sentiment immédiat sans façon qui permet de se tirer des hasards et des difficultés de la vie. Bref, entre la culture haute du « *dominus* » et la culture basse du « *servus* » »[2]. Malgré des références contextuelles en anachronisme, la définition qu'en donne A. Beltrametti semble tout à fait convenir à ce rapport inversé de supériorité du Garde sur Créon que nous venons d'étudier. Nous avons donc affaire à un personnage dont les traits de caractère que sont la lâcheté, la fausse dévotion et l'effronterie, démontrent que le registre porté sur scène par un personnage secondaire ne fait pas le genre de la pièce. Il nous faut maintenant nous intéresser à tout le processus propre à la ruse qui finira par lui faire tenir le premier rôle d'une tragédie qu'il croit extérieure à celle qui se déroule sur scène. La parodie mise en place imitera les codes et les conventions du genre.

II Parodie du tragique.

Nous venons de voir que la personnalité du Garde regorgeait de malice au point de montrer une maîtrise de l'art de la dialectique. Les accents réalistes de ce personnage populaire n'ont pas pour seuls effets un décalage comique dû à ses écarts de conduite. Car la ruse qui l'anime pour échapper à la mort va transformer le processus « d'anti information » en une vaste parodie. Le pouvoir de la parole de ce messager peu conventionnel le fera créateur d'illusions : il se mettra en scène pour déguiser l'information en créant une réplique à son échelle de ce qu'on pourrait appeler une tragédie moyenne. La double péripétie dont il se fera l'acteur principal est en quelque sorte close sur elle-même en ce qu'elle se concentre surtout sur les mésaventures des gardes dont il est le porte-parole. En feignant de ne pas appartenir à l'action tragique, on finit par le croire, mais Antigone a bien été livrée de ses propres mains, il a, malgré ses dires, participé à l'intrigue. Nous allons dans un premier temps étudier les techniques qu'il utilise pour se mettre en scène afin de provoquer la compassion de son interlocuteur, et ensuite nous intéresser aux récits des tribulations des sentinelles, véritable théâtre dans le théâtre.

[1] CARRIÈRE, 1983, p. 128 ; J. C. Carrière regrette d'ailleurs la perte de cette valeur symbolique prêtée au « βωμολόχος » et qu'il ait été relégué en comparse du héros de comédie.
[2] BELTRAMETTI, 2000, p. 216.

1) Tentative d'adaptation du discours à son interlocuteur.

A. Petrovic a montré combien la langue de Sophocle était travaillée en vue de faire de la scène de confrontation entre le Garde et Créon une scène singulière. Il utilise la théorie dite *accommodation theory*[1] pour montrer que se joue dans ce passage un phénomène d'harmonisation de la langue. Il voit, dans la tentative du Garde d'utiliser un niveau de langage châtié, ce qu'il appelle un phénomène de convergence qui repose sur des fondements social et psychologique : le Garde tente de pallier son infériorité sociale en flattant son interlocuteur, qui le domine psychologiquement. Sans aller jusqu'à politiser la relation maître-esclave, nous savourerons le caractère carnavalesque dans l'inversion des rapports, qui favorisera, outre les florilèges de flatterie et de séduction, la mise en scène très égotique du Garde. Il usera pour cela de références tragiques et de sentences logiques pour susciter la compassion de son interlocuteur dans une recherche d'adaptation du discours, plus ou moins réussie.

a) Utilisation de références tragiques.

Le Garde va parsemer son discours d'éléments propres au registre tragique ; que ce soit par le vocabulaire employé ou dans la technique de discours, il semble maîtriser les codes de l'éloquence. Nous avons déjà relevé l'utilisation de « δυσδαίμων » (v. 274) comme faisant partie d'un vocabulaire tragique dans le but d'accompagner l'exagération du soldat qui se faisait victime de la tempête céleste. Cette méthode était déjà à l'œuvre dès le début de sa première intervention. Lors de son entrée en scène, il rapporte avec un grand souci d'exactitude son monologue intérieur pour justifier à Créon son retard (v. 227-230) :

ψυχὴ γὰρ ηὔδα πολλά μοι μυθουμένη· « Τάλας, τί χωρεῖς οἶ μολὼν δώσεις δίκην; » « τλήμων, μενεῖς αὖ ; κεί τάδ᾽ εἴσεται Κρέων ἄλλου παρ᾽ άνδρός, πῶς σὺ δῆτ᾽ούκ άλγυνῇ; »	Mon esprit me parlait beaucoup et me disait à voix haute : « Mon pauvre, pourquoi avances-tu pour arriver là où tu seras puni ? » Au contraire : « Malheureux, t'arrêteras-tu ? Si Créon apprenait ces choses par un autre que toi, comment t'en sortiras-tu indemne? »

Nous pouvons noter les termes « τάλας » (v. 228) et « τλήμων » (v. 229) qui font eux aussi partie du champ lexical du tragique. Cependant il est important de souligner que ces termes ne sont pas seulement réservés au domaine de la tragédie, puisque nous les retrouvons dans les comédies d'Aristophane où parodiquement, ils accentuent le *pathos* que l'on retrouve dans les tragédies[2]. Ils revêtent sans aucun doute un caractère pathétique, puisqu'ils renforcent l'aspect éploré de la posture du Garde. Néanmoins, cette

[1] PETROVIC, 1972, p. 199 (note 28).
[2] « τάλας » dans *Lysistrata* (v. 910), « τλήμων » dans les *Thesmophories* (v. 1072) et « δυσδαίμων » dans les *Cavaliers* (v. 1249).

tentative n'est pas aussi efficace qu'elle le prétend, car les atermoiements du Garde rompent avec le tragique de l'action qui se prépare. Ce passage n'est pas sans nous rappeler celui du Veilleur qui se parlait à lui-même en faisant l'étalage de ses souffrances. Il semble que le Garde ici franchisse un cap en osant rapporter à son roi ce moment de solitude. A. Brown dit à propos de ce passage qu'il est fréquent que les héros homériques parlent avec leur *thumos* ou leur *psyche*[1], mais pour lui, les conventions héroïques sonnent de manière incongrues dans la bouche d'un personnage populaire. L'écart manifeste entre tragique et pathétique, qui se devinait dans *Agamemnon*, est ici pleinement consommé. Alors que R. C. Jebb fait référence à Gobbo dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare pour expliquer la dimension comique présente dans cette scène[2], A. Brown renvoie aux *Acharniens* d'Aristophane (v. 480-489). Dans ces différents passages, les trois personnages rapportent leur monologue intérieur et trahissent ainsi un penchant dérisoire pour l'auto-stimulation. Nous voyons ici que les paroles dont le Garde nous fait part ne sont finalement que ce qu'il s'est dit à lui-même. Si le discours rapporté en respecte la forme, avec les traditionnels verbes de déclaration « αὐδάω » et « μυθέω », la personne citée n'est ici que fictive. La personnification de son esprit (« ψυχή ») dénote une certaine naïveté, comme le précise R.C. Jebb, mais, étant donné qu'il tente de fuir ses responsabilités face à un tyran en proie à l'emportement, ce procédé tragique trahit une mise en scène du Garde pour attirer la compassion de son interlocuteur, car, comme le rappelle A. Petrovic, seule sa survie compte.

b) Les sentences.

D'autres éléments peuvent servir le comique en matière de décalage : il s'agit des quelques sentences semées au fil de son discours. D. Cuny précise que le Garde fait partie des personnages « sentencieux » et que l'introduction de formulations gnomiques correspond à « l'irruption dans la tragédie de l'univers quotidien et familier des gens simples »[3]. Mais nous pouvons voir dans l'utilisation de ces maximes un penchant à faire de l'esprit et une tentative, peu efficace, d'adaptation ; elles peuvent être aussi vues comme faisant partie du phénomène de convergence. Le Garde qui met l'accent sur les formes plutôt que sur le fond pense peut-être ainsi être à la hauteur de son interlocuteur. À la fin de sa première intervention le Garde déclare : « στέργει γὰρ οὐδεὶς ἄγγελον κακῶν ἐπῶν. » (En effet, personne n'aime le messager de mauvaises nouvelles, v. 277) Cette première conclusion n'est pas comique en soi : J. C. Hogan[4] remarque que nous pouvons retrouver des vers à peu près similaires en tragédie comme notamment dans les *Perses* d'Eschyle (v. 252). Mais si nous gardons en tête les tentatives d'apitoiements, une telle déclaration alimente l'effet de décalage par excès de bon sens. D'autres sentences témoignent de ce goût du Garde à faire de l'esprit (v. 231-232) :

[1] BROWN, 1999, v. 227.
[2] JEBB, 2004[1900], p. 52.
[3] CUNY, 2007, p. 150.
[4] HOGAN, 1991, v. 274.

Τοιαῦθ’ἐλίσσων ἥνυτον σχολῇ ταχύς, χοὕτως ὀδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά.	Tournant ces pensées dans ma tête, je les réalisais me hâtant de prendre mon temps, c'est de cette manière qu'un court chemin en devient un long.

Cette phrase intervient juste après qu’il a rapporté son monologue intérieur ; elle vient encore alimenter l'effet comique déjà installé. Le Garde nous explique que sa route s'est allongée à force de tergiverser. L'utilisation de l'oxymore « σχολῇ ταχύς » semble brouiller le sens et débouche sur une métaphore quelque peu étrange d'un chemin qui s'allonge. M. Griffith dit à propos de ce passage qu'il se donne des airs et que cette conclusion gnomique s'achève sur une banalité peu convaincante[1]. Le Garde tente une nouvelle fois de faire de l'esprit (v. 389), en prononçant une banalité contenue en un seul vers, ce qui parfois nous pousse à penser qu'il se perd à force de réfléchir : « ψεύδει γὰρ ἡ ΄πίνοια τὴν γνώμην· » (La réflexion dément en effet l'opinion).

Nous venons de voir quelles méthodes le Garde utilisait pour se mettre en scène et attirer la compassion de son interlocuteur. Vocabulaire tragique, compte-rendu d’un monologue intérieur ou maximes, tout est bon dans la forme ; malheureusement le Garde a eu beau se demander ce qu’il allait faire avec un « fatalisme héroïque »[2], nous pouvons en douter ! Et si le monologue intérieur ressemble étrangement au « τὶ δρῶ ; » des héros tragique, l’insertion de ce rapport pathétique ressemble plus à une basse réplique de l’action tragique qui se met doucement en place. Le parallèle entre les deux actions ne peut qu’accentuer les phénomènes de décalage et nous empêche de le prendre au sérieux. Il faut maintenant observer comment ce personnage, dont la vie est en péril, croit lui-même au tragique de ses mésaventures.

2) Un Garde, héros de sa propre tragédie.

L'adaptation du discours en fonction de l’interlocuteur n'est pas le seul indice de comique dans la scène du Garde. En étudiant cette scène en regard des analyses de A. D. Stéfanis sur les discours de messagers, nous pouvons voir combien le Garde est un personnage singulier en tragédie. La plupart des discours de messagers suivent un schéma précis, et le messager aura tendance à s’effacer derrière les mots qu’il prononce : c’est dans le récit en lui-même que consiste l'action du messager. Ainsi, après son arrivée sur scène, qu’il soit introduit ou non par un autre personnage, il annonce qu'il a une nouvelle à partager, et s'ensuit un dialogue informatif entre le messager et le principal intéressé pour qu’enfin il fasse son récit[3]. Nous verrons que depuis son entrée sur scène jusqu’au rapport de l’action hors scène, ce personnage dynamique et spontané ne fera rien ici de manière conventionnelle au point de jouer une tragédie à son échelle.

[1] GRIFFITH, 1999, p. 165.
[2] RONNET, 1969, p. 74.
[3] STEFANIS, 1997, p. 137.

a) Les entrées non conventionnelles du Garde.

Les entrées de messagers sont en effet la plupart du temps annoncées : nous pouvons renvoyer ici aux *Perses* d'Eschyle (v. 246-248) ; et quand elles ne le sont pas, le messager dit lui-même qu'il est là pour annoncer une nouvelle comme dans *Andromaque* d'Euripide (v. 1070-71). Mais ici, nous assistons au phénomène inverse : le messager n'est ni annoncé ni ne se présente. De plus, à chacune de ses entrées, le Garde disserte au lieu d'indiquer immédiatement ou que le corps a été recouvert ou, dans le second discours, qu'ils ont enfin trouvé la coupable. L'effet de surprise de son entrée est amplifié par le fait qu'il n'est pas à bout de souffle, contrairement à la plupart des messagers. A. Brown fait, par exemple, référence à Médée (Euripide, *Médée*) qui voit arriver au loin un messager essoufflé (v. 1119-20) :

[…] πνεῦμα δ᾽ἡρεθισμένον δείκνυσιν ὥς τι καινὸν ἀγγελεῖ κακόν.	Son souffle haletant le montre : il vient annoncer quelque étrange malheur.

Le Garde d'*Antigone* fait tout le contraire (v. 223-226) :

Ἄναξ, ἐρῶ μὲν οὐχ ὅπως τάχους ὕπο δύσπνους ἰκάνω κοῦφον ἑξάρας πόδα· Πολλὰς γὰρ ἔσχον φροντίδων ἐπιστάσεις, ὁδοῖς κυκλῶν ἐμαυτὸν εἰς ἀναστροφήν·	Chef, je dirai que si j'arrive essoufflé ce n'est pas à cause de la vitesse, ni pour avoir bondi d'un pied léger. Je me suis arrêté souvent, inquiet, faisant en chemin, des tours sur moi-même et revenant sur mes pas.

En commençant par une figure de prétérition « ἐρῶ οὐχ », c'est par le biais d'une antiphrase que le Garde explique ensuite qu'il ne s'est pas pressé pour venir, contrairement à ce que font habituellement les messagers dans les tragédies, ainsi que le remarque M. Griffith[1] : « Souvent, les messagers commencent par évoquer leur hâte et leur empressement. Mais ce Garde dément de manière quasi parodique cette obligation ». L'utilisation de ces deux figures de style, et surtout de l'antiphrase, si elle n'est pas une condition inévitable du registre comique, reste souvent associée à ce registre[2]. En outre, elles sont renforcées ensuite par la description de ses pérégrinations sur la route : « κυκλῶν ἐμαυτὸν εἰς ἀναστροφήν », il fait des va-et-vient, des tours sur lui-même, sans savoir ce qu'il doit faire. Cette expression redondante, en faisant appel à l'imagination du spectateur, ne peut que nous offrir une vision quelque peu ridicule de ses tergiversations.

Pour ce qui est de la seconde entrée, les bavardages ne portent plus sur le temps qu'il a mis à venir, mais plutôt sur la raison pour laquelle il est de retour face à Créon, bien qu'il

[1] GRIFFITH, 1999, p. 164.
[2] SAREIL, 1984, p. 13.

ait auparavant juré de ne jamais revenir (v. 329). Ainsi, c'est triomphant qu'il déclare (v. 388-391) :

Ἄναξ, βροτοῖσιν οὐδέν ἐστ᾽ἀπώμοτον· ψεύδει γὰρ ἡ ᾽πίνοια τὴν γνώμην· ἐπεὶ σχολῇ ποθ᾽ ἥξειν δεῦρ᾽ἂν ἐξηύχουν ἐγὼ ταῖς σαῖς ἀπειλαῖς, αἷς ἐχειμάσθην τότε.	Chef, il n'est rien pour les mortels qu'on puisse repousser d'un serment : la réflexion dément en effet l'opinion. Car je m'étais vanté si je devais revenir un jour ici, de le faire sans me presser, sous l'effet de tes menaces qui m'avaient anéanti tout à l'heure.

Ce retour devant le palais sera pour lui l'occasion de faire des spéculations sur le fait de briser un serment. La place du terme « ἀπώμοτος » rejeté ainsi en fin de vers et repris à la même place plus loin : « ἥκω, δι᾽ὅρκων καίπερ ὢν ἀπώμοτος » (je suis venu, bien que j'aie juré de ne pas le faire, v. 394), illustre toute l'outrecuidance dont le Garde fait preuve –rien n'encourage à insister sur le fait que l'on ne tienne pas parole. Les tergiversations, spéculations et bavardages sont autant de décalages de ce personnage issu du peuple qui se donne des airs, mais le caractère présomptueux qu'il affiche ne se saisit que dans sa mise en relation avec le tragique de l'action qui se prépare. Il nous faut nous mettre à son échelle pour comprendre comment ce personnage, qui sait que sa vie est menacée, a joué avec ses comparses hors scène ce qu'il a ressenti comme étant une tragédie et dont nous n'avons en quelque sorte que le récit pour témoignage.

b) Les récits des mésaventures des sentinelles.

Nous avons vu combien l'entrée du Garde était singulière, qu'il retardait le moment pour annoncer les mauvaises nouvelles afin de préserver sa vie, le tout en donnant un effet comique à la scène. Nous allons voir comment au sein de son discours, les récits des événements recèlent des éléments comiques, en ce que le Garde, devenu héros un peu par hasard, fait le récit haut en couleur des aventures hors scène des soldats avec une « verdeur réaliste » [1] doublée d'un certain lyrisme du langage ordinaire. L'aspect parodique de cette tragédie grossière comporte ses propres rites et sa propre action ; seul le cadavre de Polynice fait le lien entre l'univers des gardes et l'univers des héros d'*Antigone*. Le premier récit de ce qui s'est passé hors scène relate la découverte de l'enterrement et ce qui en a découlé parmi les gardes (v. 249-277) ; le second, le retour des gardes à leur poste et la capture de la coupable (v. 407-440). Nous pouvons souligner que dans chacun de ces deux discours se situent deux niveaux différents de description. L'un concerne l'action hors scène directement liée à l'action de la tragédie (v. 249-258 et v. 423-436) ; l'autre, l'action hors scène qui cette fois correspond aux mésaventures du Garde et de ses comparses, dans laquelle figurent principalement les tournures qui rappelleraient celles de la parodie (v. 259-273 et v. 407-414). Nous pouvons dès à présent

[1] RONNET, 1969, p. 74.

avancer que cette construction en chiasme des deux discours place au centre ce qui s'est passé entre les gardes, comme l'image de ce qui tracasse véritablement le Garde.

• Le lyrisme du prosaïque.

Avant de nous intéresser précisément aux aventures pittoresque des soldats, il nous faut observer comment les accents populaires permettent au spectateur d'entrer petit à petit dans la réalité très prosaïque du Garde (v. 249-252) :

[...] ἐκεῖ γὰρ οὔτε του γενῇδος ἦν
πλῆγμ', οὐ δικέλλης ἐκβολή· στύφλος δὲ γῆ
καὶ χέρσος, ἀρρὼξ οὐδ' ἐπημαξευμένη
τροχοῖσιν, ἀλλ' ἄσημος οὐργάτης τις ἦν.

Il n'y avait là ni coup de bêche, ni choc de pioche, la terre était ferme et dure, elle n'a pas été fendue par le passage de roues, mais pour l'auteur des faits, pas d'indice.

Même si les lois de prononciation du grec ancien ne sont pas connues avec certitude, nous pouvons observer dans les deux premiers vers la répétition des assonances en "ê" qui peut illustrer l'impression de bégaiements du Garde. M. Griffith confirme cette impression en notant à propos de ces vers que le discours du Garde s'établit de manière décousue « disjointed » et saccadée « jerky »[1]. J. C. Kamerbeek, quant à lui relève une construction asyndétique avec les deux adjectifs qualifiant « γῆ ». Les segments de phrases courts et simples sont construits avec des enjambements, et fonctionnent comme l'exposé d'une découverte qui n'a cessé de les surprendre. Le Garde semble nous faire un compte rendu exact des premières impressions aussi détaillées et expressives que possible. Cette première mise en bouche donne la tonalité dans laquelle se jouera la pièce des personnages secondaires dont le lyrisme est vert et prosaïque.

Dans les deux récits, le Garde décrit ce qui se passe entre les gardes, réel centre de préoccupation du personnage. Et le spectacle qu'il nous offre est déroutant de décalage, tant l'impression de débâcle est présente : ils se battent et s'injurient (v. 259-268) :

Λόγοι δ' ἐν ἀλλήλοισιν ἐρρόθουν κακοί,
φύλαξ ἐλέγχων φύλακα, κἂν ἐγίγνετο
πληγὴ τελευτῶσ', οὐδ' ὸ κωλύσων παρῆν.
Εἷς γάρ τις ἦν ἕκαστος οὐξειργασμένος,
κούδεὶς ἐναργής, ἀλλ' ἔφευγε μὴ εἰδέναι.
Ἦμεν δ' ἐτοῖμοι καὶ μύδρους αἴρειν χεροῖν
καὶ πῦρ διέρπειν, καὶ θεοὺς ὀρκωμοτεῖν
τὸ μήτε δρᾶσαι μήτε τῳ ξυνειδέναι
τὸ πρᾶγμα βουλεύσαντι μήτ' εἰργασμένῳ.
Τέλος δ' ὅτ' οὐδὲν ἦν ἐρευνῶσιν πλέον,

On s'est alors dit des mots méchants les uns les autres, un garde accusant un autre garde, et si pour finir des coups sortaient, il n'y avait personne pour s'interposer. Chacun de nous en était l'auteur, et en même temps personne, chacun évitait de savoir. Nous étions résolus à saisir le fer rouge dans nos

[1] GRIFFITH M., 1999, p. 168.

mains, à traverser le feu, à faire serment devant les dieux qu'on ne l'a pas fait, qu'on n'a pas aidé celui qui l'a machiné ni celui qui l'a exécuté. Comme à la fin, dans nos recherches, rien à y gagner […]

Le langage parlé est de rigueur : R. C. Jebb évoque l'irrégularité de la construction choisie par Sophocle (v. 259-260) et M. Griffith parle de « sense construction », soit une syntaxe irrégulière avec un sens tout à fait clair. Dans tous les cas, ce qu'il appelle le solécisme produit un effet narratif plus vivant et plus spontané, en accord parfait avec le langage populaire utilisé par le Garde. Nous retrouvons aussi le discours indirect libre (v. 262-263), langage parlé au milieu d'un discours descriptif ; ainsi que le recours à l'apposition (v. 268) : la construction « alambiquée » dont parle M. Griffith qui met en relation « ἦν » et « ἐρευνῶσιν », brouille de ce fait quelque peu le sens. Le manque de fluidité dans ces deux exemples a pour effet de nous plonger dans l'univers du Garde afin de ne pas manquer une miette de leurs aventures.

• Rites populaires.

A propos des actions décrites, comme le fait de se saisir du fer rouge ou de traverser le feu, il s'agit ici de coutumes plus ou moins connues lorsqu'il faut faire un serment[1], mais nous pouvons y voir un caractère hyperbolique, ce que M. Griffith souligne comme étant une marque de la présence de comique. J. C. Kamerbeek compare le premier récit du Garde au récit que fait Prométhée à propos de la discorde entre les dieux dans *Prométhée enchainé* (v. 200). La comparaison se fait grâce au vocabulaire utilisé (« ἀλλήλων » apparaît dans les deux textes), mais il ne semble pas que le ton employé par Prométhée ressemble à celui du Garde. Il faudrait établir une comparaison en fonction de la situation de personnages issus d'un milieu populaire qui s'interpellent. Nous pouvons penser ici à la *Paix* d'Aristophane et plus précisément à la scène où Trygée s'adresse vivement aux Grecs (paysans, artisans) pour que tous aident à sortir la Paix du sol (v. 459-519). Ce passage peut nous permettre de comprendre la piètre débâcle qui s'installe entre des personnages populaires, en apportant sur la scène tragique un grotesque relatif à la comédie bouffonne dont le terme anglais « *slapstick* » illustre bien l'impression de pagaille. Mais du point de vue très personnel du Garde, nous pouvons dire que ces usages opèrent comme les rites codifiés, véritables actions tragiques de cette humble parodie.

• Une tragédie grossière.

Pour confirmer cette impression de parodie, il est important de relever que le caractère théâtral des tribulations des gardes se manifeste aussi par l'allusion faite aux dialogues qui a fini par avoir raison de cette débâcle : rapport d'une scène de théâtre dans le théâtre, il est toujours façonné d'éléments de langage populaire (v. 269-273) :

[1] JEBB, 2004 [1900], v. 264.

Λέγει τις εἷς ὃς πάντας ές πέδον κάρα
Νεῦσαι φόβῳ προὔτρεψεν ού γὰρ εἴχομεν
Οὔτ᾽άντιφωνεῖν οὔθ᾽ὅπως δρῶντες καλῶς
Πράξαιμεν. Ἦν δ᾽ὸ μῦθος ὡς άνοιστέον
Σοὶ τοὔργον εἴη τοῦτο κούχι κρυπτέον.

Y en a un d'entre nous qui prend la parole et nous poussa tous à courber la tête vers le sol par crainte, en effet nous ne savions ni lui répondre ni quoi faire de mieux : l'histoire, c'est qu'il fallait te rapporter l'affaire et ne pas te la cacher.

À propos du second discours, G. Ronnet a raison de dire que « plus ordonné », il est « le rapport circonstancié d'un homme qui n'a plus rien à craindre et qui cherche à se mettre en valeur, ainsi que ses camarades » [1] (v. 407-414) :

[…] ὅπως γὰρ ἥκομεν
πρὸς σοῦ τὰ δείν᾽ἐκεῖν᾽ἐπηπειλημένοι,
πᾶσαν κόνιν σήραντες ἣ κατεῖχε τὸν
νέκυν. μυδῶν τε σῶμα γυμνώσαντες εὖ,
καθήμεθ᾽ἄκρων ἐκ πάγων ὑπήνεμοι,
ὀσμὴν ἀπ᾽αὐτοῦ μὴ βάλῃ πεφευγότες,
ἐγερτὶ κινῶν ἄνδρ᾽άνὴρ ἐπιρρόθοις
κακοῖσιν. εἴ τις τοῦδ᾽άφειδήσοι πόνου.

Quand nous sommes arrivés, sous l'effet des terribles menaces que tu avais fait peser sur nous, ayant enlevé toute la poussière qui recouvrait le mort, et bien nettoyé le corps en décomposition, nous nous sommes assis à l'abri du vent, sur le sommet d'une colline, pour éviter que l'odeur qui en émanait ne nous atteigne. Les uns secouant les autres vivement avec des clameurs injurieuses, si l'un ne faisait pas de cas de la besogne.

La précision de détails ingrats relevés par M. Griffith[2] sur le cadavre en décomposition et de l'odeur qui s'en dégage, apporte elle aussi un décalage. Placé en début de vers, le terme « ὀσμή » (odeur) est particulièrement mis en valeur. Le rapport détaillé du travail minutieux et consciencieux que les gardes effectuent jure avec l'horreur de la scène décrite. Par deux fois le Garde rappelle les menaces antérieures de Créon (« ἡ σὴ άπειλή » v. 391 et « ἐπηπειλήμενος » v. 408) ; c'est un moyen pour lui d'insister sur le caractère scrupuleux du travail effectué. La présence d'un cadavre au milieu des gardes confirme bien la présence du tragique, mais il est terriblement parodié en ce qu'ils ne l'enterrent pas : ils le déterrent, consciencieusement. L'impression de débâcle est toujours présente dans ce second discours. Il serait intéressant de voir l'évolution des mots de la famille de « ῥόθος » pour voir comment des termes purement tragiques finissent par avoir des résonnances comiques. Nous trouvons par exemple « ῥοθέω » en tragédie chez Eschyle où son sens a une valeur plus ou moins métaphorique : ainsi dans un fragment (fr. 321) avec le sens de « gronder comme des vagues », au moment de la catastrophe cosmique qui

[1] RONNET, 1969, p.74.
[2] GRIFFITH, 1999, p. 195.

accompagne l'enchaînement de Prométhée sur le Caucase au début du *Prométhée délivré*[1]. C'est le bruit qui au départ donne une image définitionnelle à ce mot, par lequel on reconnaît l'utilisation de l'onomatopée. D'Eschyle à Sophocle nous voyons une évolution du terme : le bruit devient le bruit des mots entre eux, associé à « κακός », la menace devient verbale et devient injure. Enfin, L. Parker souligne qu'Euripide, puis Aristophane reprennent ces deux syntagmes pour n'en faire plus qu'un[2]: « κακορροθέω ». Le sens originel du mot n'a plus cours désormais, il a perdu de sa superbe et seul l'aspect de l'insulte demeure. Si la débâcle décrite tenait du « slapstick », le comique émanant de l'horreur décrite tiendrait de ce que P. Jackson appelle le « splatstick » que J. Sabatier traduit par *goretesque*[3].

Le Garde, détaché de l'action principale, se préoccupe essentiellement de celle qui se passe à son échelle. L'ambiguïté de genre qu'elle apporte par sa mise en scène et son registre prosaïque a poussé H. D. F. Kitto à dire « Si j'avais écrit la pièce, je me serais arrêté ici, sans ajouter de détails »[4] (soit v. 257-258), mais les détails sont là pour glorifier l'horreur d'une tragédie moyenne en associant le gore au comique. Pour conclure nous pouvons citer H. D. Gellie[5] : « Les personnages secondaires des tragédies grecques sont vraisemblablement débordés, bavards dans leurs explications agitées, concernés malicieusement par leurs intérêts et leur survie, et par contraste avec les personnages qui ne servent personne, légèrement comiques. Leur peur divorce de l'effroi engendré par la pièce ; il s'agit d'un second grade dans la terreur qui peu être apprécié pour ses effets pantomimes ».

Effet pantomime, effet parodique, le Garde a apporté sur la scène tragique le dynamisme d'un autre genre qui prend racine dans l'élaboration du Veilleur. Son comportement vivement motivé par l'instinct de survie apporte sur la scène tragique les failles manifestes de la faiblesse humaine : faux-semblant, lâcheté et impertinence sont autant de traits de caractère en rupture avec le ton de la tragédie, au point qu'il rejoue hors scène une tragédie à son échelle. L'effet parodique mis en place offre, sans aucun doute, un espace pour l'installation du comique, comme un épisode court inséré dans le temps long de la tragédie. L'oscillation du Garde entre l'action tragique en elle-même et l'action de cette tragédie à son échelle joue avec les degrés de conscience et d'implication dans une mise en abyme. Le Veilleur se faisait modèle, quand le Garde est un tremplin

[1] Fragment 202a, *TrGF*. Voir aussi Chantraine, s.v. ῥόθος, p. 977.
[2] PARKER, 2007. Réf. EURIPIDE, *Alceste* v. 707 et *Hippolyte*, v. 340 ; ARISTOPHANE, *Acharniens*, v. 577 et *Thesmophories*, v. 896.
[3] « Splatstick » contraction de « splatter » et « slaptsick ». Peter Jackson a réalisé des films gores ou « splatter films » avant sa fameuse trilogie du *Seigneur des Anneaux*, SABATIER, 17/03/2016
[4] KITTO, 1956, p. 155.
[5] GELLIE, 1972, p. 34.

pour d'autres personnages populaires, comme le Bouvier des *Bacchantes* qu'il nous reste ici à étudier. Nous verrons comment cette tragédie d'Euripide met au cœur du processus tragique la magie des mots, créatrice d'illusions dans l'illusion théâtrale, sans se préoccuper de la nature ambivalente des personnages qu'elle met en scène.

C) Le Bouvier dans les *Bacchantes* d'Euripide.

Le premier messager des *Bacchantes* retiendra notre attention dans ce dernier volet d'étude des personnages secondaires à potentiel comique. Euripide aura bénéficié de multiples modèles pour sculpter sa personnalité et son rôle. Cette fois, c'est l'épisode central de la tragédie, épisode le plus long (256 vers, v. 660-774), qui sera principalement animé par le récit de l'action hors scène développé par un personnage populaire. Le dispositif de l'intrigue tragique installé, les péripéties amorcées, il viendra rapporter à Penthée, dont l'autorité a déjà été remise en cause, les faits et gestes des Thébaines dorénavant établies sur le mont Cithéron. Il a été introduit sur scène par Dionysos qui, à première vue, semble disparaître de cette rencontre entre messager et tyran. Nous pourrons apprécier la vivacité de caractère de ce personnage dans ce qu'elle emprunte au registre réaliste, comme celle de son périple dans la montagne dont les événements ne seront pas sans nous rappeler que l'action tragique se déroule aussi en dehors de l'espace scénique. Cette description sera ensuite reprise lors de l'annonce de la mort de Penthée à la fin des *Bacchantes* par le deuxième messager. Cet épisode à la fois intégré et extérieur au déroulement de l'action amplifiera les problématiques déjà abordées précédemment, en ce qui concerne l'apparition du registre réaliste en tragédie et l'ignorance de l'implication de ces personnages dans l'action et l'illusion théâtrale.

L'ambiguïté due à la promiscuité des registres réaliste, pathétique et tragique dans l'œuvre d'Euripide n'est plus à démontrer. Les problématiques portant sur la religiosité du drame et sur le « comic relief » prennent tout leur sens pour ce genre théâtral qui a subi avec Euripide de profondes mutations. La médiocrité de certains de ses personnages dont J. de Romilly dit qu'ils sont à la « lisière du comique »[1] ou « la façon qu'il a de mettre le tragique à distance de lui-même »[2] étonnent les commentateurs au point de ne plus ni savoir le définir ni savoir où classer ses pièces : il est parfois maniériste, parfois baroque ou « le plus tragique des poètes »[3] ; elles sont tragi-comiques, satyriques, dogmatiques… On ne compte plus la variété des épithètes et des études à ce propos. La tragédie des *Bacchantes* est particulièrement problématique, car personne ne peut dire précisément si Euripide a voulu y faire l'apologie d'un nouveau culte ou au contraire son procès[4]. Si certains tentent d'y lire une présentation factuelle du dionysisme, d'autres y voient la célébration de l'épiphanie théâtrale[5]. Quoi qu'il en soit, le goût dont témoigne Euripide pour le mélange des tons et des registres semble plutôt servir l'intensification du sentiment tragique, qu'être un ornement décoratif. A. Michelini rappelle que ces éléments font partie intégrante des procédés théâtraux : « ces moments d'incongruité […] centre d'attention de nombreuses explications en accord ou polémiques, sont des clés pour la structure de la pièce ; c'est autour d'eux qu'Euripide a élaboré les schémas d'inversion,

[1] DE ROMILLY, 1970, p. 175.
[2] LORAUX, 1988, p. 9.
[3] ARISTOTE, *Poétique*, 1453a.
[4] LACROIX, 1976, p. 206.
[5] VERNANT, 1985, p. 31-58. Nous verrons à travers l'analyse de la mise en scène de Philippe Brunet (2015) que l'une n'exclut pas pour autant l'autre.

d'équilibre et de variation de son style »[1]. Le théâtre euripidéen semble n'avoir plus aucun scrupule à jouer avec « ces véhicules de la terreur » dont parle H. R. Lenormand, célèbre auteur du théâtre de l'épouvante de l'entre-deux-guerres, qui « ont pour mission d'éveiller dans la moelle du spectateur le frisson »[2] ou, comme l'écrit G. de Maupassant, « la vraie peur, comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois »[3]. Il utilisera les figures de décalage et d'exagération pour le service du tragique et du comique à la fois : l'accentuation de l'ironie tragique des *Bacchantes* sera inévitablement accompagnée par une amplification du « comic relief » dans une démarche théâtrale de mise en abyme du sentiment d'illusion.

Ces personnages, dont la fonction est d'adresser un message par le moyen d'un récit, suscitent de nouvelles réflexions sur les protagonistes des tragédies grecques comme le rappelle I. De Jong[4] quand elle cite Aristote et sa vision non narrative de la représentation de l'action tragique[5]. Mais le messager se fait narrateur avant tout. Contrairement aux deux autres personnages étudiés précédemment, lui, figure dans le catalogue des messagers de tragédie présenté par A. D. Stéfanis[6] et dont il dit qu'ils ont tendance à s'effacer derrière leur discours, ce qui n'était pas le cas ni pour le Veilleur, ni pour le Garde. Ainsi la question de l'anonymat des messagers prend tout son sens : appelé « ἄγγελος » dans la liste des personnages, il nous faudra voir comment il cumule plusieurs niveaux d'énonciation allant de la narration subjective dont la focalisation interne trahit sa position sociale et de ce fait apporte à la scène tragique des traits réalistes, à une narration involontairement omnisciente dont la finalité est de faire avancer l'action tragique.

La construction « en miroir » de ce récit avec celui fait de la mort de Penthée par le deuxième messager à la fin de la tragédie montre que les « contraintes extérieures sont assumées comme des éléments organiques du drame »[7]. Nous avions vu avec le Garde qu'il avait participé à une sorte de tragédie moyenne hors scène ; il semble que pour les *Bacchantes* cette scène extérieure s'émancipe « comme si cette autre scène, invisible du spectateur, évoquait davantage la réalité que la scène visible, comme si la tragédie se révélait peu à peu n'être qu'un prélude au véritable drame joué ailleurs, comme si enfin ce qui était vu avait moins de réalité que le monde de langage créé par le récit »[8]. L'effet de mise en abyme invoque sans concession la dimension métathéâtrale soulevée notamment par R. Saetta Cottone[9], qui confond la perception des principaux intéressés – des protagonistes comme du spectateur, dans un jeu d'illusions théâtrales orchestré par Dionysos à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace scénique. Le bouvier-rapporteur, qui

[1] MICHELINI, 1987, p. 67.
[2] LENORMAND H.R., *Confession d'un auteur dramatique*, A. Michel, Paris, 1949 dans PIERRON, 1995, p. 1373.
[3] MAUPASSANT G., La peur, 1884.
[4] DE JONG, 1992, p. 572.
[5] ARISTOTE, 1990, 1449b-1450a.
[6] STEFANIS, 1997, p. 243, (Appendice A).
[7] LACORE, 1998, p.48.
[8] AUGER, 1983, p. 75.
[9] SAETTA COTTONE, 2010 p. 201.

croira faire le récit de ses aventures avec ses comparses tout en louant la grandeur terrifiante des bacchantes, annoncera sans le savoir la mort de Penthée. L'ironie tragique est ici pleinement consommée dans cette parodie involontairement prophétique. Nous assisterons à un récit dont la nature sera à la fois réaliste, car prononcé par un messager-bouvier face à un tyran toujours autant en proie à l'emportement, et fantastique, car influencé par la présence muette de Dionysos, dieu du théâtre et maître des illusions. Il s'agira ici de mettre en lumière la résurgence des traits de personnalité des personnages populaires à travers leur discours, puis de voir comment « de l'horreur au comique, il peut n'y avoir qu'un pas »[1] dans cette description de la folie destructrice et sanguinaire des bacchantes.

I Parodie prophétique, éléments parodiques.

Nous commencerons par étudier tout ce qui sera rattaché au registre réaliste dans l'intervention du premier messager des *Bacchantes* pour mettre en avant la singularité de ce personnage. À travers son discours Euripide a, lui aussi, choisi de rendre une part belle à l'illustration de la faiblesse humaine des personnages secondaires : les traits vifs et dynamiques ainsi que les raisonnements incongrus de ce premier messager signalent le couronnement de la représentation de l'homme ordinaire. Ainsi les balancements de ce personnage populaire sont autant d'oscillations entre admiration sans faille pour les bacchantes et flagornerie servile auprès d'un tyran en proie à la colère. La présence muette de Dionysos à ses côtés semble pourtant habiter son discours, témoignage oculaire ou appât, qui fonctionne comme le piège tendu à Penthée pour l'attirer sur le Cithéron. Mais ses conclusions évidemment maladroites mettront en lumière les incohérences d'un personnage secondaire qui se frotte à l'art du discours. Nous étudierons enfin les éléments du récit qui glorifient les aventures de ce Bouvier rapporteur qui, comme le Garde, participe à sa propre tragédie ; cette scène de théâtre dans le théâtre prendra l'apparence d'une parodie de tragédie involontairement prophétique.

1) Messager ou narrateur omniscient ?

a) Délit de flagornerie.

Les phénomènes de balancement du vocabulaire laudatif parcourent le discours du Messager. Le décalage entre l'évocation des bacchantes et l'adresse à Penthée, inspirée en silence par Dionysos, laissera le champ libre à l'installation du comique par ses effets de surprise et d'exagération. La technique d'adaptation du discours d'un serviteur à son maître sera ici quasiment caricaturale. Dès les premiers vers, E. R. Dodds et M. Lacroix s'accordent à dire que le Messager fait preuve d'hyperbole et d'exagération quand il fait

[1] PIERRON, 1995, p. II.

mention de la dimension éternelle des neiges du Cithéron (v. 661-662). Mais la présence de neige même en été, quand bien même exceptionnelle, semble bien illustrer la réalité[1]. Pour comprendre cette exagération comme faisant partie du procédé laudatif à l'égard des bacchantes, il faut mettre en relation ces premiers vers avec la suite de son intervention (v. 664-671) :

Βάκχας ποτνιάδας εἰσιδών, αἳ τῆσδε γῆς
οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν,
ἥκω φράσαι σοὶ καὶ πόλει χρῄζων, ἄναξ,
ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τε κρείσσονα.
Θέλω δ᾽ἀκοῦσαι, πότερά σοι παρρησίᾳ
φράσω τὰ κεῖθεν ἢ λόγον στειλώμεθα·
τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ᾽, ἄναξ,
καὶ τοὐξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν.

Je les ai vues, les bacchantes, qui ont quitté les murs, piquées par un dard, sur leurs pieds blancs, je viens pour te dire, à toi et à la cité, chef, leurs actes terribles et dignes d'admiration. Mais je veux savoir si je t'expose franchement ce qui s'est passé, ou si j'enrobe mon discours ? Je crains la vivacité de ton esprit, chef, ton côté irascible et l'excès de ton humeur royale.

Ce passage condense en quelques vers nombre de points déjà évoqués dans l'étude du Garde de l'*Antigone* à propos de la confrontation d'un personnage populaire avec son maître et roi : il s'agit de l'appréhension de s'adresser au tyran et du goût pour les phrases alambiquées. Il demande ouvertement au tyran s'il peut parler sans ambages (« πότερά σοι παρρησίᾳ / φράσω τὰ κεῖθεν ») ou non (« ἢ λόγον στειλώμεθα ») dans une tournure dont l'image empruntée au langage maritime, comme le souligne M. Lacroix[2], rappelle l'attrait de ces personnages à utiliser images et métaphores. L'emploi de « στέλλω » avec le terme « λόγος » est unique en son genre, et le passage brutal de la première personne du singulier à celle du pluriel indique clairement qu'il essaye d'amadouer le mieux possible le tyran à qui il s'adresse. Mais plus encore qu'avec le Garde d'*Antigone*, l'impression de persiflage relevée par A. Petrovic se fait ressentir. Nous pouvons rapidement remarquer que le vocabulaire laudatif utilisé par le Bouvier-rapporteur se distingue en deux catégories : celui qualifiant les bacchantes et celui destiné à Penthée. Nous retrouvons l'illustre « ποτνιάς », puis respectivement les termes « θαῦμα », « δεινός », « κρείσσων » que l'on peut considérer comme habituels pour un vocabulaire tragique et les plus rares « ὀξύθυμος » et « βασιλικός » associés à l'adverbe « λίαν » placé en fin de vers, ce qui trahit le grand effort, presque l'essoufflement, de ce personnage populaire à se faire bien voir. Le terme « Βάκχας » est mis en avant par sa position première (v. 664) et dénote une admiration sans borne alors que le terme ἄναξ, répété deux fois en fin de vers (v. 666 et 670), sonne déjà comme une excuse. L'influence de Dionysos dans son discours se fait d'ores et déjà sentir ; revenons à l'évocation des neiges éternelles du Cithéron : « ἥκω Κιθαιρῶν᾽ἐκλιπών, ἵν᾽οὔποτε / λευκῆς χιόνος ἀνεῖσαν εὐαγεις βολαί » (Voilà, j'arrive du Cithéron, là où jamais ne cessent les chutes de neiges

[1] GREGOIRE, 2002, p. 77 (note 1).
[2] LACROIX, 1976, p. 196.

blanches et immaculées, v. 661-62). Le terme « λευκός » apparaît donc deux fois (v. 662 et v. 665), pour désigner la neige et les pieds des bacchantes. Sans aller jusqu'à faire le lien métaphorique d'une montagne qui aurait pris la couleur des pieds des Thébaines, nous voyons que s'installe une admiration sans limite pour ces femmes. La répétition des verbes de déclaration et de volonté[1] montre son engouement, pratiquement impossible à dissimuler, à vouloir communiquer le miracle des bacchantes.

Nous retrouvons le même décalage dans la manifestation de l'admiration pour les bacchantes et de la flatterie de Penthée au sein de ses descriptions. Il dit : « θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδυτὰ / ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείοις κόραις » (Elles déchiraient leurs vêtements de chair plus vite qu'il ne te faut pour abaisser tes paupières sur tes pupilles royales, v. 747). Outre le caractère étonnant de la comparaison toujours très imagée avec le clignement de paupière pour évoquer la rapidité avec laquelle les bacchantes lacérèrent la chair des animaux, l'association de l'adjectif « βασιλείος » au terme « κόρη » surprend par son exagération. G. Dalmeyda n'aura pas hésité à faire référence à « un style courtisan » pour en parler alors que M. Lacroix n'y voit qu'une marque de respect indispensable[2]. E. R. Dodds inscrit l'idée du décalage dans la familiarité de l'expression « before you could wink » (avant que vous puissiez cligner des yeux) que cette marque de respect vient prudemment pallier. Mais il n'est pas impropre d'avancer que cette prudence n'est pas une réussite en ce qu'elle opère un décalage comique dans sa maladresse. De même, nous voyons qu'il éprouve des difficultés à dissimuler son admiration malgré l'horreur perpétrée par les bacchantes quand il dit : « οὗπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ᾽ἰδεῖν, ἄναξ » (Ce fut là, chef, un prodige terrible à voir, v. 760). De nouveau nous relevons les termes associés « δεινός » et « θέαμα » (cf. aussi « θαῦμα », v. 667), leur caractère oxymorique ne peut que renforcer l'expression de son admiration, et « ἄναξ », placé rapidement en fin de vers, donne l'impression qu'il essaye encore et toujours de se rattraper. Le messager adopte bien une démarche plus ou moins adroite de séduction.

b) L'appel dérobé au voyeurisme.

Dans les *Bacchantes* tout est mis en place par Dionysos pour que Penthée se décide enfin à se rendre sur le mont Cithéron pour voir ce qui s'y passe. Le Messager sera, malgré lui, un des pièges tendus par le dieu et l'exubérante admiration qu'il éprouve à l'égard des bacchantes fait déjà partie des procédés mis en place pour l'en convaincre. Les occurrences des verbes associés à la vue et au spectacle sont pléthores dans ce passage où le Messager se fait le seul témoin oculaire du spectacle hors scène[3]. D'ailleurs la comparaison que nous venons de commenter concernant le fait de « cligner des yeux » pourrait en elle-même s'apparenter à l'ironie déployée par Dionysos tout au long de la tragédie : il suffit d'un battement de cil, d'un manque de « clair-voyance » pour perdre une

[1] Déclaration : « φράζω » v. 666 et 669, « λόγονω » et « στέλλω » v. 669 ; volonté : « χρῄζω » v. 666, « θέλω » v. 668 et « δείδω » v. 670.
[2] LACROIX, 1976, p. 203.
[3] « θαῦμα » v. 667 ; «θέαμα» v. 760 ; « προσοράω » v. 740 ; « ὀράω » v. 736 et v. 760.

partie du spectacle qui défile sous les yeux. N'est-ce donc pas ironique que de faire référence à ce clignement d'œil quand toute l'intrigue des *Bacchantes* tourne autour du « voir » ou « être vu » ? Le fait que Penthée n'était pas là pour voir se fait ainsi argument d'autorité : « Ὥστ᾽εί παρῆσθα, τὸν θεὸν νῦν ψέγεις /εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε » (Si tu avais été là, le dieu qu'à présent tu blâmes, tu l'aurais entouré de tes prières, à cette vue, v. 712-713). Et même si l'utilisation de l'irréel n'a rien d'extraordinaire dans un discours destiné à convaincre, la technique de persuasion qui semble mettre en avant la connaissance par l'empirisme démontre la simplicité et la naïveté du Bouvier-rapporteur qui tente par tous les moyens de convaincre le roi de ses dires. Mais il le poussera involontairement à emprunter le même chemin que lui, en attisant sa curiosité et son désir de voir par soi-même.

La perception subjective de ce Messager, qui rapporterait ce qu'il a vu, semble être mise à mal à la fin de son discours (v. 765-768). Si I. de Jong affirme « qu'il est rare que les messagers d'Euripide utilisent leur connaissance *ex eventu* »[1], nous en avons un exemple contraire avec ce premier récit. En effet, il rapporte qu'après leur folle course destructrice les bacchantes sont revenues à leur point de départ. Les messagers d'Euripide ne semblent pas être atteints par le reflexe sophocléen d'anti-information que nous avons relevé avec le Garde d'*Antigone*, comme le confirme E. R. Dodds quand il dit « Le bouvier peut parfaire son discours en décrivant ce qu'il ne peut pas voir. Comme ce n'est pas inhabituel, il ne nous est pas permis de le voir comme un menteur »[2]. Le discours du Messager prend donc des allures de témoignage omniscient, comme si avoir vu, c'était savoir. Cette connaissance omnisciente lui donne d'ailleurs la légitimité d'évoquer les usages des rites initiatiques en faisant référence aux trois thiases (v. 680). Il semble que ce soit donc avant tout l'influence de Dionysos lui-même qui donne son savoir au Messager plutôt qu'un « privilège du poète de communiquer sa science aux personnages »[3]. Le récit du Messager sera à la fois un témoignage subjectif d'une expérience vécue, et le témoignage omniscient inspiré par un dieu qui orchestre par tous les moyens la confusion des perceptions dans un théâtre de l'illusion, car « c'est Penthée, piégé par son désir de voir les bacchantes, qui donne le véritable spectacle, la tragédie de sa mort, pièce de « théâtre dans le théâtre » conçue et réalisée par Dionysos »[4].

c) Gloire à Bacchos, gloire au vin !

Après avoir mis en lumière la puissance de Dionysos à travers le discours du Messager, nous devons néanmoins nous intéresser à la résurgence des traits réalistes de ce personnage qui viennent habiller à leur manière les rouages de l'intrigue tragique disposés par le dieu. La soudaine conclusion de ce long récit intrigue majoritairement l'exégèse par ses préoccupations prosaïques (v. 669-774) :

---

[1] DE JONG, 1995, p. 577.
[2] DODDS, 1986, p. 170 ; la position de E. R. Dodds est ici en contradiction avec celle de I. Jong.
[3] ROUX, 1972, II, p. 462.
[4] AUGER, 1983, p. 75.

Τὸν δαίμον᾽οὖν τόνδ᾽ὅστις ἔστ᾽, ὦ δέσποτα, δέχου πόλει τῇδ᾽, ὡς τά τ᾽ἄλλ᾽ἐστὶν μέγας, κἀκεῖνό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω, τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς. Οἴνου δὲ μηκέτ᾽ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις οὐδ᾽ἄλλο τερπνὸν οὐδὲν ἀνθρώποις ἔτι.	Quel que soit ce dieu, ô maître, accueille-le dans ta cité, car il est grand par plus d'un trait et ne dit-on pas, que c'est lui qui donne, à ce que j'entends la vigne cesse-peine, un don pour les mortels ? Mais s'il n'est pas de vin, Cypris n'existe plus, il n'est pour les hommes plus aucun plaisir !

Cette conclusion, qui est vue comme un « bathos » [1] par R. P. Winnington-Ingram, en dit long sur le décalage de celle-ci avec le reste du récit. Elle fait partie des figures de style qui servent allégrement les effets comiques. Après avoir fait l'éloge de la folle chasse des bacchantes, le Messager tente de convaincre une dernière fois Penthée d'accueillir le nouveau dieu (« ὅστις ἔστι », expression qui renforce sa mystérieuse puissance[2]) car les bienfaits qu'il procure –le vin, sont douceur pour l'homme. C'est encore un moyen de peaufiner son argumentation : nous remarquons l'emploi de « δεσπότης » en fin de vers, associé à l'impératif « δέχου ». Cette conclusion fait office d'une ultime prière au roi. L'expression « ἡ παυσίλυπος ἄμπελος » (la vigne cesse-peine [3]) résonne comme un syntagme homérique, bien que « παυσίλυπος » soit un apax inventé par Euripide. Les termes « βρότος » et « ἄνθρωπος » lui confèrent un caractère universel ; et la multiplication de négations sur les deux derniers vers « μηκέτι », « οὐκ », « οὐδ᾽ἄλλο » et « οὐδὲν » promet un avenir catastrophique. Il y a un décalage évident entre la promesse d'un avenir apocalyptique des bacchantes furieuses et l'absence de vin du monde. Le fait qu'il les mette au même niveau crée un effet comique. Si M. Lacore considère cette conclusion comme pauvre et maladroite, c'est, à son avis, une occasion pour le public de reprendre son souffle[4] : elle aurait donc une fonction propre au « comic relief », mais n'oublions pas que ce phénomène de respiration masque la plupart du temps les agencements de l'intrigue. L'effet de surprise qu'elle provoque est là pour nous rappeler que le Messager est bien un personnage secondaire issu de la classe populaire dont les préoccupations premières restent finalement prosaïques, comme la consommation sans modération de vin.

Elle soulève en plus des contradictions internes à son raisonnement. En effet, il avait auparavant défendu l'idée que les bacchantes récemment établies sur le Cithéron n'étaient pas sous l'emprise du vin, comme s'il désapprouvait cette consommation (v.686-688) :

[1] Un *bathos* est une sorte d'anticlimax, une chute du sublime au ridicule dans WINNINGTON-INGRAM, 1948, p. 98.
[2] « Penthée avait employé cette expression avec dédain (v. 220). Elle est reprise ici à dessein […] (quelque dieu qu'il soit), il est puissant et manifeste », dans ROUX, 1972, II, p. 486 ; cf. Eschyle, *Agamemnon*, v. 160.
[3] Traduction Philippe Brunet.
[4] LACORE, 1988, p. 56.

[…] οὐχ ὡς σὺ φῂς ᾠνωμένας κρατῆρι καὶ λωτοῦ ψόφῳ θηρᾶν καθ᾽ ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας.	Et pas comme tu dis, enivrées par le vin et le cliquetis du lotos, parties à l'écart à la poursuite de Cypris dans les bois.

Il tient à contredire ce que Penthée avait auparavant déclaré (v. 221 […] v. 225) :

πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἑστάναι κρατῆρας, […] τὴν δ᾽Αφροδίτην πρόσθ᾽ἄγειν τοῦ Βακχίου	Des cratères remplis dit-on parmi leur thiase se dressent […] Préférer Aphrodite à Bacchos !

Mais si à ce moment précis, le Messager conteste les propos de Penthée, nous pouvons encore une fois remarquer que Dionysos est à l'œuvre ici. En effet, le vocabulaire employé traduit une admiration mal cachée, alors que le mépris se faisait ressentir dans le propos de Penthée (v. 225). Du langage du Messager se dégage une dimension poétique indéniable : il reprend certes les accusations de Penthée mais, même en les niant, il les sublime : il nomme le vin et fait de l'ivresse un sentiment total. L'allusion au lotos, connu pour ses vertus étourdissantes, comme à la déesse Aphrodite Kypris rappelle les mythes homériques et fait ainsi l'éloge de ce qui est étranger. Le lotos renvoie au peuple mythique des Lotophages auquel Ulysse dut résister et l'évocation d'Aphrodite par son autre nom Kypris nous transporte jusqu'à Chypre[1]. Ce premier Messager des *Bacchantes* oscille donc entre un point de vue interne et un point de vue omniscient, et de cette opposition naissent quelques contresens qui servent allègrement le comique amateur de décalage. Mais ces différentes facettes de ce personnage populaire, de l'adresse d'un serviteur à son roi à la célébration sans faille du culte de Dionysos, mettent surtout en lumière l'ironie tragique qui se met doucement en place : il appartient sans le savoir aux pièges tendus par le dieu et fera avancer d'un bond l'action tragique.

2) Bouvier rapporteur.

Nous avons décelé dans ce drame les différentes techniques de persuasion caractéristiques de la confrontation du maître et de l'esclave : qu'elles portent sur l'adaptation du discours ou qu'elles soient précisément influencées par la présence de Dionysos, elles illustrent à la fois le comportement d'un personnage populaire qui tente tant bien que mal de satisfaire les volontés de son maître et roi, mais qui, sans le savoir, répond aux commandes d'un dieu désireux de faire de lui un appât. Il nous faut maintenant nous intéresser à la singularité de ce personnage qui, comme le Garde d'*Antigone*, aura participé hors scène à sa propre tragédie. Les vers 714 à 733 de son discours dessinent l'insertion du temps court des personnages populaires dans le temps plus long des *Bacchantes*.

[1] Lotophages, *Odyssée*, 9, 84. D'après M. Dorie le lotos est à localiser à Djerba dans DORIE, 1967, p. 574.

a) Bouviers en scène !

Après avoir décrit l'ataraxie des bacchantes en communion miraculeuse avec la nature, le Messager va pouvoir faire part à Penthée de ses aventures sur le mont Cithéron, qui fonctionnent comme une péripétie à son échelle (v. 714-716) :

Ξυνήλθομεν δὲ βοθκόλοι καὶ ποιμένες, κοινῶν λόγων δώσοντες ἀλλήλοις ἔριν, ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ᾽ἐπάξια·	Nous, les bergers et les bouviers, en assemblée, échangions des propos, et nous disputions devant ces actes terribles et dignes d'admiration.

Ce gros plan qu'il fait sur les protagonistes nous permet d'entrer dans sa réalité. Il commence par se présenter, lui et ses comparses : ils sont bergers avant d'être messagers. Le verbe « συνέρχομαι », fréquent dans la littérature politique, trahit, selon M. Lacroix, la constitution d'une assemblée délibérante improvisée qu'il faut rapprocher de celle de la scène du Garde d'*Antigone*. La position des termes « κοινός » et « ἔρις » au début et à la fin du vers traduit quant à elle l'esprit de querelle et d'opposition qui les anime ; M. Lacroix, rapprochant « ἔρις » et « ἐρίζω », son dérivé (cf. Chantraine, sv. « ἔρις », p. 372), rappelle ainsi les concours de parole des assemblées populaires, et souvenons-nous des insultes qui fusaient parmi les sentinelles dans *Antigone* pour comprendre la force et la vivacité de cette dispute hors scène. Il est important de souligner que le vers 716 est quasiment identique au vers 667 que nous avons commenté plus haut. E. R. Dodds pense qu'à l'origine il s'agissait du même vers. La répétition d'un même vers dans un même discours suggère inévitablement la faute d'une réécriture manuscrite. Quoi qu'il en soit, au moins cinq pieds demeurent identiques. Et même si l'on considère le remplacement de « κρείσσων » par « ἐπάξιος », qui n'existe pas dans l'épopée homérique, nous pouvons entendre soit tout simplement la limite des facultés d'expression de ce personnage populaire, soit une diminution de l'attention qu'il porte aux bacchantes : l'épisode qui va suivre va lui permettre de s'illustrer par son courage et sa morale soi-disant d'acier.

b) L'égotisme populaire du berger.

Après avoir introduit les participants de cette assemblée populaire, il présente celui qui a pris la parole : « καί τις πλάνης κατ᾽ἄστυ καὶ τρίβων λόγων / ἔλεξεν εἰς ἅπαντας· » (Alors quelqu'un, un gars de la ville, un beau parleur, s'adressa à tous, v. 717-718). Les expressions « πλάνης κατ᾽ἄστυ » et « τρίβων λόγων » sont péjoratives et trahissent selon E. R. Dodds une familiarité certaine. Elles émettent en outre un jugement populaire opposant les mœurs des ruraux à celles des citadins. L'opposition ville-campagne est une thématique chère à Euripide (cf. *Oreste* v. 902) en ce que la ville, berceau des démagogues, encourage une sophistication suspecte, d'après R. Seaford[1]. Contrairement à la scène du Garde, le Bouvier-rapporteur cite des propos tenus par le citadin qui les avise d'épier puis

[1] SEAFORD, 1996, v. 712-722.

de traquer les bacchantes : « θέλετε θηρασώμεθα / Πενθέως Ἀγαύην μητέρ᾽ » (Voulez-vous que nous donnions la chasse à Agavé, la mère de Penthée ?, v. 719-720). La construction en anacoluthe du verbe « θέλω » est le signe de la vivacité du discours et pourrait comme pour le Garde témoigner d'un effet de pantomime. Nous comprenons facilement que le caractère négatif attribué au citadin permet au Bouvier-rapporteur de se mettre en valeur. L'idée d'épier reste une action peu louable dont il ne peut se targuer d'être l'instigateur.

Au contraire, quand il s'agit de l'action en elle-même, il joue le premier rôle (v. 728-730) :

Κυρεῖ δ᾽᾽Αγαύη πλησίον θρῴσκουσά μου·	Agavé d'un bond s'avance près de moi, et
κάγὼ ᾽ξεπήδης᾽ὡς συναρπάσαι θέλων,	moi, je me précipite comme pour l'attraper,
λόχμην κενώσας ἔνθ᾽ἐκρυπτόμην δέμας.	quittant le taillis où je m'étais caché.

La présence des pronoms à la première personne qui lient les deux premiers vers (« μου » / « κάγὼ ») sont le signe qu'il veut se faire bien voir auprès de son roi. S'il n'a pas eu la mauvaise idée de se cacher, il est en revanche au cœur de l'action, il se fait alors, lui aussi, l'acteur principal de cette péripétie. L'opposition du citadin aux idées pernicieuses et de l'homme courageux de la campagne illustre bien la démarche égotique de son rapport au tyran-roi. Il nous fera ensuite part des paroles prononcées par Agavé (v. 731-733) qui, elle, ne parle pas, mais hurle : « Ἡ δ᾽ἀνεβόησεν· » Variation de temps, variation de verbes introducteurs (« λέγω », v. 718 ou « ἀναβοάω », v. 731) sont autant de techniques élaborées pour dynamiser le discours rapporté. Le Bouvier-rapporteur apparaît donc comme galvanisé d'avoir participé à une telle aventure dans laquelle il a pu faire preuve de toute l'étendue de son courage, sans s'être laissé aller à la mollesse.

Nous pouvons souligner d'ailleurs le passage à l'indicatif présent qui survient après une description au passé véritablement poétique, dont nous ne citerons ici qu'une partie : « τὴν τεταγμένην / ὥραν » (à l'heure fixée, v. 723-724) et « πᾶν δὲ συνεβάκχεθ᾽ὅρος / καὶ θῆρες, οὐδὲν δ᾽ἦν ἀκίνητον δρόμῳ » (et tout *s'embacchisait*[1], les bois, les bêtes sauvages : tout était course et mouvement, v. 726-727). Pour mettre en scène le récit de ses propres aventures, le Bouvier-rapporteur use de tous les procédés pour donner ses couleurs au récit. Il insiste ici sur la simultanéité du réveil des bacchantes de manière positive avec « πᾶν » et le préfixe « συν–», comme par l'expression négative « ἦν ἀκίνητον » dont le caractère pléonastique confère à ce moment, selon E. R. Dodds, un aspect extravagant. La précision de ce passage, en effet, témoigne d'une audace inventive à la limite de l'extravagance, que Dionysos (appelé « Ἴακχος » v. 725 et « Βρόμιος » v. 726) n'aura pas manqué d'inspirer. Ce phénomène où la nature semble possédée par l'ordre divin n'est pas sans nous rappeler l'hymne homérique à Aphrodite où la déesse, poussée par Zeus, s'en va à la rencontre d'Anchise sur le mont Ida (v. 53-167).

[1] Néologisme d'après la traduction de Ph. Brunet.

c) Voyeurs cachés, chasseurs chassés.

Nous avons donc vu combien le gros plan fait sur la scène des bergers était vivant et enflammé grâce aux différents tons qui ponctuent le récit du messager. Les effets comiques sont encore davantage mis en valeur quand nous observons l'action en elle-même. Nous avions noté que la tragédie des *Bacchantes* avaient comme thème principal le fait de voir ou d'être vu avec les multiples occurrences du verbe « ὀράω ». Ce thème dionysiaque est amplifié par le fait d'épier et celui de chasser. Nous retrouvons le terme « θηράω » onze fois dans l'ensemble de la tragédie. Quant au fait de se cacher, « κρύπτω », ce verbe sera repris au vers 954 et 955 par Dionysos et Penthée lui-même paré pour aller observer les bacchantes. Pour notre passage nous trouvons donc « θηράω » aux vers 719 et 731, « ἑλλοχίζω » au vers 722 et « κρύπτω » aux vers 723 et 730. Le fait de se tenir en embuscade ne semble pas appartenir aux actions nobles attendues sur la scène tragique et imite par le bas le mouvement d'ensemble de la tragédie. En plus de rapporter ces éléments qui constituent la tragédie moyenne des bouviers, le messager n'hésite pas à avouer qu'ils n'ont eu de choix que de fuir : « Ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν / Βακχῶν σπαραγμόν » (Mais nous, par la fuite, nous pûmes éviter d'être démembrés par les bacchantes, v. 734-735), rappelant ainsi la couardise inhérente aux personnages populaires dont la vie est menacée. L'intention des bergers de les traquer devient très rapidement le fait des bacchantes dans un processus d'inversion des rôles : les chasseurs deviennent les chassés. La logique d'inversion carnavalesque que nous étudierons plus profondément lors de notre étude sur le travestissement de Penthée et les liens entre comique et ironie tragique, est une des clés de la tragédie des *Bacchantes*. Le Bouvier-rapporteur endosse parfaitement le rôle du « βωμολόχος » : embusqué près de l'autel du Cithéron il a pu voir ce que les autres –Penthée et les spectateurs–, ne peuvent voir, mais, par souci d'égotisme, il détourne l'attention sur lui et ses comparses et fait de ce discours prophétique un élément mineur dans l'inévitable *sparagmos* du roi-tyran.

De la même manière que les passages d'*Agamemnon* et d'*Antigone* précédemment étudiés, ce court épisode qui donne la parole aux personnages populaires aura favorisé par ses tonalités comiques l'avancée dans le tragique. La proximité du comique et du tragique prend un nouveau tournant avec les *Bacchantes*, car cette proximité semble être associée à l'ironie tragique, et l'effet parodique diffusé avec les aventures des bouviers sera rejoué ensuite avec Penthée, héros de tragédie. Nous sentons donc monter la fureur des bacchantes qui ont été provoquées par la bassesse des hommes. Agavé qui avait hurlé (v. 731) appelle ses consœurs à se mettre en chasse et les nomme (v. 732) « Ὦ δρομάδες ἐμαὶ κύνες ». Invectiver « les chiennes » pour les lancer à la poursuite d'un homme n'est pas sans nous rappeler Clytemnestre dans l'*Orestie* d'Eschyle : Clytemnestre d'abord fait référence à ses chiennes dont elle menace son fils (*Choéphores*, v.924), puis au vers 1054 c'est Oreste qui les voit et les désigne. L'utilisation de ce terme nous permet de saisir très vite combien la fureur de ces femmes est grande. Il nous reste donc à étudier plus précisément comment le comique peut se faire une place quand la violence et le sang prennent en direct part à l'action tragique.

II Le réveil sanglant des Bacchantes : les rapports entre gore et comique.

Nous venons de voir l'amplification des problématiques propres à l'insertion de personnages populaires au sein du déroulement de l'action tragique ou autrement dit d'épisodes non sérieux dans le sérieux du drame : il s'agissait du traitement de la confrontation maître-esclave allant de la séduction par le discours au caractère non-héroïque du comportement, comme de la possibilité pour le messager de s'illustrer dans une tragédie mineure à effet parodique. Le Bouvier-rapporteur participe malgré lui à la mise en place du dispositif tragique qui, dans les *Bacchantes* d'Euripide, est intimement lié à celui de l'ironie tragique. Nous devons maintenant nous intéresser à la particularité de ce personnage-narrateur dans les rapports que son récit fait entretenir entre horreur et comique. Nous étudierons précisément la seconde partie de ses descriptions (v. 734-768), elle-même construite en écho à la première (v. 676-713) que M. Lacore avait qualifiée « d'*ekphrasis* animée »[1]. Le mouvement, le lyrisme et le sanguinolent favoriseront l'instabilité propre au baroque, car, comme le dit J. Rousset, le baroque c'est « la mort en mouvement dans des images de mouvements »[2], ainsi que l'impression de vertige qui fera perdre la faculté des sens au spectateur. Nous avions souligné dans la scène du Garde d'*Antigone* comment au « slapstick » se substituait le « splatstick ». Ce Messager fait ici un récit haut en couleur de la folle poursuite sanguinaire des bacchantes où la poésie épique, hommage à Dionysos, est sans cesse contrebalancée par la résurgence d'éléments populaires et où la glorification de l'horreur maintient en haleine la compétition entre comique et tragique.

1) La puissance prodigieuse des Bacchantes.

Agavé hurle et exhorte ses consœurs à se mettre en chasse. Les bacchantes en furie hériteront d'un vocabulaire guerrier habituellement réservé aux hommes, comme le souligne R. Seaford[3]. Le Messager nous fait part de la terrible invasion des faubourgs : elles s'élancent sur la plaine à la manière d'un vol d'oiseau qui prend l'essor « Χωροῦσι δ᾽ὥστ᾽ὄρνιθες ἁρθεῖσαι δρόμῳ » (v. 748) ; elles envahissent les plaines du Cithéron comme une horde hostile « ὥστε πολέμιοι » (v. 752) et sont même accusées d'enlever les enfants des demeures : « ἥρπαζον μὲν ἐκ δόμων τέκνα » (v. 754). A propos de l'enlèvement d'enfants, H. Oranje explique que le sort qui leur est réservé est bien l'omophagie, il en veut pour preuve le sang sur les joues à la fin de leur poursuite[4]. Néanmoins, le fait que l'omophagie soit seulement suggérée empêche le spectateur d'entrer dans un jugement moral qui porterait atteinte à la puissance miraculeuse des bacchantes et dans un second temps à la possible installation d'un comique même

[1] LACORE M., 1998, p. 51.
[2] ROUSSET, 1960, p. 110.
[3] SEAFORD R., 1996.
[4] ORANJE, 1984, p. 181-186 (Appendix 3) ; LACORE, 1998, p. 50

inconscient[1]. R. Seaford, qui y voit plutôt les dérives de croyances sur les pratiques contemporaines, nous autorise à comprendre que les bacchantes reflètent surtout l'intégralité des craintes de leur temps.

Ce sont bien les animaux et les villageois, à l'égard de qui le degré d'empathie du spectateur est moindre, qui vont principalement concentrer les attaques de ces femmes. Pour souligner la force des bacchantes, le Messager a recours à une personnification poétiquement épique, mais qui dénote une fois de plus la tendance des personnages populaires à se laisser aller aux métaphores et à l'exagération : « Ταῦροι δ᾽ὑβρισταὶ κάς κέρας θυμούμενοι » (des taureaux furieux, les cornes menaçantes, v. 743), par exemple. La puissance considérable qui les anime s'exprime pleinement (v. 755 -759) :

ὀπόσα δ᾽ὤμοις ἔθεσαν, οὐ δεσμῶν ὕπο
προσείχετ᾽οὐδ᾽ἔπιπτεν είς μέλαν πέδον,
οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος· ἐπὶ δὲ βοστρύχοις
πῦρ ἔφερον, οὐδ᾽ἔκαιεν. Οὶ δ᾽όργῆς ὕπο
είς ὅπλ᾽ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὕπο·

Ce qu'elles portaient sur leurs épaules ne tenaient par aucun lien et ne tombait jamais sur le sol noir, ni bronze, ni fer ; le feu qui prenait dans leurs cheveux ne les consumaient pas. Les gens, par colère, courraient prendre les armes face aux pillages menés par les bacchantes.

En plus de rapporter des phénomènes qui vont clairement à l'encontre de la raison (elles n'ont besoin d'aucun lien pour porter sur leurs épaules et leur chevelure s'embrase), nous pouvons sentir l'intensité de l'agitation du messager par la répétition en fin de vers de la préposition « ὕπο », témoignant ainsi de son émotion face à ce spectacle effrayant. La répétition binaire « ού χαλκός », « ού σίδηρος » donne un effet de chaos total, et l'emploi homérique de « μέλαν » qui finit par donner des couleurs de sang à la terre, installe un sentiment de terreur[2]. L'incompréhension est absolue devant ces femmes qui n'ont pas d'autres armes que le thyrse pour se défendre : « χειρὸς άσιδήρου μέτα » (sans qu'aucun fer n'armât leur mains, v. 736) répond au « θύρσοις διὰ χερῶν ὠπλισμέναι » (armez vos mains du thyrse, v. 733). À l'inverse, aucune arme ne semble pouvoir les blesser : « Τοῖς μὲν γὰρ ούχ ιἤμασσε λογχωτὸν βέλος, /κεῖναι δὲ θύρσους έξανιεῖσαι χερῶν / έτραυμάτιζον » (leurs coups de javelots à eux ne les faisaient pas saigner, mais elles, rien qu'en lançant de leurs mains les thyrses (les) blessaient, v. 761-762). Mais cette fascination envers les bacchantes est en partie remise en question par la résurgence du réalisme. Nous avons déjà analysé la portée comique des interpellations à Penthée incluses dans les descriptions (v. 747 et 760).

[1] Pour que le comique s'installe, le spectateur doit partager certains degrés de connivence, degrés que nous étudierons surtout dans le second chapitre, portant sur l'ironie sarcastique des rois-tyrans ; cf. connivence dans CHARAUDEAU, 2006, p. 36.
[2] En effet, l'emploi de « μέλας » dans la littérature homérique est souvent associé au sang, ou alors à des éléments sombres et ténébreux que sont l'eau, la mort, les nuages ou les rêves.

Il semble que le bon sens populaire transperce cette accumulation d'éléments relatifs à l'étrange quand le messager déclare : « ἐτραυμάτιζον κἀπενώτιζον φυγῇ / γυναῖκες ἄνδρας, οὐκ ἄνευ θεῶν τινος » (elles les blessaient et les mettaient en déroute, elles femmes, des hommes, non sans l'aide d'un dieu !, v. 764). Il est inimaginable voire contre-nature, comme nous l'avons déjà relevé à propos du Veilleur de l'*Agamemnon*, que des femmes puissent rivaliser et supplanter les hommes. Ce regain de présupposés communément partagés permet à l'incertitude de se frayer un chemin entre illusion des sens et « réalité qui a véritablement lieu » menant au fantastique, car comme le prétend T. Todorov : « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »[1]. L'entrée dans le fantastique participe à l'atmosphère de confusion des sens voulue par Dionysos en scène, et donne naissance à une impression de vertige qui ne laisse jamais le spectateur sûr de ses facultés : la profusion d'éléments surnaturels sera doublée de l'abondance de détails naturels, comme si la mise en avant d'un thème dans les *Bacchantes* trouve toujours en écho son contraire.

2) Un bouvier poète.

Nous avions vu comment le lyrisme du prosaïque nous faisait entrer peu à peu dans la réalité du Garde d'*Antigone*. Le lyrisme du bouvier inspiré par Dionysos se fera poétique**,** en ce qu'il s'attache à la réalité champêtre, dont nous savons combien Euripide louait les valeurs morales. La richesse du vocabulaire et la profusion de détails peignant la nature nous plongent dans cet univers, dont personne ne pourrait contredire les charmes. Il nomme les différents animaux : « πόρις », « δαμάλη » et « ταῦρος » dont il fragmente, comme un professionnel, les parties « πλεύρος », « δίχηλος ἔμβασις », « κέρας ». Lyrisme épique et lyrisme prosaïque se confondent comme nous pouvons le constater avec l'emploi de termes comme « δέμας » dont l'accusatif de relation témoigne, selon M. Lacroix, du registre homérique, et l'adjectif « εὔθηλος », « au gros pis », que l'on ne trouve pas ailleurs dans la littérature grecque, qui donne au discours un ton réaliste. La profusion des détails qu'il donne se fait aussi géographique, comme seul un berger qui parcourt la campagne peut en être capable (v. 749-752) :

πεδίων ὑποτάσεις, αἳ παρ᾽Ἀσωποῦ ῥοαῖς εὔκαρπον ἐκβάλλουσι θηβαίων στάχυν, Ὑσιάς τ᾽Ἐρυθράς θ᾽, αἳ Κιθαιρῶνος λέπας νέρθεν κατῳκήκασιν […]	vers les plaines qui s'étendent le long du cours de l'Asôpos et qui font pousser le blé fertile des Thébains ; et vers les habitants d'Erythres et d'Hysies, au pied du Cithéron, […]

Cette abondance dans la description répond aux critères du poétique, mais il semble qu'elle joue un autre rôle : celui d'accentuer l'horreur du *sparagmos* auquel s'adonnent les bacchantes. Ces précisions nous aident à faire du décor un cadre familier dont

[1] TODOROV, 1970, p. 29.

l'anéantissement ne peut que toucher aussi bien Penthée que le spectateur. L'accumulation de détails comme la présence du surnaturel favorisent l'impression de vertige nécessaire à l'établissement d'un comique relevant du « splatstick ». Celui-ci nous enlise non sans mal dans « cet état de malaise et d'inquiétude nerveuse »[1] dont se sont inspirés les théâtres d'épouvante de la fin du XIXème siècle, comme le Grand Guignol.

3) Le *sparagmos* des bacchantes, entre gore et comique.

Car la colère des bacchantes qui à ce moment précis de la pièce déchirent les chairs des bêtes des bergers qui ont lâchement fui, relève déjà de l'ironie[2], et la violence décrite mêle paradoxalement le tragique au comique (v. 737-742) :

Καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὔθηλον πόριν μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα, ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουν σπαράγμασιν. Εἶδες δ᾽ἂν ἥ πλεύρ᾽ ἥ δίχηλον ἔμβασιν ῥιπτόμεν᾽ἄνω τε καὶ κάτω κρεμαστὰ δὲ ἔσταζ᾽ὑπ᾽ἐλάταις ἀναπεφυρμέν᾽ αἵματι.	Tu aurais vu : l'une, de ses deux bras écartés, soulever une vache aux gros pis, toute meuglante, d'autres rien qu'en tirant, dépecer des génisses. Partout, tu aurais vu, projetés en tout sens, des côtes, des sabots fourchus qui, suspendus aux branches des sapins, dégouttaient de sang.

La minutie des descriptions ne fait donc pas seulement l'éloge de la nature, le bouvier-rapporteur, à la manière du Garde d'*Antigone*, s'applique à nous donner le moindre détail du *sparagmos* et nous ne pouvons savoir s'il s'y oppose ou non. Que ce soit par le déchirement des chairs « δίχα », « διεφόρουν σπαράγμασιν », et « διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδυτὰ » (v. 738, 739 et 746) ou la violence de la projection des corps « ῥιπτόμεν᾽ἄνω τε καὶ κάτω » et « κρεμαστός σφάλλω » (v. 741 et 744), comme par les évocations sonores « μυκωμένην » et sanguinolentes « ἀναπεφυρμέν᾽αἵματι » (v. 742), tous les sens sont pris à parti devant cette débâcle bruyante et visuelle. Les balancements comme « ἥ πλεύρ᾽ ἥ δίχηλον » et « ἄνω τε καὶ κάτω » (repris au vers 753), associés aux effets de multitude provoqués par l'expression « μυριάσι χειρῶν νεανίδων » et le comparatif « θᾶσσον ... ἤ » (v. 745 et 746) sont autant de figures de style qui accélèrent le rythme comme le sentiment d'exagération. Nous sommes bien face à une description aux allures à la fois gore et grand-guignolesque. Gore, qui serait d'après F. Soldini un carnage à épisodes[3], par le fait que le *sparagmos*, construit en miroir avec la mort de Penthée à la fin de la tragédie est bien ce carnage à épisode ; et grand-guignolesque par ce côté « sanguinolent à l'excès, au point d'atteindre au grotesque et, par contre coup, au comique »[4], comme l'écrit A. Pierron.

[1] PIERRON, 1995, p. XLII.
[2] Nous pouvons nous rappeler ici l'ouverture de l'*Ajax* de Sophocle, où Athéna jubile devant la méprise d'Ajax qui a pensé avoir tué les chefs argiens.
[3] SOLDINI, 2003, p. 58.
[4] PIERRON, 1995, p. II.

Le dynamisme du bouvier provoque les sens du spectateur qui face au fantastique, à la grandiloquence de la nature et à la minutie de détails sanguinolents devient victime de l'illusion au même titre que le roi à laquelle cette farce est destinée. Le point de vue des spectateurs se confondant avec celui de Penthée, nous finissons par oublier le caractère prophétique de la parole du Bouvier-rapporteur qui, en attirant l'attention, crée un espace court dans le temps de la tragédie, espace dans lequel il excelle comme un brillant conteur. Ce tourbillon de vitalité animé par un personnage populaire dont nous avons vu que le réalisme des traits de caractère favorisait déjà le comique, donne le vertige et opère comme le travestissement du genre. La promiscuité du comique et du tragique ne semble pas antinomique car, comme l'affirme Ch. Segal, « la tragédie est la seule forme qui peut retenir ces contradictions, la sagesse et la folie ; le spectacle du « plaisant » et du « douloureux » sont une seule et même chose »[1].

Conclusion.

Le Veilleur d'*Agamemnon*, le Garde d'*Antigone* et le Bouvier des *Bacchantes* nous ont permis d'élaborer un portrait archétypal du « βωμολόχος ». Sot ou rusé, seul ou accompagnant le héros, il s'en sortira toujours. Eux qui ne meurent pas, mais selon eux, frôlent la mort, ne sont en effet pas concernés par les retombées de l'action tragique. C'est la raison pour laquelle, d'ailleurs, nous les retrouverons dans les comédies d'Aristophane ou de la comédie moyenne du IVème siècle, dans les comédies romaines ou encore dans la *Commedia dell'arte*, avec notamment le personnage de Brighella. Bien qu'ils ne soient bien évidemment pas les seuls personnages populaires à apporter sur la scène tragique du Vème siècle avant J.C. des éléments réalistes en rupture avec la tonalité de la tragédie en cours, ils ont été d'une grande aide pour cerner l'ensemble des problématiques liées à l'insertion d'épisode non sérieux dans le cours de l'action. Souvenons-nous aussi de Kilissa, nourrice d'Oreste, qui apparaît, dans les *Choéphores* (v. 734-782), éplorée à l'annonce de la mort de l'enfant dont elle s'est occupée. Plongée dans les souvenirs pittoresques des langes de l'enfant, elle divertit un instant les spectateurs qui, contrairement à elle, sont au courant qu'Oreste est bien vivant. Puis elle participe, malgré elle, à faire avancer l'action tragique en allant à l'intérieur du palais appeler Clytemnestre et Égisthe : dans son ignorance se loge la clé qui va permettre à Oreste de venger son père.

Faisant le lien entre la scène et l'extérieur, ces personnages secondaires font le mouvement mécanique de l'horloge théâtrale et apporte les péripéties de l'intrigue : sans eux, l'action n'avancerait pas. Mais le temps court qui leur est imparti, aux yeux des

[1] SEGAL, 1997 [1982], p. 266.

spectateurs restent de l'ordre du divertissement : ils font le spectacle, leur propre spectacle. Ils renforcent l'intrigue et contrent le tragique en même temps. La religiosité du drame comme l'essence-même de la tragédie ne semblent pas diminuées par une action dont les rouages sont subtilement diversifiés ; au contraire, l'impact cathartique sur les spectateurs n'en est que plus intense, surtout quand le comique des personnages populaires est, comme dans les *Bacchantes* d'Euripide, intimement mêlé à l'ironie tragique. Avec la présence de l'ironie tragique, il semble qu'il y ait en outre plusieurs types de comique défilant dans les tragédies grecques : l'un porté par les personnages, l'autre par la nature du genre. Mais avant d'interroger le potentiel comique de l'ironie tragique, il est intéressant de se demander si les rois-tyrans de tragédie participent peu ou prou, eux aussi, aux effets comiques, comme nous l'avons perçu au cours de la scène de confrontation entre le Garde et Créon dans *Antigone*. Leur position de supériorité et l'ironie qui s'en dégage détiennent-elles, elles aussi, des éléments comiques ?

Chapitre II : Comique et « εἰρωνεία », du sarcasme à l'ironie tragique.

La vivacité des dialogues de la rencontre du Garde avec Créon dans *Antigone* a laissé transparaître une relation maître-esclave quelque peu bousculée ; comme si le registre réaliste, une fois sur scène, se répandait, incontrôlable, en faisant peu de cas du personnage responsable de son irruption. Nous allons à présent étudier ce registre réaliste, et son lien au comique, à travers les rois-tyrans, personnages familiers des tragédies qui nous intéressent désormais. Le registre réaliste porté par les personnages populaires fonctionnait comme un exutoire de la faiblesse humaine habituellement attribuée à ce type de personnage (peur, égotisme ou alors malice et ses associés), le registre réaliste des rois-tyrans va logiquement porter sur les faiblesses entrainées *de facto* par leur position de supériorité.

V. Goldschmidt, analysant les propos de Platon sur la tragédie[1] souligne que, d'après le philosophe, « le poète ne représentant pas la pensée (laquelle peut-être définie comme un dialogue avec soi-même), mais les passions aveugles et passives, les personnages tragiques, dans leurs tirades ou leurs discussions, reflètent les événements et les suivent, au lieu de leur résister dans une lutte dialoguée ». J. Château fait justement référence à la multiplicité du moi dans notre rapport au monde et parle de « cette continuelle opposition entre le Don Quichotte et le Sancho Pança qui vivent en chacun de nous »[2]. La qualité des personnages tragiques ne serait finalement une donnée ni continue ni absolue. Comique de personnages secondaires contre comique des rois-tyrans ? Dit ainsi, il est clair que cette question est provocatrice, puisqu'elle interroge non seulement le statut des personnages de tragédie considérés comme nobles, mais aussi les notions de comiques elles-mêmes. L'apanage du comique ne semble pourtant pas seulement être le lot des personnages secondaires. Nous allons à présent voir si Créon ou d'autres rois-tyrans de tragédie renferment en eux quelque chose de comique. Du comique de type « βωμολοχία » nous nous intéressons à présent à celui relevant de l' « εἰρωνεία », car il s'inscrit lui aussi dans le registre des passions aveugles des personnages tragiques. Nous renvoyons cette fois aux entrées : *Wit* et *Geist* (*Esprit*), *Ironie* et *Sarcasme* du tableau de W. Schmidt-Hidding[3] et nous verrons combien l' « εἰρωνεία », bien plus que la « βωμολοχία », joue avec l'aspect tri-dimensionnel du comique (*énonciateur*, *cible* et *auditeur*).

L'étymologie du terme « εἰρωνεία » qui, en passant par le latin savant, a donné en français le mot « ironie » auquel nous nous attelons à présent, reste incertaine à tel point

[1] V. Goldschmidt se réfère au livre III de la République, au fil duquel Platon explique les raisons pour lesquelles il faut exclure les fables et le théâtre de la cité idéale, car ils ne peuvent que corrompre par l'imitation des vices, les gardiens de la cité. Il condamne d'ailleurs particulièrement le rire.
[2] CHÂTEAU, 1950, p. 451.
[3] Annexe 1 (tableau) ; SCHMIDT-HIDDING, 1963, p. 50-51.

que P. Schoentjes affirme qu'il n'existe pas de concept unifié ni homogène[1]. Associée au terme « εἴρων » (qui feint de savoir ou de pouvoir moins qu'il ne sait ou peut, cf Arist., *EN* 1108a)[2], elle se réfère à la posture socratique qui lui a donné son sens premier ; puis, rattachée plus largement aux verbes de déclaration(« εἴρω », dire, et peut-être « εἴρομαι», questionner), l'ironie renvoie au sens double et à la parole cachée et, du fait de la position de supériorité de « celui qui sait », elle appelle obligatoirement un complice[3]. Quoi de mieux que l'espace théâtral « espace double, à décors et à masque » pour privilégier les figures de l'ironie : Ph. Hamon s'est d'ailleurs laissé tenter d'affilier à l'ironiste l'image de l'hypocrite, « ὑποκριτής » signifiant en grec « celui qui répond », donc l'acteur. L'écart qui peut exister entre le présent de la représentation théâtrale et le présent de l'action permet à l'ironie de se faufiler et de pointer du doigt cet espace. Elle établit une troisième fréquence qui échappe au déroulement de l'intrigue et s'adresse nécessairement au spectateur qui se délecte de cette prise de distance. Nous verrons comment elle justifie la vision de Platon sur le rôle des tragédies que V. Goldschmidt résume ainsi : « le poète se soucie trop, non pas de l'âme du spectateur (qu'il devrait rendre meilleure) mais de leur goût ignorant et épris de plaisir »[4]. L'ironie, même liée à la moquerie, comme le comique porté par les personnages, nourrit l'idée de divertissement. Nous étudierons cette fois le comique issu de l'ironie aussi bien rattaché au personnage – l'ironie sarcastique des rois-tyrans, qu'au comique de l'ironie déjà perçue comme structurelle – l'ironie du sort.

La classification de W. Schmidt-Hidding sur les différents types de comique nous permet de poser un cadre définitionnel : la position de supériorité du roi-tyran le poussera à avoir recours à l'ironie ; ironie de laquelle découlera inévitablement cynisme et sarcasme : le premier reconnu pour la dévaluation des valeurs du monde qui l'entoure, le second pour son mépris de l'individu[5]. Le roi-tyran est seul et persuadé de sa valeur. L'ironie sarcastique dont il use souvent, opèrera à la manière d'un mécanisme d'auto-défense de celui qui ne pourra plus communiquer avec autrui. Il serait profitable de citer S. Cavell et ses réflexions autour du scepticisme pour cerner au plus près cette posture du roi-tyran : « le scepticisme est perte de l'expression ordinaire, de la conversation avec autrui et le réel. Une figuration du scepticisme serait l'impossibilité de la conversation, l'impossibilité d'entrer en conversation avec autrui dans le langage. Impossibilité mise en scène dans la tragédie et le mélodrame, mais qui est quotidienne »[6]. Cette non-communication, cœur de l'opposition tragique de Créon et d'Antigone, relève donc aussi du quotidien. L'ironie sarcastique affiche une ambiguïté notablement cruelle : émise par un individu enfermé dans ses tours, elle reste issue de la médiocrité et se veut drôle[7].

[1] SCHOENTJES, 2001, p. 9.
[2] CHANTRAINE, s.v. « εἴρων », p. 326.
[3] « La phrase (ou l'œuvre) ironique est une phrase double, comme feuilletée, à deux niveaux, où un dehors explicite cache un dedans caché et sous-jacent qui ne sera partagé qu'avec un complice » dans HAMON, 1996, p. 110-111.
[4] GOLDSCHMIDT, 1948, p. 35.
[5] Annexe 1 ; SCHMIDT-HIDDING, 1963, p. 50-51.
[6] CAVELL, 2009, p. 32.
[7] SAREIL, 1986, p. 17-18.

G. Minois qui inclut l'ironie dans le registre comique, l'oppose au burlesque, comme nous opposons les décalages issus du registre réaliste des rois-tyrans au registre réaliste des personnages populaires : « Forme intellectuelle du rire, fondée sur une certitude raisonnable, méprisant l'erreur, l'ironie est partout. Après le burlesque rageur et ravageur, saccageant le monde parce qu'il n'arrive pas à le comprendre, l'ironie est l'attitude de celui qui a compris – ou cru comprendre – et qui se contente de ricaner des erreurs parce qu'il sait qu'elles vont tomber. L'ironiste est sûr de lui ; et c'est pourquoi il se permet d'ironiser » [1]. Ce réalisme et cette médiocrité grinçante des personnages de pouvoir jurent avec le ton attendu en tragédie comme le dit P. Charaudeau à propos du sarcasme qu'il considère comme « en décalage avec la bienséance : il dit ce qui ne devrait pas être dit et se caractérise par un comportement négatif au regard des normes sociétales de son époque »[2].

Pour ce qui est de l'ironie du sort, notion communément acceptée lorsque l'on évoque les tragédies tragiques, elle touche à l'essence de la tragédie qui, selon le principe de l'« ἀνάγκη »[3] renverse le héros ; et seul le spectateur omniscient sait que chaque pas qu'il fait vers un triomphe supposé est en fait un pas vers sa mort[4]. À la fois momentanée – en ce que le héros s'imagine pouvoir triompher au moment précis où sa perte va être consommée –, et continue – quel que soit l'effort fourni, il le conduira à sa perte –, elle nous montre l'événement se jouant de l'homme en maniant l'art de la surprise et des péripéties[5]. Il ne s'agit pas de remettre en question l'essence des tragédies grecques qui, substantiellement, condamne l'arrogance de ses héros, comme le veut l'ironie du sort, néanmoins cette notion d'ironie implique des complications théoriques indéniables, par sa dualité naturelle comme dans sa réception. Le spectateur est complice de l'ironie du sort et assiste sans scrupule à la conduite d'une l'intrigue qui dévoile le détrônement d'un homme en pleine gloire [6]. Elle tisse des liens avec le plaisir suspect du spectacle de l'infériorité d'autrui ; en poussant le spectateur au rire moqueur, elle joue donc avec la morale.

À travers ces figures d'ironie, nous interrogerons l'espace dédié au plaisir coupable dans les tragédies : comment dans une société qui craint le rire moqueur[7], les tragédies grecques l'exploitent et le hisse au sein même de leur nature tout en le domptant ? La posture de supériorité exhibée par le roi-tyran lui permet d'user des figures de l'ironie, elles-mêmes incluses dans la démonstration de force de l'ironie tragique. L'ironie sarcastique se fait alors rouage, non plus seulement du déroulé de l'intrigue et des

[1] MINOIS, 2000, p. 382.
[2] CHARAUDEAU, 2006, p. 30.
[3] ROUX, 1972, p. 536.
[4] STYAN, 1962, p. 40.
[5] DE ROMILLY, 1970, p. 102.
[6] STYAN, 1962, p. 34.
[7] Chapitre II « De la civilisation de la honte » à la « civilisation de la culpabilité » ou « shame culture » dans DODDS, 1999 [1959], p. 28, note 106.

péripéties, mais du processus cathartique qui fait naître pitié et crainte chez le spectateur. Pour saisir le comique, nous nous fierons encore aux décalages induits cette fois par l'obstination et la raideur des héros de tragédie à l'image de l'automate de Bergson. L'ambiguïté comique de l'ironie sarcastique des héros comme de l'ironie tragique varie selon le phénomène de ralliement du spectateur dont parle J. Emelina[1]. Il nous faudra donc l'étudier en fonction des autres personnages.

C'est d'abord à travers la comédie que nous déterminerons les thématiques comiques et toujours actuelles de l'ironie sarcastique à travers la figure de Pisthétaire des *Oiseaux* d'Aristophane. Et nous verrons que même en s'attaquant à la médiocrité, elle reste une source fiable du comique et du rire. Une fois ces thématiques sarcastiques définies comme étant comiques, nous allons pouvoir en étudier l'évolution en fonction des personnages auxquels les roi-tyrans sont confrontés : les personnages secondaires issus de milieux populaires, les vieillards, les femmes et enfin leurs auxiliaires. Nous verrons combien la perception de ces différents personnages par le spectateur déterminera l'émanation d'un comique en complicité avec les rois-tyrans. Le divorce entre le roi-tyran et son public se fait lorsque son ricanement triomphant finit par épouser les traits de son *hybris* qui lui sera fatale. Entre alors en jeu, le processus de l'ironie tragique dont on pourra interroger enfin la relation ambiguë qu'elle entretient, dans son nom même, avec le registre comique.

[1] EMELINA, 1996, p. 41-42.

I Thématiques comiques du sarcasme des rois-tyrans.

Il nous a semblé juste de relever les thématiques de l'ironie sarcastique dans un contexte comique à travers l'étude des *Oiseaux* d'Aristophane afin d'éclaircir au mieux les rapports tendancieux qu'elle entretient avec ce registre. J. Sareil dit à son propos : « ce comique raille nouveauté et changement, fait preuve de sarcasme pour le soi-disant progrès, les innovations et les modes […] Tout en se proclamant bien de son temps […] Sa grande arme est le bon sens et lui permet d'avancer d'énormes sottises » ; il le compare à un comique plus noble qui transcenderait la médiocrité en la poussant dans ses extrêmes, accélérant alors le rythme et le ton[1]. Mais le sarcasme, la raillerie, comme la posture de mépris arborée par le locuteur qui concentrent les critiques, sont pourtant à l'origine de nombre de comédies ; il semble qu'il faille se justifier de rire, justement parce que le rire aborde la question des valeurs et des normes sociétales. La comédie permet alors d'adoucir cette perception et de dispenser le spectateur de toute justification, il lui est facilement permis d'être complice. Intégrer la figure de Pisthétaire des *Oiseaux* d'Aristophane parmi les rois-tyrans nous permettra de définir les champs de prédilection des sarcasmes de l'homme de pouvoir. Car ce sont eux qui par la suite nous permettront d'étudier le surgissement du médiocre et du registre réaliste en tragédie.

1) Pisthétaire et le statut de tyran.

L'ouverture des *Oiseaux* d'Aristophane nous présente Pisthétaire, héros de la comédie, accompagné d'Évelpidès, partis à la recherche d'un endroit où établir une nouvelle cité, loin d'Athènes. Ils estiment que ses coutumes ont fini par être perverties par les nombreux procès et les distributions aveugles d'amendes. Ils rencontrent Epops, un ancien homme devenu huppe, qu'ils convainquent de les aider à rassembler tous les oiseaux pour fonder, au milieu des airs, cette nouvelle cité idéale à mi chemin entre le monde des dieux et celui des hommes. Pour ce faire, il utilise rhétorique, flatterie et imaginaire, et leur démontre combien c'est aux oiseaux qu'il revient de récupérer les louanges et les prières des hommes, en invoquant leur préexistence aux dieux de l'Olympe. Il dispose ensuite de manière quasi militaire l'organisation de la défense et le dressement de remparts de la cité, désormais appelée Néphélococcygie. Une fois la cité établie et fortifiée, nous assistons à un défilé de différents personnages aux mœurs douteuses devant les portes de celle-ci, mettant à l'épreuve la patience du héros.

La *ponèria* de Pisthétaire selon l'inversion des valeurs voulue par la comédie attique va lui permettre « d'aboutir à un triomphe absolu ». Les termes qu'utilise Pascal Thiercy pour parler de l'établissement de ce nouvel ordre mondial et de l'opposition très ferme de Pisthétaire aux dieux de l'Olympe nous permettent déjà de voir comment une comparaison avec un régime tyrannique est possible : « Le spectateur peut donc être à

[1] SAREIL, 1986, p. 17-18.

juste titre inquiet pour lui car le héros va se rendre coupable d'*ὕβρις*, le péché capital pour les Grecs, en se mettant au-dessus des hommes et même des dieux. La fondation de Néphélococcygie lui fournira l'occasion de transcender les lois divines et humaines »[1]. Pisthétaire va donc se retrouver à la tête d'une cité-état qui ne reconnaît ni ordre divin traditionnel, ni coutumes athéniennes – pourtant sensées être démocratiques –, et ainsi endosser les pouvoir politique, militaire, religieux et judiciaire. Malgré ce triomphe et cette toute-puissance, J. C. Carrière préfère exclure tout rapprochement à connotation péjorative du héros comique avec le tyran, car pour lui, le héros comique ne peut en revanche faire preuve de cette « animalité bestiale » qu'il considère être propre au tyran[2]. Mais son comportement relève-t-il toujours de « l'animalité bestiale » ? Hérodote nous donne une définition du tyran, de son comportement et de son caractère, lorsqu'il s'interroge sur les mérites ou les méfaits des régimes politiques, et en l'occurrence de la monarchie [3] :

« Comment la monarchie serait-elle chose bien ordonnée, quand il lui est loisible, sans avoir de compte à rendre de faire ce qu'elle veut ? Le meilleur homme du monde, investi de cette autorité, serait, en effet, mis par elle hors de ses pensées accoutumées. La prospérité dont il jouit fait naître en lui l'insolence orgueilleuse ; l'envie est innée chez l'homme de tout temps. Ayant ces deux vices, le monarque a en lui toute méchanceté : l'orgueil fait que, gorgé, il commet beaucoup d'actes follement criminels, l'envie de même. En vérité, le tyran, mieux qu'un autre, devrait ignorer l'envie, puisqu'il possède tous les biens ; mais c'est tout le contraire qu'exprime son attitude envers les citoyens : il envie les meilleurs tant qu'ils vivent et sont dans ce monde, il est bien avec la pire partie de la population, il est très fort pout accueillir les calomnies. Rien de plus conséquent : si vous l'admirez modérément, il vous en veut de ne pas le beaucoup courtiser ; le courtise-t-on beaucoup, il vous en veut comme un vil flatteur. Et je vais dire ce qu'il y a de plus grave : il bouleverse les coutumes des ancêtres, il fait violence aux femmes, il met à mort sans jugement… »

Cette définition sévère et aujourd'hui immuable du tyran est celle dont nous avons héritée, elle qui, ensuite, pourra par ailleurs se teinter de cette « animalité bestiale ». Il est important d'en rappeler les nuances et les origines : tout d'abord, le tyran est celui qui accède au trône sans filiation, comme le rappelle Thucydide : « La Grèce était devenue plus puissante, les richesses plus nombreuses qu'auparavant ; c'est alors qu'avec l'augmentation des ressources, des tyrannies s'établirent la plupart du temps ; auparavant il n'y avait que des royautés héréditaires jouissant de privilèges déterminés»[4].

[1] THIERCY, 1986, p. 189 et 201.
[2] CARRIÈRE, 1979, p. 121.
[3] HÉRODOTE, 2003[1939], III, 80.
[4] THUCYDIDE, 2009 [1953], I, 13.

Ainsi Œdipe est appelé *tyrannos* dans la tragédie éponyme de Sophocle, même si l'on sait que ce titre est une attribution post-aristotélicienne, cette attribution peut non seulement se justifier par la récurrence du terme *tyrannos* tout au long de la tragédie mais surtout parce qu'il a accédé au trône non pas par héritage mais de son propre fait. B. Knox interroge d'ailleurs les caractéristiques de ce tyran[1] : s'il en rejette certains aspects comme le fait de condamner à mort ou la violence faite aux femmes, il souligne ses qualités comme ses défauts, en le comparant aux Athéniens de Périclès, et il brosse un portrait réunissant à la fois courage, confiance en soi et dévotion à la cité, mais aussi soupçons et colère. C'est dans un second temps que nous analyserons plus en profondeur les aspects tyranniques du caractère d'Œdipe, car c'est la figure de Pisthétaire, héros de comédie, qui nous intéresse ici. Si le bouleversement des coutumes ancestrales n'est plus à observer, il s'agira de voir comment dans ses réactions et son vocabulaire, il fait preuve à la fois d'irascibilité, d'impatience, voire « d'animalité bestiale », sans pour autant entamer l'esprit comique.

2) Pisthétaire, un caractère de tyran ?

a) Instaurer un climat de peur par décret répressif.

Pisthétaire pour asseoir son autorité et rassurer les craintes de certains devant les éventuelles insubordinations énonce les châtiments qui les attendent. En effet, avant la parabase, les oiseaux émettent encore quelques doutes à l'encontre des hommes et leur capacité d'obédience, ce à quoi, en réponse, il déclare (v. 582-584) :

Οἱ δ᾽αὖ κόρακες τῶν ζευγαρίων, οἷσιν τὴν γῆν καταροῦσιν,
καὶ τῶν προβάτων τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκκοψάντων ἐπὶ πείρᾳ·
εἶθ᾽Ἀπόλλων ἰατρός <γ᾽> ὢν ἰάσθω· μισθοφορεῖ δέ.
Et les corbeaux, en seconde vague : les yeux des p'tits attelages qui leur labourent la terre, et ceux de leurs moutons, qu'ils les arrachent pour leur faire voir !
Qu'Apollon aille ensuite les guérir, puisqu'il est guérisseur : il est payé pour ça ![2]

On peut souligner la violence des propos exprimés à l'impératif concernant la répression qui guettent les hommes et leurs attelages s'ils ne se tournent pas vers les oiseaux. Il moque au passage l'efficacité douteuse des soins qu'Apollon, dieu des guérisons, pourrait leur prodiguer : le double emploi de « ἰατρός » sous sa forme verbale et nominale résonne comme une critique acérée. L'effet de redondance est parachevé par l'association d'Apollon au terme dégradant de « μισθός ». Pisthétaire fait preuve de sarcasme et de mépris pour les dieux comme pour ceux dont la vie est déterminée par l'attente d'un salaire. Il est important de relever l'intervention de son ami Évelpidès qui

[1] KNOX, 1954.
[2] Pour la traduction, nous avons choisi ici de nous fier à celle de Pascal Thiercy ; THIERCY, 1997.

ajoute : « Μή, πρίν γ᾽ἂν ἐγὼ τὼ βοιδαρίω τώμὼ πρώτιστ᾽άποδῶμαι. » (Hé non ! Attends au moins que j'aie pu vendre ma paire de p'tits bœufs !, v. 585). Évelpidès rabaisse l'ordre prononcé par Pisthétaire à un autre niveau de communication en nous faisant partager des préoccupations toutes personnelles : le registre passe d'une ordonnance sévère au commentaire poltron. Grâce à cette réplique le sérieux et la violence contenus dans la déclaration de Pisthétaire sont balayés d'un revers de main.

b) Pas de pitié pour les profiteurs.

Pour ceux des prétendants qui se présentent aux portes : diseur d'oracles, inspecteur ou sycophante, il use d'insultes, de menaces et parfois même de coups. Aucun imposteur, charlatan ou délateur n'a sa place dans sa cité. Au Diseur d'oracles, il oppose les mêmes procédés rhétoriques que ce dernier – soit la lecture d'un papyrus comme argument d'autorité et se joue de sa crédulité (v. 983-986) :

ΠΙ : Αὐταρ ἐπὴν ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζὼν λυπῇ θύοντας καὶ σπλαγχνεύειν ἐπιθυμῇ, δὴ τότε χρὴ τύπτειν αὐτὸν πλευρῶν τὸ μεταξὺ	PI : Mais quand, sans avoir été invité, survient un charlatan qui dérange les sacrificateurs et veut une part des viscères, il convient alors de bien lui frotter les côtes…
ΧΡ : Οὐδὲν λέγειν οἶμαι σε.	DI : Tu plaisantes, n'est-ce pas ?
ΠΙ : ... Λαβέ τό βιβλίον.	PI : Prends le texte

Le passage du trimètre iambique à l'hexamètre dactylique respecte le passage du rythme dialogué au style poétique. Mais une inversion des valeurs opère ici, si la forme est poétique le contenu ne l'est pas. En effet Pisthétaire se moque ouvertement du Diseur d'oracle en prophétisant à son tour des coups à tout imposteur. Le Diseur d'oracles qui ne comprend pas est doublement tourné en ridicule par la reprise de la proposition « Λαβέ τό βιβλίον » qu'il n'avait eu de cesse de répéter auparavant (v. 974, 976 et 980).

Pour les fanfarons, il n'hésite pas à employer l'ironie, comme avec Méton, célèbre arpenteur, qu'il compare à Thalès (v. 1009) après que Méton a expliqué avec minutie comment il s'y prendra pour procéder au découpage de la ville. Une certaine colère se fait sentir devant ce défilé d'opportunistes. Il accueille Méton et le Marchand de décrets avec les mêmes tournures agacées : « Ἕτερον αὖ τουτὶ κακόν ; » (Voici encore une nouvelle plaie !, v. 992) et « Τουτὶ τί ἐστιν αὖ κακόν... ; » (Qu'est-ce que c'est encore que cette autre plaie-là… ?, v. 1036). Et il finit par mettre ses menaces à exécution avec l'Inspecteur :

(v. 1025) :

Βούλει δῆτα τὸν μισθὸν λαβὼν μὴ πράγματ᾽ἔχειν ἀλλ᾽ἀπιέναι ;	Bon ! Veux-tu toucher ton salaire sans faire d'histoire et t'en aller ?

(v. 1029) :

῎Απιθι λαβών· ἔστιν δ᾽ὸ μισθὸς οὐτοσί.	Tiens et va-t-en ! Le voilà ton salaire !

Nous retrouvons ici le terme « μισθός » qui, à lui seul, traduit chez Pisthétaire un sentiment de supériorité. Il fait, une fois encore, preuve d'une ironie saillante car le seul « μισθός » que le Marchand de décrets recevra, ce seront les coups distribués : le verbe « λαμβάνω » nous donne un indice sur la gestuelle. On suppose aisément que Pisthétaire bat à ce moment précis le Marchand de décrets. Le comique joue à la fois sur l'humour sarcastique de Pisthétaire et sur le comique burlesque habitué aux soufflets, et bien plus quand ils sont assénés aux personnages qui concentrent tous les sujets de rancune du spectateur. Nous avions évoqué à propos du récit des aventures des personnages populaires la présence d'un certain « *slapstick* » que nous retrouvons ici. S'il s'agissait d'un récit des actions hors scène, nous assistons ici à la transposition sur scène de ce type de comique, comme un parangon dont nous avons hérité, de la pantomime à la *commedia dell'arte*, il a traversé les genres de la représentation jusqu'au cinéma muet du début du XXème siècle, et vit encore aujourd'hui dans les théâtres populaires de marionnettes comme avec le polichinelle. Ici l'expérience personnelle du spectateur athénien est mise à contribution, lui-même directement touché par ce charivari formaliste, Pisthétaire en appel au bon sens du public. Pour un spectateur contemporain, il n'y a qu'un pas à faire pour pouvoir identifier ces administrateurs de tracas.

c) Le piaffement de l'ordinaire.

L'impatience se fait ressentir même auprès des adjuvants, qu'il s'agisse du chœur ou de Cinésias déjà porteur d'ailes. Pisthétaire coupe court à toute tentative poétique. À chaque fois, il brise leur envolée lyrique avec les expressions suivantes : « Παῦσαι σὺ φυσῶν » (Cesse de souffler, v. 1381) et « Πᾶυσαι μελῳδῶν » (Cesse de chanter, v. 859). Le terme « παύω » semble appartenir à ces expressions idiomatiques qui dans ce cas visent l'ordre de se taire. Dans son dialogue avec Cinésias nous retrouvons ce que nous avions étudié lors de la confrontation de Créon avec le Garde dans l'*Antigone* de Sophocle[1] : l'utilisation de termes lyriques à des fins prosaïques (v. 1396-1397) :

[1] Cf. Le Garde *Antigone* « ῥοθέω », v. 413-414.

KI : τὸν ἁλαδρόμον ἁλάμενος ἅμ᾽ἀνέμων πνοαῖσι βαίην PI : Νὴ τὸν Δι᾽ ἦ ᾽γώ σου καταπαύσω τὰς πνοάς.	CI : Puissé-je, errant dans ma course errante, aller de conserve avec les souffles des vents…. PI : Nom de Zeus, sûr que je vais te les couper moi, tes souffles !

La reprise de « πνοά » par Pisthétaire agit comme un jeu de mots, et nous montre le peu de cas qu'il accorde à la poésie. La rupture de langage entre Cinésias et Pisthétaire confronte deux registres distincts : le poétique et l'ordinaire, ce qui débouche sur un effet comique immédiat. L'un est rond de lyrisme, l'autre raide de pragmatisme. S'il est facile d'y voir le processus du « mécanique plaqué sur du vivant », cette rencontre de deux univers distincts insère irrémédiablement un décalage favorable au développement du comique.

d) Le divorce du divin et du quotidien.

La rencontre avec Iris parle d'elle-même, Pisthétaire se montre irrévérencieux, impatient et même extrêmement grossier. Les insultes et menaces sont vives :

(v. 1205) : Ταυτηνί τις οὐ ξυλλήψεται ἀναπτόμενος τρίορχος ;
Celle-ci, n'y aura-t-il aucun bousard pour lui fondre dessus et l'attraper ?

(v. 1206) : Οἰμώξει μακρά. Tu vas vraiment t'en mordre les doigts !
(v. 1209) : ὦ μιαρωτάτη Immonde scélérate
(v. 1211) : Ἤκουσας αὐτῆς οἷον εἰρωνεύεται ;
Entendez-vous comme elle fait l'innocente ?

On sent bien que la colère a envahi Pisthétaire à cause de cette intrusion du divin, il exhorte les gardes de la cité de manière non seulement très autoritaire, mais aussi obscène, en les appelant « τρίορχος » (littéralement « Trois testicules »), leur signifiant ainsi qu'ils doivent user de violence pour arrêter Iris. Le terme dépréciatif « μιαρός » (impur) dont l'emploi au superlatif accentue le caractère négatif, ainsi que l'utilisation du pronom « αὐτή » à visée déictique montre qu'en plus du mépris, c'est un certain dégoût à l'égard de la déesse qu'il semble éprouver.

La stichomythie accélère la cadence comique et ne laisse à Iris aucune échappatoire. Il n'hésite pas à la tourner en dérision. Son insolence rompt avec le sérieux d'Iris que ce soit (v. 1208) lorsqu'il lui demande, d'un air narquois, par quelle porte elle est entrée, bien qu'il l'ait vue arriver par les airs. Il se moque d'elle et elle ne comprend pas : « Οὐκ οἶδα μά Δί᾽ἔγωγε, κατὰ ποίας πύλας. » (Je ne sais pas, moi, par Zeus, par quelle porte !, v. 1210). Sa réponse montre que son incompréhension est totale, c'est naïvement qu'elle continue de prendre son rôle d'arbitre entre les dieux et les hommes très au sérieux. Pisthétaire va

donc encore plus loin, en lui annonçant qu'il ne faut plus rien attendre d'eux et que ce sont les oiseaux maintenant que les hommes vont prier. Elle s'emporte et s'exprime en vers pour avertir le héros de l'intransigeance de la colère divine. Et de lui répondre comme il a répondu à Cinésias (v. 1243-1245) :

Ἄκουσον, αὖτη· παῦε τῶν παφλασμάτων· ἔχ' ἀτρέμα. Φέρ' ἴδω, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα ταυτὶ λέγουσα μορμολύττεσθαι δόκεις ;	Écoute, toi : arrête ton bouillonnement ! Tiens-toi tranquille ! Dis donc, suis-je un Lydien ou un Phrygien, pour que tu penses m'épouvanter avec de telles paroles ?

Nous retrouvons le pronom « αὐτή » péjoratif, le verbe « παύω » ; le terme « παφλάσματος » qualifie son intervention de « bouillonnement » et désigne au départ le bruit de l'eau qui frémit. Il peut contenir des accents poétiques, mais la comparaison des vers d'Iris au grondement de l'eau est évidemment dépréciative : Pisthétaire met un terme à tout esprit lyrique en négligeant à la fois l'aspect poétique comparé au bruit et la colère divine réduite à un bouillonnement vain. L'intonation et le contexte comique orientent ainsi souvent un terme poétique vers des fins plus pragmatiques.

Cette diatribe est couronnée par des propos extrêmement obscènes (v. 1253-1256) :

Σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου πρώτης ἀνατείνας τὼ σκέλει διαμηριῶ τὴν Ἶριν αὐτη, ὥστε θαυμάζειν ὅπως οὗτο γέρων ὢν στύομαι τριέμβολον.	Quant à toi, si tu m'importunes encore, ce sera le tour de la domestique d'abord : je te mettrai les jambes en l'air et j'écarterai les cuisse d'Iris soi-même, si bien que tu pourrais admirer comment, tout vieux que je suis, je bande encore trois fois l'éperon !

Le vocabulaire utilisé est ici très trivial et pourrait éventuellement traduire cette « animalité bestiale » qui caractérise les tyrans pourtant rejetée par J. C. Carrière. La misogynie de Pisthétaire associée à un ego surdimensionné fait rire car elle touche au comique gras : celui de l'homme atteint de priapisme aigü face à la faiblesse du sexe de la femme. Ce sexisme dont il fait preuve peut rester une source de rire pour certains, surtout lorsqu'il s'agit d'un vieillard libidineux comme le souligne à juste titre S. Byl à propos des types de comique associés à la vieillesse[1]. Il ne s'agit ici, non pas d'un ricanement triomphant, mais d'un rire gras assumé et triomphant. Nous pouvons noter que Pisthétaire ne fait pas seulement preuve de machisme, il affiche un mépris et une méchanceté qui se veut consensuelle, en s'en prenant aussi aux populations originaires de Phrygie et de Lybie : « Φέρ' ἴδω, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα / ταυτὶ λέγουσα μορμολύττεσθαι δόκεις ; » (Dis donc, suis-je un Lydien ou un Phrygien, pour que tu penses

[1] BYL, 1977, p. 54.

m'épouvanter avec de telles paroles ?, v. 1244-45). Sa comparaison évoque le caractère attardé de ces populations : seul l'idiot du village peut être effrayé par un épouvantail. Dans l'imaginaire collectif, ils pouvaient facilement passer, sinon pour des gens de peu de culture, pour des idiots et ce à cause de leur statut d'esclave. Pour un spectateur contemporain cette référence comique qui n'est plus vraiment d'actualité ne peut être saisie comme telle – peut-être qu'un terme comme mongol aurait plus sa place. Ici repose tout l'art de la traduction et de l'adaptation.

Si Pisthétaire reste un héros de comédie sympathique, il n'empêche qu'il rassemble beaucoup des défauts attribués aux hommes de pouvoir atteint de démesure : menaces et insultes, irrespect des femmes et des traditions, mépris pour les petites gens, ton autoritaire et plein de morgue, avec le pragmatisme et la raideur comme ajournement de toute tentative poétique : autant de caractéristiques qui font partie du lot constant des tyrans. Le contexte de la comédie facilite le rire, car, grâce au registre réaliste, le héros en profitant des préjugés communément acceptés, convoque la complicité du spectateur et le rallie à sa cause. La comédie permet donc au sarcasme comme au registre bas de provoquer le rire et la complicité du spectateur. L'héritage socio-culturel n'a finalement guère changé en ce qui concerne les a priori sur le comique de caractère ; les valeurs morales sont peu ou prou les mêmes et sont alors faciles à transgresser, car comme le rapporte J. Château « ne pas être sérieux c'est repousser certaines valeurs »[1].

[1] CHÂTEAU, 1950, p. 464.

II Comique et ironie sarcastique des rois-tyrans.

Nous avons donc établi une liste des thématiques abordées par le sarcasme des rois-tyrans de comédie avec l'exemple de Pisthétaire dans les *Oiseaux* d'Aristophane. Cette liste nous a servi à reconnaître les effets comiques de la thématique des rois-tyrans de la tragédie. Le contexte de la comédie facilitait la manifestation du rire provoqué par l'intrusion de ce registre comique de bas étage, car la comédie a pour habitude de mettre en scène, si ce n'est obligatoirement, des personnages médiocres, des héros plongés dans des situations qui illustrent un quotidien peu noble. La difficulté de parler du comique sarcastique dans les tragédies réside notamment dans la perception dont nous avons hérité des héros de tragédies que l'on aime à juger nobles, avant d'en étudier le comportement et le caractère. Nous avons vu, précédemment, que le registre réaliste suivi du comique prenait part au mécanisme de l'action tragique grâce l'insertion de personnages populaires. Nous allons donc voir maintenant l'expression du registre réaliste chez les rois-tyrans dans leur comportement et dans leur caractère à travers l'étude de l'ironie sarcastique.

J. Jouanna évoque le renversement tragique pour désigner cette ironie du sort qu'il hiérarchise en trois étapes : d'abord la joie due à l'ignorance et à l'égarement, puis la prise de conscience et enfin la réaction post-dévoilement[1]. Il existe dans cette présentation d'un héros triomphant ou animé par la joie due à l'égarement, un espace dédié à l'expression du registre réaliste. De l'*hybris* triomphante du héros de tragédies à l'écrasement par l'ironie tragique, nous allons observer, à la manière de l'étude portant sur les personnages populaires, ces moments en suspension avant l'ultime renversement, en rupture avec le ton de la pièce, où le roi-tyran ricane. Le roi-tyran peut être alors, excusez du peu, moqueur, railleur, persifleur, gouailleur, caustique, tranchant, subtil, mutin, ricaneur, méprisant, malveillant, grivois, sardonique, ironique, satirique, sarcastique, cynique, sceptique ; voyons comment nous pouvons y voir naître le comique.

Ce moment en suspension correspond, par ce qu'il comporte de médiocre, mais dans une moindre échelle, à l'intrusion d'un temps court dans le temps long de la tragédie. Contrairement au comique apporté par les personnages populaires, il ne se limite pas à un épisode, mais accompagne, tout au long de la tragédie, les nombreuses contrariétés du roi-tyran. La plupart du temps exprimé par des phrases lapidaires par lesquelles ce dernier laisse éclater sa colère, ils illustrent son ricanement triomphant qui l'empêche de croire au sérieux des malheurs qui se pressent à sa porte. Ironiste chevronné, sa posture de cynique à l'égard du monde qui l'entoure le pousse dans ses retranchements et il ne peut plus se défendre qu'à coup de railleries et de sarcasmes. Cette incapacité à se remettre en question animée par une position de supériorité manifeste se confronte, parfois brutalement, aux autres personnages – secondaires la plupart du temps, ainsi qu'aux différents univers qu'ils apportent avec eux sur scène. Et c'est de cette

[1] JOUANNA, 2007, p. 484.

confrontation avec les autres personnages que peut naître un comique dont l'éphémérité crée la surprise, le décalage, le *mécanique* : ou le propre de l'art théâtral. Dans des tragédies régies par la dialectique de conflit[1] l'agôn des partis opposés se met en place, et le rire de l'ironiste sert, comme l'avance M.-L. Desclos, à discréditer le raisonnement adverse ou se fait lui-même argument : « au théâtre, au tribunal ou à l'assemblée [...] il vaut mieux avoir les rieurs de son côté »[2]. L'ironie sarcastique arbore une fonction tactique et stratégique et induit bien un rapport de complicité avec celui qui la perçoit.

Elle qui vise les normes sociétales d'une époque s'attache à redessiner ou à maintenir un système de valeur. « Agent permanent de vérification » des cadres, elle marque son territoire par la parole[3] ; pour juger de ses effets comiques, il nous faudra interroger l'héritage socio-culturel des spectateurs dans les rapports qu'ils entretiennent avec l'énonciateur et la cible. Le sarcasme qui cherche à blesser l'interlocuteur pourra appartenir au registre comique seulement si l'énonciateur réussit à rallier le spectateur à sa cause, de sorte qu'il ne soit jamais placé à la bonne distance, celle qui lui permet d'être touché par la cible en question. P. Charaudeau a relevé les effets possibles de « l'acte humoristique » en quatre catégories qui nous avons utilisées pour l'élaboration de notre étude. Il a savamment choisi de les classer en fonction de la connivence entretenue entre l'énonciateur et le destinataire à propos d'une cible. La connivence ludique crée une fusion émotionnelle entre destinataire et auteur ; la connivence critique ou polémique dénonce les faux-semblants de vertu ; la connivence cynique a un effet destructeur, car elle dévalorise les valeurs sociétales considérées comme positives et universelles ; et la connivence de dérision affiche un mépris à l'égard de la cible sans cesse rabaissée[4].

Le comique provoqué par l'ironie sarcastique oscillerait alors entre distance et solidarité ; la position du spectateur face à la situation d'énonciation sera toujours à réajuster en fonction des différentes scènes de confrontation du tyran-roi avec les autres personnages. Et nous avions vu combien l'irruption du comique était attachée aux mouvements.

Nous emploierons pour ce faire les différents aspects de la notion de ridicule en constante mutation. Les différentes scènes de confrontation des tyrans-rois avec les autres personnages nous aideront à voir que le ridicule ne tue pas l'esprit tragique, bien au contraire. Les rois-tyrans pourront, tour à tour, participer au ridicule d'une scène animée par les personnages populaires, ridiculiser un adversaire et se ridiculiser auprès de personnages auxiliaires. Nous allons étudier ces différents de degrés de connivence en fonction des scènes de confrontation des rois-tyrans avec les autres personnages, évaluant ainsi le potentiel comique de ces derniers : connivence ludique lors de l'entrée

[1] STYAN, 1962, p. 40.
[2] DESCLOS, 2000, p. 8.
[3] HAMON, 1996, p. 114.
[4] CHARAUDEAU, 2006, p. 35-37.

en scène des personnages populaires et des vieillards ; connivence de dérision à l'encontre des femmes ; connivence polémique avec les auxiliaires. Nous porterons notre attention sur les figures de Créon dans *Antigone* et d'Œdipe dans *Œdipe Roi* de Sophocle ; d'Égisthe dans *Agamemnon* et d'Étéocle dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle ; ainsi que de Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide.

A) Confrontation avec les personnages à potentiel comique.

L'arrivée d'un personnage secondaire de basse condition apporte sur la scène des éléments réalistes qui rompent avec le ton tragique, car, dans l'imaginaire collectif ils renferment un certain nombre de traits comiques puisqu'ils rappellent la faiblesse des comportements humains : la lâcheté, la peur, un certain égotisme, la ruse et les faux-semblants. Mais les personnages populaires ne sont pas les seuls à détenir le monopole de la faiblesse humaine, il s'avère que la représentation des vieillards peut jouer dans le même type de variation[1] ; comme si « le fait humoristique » pouvait prendre sa revanche sur ce qui est intouchable, sur ce que P. Charaudeau définit comme les « domaines jugés sérieux, à transcendance universelle » que sont : « la mort, la vieillesse, la maladie ou le handicap comme la pauvreté »[2]. Si les vieux sages sont assurément respectés, d'autres sont aussi le symbole des projections de la faiblesse humaine et ce sont ceux-là même qui apportent une touche comique. La rencontre des roi-tyrans avec ces deux types de personnages (personnages populaires et vieillards) met en scène des situations qui jouent alors avec le ridicule. Parfois ridicules, parfois ridiculisés, la distance que le spectateur prendra avec ces différents personnages lui permettra d'apprécier les différents degrés d'ironie sarcastique ou de comique.

1) Confrontation avec les personnages populaires.

a) *Antigone*.

Nous avions vu comment, après une entrée agitée (v. 223), le Garde par son impertinence avait petit à petit réussi à porter atteinte au sérieux de l'investiture de Créon en lui apprenant que son édit a été transgressé, le jour même où il a été prononcé[3]. Nous allons désormais nous intéresser à la figure de Créon qui participe malgré lui au ridicule d'une scène dont le registre réaliste est commandé par un personnage populaire. L'irruption de cette scène au temps court va donc perturber le temps long de la tragédie[4] à tel point qu'une inversion du rapport maître-esclave se dessine[5] : l'art de la répartie et la spontanéité du Garde le poussent à prendre la tête de cet échange, déstabilisant le roi-tyran qui n'aura plus que le sarcasme pour défense. Créon va passer d'une position de supériorité à une position d'infériorité qui va le plonger dans un état furieux et obsessionnel propre au tyran.

[1] BYL, 1977.
[2] CHARAUDEAU, 2006, p. 26.
[3] Cf. Le Garde *Antigone* I B) 2) Impertinence pleine de malice.
[4] SAREIL, 1986, p. 47-51.
[5] BELTRAMETTI, 2000, p. 216.

Il accueille le Garde en ces termes : « Τὶ δ᾽ἐστὶν ἀνθ᾽οὗ τήνδ᾽ἔχεις ἀθυμίαν ; » (Qu'est-ce qui te décourage ainsi ?[1], v. 237). Le terme « ἀθυμία » ne nous donne pas directement un indice de comique, mais nous savons qu'il peut être utilisé dans d'autres contextes que celui de la tragédie. Nous le retrouvons dans des discours comme dans des récits historiques. Il appartient donc à un langage courant. La forme de la phrase interrogative dans laquelle il est employé « Τὶ δ᾽ἐστὶν » lui donne ici des couleurs de familiarités. D.Hogan dit à ce propos[2] : « D'abord, Créon semble familier (« humour him »). L'évocation de son « découragement » est un commentaire qui se moque de son désespoir ». En utilisant le verbe « to humour someone » (ménager), D. Hogan montre qu'est compris, dans cette utilisation, le décalage entre un Garde qui arrive essoufflé, sans respecter les usages d'un discours de messager, et un roi-tyran en pleine possession de ses moyens et qui réagit selon sa fonction. Créon est dans une position de supériorité au moment où il prononce cette phrase, et comme il ne sait pas ce qui l'attend, il peut tout à fait plaisanter de cette entrée marquée par l'affolement. Le ton et la traduction sont ici très importants pour mettre en lumière cet aspect de la relation du Garde et du roi-tyran.

Une fois la mauvaise nouvelle annoncée (v. 245) et la découverte des faits expliquée (v.249 sqq), Créon s'emporte et éclate de colère (v. 280 sqq). C'est l'occasion d'accuser son entourage de n'être motivé que par l'appât du gain ; nous retrouvons l'habituel composé de « μισθός » (salaire, v. 302) et le terme « λῆμμα » (profit, gain, v. 313) que R. C. Jebb[3] comme M. Griffith[4] qualifient d'appartenir au registre bas et au langage méprisant. La colère aveugle qui s'est emparée de Créon lui fait tenir ces propos (v. 308-312) :

οὐχ ὑμὶν Ἅιδης μοῦνος ἁρκέσει, πρὶν ἄν
ζῶντες κρεμαστοὶ τήνδε δηλώσηθ᾽ὕβριν,
ἵν᾽ εἰδότες τὸ κέρδος ἔνθεν οἰστέον
τὸ λοιπὸν ἁρπάζητε καὶ μάθηθ᾽ὅτι
οὐκ ἐξ ἅπαντος δεῖ τὸ κερδαίνειν φιλεῖν.

Pour vous mourir ne suffira pas, avant que vous soyez pendus vivants et que vous montriez votre crime, afin que, vous fassiez vos larcins à l'avenir en sachant d'où il convient de tirer profit, et que vous compreniez qu'il ne faut pas prendre l'habitude de tirer profit de tout.

R. C. Jebb, J. C. Kamerbeck[5] et A. Brown[6] s'accordent à dire qu'il s'agit là de sarcasme lugubre. Créon les menace de les condamner à mort s'ils ne retrouvent pas le coupable. Il leur promet une leçon qu'ils apprendront, mais une fois morts ! J. C. Kamerbeck souligne que Créon fait preuve d'une logique absurde, guidée par la colère aveugle et alimentée par une obsession à l'encontre de l'argent plutôt que par la transgression de son édit. La réaction immédiate du Garde que nous avons déjà commentée (v. 315) peut dorénavant

[1] Sauf si précisé, toutes les traductions sont personnelles.
[2] HOGAN, 1948.
[3] JEBB, 2004 [1900].
[4] GRIFFITH, 1999, v.
[5] KAMERBEEK, 1978.
[6] BROWN, 1999.

être mise en parallèle de celle d'Évelpidès (v. 585) qui, dans un détachement apparent, semblait balayer d'un revers de main tout le sérieux de son maître et comparse Pisthétaire. En effet, cette désinvolture ne peut que déclencher un excès de familiarité chez un roi-tyran déjà en proie à la colère :

(v. 316) : Οὐκ οἶσθα καὶ νῦν ὡς ἀνιαρῶς λέγεις;
Tu ne te rends pas compte combien tu es pénible quand tu parles ?
(v. 320) : Οἴμ', ὡς λάλημα δῆλον ἐκπεφυκὸς εἶ. Ah ! tu es une vraie pipelette !
(v. 324) : Κόμψευέ νυν τὴν δόξαν· Fais le malin avec tes idées!

Alors que les termes « ἀνιαρῶς » et « λάλημα δῆλον » traduisent l'agacement manifeste de Créon, le verbe « κομπάζω » (parler avec emphase) qui appartient au langage courant, contient intrinsèquement un jugement dépréciatif sur l'interlocuteur : construit sur le nom « κόμπος » qui désigne à l'origine le bruit sonore, il transforme les paroles du Garde en un bourdonnement incessant. Et la fameuse question : « Ἐν τοῖσιν ὠσὶν ἢ ᾽πὶ τῇ ψυχῇ δάκνῃ ; » (Est-ce aux oreilles ou à l'âme que tu es mordu ?, v. 317), témoin de la malice du Garde, finit par ébranler la stature du roi-tyran qui se demande bien pourquoi il lui importe de savoir où il souffre : « Τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου ; » (Quoi ? Tu règles le lieu de ma souffrance ?, v. 318). Son incompréhension ressemble à celle d'Iris face aux propos de Pisthétaire (v. 1212), Créon comme Iris ne comprend pas que son interlocuteur, le tourne en ridicule. L'emploi du verbe « ῥυθμίζω » (régler, disposer, organiser ; mot « sérieux ») montre que Créon n'utilise pas le même niveau de langue : il n'a pas saisi la métaphore avancée par le Garde, lui qui est resté sur un plan très pratique. Même s'il finit par comprendre qu'il a affaire à un petit futé ou « smart-alec » comme l'appelle M. Griffith et le renvoie chercher le coupable, le fait qu'il ait été dépassé pendant un court instant, dénote une inversion plaisante des positions du maître et de l'esclave. Créon qui s'est fait prendre au jeu de son interlocuteur, a ainsi participé malgré lui au ridicule de la scène en laissant apparaître une certaine trivialité de caractère.

b) *Œdipe Roi*.

J. Jouanna a comparé Créon et Œdipe en les classant parmi les héros qu'il appelle politiques, et par la même occasion la construction des deux tragédies de Sophocle associées ainsi : *Antigone* et *Œdipe Roi* [1]. Il affirme que la reprise de la scène d'affrontement entre tyran et devin a été volontaire, à la fin d'*Antigone* et au début d'*Œdipe Roi* ; nous pouvons alors formuler la même affirmation à propos des scènes de confrontation entre tyran et personnages de milieu populaire. Par nature, ces personnages apportent donc sur scène un souffle réaliste en décalage avec l'action tragique, créant des soubresauts comiques. Ils ouvrent la tragédie de l'un – *Antigone* et referment la tragédie de l'autre – *Œdipe Roi*. Sur une cinquantaine de vers, nous pouvons

[1] JOUANNA, 2007, p 381-385.

voir le phénomène d'inversion maître-esclave à l'œuvre, bouleversant sur un court instant seulement la montée de l'horreur tragique. R. D. Dawe rapporte les paroles de Bernard Shaw à propos de cette scène de reconnaissance : dans une lettre qu'il adresse à Gilbert Murray, il moque la probabilité de cette scène de reconnaissance qu'il qualifie ainsi « crude to rusticity » (brute au point d'apparaître rustique)[1]. Mais cette invraisemblance s'explique justement par l'aspect utilitaire du comique, comme la prise d'une dernière respiration avant la chute tragique. La mise en place d'une scène de reconnaissance fait intervenir des couleurs plus nuancées que la simple crédibilité : elle fait avancer l'action tragique ; et la péripétie portée sur scène par les personnages populaires revêt plusieurs manteaux. Est-il seulement encore possible, au climax du tragique, que le comique se révèle ?

Si la question de la place de l'intervention de personnages populaires dans le déroulement de l'action tragique est essentielle pour laisser le comique transparaître, le quatrième *stasimon* d'*Œdipe Roi* qui met en scène Œdipe, le Corinthien et le berger, présente de fortes affinités avec les récits de messager que nous avons commentés au premier chapitre de notre étude. Le berger et le Corinthien vont établir « le cheminement unissant deux espaces, le scénique et le non scénique » pour reprendre A. D. Stéfanis, en fournissant au roi-tyran les dernières informations indispensables à l'enquête menée tout au long du drame. Ils vont, en un sens, dédoubler la fonction du Garde de l'*Antigone* en créant un « diptyque du discours informatif » guidé par la ruse [2] : le berger qui détient personnellement la vérité sur la filiation du roi, tentera par tous les moyens de sauver sa vie qu'il pense être menacée ; le Corinthien, qui sait à qui ils (Œdipe et lui-même) ont affaire, fera preuve de malice et prendra rapidement les rênes de l'interrogatoire. Le roi-tyran n'aura plus comme espace d'expression que celui de sa trivialité. Ou, pour le dire autrement, comment détenir les recettes d'une scène vraisemblablement comique ?

• Un berger pas si naïf.

Le berger est donc conduit en présence d'Œdipe afin de lui délivrer les derniers indices. J. Bollack commente le vers 1146 en expliquant que le berger ne peut ignorer ce qu'est devenu l'enfant qu'il n'a pas voulu tuer des années auparavant. Il va ainsi à l'encontre du point de vue de A. Y. Campbell[3] qui pense que c'est le Corinthien qui lui apprend que le roi est l'enfant dont il parle. Mais, pour J. Bollack, étant donné que le berger est aussi le seul survivant du meurtre de Laïos, ce raisonnement ne tient pas[4]. Le point de vue de J. Bollack ne peut qu'encourager l'hypothèse que le berger fait mine de ne pas comprendre ce pourquoi il est amené en présence d'Œdipe. Il reste le plus vague possible : « Ἦν μὲν

[1] DAWE, 2006.
[2] STEFANIS, 1997, p. 49 et 73.
[3] CAMPBELL, 1956, p. 56-67.
[4] BOLLACK, 1990, p. 747-748.

Κιθαιρών, ἦν δὲ πρόσχωρος τόπος. » (Tantôt le Cithéron, tantôt les régions voisines, v.1127). J. Bollack souligne à juste titre combien le berger reste vague sur les réponses apportées, car s'il nomme le Cithéron, « il le double immédiatement d'un autre lieu indéterminé » : « τόπος » dans les environs, le voisinage. Le balancement « Ἦν μὲν […] ἦν δὲ » montre bien qu'il veut brouiller les pistes. Et il feint l'ignorance : « Τί χρῆμα δρῶντα; ποῖον ἄνδρα καὶ λέγεις ; » (Mais qu'y faisait-il ? De qui parles-tu ?, v. 1129), et « Τί δ'ἔστι; πρὸς τί τοῦτο τοὔπος ἱστορεῖς ; » (À quoi ça mène ce que tu racontes ?, v. 1144).

Ces différentes questions, aussi banales soient-elles, font office ici de retardement, car comme le Garde d'*Antigone*, il tient à sa vie : « Πολλῷ γε μᾶλλον, ἤν φράσω, διόλλυμαι. » (Si je parle, je mourrai bien plus encore, v. 1159). Il attend le dernier moment pour faire part de ses révélations, et joue sur son âge pour s'attirer quelque indulgence : « Οὐχ ὥστε γ'εἰπεῖν ἐν τάχει μνήμης ὕπο. » (Non, pas assez pour que de mémoire je réponde vite, v.1131), et « Μὴ δῆτα, πρὸς θεῶν τὸν γέροντά μ'αἰκίσῃ. » (Ah ! je t'en supplie, par les dieux, ne maltraite pas un vieillard, v. 1153).

Il touche même au ridicule relevant du *slapstick*, lorsqu'il brandit son bâton alors que le Corinthien le force à faire son témoignage ; on comprend qu'il tient ce bâton grâce à la réplique d'Œdipe (v. 1146-1147) :

ΘΕ : Οὐκ εἶς ὄλεθρον ; οὐ σιωπήσας ἔπη.	TH. : Non, malheur à toi ! Ne te tairas-tu pas ?
ΟΙ : Ἄ, μὴ κόλαζε, πρέσβυ	Œ : Eh là, vieillard, pas de coups !

• Un serviteur qui prend la place du roi.

Certes, la perte de repère d'Œdipe n'opère qu'un court moment, mais il est important de remarquer que c'est le Corinthien qui prend l'initiative pour mener le début de l'enquête (v. 1132-1140) :

Κούδέν γε θαῦμα, δέσποτ'· ἀλλ'ἐγὼ σαφῶς ἀγνῶτ'ἀναμνήσω νιν. Εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι κάτοιδεν, ἦμος τὸν Κιθαιρῶνος τόπον ὁ μὲν διπλοῖσι ποιμνίοις, ἐγὼ δ'ἐνὶ ἑπλησίασον τῷδε τάνδρὶ τρεῖς ὅλους ἑξ ἦρος εἰς ἀρκτοῦρον ἐκμήνους χρόνους· χειμῶνα δ'ἤδη τάμά τ'εἰς ἔπαυλ'ἐγω ἤλαυνον οὗτός τ'εἰς τὰ Λαΐου σταθμά. Λέγω τι τούτων, ἢ οὐ λέγω πεπραγμένον ;	Rien d'étonnant, maître. Mais moi, clairement, je vais le faire se souvenir, lui qui ne me reconnaît pas. Sûr, je sais qu'il le sait bien, quand, du Cithéron, lui avec deux troupeaux moi avec un, j'ai été à côté de cet homme, trois fois six mois entiers, du printemps jusqu'au lever de l'Arcture[1]. À l'hiver alors, je ramenais mes bêtes dans ma bergerie, et lui les siens aux étables de Laïos. Oui ou non, dis-je vrai ?

[1] Étoiles visibles en septembre.

Le Corinthien prend donc l'interrogatoire en main. La place des expressions « ἀλλ᾽ἐγὼ σαφῶς » / « Εὖ γὰρ οἶδ᾽ ὅτι » rejetées en fin de vers et alliées au futur « ἀναμνήσω » en montrent toute la détermination. Nous remarquons qu'il n'hésite pas à réemployer le vocabulaire du berger pour le mettre en porte à faux, que ce soit avec le champ lexical associé à la mémoire ou avec l'utilisation du mot « τόπος » non plus en balancement mais en l'encadrant : le Corinthien remet donc les choses à leur place. J. Bollack voit dans l'emploi de « κάτοιδεν » un jeu de mots : pour sûr, lui sait (« Εὖ οἶδα ») ; le berger sait bien (« κάτοιδεν »). Nous pouvons y lire une certaine ironie. Le Corinthien a tout de suite compris à quel jeu jouait le berger et va le pousser dans ses retranchements et poser cette ultime question rhétorique : « Λέγω τι τούτων, ἢ οὐ λέγω πεπραγμένον ; » Il ne fait pas de doute que le Corinthien sait où il veut en venir et l'on dénote ici un certain mépris habituel des fins de discours qui tentent de faire prendre conscience à l'interlocuteur du sérieux de la situation[1].

• Un roi-tyran dépassé.

Après avoir une première fois tenté de poser les questions au berger sans avoir eu de réponse, Œdipe laisse au Corinthien le soin de mener le début de l'interrogatoire. Œdipe, qui a doucement ménagé le vieillard au départ : « Οὗτος σύ, πρέσβυ, δεῦρο μοι » (Et toi, vieillard, approche, v. 1121) finit par s'emporter face aux tergiversations du berger et le menace à son tour : « Σὺ πρὸς χάριν μὲν οὐκ ἐρεῖς, κλαίων δ᾽ἐρεῖς. » (Toi, tu ne vas pas parler de bon gré, mais tu vas parler en pleurant, v. 1152), et « Οὐχ ὡς τάχος τις τοῦδ᾽ἀποστρέψει χέρας ; » (Ne va-t-on pas vite lui lier les mains dans le dos !, v. 1154).
L'on reconnaît bien là l'arsenal des rois-tyrans pour obtenir aveux et confession. Une question se pose chez les différents commentateurs pour savoir si Œdipe met ses menaces à exécution ou non. Si le verbe « ἀποστρέφω » fonctionne comme une didascalie, l'on pourrait croire que oui. Cette thématique des coups assénés dont on a hérité grâce notamment à la pantomime et à la *commedia dell'arte*, introduit ce comique « bouffon », grotesque digne du « *slapstick* ». Mais pour qu'il s'installe ici, il faudrait déjà qu'il soit mis en place sur la scène dès l'entrée du berger. Une connivence ludique avec le public pourrait voir le jour si l'accent était mis sur l'impossible communication entre ces trois personnages types : le vieillard sénile, le roi-tyran désabusé et un serviteur malin. Les éléments nécessaires à l'établissement d'un ridicule existent bien, le tout inévitablement lié au contexte de représentation, à l'intonation comme à la délicate transition avec le climax tragique.

Œdipe finit par comprendre que le vieillard essaye de gagner du temps et va pouvoir reprendre le fil de l'interrogatoire pour découvrir et accepter sa funeste destinée : « Ἀνὴρ ὅδ᾽, ὡς ἔοικεν, ἐς τριβὰς ἑλᾷ. » (Cet homme m'a tout l'air de chercher des délais, v. 1160).

[1] Cf. *Agamemnon* Égisthe v. 1628,
Sept contre Thèbes Étéocle v. 202.

Cette déclaration marque un changement dans la prise de position d'Œdipe, il ne l'appelle plus « πρέσβυ » mais « άνὴρ » que J. Bollack voit comme l'indication d'une distance, comme s'il était désormais prêt à découvrir la tragique vérité. Une discussion existe autour du verbe au futur : il indiquerait soit la détermination du vieillard à ne rien révéler (J. C. Jebb, J. C. Kamerbeck et Bellerman) soit, d'après J. Bollack le caractère « prospectif » du berger « qui va encore faire obstruction ». Dans un cas comme dans l'autre, le futur marque l'expression d'un jugement sur le comportement du berger : l'entêtement à ne rien révéler ou alors l'exaspération à l'idée qu'il ne révèle toujours rien. Cette déclaration pourrait fonctionner comme un commentaire ou un aparté. Marqué par la forme verbale « ὡς ἔοικεν », il peut ainsi dénoter une certaine ironie dans le ton d'Œdipe.

Ce dernier épisode agit comme un clair-obscur pour reprendre l'expression de O. Taplin à propos de ces instants comiques occasionnels que l'on peut trouver en tragédies[1]. Ces brefs instants comiques, en suspension dans le temps de la tragédie, renforcent l'intensité tragique en faisant avancer l'action, ici jusqu'à son terme. Œdipe participe malgré lui au ridicule introduit non seulement par l'arrivée de personnages secondaires issus de milieu populaire, mais parce que ce sont eux qui vont donner à Œdipe les clés de sa filiation avec Laïos. Le traitement du processus de l'ironie tragique dans *Œdipe Roi* est terrible, car il met en difficulté l'investissement émotionnel du spectateur : « le piège est posé par le dramaturge pour le protagoniste, et nous attendons en retenant notre souffle, que le guet-apens jaillisse »[2] pour notre plus grand plaisir. La situation d'énonciation illustre le comble de l'ironie tragique : le spectateur se retient de respirer comme de rire devant cette scène qui détient autant d'éléments appartenant au registre réaliste comme à la comédie, qu'annonçant la fin tragique. Pour que le comique s'exprime librement, il faut que la relation entre les protagonistes et le public soit à la bonne distance : le positionnement de cette scène à la fin de la tragédie ainsi que le sentiment d'empathie qui se crée à l'égard d'Œdipe peuvent créer un obstacle à sa représentation, et pourtant ce détournement vient nourrir l'attente du renversement et alimente le spectacle. Nous verrons à la fin de ce chapitre comment l'ironie tragique vient en fait accroître parfois les effets comiques comme dans les *Bacchantes* d'Euripide avec la scène du travestissement de Penthée.

2) Confrontation avec les vieillards.

Que les bergers, gardes ou serviteurs apportent le grotesque sur la scène tragique n'est finalement pas si digne d'étonnement. Le traitement de la vieillesse est, elle, déjà plus ambiguë. Le vieillard aux cheveux blancs inspire sagesse et respect de part son expérience acquise sur terre. Mais il va sans dire, que sur la scène comique, le vieillard branlant, sans dent et raidi reste un personnage qui, lui, inspire le rire. Philocléon dans les *Guêpes*

[1] TAPLIN, 1998, p. 188.
[2] STYAN, 1962, p. 34.

d'Aristophane, enfermé dans sa propre maison, menace de ronger ses liens avec des dents qu'il n'a pas ; ce que les sentinelles n'hésitent pas à lui rappeler. S. Byl souligne que le comique n'est pas tant « l'infirmité que le contraste établi entre l'infirmité du vieillard et son ambition et sa prétention » à vouloir ronger le filet dans lequel il est pris[1].

Le grotesque qui émane parfois de la représentation de vieillards sur scène, provient du décalage entre la situation dans laquelle ils se trouvent et leurs ambitions. Nous avions déjà souligné, dans *Antigone*, que leur intervention soulevait un décalage de perception (v. 278-279) :

ἄναξ, ἐμοί τοι μή τι καὶ θεήλατον τοὔργον τόδ᾽ ἠ ξύννοια βουλεύει πάλαι.	Chef, pour moi les dieux ont quelque chose à voir dans cette affaire. Depuis longtemps j'ai cette idée en tête.

Le chœur des vieillards dans cette scène, comme nous l'avons vu, est le seul à croire à une intervention divine qui aurait permis au corps d'être recouvert ; il incarne ici sa valeur de chœur-protagoniste et non de chœur lyrique. Leur manque de rationalité provoquera une colère tonitruante chez Créon qui le renverra à son manque de sérieux (v. 280-281) :

Παῦσαι, πρὶν ὀργῆς κἀμὲ μεστῶσαι λέγων, μὴ ᾽φευρεθῇς ἄνους τε καὶ γέρων ἅμα.	Arrête. Avant que tes paroles ne me remplissent moi aussi de colère, de peur que je te trouve fou et vieux à la fois.

H. Lloyd-Jones remarque que la disposition même des termes de la phrase rehausse la véhémence de Créon[2]. Nous retrouvons ici le brutal « παῦσαι », qui déjà dans les *Oiseaux* introduisait une rupture entre lyrisme et pragmatisme. La trivialité de Créon est pleinement consommée : il ne se gêne pas pour proférer des insultes empruntes de sarcasmes à l'encontre du chœur des vieillards. Le spectateur, qui saura que les dieux ne sont pour rien dans l'enterrement de Polynice, pourra partager le point de vue du roi-tyran et se moquer avec lui de la cible. Nous allons à présent voir dans l'*Agamemnon* d'Eschyle puis dans les *Bacchantes* d'Euripide que la confrontation entre roi-tyran et vieillards est parfois tellement inconciliable qu'elle instaure une impression de ridicule chez le spectateur devant l'un ou l'autre des partis.

a) *Agamemnon*.

La dernière scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle nous présente un échange acéré entre le chœur des vieillards et Égisthe. Cette scène détient nombre de rouages comiques, tous en décalage avec le meurtre d'Agamemnon perpétré par Clytemnestre, comme si cette

[1] BYL, 1977, p. 62.
[2] LLOYD-JONES, 1990, v. 280.

tragédie renfermait avec assurance toutes les nuances nécessaires à la richesse de l'action. Philippe Brunet qui considère que la tragédie grecque n'est pas hiératique, mais profondément marquée par le drame satyrique, voit dans cette scène la survivance de ce jeu qui fait que l'on « quitte la tête pour descendre dans les jambes »[1]. Les commentateurs comme P. Judet de la Combe et J. D. Denniston semblent tomber d'accord pour juger de la valeur d'Égisthe qui occupe symboliquement la même place que celle des rois-tyrans[2], et le discréditent avec verve : lui qui, dans un monologue épique expliquait avec raison ce pourquoi il se réjouissait de la mort d'Agamemnon (v. 1577-1611), jure et s'adonne à la violence dans cette dernière scène. Ici, s'exprime le ricanement triomphant du roi-tyran pris en flagrant délit d'*hybris*. Nous allons voir pourquoi J. D. Denniston écrit dans son introduction : « La pièce est sur le point de s'achever ; mais nous devons encore regarder, quelles que soient les émotions dans lesquelles on se trouve, le comportement grotesque d'Égisthe. Une personne déplaisante, qui complote à l'ombre, resté à la maison pendant dix ans, faisant l'amour à Clytemnestre et l'aidant à planifier le meurtre de son mari. La justice, il peut le prouver, est de son côté, et elle l'est, mais nous ne l'aimons pas plus pour autant»[3]. Ce réquisitoire contre Égisthe est compréhensible, tout passionné qu'il soit. S'il y a un comique dans cette scène, il viendra de prime abord de ce décalage imposé par l'arrivée « surprise » du personnage d'Égisthe dont le rôle est dans l'*Orestie* réduit à la fonction de rouage de l'intrigue.

Il est néanmoins important de ne pas mettre de côté le rôle du chœur-protagoniste. Lui qui s'était déjà illustré au moment du meurtre d'Agamemnon, lorsque les douze choreutes tour à tour délibéraient et s'interrogeaient sur ce qu'il y avait de mieux à faire – ou à ne pas faire (v. 1343-1371)[4], semble toujours autant en proie au ridicule. L'innovation d'Eschyle de les avoir fait intervenir chacun leur tour[5] fait qu'ils revêtent dans les épisodes une fonction de personnages secondaires ; ils apportent ainsi sur la scène les défauts de caractère associés à la vieillesse. Incapables de prendre une décision, ils ont tous, en quelque sorte, bon dos d'invoquer la morale pour que l'on rallie leur cause. Ainsi nous allons voir combien la relation qui s'établit entre Égisthe et le chœur apporte sur la scène tragique un réel élan comique issu de la médiocrité. P. Judet de la Combe voit dans cette première joute verbale entre le chœur et Égisthe (v. 1612-1632, page suivante), le principe d'une mécanique rhétorique qui fonctionne en contradiction avec la situation d'énonciation de l'adversaire : « À l'argument juridique sur *δίκῃ*, Égisthe opposait au chœur sa situation de sujet politique, soumis à son pouvoir ; à l'argument du pouvoir, le chœur répondra par la féminité d'Égisthe, incapable de gouverner, femme au foyer adultère, ainsi que meurtrier d'un vrai souverain »[6]. Si cette analyse est somme toute

[1] Propos recueillis lors de notre entrevue en 06/16.
[2] Il est arrivé au pouvoir de manière illégitime.
[3] DENNISTON, 1957, p. XXXV.
[4] Cf. Introduction générale.
[5] FRAENCKEL, 1962, II, p. 634.
[6] JUDET DE LA COMBE, 2001, v. 1625.

adéquate, cet échange primaire qui se met en place semble aussi relever de la grossièreté et de l'hypocrisie.

Dans les premiers vers, le chœur crie au mensonge de la soi-disant justice revendiquée par Égisthe (v. 1117- 1121) et en appelle au peuple pour mener à bien la vengeance qu'il mérite. Si nous nous souvenons des vers dans lesquels ces mêmes choreutes délibéraient pour savoir quand et comment réagir au meurtre d'Agamemnon, nous pouvons aisément douter de l'efficacité de leur sommation. La réponse apportée par Égisthe semble opérer d'ailleurs comme le ricanement triomphant d'un tyran en position de supériorité. Il commence par une métaphore pour exprimer toute sa superbe et se permet de faire de l'esprit (v. 1617-1618) : le *Wit* comme le *Geist* s'expriment ici comme les témoins de l'orgueil d'Égisthe en pleine possession de ses facultés intellectuelles[1]. En bon tyran, il profère automatiquement des menaces **«** μὴ παίσας μογῇς ; » (v. 1624), il se moque du grand âge de ses détracteurs en usant une fois encore de l'ironie, comme le souligne P. Judet de la Combe : en juxtaposant les termes « γῆρας » et « διδάσκειν » (v. 1621 et 1622), il les tourne en ridicule et les infantilise : l'âge est justement censé apporter le savoir « γνῶσῃ » à l'homme et le dispense alors de tout apprentissage.

[1] À la lecture des entrées *Wit* et *Méthode* dans le tableau de W. Schmidt-Hidding, nous pouvons associer au goût d'Égisthe pour utiliser une métaphore cette envie de faire de l'esprit : comparer le chœur de vieillards au rameur en fond de cale donne en effet une *impression d'association inhabituelle*. Annexe 1 ; SCHMIDT-HIDDING, 1963, p. 48 et 50-51.

(v. 1612-1632) :

CH : Αἴγισθ᾽, ὑβρίζειν ἐν κακοῖσιν οὐ σέβω
σὺ δ᾽ἄνδρα τόνδε φῆς ἐκὼν κατακτανεῖν,
μόνος δ᾽ἔποικτον τόνδε βουλεῦσαι φόνον ;
οὔ φημ᾽ἀλύξειν ἐν δίκῃ τὸ σόν κάρα
δημορριφεῖς, σάφ᾽ἴσθι, λευσίμους ἀράς.

CH : Égisthe, l'insolence dans le mal n'a pas mon respect. Cet homme, tu dis que ce fut ta volonté de le tuer, que seul tu as machiné ce meurtre pitoyable ? Non, je le dis, tu n'éviteras pas, en toute justice, pour ta tête la vengeance du peuple, clairement sache-le, et la lapidation et ses imprécations.

AI : Σὺ ταῦτα φωνεῖς νερτέρᾳ προσήμενος
κώπῃ, κρατούντων τῶν ἐπὶ ζυγῷ δορός ;
γνώσῃ γέρων ὢν ὡς διδάσκεσθαι βαρύ
τῷ τηλικούτῳ, σωφρονεῖν εἰρημένον·
δεσμὸς δὲ καὶ τὸ γῆρας αἵ τε νήστιδες
δύαι διδάσκειν ἐξοχώταται φρενῶν
ἰατρομάντεις. Οὐκ ὀρᾷς ὀρῶν τάδε ;
πρὸς κέντρα μὴ λάκτιζε, μὴ παίσας μογῇς.

EG : C'est toi qui, au dernier rang des rameurs, élève ainsi la voix, alors que tes maîtres sont sur le pont du navire ? Tu apprendras, si vieux sois-tu, comme il est dur à un homme de ton âge d'apprendre une leçon, quand l'ordre est d'être raisonnable. Les fers, même à la vieillesse, et les tourments de la faim sont, pour apprendre, les plus excellents magiciens. Ne le vois-tu pas, voyant clair ? Contre l'aiguillon ne regimbe pas, de peur qu'à force de coups il t'en cuise.

CH : Γύναι σύ, τοὺς ἥκοντας ἐκ μάχης μένων
οἰκουρός, εὐνὴν ἀνδρὸς αἰσχύνας ἅμα
ἀνδρὶ στρατηγῷ τόνδ᾽ἐβούλευσας μόρον ;

CH : Femme que tu es - car tu attends à la maison que les guerriers reviennent du combat, c'est toi qui déshonoras le lit d'un homme et machinas la mort d'un chef d'armée ?

AI : Καὶ ταῦτα τἄπη κλαυμάτων ἀρχηγενῆ·
Ὀρφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις·
ὃ μὲν γὰρ ἦγε πάντ᾽ἀπὸ φθογγῆς χαρᾷ,
σὺ δ᾽ἐξορίνας νηπίοις ὑλάγμασιν
ἄξῃ· κρατηθεὶς δ᾽ἠμερώτερος φανῇ.

EG : Voilà encore des mots à faire naître des larmes ! C'est le contraire du langage d'Orphée que tu tiens. Lui, de sa voix, emmenait tout dans la joie. Toi, quand tu nous auras excités de tes abois stupides, c'est toi qui seras emmené et la force t'apprivoisera.

Dans l'expression « Οὐκ ὀρᾷς ὀρῶν τάδε » (v. 1623), E. Fraenkel[1] voit une antithèse qui par son âpreté incarne toute la raillerie que l'on attend de la bouche d'Égisthe. Si jusqu'ici Égisthe a pu faire de l'esprit montrant toute l'étendue de ses sarcasmes, J. D. Denniston précise qu'il a recours à un style ampoulé, composé de clichés et de proverbes occasionnels – ici par la métaphore, pour des paroles dont le contenu n'est pas moins ignoble que le style. E. Fraenkel relève encore l'utilisation du mot « ἰατρομάντις » (v. 1623) qui a été composé pour parler d'Apollon, dieu des prophéties et des guérisons, comme faisant partie intégrante du processus sarcastique du discours d'Égisthe. Ce terme, d'après lui, est employé de manière caustique : par « ἰατρομάντις », apposé ici au pouvoir de la torture, Égisthe remet en question les facultés du chœur des vieillards à réagir ; ce manque de réactivité du chœur, qui provient de son vieil âge, laisse à penser que le chœur a plutôt tendance à remettre son sort soit entre les mains du peuple, soit entre les mains des dieux. L'on reconnaît le goût des tyrans non seulement pour mépriser l'art divinatoire, mais surtout pour décrédibiliser ceux qui tentent de leur tenir tête. Les imprécations du chœur des vieillards resteront selon lui sans appel, car elles seront sans aucun doute aussi peu efficaces que celles prononcées au moment de la mort d'Agamemnon.

Devant ces provocations, le chœur lui aussi s'emporte et traite Égisthe de femme. Pour Ph. Brunet, cette indication est le signe qu'Égisthe a quelque chose en lui d'efféminé, ce qui ajouterait assurément une touche au comique de la scène. Le chœur qui l'accuse d'être resté à l'abri dans le palais pour organiser le crime souligne ainsi une attitude habituellement réservée aux femmes : celui de devoir rester à la maison. On peut en effet se demander si les actions et les comportements des personnages s'incarnent sur scène : et dans ce cas il faudrait voir chez Égisthe quelque chose d'efféminé ; ou bien si le chœur insulte tout simplement Égisthe : traiter un homme de femme pour dénoncer son comportement étant l'insulte ultime.

La réponse d'Égisthe joue sur le même registre, lorsqu'il dit « Καὶ ταῦτα τἄπη κλαυμάτων ἀρχηγενῆ˙ » (v. 1628). Par cette phrase, les pleurs et les larmes étant l'apanage des femmes, il remet en cause, une fois de plus, l'efficacité des propos du chœur et l'insulte à son tour de se comporter comme une femme. Le fait qu'il évoque Orphée n'est pas anodin. Après avoir implicitement fait allusion à Apollon et à ses pouvoirs prophétiques, il use non sans humour de ceux d'Orphée, lui aussi associé aux rites initiatiques[2] dans une métaphore qui prend une tournure de proverbe. Égisthe tourne en ridicule aussi bien les rites initiatiques que les vieillards.

Cette joute entre vieillards impuissants et tyran autoproclamé reprend de plus belle (v. 1649-1671) dans une stichomythie qui accélère le rythme des insultes et les pousse à aller chercher leurs armes (v. 1649- 1653) :

[1] FRAENKEL, 1950.
[2] MOTTE, 2000, p. 272.

ΑΙ : Ἀλλ᾽ἐπεὶ δοκεῖς τάδ᾽ἔρδειν καὶ λέγειν, γνώσῃ τάχα– εἶα δή, φίλοι λοχῖται, τοὔργον οὐχ ἑκὰς τόδε. ΧΟ : Εἶα δή, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω. ΑΙ : Ἀλλὰ κάγὼ μὴν πρόκωπος οὐκ ἀναίνομαι θανεῖν. ΧΟ : Δεωομένοις λέγεις θανεῖν σύ˙ τὴν τύχην δ᾽αἰρούμεθα	EG : Eh bien, puisque tu prétends agir et parler ainsi, tu vas vite voir… Allons, mes gardes, voici de l'ouvrage ! XO : Allons, épée au poing, tous en garde! EG : Eh bien, moi aussi l'épée au poing, je suis prêt à mourir. XO : Tu parles de mourir, d'accord ! Je cours ma chance !

L'usage de la force est ici tourné en ridicule, que ce soit du côté d'Égisthe ou du côté du chœur, ils se disputent la couronne de la virilité alors que ni l'un ni l'autre n'en a fait preuve pendant le déroulement du drame. Les commentateurs se sont interrogés sur la possibilité que le chœur soit armé sur la scène tragique[1] ; qu'il ait porté une arme ou non, il nous semble que l'une comme l'autre de ces hypothèses ne peuvent que soutenir la présence du comique. La présence de l'épée comme sa simple allusion ajoutent au ridicule par l'image ou par les mots. C'est d'ailleurs à Clytemnestre d'intervenir pour les séparer et faire cesser en quelque sorte ces enfantillages. Cette scène agit comme une pâle réplique comique de l'affrontement entre Clytemnestre et Agamemnon, avec des personnages peu crédibles qui ne font qu'imiter la violence. Si la reprise de mêmes termes est courante lors de stichomythie, la répétition peut avoir pour effet la dérision : Égisthe et le chœur font ici preuve de psittacisme en reprenant chacun à leur tout les termes « εἶα δή » et « πρόκωπος ». Ils s'affrontent dans une parade ridicule et ergotent pour montrer toute l'étendue de leur soi-disant panache. Le chœur finit d'ailleurs par dire à Égisthe (v. 1671) : « Κόμπασον θαρσῶν, ἁλέκτωρ ὥστε θηλείας πέλας. » (Fanfaronne, fais le hardi, comme un coq auprès de sa poule !) Nous retrouvons le terme « κομπάζω », parler avec emphase – comme dans *Antigone* de Sophocle (v. 324), dont nous avions dit qu'il détenait en lui l'émission d'un bruit « κόμπος ». Ce bruit ici pourrait être le piaillement de l'oiseau ou le cocorico par exemple. Le chœur montre l'amplitude de sa grossièreté au moins autant qu'Égisthe. Cet affrontement montre que le registre réaliste et le recours à la médiocrité a sa place dans les tragédies. Contrairement à la fin d'*Œdipe Roi*, la survenance d'un vrai comique puis du rire est envisageable, car ces personnages en demi teinte jurent avec l'esprit tragique et permettent au spectateur de prendre la distance nécessaire à une non identification ; sans compter qu'ils restent, en tant que protagonistes, comme à l'extérieur du tragique de l'action. Nous avons affaire ici à ce que P. Charaudeau appelle la connivence ludique : le spectateur, complice du poète qui a mis en scène des personnages grossiers, lâches et ridicules, peut apprécier cette scène de divertissement qui oppose un chœur de vieillards velléitaires à un roi-tyran qui n'en a guère bien que le statut.

[1] FRAENCKEL, 1962, III, p. 782-789.

b) Les *Bacchantes*.

• Cadmos et Tirésias parés à danser.

Le premier épisode des *Bacchantes* d'Euripide met en scène la première rixe verbale du combat qui opposera Penthée à Dionysos et à son culte : à savoir la confrontation des deux vieillards, affublés de la tenue des bacchants, à un Penthée hérissé par les derniers événements survenus en ville. Plusieurs éléments dans cette scène nous pousseraient à voir des procédés comiques qui trouvent appui sur le décalage et l'opposition. Quelques réticences se font sentir parmi les commentateurs comme le relève E. R. Dodds[1] : le premier dissentiment concerne le rajeunissement des vieillards insufflé par l'esprit dionysiaque : est-il simplement ressenti par Cadmos et Tirésias ou bien s'incarne-t-il sur scène servant ainsi la puissance et le miracle dionysiaques ? En effet, si les deux vieillards apparaissaient sur scène rajeunis, le sentiment de décalage et ses effets comiques seraient plus difficiles à déceler. E. R. Dodds rapporte les points de vue de G. Murray et R. Nihard qui croient au miracle dionysiaque et justifient ce regain de jeunesse par le fait que Tirésias apparaît sur scène sans personne pour le guider. Mais cela ne devrait pas être le signe que Tirésias n'est plus aveugle comme le démontre B. Seidensticker[2] : Cadmos devra tout de même lui prendre la main pour le conduire sur le Cithéron (v. 297-298). En outre, nous allons voir que Cadmos n'a de cesse d'évoquer son vieil âge et celui de Tirésias, contredisant alors l'idée d'une jeunesse incarnée dans les personnages. R. Nihard légitime son hypothèse en menant, de surcroît, une comparaison avec Iacchos dans les *Grenouilles* d'Aristophane (v. 345-347)[3] et M. Lacroix évoque, quant à lui, les *Lois* de Platon (666c) et le rajeunissement par le vin[4]. Libre à chacun de croire au miracle renaissant du culte dionysiaque, néanmoins, il semble que, dans les *Bacchantes*, Dionysos ne cesse de jouer avec les illusions au point que prendre au sérieux le rajeunissement irait vraisemblablement à l'encontre du jeu de mise en scène établi par le dieu au sein même de la pièce.

Opposition et illusion semblent être les maîtres mots de cette tragédie, et nous allons voir comment elles s'expriment dès ce premier *stasimon* (v. 178- 190)[5] :

[1] DODDS, 1960, p. 89-91.
[2] SEIDENSTICKER,1978, p. 313.
[3] NIHARD, 1916, p. 44 dans DODDS, 1960, p.90.
[4] LACROIX, 1976, p. 152.
[5] Les traductions des différents passages des *Bacchantes* sont en grande partie inspirées par la traduction de Philippe Brunet qui a retranscrit les effets de la prosodie.

ΚΑ : Ὦ φίλταθ᾽, ὡς σὴν γῆρυν ᾐσθόμην κλύων
Σοφὴν σοφοῦ παρ᾽ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὤν.
ἥκω δ᾽ἕτοιμος τήνδ᾽ἔχων σκευὴν θεοῦ.
Δεῖ γάρ νιν ὄντα παῖδα θυγατρὸς ἐξ ἐμῆς,
Διόνυσον ὃς πέφηνεν ἀνθρώποις θεός,
ὅσον καθ᾽ἡμᾶς δυνατὸν αὔξεσθαι μέγαν.
Ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα
καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολίον ; Ἔξηγοῦ σύ μοι
γέρων γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός.
Ὡς οὐ κάμοιμ᾽ἂν οὔτε νύκτ᾽οὔθ᾽ἡμέραν
θύρσῳ κροτῶν γῆν· ἐπιλελήσμεθ᾽ἡδέως
γέροντες ὄντες.

CA : Très cher ami, de chez moi j'ai cru reconnaître ta voix, voix sage d'un sage,
Et j'arrive tout prêt, portant ce costume du dieu. Car il faut que cet enfant né de ma fille, Dionysos qui devant les hommes s'est révélé dieu, nous le magnifiions autant que nous le pouvons.
Où faut-il aller danser, où poser le pied
Et agiter notre tête blanche ? Instruis-moi, vieillard conduisant un vieillard, Tirésias, car c'est toi le sage. C'est que je voudrais ne jamais me lasser ni de nuit ni de jour de frapper la terre du thyrse. C'est un plaisir d'oublier que nous sommes vieux.

ΤΕ : [...] Ταὔτ᾽ἐμοὶ πάσχεις ἄρα·
κἀγὼ γὰρ ἠβῶ κἀπιχειρήσω χοροῖς.

TI : Tu ressens la même chose que moi.
Car moi aussi je suis en pleine jeunesse et vais m'adonner aux chœurs.

(v. 193) :
ΚΑ : Γέρων γέροντα παιδαγωγήσω σ᾽ἐγώ ;

Moi vieillard, serai-je le guide d'un vieillard comme d'un enfant ?

Cadmos était au courant de la venue de Tirésias comme l'indique M. Lacroix – il sort du palais couronné et revêtu des habits de bacchant pour accueillir le devin. Nous pouvons d'ailleurs lire assurément combien leur enthousiasme est grand : l'interjection « Ὦ φίλταθ' », l'expression « ἐπιλελήσμεθ᾽ἡδέως » et la juxtaposition des questions introduites par « ποῖ » indiquent le plaisir ; l'adjectif « ἕτοιμος » et le verbe « ἠβῶ » soulignent la vigueur et la résolution. La définition que donne le Liddle Scott de l'adjectif « ἕτοιμος » est intéressante : il ne s'agit pas simplement prêt, mais aussi d'être empli de zèle. R. Seaford y voit d'ailleurs plutôt l'expression d'une humeur festive que celle d'un comique latent[1].

Mais l'utilisation du champ lexical de la perception (« αἰσθάνομαι », percevoir par les sens et « κλύω », entendre) marque déjà l'idée d'un décalage introduisant le comique entre leur âge avancé et leur sentiment de jeunesse : les vieillards ne sont pas connus pour avoir ni l'ouïe fine ni la vue affutée ; et cet enthousiasme reste contrasté par l'emploi quasi systématique de l'expression déclinée « γέροντες ὄντες » ; coupée à l'hémistiche (v. 189),

[1] SEAFORD, 1996, p. 167.

la dichotomie entre jeunesse et vieillesse est fortement mise en valeur. L'utilisation du verbe « παιδαγωγῶ » conduire comme un enfant (v. 193), semble mettre en place la régression plutôt que le rajeunissement. Malgré les prudences émises par E. R. Dodds à propos de la sensibilité de l'oreille du public athénien, les assonances en –γ rappelle le bégaiement aussi bien de l'enfant que du vieillard qui perd la raison.

L'insistance de Cadmos sur leur grand âge montre qu'il ne semble pas si assuré de l'efficacité du rajeunissement, ce que E. R. Dodds confirme par son analyse à propos des questions qu'il pose, comme lorsqu'il demande s'ils peuvent se rendre sur le Cithéron en char (v. 191). Et l'on reproche à Tirésias son manque d'implication sophistique dans le nouveau culte : E. R. Dodds, comme M. Lacroix, reconnaît dans les discours de Tirésias l'influence de l'enseignement sophiste propre au courant de penser de l'Athènes du Vème siècle. Contrairement au chœur, aucun des deux vieillards ne s'abandonne totalement à la grâce dionysiaque. Et de leur hésitation peut naître sur scène, une part de ridicule.

Cadmos rappelle aussi la sagesse de Tirésias (v. 179 et 186), à cette sagesse prétendue s'oppose ce déguisement dont ils se sont parés et que Penthée n'hésitera pas, plus tard, à pointer du doigt (v. 250). Comment croire à la sagesse des vieillards s'ils sont simplement déguisés et non pas habités par la force dionysiaque ! La tragédie des *Bacchantes*, nous l'avons dit, joue sur l'illusion et les jeux de scène, dont Dionysos est l'expert[1] ; cette scène nous présente une copie de l'art de l'illusion avec ces deux vieillards mal fagotés et met en place une sorte d'ironie bienveillante qui amènera le spectateur à se moquer doucement du devin comme du grand-père.

• Penthée face aux vieillards.

L'arrivée de Penthée annoncée par Cadmos indique sans réserve la frénésie qui l'habite. L'utilisation du verbe « πέτομαι » (voltiger par la pensée, v. 214) dans la bouche de Cadmos ridiculise d'entrée de jeu le roi-tyran en créant une opposition forte entre la joie des vieillards et la fureur de Penthée, le fils d'Echion. Etant donné que les conventions scéniques grecques permettent à Penthée d'ignorer la présence des vieillards, comme le précise E. R. Dodds, on voit bien qu'Euripide joue ici sur les perceptions et exploite toutes les astuces de l'art théâtral. Le spectateur peut adopter tous les points de vue : le sien, celui des vieillards, ou plus tard celui de Penthée. Ces intervalles de perception permettent au spectateur, qui assiste à ce jeu d'opposition mis délibérément en scène, de prendre les distances nécessaires à l'installation du comique.

E. R. Dodds rappelle les mêmes défauts si caractéristiques des tyrans et le compare à Créon : « Tous deux montrent la même méfiance, le même égotisme irrité, la même

[1] AUGER, 1983, p. 75 ; SEGAL, 1982, p. 125.

conviction que la force physique peut régler les problèmes spirituels »[1]. Penthée qui a été absent de Thèbes revient au palais et comprend qu'il lui faut rétablir l'ordre public dans ce que l'on peut considérer comme un second prologue. L'on y retrouve les thématiques habituelles comme le recours à la violence contre ces femmes qui ont délaissé leur demeure ; la menace et le blasphème contre ce nouveau dieu, ainsi qu'un mépris rudimentaire illustrant bien la posture de supériorité affichée par les tyrans :

(v. 226-227) : Ὅσας μὲν οὖν εἵληφα, δεσμίους χέρας
σῴζουσι πανδήμοισι πρόσπολοι στέγαις·
Toutes les femmes que j'ai capturées, mains liées
Mes hommes les gardent dans les prisons publiques.

(v. 233-234) : Λέγουσι δ᾽ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος
γόης ἐπῳδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός,
On dit qu'un étranger est arrivé ici,
Un magicien, un enchanteur venu de Lydie.

(v. 246-47) : Ταῦτ᾽οὐχὶ δεινὰ κἀγχόνης ἔστ᾽ἄξια,
ὕβρεις ὑβριζειν, ὅστις ἔστιν ὸ ξένος ;
N'est-il point digne de la potence,
Démesurément démesuré, cet étranger quel qu'il soit !

Penthée est en effet plein de morgue envers ce nouveau dieu, comme le montre l'emploi de « ξένος » que M. Lacroix qualifie de « dédain chauvin ». Associé à l'expression dépréciative « γοής ἐπῳδος » (mage enchanteur), sorte de déclinaison des insultes étudiées plus haut avec la figure d'Égisthe, Penthée joue sur l'héritage socio-culturel, qui sera véhiculé négativement notamment par Platon (*République* et *Lois*), en évoquant la perception des devins qu'il accuse de « manipuler le sacré » à des fins cupides, véritables « fossoyeurs de cités »[2]. Il n'hésite pas à afficher un mépris inconditionnel en reprenant l'expression « ὅστις ἔστι » (v. 220), comme pour manifester que ce trouble à l'ordre public ne l'atteint pas ; cette formule de prière est ici pleine d'ironie sarcastique[3], G. Dalmeyda précise qu'il fait comme si « Dionysos n'était pas un dieu »[4]. Là repose le secret de l'enracinement de l'ironie tragique : le roi-tyran, persuadé d'être dans son bon droit de vouloir rétablir par tous les moyens l'ordre public, accuse les autres des maux dont il sera lui-même – en partie, responsable : nous le voyons avec l'expression très ironique « ὕβρεις ὑβριζειν » (v. 247) qui incarne un effet de « blind irony » (ironie aveugle) définie par G. Rosenmeyer comme étant le fait de prononcer de manière inintentionnelle quelque

[1] DODDS, 1960 [1944], p. 97.
[2] MOTTE A., 2000, p. 272 et 280.
[3] ROUX, 1972, II, p. 320.
[4] DALMEYDA G., 1908, cité par LACROIX, 1976, p. 157.

chose qui a un double sens[1]. Penthée qui accuse l'étranger de fauter par *hybris* ne sait pas que c'est en fait lui que l'*hybris* a envahi.
Cette position de supériorité affichée lui permet alors d'ironiser lorsqu'il aperçoit enfin les vieillards. L'expression au neutre : « Ἀτὰρ τόδ᾽ἄλλο θαῦμα » (Mais quel est ce un nouveau prodige !, v. 248) désignant Tirésias esquisse toute la dérision dont il fait preuve. Le mot indique la surprise ; lui qui n'avait pas encore vu les deux vieillards va commencer par en rire « πολὺν γέλων » (v. 250) et encourager peut-être le spectateur à rire avec lui. Il s'agit bien là de la raillerie, Penthée cherche à s'attirer la complicité du spectateur, et Tirésias l'a bien compris (v. 272 et 322) : « ὃν σύ διαγελᾷς », « malgré ton persiflage ». Les connivences cyniques et de dérision du spectateur avec les propos de Penthée peuvent se mettre en place : le spectateur assiste à la « dévalorisation de valeurs sociales considérées comme positives et universelles » : les vieillards *embacchisés* que prend pour cible Penthée, en les disqualifiant et les rabaissant[2]. Néanmoins, l'accoutrement peu crédible des vieillards justifie que le spectateur choisisse de partager ce rire moqueur avec le roi-tyran qui dit tout haut ce que l'on pense tout bas, et perçoive à travers les yeux de Penthée le ridicule des vieillards.

Si le spectateur, par les commentaires des différents protagonistes, est invité à rallier la cause de l'un ou de l'autre des deux partis, il peut aussi prendre la distance nécessaire pour non plus se moquer de l'un ou de l'autre mais se moquer du ridicule de l'ensemble de la scène à laquelle les personnages participent malgré eux (v. 341-345) :

ΚΑ : Ὦ μὴ πάθῃς σύ, δεῦρο σου στρέψω κάρα κισσῷ· μεθ᾽ἡμῶν τῷ θεῷ τιμὴν δίδου.	CA : Crains son sort. Viens ici, laisse-moi, de ce lierre, couronner ton front. Avec nous, viens rendre hommage au Dieu.
ΠΕ : Οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ᾽ἰών, μηδ᾽ ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;	PE : Veux-tu bien retirer ta main ? Va-t-en ailleurs te conduire en bacchant ! Ne laisse surtout pas ta sottise baver sur moi !

Cette bribe d'échange illustre parfaitement l'opposition à partir de laquelle un comique établi sur le contraste se construit. Nous avons affaire à la confrontation de deux univers qui trébuchent littéralement l'un sur l'autre, « deux mondes différents qui ne peuvent s'accorder l'un à l'autre »[3], avec d'un côté, un vieillard déguisé, naïf et hésitant, et de l'autre un roi-tyran raide, grossier et en proie à l'emportement. Cadmos qui craint pour l'avenir de son petit-fils, tente ingénument mais maladroitement de le convaincre de les suivre sur le Cithéron. Le registre pathétique fait certes surface ici et l'on peut y lire le découragement du vieillard : la construction du premier vers semble mimer les intentions toutes bienveillantes de Cadmos en isolant dans une sorte d'étreinte Penthée avec « σύ»,

[1] ROSENMEYER, 1998, p. 510.
[2] CHARAUDEAU P., 2006, p. 37.
[3] CHÂTEAU J., 1950, p. 449.

«δεῦρο» et «σου» placé sur les 3ème et 4ème pieds. Mais le spectateur se doute que sa naïveté ne pourra qu'attiser sa colère. À la douceur quelque peu ridicule des gestes de Cadmos qui s'approche pour le couronner de lierre s'oppose l'impulsivité blasphématoire de Penthée qui éclate de colère. L'expression « μὴ προσφέρω χεῖρα» (retirer sa main) reflète encore aujourd'hui l'atmosphère d'une querelle dont l'intensité augmente et le verbe très imagé « ἐξομόργνυμι» (essuyer de) illustre tout le mépris fielleux du roi-tyran. Il traite d'ailleurs de fou (« μωρία ») ce vieillard qui en a l'allure. Avec une distance adaptée, celle qui n'est jamais « la bonne»[1], le spectateur assiste avec plaisir à ce spectacle ridicule sans forcément se soucier de l'impact de l'ironie tragique qui se met doucement en place. Il s'agit de la connivence ludique dont P. Charaudeau parle, celle qui n'engage pas moralement le spectateur, mais lui permet d'apprécier le spectacle du ridicule de manière bienveillante.

Les vieillards détiennent donc eux aussi un potentiel comique fort ; personnages distincts dans les *Bacchantes*, ils peuvent aussi être chœur-protagoniste, comme dans *Agamemnon* et *Antigone*. La référence à leur grand âge n'est pas toujours signe de comique ; il peut simplement, associé au pathétique, nuancer les registres et les tons, comme avec Iaolos dans les *Héraclides* (v. 630-645) ou chez le chœur d'*Héraclès* (v. 107-137). C'est surtout au contact d'un roi-tyran que le comique peut surgir ; la relation qui s'installe entre eux diversifie les points de vue sur la scène et le spectateur peut en apprécier les effets. Nous avons donc étudié le ridicule qui se dégage des confrontations entre rois-tyrans et personnages dont le potentiel comique était élevé en comédie. Étant donné que leurs traits de caractère ne peuvent être gommés de la comédie à la tragédie, c'est de manière latente qu'il réside ici. Il nous faut maintenant nous pencher sur le potentiel comique déjà moins évident des femmes, celles dont le comportement n'a de cesse encore aujourd'hui d'être réglé par l'homme, celles que Penthée accuse d'être un trouble à l'ordre public quand elles délaissent le foyer. Nombreux sont ceux ou celles qui admettent encore aujourd'hui qu'il existe chez la femme des comportements et un caractère qui rompent avec la raison. Ces *a priori* sur la perception des différences des caractères sont un haut lieu de mécompréhension et fournissent une matière comique et tragique aux préjugés où la communication bute : ces décalages attirent et créent quolibets et mises en garde.

[1] SAREIL, 1984, p. 18.

B) Confrontation avec les femmes.

Si le rire est facilement acceptable lors des confrontations des rois-tyrans avec des personnages secondaires issus de milieu populaire comme avec des vieillards, le rapport entre ces rois-tyrans et les femmes engage un autre type de connivence avec le spectateur. Il est difficile de justifier le rire quand violence est faite aux femmes, mais tourner en dérision leur caractère et leur comportement reste une pratique courante. Cela peut parfois donner naissance à un comique grivois que nous avons décelé dans les *Oiseaux* d'Aristophane. Si un comique réaliste et populaire existe dans les tragédies grecques, qu'en est-il de cet humour douteux au sujet des femmes ?

N. Loraux évoque les origines de ce vieil automatisme masculin à toujours dénigrer certains des comportements ou caractères des femmes. Ils fonctionnent comme un lieu commun de l'humour. Elle dit : « Rupture de ton, parodie de formes poétiques illustres, on aura reconnu tout l'arsenal de la comédie attique, où la vulgarité et la paratragédie se mettent réciproquement en valeur. […] il en est de l'iambe comme de la comédie : genres populaires peut-être, mais au sens où leur public populaire est sensé dépister la parodie, cette quintessence de l'érudition où le rire fonctionne comme un signe de reconnaissance entre gens de bonne compagnie. Sans doute, comme la comédie, la poésie iambique affectionne le point de vue de l'homme ordinaire. Mais dans cette prédilection on verra moins le désir de faire passer un quelconque message qu'une convention littéraire pour parler des femmes » [1]. Quand bien même ces références concernent surtout le fonctionnement de la comédie et son auditoire, ce public d'hommes ordinaires est le même quand il s'agit de la tragédie. Les conventions littéraires dans ce cas retentissent aussi bien aux oreilles d'un public de comédies qu'à celles d'un public de tragédies ; et nous l'avons vu, ce que nous attendons du comique fait aussi surface dans un contexte tragique. Après nous être penchée sur les personnages de milieux populaires et les vieillards, personnages ayant un potentiel comique fort, nous pouvons désormais nous tourner vers les femmes. N. Loraux rappelle ensuite les origines littéraires de cette « race des femmes […] dont Étéocle des *Sept Contre Thèbes* entend se garder à jamais (v. 188)», elle « reçoit son acte de naissance dans deux vers de la *Théogonie* (590-591 : Car c'est de celle-là [de la première femme] qu'est sortie la race des femmes en leur féminité. D'elle est sortie la race maudite, les tribus des femmes) ». Le mépris et la déconsidération à l'égard des femmes sont donc enracinés dans notre héritage socio-culturel, et ce sans doute depuis la nuit des temps.

Il nous a paru essentiel de rappeler qu'il ne s'agit en aucun cas de justifier le point de vue de l'énonciateur contre celui de la cible, mais d'observer les retombées de l'ironie sarcastique et ses liens avec le registre comique pris dans le tissu du jeu théâtral. Le schéma de W. Schmidt-Hidding tout en classant l'ironie, le sarcasme et le cynisme comme appartenant au registre comique, met en avant le côté obscur de l'ironie sarcastique : elle

[1] LORAUX, 1981, p. 116.

est affaire d'exclusion et de séparation[1] et prend appui sur la haine de l'autre[2]. Ceci étant, dans la dialectique de conflit des tragédies, elle sert aussi à diversifier les points de vue et, en invoquant brutalement le registre prosaïque, elle se fait argument d'autorité auprès du le public qu'elle vient divertir. Nous allons voir comment, même « amorale », elle nourrit le jeu d'attente et de surprise propre au théâtre, en faisant affleurer chez le spectateur des sentiments cachés et parfois inavouables. Elle touche donc directement aux valeurs d'intégrité héroïque.

Nous allons donc voir dans *Antigone* de Sophocle et dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle comment Créon et Étéocle n'hésitent pas à tourner en ridicule les femmes qui les entourent. La sensibilité des spectateurs contemporains partagera de près ou de loin les diverses condamnations du comportement de ces femmes tour à tour contestataires, désemparées, suppliantes ou hystériques. Les rois-tyrans engageront auprès d'eux une connivence de dérision qui leur permettra ou non de rallier le public à leur propos. L'ironie sarcastique, bien que jouant avec la médiocrité, est encore à rattacher à la notion de comique puisqu'elle met en scène une polytonalité[3] que seul le public est à même de percevoir.

a) *Antigone*.

• Antigone contestataire.

La première confrontation entre Antigone et Créon donne naissance à une scène où l'héroïne condamnée à une mort certaine tient tête au roi tyran qui en sort déstabilisé. Nous continuons d'assister à cette lente dégradation de la posture de supériorité que Créon avait adoptée dès le début du drame. Cette position de supériorité est ici inversée. Nous avons affaire à un Créon furieux et humilié : son édit transgressé par un membre de sa propre famille, a été bafoué, en outre, par une femme ! J. Bollack n'hésite pas à utiliser le terme « misogynie » en parlant des propos de Créon[4] : « Il ne tolère pas d'avoir des femmes comme adversaires, à l'instar d'Étéocle dans *Sept contre Thèbes*. Elles bouleversent par leurs interventions brusquées ou violentes, dans le domaine de la vie public, l'ordre qu'il se targue de rétablir ».

Antigone a en effet bravé son édit et elle justifie son acte (v. 450-470) en adoptant une posture lucide et fière. Elle n'a pas peur de la mort qui approche et ose dire à Créon : « Σοὶ δ᾽εί δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν, / σχεδόν τι μώρῳ μωρίαν ὀφλισκάνω. » (Si je te parais maintenant agir en folle, peut-être suis-je accusée de folie par un fou, v. 469-470). La communication entre Créon et Antigone est impossible, comme l'a souligné J. de

[1] HAMON, 1996, p. 115.
[2] Annexe 1 (schéma) ; SCHMIDT-HIDDING, 1963, p. 48.
[3] Cf. C. H. Whitman dans MICHELINI, 1987, p. 66.
[4] BOLLACK, 1999, p. 26.

Romilly, et de cette absence de communication naît une rupture, un décalage de perception qui amplifiera leur prise de position. La réaction de Créon sera impitoyable, il dit : « [...] οὐ γὰρ ἐκπέλει / φρονεῖν μέγ᾽ ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας. » (Il ne faut pas prendre de grands airs quand on est une esclave chez les siens, v. 478-479). Face à la désinvolture d'Antigone, Créon tente tant bien que mal de garder son sang froid. Nous le voyons avec l'utilisation de la locution verbale « ἐκπέλει » qui donne une allure de maxime à sa réplique. Mais, en comparant Antigone à une esclave, il fait preuve d'une brutalité que M. Griffith[1] associe sans hésitation à celle d'un tyran ou d'un roi barbare. A. Brown explique, par ailleurs, que même en tant que subordonnées, il n'est pas possible dans les esprits des Grecs de confondre les femmes avec des esclaves, surtout quand il s'agit d'une figure de la famille royale[2]. Créon n'a donc pas pu se tromper : ce sont bien des insultes qu'il profère ici. L'expression « φρονεῖν μέγα » (prendre des grands airs) est une expression courante qui, par son caractère dédaigneux, pointe du doigt le déséquilibre qui se fait sentir entre les deux personnages. Il ne peut supporter de la voir impassible, alors que c'est toute son autorité qui est mise en cause.

Vient ensuite un passage dans lequel l'un comme l'autre expose son point de vue sur la situation, mais cette tragédie dictée par la non communication fait que Créon conclut ce débat sans fin avec encore plus de cruauté (v. 524-525) :

Κάτω νυν ἐλθοῦσ᾽, εἰ φιλητέον, φίλει κείνους· ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή.	S'il te faut aimer, va les aimer sous terre. Moi vivant ce n'est pas une femme qui me commandera.

Si Antigone se revendique comme servant l'amour plutôt que la haine (v. 523), Créon se moque ouvertement de ce point de vue qu'il ridiculise. A. Brown souligne que cette réplique met fin à tout le raisonnement de Créon tellement cette chute est cruelle et finit par donner raison à Antigone. J. C. Kamerbeck[3] , quant à lui, précise qu'elle vient tout droit de l'expression d'une brutalité masculine et tyrannique. La brutalité des propos dont fait preuve Créon exprime tout autant la rage que l'agacement. Il la condamne à mort à ce moment précis de l'action, mais la surprise de son froid pragmatisme peut tout à fait laisser place à une sorte de connivence cynique à son égard : l'ironie sarcastique, comme un argument d'autorité, vient clore le débat sans fin de ces deux personnages enfermés dans leur conviction. Le spectateur, habitué à ce que l'on minimise la portée d'une action de femme, comme sa sensibilité, s'il ne partage pas la condamnation à mort, pourra comprendre ce renvoi de Créon qui, de colère change de registre, et en appelle au « bon sens » du spectateur.

[1] GRIFFITH, 1999, p. 206.
[2] BROWN, 1999, v. 478-479.
[3] KAMERBEEK, 1978, v. 524-525.

L'entrée d'Ismène sur scène va continuer d'alimenter cette colère : il n'hésite pas à l'insulter et à afficher tout le dégoût qu'il éprouve pour les deux sœurs (v. 531-533) :

Σὺ δ'. ἢ κατ'οἴκους ἔχιδν'ὑφειμένη λήθουσά μ'ἐξέπινες, οὐδ'ἐμάνθανον τρέφων δύ'ἄτα κάπαναστάσεις θρόνων,	Et toi qui t'es glissée chez moi comme une vipère, tu m'as sucé le sang, je ne me rendais pas compte que je nourrissais deux pestes, des soulèvements contre mon trône.

L'interpellation d'Ismène par « Σὺ δε » en début de vers annonce des remontrances sévères. Elles s'achèvent d'ailleurs dans un duel englobant les deux filles « δύ'ἄτα » ; dans ce duel emphatique, R. C. Jebb[1] voit une accentuation du mépris de Créon. Dépassé par la présence des deux sœurs, il ne peut qu'avoir recours aux traditionnelles accusations de perfidie de la gent féminine. Les termes « ἔχιδνα » (vipère) et « ἄτα » (malheur), chacun à sa manière, comportent toutes les craintes que l'homme peut ressentir devant ces femmes qu'on ne peut maîtriser. Il est aujourd'hui encore courant d'associer la femme à la vipère quand on la soupçonne de manigancer et de tramer des affaires peu honnêtes ; quant au mot « ἄτα », c'est le malheur, mais il est aussi la divinité de l'égarement et des actions irréfléchies, Atè. Nous voyons ici une opposition affirmée entre le comportement des deux sœurs et celui de Créon qui lui, les a nourries sans se poser de questions ; les mots « τρέφων » et « θρόνων » encadrent le duel comme pour illustrer la démarche sincère qui l'a poussé à les accueillir loyalement. L'héritage socio-culturel des spectateurs est convoqué, ils sont invités à reconnaître les défauts des femmes, dans leurs mœurs et dans leur comportement. L'insulte est la défense de Créon, mais, même dans cette cruauté, il peut faire appel à l'expérience personnelle du public pour qu'il partage son point de vue.

• L'hystérie des deux sœurs.

Ismène en scène, ce sont d'autres postures qui se dessinent. Elle qui n'a pas participé à la mise en terre de son frère défend tout de même sa sœur condamnée. Mais Antigone toujours droite et lucide rejette rudement son aide et la rabroue (v. 536-560). Cette querelle des sœurs, à l'approche d'un destin funeste, donne à Créon l'occasion de décrédibiliser une fois de plus leur comportement et de pointer l'hystérie encore associée à la folie des femmes (v. 561-562) :

Τὼ παῖδε φημὶ τώδε τὴν μὲν ἀρτίως ἄνουν πεφάνθαι, τὴν δ'ἀφ'οὗ τὰ πρῶτ'ἔφυ.	Ces deux filles là sont folles, je le dis, l'une vient tout juste de le montrer, l'autre depuis qu'elle est née.

[1] JEBB, 2004 [1900], p. 104.

Cette déclaration, toujours au duel, rompt avec le drame des sœurs qui se met en place. La brutalité de Créon résonne et surprend. Elle peut lui donner raison devant cette dispute sororale ; les traiter de folles (« ἄνουν »), c'est une nouvelle fois invoquer un comportement féminin typique qui a trait à l'hystérie. Le balancement « τὴν μὲν / τὴν δε » n'épargne aucune des sœurs. M. Griffith parle d'ailleurs d'une interjection sarcastique à propos de ces deux vers. Créon est en effet plein de sarcasme ; campé sur ses positions, il les ridiculise ; la violence et la surprise des propos proférés pourraient laisser place au rire.

• Ismène, la suppliante.

Après l'hystérie, c'est la posture de suppliante que Créon rejette. Par deux fois, face aux implorations d'Ismène, il affiche un sang froid glaçant. L'agacement ayant pris le dessus sur la rage, il témoigne d'un humour pour le moins douteux quand il dit : « ᾽Αρώσιμοι γὰρ χάτέρων εἰσὶν γύαι. » (Il y en a d'autres au champ fertile, v. 569). Si la métaphore du sillon fertile avec le ventre de la femme peut s'avérer parfois poétique, comme nous pouvons le relever dans les tragédies, par exemple dans les *Sept Contre Thèbes* (v. 752-756) ; ou même si c'est un terme accepté lors de contrats de mariage comme nous le rappelle M. Griffith, il n'empêche qu'ici, cette utilisation dénote un réalisme grossier et trivial, ce qu'admettent facilement les commentateurs, tels A. Brown et J. C. Kamerbeck. Nous avons hérité des mêmes procédés qui rapprochent le ventre de la femme à la terre à labourer, et selon le contexte, cette métaphore peut contenir quelque chose de lyrique ou de très grivois. C'est l'intonation qui donne ses couleurs au sarcasme.

Nous pouvons relever une autre manifestation de l'ennui de Créon, intangible, face aux supplications d'Ismène (v. 573) : « Ἄγαν γε λυπεῖς καὶ σὺ καὶ τὸ σὸν λέχος. » (Vraiment tu m'ennuies, et toi, et ton histoire de lit). En plus de l'utilisation du verbe « λυπεῖν » (ennuyer), la répétition de καὶ devant la seconde personne du pronom sujet « σὺ » et l'adjectif possessif « σὸν » montre que Créon ne se sent plus concerné par ces « histoires de fiançailles » qu'il méprise ouvertement. L'on pourrait y voir un manque cruel de compassion comme une simple analyse de la situation, fondée sur le décalage entre un point de vue masculin tranchant et objectif et un point de vue féminin sensible et altruiste. Ah ! les femmes et leurs histoires de mariage !

• Lamentations avant la mise à mort.

Une dernière posture sera vivement critiquée par Créon, celle d'Antigone en lamentations, lorsqu'elle reviendra en scène entourée de gardes (v. 883-884) :

Ἆρ᾽ ἴστ᾽ ἀοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν ὡς οὐδ᾽ ἂν εἷς παύσαιτ᾽ ἄν, εἰ χρείη λέγειν;	Ne savez-vous pas qu'il n'est personne qui mettrait fin avant de mourir à ses chants et à ses gémissements, s'il lui fallait parler ?[1]

Il rompt avec le lyrisme du *kommos* d'Antigone, en minimisant son acte de rébellion, par cette question somme toute condescendante. Elle n'est finalement pas plus brave qu'un autre, elle qui pleure avant la mort. Nous retrouvons le mépris des hommes de pouvoir pour les larmes et les lamentations, comme lors de la scène de confrontation d'Égisthe avec le chœur (*Agamemnon*, v. 1617). Cette réplique intervient tout juste après l'hymne à Éros qu'Antigone a partagé avec le chœur des vieillards. Philippe Brunet considère cet hymne à l'amour comme éminemment satyrique, car il est partagé par des vieillards à bout de force et une jeune vierge. L'intervention de Créon non seulement rompt avec un lyrisme satyrique, avec le chant et la danse, par son réalisme froid et strict, mais il cherche à souligner l'aspect ridicule de la relation qui s'est tissée entre Antigone et le chœur. Il rentre en scène, plein de scepticisme, ce qui ne peut qu'amplifier les tentatives de décrédibilisation qu'il a entreprises tout au long de la pièce.

La trivialité de Créon à l'encontre des femmes pose à nouveau la question de la qualité des personnages « nobles » : si le vocabulaire ne témoigne pas directement d'un langage populaire, le ton employé et la brutalité de ses remarques mettent en scène un tyran sarcastique, qui joue avec les codes culturels répandus parmi un public d'hommes ordinaires dont il cherche les faveurs. Comme l'a avancé Ph. Hamon, l'ironie est une affaire de cadre et de séparation : l'ironiste rappelle donc à l'ordre les mœurs qu'il faut adopter. Ici, Créon accuse donc le comportement d'Antigone et démontre, par l'ironie, qu'il est inacceptable, tant avec sa sœur qu'avec le chœur ; Créon, qui est à côté, relaie, en quelque sorte, un autre son de cloche. Il incarne, dans cette dialectique du conflit, l'autre vérité. Que le public partage, via une connivence cynique, les opinions conservatrices du tyran, ou non, il est pris dans le jeu théâtral. Les dires de Créon fonctionnent comme une troisième fréquence qui crée la surprise et l'irrégularité dans la réception de la souffrance d'Antigone. Créon filtre les données de l'héroïsme et nuance les sentiments d'empathie. Le comique lié à l'ironie repose bien sur la polytonalité. La colère de Créon peut le ridiculiser, mais les nuances qu'elle apporte au jeu de scène ridiculisent aussi les autres protagonistes.

[1] Traduction BOLLACK, 1999, p. 57.

b) Les *Sept contre Thèbes*.

La trivialité d'Étéocle à l'égard des femmes intervient par deux fois au début du drame d'Eschyle. Le chœur des Thébaines est saisi de panique à l'approche imminente de l'attaque de la ville par Polynice. Elles se laissent alors aller à la frayeur qu'Étéocle tente de diminuer par un premier discours établi sur les rapports homme/femme dans une comparaison entre extérieur et intérieur d'une demeure (v. 181-202).

Ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρέμματ᾽οὐκ ἀνασχετά,
ἦ ταῦτ᾽ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια
στρατῷ τε θάρσος τῷδε πυργηρουμένῳ,
βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν
αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα ;
Μήτ᾽έν κακοῖσι μήτ᾽έν εὐεστοῖ φίλῃ
ξύνοικός εἶην τῷ γυναικείῳ γένει·
κρατοῦσα μὲν γὰρ οὐχ ὁμιλητὸν θράσος,
δείσασα δ᾽οἴκῳ καὶ πόλει πλέον κακόν·
καὶ νῦν πολίταις τάσδε διαδρόμους φυγάς
θεῖσαι διερροθήσατ᾽ἄψυχον κάκην·
τὰ τῶν θύραθεν δ᾽ὡς ἄριστ᾽όφέλλεται,
αὐτοὶ δ᾽ὑπ᾽αὐτῶν ἔνδοθεν πορθούμεθα·
τοιαῦτά τἂν γυναιξὶ συνναίων ἔχοις.
Κεί μή τις ἀρχῆς τῆς ἐμῆς ἀκούσεται,
ἀνὴρ γυνή τε χὤ τι τῶν μεταίχμιον,
ψῆφος κατ᾽αὐτῶν ὀλεθρία βουλεύσεται,
λευστῆρα δήμου δ᾽οὗ τι μὴ φύγῃ μόρον·
μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω,
τἄξωθεν · ἔνδον δ᾽οὖσα μὴ βλάβην τίθει.
Ἤκουσας ἢ οὐκ ἤκουσας, ἢ κωφῇ λέγω ;

Je vous le demande, créatures insupportables : est-ce là le meilleur moyen de sauver la cité et de donner confiance à l'armée assiégée, de vous jeter ainsi sur les idoles en bois des dieux de la cité avec des cris déchirants qui font horreur aux gens sensés ? Ah ! que ni dans le malheur, ni dans la douce prospérité je ne partage ma maison avec une engeance de femme ! Triomphe-t-elle, son impudence est infréquentable ; a-t-elle eu peur, c'est un mal pire pour sa maison et sa cité. Et à présent, chez nos concitoyens voici qu'à fuir ainsi courant partout vous avez répandu la clameur de la lâcheté mauvaise. Les ennemis dehors à nos portes ont ainsi le meilleur renfort quand nous-mêmes par nous-mêmes au-dedans nous nous détruisons. Voilà ce qu'on gagne à vivre avec des femmes. Et quiconque n'écoutera pas mes ordres, homme, femme et n'importe quoi entre les deux, un arrêt de mort sera délibéré contre lui, pas de risque qu'il échappe à la lapidation par le peuple. Car les affaires de l'homme - que la femme n'en décide rien !, ce sont celles du dehors ; toi, reste dedans, sans nous nuire. As-tu entendu ou n'as-tu pas entendu ? est-ce à une sourde que je parle ?

Lors de cette tirade, les insultes fusent à l'encontre du chœur des Thébaines : « θρέμματ᾽ούκ ἀνασχετά » (v. 181), « ούχ ὀμιλητὸν θράσος » (v. 188), « πλέον κακόν· » (v.189) « ἄψυχον κάκην· » (v. 191) ; et les menaces aussi « λευστῆρα δήμου δ᾽οὔ τι μὴ φύγῃ μόρον· » (v.198). Nous remarquons le peu de cas qu'il fait des comportements considérés comme typiquement féminins que sont les lamentations (« αὔειν » et « λακάζειν » (v.185)) ainsi que les prières. En effet le terme « βρέτη » (v. 184), désignant des statues de bois de facture grossière, traduit ici par « idole de bois », dans ce discours doté d'un soupçon de blasphème, en souligne d'autant plus l'inutilité du recours aux dieux et aux prières. Il les traite de folles en comparaison des gens sensés « σωφρόνων μισήματα » (v. 185). Il accuse aussi leurs courses effrénées dans toute la ville (v. 190) d'être la cause de trouble à l'ordre public, courses que l'on pourrait rattacher cette fois encore à l'hystérie que l'on condamne volontiers chez les femmes. Il expédie ce premier discours en interpellant vivement les Thébaines dans une question dont la redondance incarne le mépris : « As-tu entendu ou n'as-tu pas entendu ? est-ce à une sourde que je parle ? » Le style de cette question brutale et pleine de morgue rappelle celle d'Égisthe au chœur des vieillards (*Agamemnon,* v. 1628 : « Ούκ ὀρᾷς ὀρῶν τάδε ; », Ne vois-tu pas, voyant clair ?) et celle du Corinthien au berger (*Œdipe-roi*, v. 1140 : « Λέγω τι τούτων, ἢ ού λέγω πεπραγμένον ; », Oui ou non, dis-je vrai ?). L'ironie sarcastique minimise la portée de l'action du chœur des Thébaines et rompt avec l'esthétique pathétique de leur chant. Tout comme Créon, Étéocle est dépassé par l'invasion féminine de l'espace public. L'emploi du verbe « κρατέω» (vaincre, triompher, v. 189) appartenant au champ lexical de la guerre, dans son apposition à la féminité, témoigne de l'ironie comme le souligne G.O. Hutchinson[1]. Étéocle ignore et méprise le recours aux prières « systématique » des femmes dans son combat contre Polynice ; en revanche, il considère leur débordement hors des murs des maisons comme le signe assuré d'une catastrophe. « Car les affaires de l'homme - que la femme n'en décide rien !, ce sont celles du dehors ; toi, reste dedans, sans nous nuire », comme il le dit, « μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω, τἄξωθεν · ἔνδον δ᾽οὖσα μὴ βλάβην τίθει. », (v. 186-187).

Néanmoins, nous voyons qu'Étéocle est débordé par la réaction des ces femmes qu'il ne peut maîtriser et les insultes qu'il profère à leur encontre, si violentes soient-elles, sont cette fois ridiculisées par Etécole lui-même. Le jeu théâtral auquel nous assistons dans *Antigone* a ici disparu, le spectateur assiste à un conflit frontal, non plus pluridimensionnel. La colère qui s'est emparée de lui tourne en fait à la caricature au point de le pousser à dire des absurdités comme à travers cette expression « curieuse »[2] : « ἀνὴρ γυνή τε χὤ τι τῶν μεταίχμιον » (homme, femme ou n'importe quoi entre les deux, v. 197). Il ne sait plus ce qu'il dit. À bout de nerfs, il fait le perroquet – ce qui n'est pas sans nous rappeler la rencontre d'Égisthe et du chœur des vieillards ; le psittacisme sarcastique affiche un ton railleur quasi blasphématoire (v. 255-256) :

[1] HUTCHINSON, 1985, v. 189.
[2] LUPAS-PETRE, 1981, p. 76.

ΧΟ : Ὦ παγκρατὲς Ζεῦ, τρέψον εἰς ἐχθροὺς βέλος.
ΕΤ : Ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἷον ὤπασας γένος.
CH : Ô Zeus tout-puissant, tourne tes traits sur les ennemis !
ET : Ô Zeus, les femmes, quelle engeance tu nous as attachée !

Il ne sait plus comment s'y prendre pour les faire taire : « Μή νυν ἀκούουσ᾽ἐμφανῶς ἄκου᾽ἄγαν. » (Entends sans trop faire voir que tu entends, v. 246) et « Αἰτουμένῳ μοι κοῦφον εἰ δοίης τέλος. », (J'ai une toute petite demande à te faire ; si tu pouvais me l'accorder à la fin ! v. 260). La formule « εἰ δοίης » relève d'une tournure de politesse et si L. Lupas y voit de l'ironie : nous lisons plutôt l'expression du désespoir de l'homme de pouvoir mis en difficulté. Car c'est bien la menace de perdre ce qu'il possède qui l'effraie : « Αὐτὴ σὺ δουλοῖς κἀμὲ καὶ πᾶσαν πόλιν » (C'est toi qui nous livres à l'esclavage, et moi et toute la ville, v. 264). L'utilisation de terme « δουλός » et la répétition de « καὶ » nous rappelle Créon (*Antigone*, v. 573) ; ce procédé syntaxique fait qu'il se confond d'ailleurs avec la ville toute entière et fait écho ainsi à Œdipe et au fameux « Ὦ πόλις, πόλις » sur lequel nous reviendrons plus bas (*Œdipe Roi*, v. 629). La peur d'avoir honte[1] de ce jeune roi-tyran est très claire, mais l'ironie défensive dont il fait preuve, plus qu'un effet de rhétorique qui pourrait attirer une certaine connivence et un partage d'opinion de la part du public, l'entraîne vers le ridicule. Dans le conflit fratricide qui approche à grand pas, la position d'Étéocle face à son frère Polynice n'a rien de celle d'un héros. L'ironie sarcastique peut donc aussi engendrer une rupture avec les sentiments d'empathie.

Nous avons donc étudié différents domaines où l'ironie sarcastique à l'encontre des femmes s'en donnait à cœur joie. Le sentiment de supériorité de la race des hommes leur permet de moquer sans égard ces femmes dont la place est à la maison ; dans une allégresse aveugle, le roi-tyran accuse donc tour à tour les lieux communs attribués aux femmes : l'hystérie, l'affolement, les larmoiements et la superstition sont manifestement des arguments d'autorité. Malgré le peu de gloire que l'on peut retirer à récuser le comportement des femmes et à décrédibiliser par ce biais leur impact sur la société, cette pratique, qui remonte, sans doute, aux origines du monde, permet éventuellement d'établir une complicité entre le public et le locuteur qui « dit tout haut ce que l'on pense tout bas ». Partant de l'expérience du quotidien, le roi-tyran en appelle à un certain bon sens conservateur pour se donner raison[2] et met à distance le conflit principal : en ce sens l'ironie sarcastique répond elle aussi à la logique de divertissement du comique. Seule une connivence de dérision motivée par les jeux de distanciation permettra donc au comique issu de l'ironie sarcastique de s'installer ; dans le cas contraire, le public ne pourra qu'y lire un acte de méchanceté, ainsi que nous allons le voir à travers les scènes de confrontation des rois-tyrans avec leurs auxiliaires.

[1] La société archaïque grecque est considérée par E. R. Dodds comme bâtie sur la « shame culture », où le regard des autres dicte la perception de soi dans DODDS, 1999 [1959], p. 28, note 106 ; Voir aussi DILLON, 1991, p. 347-348 et notes 9 à 11.
[2] SAREIL, 1986, p. 17.

C) Confrontation des tyrans avec les auxiliaires.

Contrairement à la confrontation des rois-tyrans avec les personnages à potentiel comique que nous avons désignés comme étant les personnages populaires et les vieillards, ou à la confrontation des rois-tyrans avec les femmes qui, dans un élan comique certes amoindri, suscitent de manière congénitale quolibets et charges personnelles parfois partagés par le public, la confrontation des rois-tyrans avec ceux que nous appelons ici les auxiliaires, dessine d'autres frontières avec le comique. Plus proches du roi par leur statut social et par leur sexe, toute tentative de décrédibilisation ou tout sarcasme à leur égard révèleront l'étendue de l'ambiguïté comique de cette facette peu glorieuse d'un humour grinçant.

Loin du *Scherz* blagueur, ou du *Wit* fédérateur d'excellence, l'ironie sarcastique se joue de la cible par une position de supériorité affirmée par l'énonciateur[1] et qui souvent compromet le confort du spectateur. Celui-ci ne peut être forcé de partager la vue pessimiste du monde de l'énonciateur qui n'a pour effet que de l'entraîner rapidement dans la haine de l'autre et l'exclusion de soi. Tant que la connivence établie entre le tyran et son public n'introduisait pas de sentiment de destruction, l'ironie était à même d'incarner un des pans du genre comique. Nous avions déterminé les différents degrés de complicité établis entre le tyran et son public en fonction de ses cibles grâce à la catégorisation avancée par P. Charaudeau[2] : la connivence ludique, qui fait se confronter roi-tyran et personnages populaires, animait l'esprit d'une scène ridicule proche de la comédie ; la connivence due à la dérision opposant roi-tyran et femmes insubordonnées nous a fait entrevoir les limites d'un comique petit et médiocre, mais cherchant toujours à divertir le public. Nous allons à présent évoquer la connivence polémique avec les auxiliaires ou comment le sarcasme répondant à un processus bâti sur la haine de l'autre et obéissant à de terrifiantes passions se fait l'exécutant univoque non plus d'un comique douteux, mais de la médiocrité et du mépris au point de ridiculiser amèrement le roi-tyran. L'ironie sarcastique ici confine le roi-tyran au statut d'anti-héros.

C'est essentiellement à travers les figures de Créon dans *Antigone* et d'Œdipe dans *Œdipe Roi* que nous pourrons observer l'envers du comique issu de l'ironie sarcastique. En effet, J. Jouanna a souligné que leur fonction sociale, le fait d'être roi, révélait dans leur nature une propension à la colère, au soupçon et aux menaces à l'encontre de leur interlocuteur. L'ironie sarcastique se détériore au moment du renversement tragique qui fait passer le héros de la joie due à l'égarement à la prise de conscience[3], à l'image de cette sensation de vacuité après l'ivresse qui vous pousse à l'irritabilité : ce moment où ce qui pouvait encore être perçu comme drôle ne l'est plus. Selon J. Jouanna, la colère (*orgè*), qui fait ressortir le degré d'égarement du roi tragique, s'oppose alors à la raison (*gnômè*) chez

[1] Annexe 1 et 2 ; SCHMIDT-HIDDING, 1963, p. 50-51.
[2] CHARAUDEAU, 2006, p. 19
[3] JOUANNA, 2007, p. 382 et p. 484.

Sophocle ; elle serait alors à prendre comme un des symptômes de la faute tragique (*hamartia*), comme le décrit Aristote :

« Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι᾽ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες »[1]

Le roi-tyran finit donc par être responsable de son tragique destin et fait preuve d'*hybris* quand, face à un auxiliaire, il n'est plus en mesure de reconnaître celui qui veut encore bien lui venir en aide. La responsabilité humaine prend le pas sur la responsabilité divine, précisément dans ce moment d'inconscience, où la tyrannie s'empare du roi-tyran pour n'en laisser paraître qu'une « personnalité autoritaire »[2]. Il ne peut plus bénéficier d'aucune complicité de la part de son public. D. Lanza d'un côté, J. Roisman de l'autre ont analysé le mécanisme que le despotisme opérait nécessairement sur son souverain : « La tyrannie permet d'altérer le personnage d'Œdipe, le rendre étranger et opposé aux autres, […] C'est la peur qui met en marche le processus rapide de transformation, c'est elle qui provoque la colère, véhicule de toutes les autres altérations jusqu'à ce qu'Œdipe […] apparaisse […] métamorphosé » [3]. Œdipe se change en un homme au pouvoir destructeur, emprunt de cynisme et d'une hostilité généralisée envers l'être humain qu'il calomnie[4]. Le ricanement triomphant du roi-tyran qui se défend, incarne alors tout à fait les liens entre le sarcasme et l'agressivité contenue dans les racines du mot[5] ; il devient le véhicule de la peur et de la colère aveugle ; il nourrit les polémiques.

La cible à qui les sarcasmes sont adressés gagne du crédit auprès du spectateur. Son « dispositif psychologique », comme l'appelle R. Picard[6], qui, d'après lui, varie selon que l'on assiste à une comédie ou à une tragédie, varie aussi selon les différents types de protagonistes présents sur scène. De cette même manière, les sentiments que le spectateur éprouve à l'égard du personnage critiqué ou du « critiquant » évoluent de l'antipathie à la sympathie pour reprendre les analyses de A. Blanchard[7]. Il ne s'agit pas non plus d'oublier, en outre, que cette fusion entre protagoniste et public se développe en parallèle à l'action qui se déroule. Car l'auxiliaire, à qui le roi-tyran est cette fois confronté,

[1] « Reste par conséquent le cas intermédiaire ; c'est le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur pendant qu'il est en pleine gloire et en plein bonheur ; tels, par exemple, Œdipe, Thyeste et d'autres personnages célèbres, issus de familles du même rang. » ARISTOTE, *Poétique*, 1453a.
[2] ROISMAN, 1996, p. 22.
[3] LANZA, 1997, p. 155.
[4] ROISMAN, 1996, p. 22.
[5] CHANTRAINE, s.v. « σαρκάζω » déchirer la viande autour des os (Ar. Paix, v. 482). Si Chantraine fait référence à l'image des chevaux qui broutent l'herbe pour décrire le rire amer et moqueur de celui qui se mord les lèvres de colère, P. Schoentjes a surtout retenu l'idée de chairs déchirées pour relever le caractère agressif contenu dans le sarcasme dans SCHOENTJES, 2001, P. 159.
[6] PICARD, 1969, p. 467.
[7] BLANCHARD, 1995, p. 95.

n'est ni en dehors de l'action comme les personnages populaires, ni un opposant comme l'était Antigone. Il se présente comme un adjuvant et possède les qualités essentielles (sexe et statut) pour lui tenir tête. Nous nous intéresserons donc non pas seulement à la posture des rois-tyrans habités par la colère, mais aux mouvements induits par la confrontation avec leurs auxiliaires que sont Tirésias dans les deux tragédies, ainsi qu'Hémon dans *Antigone* et Créon dans *Œdipe Roi*. C'est dans le mouvement du déroulement de l'action tragique que nous avons pu jusqu'ici comprendre les fluctuations d'un comique insaisissable ; c'est encore le mouvement ou l'absence de mouvement qui nous permettra d'examiner l'implacabilité issue de la faute tragique. Nous verrons comment le roi-tyran s'enferme dans une incommunicabilité totale, pour laisser éclater au contact de ses « amis » une querelle mortifère.

Nous devons donc à présent montrer les limites comiques de l'ironie sarcastique, la frontière où le sarcasme n'appartient plus au registre comique mais se fait l'expression de la haine. Nous retrouverons les mêmes thématiques propres au sarcasme et définies comme comiques à travers l'exemple de Pisthétaire : nous retrouverons des similitudes de forme et de construction obéissant aux règles d'une scène de confrontation, mais, cette fois, vocabulaire et procédés stylistiques seront au service d'une terrible dispute, point de non retour d'un tyran-roi qui court à sa perte.

1) Des insultes habituelles du sarcasme…

Nous avons choisi de représenter par un tableau les diverses insultes proférées par les différents protagonistes lors de ces quatre scènes de confrontation, afin d'avoir une meilleure vision d'ensemble des thématiques du sarcasme ainsi préalablement établies.

	Paranoïa, violence	Santé mentale	Santé physique
ANTIGONE Créon à Hémon (v. 635-765)	τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβω v. 730 δεννάζω v. 759	ὧν φρενῶν αὐτὸς κενός v. 754	Οἱ τηλικοίδε καὶ διδαξόμεσθα δὴ φρονεῖν ὑπ᾽ἀνδρὸς τηλικοῦδε τὴν φύσιν ; v. 726-727
Hémon à Créon	θανοῦσ᾽ὁλεῖ τινα v. 751	σ᾽οὐκ εὖ φρονεῖν v. 755 μαίνη v. 765	
Créon à Tirésias (v. 988-1090)	κέρδος v. 1047, 1061 τὸ μαντικὸν πᾶν φιλάργυρον v. 1055	μὴ φρονεῖν v. 1051	Ὦ πρέσβυ v. 1033 ὦ γεραιὲ Τειρεσία v. 1045
Tirésias à Créon	τὸ σὸν μέρος v. 1062	νόσος v. 1052	
ŒDIPE ROI Œdipe à Tirésias (v. 300-462)	δόλιος ἀγύρτης, κέρδος v. 388	μωρός v. 433	ἐπεὶ τυφλὸς τά τ᾽ὦτα τὸν τε νοῦν τά τ᾽ὄμματ᾽εἶ v. 371 γέρων v. 402
Tirésias à Œdipe	μέμφω v. 337 προπηλάκιζω v. 427	μωρός v. 436	
Œdipe à propos de Créon	μηχανορράφος v. 387		
Œdipe à Créon (v. 513-677)	φονεύς v. 534, λῃστής 535 χρῆμα v. 542 θνῄσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι v. 623 στυγέω v. 672	μωρία v. 536, μῶρος v. 540 οὐκ εὖ φρονεῖς v. 552	
Créon à Œdipe	στυγνὸς μὲν εἴκων v. 673	οὐκ ὀρθῶς φρονεῖς v. 550 οὐ γὰρ φρονοῦντά σ᾽v. 626	
Œdipe à propos de Tirésias			

	Comportement, vices	Insultes courantes	Ironie vocabulaire tragique
ANTIGONE Créon à Hémon (v. 635-765)	τῇ γυναικὶ συμμαχέω v. 740 μιαρὸν ἦθος v. 746 γυναικὸς ὕστερος v. 746 γυναικὸς δούλευμα v. 756 μὴ κωτίλλω με v. 756		Ὦ παγκάκιστε v. 742
Hémon à Créon	γυνή v. 741	ὡς ἄγαν νέος v. 735 καλῶς ἐρήμης γ᾽ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος v. 739	
Créon à Tirésias (v. 988-1090)	σοφὸς σὺ μάντις v. 1059	δεινός, αἴσχρος v. 1046	
Tirésias à Créon			
ŒDIPE ROI Œdipe à Tirésias (v. 300-462)	οὐ γὰρ ἔκ γε τῆς τέχνης v. 357 ποῦ σὺ μάντις εἶ σαφής; v. 390	ἄτεγκτος, ἀτελεύτητος v. 336 ἀναιδῶς v. 354 πημονή v. 363 μάτην v. 365	ὦ κακῶν κάκιστε, ἂν πέτρου φύσιν σύ γ᾽ὀργάνειας v. 334
Tirésias à Œdipe	αἴσχιστα ὁμιλοῦντα v. 367	μιάστωρ v. 353 ἄθλιος v. 373	
Œdipe à propos de Créon	λάθρᾳ μ᾽ὑπελθὼν ἐκβαλεῖν ἱμείρεται v. 386		Κρέων ὁ πιστὸς οὐξ ἀρχῆς φίλος v. 385
Œdipe à Créon (v. 513-677)		τόλμα v. 533, δειλία v. 536 δυσμενής, βαρύς v. 546 κακός v. 548, v. 627 λάθρᾳ v. 618	
Créon à Œdipe		κακῶς ἄρχοντος v. 629 βαρύς v. 673 ἄλγιστος v. 675	
Œdipe à propos de Tirésias	τὸν σεμνόμαντιν ἄνδρα τινα v. 556 ὁ μάντις οὗτος v. 562		

Comparé à l'étude de Pisthétaire ou même de la confrontation des tyrans avec les personnages à fort potentiel comique commentée plus haut, ce tableau montre que les catégories de sarcasme sont identiques mais semblent posséder un degré plus grand de virulence comme de grossièreté : elles concernent tout aussi bien les conditions physiques (âge et infirmité), le comportement (femme et art divinatoire), la santé mentale (folie) que l'utilisation d'un vocabulaire tragique à des fins ironiques, le tout dans un climat de peur et de suspicion instauré par un roi-tyran sur la défensive. Nous pouvons noter qu'il n'est pas le seul à en user : ses différents interlocuteurs n'hésitent pas à répliquer, offrant aux spectateurs l'impression d'un incessant va-et-vient d'accusations au point qu'A. Brown dit du dialogue entre Créon et Tirésias qu'il n'est pas édifiant[1]. M. Griffith souligne à juste titre l'emploi de « mots-clés » entre Hémon et Créon : ils se poussent l'un l'autre à proférer des menaces regrettables, mais ironiquement exactes[2]. Ces commentaires pourraient par ailleurs parfaitement convenir aux deux autres scènes extraites d'*Œdipe Roi* rappelées dans les tableaux ci-dessus.

La « joute verbale » qui s'installe entre les différents protagonistes semble être dictée par la colère grondante de deux partis qui s'opposent, comme le relève le chœur (*Œdipe Roi*, v. 404-407), et que J. Jouanna commente ainsi **:** « Le chœur voit le heurt de deux colères égales mais pas de même nature : chez le devin, c'est la colère lucide qui décoche la vérité, chez le roi c'est la colère humaine qui égare l'esprit et le fait décoller »[3]. Bien que la colère ne soit pas de même nature, il n'en reste pas moins que la dureté des insultes doit avoir le même impact sur celui à qui elles s'adressent. L'idée de médiocrité qu'A.Brown applique aux sarcasmes est en effet ce qui se dégage des mouvements arrêtés d'une dispute sans compromis, à laquelle le spectateur assiste, impuissant et désabusé.

2) Une forme semblable à la confrontation…

Après avoir relevé les similitudes de vocabulaire, il faut porter notre attention sur la construction du dialogue entre rois-tyrans et auxiliaires. Si la répétition d'un même mot est caractéristique de la stichomythie, la reprise d'un même syntagme dans la construction d'un dialogue l'est également. R. D. Dawe à propos de la confrontation entre Œdipe et Créon dans *Œdipe Roi* (v. 547-552), comme M. Griffith au sujet de la dispute entre Créon et Hémon dans *Antigone* (v. 728-sqq), n'hésitent pas à parler de sarcasmes pour évoquer ce type de reprise. En effet, dans *Œdipe Roi*, Œdipe répète, en début de vers, les mots prononcés par Créon : « Τοῦτ᾽αὐτὸ νῦν μου » / « Τοῦτ᾽αὐτὸ μή μοι » (v. 547 et 548) et « Εἴ τοι νομίζεις ; » (v. 549 et 551), alors que dans *Antigone*, Créon, lui, reprend l'expression « τἄργα » et la transforme en « ἔργον » (v. 729 et 730), ce que R. C. Jebb explique ainsi : «ἔργον n'aurait pas été utilisé de cette manière, si ce n'est pour donner un

[1] BROWN, 1999, v. 1048-1061.
[2] GRIFFITH, 1999, p. 247.
[3] JOUANNA, 2007, p. 488.

écho railleur»[1] ; le passage au singulier minore immanquablement la conduite de Hémon. M. Griffith ajoute à propos des vers suivants que le « γὰρ » qui accompagne toutes les questions de Créon (v. 730, 732, 734, 736 et 744) sonne de manière scandalisée (« outraged »)[2]. L'effet de psittacisme que nous avions déjà repéré avec Pisthétaire, Égisthe et Étéocle, n'a malheureusement plus de rapport avec le comique, et son caractère enfantin ne peut que mettre la lumière sur le ridicule de deux adultes qui resteront intraitables.

Lors de la confrontation d'Œdipe et de Créon, dans *Œdipe Roi*, cette impression se confirme (v. 626-630) :

ΚΡ : Ού γὰρ φρονοῦντά σ᾽εὖ βλέπω.	CR : Oui, quand je te vois hors de sens
ΟΙ : Τὸ γοῦν ἐμόν	OI : J'ai le sens de mon intérêt
ΚΡ : ᾽Αλλ᾽ἔξ ἴσου δεῖ κάμον.	CR : Mais l'as tu du mien également ?
ΟΙ : ᾽Αλλ᾽ἔφυς κακός.	OI : Non, tu es un mauvais.
ΚΡ : Εἰ δὲ ξυνίης μηδέν ;	CR : Et si tu ne comprends rien ?
ΟΙ : Ἀρκτέον γ᾽ὅμως.	OI : N'importe, il faut obéir au chef !
ΚΡ : Οὔτοι κακῶς γ᾽ἄρχοντος.	CR : Pas à un mauvais chef
ΟΙ : Ὦ πόλις, πόλις.	OI : Ô cité, cité !
ΚΡ : Κἀμοὶ πόλεως μέτεστιν, οὐχὶ σοὶ μόνῳ.	CR : Moi aussi, j'ai ma part de cité, pas toi tout seul.

Il s'agit plus que d'une vive stichomythie, ils se coupent littéralement la parole. Alors que la césure hephtémimère reste habituelle par rapport aux normes de la scansion établies par B. Knox[3], celle qui isole le deuxième côlon en une paire de iambes (v. 626) semble accélérer soudainement le rythme de la dispute qui battait déjà son plein. La colère d'Œdipe est à son comble, mais Créon lui tient tête et lui rétorque sans sourciller ; ainsi le roi-tyran prononce l'embarrassante « Ὦ πόλις, πόλις » (v. 629) qui sera par la suite maintes fois parodiée dans la comédie attique (Eupolis, Aristophane, les *Acharniens* v. 27), comme l'indique R. C. Jebb : elle trouverait son équivalent dans le fameux *O tempora, o mores* cicéronien[4]. Il n'est en réalité pas étonnant qu'elle ait été parodiée, puisqu'elle illustre ici le paroxysme du ridicule d'un tyran qui reste agrippé à ce qu'il ne peut saisir. Le fait que la comédie retienne les aspérités grotesques de la tragédie est somme toute naturel, étant donné qu'elle est la caisse de résonance de tous les comiques.

Un dernier exemple de stichomythie mettant en avant la médiocrité de la dispute entre rois-tyrans et auxiliaires survient dans *Œdipe Roi* (v. 353-375), après que Tirésias a déclaré à Œdipe qu'il était seul responsable des maux de la cité de Thèbes (« μιάστωρ »,

[1] JEBB, 2004 [1900], p. 136.
[2] GRIFFITH, 1999, p. 247.
[3] Les quatre normes de B. Knox ont été résumées dans BOREA, 2013-2014, p. 161-194.
[4] JEBB, 2004 [1893], p. 90.

v. 353). L'utilisation systématique par Œdipe d'un verbe de déclaration sommant le devin de répéter cette déclaration renferme aussi quelque chose de grotesque : « λέγ᾽αὖθις » (v.359), « ἀλλ᾽αὖθις φράσον » (v. 361), et « Ἀλλ᾽ οὔ τι χαίρων δίς γε πημονὰς ἐρεῖς » (v. 363). Pour traduire ce genre de syntagme dans un langage certes familier, nous pouvons avoir à l'esprit les expressions suivantes : « Répète ! », « Vas-y répète ! » et « Ça ne va pas te porter chance de dire deux fois ces horreurs !». Rien de comique en soi ne réside dans ces locutions, mais encore une fois, une tierce personne extérieure à la querelle pourra tout à fait juger le ridicule d'un tel échange peu constructif. Ce n'est plus dans l'aveuglement, mais dans la surdité du roi-tyran que se loge le ridicule.

« L'analyse de figures de rhétorique et des techniques stylistiques permettraient encore moins d'avancer que ce sont ces figures et ces techniques qui déterminent, à propos d'un style, sa couleur, ses effets et son impact. [Ces figures,] en dépit d'une même structure, voire d'un même contenu, peuvent, comme indifféremment faire naître le rire, l'attendrissement, la terreur, l'éblouissement ou l'indifférence », cette citation de J. Emelina[1] semble tout à fait illustrer notre démonstration. L'accélération du rythme induit par la stichomythie peut avoir pour résultat l'amplification soit du comique dans une scène qui y prétend, soit de la terreur dans des scènes où la tension tragique se fait sentir. Et le spectacle d'un tyran-roi en proie à une colère aveugle n'a plus vocation à faire rire, même s'il se ridiculise.

3) … mais au service de la querelle !

Car c'est bien une colère mortifère qui éclate au grand jour dans chacune de ces scènes de confrontation. Manifeste par le vocabulaire dans la scène qui oppose Tirésias à Œdipe dans *Œdipe Roi* - nous retrouvons au moins six occurrences de « ὀργή » et de ses composés qu'ils s'attribuent tour à tour[2] - , elle s'exprime surtout dans les gestes. Créon auprès d'Œdipe, ainsi qu'Hémon auprès de son père entrent en scène avec l'idée de raisonner le roi et repartent en claquant la porte. M. Griffith a eu raison de souligner le violent contraste entre l'entrée et la sortie de Hémon dans *Antigone*[3] en disant : « Hémon ne se considère plus comme un φίλος pour son père »[4] :

[1] EMELINA, 1996, p. 24.
[2] « ὀργαίνω » v. 335 ; « ὀργή » v. 337, 344 et 345 ; « ὀργίζω » v. 339 et 364. Nous avons relevé dans notre tableau l'expression « ἂν πέτρου φύσιν σύ γ᾽ὀργάνειας » (tu mettrais un roc en fureur, v. 334-335) comme l'expression de l'ironie. Il s'agit bien d'un sarcasme excessif et quelque peu ridicule.
[3] Adel Hakim fait ressortir dans sa mise en scène l'ambiguïté contenue dans l'expression « θανοῦσ᾽όλεῖ τινα » (en mourant, elle en tuera un, v. 751) d'un Hémon qui menacerait son père : comme il ne peut se résoudre à lever la main sur lui, il préfèrera se suicider.
[4] GRIFFITH, 1999, p. 252.

(v. 635-638) :

Πάτερ, σός εἰμι, καὶ σύ μοι γνώμας ἔχων
χρηστὰς ἀπορθοῖς, αἷς ἔγωγ᾽ ἐφέψομαι.
Ἐμοὶ γὰρ οὐδεὶς ἀξιώσεται γάμος
μείζων φέρεσθαι σοῦ καλῶς ἡγουμένου.

Père, je suis tien. Et toi, avec d'excellents avis, montre-moi la voie que moi je suivrai. Pour moi, aucun mariage ne comptera plus que d'être bien guidé par toi

(v. 762-765) :

Οὐ δῆτ᾽ ἔμοιγε, τοῦτο μὴ δόξῃς ποτέ,
οὔθ᾽ ἅδ᾽ ὀλεῖται πλησία, σύ τ᾽ οὐδαμᾷ
τούμὸν προσόψει κρᾶτ᾽ ἐν ὀφθαλμοῖς ὀρῶν,
ὡς τοῖς θέλουσι τῶν φίλων μαίνῃ ξυνών.

Non pour moi, jamais ne crois cela, non, elle ne mourra pas devant moi, et toi tu ne verras plus jamais mon visage en me regardant dans les yeux, ainsi, tu délireras en compagnie de ceux de tes amis qui le voudront.

Créon, dans *Œdipe Roi*, entre en scène en ayant eu vent des néfastes rumeurs qu'Œdipe a lancées à son propos (v. 513 : « δείν᾽ ἔπη »), et tient à lui faire entendre raison avant de céder lui-même à la colère. Il essaye par deux fois de tempérer son roi : « ἀντὶ τῶν εἰρημένων / ἴσ᾽ ἀντάκουσον, κἄτα κρῖν᾽ αὐτὸς μαθών » (après ce que tu as dit, écoute à ton tour, et ensuite juge toi-même en connaissance de cause, v. 543-544) et « Ξύμφημί σοι ταῦτ᾽ ἔνδικ᾽ εἰρῆσθαι· » (je suis d'accord avec toi, ce que tu dis est juste, v. 553). Les efforts de rationalisation de Créon sont diffusés par une simplification du discours où il en appelle à la logique, ce que mettent en lumière le champ lexical ainsi que les adverbes, préfixes et prépositions[1]. Œdipe a parlé et il suffirait qu'il l'écoute à son tour pour pouvoir faire un choix garanti par l'entendement afin de trouver comme un point d'accord, mais la démarche didactique adoptée par Créon n'est pas suffisante pour calmer la colère démentielle du roi-tyran. Il finit donc lui aussi par condamner violemment Œdipe lors de sa sortie (v. 673-675) :

Στυγνὸς μὲν εἴκων δῆλος εἶ, βαρὺς δ᾽, ὅταν
θυμοῦ περάσῃς· αἱ δὲ τοιαῦται φύσεις
αὐταῖς δικαίως εἰσιν ἄλγισται φέρειν.

Tu cèdes, haineux que tu es, mais tu seras en peine, quand tu seras allé au bout de ton courroux. De telles natures sont douloureuses à porter pour soi-même et c'est justice.

En se mettant à dos même ses « amis », le roi-tyran va « provoquer la désapprobation »[2] du public, et ce sont les auxiliaires qui inéluctablement hériteront du rapport positif de connivence. Les tentatives d'ironie sarcastique du roi-tyran, vécues comme des attaques, échouent pour deux raisons. Tout d'abord, ces auxiliaires n'enferment dans leur caractère aucun potentiel comique. Nous pouvons aisément le démontrer par la posture de Tirésias

[1] « λέγω », « ἀντακούω », « κρινέω », « μανθάνω » et « συμφῆμι » pour les verbes ; « ἀντί », « ἴσος », « ἀντ–», « εἶτα », « συμ–», et « ἐν–» pour les adverbes, préfixes et prépositions .
[2] LANZA, 1997, p. 159.

qui, dans ces deux tragédies, est accueilli par le roi-tyran avec le respect lié à sa fonction : « ἧς σὲ προστάτην / σωτῆρά τ', ὦναξ, μοῦνον ἐξευρίσκομεν » (nous ne trouvons que toi, maître, pour nous en protéger et nous sauver, *Œdipe Roi*, v. 303-304,) et « Οὔκουν πάρος γε σῆς ἀπεστάτουν φρενός » (jusqu'ici, je ne me suis pas écarté de ton avis, *Antigone*, v. 993). L'aspect plus solennel que nous pouvons éprouver dans l'*Œdipe Roi* s'explique par la place que cette scène occupe : Œdipe, à l'inverse de Créon, n'en est qu'au début de son long cheminement tragique. Il n'empêche que ces deux rois-tyrans attendent de Tirésias des réponses et des conseils sur la démarche à suivre. Tirésias bénéficie du crédit du tyran et donc du spectateur, contrairement à sa présentation dans les *Bacchantes* d'Euripide où la tenue de bacchant de laquelle il est affublé, ainsi que la sensation d'un prétendu rajeunissement permettent à l'ironie sarcastique d'en appeler au « bon sens » de l'assistance pour partager le point de vue railleur de Penthée.

Ensuite, aucune de ces scènes ne peut prétendre faire avancer l'intrigue tragique. Si les personnages populaires apportaient le mouvement de la péripétie par l'extérieur, et le personnage d'Antigone une confrontation de points de vue animée par une opposition réelle, la confrontation avec les adjuvants ne fait que souligner l'inaction de l'action provoquée par l'enfermement d'un roi-tyran dans une incommunicabilité désormais coupable. Face à une action qui s'enfonce, seuls le ridicule et la méchanceté seront audibles pour le spectateur, car le sarcasme travaille ici pour le compte de la querelle mortifère et de la haine asphyxiante, et le comique a besoin d'air et d'espace pour s'exprimer.

Nous venons de montrer la dualité de l'expression de l'ironie sarcastique prononcée par le roi-tyran qui pense savoir : comique lorsqu'elle sert à détourner l'attention, terrible lorsqu'elle sert à amplifier le conflit. Relevant d'une linguistique de l'intonation, seule l'étude de sa situation d'énonciation et de l'interaction avec les différents personnages permet de voir ses effets sur l'action. Quoi qu'il en soit, elle vise une mise à distance et une prise de position vis-à-vis du conflit qui se joue sur la scène tragique. L'ironie sarcastique joue avec les phénomènes de ralliement et d'éloignement et crée une troisième fréquence, celle d'une voix basse, que le public n'oserait émettre s'il lui était permis. Les tragédies tragiques que nous venons d'étudier donne donc un espace non négligeable à l'expression du rire malveillant et c'est le roi-tyran que nous avons désigné comme étant une figure de l'anti-héros, qui en prend toute la responsabilité. Cette notion d'anti-héros permet d'offrir au roi-tyran une place de choix dans la tragédie : Antigone ne pourrait être classée parmi les héroïnes sans Créon, de même pour Penthée sans Dionysos, ou Étéocle sans Polynice ; Œdipe qui sans le savoir se bat contre lui-même est à la fois héros et anti-héros. Les anti-héros concentrent la part d'ombre qui se loge dans chaque citoyen, dans chaque spectateur, et, comme les « bouffons » ou les « marginaux », ils illustrent une fonction d'« esthétique renversée » [1] en bousculant les valeurs morales communément acceptées.

[1] HAMON, 1996, p. 116-118.

Les tragédies traitent aussi de la méchanceté des hommes ! Il nous reste donc à voir, comment substantiellement elle s'en délecte, et pousse le spectateur qui y assiste, à participer et à y prendre plaisir, à travers l'étude de l'ironie tragique dans les *Bacchantes* d'Euripide.

III Puissance comique de l'ironie tragique.

L'étude de l'ironie sarcastique des anti-héros a mis en lumière le plaisir suspect d'une participation affective du spectateur de tragédie : entre effet de surprise et connivence avec le roi-tyran, la tragédie met en scène des personnages qui détiennent la puissance d'un comique « amoral ». Néanmoins la confrontation avec leurs auxiliaires par leur caractère polémique résonne comme un avertissement sérieux du renversement tragique. Le spectateur omniscient sait qu'ils ne pourront faire l'étalage de leur supériorité en toute impunité. Après le rire de l'ironiste sûr de lui[1], l'ironie tragique des dieux, perçue comme le dispositif même de l'esthétique de la scène attique par A. Pippin Burnett[2], se fait l'agent de sa perdition. Nous allons à présent étudier, à travers la scène du travestissement des *Bacchantes* d'Euripide, comment l'ironie tragique, essentielle au juste renversement du roi-tyran, garantit au spectateur un plaisir coupable et « sans remords »[3] avant que ses retombées irrévocables ne lui insufflent à leur tour terreur et pitié : comique et tragique semblent se compléter. À l'inverse de O. Taplin, nous pensons que le rire non voulu ou inspiré par le mépris[4] a toute sa place dans les tragédies. Il nous faut comprendre son utilité.

Euripide, le plus tragique des poètes selon Aristote[5], parfois vivement critiqué par son homologue de comédies, Aristophane[6], est, selon les uns, perçu comme le digne héritier d'Eschyle[7], ou au contraire, ses innovations et le bouleversement qui en découle lui font porter, aux yeux des autres, la responsabilité de la disparition du genre tragique[8]. Sans entrer dans ce débat qui semble oublier que dans la nature-même de la tragédie se situe aussi bien sa perte que sa permanence - en ce que la récupération d'un mythe à travers un jeu avec la forme du genre théâtral est la condition *sine qua non* de son existence[9] -, il est indéniable qu'Euripide s'est rapproché des spectateurs[10] : l'amenuisement du rôle du chœur au profit de l'intrigue, la présence plus marquée de personnages populaires ou encore les effets de contrastes, font des tragédies d'Euripide de véritables œuvres de spectacle dictées par les péripéties et les rebondissements. Mais le mélange des tons et l'effacement de la barrière des genres, propres au style du poète, n'ont pas pour seul effet de faire monter le spectateur sur scène qui se verrait représenté dans la vulgarisation des personnages[11] (héroïques et populaires), ils le font aussi participer.

---

[1] MINOIS, 2000, p. 382.
[2] PIPPIN BURNETT, 1985 [1971], p. 15.
[3] STYAN, 1962, p. 34.
[4] TAPLIN, 1998, p. 190.
[5] ARISTOTE, *Poétique*, 1453a29.
[6] Dans les *Thesmophories* (411), mais surtout dans les *Grenouilles* (405) : cf. l'analyse de la scène de critique littéraire dans les *Grenouilles* par J. de Romilly, 1986, p. 10-17.
[7] AÉLION, 1983.
[8] NIETZSCHE, 1977 [1872], p. 72.
[9] ROMILLY, 1980, p. 2 ; BRUNET, 2001, p. 98.
[10] MICHELINI, 1987, p. 64.
[11] NIETZSCHE, 1977 [1872], p. 73

Les *Bacchantes* d'Euripide nous offre un exemple particulièrement saisissant de tragédie qui mêle horreur et plaisir coupable. La scène du travestissement de Penthée, dernière scène de confrontation entre le roi-tyran et le dieu, ou autrement dit entre l'anti-héros et le héros de la tragédie se situe entre les deux discours rapportés : le premier (v. 677-774), tenu par le bouvier, relatait le *sparagmos* du troupeau de vache et annonçait inévitablement le second (v. 1043-1152), tenu par un messager, qui relate le *sparagmos* de Penthée. Par ce bref résumé, nous pouvons d'ores et déjà ressentir le caractère dual des émotions provoquées par le mélange des genres.

Les études sur les *Bacchantes* d'Euripide sont pléthore comme on le constatera dans les pages qui suivent, et ce justement parce que l'ambiguïté induite par la mixité des registres empêche d'aboutir à des conclusions claires et sans équivoque. Le caractère comique du travestissement en lui-même n'est plus à démontrer, mais reste toujours à défendre, car il est aussi le signe du rituel sacrificiel orchestré par Dionysos venu sur la scène pour manifester sa véritable nature. Quand l'ironie structurelle (que l'on peut nommer différemment : ironie tragique, ironie du sort, ironie de situation) s'incarne sur la scène (ici par la présence du dieu, le sort et la nécessité se font personnage), il nous faut de toute évidence nous interroger sur la mise en scène et le rôle de l'ironie tragique dans une tragédie où la structure et la forme s'incarnent en la personne de Dionysos, créant ainsi la confusion entre signifiant et signifié[1]. Les effets de la métathéâtralité filée tout au long des *Bacchantes* favorisent les phénomènes de distanciation propice à l'installation du comique chez des spectateurs. L'ironie tragique souligne donc les ambiguïtés comprises dans le genre tragique où coexistent le comique et le tragique. Comment donc encourage-t-elle le spectateur à prendre plaisir, voire à rire du malheur de l'anti-héros, et comment, une fois établie, inverse-t-elle le rire malveillant ? Le rire issu de la supériorité, cette fois celle des spectateurs, est une condition du spectacle tragique, sans pour autant en être la finalité.

Nous avons choisi d'étudier la dernière scène de confrontation entre Penthée et Dionysos, qui s'étend de la fin du discours du bouvier (v. 774) au dernier appel de Dionysos (v. 976) ; le travestissement se faisant hors scène, il sera également intéressant d'observer comment le dieu convainc Penthée de se travestir et comment ce dernier se comporte une fois travesti. Nous rappellerons dans un premier temps ce qui fondamentalement relève des procédés de comédie et ce qui encourage le comique – position qui a bien des détracteurs que nous réfuterons –, puis nous nous attacherons à démontrer que le châtiment qui attend Penthée est un « juste retour des choses », annoncé par Dionysos et tissé par le dieu tout au long du drame. Nous nous intéresserons enfin à l'ironie du sort : partagée avec le spectateur, elle est un moyen pour mettre en valeur le comique et ne retire rien à l'horreur tragique : car elle est aussi le moyen du renversement théâtral.

[1] Cf. Saussure dans SEGAL, 1982, p. 233.

1) Les procédés comiques.

Les *Bacchantes* ont déjà fait l'objet d'études portant sur le mélange des tons qui la caractérise : éléments satyriques[1] ou éléments comiques[2], ils révèlent l'ambivalence du dieu mis à l'honneur : Dionysos, comme du style du Tragique : Euripide. J. Roux qui pourtant appartient au camp des détracteurs du comique affirme que toute la pièce des *Bacchantes* repose sur un « malentendu »[3] fondamental et laisse, avec ce terme, la porte ouverte à l'ambiguïté : ce malentendu peut tout autant servir les intérêts du tragique que du comique. Enfin, quelle qu'ait été la position affichée dans les démonstrations, tous auront eu recours aux comédies contemporaines d'Euripide pour analyser cette dernière œuvre : il s'agit des *Thesmophories* (411) et des *Grenouilles* d'Aristophane (405). Il nous a paru essentiel ici de rappeler ce qui, dans la scène de travestissement de Penthée, favorise les liens que les *Bacchantes* entretiennent avec le genre comique : les procédés comme l'exposition des mécanismes de l'illusion théâtrale.

a) Le travestissement, ressort de comédie.

Avant qu'il ne soit travesti, Penthée s'enquiert des attributs qui lui seront prêtés (v. 830-835)[4] :

ΠΕ Στολὴν δὲ τίνα φῂς ἀμφὶ χρῶτ᾽ἐμὸν βαλεῖν ;	PE. Quel vêtement (uniforme, atours), dis-tu, pour revêtir mon corps ?
ΔΙ Κόμην μὲν ἐπὶ σῷ κρατὶ ταναὸν ἑκτενῶ.	DI. Je ferai descendre de ta tête une épaisse chevelure.
ΠΕ Τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι ;	PE. Et la deuxième pièce de mon costume de quoi a-t-elle l'air ?
ΔΙ Πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρᾳ δ᾽ἔσται μίτρα.	DI. À une tunique longue jusqu'aux pieds. Sur ta tête, je déposerai une mitre.
ΠΕ Ἦ καί τι πρὸς τοῖσδ᾽ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;	PE. Y-a-t-il autre chose que tu voudras ajouter ?
ΔΙ Θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας.	DI. Dans la main le thyrse et une peau tachetée de faon.

Contrairement à la scène des *Thesmophories*, et comme l'a justement souligné D. Auger, la scène du travestissement de Penthée se situe hors scène[5], mais la profusion et la vivacité des détails sur la manière d'opérer le travestissement sont un facteur essentiel pour le comique de cette scène[6]. Fonctionnant comme des indications scéniques, ils nous donnent

[1] SANSONE, 1978.
[2] SEIDENSTICKER, 1978 ; FOLEY, 1980.
[3] ROUX, 1972, p. 489.
[4] Traductions de Ph. Brunet modifiées.
[5] AUGER, 1983, p. 72.
[6] SEIDENSTICKER, 1978, p. 317.

une idée assez précise de ce qui attend Penthée. Comme lors de la scène des vieillards, il s'agit d'un véritable accoutrement bachique : la tunique, les cheveux longs, la mitre, le thyrse et la peau de faon. Certains, comme E. R. Dodds et H. Grégoire[1], ont lu dans le mot « κόμη » l'attribution d'une perruque, ce que J. Roux réfute. Nous avons choisi de garder le terme « chevelure », car le mot « perruque » dénote en effet une surinterprétation. En revanche, nous savons d'après le dictionnaire étymologique de Chantraine que ce mot, plus encore que le mot θρίξ, τρίχες « poil, cheveux » peut englober une définition plus large, voire imagée : il s'applique au feuillage des arbres (*Od*., 23, 195) ou même à la queue d'une comète (Arist., *Mét*. 343a). En ne gardant pas le mot « perruque », nous ne cautionnons pas non plus l'interprétation de J. Roux qui y voit simplement le fait de lui détacher les cheveux[2] ; la chevelure épaisse (« κόμη ταναόν »), comme un accessoire, fait partie du déguisement : Penthée ressemblera peu ou prou à une bacchante, mais ne le deviendra pas. En décrivant ce qui se passera hors scène, il semble qu'Euripide ait préservé ainsi le caractère burlesque[3] de la scène, sans entrer dans une réalité du travestissement qui aurait déplorablement coûté sa dignité à Penthée.

Après un *stasimon* qui célébrait les joies de l'*embacchisement*[4], Penthée travesti et quelque peu délirant apparaît. Il s'enquiert de nouveau de son allure : « Τί φαίνομαι δῆτ᾽; οὐχὶ τὴν Ἰνοῦς στάσιν / ἢ τὴν Ἀγαύης ἐστάναι μητρός [γ᾽] ἐμῆς ; » (À quoi ressemblé-je ? N'ai-je pas l'allure d'Inô, ou celle d'Agavé ma mère ? v. 925-926). Ensuite, reviennent les indications scéniques qui, aux yeux de B. Seidensticker ont la même fonction que pour le travestissement du parent d'Euripide, Mnésiloque, dans les *Thesmophories*[5] : Dionysos dit « ἀλλ᾽ὄρθου κάρα. » (« Relève la tête », v. 933) ; Penthée répond : « Ἰδού, σὺ κόσμσει·» (tiens, arrange moi », v. 934). De nouveau, les paroles émises par Penthée illustrent un jeu de scène tout à fait burlesque :

v. 937-938 : Κάμοὶ δοκοῦσι παρά γε δεξιὸν πόδα·
τάνθένδε δ᾽όρθῶς παρὰ τένοντ᾽ἔχει πέπλος.
Je le crois aussi, du moins du côté du pied droit,
Et de ce côté-ci, il [le pli de son vêtement] tombe bien jusqu'à mon talon.

v. 941-942 : Πότερα δὲ θύρσον δεξιᾷ λαβὼν χερὶ
ἢ τῇδε, βάκχῃ μᾶλλον εἰκασθήσομαι ;
De quelle main faut-il tenir le thyrse, la droite
Ou l'autre, pour ressembler aux bacchantes ?

[1] DODDS, 1988 [1944] ; GRÉGOIRE, 2002.
[2] ROUX, 1972, p. 499.
[3] LACROIX, 1976, p. 221.
[4] Tous les mots composés sur « bacchos » proviennent de la traduction de Philippe Brunet qui a mis l'accent sur les néologismes d'Euripide autour du terme « βάκχαι ».
[5] SEIDENSTICKER, 1978, p. 317.

E. R. Dodds affirme que, depuis le vers 925, Penthée propose une imitation exagérée du comportement des bacchantes ; pour lui, le vers 938 illustre de manière précise une posture picturale : pendant qu'il parle, Penthée regarde au dessus de son épaule gauche pour observer son pied, le genou gauche étant nécessairement plié[1]. Lorsqu'il demande comment porter le thyrse, nous sommes en droit de nous demander si les deux protagonistes miment les actions qu'ils décrivent. La réponse de Dionysos : « Ἐν δεξιᾷ χρὴ χἄμα δεξιῷ ποδὶ / αἴρειν νιν· » (Il faut le tenir de la main droite et en même temps lever le pied droit, v. 943) montre, comme l'a relevé E. R. Dodds, qu'à partir du moment où la main droite portant le thyrse se levait en même temps que le pied droit, le thyrse ne pouvait être utilisé comme un bâton de marche[2] ; ou alors ce serait une « drôle » de démarche. S'agirait-il d'une indication sur la danse proprement bachique ? Quoiqu'il en soit, elle n'est pas naturelle et elle demanderait un temps d'adaptation pour pouvoir être maîtrisée parfaitement. Ces différentes questions, en fonctionnant comme des didascalies, s'ajoutent au jeu de scène entre les deux personnages qui très certainement « exagèrent » leurs mouvements. Cette scénette est à nos yeux digne d'une scène de comédie où les acteurs jouent l'un avec l'autre. Elle correspond à « ce temps court » que J. Sareil voit comme étant le propre des instants comiques, inscrit dans le temps long de la tragédie[3]. M. Lacroix justifie cet aspect comique en invoquant le goût d'Euripide pour les contrastes, et considère que son rôle est de détendre la tension tragique.

b) Penthée travesti devient-il une véritable bacchante ?

Les premières réticences à l'égard du comique, de même que pour la scène des vieillards, portent sur la nature du travestissement : ceux qui ont soutenu l'idée que les vieillards éprouvaient un véritable rajeunissement, soutiennent que Penthée éprouve à son tour un *embacchisement*[4] et, par ce biais, qu'il ne peut soutenir les effets d'une scène comique. Ce désaccord provient de ce que R. D. Dodds a appelé le « psychic invasion » que Dionysos fait subir à Penthée sur lequel nous reviendrons par la suite en étudiant plus longuement le *mèchanèma*[5] du dieu. « Psychic invasion » donc, qui lui permet d'aboutir à ses fins : convaincre Penthée de porter la robe bachique et lui faire perdre ses esprits. En effet, sa dernière entrée en scène offre le spectacle d'un Penthée en proie à des hallucinations (v. 918-922) : il voit deux soleils, deux Thèbes et un taureau à côté de l'étranger – le taureau et l'étranger étant des manifestations de Dionysos, « dimorphos »[6]. Est-ce parce qu'il est désormais totalement imprégné de ménadisme ou est-ce un effet secondaire de cette transe dionysiaque où l'on consomme du vin ? Cette question rejoint la discussion entamée à propos de celle de la « perruque », car des positions affichées dépend la perception du comique.

[1] DODDS, 1988 [1944], p. 194, v. 938.
[2] DODDS, 1988 [1944], p. 195, v. 943-44.
[3] SAREIL, 1986, p. 45-52.
[4] AUGER ; ROUX ; DODDS
[5] ORANJE, 1984, p. 76.
[6] AUGER, 1983, p. 62.

Dans les *Thesmophories*, Mnésiloque se travestit en femme pour pouvoir épier en toute sérénité le déroulement du procès d'Euripide. A. Pippin Burnett dit du travesti qu'il « est trop brute et trop masculin pour porter la robe d'une femme, alors qu'Agathon l'efféminé, [à qui Euripide avait d'abord pensé pour le travestissement], n'aurait eu aucun mal à la porter »[1]. Cette scène s'amuse du décalage d'un personnage au caractère très marqué qui tente de se fondre dans ce qu'il ne peut pas. Il nous semble que Penthée, malgré son jeune âge, garde une fois travesti des réminiscences de sa masculinité[2] :

v. 945-946 : ᾿Αρ᾽ ἂν δυναίμην τὰς Κιθαιρῶνος πτυχὰς
αὐταῖσι βάκχαις τοῖς ἐμοῖς ὤμοις φέρειν ;
Pourrais-je porter les replis du Cithéron
Avec les bacchantes sur mes épaules ?

v. 949-950 : Μοχλοὺς φέρωμεν ἢ χεροῖν ἀναστάσω
κορυφαῖς ὑποβαλὼν ὦμον ἢ βραχίονα ;
Avec un levier ou de mes mains j'arracherai le sommet
De la montagne que je soutiendrai de mon épaule ou de mon bras ?

Ces questions témoignent du décalage comique qui existe entre sa tenue de bacchant et l'exagération de sa virilité : E. R. Dodds a soulevé le caractère mégalomaniaque de Penthée ; J. Roux a rappelé à ce propos sa filiation titanique avec Echion. Comme l'a justement énoncé E. R. Dodds, le combat de Dionysos ne consiste pas à s'attaquer à la nature de Penthée, mais à l'utiliser contre lui[3] : il s'en amuse. Habité certes par une légère folie, Penthée ne ressemble que de loin à une bacchante. Les retouches à son costume sont d'ailleurs le signe de cette imperfection, d'après M. Lacroix[4]. Et lorsqu'il apparaît travesti, prêt à suivre le dieu sur le Cithéron, l'assistance voit double[5], comme lui voyait double, sans pour autant confondre le dieu avec son obligé (par les masques notamment). Penthée est, à notre avis, une réplique de Dionysos qui, selon certaines traditions[6], a lui aussi été démembré, mais le caractère métathéâtral de cette tragédie lui donne une tournure parodique.

[1] FOLEY, 1980, p. 115.
[2] DONZELLI, 2006, p. 12.
[3] DODDS, 1960, p. 172.
[4] LACROIX, 1976, p. 221.
[5] FOLEY, 1980, p. 130.
[6] Dans la tradition orphique notamment. Cf. Diodore de Sicile V, 75, 4 ; fragment 14 d'Euphorion de Chalcis et fragment 643 de Callimaque.

c) Exposition des mécanismes de l'illusion théâtrale.

R. Saetta Cottone a rappelé la construction définitionnelle du terme métathéâtral, qu'il nous semble utile de citer ici : « Par ce terme on indique une tendance auto-réflexive propre à certains textes théâtraux, caractérisée par la présence du *play-within-the-play*, ainsi que par toute sorte de références à la mise en scène, aux costumes, au public, au contexte du spectacle, renvoyant au statut fictif du drame. Née de l'analyse de Shakespeare, la théorie de Abel a été reprise par les hellénistes, qui l'ont appliquée à l'interprétation d'Euripide et d'Aristophane »[1].

Ainsi le costume est un des éléments clés des *Bacchantes* : « Dionysos, déguisé en humain va révéler sa divinité par le spectacle, le costume et le bruit »[2], « il joue un prêtre de son propre culte »[3], il devient « un acteur parmi les acteurs »[4]. Mais Dionysos est aussi reconnu pour être lui-même metteur en scène, il dirige les acteurs, des bacchantes sur le Cithéron à Penthée dans cette scène de travestissement qui opère à la manière d'un théâtre dans le théâtre. Contrairement à J. Roux, mais à l'instar de D. Auger[5], nous pensons que les qualificatifs d'accessoiriste et de costumier lui conviennent parfaitement. Scénariste, il transforme aussi Thèbes en un élément de décor : chaque personnage de passage sur scène parle de son départ ou de son retour du Cithéron, lieu où se passe le culte du dieu ; Thèbes devient une périphérie alors que le Cithéron est centre de l'action[6]. En outre, il invite Penthée à aller voir ce qui s'y trame : le champ lexical associé à la perception est d'ailleurs abondant[7]. Il veut transformer Penthée en spectateur du drame qui se passe à l'extérieur ; l'assistance est spectatrice de cette mise en abîme.

Mais qui mieux que Dionysos, dieu du théâtre, du masque, des festivals[8] pour se mettre en scène et jouer avec les règles de l'art théâtral ? Ainsi quand il dit : « Ἐγὼ στελῶ » (C'est moi qui t'habillerai, v. 827), il se fait illusionniste. Le travestissement a beau se faire hors scène, le pouvoir de la parole de Dionysos semble le matérialiser devant nos yeux. Mis en scène dans les *Grenouilles* d'Aristophane où il cherchait à sauver le genre tragique, Dionysos apparaît dans les *Bacchantes* à la frontière des genres et use des principes du théâtre, lieu de la dépossession de soi où les frontières entre réalité et illusion se brouillent. Il expose au yeux du spectateur ce jeu avec la forme et crée une troisième fréquence de perception, au point que la pièce se fait l'écho de polytonalités : le

[1] SAETTA COTTONE, 2010, p. 201 (note 2). L. Abel (1910-2001) est un dramaturge et critique de théâtre ; il est le premier à avoir formuler ce terme de « métathéâtralité » dans son livre *Metatheatre : a new view of dramatic form*, Hill and Wang, New York, 1963.
[2] FOLEY, 1980, p. 110.
[3] AUGER, 1983, p. 58.
[4] SEGAL, 1982, p. 225.
[5] Cf. « κόμην ἐκτείνω » (faire descendre un chevelure, v. 831) dans ROUX, 1972, p. 499 ; cf. « ἐξάπτω » (attacher, v. 24) et « προσάπτω » (ajuster, v. 859) dans AUGER, 1980 p. 65
[6] AUGER, 1980, p. 65 ; SEGAL, 1982, p. 226.
[7] Cf. « ὀράω » (voir, v. 811, 815, 823, 912, 914, 918, 924, 927 et 940) ; θεατής (qui contemple, v. 829) ; κατάσκοπος (espion v. 838, 916 et 956) ; φαίνομαι (avoir l'air, v. 925) ; εἰκάζω (ressembler, v. 942) ; φύλαξ (veilleur, v. 959) ; ἐπίσημος (qui se fait remarquer, v. 967).
[8] FOLEY, 1980, p. 112 ; SEGAL, 1982, p. 217.

spectateur, par cette distanciation avec l'intrigue et les personnages, acquiert un statut omniscient et peut tout comme le dieu se réjouir des atermoiements des personnages dictés par Dionysos.

2) Le spectacle du *mèchanéma* de Dionysos

a) Dionysos, « δεινότατος ».

Certains commentateurs considèrent que c'est Penthée qui pousse Dionysos au complot, et non Dionysos qui attire Penthée dans son piège. Ils en appellent à la bonté et à la sincérité du dieu[1] : « οὔ φημι χρῆναι σ᾽ὅπλ᾽ἐπαίρεσθαι θεῷ,/ ἀλλ᾽ἠσυχάζειν· » (Je déclare qu'il ne faut pas lever les armes contre un dieu, mais se tenir tranquille, v. 789-790) ou « Ποῖον τι, σῶσαι σ᾽εί θέλω τέχναις ἐμαις ; » (Quel piège, si par un stratagème je veux te sauver ?, v. 806). H. Oranje a lu dans ce passage deux différentes tactiques adoptées par Dionysos : d'abord il tente de raisonner Penthée de ne pas prendre les armes, ensuite il fomente la mise en place du travestissement et ce n'est qu'à partir du vers 810 composé de la seule interjection « Ἄ » qu'il va le mettre en place[2].

Il nous semble pourtant que le verbe « ἠσυχάζω » (être calme, tranquille), dérivé de l'adjectif « ἥσυχος » (tranquille, calme gentil)[3] n'illustre pas la paix que recommanderait Dionysos, ainsi que l'avance J. Roux en renvoyant aux paroles du chœur (v. 388-90) ; car l' « ἠσυχία » (tranquillité, calme, silence) n'appartient pas autant qu'on pourrait le croire aux grands concepts que sont l'amour, la paix etc., mais semble plutôt porter sur des valeurs du quotidien. Le verbe est utilisé ailleurs dans les tragédies et, dans la plupart des cas, il est révélateur du ton de confrontation voire de discorde entre deux partis, où l'un des deux dit à l'autre de se taire ou de se calmer[4]. Si Dionysos propose de sauver Penthée « σῶσαι σ᾽εί θέλω », sa sincérité reste à soupeser puisqu'il associe cette promesse de salut au terme « τεχνή » (stratagème) : il s'agit bien d'un piège. Enfin l'interjection « Ἄ » témoigne en effet d'un changement non pas de tactique mais de rythme : il s'amplifie, comme approche le piège de Dionysos. Pour R. D. Dodds qui traduit « Ἄ » par « Stop ! », cette interjection est synonyme d'indication scénique : Penthée semblait vouloir quitter la scène, Dionysos l'en dissuade diligemment. Car Dionysos est aussi terrible qu'il est bon comme il le dit lui-même (v. 859-861)[5] :

[…] γνώσεται δὲ τὸν Διὸς Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεὸς δεινότατος, ἀνθρώποισι δ᾽ἡπιώτατος.	Il connaîtra le fils de Zeus Dionysos dieu absolu qui es né le plus terrible et le plus doux pour les mortels.

[1] DODDS, 1988 [1944], p. 172 ; ROUX, 1972, p. 493.
[2] ORANJE, 1984, p. 77-80.
[3] CHANTRAINE, s.v. « ἥσυχος », p. 417.
[4] Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 327 et 344 ; Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 620 ; Euripide, *Oreste*, 134 et 1350.
[5] Pour cette traduction, nous avons choisi de suivre les avis de E. R. Dodds qui lit dans « ἐν τέλει » le fait d'être entier, complet (*full*, *comlete*) dans DODDS, 1988 [1944], p. 182.

Nous allons à présent voir comment Dionysos, le dieu du rire, a tramé tout au long des *Bacchantes* le terrible piège pour Penthée, « ὃς θεομαχεῖ » (celui qui combat le dieu comme il l'appelle, v. 45), en mettant le spectateur dans la confidence.

• Le piège : attirer Penthée jusqu'au *sparagmos*.

Dès le prologue, il manifeste sa nature implacable et indique qu'il est venu à Thèbes pour faire reconnaître son culte : « Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ'ὕπερ / φανέντα θνητοῖς δαίμον'ὃν τίκτει Διί. » ([…] que je plaide pour ma mère, en me montrant aux hommes comme le dieu qu'elle enfante à Zeus, v. 41-42.) et « Ὧν οὕνεκ'αὐτῷ θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι / πᾶσιν τε Θηβαίοισιν. […] » (Voici pourquoi je lui démontrerai que je suis né dieu, à lui et à tous les Thébains, v. 47-48). Etant donné qu'il s'agit de sa seule occurrence dans les tragédies, le verbe « ἀπολογέομαι » a retenu notre attention. Il est associé la plupart du temps à l'idée de défense comme nous l'avons relevé dans les *Thesmophories* où les femmes veulent faire le procès d'Euripide (v. 180) : Agathon surpris par la requête d'Euripide (le travestissement) lui demande pourquoi il ne va pas se défendre lui-même. Traduit par « défendre quelqu'un » par M. Lacroix, « plaider pour quelqu'un » par Ph. Brunet, il est aussi traduit par « venger quelqu'un » par H. Grégoire. La traduction de ce dernier est une sur-traduction : mais nous comprenons ce choix par l'emploi du préfixe ἀπο- qui donne l'idée d'écarter, d'éloigner : les Thébains vont apprendre *suo cum malo* ce que c'est que de négliger Dionysos[1].

Nous n'avons pas trouvé de proposition de traduction pour ce mot dans le dictionnaire étymologique de Chantraine (p. 625-626), mais nous reconnaissons la racine des mots courants « λέγω » et « λόγος » à partir desquels « les novations essentielles » qui ont été construites visent « la parole ou le raisonnement ». Avec la formation du verbe au moyen, l'idée d'un processus verbal personnalisé ouvre en effet le champ de la démonstration et du procès : Dionysos vient pour que justice soit rendue à sa mère et à son statut de dieu. Mais la joute verbale et l'exposition d'une vérité ne sont pas seulement réservées à l'espace du tribunal : c'est aussi le propre de l'espace théâtral. Nous pouvons rappeler ici combien ces deux espaces ont entretenu de liens ensuite comme étant tous les deux « des lieux de la parole éloquente »[2]. D'après D. Auger, Dionysos se manifestera à la fin des *Bacchantes* sur le *theologeion*[3], là d'où parlent les dieux ; et le *logeion* désignera à époque tardive une scène de théâtre. Les termes « φαίνομαι » (apparaître, v. 42), « ἐνδείκνυμι » (montrer pleinement, v. 47) et « δείκνυμι » (montrer, v. 50) viennent renforcer l'idée qu'il va jouer sa défense pour que la vérité sur sa naissance éclate au grand jour : sa

[1] DODDS, 1988 [1944], p. 68.
[2] Cf. M. Fumaroli, « Le corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronunciatio rhetorica* au XVIIème siècle », *XVIIème siècle*, n°132, 1981, p. 236-264, cf. GROS DE GASQUET, 2007, p. 502-503. Bien souvent les théâtres antiques étaient utilisés comme lieux d'assemblée.
[3] AUGER, 1983, p. 62.

manifestation scénique est une démonstration de puissance. Elle mêle mystérieusement rhétorique et théâtre, justice et sacré.

Dionysos donne un avertissement à quiconque ne le reconnaîtrait pas (v. 32-36) :

Τοιγάρ νιν αὐτὰς ἑκ δόμων ᾤστρησ᾽ἐγὼ μανίαις· ὄρος δ᾽οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν· σκευήν τ᾽ἔχειν ἠνάγκας᾽ὀργίων ἐμῶν,	Alors je les ai chassées de leur maison, piquées de l'aiguillon du délire ; elles habitent sur la montagne, l'esprit frappé, contraintes de porter la tenue orgiaque.

Voici ce qui est arrivé aux sœurs de sa mère qui n'ont pas reconnu son union avec Zeus. Les termes « οἰστράω » (piquer de l'aiguillon) « μανία » (folie) et « παράκοπος » (frapper de folie) font étrangement écho à : « ἐνεὶς ἑλαφρὰν λύσσαν » (en lui instillant la douce folie, v. 851), formule à propos de laquelle J. Roux précise qu'elle renvoie à l'image de l'aiguillon qui injecte la folie. Enfin le terme « ἀναγκάζω » indique que c'est inévitable et inscrit les *Bacchantes* dans l'histoire des tragédies tragiques ainsi que nous l'avons relevé dans notre introduction[1].

Dionysos donne un avertissement à quiconque essaiera de prendre les armes (v. 50-52) :

[…] ἢν δὲ Θηβαίων πόλις ὀργῇ σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν ζητῇ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.	Mais si, dans sa fureur, la ville de Thèbes essaie par les armes de ramener les bacchantes des montagnes, je mènerai mes troupes de ménades en ordre de bataille.

La colère des citadins est et restera inacceptable, à leurs armes répondra l'armée des bacchantes : στρατηλατέω (diriger une expédition) fait écho à : μητρός καὶ λόχος (de ta mère et sa troupe, v. 916) dont J. Roux a soulevé le caractère militaire : les bacchantes sont un ensemble discipliné et redoutable[2]. Dionysos ne laisse aucun doute planer sur le sort réservé à Penthée qui tire sa colère de son père Echion[3] : cette colère « ὀργή » sera punie. Dès le prologue, les raisons de sa présence laissent à penser que dans cette pièce il sera plutôt « δεινότατος » que « ἡπιώτατος ». C'est bien la mort qu'il apporte, le *sparagmos* (v. 735 dans le discours du bouvier ; v. 1135 dans le discours du messager). Le nom même de Penthée fait écho à la souffrance : Penthée, *penthos*, (« πάσχω », pf. « πέπονθα », souffrir).

[1] Cf. L'« ἀνήκεστον » est l' essence de la tragédie aux yeux de B. Knox dans KNOX, 1979, p. 256, de même que c'est l'« ἀνάγκη » pour J. Roux dans ROUX, 1972, p. 536.
[2] ROUX, 1972, p. 529.
[3] SERGENT, 2016, p. 88.

Le prologue n'est évidemment pas le seul passage où nous pouvons relever la puissance de la parole du dieu. Ce qui pour H. Oranje[1] résonne comme une prière dans la scène de travestissement se fait parole performative : « Πρῶτα δ᾽ἔκστησον φρενῶν, ἐνεὶς ἐλαφρὰν λύσσαν » (D'abord, altère son esprit, en lui instillant la douce folie v. 850-51). R. D. Dodds a précisé que cette douce folie renvoyait à une folie dite « féminine » car, selon Kock (*Philemon*, fr. 171), le terme ἐλαφρός (« inconsistant ») qualifie plutôt le sexe féminin[2]. Ainsi fonctionne la « psychic invasion », tout est permis au dieu qui manie l'illusion théâtrale comme à la fin de la scène de travestissement (v. 973-977) :

Ἔκτειν᾽, Ἀγαύη, χεῖρας αἵ θ᾽ὁμόσποροι Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄγω τόνδ᾽εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὸ νικήσων δ᾽ἐγὼ καὶ Βρόμιος ἔσται. Τἄλλα δ᾽αὐτὸ σημανεῖ.	Agavé et vous les filles de Cadmos tendez le bras. J'amène le jeune homme au grand combat. J'en serai vainqueur et Bromios avec moi. Les faits, d'eux-mêmes, se manifesteront.

Dionysos dieu d'un théâtre tout puissant parle comme si Agavé et ses sœurs pouvaient l'entendre sur le mon Cithéron[3]. La parole perfomative du dieu fonctionne comme des indications scéniques. Lui qui avait promis un combat contre ceux qui prendraient les armes met ainsi en place le dernier acte de la pièce dont la fin était annoncée dès le prologue. Le *sparagmos* de Penthée incarne la démonstration impitoyable de la puissance scénique et divine de Dionysos : Bromios bruissant[4] ressortira victorieux.

b) Dionysos, le dieu du rire.

Mais Dionysos est aussi le « dieu du rire » ainsi que l'appelle J. Roux qui a réuni les références textuelles et picturales qui témoignent du rapport que le dieu entretient avec le rire[5]. Nous retrouvons trois occurrences du rire de Dionysos dans le texte des *Bacchantes* : dans le discours du serviteur qui a capturé Dionysos, celui-ci l'a suivi sans montrer aucune résistance, le sourire aux lèvres (« γελῶν » v. 439) ; et bien évidemment dans les chants du chœur que Dionysos entraîne au son des flûtes et du rire (« γελάσαι » v. 381). Après l'appel au combat de Dionysos (v. 973-977), le chœur, excité, loue la folie des bacchantes et la sacralité du dieu l'appelant à se manifester sous toutes ses formes humaine, animale et divine, au visage souriant (« προσώπῳ γελῶτι », v. 1021). Le terme « πρόσωπον » fonctionne ici comme une didascalie, car il désigne aussi bien le « visage » que le « masque ». Dionysos est donc le seul personnage de la tragédie à porter

[1] ORANJE, 1984, p. 80.
[2] DODDS, 1988 [1944], p. 180.
[3] DODDS, 1988 [1944], p. 197.
[4] Cf. fr. 56 *Édoniens* dans JOUANNA, 1998, p. 9.
[5] Cf. Graffito bachique du Dolicheneum ; Amphore à f. r. du Britisch Museum ; *Hymne orphique* 44, 3 ; Peinture décrite par Philostrate ; les Géloiastai, membre d'un thiase sont évoqués dans Athénée, VI, 246c dans ROUX, 1972, p. 378 ; références auxquelles nous pouvons ajouter les réflexions de W. Doniger O'Flaverty qui fait une comparaison des différents aspects comiques de Dionysos dans *Grenouilles* et dans les *Bacchantes*, DONIGER O'FLAVERTY, 1980, p. 96.

un masque souriant, il semble que soit là une des innovations d'Euripide dont le goût pour bousculer les conventions, d'après A. Foley, a fait évoluer le statut du masque en lui attribuant un double langage[1]. Le masque au sourire perpétuel de Dionysos symbolise la présence de la divinité, ainsi que la dimension métathéâtrale des *Bacchantes* : ce masque le dissocie de l'action, des autres personnages et démontre « la capacité de l'homme à créer et utiliser des symboles »[2].

Alors que les autres personnages, perplexes, ignorent la raison de ce sourire affiché, le spectateur, rendu complice par cette distinction, sait qu'il assiste à la mise en scène du *mèchanèma* du dieu. Cette polytonalité établit donc un rapport de connivence entre Dionysos et son public qu'il séduit par ce sourire. Mis dans la confidence, le spectateur peut apprécier toutes les figures d'ironie définies par G. Rosenmeyer[3] : les « structural irony », « forensic irony » et « blind irony », ou autrement dit l'ironie structurelle de la pièce (le *mèchanèma*) et, comme les appelle J. Jouanna, les ironies « involontaires » prononcées par Penthée et « volontaires » prononcées par Dionysos[4]. Nous n'en citerons que quelques exemples car les commentateurs ont tous relevé ces figures d'ironie, mais il est essentiel de rappeler à quel point tout ce qui se rapporte au jeu de la double entente crée un espace pour qu'une troisième fréquence, caractéristique de l'art théâtral, surgisse. Cette troisième fréquence est en quelque sorte garante du sentiment de supériorité du public dont se nourrit l'ironie.

Avant de revenir travesti sur scène, Penthée pense qu'il a toujours le choix ; il utilise par deux fois un mot renvoyant à la volonté : « Ἐλθόντ᾽ές οἴκους ἂν δοκῇ βουλεύσομαι » (Entrons dans le palais, là je déciderai, v. 843) et « ἢ τοῖσι πείσομαι βουλεύμασιν » (ou bien je suivrai tes conseils, v. 846). La première fois, le verbe « βουλεύομαι » lui est associé, la seconde fois le mot « βούλευματα » renvoie en fait à la volonté du dieu. Jusqu'à sa sortie de scène, il soutient que cette justice en laquelle il croit lui sera rendue : « Ἀξίων μὲν ἅπτομαι » (Justement méritée, v. 970) ; nous retrouvons aussi les termes « δίκη » (v.793) et « ἄξιος » (v. 796), mais le procès rendra ses lettres de noblesse à Dionysos. En ce qui concerne la « forensic irony », ce dernier fait naître chez Penthée le désir (« ἔρως », v. 913) d'aller voir les bacchantes, il lui promet plaisir (« ἡδέως », v. 815) et cajolerie « τρυφάς » (v. 969-70). Il prend un ton familier qui peut rappeler celui de la comédie[5] : « Ὦ τᾶν » (v. 802) ou « μὴ σύ γε » (v. 951). Penthée tombe dans le piège, mais Dionysos profite de ce temps pour continuer son numéro de prestidigitateur : il crée la confusion entre l'acteur et le dieu (v. 790, 825, 849-50 et 861) au point que Penthée voit dans cet étranger un ami ; tous deux seront conduits, ensemble, par le dieu qui se manifeste à lui sous la forme d'un taureau (« ἡμῖν » v. 920-921).

[1] FOLEY, 1980, p. 128-129.
[2] SEGAL, 1982, p. 224.
[3] ROSENMEYER, 1988, p. 500 sqq.
[4] JOUANNA, 2007, p. 482.
[5] DODDS, 1988 [1944], p. 174 et 195.

Dionysos va en effet conduire Penthée sur le mont Cithéron pour le *sparagmos* ; il rappelle ainsi les liens que son nom entretient avec le verbe « πάσχω » (souffrir) mais il va en même temps révéler une parenté de son nom avec le verbe « πείθω » (persuader)[1] et montrer son goût pour les jeux de mots : « Πείθει μὲν οὐδέν, τῶν ἐμῶν λόγων κλύων, / Πενθεῦ· » (Tu n'as pas l'air persuadé Penthée, en entendant mes paroles, v. 787-88). L'enjambement, la scansion et la ressemblance des deux mots les placent sur le même plan, tandis que la proposition adverbiale, dont la sonorité est presque inaudible, les met en valeur. Persuader Penthée d'être travesti est le clou du spectacle ; vu comme une innovation par R. Aélion ou jugé comme faisant partie intégrante du mythe d'après Murray[2] , le travestissement apporte sur la scène des éléments parodiques indéniables et illustre parfaitement l'ambiguïté propre à la nature du dieu : Dionysos mêle dans les *Bacchantes* ironie et burlesque pour le plus grand plaisir de son assistance. Ce ne sont pas les rires des bacchantes (« Πᾶν κρεῖσσον ὥστε μὴ ᾽γγελᾶν βάκχας ἐμοι », v. 842) ni celui des Thébains (« γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν», v. 854) qui guettent Penthée, ceux-là, on ne les entendra pas[3], mais bien ceux des spectateurs.

Enfin, il nous semble percevoir le rire de Dionysos qui prend un réel plaisir à jouer avec les mots : « Κρύψῃ σὺ κρύψιν ἥν σε κρυφθῆναι χρεῶν » (Tu te terreras, enterrement par quoi il faut te terrer, v. 955). Les assonances et allitérations formées par la reprise du terme « κρύπτω » (se cacher, se terrer), même avec cette allusion ironique à l'enterrement[4], lui donnent un côté « bon enfant ». Et le rire de Dionysos qui se joue des roi-tyrans qui n'ont pas compris leur erreur : « μόνος σὺ πόλεως τῆδ᾽ὑπερκάμνεις, μόνος » (Seul, tu as peiné pour la ville, le seul, v. 963). H. Oranje y lisait une intertextualité avec le genre de l'oraison funèbre[5], nous lisons dans la répartition de « μόνος » de part et d'autre du vers et l'évocation de la ville (« πόλις ») une référence parodique à *Œdipe Roi* (v. 629) quand face Créon, Œdipe s'écrie « ″Ω πόλις, πόλις ».

Dionysos, ironiste suprême[6], offre au spectateur la possibilité d'être de son côté et de profiter de sa position de supériorité. Le spectateur comme un voyeur ou comme « le lecteur qui ressent un léger malaise à l'idée d'avoir souri d'une plaisanterie grossière »[7] et condamnable partage le rire de Dionysos, le temps du travestissement ; son attention détournée fait passer le plaisir avant la culpabilité.

[1] SEGAL, 1982, p. 252.
[2] AELION, 1983, p. 253 ; innovation discutée par Murray dans DODDS, 1988 [1944], p. 181.
[3] ROUX, 1972, II, p. 505.
[4] LACROIX, 1976, p. 224.
[5] Thucydide, 2, 35-46 dans ORANJE, 1984, p. 962.
[6] SCHOENTJES, 2001, p. 200.
[7] SCHOENTJES, 2001, p. 194.

3) Comique et ironie tragique.

M. Dillon a justement soulevé combien les tragédies grecques ont pu exploiter le rire négatif, malgré la prégnance d'une « culture de la honte »[1] chez les Grecs : qu'il s'agisse du rire de son entourage ou du rire de ses ennemis, le citoyen athénien redoute que l'on rie à ses dépens. Penthée ne déroge pas à cette règle ; il ne voudrait pour rien au monde être exposé aux rires des bacchantes comme il le dit lui-même (v. 842) et comme le montre le champ lexical attribué à la honte : « ὕβρισμα, ψόγος ές Ἕλληνας μέγας » (l'outrage des bacchantes, une immense réprobation auprès des Grecs, v. 779) « αίσχρος » (v. 798) « αίδώς » (v. 828). Ce rire moqueur est pratiqué sur la scène tragique par les dieux eux-mêmes. Beaucoup de commentateurs comparent cette scène des *Bacchantes* avec l'ouverture de l'*Ajax* de Sophocle[2] où Athéna dit à Ulysse : « Οὔκουν γέλως ἥδιστος εἰς ἐχθροὺς γελᾶν ; » (N'est-ce pas le rire le plus agréable, que de rire aux dépens d'ennemis ?, v. 79). Mais il nous semble que la situation des *Bacchantes* et celle d'*Ajax* ne sont pas les mêmes, ne serait-ce que par la position qu'occupent ces scènes dans le déroulé de l'intrigue : l'une ouvre l'intrigue, l'autre la referme. Dans les *Bacchantes*, Dionysos s'est appliqué à laisser entrevoir les défauts de Penthée et à le faire percevoir comme l'antihéros de la pièce ; dans *Ajax*, nous n'avons pas pu suivre l'évolution du personnage de façon à avoir envie qu'il paye pour ses fautes. En outre, la présence d'Ulysse dans le prologue d'Ajax agit comme un filtre : c'est lui qui met le public sur la voie de l'empathie ; il se fait le relais des émotions. Dans les *Bacchantes*, point de filtre : le spectateur peut encore jouir des avantages que lui offre sa position de supériorité.

a) Le plaisir inavoué de l'ironie du sort…

• Le caractère de Penthée et la fonction de l'anti-héros.

Penthée, roi-tyran en pleine position de supériorité, concentre tous les défauts requis pour incarner une figure de l'anti-héros. Nous retrouvons ici tous les travers de ce type de personnages que nous avons relevés dans ce chapitre. Au début de la scène, le fils d'Echion pense encore pouvoir tout régler par la force et ce malgré les avertissements répétés. Il passe en revue tous ses contingents militaires (v. 779-785). Soupe-au-lait, nous lisons l'exaspération de Penthée dont l'orgueil mâle est blessé : « οὐ γὰρ ἀλλ΄ὑπερβάλλει τάδε, / εἰ πρὸς γυναικῶν πεισόμεσθ΄ἃ πάσχομεν » ([…] rien d'autre n'est pire que cela, venant de femmes subir ce que nous subissons, v. 785-86). La tournure elliptique « οὐ γὰρ ἀλλ΄ὑπερβάλλει τάδε »[3] dénote la familiarité du ton ; l'allitération en « s », la rage du roi-tyran. L'obsession des femmes (« πρὸς γυναικῶν »), du statut d'esclave (« δουλείας » v. 803), de l'argent (« Μάλιστα, μυρίον γε δοὺς χρυσοῦ σταθμόν », Tout à fait, et je donnerai

[1] DODDS, 1999 [1959], p. 28, note 106.
[2] DODDS, 1988 [1944], p. 191 ; ROUX, 1972, p. 527.
[3] « οὐ γὰρ ἀνεκτά ἐστι τάδε, ἀλλὰ ὑπερβάλλει τὸ μέτρον » dans DODDS, 1988 [1944], p. 172.

une énorme quantité d'or, v. 812). L'empressement se fait sentir par le vocabulaire[1] comme dans l'expression : « Σὺ δὲ παῦσαι λέγω » (v. 809). Nous retrouvons là l'expression habituellement présente lors de l'intensification des échanges, la reprise sarcastique d'un même terme qui rappelle le psittacisme : Dionysos dit : « Θύοιμ᾽ἂν αὐτῷ μᾶλλον ἢ » (Plutôt que … je sacrifierais, v. 794) ; Penthée rétorque : « Θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξιαι, / πολὺν ταράξας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς » (Je lui sacrifierai du sang de femme, comme elles le méritent, v. 796).

Dionysos l'appelle « τὸν νεανίαν » (v. 974). S'il semble à R. D. Dodds que cette précision peut excuser auprès du spectateur le comportement de Penthée, nous y lisons un travers de plus du roi-tyran. Cette accumulation de défauts justifie que Dionysos s'en prenne à lui. Dionysos par le travestissement nourrit le sentiment de revanche : « γυναικόμορφον ἀγόμενον δι᾽ἄστεως / ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρίν, αἵσι δεινὸς ἦν » (en l'emmenant transformé en femme à travers la ville, loin de ses menaces d'avant, qui les terrorisaient, v. 855-56). Que Penthée traverse la ville en travesti est donc un juste retour des choses.

• La logique d'inversion.

Penthée s'était lui-même moqué des vieillards (v. 250) comme de Dionysos (v. 493-494) : quoi de plus plaisant alors que d'assister au retournement de situation du type « arroseur arrosé ». D Lateiner a rappelé que la maxime populaire « qui rira bien, rira le dernier » existait déjà dans l'antiquité et parcourait non seulement l'art tragique mais aussi l'éthique de certains historiens comme Hérodote[2]. Le rire issu de la moquerie ou de la revanche est donc bien connu de l'antiquité. W. O'Flaverty Doniger a comparé dans les *Grenouilles* d'Aristophane et les *Bacchantes* les figures comiques de Dionysos : les *Grenouilles* offrent le spectacle d'un Dionysos d'abord « bouffon » qu'elle appelle « βωμολόχος » puis ensuite comme le dieu de la comédie ; dans les *Bacchantes*, il est d'abord l'objet des sarcasmes de Penthée qu'il transforme cruellement à son tour en «βωμολόχος »[3], en bouffon. Le travestissement obéit donc à la logique d'inversion que nous retrouvons dans les fêtes du type carnavalesque où « la hiérarchie est temporairement supprimée ou invertie »[4], et les valeurs héroïques[5] par lesquelles Penthée n'avait de cesse de jurer sont momentanément annihilées. Il est intéressant de noter que le vocabulaire associé à la toilette est le même que celui associé à la préparation militaire[6]. Excepté certaines précisions faites « βυσσίνους πέπλους »[7] (v. 821) ou

[1] « οὐκ ὀκνέω» (v. 780) « θυμόμαι » (v. 794) « πρὸς κέντρα λακτίζοιμι » (v. 795) « ταράσσω » (v. 797) « Ἄγ᾽ὡς τάχιστα, τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ » (v. 820) « πρόθυμος » (v. 829 et 912) « σπεύδω » (v. 913) « προσείω » et « ἀνασείω » (v. 930).
[2] « He who laughs last laghs best », « Better last smile than the first laugh », « Qui rit vendredi, pleurera dimanche » Racine, « γέλως ἄκαιρος κλαυθμάτων παραίτιος » Ménandre, *Monostichoi*, 144 (88) dans LATEINER, 1977, p. 173 et note 1.
[3] O'FLAVERTY DONIGER, 1980, p. 96.
[4] GIRARD, 1972, p. 179.
[5] SEGAL, 1982, p. 199-202.
[6] SEGAL, 1982, p. 195.
[7] La précision de la matière, en lin, évoque un vêtement typiquement féminin dans ROUX, 1972, p. 496.

« στολήν θῆλυν » (v. 828 et 852), tout le champ lexical utilisé dans cette scène pour les éléments du travestissement peut être utilisé pour parler des corps armés : « πέπλος » (v.821, 833, 835, 935, 938 et 951), « στέλλω » (v. 821 et 827), « στολή » (v. 830), « καταστέλλω » (v. 935), « ἐκτείνω » (v. 831), « κοσμέω » (v.934) et « χαλάω » (v. 935) s'appliquent aussi bien aux équipements militaires qu'aux parures des femmes.

• Décomposition de l'ironie tragique et du renversement.

La place et l'espace dédiés au travestissement de Penthée ont bien sûr quelque chose de cruel, comme le dit Dionysos lui-même dans cette scène : « Ὅμως δ᾽ἴδοις ἂν ἡδέως ἄ σοι πικρά ; » (piquant, amer, cruel, v. 815) ; néanmoins il semble qu'éprouver du plaisir avant les retombées tragiques fasse partie du processus du spectacle. Il faut rappeler ici que Sophocle dans *Œdipe Roi* a lui aussi introduit des éléments de comédie au moment de l'*acmé*, comme nous l'avons montré dans la scène de confrontation d'Œdipe avec le Corinthien et le vieux berger, mais ici, Dionysos, plus encore que les personnages populaires, détient un potentiel comique dans sa nature et il l'a cultivé dès le début du drame. Contrairement à J. Roux, nous pensons qu'en prenant son temps pour mettre en place le travestissement, Dionysos détourne l'attention du spectateur du *sparagmos* final qui est connu des spectateurs. Raconté dans le *Penthée* de Thespis et celui d'Eschyle dont il ne nous reste que quelques fragments, le chœur des Euménides nous livre un témoignage du terrible combat qui l'opposa aux bacchantes[1]. La scène de travestissement est de l'ordre du divertissement pur qui, nous pensons l'avoir démontré, appartient au procédé structurel des tragédies tragiques.

Il ne s'agit donc pas dans les tragédies grecques de suspens, puisqu'elles reprennent des mythes connus, mais d'attentes et de jeu sur la reprise. Leur succès dépend indéniablement de leur lien avec le public car, comme le dit B. Deforge : « Les spectateurs athéniens venaient au théâtre voir la mort, la mise à mort et les cadavres ; ils venaient apprécier comment leurs auteurs préférés s'y prendraient pour leur montrer toujours davantage et toujours mieux la mort de leurs héros préférés, leurs cadavres préférés, leurs cadavres « exquis » »[2]. Certes, B. Deforge fait référence à la mise à mort et à la représentation de cadavres sur la scène attique ; néanmoins, il a soulevé la dualité des émotions que procurent le théâtre grec et la tragédie qui, en représentant des événements remplis de douleur, nous donnent du plaisir[3]. Dans les *Bacchantes*, les attentes sont comblées pour que le rire cruel du spectateur en position de supériorité éclate. La délimitation de la scène de travestissement lui garantit un espace et fonctionne comme le temps court inséré dans le temps long de la tragédie qui n'est pas mis à mal.

[1] Eschyle, *Euménides*, v. 25-26 dans AELION, p. 251-259.
[2] DEFORGE, 2010, p. 131-132. Note 2 : « Ce qu'a bien compris le metteur en scène Matthias Langhoff, par sa mise en scène de l'été 1997 à Épidaure : les morceaux de Penthée étaient de vrais morceaux de viande de boucherie sanguinolents ».
[3] SEGAL, 1982, p. 216.

b) … n'entame pas résolution tragique !

« The « δέσις » of the plot is now complete, the « λύσις » is about to begin » : cet énoncé de E. R. Dodds[1] résume brillamment les mécanismes d'ordres structurel et téléologique de la tragédie dans lesquels l'ironie tragique est un moyen et une fin : elle permet au processus de l'intrigue de se mettre en place, elle dicte le rétablissement moral. Alors que le travestissement appartenait encore à l'intrigue, la mort de Penthée conduit sur le Cithéron appartient assurément au dénouement.

Le sacrifice de Penthée, écho à la mort de Dionysos lui-même, est à la jonction des aboutissements du mythe et de la tragédie, du théâtre et du festival. Cette ultime tragédie d'Euripide renoue avec les origines rituelles, sacrificielles et funéraires : « Ce drame est donc à la fois un retour aux origines dionysiaques de la tragédie et une recherche extrême dans le défi de la monstration de la mort »[2].Lorsque Dionysos réajuste la tenue de Penthée (v. 932-936), il touche son corps à des endroits précis d'après J. Labarbe ; il le touche « au front, à la taille et aux jambes, moins pour rectifier sa toilette en désordre que pour magnétiser sans retour un corps promis au sacrifice »[3]. Le travestissement en lui-même renvoie aux rituels d'initiation, toujours connus d'Euripide et de ses spectateurs[4], dans lesquels la logique d'inversion est partie prenante, et, comme nous l'avons déjà souligné, « les hiérarchies sont temporairement supprimées ou inverties »[5]. L'ironie tragique se fait l'agent du rétablissement des valeurs héroïques en inversant la situation dramatique, ce que Ch. Segal appelle le « reversal of heroic value »[6]. R. Girard, qui associe la violence au rôle de la fête, considère les *Bacchantes* comme un modèle de « lynchage » réussi : il lit dans les *Bacchantes* et dans le culte de Dionysos les prémices des fêtes carnavalesques auxquelles il prête aussi des valeurs cathartiques. Le rôle du carnaval procède par inversion et résout la violence par la violence. Lors de ces fêtes le roi des fous, le bouffon désigné comme la victime émissaire sera immolé : c'est le cas de Penthée qui est traité par Dionysos comme le « βωμολόχος » et qui endosse le statut de l'anti-héros. Cette mise en scène du carnaval confère alors au théâtre et aux festivals des Grandes Dionysies, au cours desquelles les tragédies étaient représentées, un rôle culturel et éthique. Elle illustre cette nature paradoxale de la tragédie qui crée l'illusion, tout en cherchant à transmettre une vérité[7].

L'effet cathartique, qui provoque horreur et pitié chez le spectateur, est en outre amplifié par Euripide qui a fait d'Agavé celle qui conduit les bacchantes au meurtre de son propre fils. Il trouve sa résolution lorsque cette dernière revient sur scène muni du masque de

[1] « δέσις » et « λύσις » dans ARISTOTE, *Poétique*, 1455b ; « l'intrigue est désormais achevée, le dénouement peut commencer » DODDS, 1988 [1944], p. 197.
[2] DEFORGE, 2010, p. 131-132.
[3] J. Labarbe, Mél. Gessler, p. 692 dans ROUX, 1972, II, p. 533.
[4] SEGAL, 1982, p. 170.
[5] GIRARD, 1972, p. 179.
[6] SEGAL, 1982, p. 203.
[7] SEGAL, 1982, p. 216.

Penthée. Le masque vide qui syncrétise les données de l'art théâtral, redonne ses lettres de noblesse à Penthée à qui, d'un coup, tout est pardonné : il retrouve ainsi un statut de héros que les commentateurs du début du XXème siècle lui prêtait volontiers[1]. Penthée antihéros est le « φαρμακός »[2] qui va expier l'impiété de toute la ville. Par ce travestissement théâtral du rituel, Dionysos manifeste aussi bien sa terrible nature que sa bonté : mais contrairement à J. Roux, nous pensons qu'il est en fait le « σωτήρ » de Penthée, comme celui de Thèbes. En outre, Dionsysos est par cette manifestation théâtrale, le « σωτήρ » des spectateurs, puisque la position de supériorité que le spectateur omniscient partageait avec le dieu est grandement mise à mal, comme a été mise à mal celle du roi-tyran. L'ironie tragique ne s'attache donc pas seulement à renverser l'*hybris* de l'anti-héros mais aussi à fédérer les émotions sans scrupule du spectateur. Elle a donc une fonction dramatique, une fonction didactique et une fonction esthétique. « La cité qui tolère des impies dans son sein risque d'endosser elle-même toute entière le bénéfice de leur impiété »[3]. Cette affirmation de Platon pourrait être adaptée au traitement des formes de l'ironie : prendre appui sur le rire malveillant présente un certain risque, mais son renversement sur la scène tragique permet de le domestiquer.

[1] JOUANNA, 1998, p. 14.
[2] ROUX, 1972, II, p. 538-539.
[3] PLATON, *Leg*., 910b.

Conclusion

Nous venons de montrer combien les éléments comiques autant de type « βωμολοχία » que relevant de l' « εἰρωνεία » parcouraient l'ensemble des tragédies que nous avons définies dans notre introduction comme des tragédies tragiques. En suspension au fil du texte, ils participent aux mouvements de l'intrigue et rythment l'horloge théâtrale : l'irrégularité qu'ils apportent avec eux nourrit les péripéties sans lesquelles il n'y aurait pas d'histoire. Euripide semble finalement avoir poussé plus avant les rapports entre comique et spectacle dans ses tragédies moins tragiques : l'évolution du genre est somme toute naturelle. Qu'ils soient affiliés aux personnages secondaires ou aux rois-tyrans, ces éléments comiques font avancer l'intrigue comme le conflit inhérent à la nature des tragédies en détournant l'attention du spectateur : paradoxalement, ils renforcent et contrent l'action dans le même moment. Néanmoins le rôle de ces éléments comiques semble interroger, plus que l'aspect mécanique du théâtre, l'essence du présent de la représentation : en effet, puisque le caractère événementiel du théâtre grec demande l'existence d'un public, l'art théâtral repose sur une relation à double entente : celle des personnages et celle du public. Et comme le présent de ses personnages ne sera jamais complètement celui des spectateurs, le décalage inévitablement induit, la double réception et les effets de distanciation, créent un espace idéal pour qu'un comique, même inavouable, s'exprime.

Là entre en jeu l'ironie tragique par laquelle, malgré tout, est rétabli un ordre moral. Elle qui s'adresse directement au spectateur exerce une « finalité utilitaire »[1] à la fois au niveau du drame, comme au niveau de la corporation des citoyens. Le « tragic reversal » renverse les valeurs morales pour ré-instaurer « l'intégrité héroïque »[2] : nous l'avons vu, Penthée retrouve un statut de héros à la fin des *Bacchantes* ; il en va de même pour Créon dont le conflit l'opposait à Antigone, ou pour Œdipe qui sans le savoir se battait contre lui-même. Il n'est alors plus nécessaire de savoir quel est le véritable héros des tragédies, étant donné qu'il s'agit aussi du parcourt d'un anti-héros qui retrouve par l'ironie tragique un statut héroïque. En dressant le roi-tyran en position de supériorité, l'ironie tragique dresse par le même biais la position de supériorité du spectateur : le rire malveillant que craignait Platon[3] est bien traité dans les tragédies tragiques, mais il est intégré à un processus qui répond à une logique de contraire et de transgression.

[1] ROUBINE, 2000 [1990], p. 52.
[2] MICHELINI, 1987, p. 63.
[3] « Il ne faut pas non plus que nos gardiens soient portés à rire ; car, si l'on se livre à un rire violent, il entraîne généralement un changement violent dans l'âme. […] Il est don inadmissible qu'on représente des hommes respectables dominés par le rire, encore moins les dieux » dans PLATON, *Rép*, III, trad. E. Chambry, 388e-389a.

Cette logique, nous la retrouvons encore aujourd'hui dans nos théâtres : J. Grotowski, qui n'a eu de cesse de réinterroger la relation entre spectateurs et mythe pris comme « une vérité corporative », s'est appliqué à mettre en scène des situations taboues (« religion exprimée par le blasphème : l'amour parlant à travers la haine ») [1] ; sa tradition « catholique – ou anti-catholique » montre que « les deux extrêmes se touchent » [2]. Ainsi P. Brook dans une tradition qu'il appelle « élisabéthaine » tentera de lier public et privé, intime et foule, le secret et l'ouvert, le vulgaire, le magique. Il n'y a donc pas à proprement parlé de contradiction inconciliable à vouloir exposer à la vue de tous le rire malveillant pour mieux le gouverner. Le théâtre grec, par l'utilisation du rire, remplit une fonction didactique et fondatrice.

Voyons maintenant comment les metteurs en scène aujourd'hui ont interprété ces passages que nous avons étudiés. Ont-ils mis en scène le comique, comment et pourquoi ? Représenter le comique a-t-il un impact sur le cours de l'action tragique ? ou dans le cas contraire, son absence modifie-t-elle le fond de la tragédie ?

[1] GROTOWSKI, 1971, p. 21- 22.
[2] P. Brook dans GROTOWSKI, 1971, p. 11.

Partie deux : les éléments comiques sur la scène contemporaine.

Après avoir repéré les effets des éléments comiques « en deux dimensions » dans le texte, il nous a paru essentiel de les observer en pratique, dans le présent de leur représentation, en étudiant leurs expressions sur la scène contemporaine. Pour ce faire, nous avons dû établir une méthode de recherche pour notre étude terrain : assister aux représentations ou considérer le matériel audiovisuel qui nous permettait de visionner les captations des mises en scène qui n'avaient plus cours ; regrouper les articles de presse et analyser les différents dossiers pédagogiques ; et enfin rencontrer les metteurs en scène, les interviewer selon une grille identique de questions, puis retranscrire ces interviews. Une fois cet exercice de préparation effectué, nous avons tenu à rendre en détail l'élaboration du travail des metteurs en scène en analysant minutieusement l'interprétation particulière de chaque tragédie mise en scène : l'atmosphère créée selon les influences et les courants théâtraux de chacun d'entre eux, ainsi que les moyens d'expression scénique mis en place : le mouvement des corps, la diction et la gestuelle, la traduction ou encore la scénographie.

Lorsque l'on s'attache à la mise en scène des tragédies grecques aujourd'hui, des mêmes questions surviennent, ainsi que l'avait formulé R. Barthes, co-fondateur du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne : « Faut-il jouer le théâtre antique comme de son temps ou comme du nôtre ? faut-il reconstituer ou transposer, faire ressortir les ressemblances ou les différences ? »[1]. En effet l'état de ruine, déjà constaté à propos des textes tragiques[2], prend encore plus d'ampleur lorsque l'on s'intéresse à leur mise en scène : les conditions de représentation cultuelles et culturelles, les moyens techniques, la notion de théâtre codifié où gestuelle, mouvement et parole sont interdépendants, la question du chœur et de la fable sont autant de points problématiques[3] qui font surgir indéniablement le décalage existant entre le théâtre antique et le théâtre occidental moderne. Les pessimistes diront que « la tragédie grecque n'est guère qu'une cheville destinée à légitimer une théorie théâtrale qui par ailleurs n'a pas grand chose en commun avec le modèle antique »[4]. Mais c'est oublier que dans la conception même du théâtre grec sont intégrées les notions de reprise et de renouvellement[5] : l'évolution du genre tragique est inhérente à sa nature. N. Duplain-Michel et P. Vasseur-Legangneux à son tour[6] ont donc appliqué à l'analyse de mises en scène contemporaines ces interrogations substantielles de R. Barthes ; elles en ont retiré un concept en triptyque, les classant selon les principes de reconstitution, de suppression ou de transposition. Nous verrons à

[1] GTA fondation en 1935 ; « Comment représenter l'antiquité ? » [1955] dans BARTHES 2002, p. 147.
[2] MARX, 2012, p. 10.
[3] WILAMOWITZ, 2001[1959] ; DUPONT, 2007.
[4] HUMBERT-MOUGIN, 2003, p. 159.
[5] Cf. partie I, chapitre II, III ; ROMILLY, 1980, p. 2 ; BRUNET, 2001, p. 98.
[6] DUPLAIN-MICHEL, 1994 ; VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004.

travers nos analyses que ces principes se ramifient à l'infini en fonction de chaque mise en scène : restitution, actualisation et adaptation, métamorphose, détour et arrangement, etc.

Néanmoins ces ramifications propres à la mise en scène des tragédies grecques n'échappent pas aux réflexions que le théâtre occidental a développées depuis la fin du XIXème siècle. La question de R. Barthes, portant sur le fait de souligner le rapprochement ou l'éloignement par exemple, s'inscrit dans les problématiques soulevées dès Diderot avec l'opposition de jeu naturel ou de jeu d'imitation[1], dorénavant enracinées dans la culture du théâtre occidental. Elles rythmeront les divers courants qui, au fil des derniers siècles, se sont construits en regard l'un de l'autre : avec l'opposition entre les esthétiques naturaliste et symboliste[2], les signes descriptifs et les signes suggestifs, le jeu réaliste ou investi ou encore la poursuite de illusion théâtrale et l'exposition de la théâtralité[3]. D'après E. Barba, l'acteur contemporain occidental, dépourvu du répertoire « organique », fait face à la restriction de l'arbitraire et de l'absence de règle, quand les acteurs de tradition asiatique trouvent une liberté dans la contrainte[4]. Ces dualités de l'approche de la scène bien ancrée dans le paysage du théâtre occidental sont en quelque sorte le prix à payer pour les théâtres qui ont abandonné leur tradition de jeu codifié en se fixant sur le texte seul ou sur les indications du metteur en scène.

L'arrivée du cinéma semble d'ailleurs avoir encore un peu plus creusé l'écart et pousser le théâtre moderne à rechercher son identité en condamnant l'une des deux entrées au profit de l'autre. Les problématiques de retrait du texte, du retrait des personnages, la remise en question du processus d'identification, la recherche de l'épiphanie du verbe sont des manières d'explorer les questions de théâtralité[5]. D'autres auront tenté de retrouver un théâtre des origines en s'inspirant des théâtres orientaux, et en étudiant les dynamiques du corps[6] ; ou de retrouver des théâtres d'avant la séparation des arts au XVIIème siècle où la danse et la musique se mêlaient sans difficulté à l'art scénique[7]. Et enfin, pour lutter contre le divertissement du théâtre embourgeoisé, certains se sont lancés sur la voie du théâtre politique et engagé en confiant au mot « populaire » des ambitions fédératrices et utilitaires[8]. Néanmoins, toutes ces avancées du théâtre profiteront à certains qui puiseront chez leur pairs le matériel nécessaire à une

[1] DIDEROT, 2012 [1830].
[2] RIVIÈRE, 2001, p. 461.
[3] FOLCO, 2010, p. 57-59.
[4] BARBA, 2008, p. 14.
[5] Cf. les remises en question des théories aristotélicienne et le textocentrisme, la sur-marionnette de Meyerhold, la distanciation de Brecht, les personnages vus comme des positions de jeu chez A. Vassiliev, etc.
[6] Nous pouvons citer ici entre autre : G. Craig, J. Copeau, E. Decroux, J. Grotowski, E. Barba et J. Lecoq etc.
[7] BARBA, 2008, p. 124 ; GREEN, 1988.
[8] Comme Brecht ou plus tard J. Vilar et A. Vitez.

réconciliation[1]. Nous aurons l'occasion, au fil de nos analyses, de revenir plus longuement sur ces différentes problématiques en fonction de l'univers créé pour chacune des mises en scène étudiées. Nous pouvons d'ores et déjà avancer que du théâtre antique la recherche théâtrale occidentale aura hérité ce besoin de sans cesse se réinventer, de trouver des moyens qui pallieraient cette dichotomie.

Parler du comique à propos des mises en scène des tragédies grecques s'inscrit aussi dans une logique de réconciliation comme dans une volonté de s'émanciper de la séparation des genres comique et tragique et de réhabiliter la notion de divertissement qui reste, quoiqu'on en dise, une des données de la représentation théâtrale. Le plaisir des spectateurs devant ces tragédies de concours était un élément fondamental, comme nous l'avons démontré dans notre première partie. La méprise sur le comique et l'éclat de rire au théâtre remonte au XVIIème siècle, à la naissance d'« une société des mœurs » qui a tenté de les réglementer, selon D. Bertrand[2]. Auparavant associé à la commedia dell'arte et aux théâtres de foire, le comique au théâtre a bien fini par être policé. Pour cette étude portant sur les éléments comiques sur la scène contemporaine, nous avons choisi neuf mises en scène qui ont représenté les *Bacchantes* d'Euripide, *Antigone* de Sophocle et *Agamemnon* d'Eschyle, et dont le matériel disponible était équivalent. Il ne s'agit ici en aucune manière de démontrer qui des metteurs en scène a le mieux respecté la forme ou le fond des tragédies en question, puisque nous ne pouvons juger l'art scénique de l'époque attique avec exactitude ; mais de voir si les éléments comiques portés par les personnages populaires, par les rois-tyrans ou par la pièce elle-même, tels que nous les avons relevés dans la première partie, se manifestent sur la scène. Si le potentiel comique de chacune de ces pièces n'est évidemment pas comparable, le traitement du comique sur la scène, oui. Ainsi nous allons voir, pour les représentations qui ont choisi de représenter les éléments comiques, comment ceux-ci s'expriment sur la scène à travers les éléments de rupture, du costume à la diction et à la gestuelle ; quels rapports ils entretiennent avec le public : les phénomènes de connivence qui s'établissent avec lui dans le présent de la représentation ; et, en interrogeant ainsi la relation du comique avec le rire, nous demanderons si le comique contre ou amplifie le tragique ; puis, pour celles qui n'ont pas représenté les éléments comiques, nous étudierons ce qui, dans leur élaboration, a provoqué leur absence ou leur inversion.

Nous nous intéresserons donc d'abord aux pièces qui ont fait preuve d'un comique « assumé » où rire et comique se confondent volontiers, avec les *Bacchantes* d'Euripide mises en scène par Coralie Pradet (2013) et Philippe Brunet (2015) et *Antigone* de Sophocle mise en scène par Adel Hakim (2013). Puis nous étudierons les pièces qui ont laissé entrevoir un comique « suggéré » où rire et comique finissent par se distinguer avec *Antigone* de Sophocle mise en scène cette fois par Farid Paya (1998), Jacques Nichet

[1] Nous pensons par exemple à P. Brook dont les « réalisations conjuguent en un merveilleux équilibre, l'exigence stanislavskienne d'authenticité, la virtuosité meyerholdienne et la rigueur bouleversante de Grotowski » ROUBINE J.-J., dans LECOQ, 1987, p. 85.
[2] D. Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique* dans QUÉRO, 2000, p. 68.

(2003) et Olivier Broda (2012). Après cette analyse scénique des éléments comiques représentés, nous nous pencherons sur les raisons qui ont poussé les metteurs en scène à ne pas les représenter ou à les sur-interpréter avec l'étude d'*Antigone* de Paulo Correia (2009) et de l'*Agamemnon* d'Eschyle mis en scène par Olivier Py (2008) et Cyril Cotinaut (2015).

Chapitre I : Le comique assuré.

Pour ce chapitre portant sur les mises en scène contemporaines qui ont délibérément représenté les éléments comiques nous analyserons deux représentations des *Bacchantes* d'Euripide ainsi qu'une représentation d'*Antigone* de Sophocle. Il s'agit respectivement de la mise en scène de Coralie Pradet et la compagnie des Ménades (2013-2015) et celle de Philippe Brunet et le théâtre Démodocos (2015) ; pour *Antigone*, nous analyserons la mise en scène d'Adel Hakim et le Théâtre National Palestinien (2013).

A) Coralie Pradet, les *Bacchantes* d'Euripide.

1) Généralités.

Formée à l'École du Passage[1] et passionnée par l'énergie déployée sur scène autant lors des représentations du Théâtre du Soleil que face aux ballets de danse contemporaine de Pina Bausch, Coralie Pradet a commencé par tisser des liens avec le théâtre en s'appuyant sur la découverte du corps et du mouvement[2]. Elle éprouve une fascination réelle devant ces spectacles dont les effets de dynamisme transcendent les acteurs comme l'assemblée qui les contemple, à la manière d'un vol d'étourneaux dont l'auto-organisation régie par la *criticalité*[3] inspire aux spectateurs une impression d'immensité.

En 2012, elle crée spécialement pour monter des tragédies d'Euripide, la compagnie des Ménades avec, entre autres, d'anciens partenaires de la compagnie Libre d'Esprit où elle a pu goûter à la vie de troupe et expérimenter sur scène des spectacles grandioses et galvanisants. Elle effectue en parallèle un stage de danse et de musique au Sénégal qui lui permet encore une fois d'intégrer les phénomènes de code et d'improvisation qui rythment et donnent leurs intonations aux gestes. Coralie Pradet aura donc bâti son approche de la mise en scène des tragédies grecques sur les rapports dynamiques qu'entretiennent les corps entre eux ; la danse régira en partie leurs déplacements et notamment pour l'interprétation souvent problématique de la figure du chœur : « En effet, le chœur n'est plus une réalité culturelle pour le public, si bien que les créateurs se heurtent à plusieurs difficulté pour en trouver une forme équivalente ou un transposition »[4].

Elle avait eu pour première intention de monter les *Troyennes*, (pièce qui lui tient d'ailleurs toujours à cœur), mais son choix a fini par se porter sur les *Bacchantes* pour de

[1] Fondée par Niels Arestup, l'École du Passage était centrée sur le rapport au corps, les cours privés concernaient aussi bien l'art dramatique que la danse et le chant.
[2] Nous renvoyons ici aux ouvrages *L'énergie qui danse* de E. Barba (2008), et *Le corps poétique* de J. Lecoq (1997) qui relatent les recherches théâtrales portant sur la dynamique des corps en mouvement.
[3] Les phénomènes de *criticalité* (auto-organisée) sont des phénomènes qui se produisent dans des systèmes en déséquilibre dynamique, notion utilisée en physique, elle convient aussi pour décrire le vol des oiseaux en groupe. Elle est le point où le mouvement du groupe se casse pour reprendre un autre cours.
[4] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 117.

multiples raisons. Bien qu'elle se méfie d'enfermer le sens aussi bien dans un point de vue éthique que politique, la mise en scène de tragédies grecques aujourd'hui se dissocie difficilement de projections inévitablement personnelles et actuelles : ayant une idée trop aboutie de l'esthétique à adopter pour les *Troyennes*, esthétique qui l'aurait amenée à privilégier la forme plutôt que le fond, elle s'est résolue à monter les *Bacchantes* que ses conflits internes et ses respirations comiques rendaient, à son avis, plus accessible à un public contemporain.

2) Élaboration des *Bacchantes*.

a) Le multiculturel.

De nature à suivre son *kairos*[1], Coralie Pradet a mis à profit l'apprentissage reçu lors de son stage au Sénégal pour élaborer les fondements de sa mise en scène des *Bacchantes*. Et c'est en rappelant à sa mémoire la version des *Bacchantes* de Wole Soyinka[2] que le lien entre Dionysos et l'étranger, Dionysos l'Africain est devenu clair : Penthée incarne de ce fait la position de l'Occident. Néanmoins consciente que le conflit des *Bacchantes* ne doit pas se restreindre à l'opposition entre Afrique et Occident seule, elle a composé le chœur des Ménades d'étrangères aux origines multiples (Colombie, Uruguay, Chine, Japon, Manouches), diversifiant ainsi les codes gestuels et les mouvements du corps : paraîtront alors sur scène butô, flamenco, tango, danse africaine, danse contemporaine, etc. Si Patricia Vasseur-Legangneux parle de chœur « musical », nous parlerons plutôt de chœur chorégraphié pour nommer ce groupe qu'a voulu constituer Coralie Pradet et qui n'a pas pour vocation de représenter un rituel, ni de former une assemblée populaire mais de « faire corps ensemble » comme le concevait Jacques Lecoq[3].

Plutôt qu'une tentative de reconstitution de la fonction énigmatique du chœur, c'est le mélange et le multiple qui ont façonné les conceptions de représentation de la metteuse en scène. Pour reprendre les réflexions de Patricia Vasseur-Legangneux, il semble que Coralie Pradet s'est, elle, attachée à mettre en scène « l'addition de quinze individualités unies » et non « l'individualité multipliée par quinze » pour former « la collectivité » du chœur comme pour prolonger le sens qu'elle prête à cette tragédie d'Euripide.

Si elle a abandonné l'idée de rendre dans sa traduction les effets liés à la prosodie antique et les liens qu'elle entretient avec la gestuelle[4], elle a vu dans les joueurs de sabar rencontrés au Sénégal un moyen de transcrire cet aspect rythmique du chœur : à la fois présent pour insuffler la pulsation de vie et de mouvement, il vient « soutenir l'édifice » de la tragédie par son caractère « terrien ». Coralie Pradet semble en un sens se rapprocher des réflexions de Philippe Brunet qui rattache le travail du chœur tragique au

[1] Au sens où l'entend Bernard Deforge voir DEFORGE, 2016, p. 149-153.
[2] SOYINKA, 1989.
[3] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 120 et 129 sqq. Jacques Lecoq et également Ariane Mnouchkine.
[4] Cf. L'analyse de la mise en scène de Ph. BRUNET.

chœur satyrique, comme une manière de « quitter la tête pour descendre dans les jambes ». Elle a donc travaillé le chœur en dissociation : la partie chorale et chorégraphiée d'un côté, de l'autre la partie cadencée d'un chœur de percussion qui jouera – plus ou moins fort – tout au long de la pièce, le tout pour confondre les sens du spectateur et donner un aperçu de la folie dionysiaque. Ainsi les percussions accompagneront à la fois les récits rapportés du hors scène comme les chants du chœur, faisant le lien entre les Thébaines et les Lydiennes. Qu'est-ce que le chœur des Ménades sinon un transfert de la représentation de ces bacchantes que l'on ne voit pas ? Dionysos qui, d'après D. Auger, a inversé les espaces de la cité et du Cithéron a par ce biais inversé ces deux représentations du chœur. Ce dieu qui brouille les frontières entre illusion et réalité, entre hors scène et scène, brouille en même temps l'identité de ces deux groupes de femmes[1].

b) Le multiforme.

L'autre conflit majeur qui ressort à la lecture de cette pièce se porte sur l'opposition homme-femme transposable sans trop de difficulté à notre actualité. En effet, Penthée se battra tout au long de la tragédie pour rétablir l'ordre et faire revenir en ville ces femmes perverties qui ont quitté leur demeure (v. 215-220). Mais sans « plaquer » pour autant un affrontement totalement manichéen qui prononcerait la victoire des femmes sur les hommes, Coralie Pradet a voulu une fois de plus mettre l'accent sur le multiple et le multiforme à travers le personnage de Dionysos lui-même, laissant à l'ambiguïté fondamentalement constitutive des *Bacchantes* la place qui lui revient. Car on ne peut le nier : « la pièce n'est pas déroutante seulement par son issue particulièrement atroce, mais parce que le paradoxe et l'irrationnel s'y imposent avec insistance »[2].

Pour la première version de 2013, elle avait déjà dédoublé pour des raisons pratiques la figure de Dionysos[3], l'un endossait le rôle de l'acteur, l'autre, qui ne parlait pas bien français endossait le rôle de musicien ; et de même que Meyerhold pense que le travail de l'acteur commence après la première[4], de même Coralie Pradet peaufine son interprétation et la mise en scène des *Bacchantes* au fur et à mesure que les événements se présentent. Véritable adepte de la pensée divergente, elle a dû faire face à l'abandon de l'acteur qui jouait Dionysos pour sa seconde mouture de 2015, et l'a remplacé par une femme rencontrée entre temps, elle-même sénégalaise. Bien que les metteurs en scène aient fréquemment recourt à l'inversion homme-femme, acteur-personnage, pour leurs vertus de distanciation théâtrale, faire jouer Dionysos partiellement par une femme illustre surtout l'ambiguïté sexuelle du dieu comme l'exprime Florence Gherchanoc : « Ainsi, Dionysos est à la fois homme et femme. Sa nature est celle d'un homme, peut-être

[1] ROMILLY, 1963, p. 377.
[2] BLAISE, 2003, p. 2.
[3] Il nous paraît essentiel de rappeler que le dédoublement de la figure de Dionysos existait déjà dans la mise en scène de Ingmar Bergman en 1993.
[4] Selon lui le spectacle « n'arrive à maturité qu'avec le spectateur » ; MEYERHOLD, 1992, p. 319.

d'un jeune homme, un adolescent ; ses atours ceux d'une femme »[1]. Nous analyserons plus particulièrement les variations scéniques que le dédoublement féminin-masculin de la figure de Dionysos offre lorsque nous nous attellerons à l'analyse des effets comiques de sa mise en scène. Quoi qu'il en soit, cette nouvelle version lui a permis de d'approfondir et d'apporter des couleurs à cette forte opposition homme-femme contenue dans la pièce. Et pourtant, afin de ne pas réduire le sens des *Bacchantes* à la seule opposition homme/femme ni conduire le spectateur à adopter un seul axe de réflexion, Coralie Pradet a préféré introduire des hommes parmi le chœur des Lydiennes constitué normalement de femmes.

Si Nathalie Duplain Michel juge dangereuse « l'idée qu'un chef d'œuvre transcende la culture dont il est issu et aura toujours un sens, quel que soit le contexte de représentation », Meyerhold pense que « le théâtre doit jouer l'air de son temps sous peine d'anachronisme »[2]. Coralie Pradet rejoint nombre de metteurs en scène qui voient dans les tragédies grecques un moyen d'évoquer ces questions atemporelles sans pour autant « dénaturer l'œuvre d'origine » [3]. En effet, le contexte de représentation de la seconde mouture présentée à des lycéens au moment des attentats de Charlie Hebdo en janvier 2015, a montré que l'on peut présenter les *Bacchantes* et évoquer la remontée de l'intolérance, des extrémismes religieux de manière très contemporaine sans leur donner un sens à tout prix.

c) Scénographie et direction d'acteur.

Les choix de représentations scéniques de Coralie Pradet sont somme toute très minimes. Nous pouvons avancer que la scénographie et le décor sont quasi-nuls en ce que les éléments scéniques ne projettent vraiment les spectateurs dans aucune réalité –qu'elle soit fictive ou descriptive. Nous pouvons d'ores et déjà avancer que Coralie Pradet se positionne en héritière directe des conceptions modernes de la scénographie non figurative avancées par Adolph Appia au début du XXème siècle, dont la recherche d'absence de décor comme le souhaitait Antonin Artaud aboutit à une simplicité de représentation comme l'a ensuite imaginé Peter Brook[4] : il suffit d'un tapis qui représente la scène, deux personnes qui s'y croisent et qui deviennent les acteurs, et une troisième extérieure qui les regarde et qui devient automatiquement spectateur.

Avec un dispositif peu contraignant, cette mise en scène nous montre comment l'espace scénique s'adapte finalement aux déplacements des acteurs comme aux images mentales des spectateurs et permet ainsi à chacun des protagonistes de la représentation de garder une liberté d'action comme d'interprétation. Seuls quelques éléments de décor sont

[1] GHERCHANOC, 2003, p. 744-745. Lors de la première rencontre entre Penthée et Dionysos, le jeune tyran soulève la ressemblance du dieu avec une femme, vers 451-460 ; DODDS, 1988 [1944], p. 133-134.
[2] MEYERHOLD, 1992, p. 338.
[3] DUPLAIN MICHEL, 1994, p. 180.
[4] BROOK, 1998, p. 217 sqq.

effectivement nécessaires à sa mise en scène mais ils ont été « réduits aux objets qui sont indispensables à l'action dramatique. Ils contribuent non pas au sens mais à la dynamique de la pièce »[1] : nous y verrons un micro, une caisse… La lumière et une bande son viendront soutenir les moments d'hallucination de Penthée comme l'écroulement du palais par exemple.

Si Coralie Pradet n'est pas très encline aux décors, c'est en revanche par les costumes qu'elle a mis en place les règles d'illusion théâtrale, introduisant alors toute une atmosphère et engageant un imaginaire. Elle avait en tête de présenter un chœur composite de voyageurs, relié peu ou prou à la représentation des Roms. Le rouge et sa gamme de couleurs seront donc à l'honneur pour ces costumes peints sur des académiques chairs. Les membres du chœur avec, à leur tête, la figure de Dionysos se distinguent ainsi des protagonistes qui eux seront habillés de costumes de ville plus ou moins contemporains.



@ LC. FILM.

Concernant la direction d'acteurs, chœur des Ménades à part, tous les personnages répondent à des conventions de jeu que nous appellerons réalistes : de la traduction à la diction en passant par la gestuelle, en ce que ces différents modes d'expressions font tous référence à notre quotidien et n'effectuent pas au premier abord de rupture avec l'illusion théâtrale.

3) Un comique intimement lié au tragique.

En proposant les *Bacchantes* à la compagnie des Ménades, Coralie Pradet a constaté que le comique perçu n'était pas immédiat à la lecture, si ce n'était peut-être la scène de Cadmos et de Penthée. Elle a donc effectué un travail de coupe et de retraduction du texte

[1] GROTOWSKI, 1971, p. 66.

d'Euripide pour faciliter la compréhension à la fois des acteurs comme du public[1] ; car pour elle, ce comique qui parcourt toute la tragédie d'Euripide est essentiel pour la diffusion et la réception de cette pièce aujourd'hui.

Intimement convaincue que le mélange des registres comique et tragique est le propre de cette tragédie, Coralie Pradet a voulu mettre au cœur de sa mise en scène ces « changements de ton gratuits », pour reprendre A. Michelini[2]. Nous n'avons eu de cesse de démontrer que les phénomènes de décalage entraînaient la plupart du temps des répercussions comiques. En insistant à chacun des épisodes sur leur contradiction de ton – interne et externe, nombre de personnages, en commençant par Dionysos lui-même, apportent à cette représentation une dimension comique indéniable, opérant à la manière d'un voile qui se lève ou qui se baisse sur le tragique.

a) Dionysos : la méta-théâtralité, jeux du multiforme et du dédoublement.

Il semble que ce soit là la force du théâtre d'Euripide que de jouer « un jeu dangereux avec son public, il l'éblouit avec le *pathos* et les enchantements, mais calme toujours sa compassion, juste au moment crucial où les spectateurs seraient devenus incapables de se détacher de l'illusion théâtrale »[3].

Les jeux d'illusion théâtrale orchestrés en simultané par Dionysos montrent en effet la mise à mal de ce mode de représentation faisant alors de la méta-théâtralité un des points fondamentaux des *Bacchantes* [4]; nombres d'articles ont relevé la posture ambiguë de Dionysos en tant que personnage comme nous l'avons vu précédemment[5]. Coralie Pradet n'a donc pas hésité à l'exposer clairement : Dionysos entre en scène non seulement muni d'un micro – ce micro, bien qu'extérieur aux conventions de représentation choisies, confère au dieu cette place de metteur en scène qui lui est réservée, mais aussi parce qu'il vient du public[6] : cette rupture distanciatrice ouvre un canal de communication avec les spectateurs comme une troisième fréquence entre la salle et la scène qui permettra, nous le verrons, au comique de s'établir. La photo ci-après nous montre Dionysos s'adressant directement aux spectateurs : la gestuelle capturée, ou autrement dit, le doigt tendu vers le haut confirme qu'il possède bien ce don d'ubiquité, celui qui le fait appartenir à la scène comme à la salle.

---

[1] La traduction de Jean et Mayotte Bollack officiellement choisie pour le baccalauréat littéraire option théâtre en 2015 ne semblait pas très accessible pour des terminales, comme le lui ont rapporté les professeurs des classes devant lesquelles la compagnie des Ménades a joué.
[2] MICHELINI, 1987, p. 93.
[3] MICHELINI, 1987, p. 93.
[4] SAETA COTTONE, 2010, p. 1.
[5] Cf. Partie I, chapitre II, III.
[6] Techniques de « distanciation *déréalisante* » de « jeu où l'on joue avec le jeu » et qui vient désamorcer l'illusion ; cette technique systématique de distanciation est souvent pratiquée par la comédie et notamment par le théâtre de Labiche : elle ne vise pas le même but que la distanciation brechtienne, mais un comique d'énonciation, dans EMELINA, 1991, p. 87-91.



• Le Faux-lion ou Simb Gaïndé.

« Présent à la fois comme dieu, comme homme-femme et comme animal, Dionysos est bien celui qui abolit toutes les limites du monde ordinaire et fait disparaître les différences »[1], cette citation de D. Auger ne pouvait être plus juste, appliquée à la mise en scène de Coralie Pradet qui a choisi d'exposer au spectateur et non de suggérer le caractère multiforme du dieu. L'image ci-dessus nous présentait le double féminin de Dionysos en premier plan, son double masculin au second. Le détour par la culture sénégalaise lui a permis une nouvelle métamorphose du dieu : l'utilisation du Faux-lion qui syncrétise à la fois les effets liés au spectacle et à la transe, ainsi que les émotions propres à la peur et au rire[2], trouvera un judicieux écho dans cette mise en scène de Dionysos.



[1] AUGER, 1983, p. 61.
[2] GEROLDOVA, 2004, p. 182-200.

Outre la traduction scénique de l'hallucination de Penthée, cet ajout visuel du sous-texte permet à Coralie Pradet d'insérer des jeux de scène favorables à l'introduction du comique. Le Faux-lion apporte en quelque sorte cette double portée du rire et de l'horreur inhérente à la nature du dieu, comme le rappelle Rossella Saeta Cottone : Dionysos est revenu sur scène « pour affirmer le pouvoir de son art, un art supérieur qui dépasse les deux genres tout en les englobant »[1]. En effet, à l'occasion de son entrée en scène (toujours par le public), le Faux-lion effraie et surprend l'assistance dans cette demi-pénombre au moment où Penthée l'aperçoit. Il reste ensuite en scène, et lors du discours du second messager, cette nouvelle incarnation de Dionysos reprend les mêmes fréquences que celles de son double féminin en rétablissant la connivence avec le public au départ terrifié. Le second messager devient la cible du Faux-lion qui s'avère être drôle. Il joue avec lui et déclenche alors le rire des spectateurs qui s'amusent de cette peur qui a quitté la salle et a repris son cours sur scène.

S'il n'y a pas de réelle tradition théâtrale en Afrique de l'Ouest, l'existence du Faux-lion montre que la dimension du spectacle populaire est bien réelle : s'en prenant aussi à une cible, il convoque à ses dépens le rire de l'assemblée réunie. Les règles de distanciation ne sont certes pas les mêmes – puisque la cible « civile » croit en son incarnation, mais la gestuelle d'un fauve prêt à bondir reste semblable. Ce qui incitera au rire, c'est ce jeu de posture, soit le mime de l'animal sur ses gardes ou prêt à jouer avec sa proie. La réaction de la cible effrayée, qu'elle soit jouée ou vécue, est généralement source de plaisir pour des spectateurs qui ne sont pas concernés.

• Dionysos et Penthée.

Si les jeux de scène entre le Faux-lion et le second messager ont fait rire le public en empruntant aux règles de la pantomime, il fait écho à la relation entretenue entre Penthée et le double féminin de Dionysos, comme le doublon farceur d'un personnage comique[2].

En effet, la mise en scène de Coralie Pradet insiste sur le jeu du voir et être vu, rengaine bien connue des *Bacchantes* ; le dédoublement de Dionysos lui aura permis une liberté de mouvement prolongeant ainsi le sens qu'elle aura voulu donner à la pièce : Penthée aveuglé par son obsession ne verra que le double masculin jusqu'à la scène du travestissement. Ainsi, le jeu établi par le double féminin sera réservé au spectateur qui, lui, le voit. Et si Penthée semble pouvoir par moment le sentir, il ne voit pas combien il lui tourne autour, lui parle à l'oreille ou passe près de lui comme nous le voyons sur la photo ci-après.

[1] COTTONE, 2010, p. 203.
[2] Distinction faite par Olivier Mougin de la farce-sarabande à la farce-comique ; MOUGIN, 2002, p. 35 et p.221.



« Les formes et procédés comiques peuvent être résumés, à la limite, dans le rapport entre les personnages et la réalité qui les entoure : tantôt c'est le personnage – raisonneur – qui prévaut sur la réalité […], tantôt c'est la réalité qui surgit et bouleverse le personnage […] »[1] ; cette définition que donne Tatsuo Morimoto à propos du théâtre d'André Roussin auteur de théâtre de boulevard, pourrait en réalité convenir à cette tragédie d'Euripide mise en scène par Coralie Pradet dont la perception du réel semble trouver ses racines dans un quiproquo personnage-réalité.

Le public, complice du dieu et, de ce fait, en position de supériorité par rapport à Penthée, sera en confiance pour apprécier et rire des stratagèmes que le dieu met en place sous ses yeux. Les mécanismes de l'ironie tragique dévoilés, créent une cohésion entre spectateurs et Dionysos et renforcent le sentiment d'appartenance nécessaire à l'efficacité comique de l'ironie[2].

Dionysos invite donc le public à rire avec lui ; et il rit parfois et nous transmet son rire. Mais contrairement aux autres personnages dont nous rions souvent à leurs dépens et avec la complicité du dieu, le statut de ce dernier le préserve : metteur en scène, il nous présente les dessous d'une action qu'il supervise et à laquelle il n'appartient jamais complètement. La dimension comique dont il hérite part en quelque sorte toujours de lui sans jamais l'atteindre.

b) Penthée, de la retenue au laisser-aller.

Bien que Penthée soit ridiculisé par ce jeu extérieur orchestré par Dionysos et apprécié par le public, il renferme aussi en lui-même un potentiel comique. Les analyses d'Olivier Mongin sur le dédoublement comique à travers les figures de Jacques Tati et de Jerry Lewis[3] peuvent nous aider à comprendre comment les indications de jeu données au

[1] MORIMOTO, 1984, p. 39.
[2] SCHOENTJES, 2001, p. 185.
[3] MONGIN, 1993.

personnage de Penthée ont introduit sur la scène un comique corporel qui a été nourri par la tradition récente de la représentation des corps à l'écran ou au théâtre.

Coralie Pradet a vu en Penthée un chef d'Etat, propre sur lui, « toujours nickel », à rapprocher des apparitions à la fois de Vladimir Poutine dont la retenue trahit un tempérament inflexible mais aussi de Nicolas Sarkozy dont on comprend facilement que cette retenue reste tout de même contre nature. Cette actualisation des indications propres à la gestuelle ont permis de faire de Penthée un personnage archétypal d'un théâtre réaliste qui puise ses inspirations dans des situations quotidiennes[1].

Penthée n'est certes pas un personnage comique ; simplement, ce corps à corps qu'il livre avec lui-même tout au long des *Bacchantes* est constitué de ressorts comiques. D'après Olivier Mongin, que le corps soit en excès ou en retrait, le comique naîtrait de « la coexistence dissonante de deux rythmiques » : une sorte de dédoublement intérieur dont le débordement mènerait d'ailleurs à la catastrophe. Cette tension interne vers le haut et vers le bas, s'exprime chez Penthée par une volonté de taire tout ce qu'il y a de féminin autour lui et en lui, voire tout ce qui qu'il y a d'homosexuel, puisqu'il représente la virilité même. Pensant maîtriser la situation et réussir à dompter les bacchantes, il « prolonge le conflit » au point de « le rendre grotesque et ridicule »[2], et ce pour le plus grand plaisir du spectateur comme de Dionysos. « Ὡς ἑπτόηται·», « ce qu'il peut être excité celui-là! »[3] disait Cadmos lors de sa première entrée en scène (v. 214) ! Et en effet, cette retenue excessive face à une situation cataclysmique offre au public la matière nécessaire pour que, dans l'impuissance d'un Penthée trépidant, se loge le comique de son dédoublement.

Pour parachever le ridicule de Penthée, vient ensuite la scène de travestissement, comble pour un tyran qui se voulait viril ! Dès le vers 802, le dialogue entre Dionysos et Penthée soulève un changement de cap et annonce la métamorphose. « Le déguisement de Penthée joue en partie la carte comique », au point que D. Auger parle « d'usurpation des procédés de la comédie », mais là où Danièle Auger établissait une différence entre cette scène de travestissement et d'autres scènes tirées de comédies d'Aristophane – notamment par l'utilisation du hors scène, Coralie Pradet n'en fait quasiment aucune : en utilisant un simple drap blanc pour représenter le palais, le spectateur peut suivre sa transformation par ombre projetée ; elle en a ainsi fait une scène de comédie[4].

[1] Traditions italiennes et *commedia dell'arte*, PANDOLFI, 1964, p. 10.
[2] MONGIN, 1993, p. 130.
[3] Traduction Coralie Pradet.
[4] Danièle Auger souligne l'emprunt à la comédie, tout en expliquant les différences : chez Aristophane, le travestissement a lieu sur la scène « le rire jaillit du décalage entre les tentatives pour coïncider avec le modèle à atteindre ». La mise en scène de Coralie Pradet utilise donc les procédés propres à la comédie. AUGER, 1983, p. 72.

Sur les photos ci-dessous[1], nous pouvons voir, sur la première, la transformation opérer : Penthée semble être pris par la transe ; sur la seconde, enfin revenu sur scène, sa gestuelle autrefois si raide et saccadée, apparaît maintenant plus souple et plus éthérée. Les mains portées vers le haut indiquent une certaine mollesse que l'on attribuera à sa métamorphose, à sa féminité : « en changeant de costume, il change de nature »[2]. Le foulard à pièce dont il est affublé sera un moyen de souligner le comique de la scène : habituellement porté sur les hanches, il démontre qu'en effet la tenue de Penthée est maladroite ; un jeu d'attente et de surprise peut s'établir : à chaque mouvement de tête pourra correspondre quelques éclats de rire.





Si le déguisement paraît caricatural, le personnage ne l'est pas réellement. Pensant que la caricature aurait été moteur d'éloignement, Coralie Pradet a voulu que l'acteur joue de manière la plus sincère possible pour que la connivence établie avec le public reste dans une tonalité ludique. Plutôt que de faire ressortir une homosexualité excentrique qui aurait pu être jugée ridicule, elle a d'abord souhaité que Penthée regarde ce nouveau monde avec des yeux d'enfant afin que la pitié et l'empathie naissent auprès des spectateurs. Les rouages utilisés ici sont dignes de la comédie, et Coralie Pradet n'a pas voulu exploiter le « rire malveillant » que nous avons pourtant démontré comme appartenant au genre tragique ; de la même manière qu'Oliver Taplin, elle pense que le mépris aurait été un frein au rire[3]. Et même avec cette condamnation annoncée, l'équilibre entre ridicule et rire, guidé par la douceur qui s'en dégage, a laissé transparaître l'habile mélange des registres contenu dans cette scène.

Le travestissement de Penthée aura conféré à cette mise en scène la résolution d'un choix d'interprétation filé tout au long de la représentation : Penthée, une fois habité entièrement par Dionysos, sera en mesure d'apercevoir le doublon féminin et de

[1] La première photo est issue d'une représentation à l'extérieur, le drap n'est pas blanc, c'est un voile transparent qui permet de suivre la transformation ; au théâtre le jeu de lumière permet de voir en ombre chinoise ce qui se passe à l'intérieur du palais. La seconde photo est issue de la première mouture (2013) où Dionysos, à droite, était encore joué par un homme.
[2] GHECHANOC, 2003, p. 748.
[3] TAPLIN, 1998, p. 190.

communiquer avec lui, invisible à ses yeux jusque là. Le comique issu du corps à corps intérieur l'aura donc mené à la catastrophe, puisqu'il a cédé devant tout ce qu'il essayait de rejeter.

Face à ce comique subi, seule la scène avec Cadmos et Tirésias nous présente un comique qui émane partiellement de lui. En effet, l'ironie sarcastique à effet comique n'a pas tellement cours dans cette pièce des *Bacchantes*, car la virulence extrême de ses propos appartient plutôt au registre caractéristique de l'insulte et de la dispute. Quoi qu'il en soit, les jeux d'entrée en scène et de perception entre les personnages répondent, selon Coralie Pradet, à une mécanique de comédie dorénavant « classique ». Une fois que Penthée aperçoit les vieillards, son regard vient souligner le grotesque de la situation : « Mais qu'est ce que c'est que ça encore ? Je n'en crois pas mes yeux ! Tirésias, notre devin officiel, affublé d'une peau de bête et le propre père de ma mère délirant avec une baguette et du lierre dans les cheveux ! êtes-vous devenus séniles tous les deux ? Jetez ce hochet, je vous l'ordonne ! » (v. 248-254). La familiarité de l'expression et le terme « hochet » décrédibilisent la posture des vieillards et fait sourire volontiers l'assemblée.

c) Les vieillards.

La scène de Tirésias et Cadmos qui a pourtant été la seule à lecture reconnue pour ses dispositions comiques, n'a pas été, une fois le passage à la scène, à proprement parler une scène comique. Coralie Pradet n'a pas voulu représenter plus que le simple décalage apporté par les quelques bouts de lierre et la peau de faon aux costumes de ces deux vieillards : ils ne sont ni tout à fait comiques ni tout à fait dignes (comme nous le voyons sur la photo ci-après). Si le grotesque de la situation est ensuite souligné par Penthée, c'est qu'il est le seul à ne pas vouloir prendre au sérieux le discours du devin. Loin des débats scientifiques concernant « le modèle typiquement sophistique »[1], Coralie Pradet a surtout lu un avertissement à l'adresse de Penthée. Rien de comique à son goût en ce qui concerne les messages délivrés par Tirésias concernant la politique et la religion, ainsi que la répulsion de ses instincts et de la nature.

[1] VERNANT, 1985, p. 51 ; pour les discussions autour de cette question cf. DODDS, 1960, p. 103-105 ; SEGAL, 1982, p. 294.



d) De la description à la monstration du gore : le messager et Agavé.

• Le messager.

Coralie Pradet a voulu donner une trajectoire commune aux personnages que sont le soldat, le berger et le messager. Ce phénomène est récurrent dans la mise en scène contemporaine des tragédies grecques : que même les personnages issus du peuple aient plus qu'« un parcours fonctionnel »[1], mais également le droit à une évolution intérieure au contact des héros de tragédies. L'envie de donner du relief au personnage populaire n'a pas pour autant fait disparaître la dimension comique inhérente à sa fonction théâtrale, bien au contraire. Fusionner le soldat et le berger a été un moyen de solidifier la relation maître/valet, couple comique par excellence sur lequel s'appuie nombre d'intrigues de comédie[2]. Si l'intrigue des *Bacchantes* ne repose évidemment pas sur ce couple-ci, avoir renforcé la présence de ce personnage secondaire lui en aura donné en partie l'aspect.

Ainsi, de sa première apparition sur scène où il se demande ce qu'il fait là, à sa seconde où il donne l'impression de sortir d'une hallucination, ce valet semble toujours un peu en décalage avec les préoccupations de Penthée. Même s'il ne passe jamais à l'acte, Coralie Pradet a lu dans ses interventions des accents de comédie au sens un peu caricatural : Penthée encore dans la retenue, se contient de lui délivrer des coups bien mérités. S'il n'y a pas dans les *Bacchantes* de réel inversion *dominus/servus*, la présence du messager est notamment là pour souligner la nervosité du roi-tyran. En outre, son premier récit résonne lui comme un avertissement qui restera sans réponse. Pourtant, quand bien même la fuite illustre un certain instinct primaire, le bon sens populaire montrera plus de sagesse que la ténacité de Penthée. Enfin, la dernière intervention du messager revêtira des couleurs d'autant plus tragiques que ses premières apparitions sont teintes de

[1] Expression empruntée à Paulo Correia qui lui aussi a choisi de faire du garde et du messager d'*Antigone* le même personnage.
[2] BELTRAMETTI, 2000.

comique, car la logique de renversement[1], même au niveau des personnages secondaires, pourra éclater de manière encore plus brutale. Lui qui a tissé des liens privilégiés avec Penthée comme avec le public, a bénéficié de la stature nécessaire pour convoquer tous les sentiments d'empathie qui permettront de mesurer l'horreur contenue dans cette description du *sparagmos*.

Les deux premières entrées du messager répondent aux codes de scènes de comédie, et ce jusqu'au moment où il entre dans le récit. Perché sur une caisse, le ton de voix adouci, il ressemble à un conteur et nous fait entrer dans l'imaginaire fascinant dans lequel évoluent les bacchantes. Isolé des autres personnages, c'est le moment parfait pour rejouer une tragédie à son échelle. Nous voyons sur la photo ci-dessous qu'il est isolé par une lumière blanche alors que le chœur des ménades est plongé dans une atmosphère rougeoyante. Penthée est ébloui par la lumière, et alors qu'il nous fait plonger dans la sauvagerie des bacchantes, la tension parmi le chœur se fait de plus en plus intense.



Mais la passion qui anime son discours sur le *sparagmos* du bétail, comme on le voit sur cette photo, est savamment tressée avec les effets comiques, comme « l'ambivalence de Dionysos qui peut conjuguer terreur et rire »[2]. Ces différents récits de *sparagmos* auront par ailleurs fonctionné comme des rappels pour l'entrée en scène sanguinolente d'Agavé et introduisent le mélange du gore et du comique.

• Agavé.

Agavé entre donc en scène en portant entre ses mains la tête de son fils Penthée et ne s'en aperçoit qu'après un lent retour à la réalité. Béate, elle fait d'abord le tour des spectateurs en arborant fièrement cette tête dont on se détourne par gêne, mais son acharnement excessif finit par provoquer une sorte de rire nerveux. Elle joue avec le public ! Coralie Pradet a puisé dans son expérience du théâtre du Grand-Guignol pour

[1] « *Metabolè* » ARISTOTE, *Poétique*, 1452a.
[2] AUGER, 1983, p. 72.

élaborer cette apparition et prolonger par ce biais la dimension comique associée à chacun des personnages des *Bacchantes*, car le théâtre du Grand-Guignol, sanguinolent à l'excès, « atteint rapidement au point du grotesque et, par contre coup, au comique ». Le théâtre du Grand-Guignol qui joue littéralement et métaphoriquement avec les nerfs réussit à établir des passages entre rire et cri d'épouvante[1]. Ce n'est donc pas à proprement parler une scène comique à laquelle nous avons ici affaire, le rire n'étant pas toujours synonyme de comique et la violence étant en contradiction avec le bienveillant, mais la transgression des genres reste l'apanage de cette mise en scène. La photo ci-dessous nous présente une Agavé dansante, transportée par la fièvre dionysiaque.



Le comique a donc été un des principaux piliers de cette représentation des *Bacchantes*, et aucun des protagonistes n'y échappe. Qu'il soit conduit par Dionysos ou subi pour les autres personnages, il répond à la force métathéâtrale de cette tragédie et aux rapports de connivence qu'elle établit naturellement avec le public. Si la scène des vieillards n'aura pas vraiment été « drôle », Coralie Pradet aura mis en scène un comique de type gore, préparé par les messagers et endossé par Agavé. Le rire nerveux propre au théâtre du Grand-Guignol se rapporte au comique de manière physiologique. N'étant pas allé jusqu'à la représentation d'un rituel comme nous allons le voir avec Philippe Brunet, la monstration du cadavre en morceau rétablit par le rire et l'effroi les sentiments tragiques.

[1] PIERRON, 1995, p. II et LXI.

B) Philippe Brunet, les *Bacchantes* d'Euripide.

1) Généralités.

Philippe Brunet découvre le grec ancien et ses secrets rythmiques, d'abord en hypokhâgne grâce à l'enseignement de Pierre Fortassier, ensuite aux côtés de Jean Irigoin, maître métricien. De l'approche quantitative de la métrique, il aura retenu la rigueur philologique, mais il sera resté fidèle à l'école Fortassier plus proche, à son goût, de la dynamique du texte. A la traditionnelle « métrique de papier » héritée d'Alphonse Dain[1], il oppose l'approche de Stephen Daitz[2] pour qui les mots ne perdent jamais leur aspect tridimensionnel. La prosodie plus que la métrique dévoile la musicalité des mots et le mouvement du texte en nous donnant déjà un aperçu de leur caractère de « mimêtique ».

C'est donc naturellement qu'il a fondé en 1995 le théâtre Démodocos qui tente de redonner une vie publique aux textes anciens. S'attachant avant tout à l'*Odyssée* d'où est tiré le nom de la compagnie[3], puis, dans un second temps, à la poésie et aux textes dramatiques antiques, le théâtre Démodocos est devenu un véritable laboratoire de recherche. Lui qui ne dissocie pas le texte de la scène se consacre totalement à l'art théâtral, tel que le définit Franco Ruffini[4]. La précision universitaire recouvre aussi bien les champs de la traduction, de la musique comme de la gestuelle, tout en restant à la portée de tous, professionnels et amateurs : en effet, parmi eux, François Cam, qui élabore la musique, accompagne la compagnie depuis ses débuts, tandis que des acteurs amateurs s'ajoutent aux élèves, du collège à l'université pour former, suivant les représentations, la troupe des comédiens.

L'originalité du théâtre Démodocos ne peut être prise à la légère, car les motivations de Philippe Brunet embrassent un enjeu civilisationnel et tendent à renouer avec une partie du patrimoine de la langue française abandonnée à la Renaissance. L'entreprise théâtrale est aussi doublée d'une ambition littéraire par l'intermédiaire de la traduction métrique relayée par une diction rythmée appelée « prononciation restituée » : cette prononciation permet, selon lui, de combattre la monotonie imposée par le vers syllabique et plus particulièrement par l'alexandrin qui ont appauvri la langue française. Cette démarche de restauration des textes antiques comme du français perpétue le courant néoclassique hérité de la Renaissance et remis au goût du jour au XIXème siècle. Nous n'entrerons pas plus avant dans l'analyse de la formation textuelle propre à la versification, nous consacrant ici aux problématiques scéniques et théâtrales.

Pour comprendre la simplicité de son approche, où dire le texte équivaut déjà à le jouer, nous devons d'ores et déjà rappeler sa conception définitionnelle du mot *mimêsis*

[1] DAIN A., *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, Paris, 2000 [1965].
[2] DAITZ S., *The Pronunciation and Reading of Ancient Greek*, Guilford CT : Jeffrey Norton Publishers, NYC, 1984 [1981].
[3] Du nom de l'aède qui chante ses récits à Ulysse.
[4] RUFFINI dans BARBA, 2008, p. 252.

« imitation, reproduction »[1]. S'il ne tient pas à suivre « l'obscure étymologie » indo-européenne, il préfère se fier à la construction même du mot pour retrouver son sens : le redoublement en *mi* est caractéristique du procès de l'action quand le *iota* long dénote une fonction expressive, « mimer, c'est d'abord un geste verbal corporellement marqué »[2]. L'idée de reprise, plus qu'une reproduction, doit être vue comme une recréation qui se sert d'artifices puisqu'elle contrefait une action. Ainsi, dans l'acte d'imitation, que l'on retrouve au théâtre, il y a une volonté de rendre passé le présent ; il fonctionne à la fois comme un engagement culturel et comme un hommage mémoriel. Le théâtre grec, en « fondant son avenir sur la *mimêsis* », a inventé sa propre reprise et « sa propre métamorphose néoclassique »[3]. Voilà résumées aussi simplement que possible les fonctions de la *mimêsis* et de l'art dramatique sur lesquelles Philippe Brunet veut fonder sa compagnie.

Cette posture philosophique et rhétorique volontairement naïve et candidement détachée lui permet de se défaire des problématiques théâtrales qui ont réglé l'histoire récente de l'art de la mise en scène et que les autres metteurs en scène que j'ai rencontrés et étudiés n'ont, eux, pas mis de côté. La démarche de restitution que prône Philippe Brunet est un moyen d'échapper aux multiples interrogations scéniques : ni adaptation, ni reconstitution, elle actualise autant qu'elle historicise. Elle ne recherche pas à jouer, à proprement parler, sur la distance du spectacle avec son public ; si la reconstitution introduit l'impression de musée, la restitution le rend vivant. Le théâtre Démodocos n'entre alors dans aucune des classifications relevées par A. Martinez : il n'est ni un théâtre d'art, ni un théâtre d'avant-garde, ni populaire, ni politique[4], il ne divertit pas plus qu'il ne développe les consciences du spectateur. Le contrat théâtral engage une participation de ce dernier qui n'aura qu'à mobiliser son écoute, entrer dans le rythme, entrer dans le texte, devant cette représentation qui, émancipée du texto-centrisme, s'adresse à l'ouïe et à l'œil[5].

Enfin la restitution d'un théâtre codifié et masqué lui permet d'éviter les dissensions qui accusent les différents jeux scéniques : réaliste, incarné ou académique au nom de leur caractère psychologique, rhétorique ou encore mélodramatique. Il ne cherche pas à faciliter la compréhension du spectateur contemporain en déplaçant l'action tragique ou en tentant de traduire scéniquement un quelconque sous-texte, le déroulé de la tragédie est laissé tel quel. L'illusion théâtrale repose sur des rapports de bienveillance avec le spectateur.

[1] CHANTRAINE, s. v. « μῖμος ».
[2] BRUNET, 2001, p. 90.
[3] BRUNET, 2001, p. 98.
[4] MARTINEZ, 2010, p. 140-141.
[5] BRUNET, 2012, p. 2.

2) Le théâtre Démodocos et le chœur des *Bacchantes* d'Euripide.

Philippe Brunet, comme d'autres metteurs en scène [1], a vu dans les théâtres traditionnels étrangers un moyen d'enrichir son approche du théâtre grec, mais plus qu'un détour par une autre culture, il y a vu une manière de restituer au théâtre grec ses propres racines. En effet, le recours aux masques, que nous retrouvons dans les théâtres japonais, leur a été en fait transmis, via la route de la soie, par les Grecs eux-mêmes[2] ; de la même manière, il a vu dans le glissé du pas du Nô celui de l'iambe grec. Ainsi le modèle des théâtres asiatiques qui, par « son corpus organique », offre à l'acteur une liberté dans la contrainte[3], lui permet de rechercher des règles de codification de jeu pour son théâtre. Pour le metteur en scène, l'art grec est lui aussi un art de la limite, mais seule la prosodie peut parfaire ce jeu avec la forme à laquelle elle invite. La prosodie vient s'ajouter aux logiques de « faits scéniques »[4] et de « pré-expressivité »[5] qui interrogent le théâtre avant qu'il ne dise. Le texte lui-même, par le respect de la prosodie, présente une dynamique qui préexiste à la fable.

[1] Barrault, Mnouchkine, Brook, etc.
[2] BRUNET, 2012, p. 9.
[3] BARBA, 2008, p. 14.
[4] Dans notre interview de Farid Paya, ou « fait culturel » dans PAYA, 2000, p. 18.
[5] BARBA, 2008, p. 198.

a) Rythme ionique (v. 78-85).

Heureux ce**lui** qui **sut** un **jour**
les mys**tè**res, **don** des **dieux** !
Car il **sanc**ti**fie** sa **vie**,
et enthi**a**se ains**i** son **cœur**,
sur les **monts** re**joint** Bacc**hos**
dans ses **pu**ri**fi**ca**tions**.
Et pour **toi** — **Mè**re si **grande — il**
accom**plit ri**te après **rite**, **il**
a bran**di**, **thy**rse sur **thyrse**, **or-**
— né son **front d'or**bes de **lierre — en**
servi**teur de Dio**ny**sos** !
Allez **Bac-chai**, allez **Bac-chai**,
Bromi**os**, **dieu** né d'un **dieu**,
rame**nez-moi** Diony**sos**...

b) Trimètre iambique (v. 1122-1136).

Mais **el**le, l'é**cu**me aux **dents**, les pu**pi**lles **a**ffo**lées**,
n'a**vait** plus **sa** rai**son**, quand **il** l'au**rait** fal**lu** :
Bac**chos** la **pos**sé**dait**. Il ne **put** la **per**sua**der**.
Elle **em**poi**gna** son bras **gau**che, le **prit** de **ses** deux **mains**,
et **pre**nant **pied** sur le **flanc** de ce **pau**vre in**for**tuné,
arra**cha** l'é**pau**le, non **pas** d'une **for**ce qu'elle **au**rait **eue**,
mais **de** la **fa**cili**té** dont le **dieu** ar**mait** son **bras**.
I**nô**, de l'**au**tre cô**té**, parve**nait** au **mê**me ef**fet**,
déchi**rant** sa **chair**, et **Au**tono**è**, et **tou**tes **les**
bac**chan**tes **l'as**sail**lir**ent. Par**tout** un **mê**me **cri**,
hurle**ment** de **l'un** aussi long**temps** qu'il **res**pi**ra**,
halla**li** de **tou**tes, **l'u**ne **rem**por**tant** un **bras**,
et **l'au**tre un **pied** a**vec** la **bo**tte. Le **tronc** é**tait**
pri**vé** de **ses** par**ties**. Chaque **fem**me, en**san**glan**tée**,
jou**ait** à la **ba**lle a**vec** les **mem**bres de **Pen**the**us**.

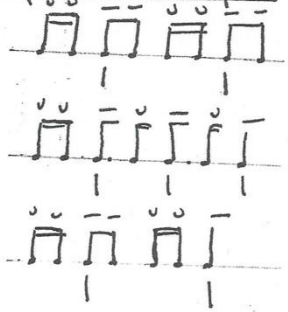
c) Tétramètre trochaïque (v. 604-617).

CHŒUR. – **O** lu**miè**re im**men**se, eu**oï**, eu**oï** ! de **l'em**bac**chi**se**ment**,
je te **vois** a**vec** bon**heur** dans **ma** soli**tu**de et **mon** dé**sert**.
DIONYSOS. – **Vous** é**tiez** au **dé**ses**poir**, lors**que** les **gar**des **m'em**me**naient** :
je de**vais** des**cen**dre **dans** l'ob**scu**re **geô**le **de** Pen**theus**.
CHŒUR. – **Com**ment **fai**re ? **Quel** gar**dien** me res**tait**, s'il **t'ar**ri**vait** mal**heur** ?
Mais com**ment** es-**tu** sor**ti** des **mains** de **ce** mor**tel** im**pie** ?
DIONYSOS. – **Je** me **suis** sau**vé** moi-**mê**me, **fa**cile**ment**, sans **au**cun **mal**.
CHŒUR. – **Ne** t'a**vait**-il **pas** li**é** les **mains**, te pre**nant** dans **ses** fi**lets** ?
DIONYSOS. – **Jus**te**ment** c'est **là** que **je** l'ai **joué** : cro**yant** me **li**go**ter**,
il ne **m'a** ni tou**ché** ni **ef**fleu**ré**, il **s'est** re**pu** d'es**poir** !

PROSODIE : RYTHME, PIEDS, BATTEMENT

Parties lyriques

Rythme ionique (3-4 accent) : phrase



ionique mineur

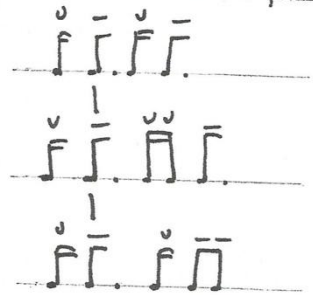
choriambe acéphales

catalectique

} Rythme dionysiaque par excellence ! À rapprocher de la valse.

Parties dialoguées

Trimètre iambique (6 accents) : mesure



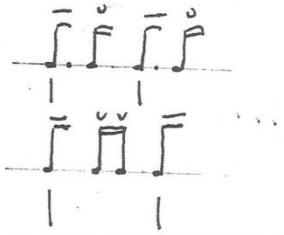
paire d'iambe

iambe + anapeste

iambe + bacchius

} Mesure binaire, phrase à 3 temps le rythme syncopé du iambe allège la structure binaire.

Tétramètre trochaïque (8 accents) : mesure



paire de trochée

choriambe

} Mesure binaire phrase à 4 temps À rapprocher de la marche.

Marche à suivre :

Prononcez "ti" sur les brèves ∪ et "tam" sur les longues –
Frappez vos mains lorsqu'indiqué |
Pour les parties dialoguées (trimètre et tétramètre), répétez les mesures pour obtenir l'ensemble de la phrase.

• Prosodie et traduction.

S'il n'hésite pas à garder le grec pour les moments les plus mystérieux, Philippe Brunet a mis un point d'honneur à garder les rythmes propres à la prosodie dans la traduction afin que le texte français puisse rendre les dynamiques du texte. Il nous donne quelques exemples dans son article « Les *Bacchantes* d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque » [1], exemples que nous avons tenté, pour notre part, de rendre rythmiquement :

- Ainsi le rythme ionique que nous retrouvons à la parodos (v. 78-85), qu'il considère comme le « rythme dionysiaque » par excellence, résonne comme une valse (présenté a) p. 158) ; il sera dansant et enjoué.

- Le trimètre iambique dit conjointement par le Messager et le chœur (v. 1122-1136), caractéristique des parties dialoguées des tragédies, est interprété comme « un mètre à la fois vif et énergique » [2]. Composé de trois mesures binaires, son balancement syncopé par la présence de l'iambe en fait un mètre à la fois régulier et exalté : c'est ainsi que le messager rapporte l'horreur du *sparagmos* de Penthée. Rappelant de loin le rythme ternaire de la valse, il fait entrevoir la présence de Dionysos (présenté b) p. 158).

- Le tétramètre trochaïque souvent associé au chœur[3] est partagé par le chœur et Dionysos lorsque ce dernier vient de se libérer de prison (v. 604-617). Composé de quatre mesures binaires, le trochée rappelle « les marches militaires vives » [4] : Dionysos est déterminé à écraser l'affront de Penthée ; il organise le soulèvement des bacchantes (présenté c) p. 158).

Le battement des mesures est certes soutenu par la musique, mais il correspond aussi à la gestuelle et au mouvement des pieds (« βάσις »). L'alternance pied droit/pied gauche, posé, à demi posé ou levé viendra donc soutenir toute la structure de la prosodie : il rend naturellement à l'art théâtral grec la danse, disparue de notre théâtre occidental. Convaincu de l'origine satyrique du théâtre antique[5], c'est pour lui un moyen d'éviter d'en faire un art hiératique : l'apprentissage de la prosodie permet donc à l'acteur du théâtre Démodocos de « quitter la tête pour descendre dans les jambes ».

[1] BRUNET, 2012, p. 4 et 5.
[2] RAGON-RENAULD, 1937, p. 430.
[3] « Τροχαῖος »/« τρέχω » (je cours) appelé parfois χορεῖος/χόρος (chœur), RAGON-RENAULD, 1937, p.422.
[4] DE CANDÉ, 1978, p. 94.
[5] BRUNET, 2012, p. 3.

• Danse et chœur.

La danse est un élément incontournable à partir du moment où l'on tient à rendre la vivacité de la prosodie. En outre, son expérimentation introduit tout ce que cherchent les metteurs en scène en quête d'un théâtre des origines : l'effet organique – dans tout ce qu'il contient de naturel et de collectif – d'une représentation non plus dictée par l'intrigue, mais rythmée par la dramaturgie du mouvement. En effet, la pratique et l'enseignement de la danse créent une cohérence dynamique et énergétique qui se soustrait aux modes psychologiques comme aux modes rhétoriques. L'énergie collective assumée, le chœur « restitué » forme « ce groupe solidaire qui s'oppose visuellement et dramaturgiquement très fortement aux personnages »[1]. Il se différencie par son costume, sa position spatiale et parce qu'il chante et qu'il danse.

Chants et danses s'entremêlent donc selon les traditions musicales de toute l'Asie mineure, et nous pouvons ajouter aux propos de François Cam qui affirme que la correspondance entre mélodie et sentiment du texte existe[2], que la correspondance entre danse et sentiment du texte existe elle aussi. Aux différents *stasima* s'accordent différentes émotions : les mouvements circulaires sur l'*orchestra* seront plus ou moins rapides, plus ou moins saccadés ; Philippe Brunet fait référence aux danses crétoises pour parler de ces mouvements de ronde « aux pas latéraux et à la conduite arrière »[3]. Les musiques et les danses crétoises, que l'on peut considérer comme faisant partie de l'héritage classique et folklorique des musiques d'Asie mineure, présentent leurs propres mouvements et leurs propres mélodies selon les émotions qu'elles cherchent à produire[4]. Musicalement comme chorégraphiquement, elles utilisent un code bien précis, tout en laissant une certaine part à l'improvisation.

Voici un aperçu de ce à quoi ressemble, dans la représentation de Philippe Brunet, le chœur des *Bacchantes*. Sur la photo ci-dessous, les poignets liés, elles ont été faites prisonnières par Penthée debout sur la *skènè* derrière elles. Le phénomène d'un groupe à la même identité s'en dégage : leur positionnement traduit un effet de vague et donne une impression de mouvement malgré leur immobilité.

[1] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 119-120.
[2] CAM, 2014, p. 264.
[3] BRUNET, 2012, p. 8.
[4] Le « Syrtos », dans la plus connue, illustre les sentiments de vie, de mort ou les désirs secrets ; d'autres illustreront l'héroïsme et l'attitude guerrière, d'autres encore l'unité et la liberté, etc.



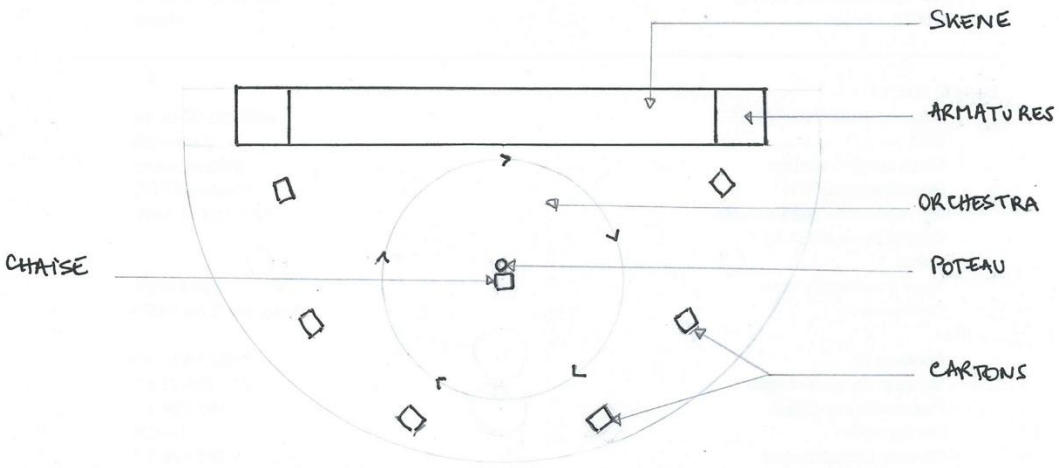
@Univers43

Pour ce qui concerne la gestuelle, Philippe Brunet en entretenant le courant néoclassique qu'il revendique, dit s'être inspiré de la peinture de Véronèse qui a lui-même rendu à travers ses oeuvres l'effervescence théâtrale de son temps. Posture du corps ou mouvement des mains, la gestuelle peut être aussi bien abstraite qu'expressive[1], selon qu'elle s'inscrit dans les parties lyriques ou dans l'action tragique.

3) Représentation et interprétation des *Bacchantes*.

Puisque la prosodie contient en elle ses effets scéniques, l'aspect scénographique de cette mise en scène affiche une simplicité assurée. Elle est réutilisable pour chacune des pièces du répertoire du théâtre Démodocos : il n'y ni effet de lumière, ni effet de son ; un drap blanc illustre le palais, avec devant lui une petite scène délimitée par deux armatures en bois. La particularité du réfectoire des Cordeliers, situé dans le 6è arrondissement de Paris, où se tenaient les Dionysies 2015, imposait une rangée de poteaux séparant la salle en deux nefs ; l'un de ces poteaux marquait donc le milieu de l'*orchestra* que des plots en bois délimitaient.

[1] GREEN, 2001, p. 140-141.



Si la plupart des éléments scéniques n'ont qu'une fonction utilitaire, la chaise signalée sur la gauche du schéma, est au contraire le seul élément qui endosse la traduction d'un sous-texte, procédé habituel dans les mises en scène modernes. Sur les photos suivantes, nous entrapercevons, caché derrière un des plots, Dionysos assis sur cette chaise. Il conduit le chœur des bacchantes, à la manière d'un chef d'orchestre.





De même que le chœur des Ménades entretient un rapport avec l'extérieur[1], de même cette chaise, vide la plupart du temps, incarnera la présence de Dionysos quand celui-ci est hors scène. Si, dans cette mise en scène, le chœur reste tout au long du drame soumis à la prosodie alors que les personnages parlent et se meuvent normalement, Dionysos, qui est à la fois personnage, membre du chœur et metteur en scène, révèle une voix hésitant entre le chant et la parole – de même pour ses mouvements qui hésitent entre geste d'action et danse. Séducteur, il attire Penthée dans ses filets pour introniser son rite. La dimension indéniablement métathéâtrale des *Bacchantes* d'Euripide célèbre la puissance théâtrale du dieu ainsi que l'initiation à son culte. En outre, le caractère mystique de cet acte théâtral à la fois cultuel et culturel sera soutenu par l'utilisation du grec lorsque Dionysos imposera sa présence (avec le chœur, comme avec Agavé), ainsi

[1] Cf. La mise en scène de Coralie Pradet ; LACORE, p. 48.

que par l'utilisation d'un champ lexical fait de néologismes que nous avons nous-mêmes repris. Nous trouverons des mots comme « enthiaser, bacchiser, embacchiser, embacchisement, bacchiserie, etc. » qui, même inventés, restent tout à fait compréhensibles. Pour Philippe Brunet représenter les *Bacchantes*, c'est goûter à l'incompréhension de Penthée face à ce « mystère initiatique » et assister à « l'efficacité du déroulé tragique, jusque dans son horrible évidence »[1].

4) Comique et tragique.

Nous avons déjà évoqué la mise en scène d'*Agamemnon* par Philippe Brunet dans notre introduction générale ; l'existence du registre comique au sein de la tragédie n'est pas pour l'étonner, au contraire : il voit dans le comique comme un moyen d'éviter tout monolithisme. Puisque le texte des tragédies grecques est le seul élément tangible qui nous relie à l'art théâtral, la traduction s'avère être le premier point d'attache pour modeler les aspérités comiques. Le comique appartenant au registre dit bas, le metteur en scène s'est en effet interrogé sur les niveaux de langage à adopter pour le laisser transparaître. Pour lui, le grec est une langue assez vivante pour qu'elle ne soit « ni trop littéraire, ni complètement ordurière ; elle peut être les deux et s'y tenir », mais la difficulté du passage au français, langue littéraire et conceptuelle par excellence[2], l'a forcé à opter pour un registre, comme nous le verrons, parfois moins raffiné. Et alors que les choix scéniques qui composent cette mise en scène relèvent d'une démarche de restitution, les *Bacchantes* d'Euripide restent tout autant sujettes à dévoiler un ton de comédie. Dans son article « Les *Bacchantes* d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque »[3], le metteur en scène y fait déjà référence ; nous nous appuierons donc sur ses réflexions pour continuer notre analyse.

a) Le comique des personnages secondaires, rouage de l'action.

• Cadmos, Tirésias.

La première partie de la scène des vieillards rappelle les mécanismes que nous avons soulevés à propos des personnages secondaires : Tirésias déguisé en bacchant appelle Cadmos qui le rejoint devant le palais, vêtu plus ou moins des mêmes accessoires. Après avoir évoqué, bien que vieillards, le sentiment de jeunesse qui les envahit, ils annoncent l'arrivée de Penthée : leur rôle ici est d'introduire le personnage principal totalement

[1] BRUNET, 2012, p. 2 et 3.
[2] Nous pouvons citer par exemple L. Sédar Senghor qui compare les langues négro-africaines à la langue française : « à la syntaxe du concret vécu, [s'oppose] celle de l'abstrait pensé : pour tout dire, la syntaxe de la raison à celle de l'émotion », dans le chapitre « Le Français, langue de culture », *Liberté I, Négritude et humanisme*, Le Seuil, Paris, 1964, p. 360.
[3] BRUNET, 2012, p. 13.

opposé au rituel bachique qu'ils s'apprêtaient à suivre ; on imagine déjà le comique issu de la confrontation de ces deux mondes qui ne pourront cohabiter[1].

Sur la photo suivante, nous voyons Cadmos à gauche et Tirésias à droite. Le physique du premier, petit, tassé et chauve s'oppose au second, grand et maigre ; Tirésias semble se cacher derrière la masse de sa chevelure. Daniel Rasson dans le rôle de Cadmos apporte sur la scène un comique naturel aux yeux du metteur en scène, il est l'élément actif de ce doublon comique ainsi qu'en témoigne le masque qu'il porte, tandis que Gilles de Rosny dans le rôle de Tirésias, à qui il a été demandé de jouer plus en retrait, endosse le rôle passif : le regard dessiné sur son masque le montre d'ailleurs.

Ce dédoublement bancal, que l'on retrouve volontiers chez de nombreux couples comiques[2], joue avec l'équilibre et la force : ainsi que E. Barba l'a souligné à propos de Pantalon, il existe « un équilibre naturellement précaire du vieillard », une sorte de loi qui ferait qu'un dos arqué fonctionne en fait comme un ressort[3]. Contrairement aux choix faits par Coralie Pradet, Philippe Brunet n'a pas hésité à souligner le ridicule des vieillards, gardant en tête Philocléon dans les *Guêpes* d'Aristophane, mais la faiblesse de leur âge ainsi affichée devient une force et préserve le public de l'empathie.



@E. Durest

La photo ci-dessus est prise au moment où Cadmos aperçoit Penthée ; seul capable de le voir, c'est lui qui l'annonce à Tirésias. Au moment où il dit avec familiarité « toi qui ne vois rien ! » (v. 210), Cadmos secoue son thyrse devant les yeux du devin qui ne bouge pas et n'émet aucun signe ; c'est bien Cadmos qui anime cette scénette. Il se tourne vers lui une seconde fois et précise à son oreille qu'il s'agit de Penthée, « le fils d'Échion » (v.213). Le ton emprunté, qui s'apparente à une messe basse, nous fait comprendre que la précision ici n'est pas anodine. En effet, Échion, l'un des « hommes semés », a certes aidé Cadmos à fonder Thèbes, mais il connote aussi un caractère belliqueux qu'il aura transmis à son fils. Cadmos se retourne une dernière fois vers Tirésias, mais change de ton, sa voix devient plus caverneuse et lorsqu'est prononcé « quelle agitation !» (v. 214) pour parler de Penthée, un doute subsiste sur celui qui l'énonce. Si ce procédé reste trop subtil pour faire

[1] CHATEAU, 1950, p. 449.
[2] Laurel et Hardy, Terence Hill et Bud Spencer, Éric et Ramzy.
[3] BARBA, 2008, p. 124.

naître le rire, il n'empêche que ce duo sait jouer avec les règles du jeu de masques que M. Gonzalès, professeur au CNSAD de Paris, a déterminées[1] : l'anonymat imposé par le jeu masqué demande au contraire que celui qui parle puisse toujours être identifié par le public. Ils peuvent par le même biais en profiter pour laisser planer un doute, en laissant un temps de réaction : perçue comme une hésitation, cela ajoute à l'effet comique qui se fait une place.

Il y a donc bien entre Cadmos et Tirésias une relation propice à l'établissement d'une scène digne de la comédie. Coralie Pradet, qui avait vu à la première lecture le potentiel comique de cette scène des vieillards, n'avait pas poursuivi et ne l'avait pas concrétisé dans sa mise en scène : car le message d'avertissement délivré ensuite par Tirésias à Penthée était pour elle trop lourd de sens ; le comique l'aurait en partie amputé. Conscient lui aussi du caractère sophistique des propos énoncés par le devin, ou autrement dit de la longueur de sa tirade, Philippe Brunet a préféré que le devin paraisse « venir d'un autre monde » plutôt que d'être le garant de vérités cinglantes comme c'était le cas dans la mise en scène de Coralie Pradet.

• Le bouvier.

Plutôt que de gommer les différences, le théâtre a tendance à les mettre en avant, surtout par le comique et par la caricature. Lorsque les élèves de J. Lecoq arrivaient au stade de l'enseignement des « bouffons », ceux qui étaient le plus mal à l'aise avec leur corps s'en créaient un nouveau, la plupart du temps doté de formes (poitrine et fessier) qui leur permettaient de gagner une grande liberté de jeu. Le « corps bouffonesque » fait démentir la morale et nous fait « accepter l'inacceptable »[2].

Le personnage du bouvier, lui aussi joué par Daniel Rasson, héritera des mêmes procédés comiques construits sur la réception du physique que ceux des vieillards : petit, chauve et trapu, il gagne facilement la sympathie du public qui aura noté son « anormalité ». Son costume de berger composé de laine de mouton et de peaux de bête donne l'impression qu'il porte une carapace, et rompt d'une certaine manière avec ceux des autres personnages : il n'appartient pas à la catégorie des personnages tragiques, mais il vient faire avancer l'action en rapportant les événements qui se sont produits hors scène : le réveil sanglant des bacchantes. Muni d'un bâton de berger, son incapacité de résistance face à leur folie furieuse ne fait aucun doute. En revanche, lui aussi, soumis peu ou prou aux lois d'une gestuelle codifiée, joue avec l'équilibre : l'alternance des pieds gauche et droite met en place « un déséquilibre qui implique un excès plutôt qu'un manque d'énergie »[3] ; de cet excès naît le comique. Lui qui ne fait pas le poids face aux bacchantes, ne manquera pas d'énergie pour parfaire son discours et il pourra, à loisir, jouer avec les

[1] FREIXE, 2010, p. 312.
[2] LECOQ, 1997, p. 128.
[3] BARBA, 2008, p. 124.

attentes du public, tantôt en se tournant vers Penthée à qui il s'adresse, tantôt en se tournant vers le public.



@ N. Bleiptreu

b) Penthée et l'archétype ridiculisé de la colère.

À chacun des épisodes, Penthée se fait remarquer par son langage familier, voire par sa vulgarité, comme en témoignent les exemples suivants : à Cadmos, son grand-père, il dira : « Ne laisse pas baver ta folie sur moi » (v. 344), lorsque que celui-ci essaiera de le couronner de lierre ; à Dionysos, juste avant la scène de travestissement, il dira : « Inextricablement, il m'embrouille, l'étranger, / et actif ou passif, jamais il ne la fermera » (v.800), puis « Oimoi, ça sent le chausse-trappe, le traquenard… » (v. 805). Nous observons ici que Philippe Brunet a bien laissé apparaître dans sa traduction le registre bas lié au comique.

La présentation de Penthée faite par Cadmos précisant sa filiation avec Echion a marqué le tempérament belliqueux et soupe au lait que le tyran-roi adoptera tout au long de la mise en scène. Les photos suivantes présentent Penthée à différents moments de l'action tragique : il porte un masque couleur rouge vif, les yeux exorbités et les sourcils froncés, il pointe du doigt les ménades d'un geste agressif et accusateur. Sur la première, il semble en colère et ridicule, mal fagoté dans son costume de roi ; sur la seconde, il est également en colère et ridicule, travesti avec à ses côtés Dionysos. Contrairement au point de vue de Fl. Gherchanoc qui pense « qu'en changeant de costume, il [Penthée] change de nature »[1],

[1] GHECHANOC, 2003, p. 748.

l'agitation et la nervosité de Penthée ne sont pas modifiées malgré le travestissement ; Philippe Brunet n'a rien vu d'efféminé chez le roi-tyran : en effet, Penthée porte sa robe zébrée sans aucune grâce, il reste le même jeune homme mal déguisé en femme.





Nous retrouverons avec les mises en scène d'*Antigone* les problématiques du héros de tragédie, Créon en l'occurrence, frappé d'*hybris* en colère ou colérique[1]. La colère qui habite le roi-tyran comme état émotionnel fait obstacle à toute connivence avec le public ; ou, pour le dire autrement, à l'inverse : un roi-tyran colérique, parce qu'il n'est pas tout le temps en colère, laissera des moments de doute ou de suspension pendant lesquels le comique pourra se glisser ; caractériel, il pourra jouer avec les attentes du public. Certes, les personnages des tragédies d'Euripide, parce qu'ils semblent épouser les traits du réalisme, ont confirmé leur penchant « caractéristique » comme l'a souligné Nietzsche[2] ; néanmoins, le metteur en scène, sans entrer dans cette problématique du réalisme caractérisé aura choisi de présenter un archétype du tyran-roi en colère. Le comique issu du personnage de Penthée, contrairement à celui de Coralie Pradet qui retenait sa colère, ne joue pas avec les attentes du public : il est ridicule du début à la fin et ce par l'intervention impitoyable de Dionysos. Pour Philippe Brunet, le déguisement sur scène appartient bien aux procédés de comédie, mais il s'inscrit dans le rituel dionysiaque avant tout. Il semble que les *Bacchantes* d'Euripide interprétées par le théâtre Démodocos dévoilent le goût du grand tragique pour la dérision : peut-être pouvons-nous avancer, grâce à cette mise en scène, qu'Euripide a moqué l'état émotionnel du tyran-roi en colère qui le mène inconditionnellement à sa perte.

Il est précisé dans la traduction que Dionysos rit à la vue de Penthée déguisé (après avoir annoncé l'arrivée cocasse d'un Penthée travesti, v. 912-917). Rit-on avec lui ? À l'inverse d'Athéna qui, dès le prologue, se moque d'un Ajax déjà égaré, dans la tragédie éponyme de Sophocle, Dionysos a fait le lien avec le public pour décrédibiliser Penthée. Le dieu

[1] Cf. L'analyse de la mise en scène d'Olivier Broda.
[2] NIETZSCHE, 1977 [1872], p. 105.

efféminé, qui vient contrecarrer cette colère soi-disant virile, accompagne le spectateur et l'invite à se moquer. Penthée par sa brutalité se confronte au féminin[1], sa raideur le prive d'humanité. Automate, toujours dans l'excès, il est bel et bien ridicule et n'attire ni connivence ludique, ni empathie. L'ironie tragique subtilement se mêle au comique et autorise le spectateur à laisser sa morale de côté pour se délecter de ce spectacle sous les yeux rieurs de Dionysos, meneur du rite initiatique.

c) Accomplissement du rituel.

• Le messager.

Philippe Brunet a choisi de rester fidèle au texte d'Euripide en laissant le berger et le messager comme deux personnages bien distincts. Le costume du premier montrait qu'il appartenait aux personnages de l'action plus qu'au tragique lui-même ; le second, comme nous le voyons sur la photo ci-dessous, ne s'écarte pas de l'action tragique : son costume ne dénote aucune extériorité. Perché sur la chaise sur laquelle Dionysos était auparavant installé, il relate le *sparagmos* de Penthée, la position de ses mains relève de la codification du jeu et rappelle la finesse de la gestuelle du dieu. Il est ce narrateur involontairement omniscient et incarne une des multiples présences de Dionysos.



@E. Durest

Les ménades ont repris leur formation circulaire propre à celle de l'*orchestra* et comme, en tant que chœur, elles ont hérité de la prescience, elles l'accompagnent et scandent avec lui ce récit qu'elles ne sont pas sensées connaître[2]. Plutôt que de faire naître auprès du spectateur des émotions relatives à l'épouvante, Philippe Brunet appuie sur celles relevant de la fascination : il ne cherche à représenter aucun des véhicules de terreur que l'on retrouve pourtant dans l'art euripidéen, mais soutient l'établissement d'une initiation

[1] Cf. La « confrontation de deux mondes dans CHATEAU, 1950, p. 49 ; figure de l'automate et principe du « mécanique plaqué sur du vivant » dans BERGSON, 2001 [1900], p. 35-36.
[2] BRUNET, 2012, p. 4 ; DODDS, 1986, p. 170.

rituelle. Le gore et le comique qui s'y attache n'entrent pas en ligne de compte dans cette mise en scène.

• Agavé.

Et lorsqu'Agavé entre en scène en brandissant le masque de Penthée, rien de sanguinolent ! Certes, tant qu'elle ne s'aperçoit pas de la terrible supercherie, la scène semble légèrement cocasse ; néanmoins l'ironie tragique n'étant pas soutenue par le grand-guignolesque, le public perçoit rapidement qu'il ne s'agit plus d'une action tragique mais d'un rituel.

Agavé s'exprime donc en grec tout le temps où elle est habitée, démontrant le pouvoir de l'écoute : le spectateur n'a pas besoin de comprendre intellectuellement le texte pour en saisir la signification ; le masque de Penthée, sans l'acteur pour lui donner vie, dégage une impression de vide. La magie opère, mais éradique en même temps le gore et son rire répulsif. C'est là que se joue la différence entre le théâtre antique et le théâtre moderne, selon Philippe Brunet : le premier ne montre pas, le second oui[1]. Cette interprétation ne fait cependant pas l'unanimité, comme on le voit sous la plume de B. Deforge : « On peut donc considérer que depuis *Agamemnon* d'Eschyle et *Ajax* de Sophocle, tout a été inventé – outils, procédés, schémas – pour que la tragédie grecque pût représenter la mort sur la scène, pour que le rite devint spectacle »[2]. Ne pas représenter le corps en morceaux de Penthée s'inscrit donc dans une volonté de garder le mystère sur l'initiation dionysiaque : Philippe Brunet a choisi de faire se côtoyer une présentation plus ou moins factuelle du dionysisme autant qu'une célébration de l'épiphanie théâtrale. « Agavé portant la tête de Penthée rompt la séparation du hors-scène et de la scène sur laquelle se fondait toute la dramaturgie des *Bacchantes*. C'est pour cette raison que le chœur fait sortir l'actrice d'Agavé. Le Chœur envoie l'un de ses membres (Fantine Cavé-Radet) accomplir la dernière étape du rite et maintient le hors-scène comme principe de fiction »[3]. Nous pouvons voir sur la photo suivante Agavé muni du masque de Penthée qu'elle présente à l'assistance devenue dorénavant initiée.

[1] BRUNET, 2001, p. 97.
[2] DEFORGE, 2004 [1997], p. 123. Nous pouvons ajouter la note 1 : « Des *Sept contre Thèbes*, premier « drame à cadavres » conservé, jusqu'aux *Bacchantes*, dernier drame, quel chemin parcouru ! des cadavres « corrects » des deux frères au cadavre en morceaux de Penthée ! »
[3] BRUNET, 2012, p. 13.



Par cette mise en scène, Philippe Brunet a réussi à lier représentation factuelle du dionysisme et épiphanie théâtrale ; il évacue ainsi toutes les questions – soi-disant – antagonistes portant sur l'investissement d'Euripide[1]. Tenant d'Eschyle, qui lui a été initié aux mystères d'Eleusis, le mythe tragique des bacchantes, Euripide semble avoir maintenu la tradition d'initiation dionysiaque en l'attachant au mystère du théâtre. Philippe Brunet a donc actualisé ce rite en rendant présent le passé de ces mystères. Et malgré son engagement artistique et cultuel, cette tragédie n'a en aucun cas fait fi des ressorts comiques. Nous allons dès à présent nous intéresser à *Antigone* de Sophocle mise en scène par Adel Hakim, où nous verrons aussi que le comique a été mis en scène alors qu'*Antigone*, bien moins que les *Bacchantes*, répond au mélange des genres et des registres : le sérieux se nourrit aussi du comique.

[1] LACROIX, 1976, p. 206 ; VERNANT, 1985, p. 31-58 ; JOUANNA, 1998, p. 11-12.

C) Adel Hakim, *Antigone* de Sophocle.

1) Généralités.

Dans les années 1990, Adel Hakim a animé des ateliers proposant de traiter la problématique de « tragédie et modernité ». Convaincu de la modernité des mythes présentés dans les tragédies grecques, il se place en héritier de celui qui le premier a créé le théâtre des Quartiers, Antoine Vitez. Ce dernier lisait, dans les dessous de la fable, des situations contemporaines, politiques ou historiques à rapprocher de la réalité quotidienne[1]. La conception d'Adel Hakim de la représentation des tragédies grecques va de pair avec l'idée d'un théâtre engagé comme pour de nombreux autres metteurs en scène. Nous pouvons citer ici Peter Sellars qui prêtait aux tragédies grecques une fonction politique et à leur contexte de représentation une manière d'ériger le public athénien en une assemblée civique et responsable : le théâtre grec s'exprimait en démocratie comme l'occasion de créer des discussions publiques nécessaires à la vie dans une société « polie »[2].

L'esprit artistique qu'Adel Hakim, codirecteur du théâtre des Quartiers d'Ivry, a voulu perpétuer « au théâtre des quartiers du monde », s'efforçait d'être le plus multiculturel possible. Selon lui, le mélange des cultures est l'un des meilleurs moyens pour pousser le spectateur à ouvrir les champs de ses interrogations, et ébranler ses convictions toujours relatives à l'environnement dans lequel il évolue. Si nous pouvions donner une définition de l'esthétique théâtrale qu'a poursuivie Adel Hakim tout au long de sa vie[3], ce serait celle d'un théâtre d'art, politique et populaire : en ce que le théâtre d'art élève le spectateur[4], le théâtre politique est engagé et le théâtre populaire, dans son sens vulgaire[5], reste facile d'accès.

Sa collaboration avec le Théâtre National Palestinien, jeune d'une cinquantaine d'années[6], a donc été en adéquation avec cette visée multiculturelle et politique, tout en restant accessible : selon lui, la culture artistique palestinienne étant traditionnellement tournée vers la musique et la poésie, elle n'aura pas hérité du tiraillement naturaliste-symboliste ou descriptif-investi propre au théâtre occidental, au contraire. Cette « pantomime moderne » que rejetait certes Antonin Artaud[7], donne à voir sur scène des gestes qui vont « représenter des mots, des corps de phrases […] », comme « une déformation des parties

[1] VITEZ, 1991, p. 478.
[2] SELLARS, 1994, p. 18-21.
[3] Malheureusement décédé en aout 2017.
[4] MARTINEZ, 2010, p. 140.
[5] Nous n'entendons pas ici par théâtre populaire, le théâtre public que Jean Vilar a mis en place, mais un théâtre simple et compréhensible.
[6] Apparue d'abord à Damas en Syrie en 1974, la troupe appelée "le conteur" part s'installer en 1984 dans un ancien cinéma à Jérusalem. C'est un théâtre qui ne reçoit pas de subvention autre que par l'aide internationale : leur programmation affiche donc deux spectacles en moyenne par an, et comme il ne peut y avoir de permanence artistique, les acteurs se considèrent comme des *free lance* engagés dans des projets.
[7] ARTAUD, 1964, p. 59.

muettes de la comédie italienne ». C'est justement ce pan « descriptif » de la gestuelle que les acteurs du Théâtre National Palestien ont adopté qui leur confère ce caractère populaire.

La réception du geste facilitée, Adel Hakim peut se concentrer sur ce qu'il juge être le cœur de la tragédie : l'émotion prise comme une donnée universellement partagée est poussée par la tragédie à son paroxysme au point d'en faire « une expérience émotionnelle des personnages à ses limites reculées. Le personnage atteint à la désincarnation, l'émotion devient une épure, il n'y a plus de place pour l'action. Le personnage est en un lieu où il ne peut plus agir, où il ne peut plus qu'être »[1]. La représentation de l'émotion ainsi conçue ne semble alors pas altérer l'essence de la tragédie en la métamorphosant en drame ; l'émotion peut aussi appartenir à « un théâtre d'idée » plutôt que de mimer le « spectaculaire ». La fonction politique du théâtre d'un côté et l'actualisation du mythe à travers les émotions de l'autre, c'est ainsi qu'Adel Hakim aura choisi de mettre en scène l'*Antigone* de Sophocle.

2) Élaboration d'*Antigone*.

a) Actualisation du mythe : les conflits.

Dans un entretien entre Jean-Louis Barrault et Jean Perret, Jean Louis Barrault affirme que « le théâtre est le seul art qui traite de la vie au présent, les autres s'éternisent »[2]. La ponctualité de la représentation permet que se côtoient l'éternité du mythe et le quotidien de la vie.

Pour Adel Hakim, la tragédie grecque n'est pas un fait divers, mais un fait de violence qui a des origines, une généalogie : la famille des Labdacides est le produit d'un processus tragique, d'une somme d'événements qui débouchent sur l'extrémisme d'Antigone. Et ces événements qui se succèdent d'un bout à l'autre d'un mythe, produisent de la violence, de la haine et de la folie que les tragédies grecques théorisent sur la scène ; car ce sont bien des problèmes universels de droit et de résistance qui y sont traités. Il est admis qu'*Antigone* n'est pas seulement l'illustration de la tragédie de l'héroïne éponyme, elle est aussi celle de Créon[3]. Mais le metteur en scène s'est appliqué à mettre en avant tous les différents comportements de la jeune génération que représentent chacun leur tour Antigone, Ismène et Hémon face au droit incarné par Créon. Il a fait de chacun de ces « héros » des personnages types qui ne nous proposent pas un exemple à suivre, mais illustrent des types de comportements face à l'injustice et plus profondément face à la mort.

[1] HAKIM, 1992, p. 43.
[2] LECOQ, 1987, p. 68.
[3] KITTO, 1939, p. 123-128 ;BOLLACK, 1999, p. 77.

La loi promulguée par Créon pour accréditer son pouvoir dans un contexte d'après guerre, introduit les notions de droit et de justice ; à ce droit et à cette justice est indubitablement opposé le devoir de résistance. De ce conflit originel découle alors une série d'oppositions faisant se confronter aussi bien la jeune génération et l'ancienne que les femmes et les hommes. Alors que tous les autres protagonistes se mettront à genoux ou s'abaisseront devant Créon, lui restera debout, inflexible, et ce jusqu'à la prophétie de Tirésias. Cette représentation scénique d'un Créon dressé dans son bon droit sera d'autant plus significative au moment où il fléchit.

Antigone a la position la plus extrême, et pour reprendre les termes d'Adel Hakim, elle doit être considérée comme « une extrémiste », comme « une kamikaze ». Elle fait partie de ces personnages qui sont morts pour leur conviction – personnages que nous retrouvons dans chaque mouvement de résistance comme Jean Moulin par exemple. Aujourd'hui en Palestine, nombreux sont ceux qui n'ont plus peur de la mort, lorsque vivre ou mourir revient au même. Le positionnement constant d'Antigone nous montre un personnage encore plus sectaire que Créon lui-même, car ce dernier est capable de changer d'avis, bien qu'il change d'avis trop tard.

L'intérêt particulier qu'Adel Hakim à accordé à Hémon dans sa mise en scène a souligné les difficultés de la relation père-fils qui est tout sauf inhabituelle[1] ; celle de l'impétuosité d'un fils face à la rigidité d'un père, en faisant du thème du meurtre du père un des points d'interrogations fondamental du tragique sophocléen. En effet, lors de leur scène de confrontation, il aura lu les menaces du fils à l'encontre de son père comme étant réelles : Hémon menace physiquement Créon et promet une mort proche, au point qu'un doute entre suicide ou parricide subsiste jusqu'à l'annonce de la mort d'Antigone.

Ismène au départ n'est certes pas d'accord avec Antigone et préfère respecter la justice établie par Créon au nom de tous les maux qu'a endurés leur famille. Elle changera d'avis par amour pour sa sœur et sera prête à mourir avec elle. Ce changement d'avis est d'après le metteur en scène important à souligner. Antigone l'exclura, car elle ne compose pas, ce qui permettra à Ismène de survivre au drame.

Dans un contexte palestinien le rapprochement est évident : on pense d'abord au conflit israélo-palestinien. Mais la lutte contre les pouvoirs établis des pays arabes concernés par les révolutions est pour Adel Hakim encore plus attachée à la pièce de Sophocle, d'autant que les premières représentations ont eu lieu au moment des manifestations du printemps arabe. La situation politique actuelle de la Palestine et plus largement celle des pays arabes qui ont participé aux mouvements de 2011 rassemblent ces différentes oppositions, que ce soit au niveau de la résistance contre un gouvernement remis en question ou contre un état d'occupation : pour preuves, l'action des jeunes générations qui a eu un fort impact, ou la question de la place de la femme qui est toujours capitale. De

[1] DOVER, 1974, p. 273-275 ; STRAUSS, 1993, p. 61-99.

ce fait, les acteurs du TNP portent en eux tout le matériel sensoriel nécessaire à l'interprétation d'une situation politique en lien avec la tragédie d'*Antigone*.

b) Traitement du chœur.

L'autre point sujet à réflexion concerne la traduction du chœur dont la définition qu'en donne Bernard Deforge permet de saisir la complexité du rôle : il « intervient peu dans l'action et se trouve généralement du côté des victimes, dont il partage les peines. Ses chants sont comme l'écho lyrique de l'action, et il donne une voix aux sentiments qu'éprouvent les spectateurs »[1]. Adel Hakim aura choisi de dissocier ces différentes fonctions avec d'un côté les parties parlées pour un chœur « supprimé », pour reprendre la terminologie de Patricia Vasseur-Legangneux ; et de l'autre le lyrisme que nous qualifierons de « récupéré » par d'autres entités : le rituel funéraire.

• Un chœur « supprimé ».

Le chœur des Thébains est constitué d'hommes vêtus à la manière de garçons de café, placés à l'extérieur du plateau où se déroule l'action, ils énonceront tour à tour le texte choral. Opérant les changements à vue, ils appartiennent à l'action tout en étant en dehors. L'idée de garçon de café est judicieuse en ce qu'elle permet d'établir une relation de confiance et de confident entre chœur et protagoniste comme entre chœur et spectateur. Parfois en retrait, parfois indignés, ils forment ce relais entre les acteurs et le public comme le concevait Antoine Vitez[2]. Adel Hakim a donc voulu représenter le chœur en toute simplicité, ce que Patricia Vasseur-Legangneux juge comme étant un moyen de ramener « la tragédie grecque à une forme théâtrale "classique", plus familière au public »[3]. En revanche, si elle reproche la perte de la dimension lyrique de la performance du chœur quand le texte est ainsi « cité », Adel Hakim aura su maintenir un lyrisme prégnant en le propageant sur scène à d'autres niveaux de l'action.



[1] DEFORGE, 2001, p. 22.
[2] VITEZ, 1991, p. 341.
[3] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 138. Nous pouvons noter l'utilisation du mot « classique » pour parler de familiarité, lorsque nous avons choisi le mot « populaire ».

• Le lyrisme « récupéré ».

Ainsi, l'*Antigone* de Sophocle ne traite pas uniquement de questions liées au comportement d'individus face au droit et à la justice, cette tragédie aborde les questions plus générales de la mort et de la vie : l'universalité du mythe attaché à une terre et à une famille hantée par la mort est au cœur de la représentation par la monstration d'un rituel funéraire et des cadavres sur scène.

Pour ce faire, il a ajouté un temps d'exposition des corps des deux fratricides avant que le texte ne commence, et de ceux d'Hémon et d'Eurydice une fois le texte de la tragédie achevé. Ainsi les deux sœurs pourront pleurer leurs morts : elles se lamenteront, danseront et secoueront leur chevelure en rythme, nous rappelant quelque peu les rituels des pleureuses dans les sociétés orientales ; et Créon, à l'autre extrémité de la pièce, se mettra lui aussi à danser après son *kommos*, ses mouvements lourds fonctionnent comme un exutoire de la peine endurée. La tragédie d'Antigone et de Créon s'ouvre et se ferme par ailleurs sur le même thème musical, le morceau « Masâr » interprété par le Trio Joubran ; comme un retour sur elle-même, elle rappelle ainsi aux spectateurs la douleur ressentie et témoigne de l'inscription du mythe sur plusieurs générations.





Pour revenir au texte choral, il faut rappeler que si Adel Hakim a fait le choix de garder l'aspect « cité » des chants du chœur, la musique du Trio Joubran[1] est là pour les soutenir (en bande son). Il s'est aussi inquiété de la compréhension du dernier *stasimon* pour un public contemporain, il l'a donc remplacé[2] par un poème de Mahmoud Darwich[3] intitulé *Sur cette terre* :

[1] Il a choisi de travailler avec le Trio Joubran non sans raison. Le Trio Joubran avait auparavant déjà collaboré avec Mahmoud Darwich en l'accompagnant sur ses récitals. Adel Hakim a retrouvé dans leur musique une correspondance avec l'œuvre de l'artiste auteur compositeur grec, Mános Hadjidákis, qu'il a toujours voulu associer à la vision de la représentation de tragédies grecques.

[2] Cette démarche n'est pas isolée dans la mise en scène contemporaine de tragédies grecques ; cf. L'*Electre* d'Antoine Vitez et Yannis Ritsos (1971), ou l'*Antigone* plus récente de Paulo Correia (2009).

[3] Mahmoud Darwich connaît la mythologie et la culture grecques. Il se dit lui-même poète troyen : « J'ai choisi d'être un poète troyen. Je suis résolument du camp des perdants. Les perdants ont été privés du droit

« Sur cette terre, il y a ce qui mérite vie : l'hésitation d'avril, l'odeur du pain à l'aube, les opinions d'une femme sur les hommes, les écrits d'Eschyle, le commencement de l'amour, l'herbe sur une pierre, des mères debout sur un filet de flûte et la peur qu'inspire le soulèvement aux conquérants.
Sur cette terre, il y a ce qui mérite vie : la fin de septembre, une femme qui sort de la quarantaine, mûre de tous ses abricots, l'heure de soleil en prison, des nuages qui imitent une volée de créatures, les acclamations d'un peuple pour ceux qui montent, souriants vers leur mort et la peur qu'inspirent les chansons aux tyrans.
Sur cette terre, il y a ce qui mérite vie : sur cette terre, se tient la maîtresse de la terre, mère des préludes et des épilogues. On l'appelait Palestine. On l'appelle désormais Palestine. Ma Dame, je mérite la vie, car tu es ma Dame. »

Le choix de faire appel à ce poète palestinien s'inscrit dans la démarche du metteur en scène qui trouve des correspondances de sa représentation avec l'actualité – par la nationalité du poète par exemple –, et tente de rester fidèle au message lyrique de la tragédie. En outre, la relation qu'il entretient avec le monde grec n'est pas circonscrite à la position que le poète prend par rapport à la culture grecque : Adel Hakim lit dans les œuvres du poète une certaine concordance de style littéraire avec celui de Sophocle, sophistiqué et sensuel à la fois. Il ne pense pas ainsi « dénaturer » le poème initial. C'est aussi un moyen de montrer que la culture grecque et la culture palestinienne ne sont pas si éloignées.

3) Scénographie.

Convaincu de la « finalité utilitaire du théâtre »[1] et particulièrement de la tragédie, Adel Hakim a voulu que le spectateur puisse saisir toute la puissance du théâtre et en particulier de la tragédie grecque en simplifiant au maximum sa compréhension. Les mots, le décor ou encore la gestuelle ne doivent en aucun cas éloigner le spectateur de cet ailleurs qu'est l'espace-temps de la tragédie qui est encore aujourd'hui source de réflexions autour de problèmes sociétaux. Il semble croire à la « thaumaturgie du théâtre » comme la conçoit M. Mourlet, qui nécessite, pour le succès du contrat passé avec le spectateur de la représentation, une adhésion totale à l'illusion théâtrale[2].

L'univers créé pour sa mise en scène fait intervenir le passé et le présent : en effet, les codes structurels rappellent ceux de la représentation antique tout en étant actualisé : une scène carrée dont on peut faire le tour de trois côtés comme autour de la *skènè*. Un mur au fond de la scène qui nous rappelle la façade du palais ainsi que ses trois portes : la

de laisser quelque trace que ce soit de leur défaite, privés du droit de la proclamer. J'incline à dire cette défaite ; mais il n'est pas question de reddition ».
[1] ROUBINE, 2000, p. 52.
[2] MOURLET, 1989, p. 32.

grande porte officielle et les deux portes latérales. C'est aussi une image du mur qui sépare Israël et la Palestine sur sept cents kilomètres. Mais pour ne pas réduire le mythe à une seule lecture politique[1], ce mur est composé de centaines de fenêtres qui laissent ça et là traverser la lumière en s'ouvrant ou se fermant en même temps, symbolisant alors l'espoir. En revanche, les costumes des personnages et les accessoires sont contemporains ; rapprochant le temps de la tragédie de celui des spectateurs, ils apportent une neutralité indispensable à l'établissement d'une réception libre de tout présupposé.

Utilisant les avancées techniques sans pour autant se plonger dans le postmodernisme qu'il juge lui aussi comme un obstacle au sens, cette mise en scène semble concilier sa problématique de « tragédie et modernité ». Par exemple, Créon prononce son discours sur l'interdiction d'enterrer le cadavre de Polynice à la tribune comme le ferait n'importe quel homme politique d'aujourd'hui (le micro est apporté par le chœur lors des changements à vue). À cette occasion ont été projetées les photos d'Étéocle et Polynice sur le mur du palais, chacun étant respectivement héros ou ennemi de la nation.



En outre, l'épuration de la mise en scène permet aux spectateurs d'être attentifs à la gestuelle des personnages. Cette mise en scène relève d'un théâtre dont la tradition s'apparente au « jeu à l'anglaise » qui met en scène « des comportements beaucoup plus fidèles à la réalité » [2] . Dictées par la « mémoire affective » comme l'a élaborée Stanislavski[3], et retranscrites par une pantomime moderne, la gestuelle, les paroles et la diction des acteurs du TNP permettent au spectateur de ressentir l'émotion, de s'identifier aux personnages comme de se positionner. Il est aussi important d'avoir à l'esprit que la

[1] VITEZ, 1991, p. 168-170.
[2] MOURLET, 1989, p. 32.
[3] M. BRADBY fait une rapide synthèse de la méthode de Stanislavski : "Selon Stanislavski l'acteur, pour trouver la vérité dans son interprétation, devait d'abord définir l'émotion requise à tel ou tel instant, ensuite puiser dans sa mémoire pour trouver une émotion analogue, l'observer, la capter, pour pouvoir ensuite la reproduire, atteignant ainsi le plus haut degré de réalisme et de vérité dans son jeu », 1994, p.170.

représentation d'Adel Hakim est en arabe et qu'il a volontairement voulu alléger les surtitres pour que chaque spectateur puisse se concentrer sur les mouvements scéniques.

4) Comique, oxygène à l'angoisse tragique.

Le concept même d'ironie, « invention grecque par excellence », suffit à convaincre Adel Hakim de la concomitance de dimensions comiques dans la tragédie. Les propos des chercheurs britanniques sur la fonction du comique dans les tragédies élisabéthaines[1] pourraient être prêtés à Adel Hakim : le mélange des registres est, pour lui, un des signes de la qualité d'une tragédie dans sa mission universelle de transmission des émotions. En effet, il lit dans le spectacle tragique des vertus respiratoires qui ne pourraient exister en maintenant le spectateur dans l'angoisse. Incapable d'inspirer, ce dernier serait privé des émotions. Le fonctionnement de la tragédie devrait s'appuyer sur ce mariage des tons, car, d'après lui, « si on arrive à faire rire, on arrive plus facilement à faire pleurer ».

Le chœur comme les serviteurs, hors du temps de la tragédie, sont les garants des respirations dans le tragique. Le rythme plus lent des *stasima*, ou accéléré des messagers, font le lien avec le public. Dans cette mise en scène d'*Antigone*, les deux types de comique que nous avons étudiés dans la première partie de notre étude, se font face : issus du registre réaliste, ce sont la joyeuse familiarité du Garde et le ricanement triomphant de Créon.

a) Le Garde.

« Les clowns de théâtre, eux se fondent davantage sur le talent du comédien que sur celui de l'acrobate ; sans nez rouge, ils animent un monde souvent absurde et tragique »[2].

Adel Hakim a définitivement voulu mettre en avant les mécanismes comiques de la scène du Garde que nous avons définis dans le premier chapitre de la première partie : d'abord en choisissant, pour incarner ce rôle, Daoud Touath, un acteur palestinien connu pour interpréter des personnages comiques ; ensuite, en donnant comme seule consigne à l'acteur, non pas d'appuyer sur le comique mais sur la peur qu'il ressentait face à cette situation de laquelle il veut absolument s'extirper. L'attrait pour le système de Stanislavski fondé sur la mémoire affective n'a pourtant pas privé le metteur en scène de s'inspirer d'autres théâtres pour alimenter la construction du rôle du Garde : conscient de l'art des *kyōgen* [3] qui demandent paradoxalement que « plus une comédie est drôle, plus

[1] Le clair-obscur pour O. TAPLIN (1998, p. 188) et le « soulagement comique » pour J. L. STYAN (1962, p.18).
[2] LECOQ, 1987, p. 117.
[3] L'art des *kyōgen* renvoie à la forme comique du théâtre japonais traditionnel et possède des techniques de jeu qui lui est propre. Cependant, le Nô, théâtre tragique, fait lui aussi monter sur scène des *kyōgen* pour interpréter des personnages populaires.

il faut la jouer sérieusement »[1], la peur est pour Adel Hakim responsable de l'irruption de la familiarité propre au registre réaliste dans cette scène. Elle est la clef de voûte de toute la confusion et de l'agitation que ce personnage apporte sur la scène et qui le plonge dans un sentiment d'incertitude constant.

La première manifestation de cette peur concerne donc le bégaiement : net et insistant, il instaure la rupture dans la cadence de la parole tragique confirmant l'idée que « le clown rate là où on l'attend … »[2]. L'on comprend tout de suite qu'il ne s'agit pas d'un handicap qui aurait pu être un obstacle au rire, bien au contraire : à sa première entrée et à chaque question de Créon, il lui est impossible de transmettre clairement les informations qui viendraient contrecarrer son autorité. Le bégaiement instaure une dimension ludique caractéristique à la fois du comique de répétition et du quiproquo. Nous devons préciser les libertés d'interprétation, toutes contemporaines d'Adel Hakim, en ce qui concerne le rapport au texte : ainsi, m'a-t-il expliqué que le bégaiement était tel que le Garde arrivait à confondre les mots et lui faisait dire « je suis un couteau... euh non, je suis malheureux ». Les mots *sikin* (couteau) et *meskin* (malheureux) sont en effet très proches en arabe. Ce lapsus courant ainsi que quelques autres lors de cette scène créaient des contresens absolus. Ces jeux de mots illustrent sur la scène la traduction poussée à son extrême du sous-texte auquel ils apportent « une force comique indépendante et mécanique »[3]. Ils n'étaient évidemment compréhensibles que par un public comprenant l'arabe, mais l'atmosphère créée par les rires des arabophones renforçaient inévitablement l'idée du « rendez-vous » comique pour les non-initiés.

En outre, la simplicité du décor comme du costume permettent une liberté totale de mouvements dans l'espace. La gestuelle du Garde, aussi agitée soit elle, reste un langage compréhensible pour tout spectateur ne parlant pas arabe. Cette « pantomime moderne » du clown trublion semble tirer sa gestuelle des personnages de la commedia dell'arte comme le décrit M. Lever : « Les reins souples, la jambe nerveuse, bondissant comme des chats en liberté, ils gesticulent, grimacent, dansent, sautent, virevoltent »[4]. Les deux photos ci-dessous dépeignent les différentes entrées du Garde.





[1] MEYERHOLD, 1992, p. 322.
[2] … et réussit là où on ne l'attend pas », LECOQ, 1987, p. 117.
[3] MORIMOTO, 1984, p. 22.
[4] LEVER dans LECOQ, 1987, p. 36.

Ces deux entrées opèrent comme une véritable bouffée d'oxygène dans l'angoisse tragique, et nous voyons que le rôle du chœur comme du messager respectent l'idée du lien avec le public. Sur la première, le Garde recherche l'assurance auprès du chœur, les bras ballants le long du corps, il semble mal à l'aise, alors que l'un des membres du chœur tend ses mains comme pour l'encourager. La seconde, qui est un ajout d'interprétation au texte, les présente célébrant par la danse le retour victorieux du Garde qui doit vraisemblablement avoir réussi sa mission. Nous reconnaissons ici le rôle particulier de garçons de café confié au chœur qui endosse en quelque sorte celui d'un personnage confident.

Il ne s'agira pas ici de relever tous les gestes d'indications relatifs à la terminologie de J.Lecoq[1], car dans la gestuelle réaliste de ce Garde qui parle avec les mains, chaque mouvement est significatif. La photo ci-dessous nous en montre un exemple : nous lisons la peur du Garde appuyé sur sa jambe arrière, face à un Créon menaçant appuyé sur sa jambe avant. Le Garde se dédouane et nie les faits dont on l'accuse : il porte ses mains en hauteur, paumes ouvertes. Nous reconnaîtrons l'universalité du geste des « mains en l'air » pour prouver son innocence – au moins momentanée !



• Le théâtre dans le théâtre.

Nous avons évoqué, dans nos analyses du texte, les aspects parodiques des récits rapportés par les personnages secondaires. Il semble que, dans cette mise en scène d'Adel Hakim, les effets de diversions de ce Garde qui finit par se prendre au jeu de son propre discours soient particulièrement mis en valeur. Trois discours rapportés ponctuent ses différentes interventions : celui de ses tergiversations, celui de la découverte puis de la débandade entre les sentinelles et enfin, celui de la capture de la coupable ; à chaque fois, il occupe le devant de la scène. S'il devient le héros de ses propres aventures, le public devient alors, pour un instant, son public particulier. Nous voyons sur les photos ci-dessous (la première concernant ses tergiversations ; la seconde, le récit de la capture), qu'il occupe soit le premier plan de la scène, soit la scène toute entière et que ses discours

[1] LECOQ, 1987, p. 21-25.

soi-disant adressés à Créon sont effectivement réservés aux spectateurs : Créon est lui toujours en retrait.




La seconde entrée du Garde nous rappelle que la tragédie avance avec Antigone enchaînée, jusqu'à ce qu'il pose ses chaines, s'essuie les mains sur son pantalon et se place au milieu de la scène pour son dernier discours. Certes, nous voyons Antigone encore enchaînée au dernier plan de la seconde photo, mais la force du comique de ce personnage est qu'il arrive à nous faire oublier ce qu'il y a autour. Nous le voyons ici en train de mimer les cris et les battements d'aile de l'oiseau paniqué sensé être l'image métaphorique d'Antigone capturée. En ne nous mimant pas Antigone mais l'oiseau, le Garde reste bien dans une tonalité comique, en dehors de la tragédie. Nous pouvons reprendre les analyses de F. Gaiffe et dire que l'insertion de cette gestuelle, jouée dans une tonalité plaisante, a hérité « d'une force comique indépendante de la situation dramatique » [1].

• Les jeux de scène maître-esclave.

Nous avons évoqué aussi dans nos analyses, les prémices comiques de la relation maître-esclave dans ce texte. Les trois photos suivantes parlent d'elles-mêmes quant à la gestuelle. Prises lors de la tirade de Créon sur l'argent et la corruption, elles nous font voir un Créon qui s'emporte après l'intervention du chœur, traverse la scène en diagonale, fait des tours autour de la tribune: pas de doute, il est furieux ! Mais en portant notre attention sur le Garde, nous pouvons observer un léger jeu de scène – mais efficace pour soutenir la dimension comique, et dont seul le public peut avoir conscience. En effet, le Garde ne bouge pas d'un iota, ou si ce n'est les pieds, car le haut du corps balance dès que Créon fait des tours, se redresse quand il se tourne vers lui, ou se relâche dès qu'il a le dos tourné. Il nous donne bien l'impression qu'il ne peut rester en place et qu'il est encore moins concerné par les propos de Créon.





[1] GAIFFE, 1931, p. 19 (MORIMOTO, 1984, p. 21)

Georges Poulet explique à propos du moment comique dans son rapport avec le spectateur : « il n'y est pas "donné" d'entrer dans l'être du personnage. Loin d'entrer dans son être, il s'agit d'entrer "dans son ridicule". Et entrer dans le ridicule, c'est précisément le contraire d'entrer dans l'être, c'est s'écarter de lui »[1]. Créon participe bien au ridicule d'une scène de comédie entre maitre et esclave, et ce malgré lui : le spectateur s'éloigne de la teneur du discours de Créon en portant son attention sur le Garde. Pour parachever la décrédibilisation du tyran, c'est au micro qu'il déclare qu'on ne le reverra plus ici.

• Rupture de l'illusion théâtrale.

Ce passage au micro sera aussi l'occasion d'utiliser une autre technique propre au comique[2] : la rupture de l'illusion théâtrale portée par l'interaction entre le personnage du Garde et l'acteur qui l'interprète. Nous le voyons sur la photo ci-dessous, au moment où il s'installe à la tribune occupée précédemment par Créon, interpeller en claquant des doigts l'ingénieur du son pour qu'il fasse à nouveau fonctionner le micro.



Cette intrusion très moderne dans la mise en scène favorise le comique en ce qu'il est en décalage avec la représentation de la tragédie : Daoud Toutah est en quelque sorte sorti de son personnage, en surprenant les spectateurs pour leur rappeler que l'action se déroule devant leurs yeux. Nous comprenons que le comique ici a dépassé son expression traditionnelle, mais si des modifications ont eu lieu, il ne semble pas que nous soyons face à une surinterprétation du comique, car le déroulement de l'action tragique n'a finalement été en rien altéré.

b) Créon.

Pour ce qui est de Créon, le comique attaché à son personnage qui parfois transparaît au cours de la tragédie n'est évidemment pas fait de la même matière et ne provoque donc pas un rire comparable à celui du Garde. Animé par un sentiment de supériorité, il s'apparente au ricanement du tyran triomphant. Nous allons voir dans la mise en scène

[1] POULET, 1950, p. 79 (SAREIL, 1984, p. 91)
[2] Nous retrouvons la technique de « distanciation *déréalisante* » utilisée par Coralie Pradet.

d'Adel Hakim comment le phénomène de connivence du destinataire – le spectateur, avec l'énonciateur – Créon, se manifeste. La plupart du temps, Créon voit rouge, et ses obsessions paranoïaques le rendent ridicule, il n'empêche que le contrat du spectateur le pousse parfois à adopter son point de vue, notamment lors de « suspensions comiques ».

• Phénomène de connivence.

L'ironie sarcastique dont fait preuve Créon tout au long de la tragédie attire le ralliement du spectateur à sa cause ou au contraire provoque l'indignation. Nous allons pouvoir observer ce phénomène de connivence grâce aux exemples suivants : les deux photos ci-dessous présentent deux exemples de sarcasme prononcés par Créon et dont la vulgarité n'a plus besoin d'être démontrée : « Ces deux filles sont folles : l'une depuis peu, l'autre depuis sa naissance » et « Qu'elle aille chez Hadès se trouver un mari ! » ; l'une décrédibilise la femme avec un humour douteux, la seconde, fait clairement preuve de mauvais goût. Créon prononce la première phrase en pointant les cibles du doigt : Antigone et Ismène et provoque quelques gloussements dans le public ; la seconde, sans Antigone sur le plateau, se fait confidence auprès d'Hémon venu la défendre, silence radio dans l'assistance.





La réception du public à l'un et l'autre moment n'a pas du tout été la même, et si l'avancée dans la tragédie paraît en être une raison suffisante, il nous a semblé que les jeux scéniques ont eux aussi leur part d'influence. Dans la scène avec les deux sœurs, Créon a assisté à leur dispute sans dire un mot : debout au fond de la scène, il semblait abasourdi, tournant la tête vers l'une puis vers l'autre, jusqu'à ce qu'Ismène tombe à genoux devant sa sœur. Il s'est alors approché doucement du devant de la scène pour prononcer dans un murmure cette phrase, comme en aparté. Sur la seconde photo, il félicite son fils de prendre son parti et l'incite à condamner avec lui Antigone.

Comme le dit J. Vuillemin, « la dérision comique n'acquiert sa légitimité qu'en déplaçant notre attention. Nous nous détournons de l'homme dans son abaissement, pour l'observer dans son effort de libération, plus ou moins radicale »[1]. Sur le premier cliché, le spectateur est appelé directement à partager le point de vue de Créon devant ces cibles qu'il voit, alors que sur le second, tout d'abord la cible n'est pas présente, mais en plus, le spectateur cette fois-ci observe le stratagème d'un Créon qui appelle Hémon à mépriser Antigone :

[1] VUILLEMIN, 1991, p. 131.

sa propension à la moquerie est dévoilée au grand jour, et le public ne peut cautionner ce qui est finalement de la cruauté.

• La suspension comique.

Nous avons aussi pu relever ce que nous avions appelé la suspension comique, cet instant de flottement et d'attente dans lequel le comique s'installait brièvement avant le renversement. Les trois photos suivantes nous montre Créon se retournant lentement vers le chœur, après que celui-ci a osé proclamer que lui comme Hémon avaient parlé justement.





Le public est dans l'attente de la réaction de Créon et ne sait pas s'il va éclater de colère – comme précédemment avec le Garde, et son silence pesant instaure comme un troisième temps avec le public. Nous voyons, par la gestuelle d'Hémon, qu'une gêne se fait sentir, il regarde de l'autre côté de la scène, les mains sur les hanches : il attend lui aussi. Cet instant est évidemment court, mais fonctionne comme une rupture. Les rires nerveux qui s'échappent peuvent être pris pour un signe de comique.

Nous avons pu à travers cette mise en scène apprécier différentes techniques efficaces pour l'instauration du registre comique sur scène, non plus associé au genre de la pièce, mais au comique lui-même. Nous pourrons retenir de cette mise en scène que les jeux de scène du Garde trublion s'inspirent du style de la commedia dell'arte, des personnages appelés les « zanni », valets facétieux de comédie dont les aventures réjouissent l'auditoire. Lié aussi à l'improvisation, son discours ou ses jeux de mots fluctuent d'une représentation à l'autre, s'adaptent au public qui le regarde tout en respectant la structure de son texte.

Conclusion

Un comique joyeux s'est donc bien manifesté dans ces trois mises en scène aux aspirations pourtant bien différentes : Coralie Pradet a cherché à rendre, dans les *Bacchantes*, la dynamique des corps ; Philippe Brunet à restituer le jeu codifié et la prosodie ; Adel Hakim dans *Antigone*, est à la poursuite d'un théâtre engagé. Les seuls points communs entre ces mises en scène qui ont permis à ce comique d'éclore touchent à la liberté de mouvement et à la liberté de discours. Ils portent sur la scénographie et le type de troupe. Ils ont tous eu recours à une scénographie simple et épurée qui présente une scène vide où l'espace est totalement réservé aux acteurs libres de leurs mouvements ; la compagnie des Ménades, le théâtre Démodocos et le Théâtre National Palestinien incarnent, chacun à sa manière, un théâtre « jeune », « semi-professionnel » et affranchi du poids du théâtre académique.

Même si nous avions démontré qu'Euripide pratiquait plus facilement le mélange des registres et du ton que Sophocle et qu'ainsi les *Bacchantes,* par nature, jouaient plus aisément avec les ressorts de la comédie qu'*Antigone*, les comiques de type « βωμολοχία » et de type « εἰρωνεία » sont présents et se sont manifestés comme tels dans ces mises en scène. Ces comiques sont issus du jeu avec le public : pour mettre le comique en scène, il faut prendre en compte le temps présent de la représentation et créer comme des bulles suspendues incluses et annexées à la présentation de l'intrigue, véritables instants de théâtre dans le théâtre à la durée plus ou moins courte. Tous ont ainsi mis en place une troisième fréquence qui intégrait le spectateur à l'action : Coralie Pradet avec la figure du double de Dionysos ; Philippe Brunet en laissant planer le doute par le jeu des masques ; Adel Hakim, en marquant des temps de pause ou en s'adressant directement à l'assemblée du public.
Nous avons remarqué que les ruptures introduites par le comique portaient sur deux niveaux : la communication verbale ou gestuelle et les dynamiques du corps. Le ton et le registre réalistes, la familiarité du langage, la gestuelle significative ou descriptive facilitent l'établissement du comique parce qu'ils convoquent sur scène des références connues et communes au spectateur. Jouer le comique c'est aussi assumer la tendance au « caractéristique », au populaire et à la tradition désormais « classique » des ressorts de comédie : l'inversion maître-valet, les archétypes du « bouffon » ou du « méchant », leurs traits de caractère, leur allure et leur vêtement. Ensuite viennent les jeux de tension et de détente imposés par leur propre corps : corps à corps avec eux-mêmes ; les lois de l'équilibre, parfois bancal, parfois acrobatique. Les forces du comique jouent avec le mouvement et les déplacements scéniques. Chacun des metteurs en scène aura en outre mis en avant certains aspects du comique : nous retrouvons le gore et son rire

nerveux chez Coralie Pradet ; le rituel carnavalesque et son rire libérateur chez Philippe Brunet ; le clown et le rire par surprise chez Adel Hakim.

Quel que soit le comique à l'œuvre, il semble que chacun d'entre eux ait choisi de ne pas l'imposer. « Joué sérieusement », le comique est un clin d'œil au public qui se sent impliqué et pense déceler de lui-même les irrégularités du texte. Une liberté de réaction est en quelque sorte laissée au spectateur, le mouvement projeté par le comique se répand dans la salle et crée un rendez-vous improvisé.

Chapitre II : Le comique « suggéré ».

Après nous être intéressée aux mises en scène dont l'espace scénique et l'expression des personnages ne bridaient pas l'expression d'un comique « assumé », il nous faut dorénavant nous intéresser à un comique dit « suggéré » ; moins spontané, il pose la question des rapports entre rire et comique, et touche un autre type de grotesque : celui, parfois effrayant qui se dégage de la pénombre et du clair-obscur. Nous analyserons trois mises en scène d'*Antigone* de Sophocle : celle de Farid Paya et la compagnie du Lierre (1998) ; celle de Jacques Nichet (2003) ; et celle d'Olivier Broda et le Théâtre du Temps Pluriel (2012).

A) Farid Paya, *Antigone* de Sophocle.

1) Généralités.

a) Considérations théâtrales.

Formé par J. Lecoq., Farid Paya est dans la lignée des réformateurs du XXème siècle[1] qui ont voulu retrouver un théâtre des origines où le chant et la danse n'étaient pas séparés des arts de la scène comme ce fut le cas dans le théâtre occidental dès le XVIIème siècle ; le texto-centrisme et l'acteur-personnage[2] ayant conduit la scène académique dans une impasse[3]. Cette origine du théâtre trouverait une explication, d'après E. Barba, au niveau d'une « biologie scénique transculturelle »[4]. Il faut donc retrouver un niveau « pré-expressif » qui n'a jamais quitté l'apprentissage de l'acteur traditionnel asiatique, quand l'acteur occidental n'a comme point de départ que le texte et les indications scéniques[5]. Ce travail en amont, J. Lecoq en a fait l'élément clé de son enseignement : sur trois ans ses élèves devront expérimenter la relation du corps à l'espace avant même que le mot n'y résonne afin de pouvoir prétendre à l'émergence de l'organicité d'une vie scénique. Il s'agit donc de structurer des improvisations collectives autour de schèmes corporels et sensibles, créant ainsi une palette de jeu.

[1] Les premiers grands réformateurs sont, d'après E. Barba : Stanislavski, Appia, Craig, Meyerhold, Tchekhov, Copeau, dans BARBA, 2008, p. 176.
[2] La confusion acteur-personnage a, entre autres, mené au vedettariat à la fin du XIXème siècle, le public se rendait au théâtre pour voir Mounet-Sully interpréter *Œdipe Roi* et non l'inverse, rôle qu'il a tenu de 1881 à 1916, dans HUMBERT MOUGIN, 2003, p. 212.
[3] M. SCHINO évoque notamment une réformation du théâtre intervenue au XXème siècle qui visait à renouveller le jeu de l'acteur en l'inscrivant dans le spectacle conçu comme corps unique : l'organique rejoindrait le naturel non plus en terme de vraisemblance instituée par la scène dite « académique » dans BARBA, 2008, p. 179 ; voir aussi F. RUFFINI dans BARBA, 2008, p. 252-254.
[4] BARBA, 2008, p. 198.
[5] BARBA, 2008, p. 14.

Les théâtres asiatiques – japonais, indien ou balinais, n'ont pas seulement nourri cette recherche des origines du théâtre, ils ont formé un courant de référence pour de nombreux metteurs en scène dont Ariane Mnouchkine notamment. Le détour par la culture asiatique pour sa mise en scène des *Atrides* reflète un choix esthétique et engage une dimension plus profonde de l'être humain, une sacralité, des origines. Farid Paya, à son tour, emprunte aux théâtres asiatiques et mélange les arts, sans jamais les situer, pour s'approcher de « son théâtre » : il veut à tout prix éviter le texto-centrisme hérité d'Aristote, le psychologique ou le processus d'identification, le drame apporté par le quotidien et toute récupération culturelle, soit l'actualisation politique et psychanalytique.

b) La Compagnie du Lierre et les tragédies grecques.

La compagnie a été fondée en 1974 par Farid Paya lui-même. Elle a à son actif une trentaine de spectacles dans lesquels elle exprime à chaque fois sa singularité. Le nom choisi pour cette compagnie, le Lierre, renvoie précisément à la figure de Dionysos qui guidera leur recherche « tant aux origines du théâtre qu'aux idées de dualité et d'excès », comme l'a souligné R. Deslauriers[1]. Pour décrire le théâtre du Lierre, nous ajouterons à ces deux notions de dualité et d'excès, la tragédie et l'orgie en tant que fondement civilisationnel comme l'a établi M. Maffesoli. De même que le cosmos n'existe pas sans le chaos, l'orgiasme est une respiration universelle qui vise non la communication mais la communion, il régénère le corps social en effaçant l'individu dans le confusionnel[2]. Cette culture du renversement trouve un écho dans la tragédie à travers le principe de *métabolè* auquel Aristote fait allusion dans la *Poétique*[3]. Le renversement, d'après Farid Paya, fait partie intégrante de la densité tragique par laquelle il définit la tragédie grecque, elle regroupe : le recours à la sagesse, l'ambiguïté tragique, l'alternance entre évacuation et accentuation de la tension et le travail du corps. Pour ce qui est de l'ambiguïté tragique, le metteur en scène nous a donné comme exemples *Œdipe Roi* et *Antigone* : c'est le fait qu'Œdipe après avoir été appelé tyran et sauveur de la cité va devenir ensuite une menace pour celle-ci ou qu'Antigone soit le fruit de l'inceste. Les jeux de tension et de renversement, contrairement à ce qu'avançait Aristote ne se font pas suspense dans l'intrigue mais trouvent un intérêt dans la manière avec laquelle ils sont représentés. Ils ne répondent, en quelque sorte pas à la question « quoi ? » mais à la question « comment ?»[4].

[1] DESLAURIERS, 2011, p. 17.
[2] MAFFESOLI, 1985, p. 14, 140 et 142.
[3] ARISTOTE, *Poétique*, 1452 a.
[4] BARBA, 2008, p. 56.

• Universalité civilisationnelle et texte fondateur.

Selon lui, la première étape à franchir lorsque l'on veut représenter des tragédies grecques, est d'essayer de comprendre le rôle qu'elles jouaient dans la cité : leur condition de représentation – le concours[1], fait qu'elles ont « un pied dans le temps et un pied dans l'agora ». Elles interrogent fatalement le fonctionnement de la *polis*, et elles alimentent ainsi la réflexion publique. Par exemple, la localisation des tragédies – Athènes, Troie, Mycènes et Thèbes, sont devenues les tableaux des appréhensions des citoyens d'Athènes. Farid Paya précise ainsi les réflexions de J.-P. Vernant qui avait souligné le lien entre thématiques abordées et ville où elles sont représentées[2]. Si Athènes semble avoir hérité des traits d'une cité utopique (les deux seules tragédies athéniennes qui nous ont été transmises illustrent l'apaisement et la justice : *Les Euménides* et *Œdipe à Colone*), les autres cités détiennent toutes les caractéristiques de cités dites repoussoirs : Troie représente le côté le plus vicieux de la guerre – le génocide ; après le règne des Pélasges évoqué par les *Suppliantes* d'Eschyle, vient Mycènes et le cycle sans fin de la vengeance déclenché par Tantale et achevé avec Oreste à Athènes ; et enfin, Thèbes, ville « sous l'emprise du fantastique et de l'irrationnel » est le lieu de l'impureté intergénérationnelle. « Pour définir son en-soi, l'Autre est affublé des tares que l'on veut nier ou éradiquer de l'en-soi »[3].

À travers ces différents thèmes de préoccupation, les tragiques grecs peuvent alors poser des questions à l'ensemble de la communauté athénienne. Farid Paya estime que l'essentiel de la tragédie d'*Antigone* peut être résumé ainsi : « peut-on faire des lois ou ne peut-on pas faire des lois ? »[4]. Le rôle de Sophocle dans cette tragédie a été de pousser le débat à l'incandescence. Il ne s'agit nullement de savoir qui d'Antigone ou de Créon a tort ou a raison, car chacun des deux partis a des détracteurs[5], mais bien plutôt de traiter d'un débat substantiel et poussé à son paroxysme dans une cité traditionnellement habitée par la folie. « Il n'est pas question de renouveler les archétypes pour l'inscrire dans l'actualité politique et sociale mais de trouver les éléments permanents de *la tragédie humaine* pour inventer le théâtre de son temps »[6].

[1] La notion de concours officiel est un point crucial pour Fl. Dupont, son caractère événementiel met inévitablement en jeu des questions mêlant religion, politique et culture, dans DUPONT, 2007, p. 34.
[2] VERNANT, 2001, p. 73-80.
[3] PAYA, 2000, p. 140.
[4] La Grèce, contrairement à la société latine n'a pas pour habitude de promulguer sans cesse des lois ; le recours constant aux lois coutumières est une habitude qui est apparue avec l'empire romain.
[5] BOLLACK, 1999, p. 76.
[6] Reprise des réflexions de J. Lecoq à propos de la commedia dell'arte où nous avons remplacé *la comédie humaine* par *la tragédie humaine* pour illustrer la démarche de F. Paya, dans LECOQ, 1997, p. 125-126.

2) Texte et scène = théâtre.

Si les tragédies de Sophocle contiennent en elles la matière pour interroger les règles de la cité, elles n'échappent pas au « fait scénique »[1] qu'il faut aujourd'hui au metteur en scène retrouver, et au public, comprendre. Ce « fait scénique » que nous avons déjà évoqué à propos de la mise en scène de Philippe Brunet, au départ existant, rassemblait musique, déplacement, prosodie, costume et scène. Le contrat théâtral passé avec le spectateur demande de captiver son écoute face à l'étrangeté.

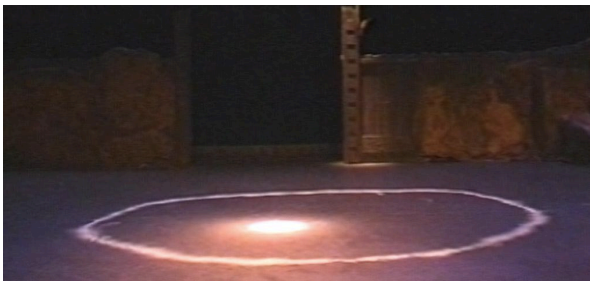
La question dichotomique de la représentation des tragédies grecques formulée par N.Duplain Michel portant sur les choix d'adaptation ou de reconstitution est, pour Farid Paya comme pour d'autres metteurs en scène[2], réductrice, car « dans les deux cas il y a une volonté de localiser l'esthétique de la tragédie et d'abolir la distance créée par l'art »[3]. Lui qui vise l'éloignement en s'alignant sur une vision du théâtre réformée et post-dramatique[4], a opté pour une représentation sous le signe à la fois du déplacement et de la codification en déplaçant la tragédie dans un univers étranger et ritualisé totalement imaginaire mais cohérent. Le déplacement lui permet de rompre avec l'identification acteur-personnage ; la codification, avec « les automatismes de la vie quotidienne »[5]. R. Deslauriers rapporte que la question « d'où ça vient ? » prononcée par le public à l'intention du metteur en scène est « un gage du succès de l'illusion scénique »[6]. Cette question est le signe du bon fonctionnement et témoigne de la cohérence organique du spectacle quand bien même fondé « à partir d'aspects incohérents du point de vue du réalisme habituel »[7]. Il est important de souligner que paradoxalement, cette logique qui tend à s'éloigner du théâtre dramatique peut être rapproché du théâtre naturaliste qui, aux origines, visait lui aussi la vraisemblance – le mot organique était synonyme de naturel[8].

a) *Le Sang des Labdacides* : un univers tragique codifié et ritualisé.

Farid Paya a regroupé, sous le nom du *Sang des Labdacides*, les tragédies de Sophocle associées au mythe d'Œdipe : *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone*, en y ajoutant un prélude : *Laïos*. C'est à la lumière de ces réflexions sur la recherche d'une cohérence interne à la mise en scène des tragédies grecques qu'il a choisi de mettre en place pour le prologue de la première pièce un rituel qui rassemblerait acteurs, personnages et spectateurs. La tragédie de *Laïos*, qu'il a lui-même inventée, débutait par le rite du

[1] « Fait scénique » dans son interview ou « fait culturel » dans PAYA, 2000, p. 18.
[2] Cf. analyse mise en scène d'*Antigone* de J. Nichet.
[3] PAYA, 2000, p. 173.
[4] Suivant la définition de Lehman H. T. : dynamique du « crossover » (mélange des arts) qui dépasse la primauté de l'intrigue dramatique dans DESLAURIERS, 2011, p. 7 (note 33).
[5] À propos du travail d'Étienne Decroux dans BARBA, 2008, p. 23.
[6] DESLAURIERS, 2011, p. 270.
[7] BARBA, 2008, p. 56.
[8] SCHINO M. dans BARBA, 2008, p. 178.

Printemps au cours duquel le coryphée prononçait un éloge du renouveau repris ensuite en musique exclusivement chorale et rythmée par la danse. Instaurer ce rituel permet de donner l'illusion d'une société qui fonctionne avec son propre rythme et ses propres codes. Les deux photos suivantes illustrent comment se construit un rituel : sur la première, le coryphée définit un espace sacré en créant à l'aide de sable un cercle au milieu duquel un petit tas de sable semble concentrer l'énergie sacrée. La simplicité de ce geste rituel provoque inévitablement chez le spectateur une impression de sacré : le rituel qui pourrait nous sembler désuet est finalement très facile à instaurer[1]. Cet espace sera par la suite profané par Laïos qui, en pervertissant le rite, déclenchera le processus tragique.

@ N. de Coster

Farid Paya s'est assuré que le rituel soit donc totalement intégré à l'atmosphère de cette tragédie en évitant que les signes décoratifs ou vestimentaires ne deviennent « d'un esthétisme stérile ». Seule une cohésion entre les acteurs pouvait alors permettre de le retranscrire comme étant un événement sociétal réel et traditionnel et de le partager comme tel avec les spectateurs : « L'éthique prévaut dans cette communauté d'intérêt avec la volonté d'offrir au spectateur une énergie partagée et généreuse. La générosité, cela se travaille aussi à partir de bases organiques. Comme pour tout dans notre art, il faut s'y exercer. Une équipe pour un travail ; un travail pour un spectacle ; un spectacle pour un public »[2].

Un travail préalable sur le corps est alors nécessaire ; élaboré à partir des concepts de *dunamis* et de mimesis énergétique[3], il est intimement lié à la science des mouvements et ses trois phases qu'Aristote a développée dans la *Métaphysique*[4] : la *dunamis* qui est l'origine du mouvement, l'*energeia*, le mouvement en déploiement et enfin l'*entelecheia*,

[1] Lors de notre entretien il m'expliquait que par exemple en Iran le simple fait de poser deux doigts quand on prie sur une tombe représente la présence d'un rituel. Alors en ce qui concerne la mise en scène, cette simplicité s'opère de la même manière : lorsque l'on invoque Hadès il suffit de s'adresser à la terre... Une simple posture et des gestes humbles permettent de faire transparaitre cet esprit.
[2] PAYA, 2000, p. 177.
[3] PAYA, 2000, p. 191.
[4] ARISTOTE, *Métaphysique*, 1065b-1066a. Il est intéressant de souligner que nous retrouvons cette décomposition du mouvement dans différents types de théâtre, tous plus ou moins affiliés à un théâtre des origines : baroque (GREEN, 2001, p. 9), contemporain (LECOQ, 1997, p. 78) et japonais « ma = jo-ha-kyu » (BARBA, 2008, p. 24).

son aboutissement. J. Lecoq comme E. Barba aussi préconisent cette recherche sur le mouvement et sur ses dynamiques à l'aide d'exercices, assimilées à des « techniques extra-quotidiennes » par E. Barba, qui visent à l'amplification et au gaspillage énergétique. Considéré par Farid Paya comme un travail d'ambiance, il permet de donner un sens au dispositif rituel, cœur de la tragédie grecque. Pour qu'une adéquation existe entre l'idée du rituel tragique et sa représentation sur le plateau, un entrainement quotidien et collectif est nécessaire. À la fois corporel et vocal, il se fait tous les matins à heure précise avec toute l'équipe du Lierre. Plus qu'un exercice gymnique, il permet de mettre en commun les différentes énergies des acteurs pour qu'ils puissent se forger une identité collective ou un « grand chœur ». Situé à un niveau pré-expressif, ce travail permet d'organiser une dramaturgie du mouvement avant que n'intervienne l'intrigue dramatique, il viendra briser les dernières résistances imposées par le texte. Le groupe d'acteurs doit former un ensemble vivant et cohérent qui porte sur la scène une gestuelle et des automatismes communs.

Une fois le spectacle organisé et ritualisé, la sensation d'étrangeté du « petit chœur » de la tragédie grecque peut enfin apparaître aux spectateurs comme naturelle. Le travail sur le « grand chœur » expérimenté en amont répond aux objections qui portent sur la spécificité de la dramaturgie antique comme l'alternance chant et dialogue qui d'après Sylvie Humbert-Mougin aurait des difficultés à être « compatible avec l'exigence d'intelligibilité du spectateur français du XXème siècle »[1]. Farid Paya n'y voit pas d'objection à partir du moment où justement, l'élaboration de l'organique permet l'instauration de « ce peuple inconnu, fiction scénique, » qui « crée la distance spatio-temporelle demandée par la tragédie »[2]. Ainsi les parties chantées distribuées entre le coryphée et les personnages ne nous surprennent pas, alors même qu'ils chantent dans une langue imaginaire. Michel Musseau a adopté la même démarche dans la conception de la musique : il a réinventé une culture musicale du peuple des Labdacides, inspirée la plupart du temps de la musique traditionnelle d'Asie centrale classique comme populaire. Essentiellement vocale, elle est composée de chœurs polyphoniques, ou de chants monodiques pour exprimer toutes les émotions qui habiteront ce peuple : lamento et chants funèbres, mais aussi berceuse, chant guerriers et chants de fête. Les parties chantées étaient souvent entonnées par le chœur, mais aussi parfois reprises par tout le plateau afin que cette expression donne l'impression que tout le peuple dans un moment d'unanimité créait une seule musique polyphonique composée de voix complémentaires. « L'individualité et la totalité ayant été tout ensemble respectées »[3], nous retrouvons les réflexions de J. Lecoq autour du chœur qui permet de « parler par la bouche de l'autre »[4].

[1] HUMBERT-MOUGIN, p. 179
[2] PAYA, 2000, p. 174.
[3] PAYA, 2000, p. 180 ; VASSEUR-LEGANGNEUX, 2002, p. 119.
[4] LECOQ, 1997, p. 137.

b) La filiation des Labdacides.

Avec la tétralogie du *Sang des Labdacides*, Farid Paya n'a pas seulement voulu recréer les conditions de représentation des tragédies grecques, il a surtout voulu montrer comment la filiation et l'héritage de « la faute tragique »[1] s'opéraient et combien ils étaient constitutifs de la tragédie. C'est la raison pour laquelle il lui a paru nécessaire de réécrire une tragédie sur Laïos qui lui permettait de montrer l'évolution de la famille des Labdacides[2], véritable fresque historique ; Laïos et Œdipe sont d'ailleurs jouées par le même acteur : Jean-Yves Pénafiel. Néanmoins, personne mieux que lui ne peut expliquer sa démarche : « Dans le *Sang des Labdacides*, narrant la vie de trois générations, il nous a fallu non seulement inventer un peuple, mais aussi son évolution dans le temps. Nous voulions avec ces quatre spectacles figurer une durée plus longue que celle présentée par trois générations, c'est-à-dire une soixantaine d'années. *Laïos*, avec la présence de la Sphinge, des rêves prémonitoires et de l'oracle, figurait une société archaïque où l'on se touche beaucoup, où l'on vit au sol. À l'autre extrême *Antigone*, avec ses dieux absents et sa préoccupation légaliste, était plus proche de nous. C'était une société verticale où les relations entre individus se disloquent. Entre les deux, *Œdipe Roi* était une société royale et *Oedipe à Colone* une société renaissante. Dès le travail dramaturgique, nous avons veillé à ce que la musique, la gestuelle, le vêtement témoignent de ce premier âge où l'on vit en groupe pour aller vers cette époque d'isolement et de dislocation. Des lignes de cohérence devaient parcourir le jeu d'acteur pour rendre compte d'une continuité culturelle d'un même peuple en évolution »[3]. Les deux photos ci-après en témoignent.

Sur la première, la reine Jocaste en haut à droite après qu'on lui a annoncé la mort de Laïos. La femme au premier plan appartient au chœur. Les costumes des deux femmes sont flamboyants et opulents ; les coiffes qu'elles portent témoignent d'un certain faste et d'un certain luxe. Elles pourraient même représenter ce rapport à la divinité que Farid Paya évoquait : elles sont le signe de l'appartenance à un peuple dont la civilisation semble être régie par des lois encore primitives, et donc relatives aux croyances divines. Une des caractéristiques à relever à propos de leur costume sont les épaulettes qui ornent chacun des trois vêtements, nous les retrouverons tout au long des représentations, elles montent assez haut et redescendent à mi bras. Elles représentent l'affiliation à la cité de Thèbes : avec *Laïos* nous sommes au début du cycle. Sur la seconde, Antigone annonce à sa sœur son projet d'enterrer le corps de son frère Polynice. Les costumes bien plus austères et épurés sont le signe d'une grandeur perdue. Seules les épaulettes rappellent qu'il s'agit de la cité de Thèbes ; il ne reste plus rien ni des coiffes, ni de l'éclat du vêtement. Entre temps une guerre a eu lieu, ruinant l'Etat, et le rapport aux divinités s'est petit à petit estompé, laissant place à une société, comme le soulignait Farid Paya, plus individualiste.

[1] SAÏD S., *La Faute tragique*, François Maspero, Paris, 1978.
[2] Eschyle a écrit un drame perdu sur Laïos première pièce d'une tétralogie regroupant donc *Laïos*, *Œdipe*, les *Sept contre Thèbes* et la *Sphinx*.
[3] Paya, 2000, p. 177.




L'évolution de la civilisation dont parle Farid Paya est tout à fait palpable : de *Laïos* à *Antigone*, le monde qui laissait transparaître une harmonie et une luminosité se fait plus sombre et plus obscur, comme si les dieux l'avaient quitté.

Pour illustrer la théorie selon laquelle à chaque cité est associée une atmosphère particulière, les photos suivantes nous permettent de voir comment sont représentés les étrangers de Thèbes. Sur la première, ce sont les membres du chœur de Colone qui sont représentés. Leur costume est tout autre. Et même s'ils ne sont pas sans nous rappeler les costumes traditionnels grecs et ainsi leur affiliation avec Athènes, ils restent des costumes d'un univers étranger. Sur la seconde, Thésée, roi d'Athènes, dans une posture de paix, accueillera le corps d'Œdipe comme garantie de salut pour sa cité. Ces deux types de costume nous présente une autre civilisation. Comme si l'image utopique d'Athènes transparaissait à travers eux : ils ne sont ni le signe d'un peuple primitif, ni celui d'un peuple pour qui le poids des générations a été source de destruction des mœurs.






Enfin, nous pouvons voir sur la photo ci-contre Polynice dans *Œdipe à Colone*. Ce dernier s'est rendu à Colone pour implorer auprès de son père ses faveurs dans son combat contre son frère Étéocle ; mais il lui refusera de donner sa dépouille. Farid Paya a présenté Polynice comme un guerrier venu d'ailleurs. Son costume montre qu'il n'a plus de lien avec la cité de Thèbes, il n'a pas d'épaulettes ; la matière du vêtement laisse à croire qu'il s'agit d'une armure, il est d'ailleurs muni d'un casque et d'une lance. Polynice est entré en scène en faisant de la capoeira, à la fois technique de combat et danse. Cet art martial qui demande une grande maitrise du corps montre le profond attachement de Farid Paya à l'expression corporelle et illustre cette maxime socratique qui veut que les meilleurs guerriers sont les meilleurs danseurs[1].

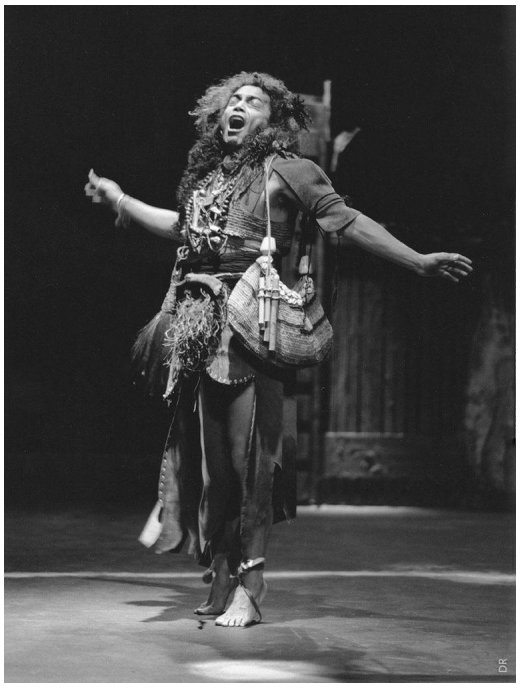
c) La folie de Thèbes.

Dans le *Sang des Labdacides* Dionysos, tous les personnages sont, à leur manière, porteurs de la folie de Thèbes. Présent dans les quatre tragédies, Tirésias qui a côtoyer Dionysos dans les *Bacchantes* d'Euripide, est le détenteur de la folie divinatoire. Le Bacchant, personnage imaginé par Farid Paya dans *Antigone*, représentera la présence de Dionysos intimement lié au mythe comme à la compagnie du Lierre ; les héros dont les positions extrêmes sont poussées à l'incandescence, sont ainsi eux-mêmes touchés par la folie, que ce soit Antigone lors de sa mise à mort ou Créon à la fin de la tétralogie.

Tirésias, devin de Thèbes va accompagner chacun des héros tragiques de ses visions et de ses conseils. Traditionnellement aveugle, il gardera les yeux fermés à chacune de ses interventions, cette technique du « regard inversé » est issue du savoir des Kathakali[2]. Et dès qu'il lui faudra proclamer une de ses visions, il entrera en transe ; ses déplacements jusque là maîtrisés seront alors pétrifiés et c'est d'un corps tout ébranlé qu'il annoncera les mauvaises nouvelles. Des variations de voix sont aussi caractéristiques de la double identité de Tirésias ; sage de la ville, il est frappé de folie lors de ses prophéties ; le mouvement doux et calme de sa voix s'accélère et est ponctué de cris d'effroi. Nous pouvons voir Tirésias sur la photo ci-dessous. Même s'il porte des épaulettes similaires aux autres habitants de Thèbes, nous voyons immédiatement qu'il ne vit ni dans le palais, ni dans la cité, mais bien plutôt comme un ermite, à l'écart. Contrairement aux autres personnages, ses déplacements sur scène parcourent tout l'espace scénique, parfois accroupi, parfois perché en hauteur, Tirésias se démarque : les cheveux laissés au vent, ornés de feuilles ; ses bijoux et ses colliers qui à chaque vision résonneront au rythme des

[1] Athénée, Fr. 18, XIV 628 *e*.
[2] DESLAURIERS, 2011, p. 256.

paroles prononcées ; sa besace de laquelle il sortira ce dont il a besoin pour les sacrifices; tout cet attirail fait de lui un prophète effectivement habité.



La photo ci-dessous présente le personnage du Bacchant entouré à gauche par Tirésias, à droite par le coryphée. Son costume fait de lierre et de grappes de raisin nous rappelle son affiliation avec Dionysos. Il partage les répliques données par le chœur et le coryphée. De cette photo se dégage une certaine joie inspirée par la folie : les paroles prononcées par le coryphée seront reprises chacun leur tour par le Bacchant puis par Tirésias et seront petit à petit déformées, comme une rumeur traduite d'un langage intelligible à un langage incompréhensible et prophétique. L'introduction de ce personnage est pure invention, que Farid Paya justifie par l'affiliation de Thèbes à la folie.



La réception du *kommos* d'Antigone et du chœur souvent jugée difficile d'accès par les metteurs en scène, car elle rappelle les mythes analogues assez peu connus du public aujourd'hui, fait que beaucoup d'entre eux choisissent de le remplacer. Farid Paya a donc confié au Bacchant un rôle particulier : il mène ce *kommos* comme une bacchanale, un non sens de bruit et de chant, un appel à Bacchus, long d'une dizaine de minutes au cours

desquelles tout le monde perd la tête : Antigone, le chœur et à travers lui, le public. La présence du Bacchant transformera littéralement les paroles de l'hymne à Éros à la manière d'une orgie, « fête de l'exacerbation des passions », il dansera avec Antigone qui entrera dans la tombe à moitié nue et couverte de terre. « Par l'éclatement du moi, l'orgie affronte la mort, l'intègre. L'orgie, c'est la mort collectivement vécue »[1], cette citation de M. Maffessoli trouve ici un écho scénique révélateur.





Pour ce qui est de la folie de Créon dans la dernière scène d'*Antigone*, les recommandations de Farid Paya à Bruno Ouzeau (Créon) contiennent en elles tout le paradoxe du jeu scénique où l'acteur n'est pas le personnage : en effet, il ne doit pas sombrer dans la folie, mais conduire le personnage de la fable à la folie. L'acteur joue avec lui-même, pour reprendre J. Lecoq[2], dans une relation triangulaire qui permet d'éviter cette confusion acteur-personnage responsable d'un jeu qui s'annule. E. Barba souligne à juste titre qu'il est naïf de croire que l'émotion s'empare de quelqu'un, l'émotion est, pour lui, un ensemble de réactions qui mêlent étroitement réflexion, impulsion et décision : Bruno Ouzeau devant les yeux du public, reconstruit cet enchaînement et ces changements de tension comme des « micro-séquences », il est personnage et acteur ; l'alternance de l'un à l'autre ne peut qu'amplifier la sensation de folie. Ainsi l'acteur va interpréter une succession d'actions dans lesquelles il va être tout à fait maître de son corps : il traîne le cadavre de son fils, il est pris de fou rire, il s'adresse à des objets inanimés. Seule la maîtrise complète de son jeu peut faire naître une véritable émotion, cette maîtrise est le résultat des exercices pré-expressifs qui analysent et décomposent le mouvement. Nous apercevons sur la photo suivante Créon adresser un baiser à une ampoule allumée, seul élément moderne de la mise en scène. Elle symbolise l'achèvement du cycle du spectacle, lorsque Créon va pour la toucher, elle commence à vaciller avant de s'éteindre définitivement.

[1] MAFFESOLI, 1985, p. 67 et 134.
[2] LECOQ, 1997, p. 71.



3) Évacuation de la tension tragique : moments de paix et instants comiques.

Il nous faut reprendre ici le principe de *métabolè* que Farid Paya a appliqué tout au long de la représentation du *Sang des Labdacides*. Le renversement caractérise « ces moments où l'on a l'impression que la tragédie s'arrête avant de mieux repartir », comme un mouvement de respiration. Il ne prend certes pas effet dans toutes les tragédies, mais elles restent nombreuses à offrir au spectateur un moment de détente ; ces moments sont parfois comiques, parfois des simples moments de paix.

• Moment de paix dans *Œdipe à Colone*.

Œdipe à Colone dont la localisation instaure de fait une atmosphère paisible, offrira quelques instants de paix. L'arrivée d'Ismène au deuxième épisode fait la joie de son père comme celle d'Antigone : la photo ci-dessous les montre qui rient et se réjouissent (v. 324-334).



Cette séquence affiche un caractère serein, sans précipitation ; leurs longs rires résonnent sur la scène et semblent naturels. Il n'y a pas d'occurrence dans le texte de Sophocle d'un vocabulaire qui laisserait penser particulièrement à la présence du rire (« γέλως ») dans cette scène, il semble que Farid Paya se soit laissé guidé par le sentiment de joie

(« ἥδιστα », v. 324) que l'on éprouve à retrouver ses proches. Pour reprendre la distinction faite par Aristote, ce n'est donc ni le rire ironique d'un homme libre (« εἰρωνεία») ni le rire du bouffon (« βωμολοχία») auxquels nous avons affaire ici[1], il ne s'agit pas d'un rire qui se voudrait comique, ni d'un rire qui chercherait une quelconque connivence avec les spectateurs. Pourtant, par son caractère communicatif, il transmet bien une émotion au spectateur, celle de la gaîté et de la joie.

• Le Garde : clown triste.

Pour ce qui est du comique des personnages populaires, cette tétralogie en offre deux exemples : la scène du Corinthien dans *Œdipe Roi* et la scène du Garde dans *Antigone*. Les témoignages du metteur en scène lui-même et de R. Deslauriers dont le sujet de thèse portait sur le théâtre du Lierre soutiennent l'idée que ces deux scènes apportaient une respiration comique au tragique. Ils font partie pour Farid Paya des personnages qui ne sont pas tragiques. Ils existent parce qu'ils sont nécessaires à l'intrigue, mais contrairement aux personnages tragiques, ils ne sont pas sous le coup de la tension tragique qui conduit souvent à la mort. Nous nous attacherons à la figure du Garde pour laquelle nous avons plus de matière pour voir si et comment s'exprime ici le comique. C'est avant tout par son costume que le Garde a introduit cette rupture correspondant à l'intrusion du registre réaliste dans l'action tragique. Nous voyons ci-dessous que son image n'est pas soignée : les cheveux cachés sous un bonnet semblent hirsutes ; les couleurs verte, jaune et orange de sa tenue forment un ensemble bigarré qui peut vaguement nous rappeler les vêtements dits de bouffon. Et si Farid Paya ne lui a pas fait porter de nez rouge, il m'a confié, lors de notre entretien, qu'à son avis, les gardes n'ont pas correctement mené leur travail de surveillance parce qu'ils étaient en train de boire : il imagine donc très facilement que ce Garde puisse avoir, au lieu d'un nez de clown, un nez légèrement aviné. Il pointe du doigt Antigone en toute impunité et affiche un air réjoui peu communicatif.



Il fait partie de la catégorie des bouffons comme l'entend J. Lecoq, au sens où nous pouvons nous demander d'où il vient. La rupture imposée par son allure ne le fait appartenir ni à la famille des Labdacides, ni aux autres peuples représentés : de même

[1] ARISTOTE, *Rhétorique* 1419b, 8, 9.

que J. Lecoq affirme qu'ils ne proviennent pas d'un espace réaliste, de même le Garde ne provient pas de l'univers cohérent présenté sur la scène. « Bouffon grotesque », selon sa dénomination du spécialiste, les bouffons sont « proches de la caricature […] ils ne mettent jamais en cause les sentiments ou la psychologie, mais la fonction sociale ». Avec ce sourire au coin des lèvres, il semble se moquer de tout, et cette dérision, contrairement à une respiration comique, « tourne au tragique »[1]. La succession des mouvements lents et séquencés du Garde avant de marteler « Voilà la coupable ! » rompt elle aussi avec la gestuelle dynamique des autres personnages : il paraît « raide » comme en dehors. La maîtrise comme appesantie de son mouvement lui prête une gravité et une densité qui nous rappelle celle des clowns, mais avec un autre visage de clown que celui évoqué avec la mise en scène de d'Adel Hakim dont le Garde trublion portait l'héritage des « lazzi » de la commedia dell'arte. Ici, le Garde s'apparente à un clown de cirque dont le mouvement contenu a beaucoup emprunté à la gestuelle du mime et à la figure enfarinée de Pierrot.

J. Houben nous donne un aperçu de cette différence en nous proposant de voir le clown burlesque comme une victime prise dans un mécanisme dont il essaye de sortir, alors que le clown dans un théâtre réaliste n'est victime que de ses passions[2]. Et la peur qui s'exprime chez ces deux types de clowns, alors qu'elle pousse le premier à gesticuler, semble ankyloser le second. Bien que Farid Paya ait été disposé à mettre le comique en scène, il semble que la rupture ne soit pas pour lui suffisante à faire naître le rire chez le spectateur, en effet, le mouvement contenu comme l'absence d'improvisation et de variation resserre l'espace et fait que le comique manque d'air.

• Les rois-tyrans et la tension tragique.

Pour ce qui est de Créon dont nous avons suivi l'évolution de *Laïos* à *Antigone*, aucun élément relevant d'un défaut de caractère ne permet à l'ironie sarcastique d'émerger, ni mépris ni colère, ni tout autre passion ne s'emparent de lui ; et comme nous l'avons vu ce n'est pas même la folie qui le prend mais le personnage et l'acteur qui la jouent. Pour ce qui est de Œdipe dans *Œdipe Roi* dont nous avions démontré la possibilité de l'existence d'éléments comiques lors de la scène du Corinthien et du Berger[3], pas non plus de défaut de caractère mais une folie pleine d'*hybris*. Le soulagement ressenti par le roi-tyran qui se méprend à l'annonce de la mort de Polybe s'exprime par un rire éclatant et dérangeant. Nous pouvons rapidement comprendre grâce à la photo suivante, que cette scène n'a pas été traitée sous l'angle de la comédie. Nous reconnaissons le Corinthien qui comme le Garde témoigne de son rôle de bouffon avec ce chapeau aux oreilles d'âne (en bas à gauche) ; le vieux berger (au milieu), effondré sous l'arbre et, debout à ses côtés, Œdipe, furieux et sans pitié, a posé son pied sur le corps du vieillard : il montre l'étendue de sa morgue et déverse toute sa force de tyran.

[1] LECOQ, 1997, p. 128 et 130.
[2] HOUBEN, 2010, p. 6.
[3] Cf. Chapitre II partie I.



Dans cette mise en scène du *Sang des Labdacides*, nous pouvons avancer que lorsque le comique est exposé, il n'est quasiment jamais associé au rire. En revanche, nous pouvons ajouter qu'au moment d'élaborer *Laïos* à la lumière de ses réflexions sur les tragédies grecques, Farid Paya a introduit un moment comique qui rappelle l'histoire de Tirésias qui a été femme et homme. Cette double sexualité de Tirésias induit le comique car elle invoque indubitablement des registres prosaïques. Tirésias apporte sur la scène le caractère satyrique qui, d'après Philippe Brunet, est un élément constitutif de l'art tragique.

En tentant de retrouver les origines du théâtre, il semble que l'attachement du metteur en scène à la pensée du corps ait fini par toucher à une certaine intellectualisation de celui-ci. La réception du spectateur contribue à la mise en place du rendez-vous comique : Farid Paya, conscient que le public ne rit pas à la scène du Garde, rappelle que son spectacle durait onze heures et que, sous le poids de la représentation de l'héritage tragique, le rire dans *Antigone* n'est pas favorisé. Mais en plus de la densité de la représentation, la sensation d'étrangeté dans laquelle la représentation nous plonge ainsi que l'intellectualisation des gestes ne contribuent pas à faire naître chez le spectateur un processus d'identification qui lui permettrait de reconnaître les éléments comiques : nous ne décelons en lui, ni le trublion, ni la faille que chaque être humain possède. Le public immergé dans cet « étrange » voit son système référentiel ébranlé au point qu'aucune réactions familières et spontanées n'a pu voir le jour ; de même que le comique ainsi fixé, n'a pu s'épanouir.

B) Jacques Nichet, *Antigone* de Sophocle.

Ce que l'on attendait n'arrive
pas à son terme
Mais à l'inattendu, un dieu
trouve passage…
(Euripide, *Alceste*, dernier vers)

1) Généralités.

« Chaque fois que l'on voudra vous enfermer dans un code, déclarant : ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre, répondez carrément, le théâtre n'existe pas, il y a des théâtres et je cherche le mien. De cette pratique en effet, ne surgissent que des formes singulières, dissemblables, passagères »[1].

Cette citation d'Émile Zola opère comme une devise dans l'approche théâtrale de Jacques Nichet guidée par l'expérimentation et la curiosité. Sa tardive mise en scène d'*Antigone* est d'ailleurs une preuve qu'il est toujours à la recherche de son théâtre : il n'a pas pris appui sur sa formation d'helléniste pour déterminer la constitution de son répertoire, sa quête étant de sans cesse réapprendre[2]. Car, à l'instar d'Antoine Vitez, il semble convaincu que le théâtre est le lieu de l'énigme[3] et qu'il doit faire écho à nos incertitudes sans forcément y répondre.

Les pièces constitutives de son répertoire sont multiples et bigarrées. Du théâtre politique et social aux satires, il semble à l'aise avec la littérature dramatique contemporaine ; il reste néanmoins plus inspiré par le composite que par le militantisme. Ne se cantonnant pas non plus à une idée du théâtre classique et exclusif, il célèbre les formes hybrides : elles sont la vivacité de l'art théâtral qui, tout éphémère qu'il soit, peut y trouver sans cesse de quoi se renouveler. Les marionnettes, le cirque, la caricature viendront nourrir l'expérimentation du metteur en scène et rassasier en partie sa curiosité[4].

L'imitation du réel ne le satisfait pas. Et l'illusion théâtrale ne vient pas seulement répondre aux obligations du réalisme, elle fait plutôt entrer dans l'irréel, quitte à jouer avec les sensations de la théâtralité, à l'image du boiteux qui aurait « un pas dans le chemin et un pas dans la lune »[5]. Son goût pour l'étrangeté voire la déformation viendra

[1] ZOLA, 1881 (2ème éd.), p. 388. Citation faite lors de sa « Leçon inaugurale » au Collège de France le 11/03/10.
[2] « C'est ce qui nous connaissons déjà qui nous empêche peut-être d'apprendre » Claude Bernard, autre citation lors de cette même « Leçon Inaugurale ».
[3] VITEZ, 1991, p. 194.
[4] Cf. *Marchands de Ville* (1972) œuvre établie sur une enquête des locataires de Belleville, qui est influencée par le cirque ou *L'épouse injustement soupçonnée* (1995) opéra librettisé par Jean Cocteau (1922), qui est influencée par les marionnettes du Bunraku (théâtre traditionnel japonais).
[5] Proverbe zen cité lors de l'interview réalisée Evelyne Ertel.

perturber les allégations du pacte tacite conclu lors de la représentation : le regard du spectateur pris entre fictif et réel[1], est invité à regarder par un autre biais. Ainsi, fait-il résonner le sens étymologique du mot divertissement pour parler de l'expérience théâtrale : se détourner pour mieux voir ; ou même, sentir les effets d'adhésion ou de distanciation propre à la mise en scène contemporaine.

Entre le théâtre de délassement et le théâtre de développement, le théâtre de divertissement[2] selon Jacques Nichet n'oublie pas la célèbre formule de la comédie française qu'il a condensée ainsi : « ridendo docet »[3]. Espace récréatif ou créatif comme il se plaît à le dire, pour les acteurs comme pour le spectateur, le théâtre doit être élaboré « comme si… », ainsi que le concevait Jean Vilar, car, « le théâtre n'est ni plus ni moins sérieux qu'un jeu d'enfant »[4].

2) *Antigone* et le sentiment d'étrangeté.

Antigone de Sophocle est donc une des rares pièces appartenant au répertoire classique à laquelle il se soit attelé[5]. Ce sont ses rencontres et son expérience personnelle qui l'ont poussé à monter cette tragédie, non sa formation d'helléniste[6]. Cette représentation s'est appuyée sur une interprétation dénuée des problématiques de reconstitution comme d'actualisation que Jacques Nichet, comme Farid Paya, juge illusoires. L'une et l'autre de ces notions répondent en effet à une tentative superficielle de coller à une réalité passée ou présente, surtout quand le but visé concerne l'éloignement, nécessaire pour faire prendre du recul aux protagonistes de la représentation – acteurs comme spectateurs. Il aura élaboré son *Antigone* selon un double objectif dont les ambitions pourraient sembler concurrentes : la simplicité du sens et l'étrangeté de la réception.

D'abord véhiculée par les mots, il a voulu transmettre cette simplicité de sens en utilisant une nouvelle traduction, celle d'Irène Bonnaud et Malika Hammou. Epousant le style précipité et concis de Sophocle, cette traduction en vers reflète l'impatience d'agir avec par exemple, la suppression de la ponctuation et le choix de la juxtaposition plutôt que l'utilisation de relatives alambiquées. Il revendique l'accessibilité du texte pour tous que les traductions antérieures, de par leur caractère universitaire ou suranné, ne peuvent, selon lui, prodiguer.

[1] FERNANDEZ, 2010, p. 30.
[2] Taxonomie par la dominante « loisir » par LEROY, 1992, p. 71.
[3] « Leçon inaugurale » au Collège de France le 11/03/10.
[4] VILAR, 1986, p. 44.
[5] Nous trouvons pour le répertoire classique *Alceste* d'Euripide (1993) et *Mesure pour mesure* de Shakespeare (2001), pièces qui sont elles-mêmes caractéristiques de la singularité des choix de Jacques Nichet. Peut-être a-t-il voulu éviter la tendance au « dépoussiérage des classiques » comme le dit Antoine Vitez, 1991, p. 188.
[6] NICHET, 2005, p. 61.

Il s'est donc agi pour lui de mettre en scène la machine infernale dont Antigone et Créon sont à la fois les rouages et les victimes. Jacques Nichet les présente comme étant deux volontés également inflexibles ; mais à la défaite du parti faible devant le parti fort est associé le secret équilibre de la balance tragique « comme si le pouvoir d'Antigone s'accroissait avec son abaissement, jusqu'à la catastrophe ». Pour prolonger le sens de cette machine qui paraît se démultiplier, la distribution des rôles est là qui opère le glissement : Océane Mozas joue Antigone et Hémon, quand Alain Fromager joue Créon et Eurydice. Nous pouvons observer sur les deux photos ci-dessous, Eurydice puis Hémon et Créon.




@M. Ginot.

L'apparition d'Eurydice jouée par Alain Fromager, plus déroutante que celle d'Hémon sous les traits d'Océane Mozas[1], ne rappelle pas au public le souvenir des conventions du théâtre attique, mais provoque un effet de distanciation immédiat, comme des sensations ressenties face à l'étrange et au bizarre. Jacques Nichet demande ainsi au spectateur d'y croire, comme il croit que l'imitation théâtrale a un pouvoir d'élucidation.

Dans cette mise en scène, la puissance thaumaturgique du théâtre met particulièrement en lumière le sentiment d'étrangeté. Et déjà l'attrait de Jacques Nichet pour l'essence divertissante du théâtre vient mettre en difficulté l'idée d'une confrontation de deux êtres monstrueux. Lui qui se dit désorienté par la violence n'a pas souhaité, contrairement aux attentes, mettre en scène l'état de tension accoutumé de la représentation du tragique, certainement avec l'idée que « seul l'inattendu se grave en nous »[2]. Si les ressorts de l'action dramatique font à l'évidence intervenir les jeux entre attendu et inattendu, nous verrons que Jacques Nichet les aura fait porter sur les personnages eux-mêmes. La tension tragique ordinairement introduite par les personnages dans l'action prendra un autre aspect : d'attendue, elle deviendra

[1] Il est plus facile pour un public habitué aux conventions réalistes de croire qu'un jeune homme puisse être joué par une femme.
[2] « Leçon inaugurale » au Collège de France le 11/03/10.

« inadvenue » comme l'entend Bernard Deforge[1], et nous semble alors nous montrer l'intériorité de ces personnages qui suivent leur destinée, pourtant à contrecœur.

En ce qui concerne les parties chorales, il aura donné comme consigne à Georges Baux, réalisateur musical de cette mise en scène, d'élaborer un chœur qui se constitue au fur et à mesure que la tragédie avance, le tout sous l'égide de la figure de Dionysos le dieu errant. C'est un « chœur supprimé » auquel nous avons affaire ici, un chœur à qui on aurait retiré « toute fonction autre que visuelle et théâtrale »[2], placé en dehors de l'espace où se déroule l'action, en l'occurrence en dehors du praticable. Un conteur « sédentaire » endosse le rôle du coryphée (voir la photo ci-dessous), muni d'une canne blanche qui nous informe de sa cécité, il est comme le « dernier combattant des vérités inutiles »[3] : et ne peut-on pas affirmer qu'il existe une « utilité du savoir inutile »[4] ?



Ensuite des conteurs « voyageurs » apportent sur scène des univers musicaux variés (yiddish, manouche, orientaux, peul), venant chacun à leur tour enrichir ces parties chorales sans recherche ni de complémentarité et ni d'harmonie. Nous reconnaissons l'utilisation de phrases musicales, propres à chacun et reprises plusieurs fois, mais le texte proprement dit est uniquement prononcé par le coryphée. Nous pouvons citer ici Patricia Vasseur-Legangneux à propos de ce résultat hétéroclite qui donne finalement « une image visuelle et sonore de l'état du texte aujourd'hui : fragments énigmatiques sans cesse interrogés par la critique, la philologie et la mise en scène moderne, matériau aléatoire sans cesse trahi ». Ce chœur déconstruit est donc à l'image d'un Dionysos errant, qui fait d'ailleurs deux apparitions surprises au premier et au troisième *stasimon* : comme la traduction d'une hallucination du sous-texte, un homme jouant de la flûte peul s'invite sur scène, et les sons émis comme les déplacements stridents et saccadés témoignent d'une certaine folie bachique. Nous pouvons donc aussi associer à cette interprétation du chœur un sentiment d'étrangeté et d'éloignement.

[1] « Quand l'attendu ne surgit pas, n'advient pas et laisse la place à l'inattendu, il devient l'« inadvenu » » ; il relie d'ailleurs cette notion d' « inadvenu » aux « pensées de derrière » de Pascal, des hommes habiles capables de prendre du recul. DEFORGE, à paraître.
[2] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 135 et 136.
[3] *Les Echos*, 18/05/04.
[4] Expression tirée du titre de l'article de Abraham Flexner paru en 1931.

3) Mise en scène de l'émotion et de l'étrangeté.

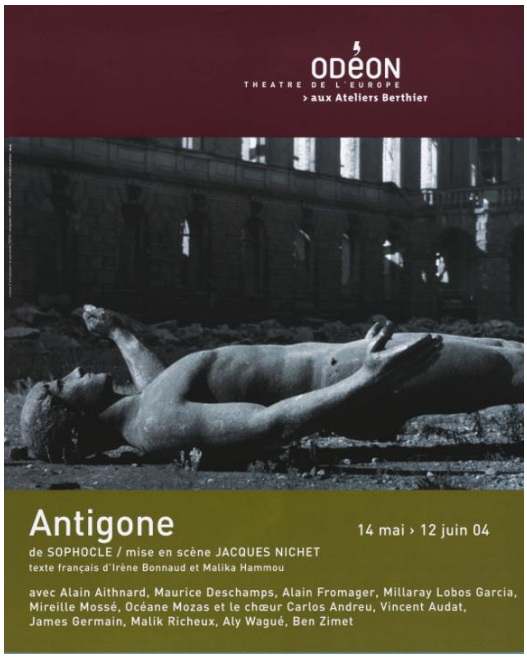
Dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Stephan Dedalus s'entretient avec son ami Lynch sur la valeur des émotions, il évoque la différence entre les émotions cinétiques et les émotions statiques ou esthétiques en affirmant que seules ces dernières devraient être suscitées par le tragique[1] : les premières font intervenir des émotions impropres comme le désir et la répugnance, les autres, impliquant une cohésion de la part du public, la pitié et la terreur. Il semble regretter la confusion faite à propos du terme tragique, dont la logique de renversement « accidentel » pourtant déjà faite chez Diderot[2], l'éloignerait de l'émotion statique originelle. S'il ne s'agit pas aujourd'hui de trancher sur la qualité des émotions sensées être transmises lors du spectacle tragique, nous garderons de cette distinction leur impact soit physique pour les émotions cinétiques, soit idéal – au sens platonicien, pour les émotions statiques. La mise en scène de Jacques Nichet semble avoir eu recourt à ces deux sortes d'émotions.

La scénographie, imaginée par Guillaume Delaveau, utilisant de manière symbolique les effets visuels et sonores plaident en faveur des émotions d'ordre cinétique. La première scène, rencontre entre Antigone et Ismène, les plonge dans le noir, une lumière blanche vient faire éclater le blanc de leur tenue ; et quand Antigone avoue à sa sœur ses desseins, il s'ensuivra une course effrénée autour du praticable que l'on ne voit pas encore : la lumière se séparant pour éclairer chacune des deux sœurs, une impression de hauteur se dégage grâce aux effets de perspective, donnant l'illusion d'une scène à plusieurs niveaux. Après ce premier épisode, toute la scène est enfin éclairée, et dévoile ce praticable recouvert de vêtements aux tons violets : ils sont les dépouilles symboliques des ravages de la guerre, offrant à la vue des couleurs de sang séché. Puis, comme pour mimer l'équilibre de la balance tragique décrite plus haut, nous voyons sur l'image ci-dessous le plateau qui s'élève de façon verticale pour former le tombeau d'Antigone. Il représentera ensuite les murs du palais derrière lesquels Eurydice se suicide.



[1] JOYCE, 1992 [1943], p. 298-301.
[2] DIDEROT, 2012 [1830], p. 121-122.

Ce dispositif scénique est sans aucun doute troublant et apporte du mouvement à la scène. Il vient à chaque fois comme renforcer les sentiments de peur, celle d'Antigone et d'Ismène avant d'accomplir le rituel funéraire, celle d'Antigone avant sa mort. Par son caractère visuel, il s'adresse directement aux sens des spectateurs, et touche à l'émotion physique. La mise en scène ayant hérité en grande partie du mouvement – au sens étymologique comme au sens scénique, c'est à la gestuelle et à la diction que nous concèderons les émotions statiques. Pour ce faire, il nous a semblé intéressant d'étudier l'affiche choisie pour la diffusion du spectacle à l'Odéon.



Bien que l'affiche, ci-contre, ne réponde pas aux intentions du metteur en scène, et qu'elle ait été commandée par le théâtre de l'Odéon, elle est révélatrice de l'énergie statique représentée dans la pièce. Utilisant une photographie de Herbert List, elle présente la sculpture *Der Rossbändiger*[1] de Bernhard Bleeker, gisant au milieu des ruines de l'Université Technique de Berlin après la seconde guerre mondiale (1946). Originairement à l'extérieur de l'université, elle formait un diptyque de part et d'autre de l'entrée avec une autre statue dessinée elle aussi par Berhanrd Bleeker, mais réalisée par Hermann Hahn (1931). Ce diptyque en bronze représentait deux hommes maintenant leur cheval par les rênes. Les chevaux comme l'autre statue ont été depuis fondus. La photo prise pour constituer cette affiche a été elle-même recadrée.

Seul un œil aguerri et attentif est capable de reconnaître le style néo-classique du sculpteur ainsi que de comprendre l'intention de la gestuelle. Ce que nous voyons de prime abord, ce sont ces ruines laissées par la guerre ou par le temps – les herbes ont recommencé à pousser, le corps de la statue est froid et impassible, sa gestuelle figée reste énigmatique. En observant plus précisément cette photo, nous nous apercevons que les ruines présentées n'ont pas grand chose à voir avec l'antiquité grecque, si ce n'est la tendance néo-classique qui aime à reprendre les codes antiques. En effet, le travail de la matière comme la finition des traits trahissent le goût moderniste pour le monumentalisme[2]. Les lignes du visage et de la main ouverte expriment la raideur : l'absence d'expression et de mouvement a très certainement été renforcée par le point de

[1] « Le dresseur de chevaux »
[2] DUNCAN, 2016, p. 266 et 322.

vue du photographe qui a fixé ici la chute nécessaire des puissants. Cette affiche reprend ainsi les règles d'un jeu de l'éloignement d'un classique détourné.

• La gestuelle.

Pour instaurer un premier point de comparaison avec l'impression de statisme qui se dégage de cette affiche, l'expression scénique « réglée par la mise en scène » ne permet ni aux mouvements et ni à la voix de se laisser déborder, comme de s'ouvrir à une certaine spontanéité ainsi que l'a constaté Sandrine Le Pors[1]. Ainsi, aucun des trois principaux types de geste[2] qui composent le mouvement sur scène n'a échappé à l'arrangement scénique prévu par le metteur en scène. Mais si les gestes d'action dynamisent automatiquement la pièce, les gestes descriptifs au moins aussi nombreux que les gestes d'expression auront plutôt tendance à lui donner un caractère statique : les gestes descriptifs renvoyant à un langage symbolique plutôt que mimétique, les gestes expressifs étant plus souvent associés à une gestuelle réaliste. Si Jacques Nichet n'a voulu reconstituer aucun code rituel ou historiciste, nous pouvons observer dans cette mise en scène une certaine rhétorique des corps[3] pour ce qui concerne les gestes descriptifs.

La photo ci-après représentent les derniers instants de la confrontation de Créon avec le devin Tirésias. Elle comporte en elle-même plusieurs types de geste et nous plonge sans hésitation dans un contexte de représentation non mimétique. Créon assis sur le côté, le front penché vers le sol témoigne de son effondrement alors que Tirésias assis sur ses épaules prononce sans pitié aucune les malheurs à venir ; l'index pointé vers le ciel, il déclare : « Alors sache-le toi aussi […] »[4]. Nous pouvons ainsi relever le caractère symbolique de la gestuelle : le doigt pointé de Tirésias correspondant au geste « abstrait »[5], la posture arrêtée des deux personnages, au geste descriptif.

[1] LE PORS, 2011, p. 17.
[2] GREEN, LECOQ, GIRARD ont tenté de catégoriser les différents types de gestes existant sur la scène. Nous retiendrons ici les gestes d'action, les gestes d'expression (didactiques qui traduisent la pensée ou lyrique qui traduisent les sentiments), ainsi que les gestes descriptifs ou symboliques.
[3] LE GROS, 2007, p. 509.
[4] BONNAUD, HAMMOU, 2011, p. 90, v. 1064.
[5] Selon GREEN, 2001, p. 140.



@B. Enguerand

Cette mise en scène est ponctuée de gestes fonctionnant comme des « stases » finales qui sans relever d'un jeu baroque, témoignent d'un jeu de postures significatives où le mouvement se fixe et fixe le sens par le même biais. La sobriété qui s'en dégage apporte à la scène des émotions statiques qui discréditent la recherche d'une gestuelle animée par les passions.

• La diction.

En faisant une succincte description de la voix et de la diction à l'œuvre dans cette mise en scène, nous pourrions dire qu'elles non plus ne se soustraient pas à l'émotion statique : les voix ne sont ni projetées, ni frénétiques, mais amples ; le ton est calme, il relève plutôt de l'explicatif que de l'expressif ; l'intonation n'est pas naturelle, le rythme est lent, les mots articulés et le timbre doux.

Il semble que l'attirance de Jacques Nichet pour la littérature dramatique contemporaine l'ait encouragé à s'émanciper de la représentation narrative [1] qui s'attache à faire résonner la voix de l'intrigue seule. En effet, la littérature dramatique contemporaine comme la mise en scène semblent avoir été réinterrogées par les problématiques de retrait du personnage comme du retrait du texte. J.-P. Sarrazac dit à propos de la pièce *Leçons de ténèbres*, que ses voix « ne sont pas […] des personnages au sens d'individus au service d'une intrigue qui progresse ; elles s'apparentent davantage à des figures – mythiques, mythologiques, spectrales, ancestrales, intimes, anonymes – traversées par une parole surgie d'un lointain silence »[2]. Ainsi, en faisant entendre des « voix non-normalisées – anormales »[3], Jacques Nichet met en scène des « créatures en errance,

[1] Nous nous inspirons ici du titre du livre de Bernard Dort *La représentation émancipée* paru en 1988.
[2] LE PORS, 2011, p. 15 (préface).
[3] GABILY D.-G., « Désordre liminaire », *Violences, Un diptyque* (*Corps et tentations* suivi de *Âmes et demeures*), Arles, Actes Sud-Papiers, 1991, p. 10.

impossibles à localiser »[1] et prolonge son inclination pour le sentiment d'éloignement et d'étrangeté ; il a choisi de représenter le mythe, non la peinture de « caractères ».

Jacques Nichet qui louait les effets de « retrait de texte » à propos de la mise en scène d'*Inferno* de Roméo Castelluci (2008)[2], semble avoir lui aussi élaboré un jeu avec la traduction : celle-ci, dénuée de ponctuation, fait ressortir le caractère précipité de la tragédie ; son interprétation, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne cède jamais au surgissement des passions.

Si nous nous rappelons la mise en scène d'Adel Hakim où la scène de confrontation entre Créon et Hémon prenait de vraies allures d'affrontement d'un père et d'un fils qui se déchirent, là, au contraire, le ton comme la gestuelle sont en quelque sorte intégrés et nous montre le personnage par son intériorité, « de derrière » pour reprendre l'expression de Pascal. Jacques Nichet a-t-il voulu servir un pan de l'art dionysiaque au sens où l'entendait Nietzsche en cherchant le plaisir (théâtral) « non pas dans les phénomènes mais derrière eux »[3] ? Ni Créon, ni Hémon n'éclatent de rage et de colère, la tension est évacuée par la voix et les postures : Créon dans cette scène finit allongé, comme abattu au sol, sa posture n'est pas le fait de la violence mais un geste descriptif traduisant l'incapacité d'agir, et la désaffection à l'égard de sa destinée.

Cette démarche répond au désir du metteur en scène de ne pas céder aux obligations du réalisme qui se laisse facilement envahir par les passions. En effet, la confusion entre personnage et personne, amorcée dès Euripide selon Nietzsche et définitivement établie par le théâtre bourgeois, proviendrait de la mimésis aristotélicienne, « contrefaçon imitative du phénomène », hissée au rang de règle incontournable, mais néanmoins responsable de son appauvrissement, au point de ne peindre plus que « de grands traits de caractères isolés, susceptibles de s'exprimer en passions violentes ». L'émotion esthétique poursuivie par cette mise en scène est donc mise en avant par le jeu de posture et les voix amples.

4) L'ambivalence comique.

a) L'ambiguïté grotesque du personnage du Garde.

Le personnage du Garde est en lui-même ambigu, et il semble que Jacques Nichet se soit appliqué à maintenir cette ambivalence : car, c'est bien lui qui livre Antigone aux mains de Créon, préférant sauver sa peau plutôt que de prendre parti. La seconde entrée est de ce fait plus difficilement sujette au rire, puisque son impatience de s'en sortir jure

[1] SARRAZAC, 1996, p. 11.
[2] « Leçon inaugurale » au Collège de France le 11/03/10.
[3] NIETZSCHE, 1977 [1872], p. 101-105.

sinistrement avec l'immobilité d'Antigone prisonnière. Nous retrouvons l'expression du sourire grinçant de Sophocle[1].



En outre, en choisissant une naine, Mireille Mossé, pour incarner le rôle du Garde (photo ci-dessus), Jacques Nichet a clairement indiqué sa volonté de mettre en scène un comique détourné. Certes, son affinité avec l'univers du cirque lui a permis de se familiariser avec tout ce qui touche à l'étrange, au caricatural, à l'anormal ; ce qui n'est pas forcément le cas du public. Le comique relevant du grotesque est mis en avant en ce qu'il est « cette forme instable comique entre sérieux et risible, tirant vers un tragique dérisoire ou un comique fêlé : le rire qu'il provoque peut donc être mêlé d'horreur, à la fois libératrice et anxiogène »[2].

Son intention s'est visiblement portée sur l'introduction d'un comique sur scène, mais allié à son affection pour le détour, c'est un comique accessible après effort auquel nous avons affaire. En effet, il est confronté à l'adhésion du spectateur à qui il est demandé de faire preuve d'un double phénomène de convergence. D'abord, le spectateur doit dépasser ses propres normes et tiraillements en matière de comique – si le fait de devoir rire d'un nain engage sa morale[3], ou bien, au contraire il doit accepter non sans mal cet aspect caricatural qui préconise le comique, sans pour autant s'y sentir obligé : le plaisir ne se satisfait pas d'un rire sur commande ! L'art de cette scène réside dans le talent de Mireille Mossé qui doit séduire celui qui assiste à la pièce et l'amener à participer de sorte qu'il puisse échanger la personne morale qu'il incarne pour endosser le rôle de spectateur. Ainsi, quand elle entre en scène et trébuche sur le praticable car celui-ci est trop haut pour elle, le public ne sait pas s'il doit rire ou avoir pitié ; le comique est indiqué sans être tout à fait clair. A l'inverse, le Garde aurait été joué par un acteur de taille « normale », le comique aurait été plus évident, mais il aurait perdu en profondeur, ou en « détour ».

[1] JOUANNA, 1998, p. 170.
[2] SARRAZIN, 1991, p. 38.
[3] Pour le rôle moral du rire cf. TAPLIN, 1998, p. 190.

Une autre difficulté vient s'ajouter à la réalisation du comique : étant donné que le ton et les gestes n'épousent pas les codes réalistes, nous n'avons pas affaire à un Garde trublion, reflet d'un personnage toujours gesticulant. Les nombreux gestes descriptifs et le ton explicatif adopté provoquent plus l'empathie chez le public qu'une connivence ludique. Lorsque Créon le porte à bout de bras en lui demandant qui a enterré le corps, une énergie statique se dégage de ce geste resté symbolique sans permettre l'éclosion d'un gag clownesque : Créon n'éclate pas de rage et le Garde ne cherche pas à se libérer.

• L'intrusion du comique significatif.

Néanmoins, pour faire accepter le comique de cette scène, Jacques Nichet, par l'intermédiaire de Mireille Mossé aura introduit quelques éléments de « comiques significatifs » essentiels pour équilibrer l'ambiguïté du personnage. Nous entendons par comique significatif le comique ordinaire défini par Charles Baudelaire comme opposé au grotesque : « le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire » [1]. Il y a donc un parallèle à faire entre comique significatif et geste d'expression, tous deux faisant référence à la traduction du signe, à l'imitation et au réalisme. Nous allons pouvoir apprécier sur les deux photos suivantes deux phases dans lesquelles le Garde tisse une relation de connivence avec le public avec d'un côté (à gauche) un jeu d'attente et de surprise et de l'autre (à droite) un aparté.





La première photo nous montre le Garde pris sur le fait par Créon, alors qu'il tentait de quitter "discrètement" la scène. En effet, lors du discours sérieux de Créon sur la corruption des mœurs à cause de l'argent, le Garde recule petit à petit en essayant de ne pas se faire surprendre. Nous retrouvons un jeu de scène similaire à celui observé dans la mise en scène d'Adel Hakim. Ce comportement nous montre qu'il ne se sent pas concerné par les réflexions de Créon, aussi justes soient elles. Le comique ici est ouvertement lié à la réception du public : Mireille Mossé semble jouer avec les attentes du public en reculant lentement jusqu'à ce qu'Alain Fromager (Créon) se retourne. Cette scénette prend les traits du mécanisme d'une scène de comédie : le public est à l'affût du moment où le Garde se fera surprendre ; la discrétion n'est qu'un prétexte pour faire naître le comique.

[1] BAUDELAIRE, 1924 (4ème éd.), p. 105.

La seconde photo, qui ressemble à la première, se situe peu après la tirade de Créon sur l'argent ; elle représente cette fois l'aboutissement de ce jeu de scène qui vient couronner le lien établi avec le public. A l'extérieur du praticable, il s'adresse directement aux spectateurs et dit : « Hélas / N'est-ce pas terrible ? / Il est seul juge / Et il manque de jugeote » [1]. Le Garde semble capable d'incarner ce trait particulier du personnage comique, valet de comédie, qui « dénonce sans juger » pour reprendre le titre d'un entretien entre Lalou Lazzi et Bertil Sylvander (Bataclown) qui porte sur les clowns[2]. Nous pouvons préciser, grâce aux réflexions de Romain Hippolyte sur ce type de personnages, que les fous, à l'époque médiévale, commençaient l'action en interpelant le public[3]. En ce sens, le Garde dans l'*Antigone* de Sophocle semble déjà posséder ces caractéristiques, dévoilées ici par la mise en scène de Jacques Nichet.

Ainsi quelques articles de journaux vantent les mérites de ce personnage dont l'espièglerie manifeste le fait se ranger parmi les personnages comiques : nous retiendrons *La Terrasse* : « Mireille Mossé est juste en garde, bouffon et poltron » et *L'Express Mag* : « Trésias a la fragilité de la minuscule Mireille Mossé, qui joue aussi, avec beaucoup de drôlerie, un messager insolent »[4]. Il semble donc que le Garde conserve un comique de « caractère ».

b) Un comique en pointillé.

Bien que Nietzsche ait déjà relevé une évolution vers le « caractéristique » chez Sophocle[5], le désir d'évacuer la tension de Jacques Nichet en retirant à Créon ses éclats de fureur, lui retire par le même biais cet aspect « caractéristique » et par conséquence l'état de suspension comique avant le renversement, relevée dans la mise en scène d'Adel Hakim. L'état de suspension constante entraînée par la monstration de Créon « de derrière » ne permet pas d'établir les jeux d'attente essentiels à la présence d'un comique franc. L'ironie sarcastique est en quelque sorte passée d'attendue à « inadvenue ». Cependant, nous avons pu relever de rares instants où nous entendons des soubresauts d'ironie sarcastique, mais, amputé de la colère, l'effet comique ne provoque plus le même type de connivence. La photo ci-après fait entrer en scène Tirésias, perché sur les épaules du messager, son bâton accusateur tendu vers le roi-tyran. De son côté, Créon adopte une posture pleine de méfiance.

[1] BONNAUD, HAMMOU, 2011, p. 37, v. 323.
[2] « Dénoncer sans juger », *Culture clown*, n°16, janvier 2010.
[3] HIPPOLYTE, 1997, p. 32.
[4] *La Terrasse*, 31/05/04 et l'*Express Mag*, 31/05/04
[5] NIETZSCHE, 1977[1872], p. 105.



Créon, sûr de lui, répond aux accusations justifiées de Tirésias et après la méfiance, il adopte une posture de mépris. Il conclut ainsi : « Un mortel à l'habileté stupéfiante peut chuter lui aussi / S'il cache ses sales petits profits sous de grands discours / Il peut même faire une sale chute »[1]. Il n'est certes pas besoin de tension chez les *happy few*, pour exprimer leur supériorité ; pensant user de traits d'esprit, ils se laissent le plus souvent aller à des jeux de mot[2], de mauvais goût parfois, nous en avons un exemple ici : Tirésias assis sur les épaules du messager peut en effet faire une « sale chute ». La part « caractéristique » de Créon, moins franche que la colère, laisse donc le comique en état de pointillé.

En nous ayant montré les personnages d'*Antigone* « de derrière », que ce soit l'intériorité de Créon ou la vision du Garde elle-même déformée, Jacques Nichet a évité tout type de registre réaliste et par le même temps le comique familier. Néanmoins, la scène du Garde en traduisant le goût du metteur en scène pour le grotesque et l'étrange, a laissé un comique faire surface, à la manière des jeux de miroirs de fête foraine, où du miroir déformant jaillit d'abord un sentiment de rejet, puis, une fois qu'on y est habitué devient en effet un vrai parcours de jeu. Il nous faut maintenant nous intéresser à la mise en scène d'Olivier Broda qui a choisi d'entrer dans le monde de l'étrange et du rêve pour interpréter la pièce de Sophocle.

[1] BONNAUD, HAMMOU, 2011, p. 88, v. 1045-47.
[2] Annexe 1 (schéma) ; SCHMIDT-HIDDING, 1963, p. 48. Le jeu de mots, *pun*, placé entre le trait d'esprit ou *wit* et le sarcasme, relie l'intellect aux sentiments de rejet.

C) Olivier Broda, *Antigone* de Sophocle.

1) Généralités.

Oliver Broda, directeur artistique de la compagnie du Théâtre du Temps Pluriel, fondée en 2009, s'est attelé, pour une seconde création, à l'*Antigone* de Sophocle qu'il considère comme « une montagne à gravir ». Ce projet a été rendu possible par l'obtention du concours professionnel des compagnies du festival d'Anjou en 2010[1] dont l'apport financier lui a permis de rassembler une équipe assez conséquente pour soigner ce monument de la littérature théâtrale.

Il semble qu'Olivier Broda, entouré de la compagnie du Temps Pluriel, ait fait de la quête du sens affilié au pouvoir du verbe le mot d'ordre de leur déontologie. Cette compagnie comporte trois comédiens, dont le metteur en scène, ainsi qu'un directeur lumière, un directeur vocal, un scénographe et une costumière ; ces compétences réunies serviront l'élaboration d'un espace métaphorique pluridimensionnel, linguistique et non-linguistique[2], qui rendrait visible la « matière innommable » qu'est la parole, car, comme l'entend Valère Novarina : « le langage est le lieu de l'apparition de l'espace »[3].

La recherche d'un espace et d'un temps autonome – induits par le contexte même de représentation et dont la frontière serait connue des spectateurs[4] – n'a pas pour but de mimer la réalité, mais d'en créer une nouvelle, à partir du texte, à partir des mots, et avec autant de moyens que la compagnie rassemble de talents : elle est plurielle. Ce n'est pas le langage ordinaire qui intéresse Olivier Broda mais sa nature double et ambiguë qui fait que le mot préexiste à la naissance de l'homme, tout en ne venant qu'après lui[5] : il est lieu et passage. Il semble qu'il tente de renouer avec cette parole cachée qu'Eugène Green décrit à propos de la parole baroque, derrière laquelle s'éprouve une certaine sacralité de la langue[6].

La démarche artistique d'Olivier Broda fait de son théâtre un théâtre assurément engagé, mais la politique menée concerne le conflit qui oppose le jeu naturel et le jeu d'imitation ; soulevé dès le XVIIIème siècle par Diderot[7], il semble qu'il soit depuis lors toujours réinterrogé. Le metteur en scène qui confie au langage un pouvoir « thaumaturgique », se

[1] Ce concours a permis que le spectacle soit financé en co-production avec le festival d'Anjou et la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre ; en outre, ils ont eu comme soutiens la DRAC Bourgogne, et le Conseil régional.
[2] L'aspect non linguistique porté par l'espace scénique pour la traduction de la parole fait entrer cette mise en scène dans le symbole qui, selon P. Ricœur, comporte cette double signification, il transfert une partie de la métaphore dans une dimension non langagière, dans RICŒUR, 1975.
[3] NOVARINA, 1999, p. 19 et 21.
[4] MOURLET, 1989, p. 22.
[5] Nous avons rapproché les réflexions de Louis Aragon et Valère Novarina qui tous deux interrogent les mots et le langage : « les mots préexistent à ta naissance » NOVARINA, 1999, p. 15 et « le mot ne vient qu'après la chose » ARAGON, 1966 [1956], *Il est inutile de geindre*, p. 112-115.
[6] GREEN, 2001, p. 21-25.
[7] DIDEROT, 2012 [1830].

place évidemment du côté du théâtre d'art[1], loin des vicissitudes psychologiques du théâtre dramatique. La réalité ainsi créée, insufflée par le verbe, n'épouse pas les traits du réalisme et opère à la manière d'un miroir en montrant sa théâtralité[2]. Ce théâtre de développement[3] sera inévitablement reporté sur les spectateurs pour qui la réception demandera un effort. Il nous a paru intéressant de rapprocher la démarche artistique d'Oliver Broda de celle des poètes symbolistes de la fin du XIXème que P. Mc Guiness résume ainsi : « [les symbolistes] cherchent une lecture active où le lecteur ne serait pas consommateur mais producteur »[4].

2) Tragédie grecque, Sophocle et *Antigone*. Classicisme et modernité.

Olivier Broda a donc voulu s'éloigner de toutes les conceptions sur les tragédies grecques qui entameraient leur sens. Pour lui, la psychanalyse, les récupérations d'après-guerre ainsi que tout rapprochement avec l'actualité sont autant d'obstacles à la représentation, car ils sont le signe anachronique de l'application de pensées contemporaines sur l'Antiquité ; à l'inverse, il ne tient pas non plus à entrer dans une démarche de reconstitution, elle-même artificielle quant au pouvoir du verbe. Il a particulièrement été touché par les réflexions de Florence Dupont qui remettent en cause le postulat aristotélicien faisant de la fable l'élément essentiel de la tragédie[5]. Ainsi, Olivier Broda a mis la fable au second plan pour mettre l'accent sur les parties chorales et la poésie qui s'en dégage. Passionné par la forme et la structure, il loue la perfection de composition de l'*Antigone* de Sophocle. Néanmoins, cette approche ne semble pas pouvoir se dégager de ce paradigme induit par la modernité, de la prévalence du texte sur le spectacle. Olivier Broda, qui tient à souligner que la tragédie n'est pas une histoire vraie que l'on raconte, réfute la tendance actuelle à confondre réalisme et réalité : pour lui, le lyrisme ne peut être un frein, bien au contraire : la théâtralité assumée est tout aussi apte à représenter une réalité.

Pour soutenir la prévalence du lyrisme, Olivier Broda a fait donc le choix de la traduction de J. Bollack qui avait déjà été utilisée pour la mise en scène de Marcel Bozonnet en 1999. La collaboration avec le « philologue herméneute » est le premier pilier de cette quête d'un sens dépossédé de tous les courants de pensée anachroniques plaqués sur le mythe. En effet, J. Bollack, qui voit dans la tragédie un théâtre des idées et un théâtre de la parole, a consacré sa carrière à retrouver la construction du sens de ces textes loin du positivisme pragmatique comme du structuralisme phénoménologique ; le sens accessible au

[1] MARTINEZ, 2010, p. 140.
[2] M. Mourlet fait déjà cette comparaison entre miroir et théâtre : « Cet espace et ce temps circulaires, fermés, sur eux-mêmes, sécrétés par les objets qu'ils contiennent, sont à la fois univers et miroir ; univers distinct du nôtre et miroir de notre univers. Et qui ne peut, comme tout miroir, refléter notre image que précisément parce qu'il est autre, fait d'une autre matière et d'une autre manière : paradoxe du miroir, paradoxe du théâtre. », MOURLET, 1989, p. 11-12.
[3] Taxonomie par la dominante « loisir » par LEROY, 1992, p. 71.
[4] MC GUINESS, 2009, p. 20.
[5] DUPONT, 2007.

« second temps » de la lecture peut être recréé artificiellement quand cette méthode scientifique le préserve de toute empathie[1]. Le passage du grec au français a ceci de complexe que la langue française ne connaît pas l'accent tonique et qu'il faut retrouver « l'état respiratoire d'un texte »[2] où musique et grammaire ne sont pas séparées[3]. Il ne s'agit donc pas de faire ressortir un sous-texte de cette traduction, mais d'établir le souffle et les pulsations par tout ce que la scène théâtrale recèle d'alternatives.

L'attention du metteur en scène s'est donc portée sur le chœur, chez qui il a décelé la capacité d'une force centripète qui obligerait les personnages à revenir au centre de la mesure. Il est important de souligner ici que Paul Ricœur fait lui aussi référence à la force centripète qu'il décerne au langage poétique en l'opposant à la force centrifuge du langage ordinaire qu'il juge didactique et descriptif[4] : ainsi le chœur porte en lui la dimension poétique. Olivier Borda et son équipe sont donc partis du travail du chœur en essayant de le traduire d'abord pour les sens, avant l'intellect. S'inspirant de l'œuvre du compositeur estonien Arvo Pärt, ils ont voulu rendre une musique simple, élaguée, imaginée à partir de trois notes seulement. Les parties musicales menées par Maëlle Dequiedt au violoncelle, qui en a élaboré en grande partie la composition, obéissent non à une musique horizontale – perçue par le metteur en scène comme mélodramatique et narrative, mais à une musique verticale. Si la verticalité fait référence à la transcendance et au sacré, elle appartiendrait, d'après E. Green, à une logique rationalisante venue de la Renaissance, car, avant que la musique horizontale ne devienne narrative, elle était monodique et faisait jouer la consonance entre les sons[5]. Bien qu'il réponde à l'envie de renouer avec l'approche lyrique et cultuelle de représentation, ce traitement du chœur se conforme donc finalement à un certain classicisme.

Pour renforcer l'esthétique musicale, Olivier Broda a choisi de remplacer le chœur des vieillards par un chœur de femmes, sorte « d'hydre à quatre têtes », au physique et à la tessiture différents, dont le chant, parfois en alternance, parfois en symbiose, peut être compris en observant les photos ci-après : sur la première nous voyons le coryphée, la tête enrubannée d'un tissu blanc, à l'écoute de Créon (v. 205-206), alors que les autres membres du chœur sont en arrière plan, en quinconce ; sur la seconde, prise pendant le *kommos* d'Antigone (v. 875), Maelle Dequiedt assise mène donc le chant au violoncelle, quand les autres membres du chœur, alignés, font écho à Antigone. Sur la première nous pouvons visualiser l'alternance, sur la seconde la symbiose. L'esthétique musicale est donc aussi visuelle, car géométrique.

[1] BOLLACK, 2000, p. 20, 58, 60 et 127.
[2] BERNARDY, 1990 [1988], p. 57.
[3] QUINITILIEN I, IV, 4.
[4] RICŒUR, 1975, p. 160.
[5] GREEN, 2001, p. 110.



@L. Fontimpe

Après le chœur, l'accent a été mis sur le personnage de Créon pour contrebalancer le mythe attaché à Antigone qui, d'après Jean Bollack, s'est peu à peu substitué au texte[1] . Antigone n'est pas ici une jeune vierge effarouchée, mais une victime. Pour Olivier Broda, Créon est le véritable héros de la tragédie. Cette opinion, parfois jugée « conservatrice »[2], existait déjà chez les sophistes : « elle témoigne de la lecture didactique de l'époque » comme le rappelle Diane Cuny[3]. Ainsi le metteur en scène a voulu montrer le pouvoir de la parole à l'œuvre : chaque personnage, chœur compris, lui donnent successivement le change pour lui faire entendre raison. La violence évacuée, ce sont le chœur, qui nous fait éprouver ce que l'on ne voit pas, et le divin Tirésias, sous la forme d'une marionnette, qui lui permettront de recouvrer, en quelque sorte, la vue.

3) Scénographie : symbolisme, cérébralité et onirisme.

Les courants symbolistes, au théâtre comme en littérature, semblent s'être levés pour contrer les courants « mélancholico-pessimo-naturalistes »[4] de mise à la fin du XIXème et au début du XXème siècles. Si les œuvres auxquelles ils ont donné naissance restent parfois « hermétiques », il n'empêche qu'elles ont tenté de glorifier le mot trop souvent maltraité par le langage ordinaire et descriptif. Henri de Régnier revendique l'aspect conceptuel du symbolisme : « [il] est le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent par l'image et la métaphore, […] Il est la plus complète, la plus parfaite figuration de l'idée »[5]. Pour affiner cette définition, nous pouvons lui adjoindre celle de P. Mc Guiness, tirée de son introduction à *la poésie symboliste et décadente* : « le symbole symboliste est ouvert, pluridimensionnel, et dépend du lecteur, qui, dans la plupart des cas, devient co-créateur du poème, metteur en scène

[1] BOLLACK, 2000, p. 141.
[2] KITTO, 1939, p. 123-128 ; BOLLACK, 1999, p. 76-77.
[3] CUNY, 2003, p. 20 : en effet, dans son discours *Sur l'Ambassade*, « Démosthène reproche à Eschine sa lâcheté politique face à Philippe II de Macédoine et cite les vers oubliés mais pleins de sagesse de Créon lors du discours du trône (v. 175 sqq.) ».
[4] Expression d'Anatole Baju citée dans MC GUINESS, 2009, p. 13.
[5] DE RÉGNIER, 1901, p. 333-334.

de ses possibilités sémantiques. Le poète déchiffre, et il encode. Le lecteur déchiffre à son tour, mais sans nécessairement retrouver le même point d'origine »[1].

Ainsi, Olivier Broda a monté une pièce symboliste : lui, qui est parti du texte, a encodé les mots dans l'espace pluridimensionnel que la scène théâtre met à disposition. Néanmoins, visuel et sonore, cet espace permet au metteur en scène de ne pas simplement rester dans l'intellect, mais de répondre à sa volonté de « créer un spectacle organique fait pour être ressenti ». Ces atouts scéniques vont opérer à la manière de *stimuli* auprès des organes sensoriels que sont la vue et l'ouïe des spectateurs pour transmettre à leur cerveau le surgissement d'un univers autant imaginaire que cérébral. M. Gélinas qui a justement comparé le film, le texte et le rêve en tant qu'objets « trompe-sens »[2] en ce qu'ils jouent avec la perception, nous pousse à dire qu'il y a quelque chose qui tient du rêve dans cette mise en scène. Les éléments scénographiques créent une nouvelle réalité symbolique dont la portée émotionnelle engendre, le temps de la représentation, l'unité non plus rêveur-rêve, mais spectateur-co-créateur.

Pour faire de ce rêve une réalité, Olivier Broda semble avoir composé le rapport texte/ scène comme celui d'une métaphore, selon la définition de A.-I. Richards : le *tenor* étant la parole, le *vehicle* les éléments scéniques[3]. Il a d'abord fait de la compréhension du verbe une affaire de sensation par ce langage non-linguistique, pour guider, dans un second temps, la compréhension du texte. L'ambiguïté contenue dans le verbe « sentir » trouve ici sa double signification : elle est affaire de perception sensitive comme « une affaire de jugement »[4].

L'ambiance sonore et visuelle de cette mise en scène est dense de détails « trompe-sens » : fumée, bruit du sable sur un sol dur, bruit du vent, etc., sont autant d'éléments réalistes et familiers qui viennent conforter le spectateur dans l'idée qu'il appartient à ce nouvel univers. Et pour parfaire cette étoffe, il n'hésitera pas à le plonger dans différentes atmosphères, jouant, sur un même plateau, avec la couleur des lumières comme sur les photos ci-dessous : le bleu pouvant faire écho à l'enfermement – notamment lors du quatrième *stasimon* à l'évocation de Danaé, le rouge à la tension, et le gris, sinistre, à la mort ; libre au spectateur de se laisser transporter par ces sensations !

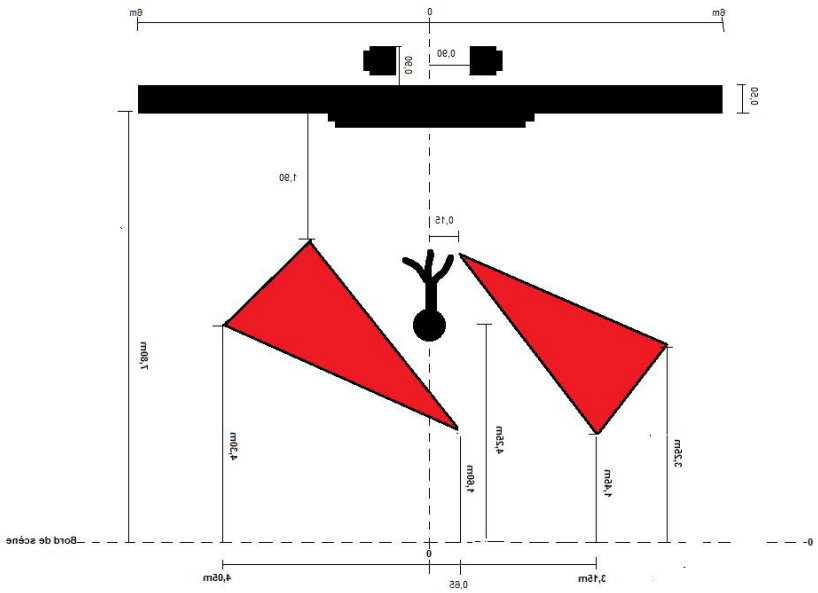
[1] MC GUINESS, 2009, p. 19.
[2] GÉLINAS, 1991, p. 126-128 et 133.
[3] *Philosophy of Rhethoric*, 1936 dans RICŒUR, 1975, p. 146.
[4] DIDEROT, 2012 [1830], p. 171.



Il en est de même pour les costumes : Créon, traité comme le héros de la tragédie, sera le seul à porter un habit rouge, symbole de son *hybris* et de sa démesure ; les autres personnages, Antigone comprise, arboreront un habit blanc, tandis qu'Eurydice, dont la brève présence sur scène induira sa mort prochaine, sera vêtue d'un vêtement noir. Simples toges, la plupart du temps, ils désignent l'approche classique de cette mise en scène ; les couleurs, l'approche symbolique.

En ce qui concerne les parties musicales dont nous avons souligné le caractère harmonique, nous pouvons préciser que le cinquième *stasimon* (v. 1115 sqq), hymne à Bacchos, trouvera une cohérence non plus dans l'harmonie mais dans l'aspect percussif apporté par le violoncelle, une autre manière d'étoffer, cette fois, l'atmosphère sonore. Sur un rythme ternaire très marqué, le coryphée clame son nom et sa puissance.

Hormis les éléments immatériels que sont la lumière et le son, seuls quelques éléments scénographiques, mais essentiels, habitent le plateau ; nous pouvons le voir sur le schéma ci-dessous deux praticables : en forme de flèches qui s'opposent, avec un arbre au milieu. De cet arbre trois fils rouges ont été tirés (absents du schéma).



L'interprétation de ces éléments scéniques doit rester ouverte, comme le dit Olivier Broda. Ainsi la précision millimétrique est plutôt le témoin d'une réalité esthétique dans lequel le symbole trouve sa propre réalité. D'ailleurs, les mouvements scéniques seront localisés sur ces flèches quasiment exclusivement. L'impression d'immobilité qui s'en dégage éloigne du réalisme et soutient les effets de la théâtralité.

4) Indications scéniques : gestes et voix hiératiques.

« Qu'est ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, geste, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur»[1].

Ainsi, Olivier Broda « essaye d'accéder la chose » pour sortir d'un théâtre réaliste et dramatique et prolonge l'héritage des mises en scène symbolistes du début du XXème siècle qui se sont édifiées contre le naturalisme. Dans son chapitre intitulé *Le symbolisme ou la découverte de la théâtralité*, Ch. Deshoulières décrit la démarche artistique poursuivie par Lugné Poe qui « impose une esthétique rigoureuse de l'effacement de la représentation, diction régulière et impersonnelle du texte, très monotone, récitatifs narratifs remplaçant l'action, acteurs figés ou déplacement avec solennelle lenteur… Il prend conscience de la théâtralité en la combattant»[2]. Déplacements et voix seront au service de cette théâtralité pratiquant le hiératisme et la déclamation avec « une prépondérance de la voix, une abstraction de l'espace, des corps statufiés, des gestes raréfiés... »[3] Déclamée ou proférée, la voix s'élève contre « le ton de conversation qui régit le jeu théâtral depuis plus de trente ans »[4] et qui correspond à ce « jeu naturel » décrit par Diderot ; portée par le lyrisme des parties chorales et de la traduction de Jean Bollack, la voix surgit sur scène à la manière d'une poésie incarnée. Cette tradition théâtrale s'apparente à un retour au classicisme souhaité par Jean Bollack : « depuis qu'on ne le déclame plus afin de produire l'émotion et le pathétique, le mythe s'est substitué à l'emphase, et maintenant c'est lui qui prévaut despotiquement sur le texte. (Or Antigone n'est pas un mythe, mais un personnage inventé et complexe.) »[5]. Le *kommos* d'Antigone est particulièrement significatif des intentions du metteur en scène comme le montrent les quatre photos ci-après couvrant les vers 857 à 871.

[1] BARTHES, 2002 [1964], p. 54.
[2] DESHOULIÈRES, 1989, p. 23.
[3] RIVIÈRE, 2000, p. 461.
[4] D'après Denis Polydalès, *L'acteur et le paradoxe* dans DIDEROT, 2012 [1830], p. 25.
[5] BOLLACK, 1999, p. 10.



Sur les deux premières (v. 864 et v. 869-871), la peau de son visage est légèrement blanchie ; il semble difficile de le justifier comme étant un simple excès de pâleur avant la mise au tombeau. Cette explication, en effet, relèverait d'une logique réaliste que le metteur en scène combat. Il semble plutôt que ce choix obéisse aux codes artificiels de la représentation scénique des héros classiques. Nous notons aussi la variation des expressions faciales que nous nommerons respectivement le rire, l'hallucination, la frayeur et l'horreur. Antigone rit au vers 864 en nommant « le destin des glorieux Labdacides », ce rire ironique trahit son désespoir ; l'hallucination d'Antigone se situe à la fin de l'extrait (v. 869-871) ; elle mentionne son frère et l'on pense qu'elle le voit. Antigone nous rappelle ici la figure de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle : elle a des visions que personne ne croit, ce qui la fait passer pour folle.

Les deux dernières photos couvrent les vers 863-866 : « Ah ! Mariage aberrant de mon père, / Lit que ma mère avait elle-même fait, Où elle coucha avec mon malheureux père, / De quels parents un jour suis-je née, damnée ! »[1] Les termes « fait » et « damnée » sont tous les deux prononcés [e], ce qui va à l'encontre des règles de prononciation actuelles où la terminaison en –ait se prononce [ɛ] quand –ai est suivi d'une consonne ; en revanche, cette prononciation est le signe d'un regain classique des normes poétiques du vers aux rimes alternées. Le rythme de ces trois vers est plus lent que les précédents, d'une Antigone sous le choc, qui ne pourra plus qu'hurler du fond de ses entrailles le terme « damnée ». Nous voyons ici se profiler la définition de R. Barthes à propos de la théâtralité appliquée au jeu de l'acteur : « [elle] met l'acteur au centre du prodige théâtral et constitue le théâtre comme le lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel »[2]. La trivialité du hurlement d'Antigone n'épouse pas non plus la logique réaliste où le « caractéristique » [3] règne, mais souligne plutôt la performance de l'acteur, peut-être au sens où l'entend Fl. Dupont à propos du théâtre de Sénèque qui propose « le spectacle d'une métamorphose d'un homme en monstre »[4]. Cette mise en scène se revendique plutôt du côté de l'artificiel que du naturel.

[1] BOLLACK, 1999, p. 57.
[2] BARTHES, 2002 [1964], p. 56.
[3] NIETZSCHE, 1977[1872], p. 105.
[4] DUPONT, 1995, p. 55.

5) Les éléments de rupture et le comique.

L'esthétique présentée par Olivier Broda a donc mis l'accent sur la forme, le symbole et l'artifice et s'est délestée des préoccupations prosaïques des personnages pour les ériger au fronton de ce nouvel univers onirique et cérébral. Nous comprenons d'ores et déjà que l'instauration du comique sera mise à rude épreuve lors des moments de rupture analysés avec le Garde, Créon ou même le chœur. En effet, la gestuelle comme arrêtée et la diction proférée qui participent de la théâtralité, en créant une nouvelle réalité la fixent. Elles obligent le spectateur à y adhérer totalement s'il veut s'y conformer.

L'interprétation « revisitée » du chœur en est un bon exemple : en choisissant de transformer ce chœur de vieillards en chœur de jeunes femmes, certes Olivier Broda renforce la parole d'Antigone et accroît l'écho d'une confrontation homme-femme en prolongeant celle qui l'opposait à Créon ; mais ce changement retire à la vieillesse la crédulité qui lui est associée [1], ainsi que la portée satyrique de l'hymne à Éros relevée par Ph. Brunet dans le *kommos* d'Antigone[2]. Nous allons dès à présent voir à propos du Garde et à propos de Créon quel sort a été réservé aux éléments de rupture comme à la suspension ou à tout autre facteur nécessaire à la présence du comique.

a) Le Garde.

Les éléments de rupture de l'entrée du Garde sont pourtant bien présents : les recommandations d'Olivier Broda s'appuient sur la musicalité de la voix pour en laisser transparaître les trébuchements. L'intonation est beaucoup plus rapide ; il a demandé à l'acteur de s'exprimer en croche plutôt qu'en noire ou blanche comme le font les héros tragiques de sa mise en scène, pour qu'apparaissent dans le ton une impression de *pizzicati*. Il a voulu que la tessiture soit plus haute et apporte un effet nasillard[3]. Mais d'autres paramètres entrent en jeu qui viennent ankyloser les impressions comiques. Il semble que V. Meyerhold avait vu juste quand il disait que pour être comique, une scène devait être jouée sérieusement [4] : ces indications pour une voix de tête enferment d'emblée le Garde dans un personnage duquel il ne peut sortir, sa liberté est contrainte et nous savons que le comique a besoin d'espace pour s'exprimer clairement. De plus, il existe un rapport entre voix et psychologie que ni le metteur en scène, ni le spectateur n'ignorent et qui condamne malheureusement ce type de voix : dans son ouvrage intitulé *La Voix libérée*, Yva Barthélémy relève à juste titre l'aspect péjoratif de ces « voix geignardes qui demandent toujours et toujours de la compassion » [5] : le terme « geignards » et l'expression redondante « toujours et toujours » sont là pour le prouver. Ce choix de « voix condamnée » empêche donc toute empathie de la part du public envers

[1] Cf. Partie I, Chapitre II, 2) Confrontation avec les vieillards, v. 278-279.
[2] Comme nous l'avons vu avec l'étude de la mise en scène de Philippe Brunet, *Bacchantes*, 2015.
[3] BRODA, interview, p. 11-12.
[4] MEYERHOLD, 1992, p. 322
[5] *La Voix* libérée, 1984 dans PATA, 2009, p. 83 et 146.

ce personnage et par ce biais toute cette connivence ludique que nous avons pu observer dans d'autres mises en scène.

Ce n'est pas qu'Olivier Broda refuse le sentiment d'empathie avec les personnages secondaires, c'est qu'il n'a pas accordé au Garde le pouvoir d'animer un monde comme peuvent le faire les clowns de théâtre selon J. Lecoq[1] : le Garde a peur, et cette peur n'a rien d'un moteur, il subit en quelque sorte la tragédie des plus puissants que lui. En revanche, le Messager hérite de l'empathie. Joué par le même acteur, il n'est pas le même personnage comme ont pu le concevoir d'autres metteurs en scène qui leur auraient donné une profondeur psychologique[2] ; néanmoins, en tant que personnages secondaires, ils ont « une même page d'écriture ». Sa voix, pour l'annonce de la mort d'Eurydice, plus lente et raisonnée, se fait l'arrière plan du malheur de Créon qui pleurait déjà son fils. Il semble que ces personnages soient restés à l'état d'utilités et qu'ils héritent du rôle qui leur incombe : l'un délivre un message, l'autre livre Antigone ; l'un est un relais du tragique, l'autre un agent. Ils répondent à la nécessité de la forme : ils sont symétriques, voire même géométriques.

Nous voyons, sur la photo ci-dessous, le Garde muni d'une lance en haut du praticable et Antigone recroquevillée à la pointe de celui-ci. Il s'agit de sa seconde entrée. Nous avons pu remarquer que la pointe de la lance tressaute en même temps que la voix, mais nous ne pouvons pas dire qu'il gesticule. La lance prolonge en quelque sorte le sentiment de rejet devant cette voix pointue et délatrice[3].



Face à la voix, les mouvements et les gestes ! Si les indications de voix ont été réglées à l'avance, il en va de même pour les gestes : localisés sur les flèches du praticable, les mouvements sont, de ce fait, limités. Ni clown acrobate, ni commedia dell'arte ne sont acceptés dans cette mise en scène. Les jeux de scène sont donc quasi inexistants, surtout ceux qui concernent la relation maitre-esclave : Créon absent sur la photo, se tient sur l'autre praticable dont la pointe de la flèche est inversée. Intouchable, inapprochable, Créon maintient le Garde dans la peur et ne permet aucune relation parodique ou

[1] LECOQ, 1987, p. 117.
[2] Comme par exemple dans la mise en scène de Paulo Correia, *Antigone*, 2009.
[3] En s'effaçant derrière le message qu'ils ont a apporté, ils illustrent les théories de Stéfanis, 1997, p. 15.

empathique ni aucune autre familiarité. Le traitement de la voix et du mouvement associé au texte et à sa traduction scénique n'a donc pu favoriser l'expression du comique ni dans sa gestuelle, ni dans sa spontanéité. Et bien qu'Olivier Broda ait été conscient de la rupture qu'apportait le Garde sur le plateau, il semble que, si comique il y a, il en soit resté à un niveau symbolique et musical. Cette interprétation illustre bien la différence entre un comique suggéré et un comique qui fait rire.

b) Créon.

L'élaboration du personnage de Créon permet encore moins l'apparition d'éléments comiques ; intouchable comme nous venons de le voir avec le Garde, sa position du héros de tragédie frappé d'*hybris* se dresse comme une barrière contre tout lien affectif, social ou psychologique qui s'affiche volontiers aux côtés du registre réaliste. Ainsi que nous l'avons relevé avec la mise en scène de J. Nichet, il semble qu'Olivier Broda ait tenté d'exclure au maximum l'arrivée du « caractéristique », signe, pour certains, de la déliquescence du tragique. Mais contrairement à J. Nichet, Olivier Broda n'a pas supprimé la colère qu'il n'a pas traitée comme un trait de caractère mais comme état émotionnel : autrement dit, Créon n'est pas colérique, mais en colère. Dès le « discours du trône », il se montre très agressif envers le chœur et rien ne semble désamorcer cet état. En outre, aucune comparaison possible avec un homme politique contemporain n'est à faire[1]. Les deux photos ci-dessous sont emblématiques de cette colère et de cette agressivité à l'œuvre dans cette mise en scène.





Hémon à gauche, comme Antigone à droite, ont tous les deux plié devant cette colère incarnée. Faut-il une fois de plus rappeler Fl. Dupont et la monstruosité humaine mise en scène ? Créon n'est certes pas un monstre, mais son inhumanité accentuée par le hiératisme de ses gestes et la profération, maître-mot de sa prononciation, en font un personnage « hors norme ». Cette colère qui ne fait qu'un avec le personnage, asphyxie toute respiration comique comme le flottement ou la suspension. Le doute est le grand absent chez le spectateur qui ne peut s'interroger sur les réactions de Créon ni interagir ;

[1] Comme nous l'avons vu avec la mise en scène de Coralie Pradet, *Bacchantes*, 2013.

ce dernier ne peut éclater de colère, puisqu'il est la colère. L'ironie sarcastique n'échappe pas non plus à ce traitement. Si Olivier Broda, à manière de J. Bollack, reconnaît la misogynie de Créon[1], sa réception sous une forme ironique est jugée anachronique : Créon qui, logiquement, ne peut chercher la connivence auprès du public, est, de toute façon, entier et sincère : sa misogynie n'est que le fait du bagage socio-culturel de l'époque. Le « sourire grinçant » défini par Jacques Jouanna[2], à rapprocher cette fois du « rire jaune » défini par Jules Vuillemin[3], est le fait du spectateur moderne. Il n'y a pas de distanciation possible pour ce personnage, nécessaire quand on fait preuve d'ironie.

Les jeux de scène en interaction avec le public n'ont pas leur place ici, car ils viendraient briser l'illusion théâtrale, et en même temps l'univers créé autant que ses repères. Olivier Broda a exposé la théâtralité par les gestes et la diction, dans cette mise en scène où l'artificiel prime, sans scrupule, sur le naturel, où l'esthétique prime sur la narration. En montant *Antigone*, il a souhaité montrer la « dé-radicalisation » du héros par le pouvoir de la parole, du texte et du lyrisme ou comment la démesure de Créon finit par être désamorcée. Le spectateur assiste finalement à une représentation purifiée de la parole, qui rejette le langage ordinaire et tous ses composés. Sollicité par les sens, il est habité et habitant de cet univers. Il ne peut s'en extraire sous peine de perdre le lien, comme un rêve qui s'évanouit au réveil.

[1] BOLLACK, 1999, p. 25.
[2] JOUANNA, 1998, p. 170.
[3] C'est à propos de Don Juan que Jules Vuillemin définit le rire jaune : « […] le comique du Dom Juan, si le mot convient encore au personnage, exigerait la représentation de ce qui n'est pas représentable, une contradiction dont on éprouve approximativement l'effet dans ce qu'on appelle le rire jaune » dans VUILLEMIN, 1991, p. 131.

Conclusion.

Bien que l'esthétique finale d'aucune de ces mises en scène ne se ressemble, tous ces metteurs en scène, en cherchant à montrer la fonction déictique du théâtre, ont intégré à leur réflexion la dichotomie inhérente à l'expression scénique du théâtre occidental du XXème et XXIème siècle : mettre en scène revient paradoxalement à créer une réalité, une illusion, théâtre qui montre en même temps sa théâtralité. Les sentiments d'étrangeté et d'énigme poursuivent le spectateur contemporain à qui sont retirés les processus familiers d'identification soit par le retrait de l'adéquation acteur/personnage, soit par le retrait de l'intrigue et de toutes références qui renverraient à l'illusion d'un théâtre réaliste et populaire. Le ton et la diction, la gestuelle et les déplacements tentent au maximum de s'éloigner des registres de la conversation, du quotidien et de la normalité ; on n'y retrouve plus aucun signe relatif au « caractéristique » ou à la familiarité. A l'inverse des mises en scène précédentes, l'accent est mis sur une scénographie riche et un jeu pauvre[1] : la scénographie soutient le déplacement de l'illusion théâtrale dans une autre réalité ; le jeu des acteurs, celui de l'étrangeté. Pourtant, bien qu'elles suppriment le recours à un comique de caractère, ces mises en scène ont tout de même donné un espace à l'expression d'un comique que nous avons défini comme « suggéré ».

Nous avons donc pu voir dans ces mises en scène l'existence d'un comique qui se dissocie du rire et qui rappelle qu'à la figure du clown s'attache aussi la notion de solitude[2]. Si les premières mises en scène étudiées ont joué le comique de manière sérieuse et ainsi permis de faire entendre les rires des spectateurs, les metteurs en scène ici, en choisissant d'exposer franchement le comique (par la voix, par le costume ou par l'apparence), ont mis en lumière ses irrégularités grinçantes ; ce rendu porté sur « l'étrange » vient alors plutôt souligner la monstruosité de la faiblesse humaine que sa fantaisie et son audace. Les personnages secondaires, seuls à apporter les éléments comiques sur scène, « irradient l'angoisse »[3] ; fonctionnaires sans cœur de l'action tragique, ils asphyxient et ankylosent toute tentative de mouvement. I. Ost a justement fait la distinction entre un « grotesque comique » et « un grotesque tragique » en comparant les réflexions de M. Bakthine et de W. Kaiser. Elle explique que « l'un [est] axé sur le carnavalesque, la gaîté et l'exubérance, l'autre sur l'inquiétante étrangeté, l'angoisse et la désagrégation »[4]. Le grotesque et le burlesque sont, dans ces mises en scène, au service de la dénonciation de

[1] GROTOWSKI, 1971, p. 17.
[2] LECOQ, 1997, p. 107 ; nous pouvons ici évoquer la figure du clown Joey de Joseph Grimaldi qui a donné à l'héritage du clown celui du clown triste et son existence chaotique (problèmes financiers, infirmités physiques etc.)
[3] K., « Encore un film qui enfonce le clown : comment est-il devenu une figure de l'horreur ? », www.journaldugeek.com, 18/09/2017. Dans cet article une référence est faite à la théorie de Mashiro Mori appelée la « vallée dérangeante » qui explique, à propos des robots, que plus ils se rapprochent des êtres humains, plus ils soulignent leur étrangeté et laissent entrapercevoir la notion de monstruosité.
[4] OST, 2004, p. 114 (note 9 : W. Kaiser, « Das groteske in Malerei und Diechtung » dans *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Hambourg*, Rowohlt Reinbeck, 1960).

l'absurdité du monde et leur pouvoir de dérision tourne au tragique[1]. Les éléments comiques dans ces mises en scène n'endossent que la fonction de renforcement du tragique, là où, dans les mises en scène précédentes, ils allaient aussi à son encontre.

[1] LECOQ, 1997, p. 161

Chapitre III : Un comique limité.

1) Généralités.

Après avoir analysé minutieusement l'univers créé par les metteurs en scène qui ont représenté le comique de manière « assumée » ou de manière « suggérée », par l'étude approfondie de la gestuelle, du mouvement ou encore de la scénographie, nous devons nous intéresser aux mises en scène qui ont modifié le rapport que le texte tragique entretient avec les éléments comiques. Il ne s'agit plus ici de voir comment il s'exprime, mais plutôt observer les raisons qui ont poussé les metteurs scène soit à le supprimer, soit à le déformer soit à le surestimer[1]. Nous avions vu que le comique « bouffon » avait été représenté de différentes façons dans *Antigone* de Sophocle ; pour *Agamemnon*, première volet de l'*Orestie* d'Eschyle, il nous faut nous remémorer la mise en scène de Philippe Brunet (2015) ou même celle d'Ariane Mnouchkine (1990), qui ont toutes les deux mis en scène un Veilleur sympathique à l'esprit ludique. Nous étudierons donc pour cette sous-partie traitant des limites comiques, une *Antigone* mise en scène par Paulo Correia avec le Collectif 8 (2009), et deux représentations d'*Agamemnon*, la première, mise en scène par Olivier Py (2008) ; la seconde, mise en scène par Cyril Cotinaut et le TAC-théâtre (2015). Si la première des pièces a choisi de « coller » à l'illusion théâtrale du monde qu'elle a voulu mettre en scène, les deux autres, au contraire, jouent sur les sensations provoquées par l'expression de la théâtralité.

a) Paulo Correia, *Antigone* de Sophocle.

Formé à dans une école d'art dramatique, Paulo Correia crée à Nice en 2004 le Collectif 8 avec lequel il va monter de nombreux spectacles qui cherchent à recréer une illusion théâtrale cohérente et réaliste. Rassemblant tous les talents et notamment des réalisateurs, le Collectif 8 s'est forgé une identité visuelle forte et reconnaissable entre toutes : par l'utilisation variée de l'audiovisuel et du multimédia, ils ont imaginé un genre hybride de représentation dans lequel les spectateurs sont irrémédiablement plongés. À chacune de leur création, ils ont toujours voulu montrer la modernité des mythes en même temps que la monstruosité inhérente à la nature humaine. Ces mythes sont perçus aussi bien comme un héritage que comme une anticipation. Quoi de mieux alors qu'une dystopie pour mettre en scène *Antigone* : cette pièce commence au lendemain d'une guerre civile qui a vu s'opposer dans une lutte fratricide, Étéocle et Polynice, ravageant la ville de Thèbes sur son passage. Transposée dans un genre cyberpunk, elle dévoile un univers assez sombre et contrôlé par l'ère informatique. Créon, présenté comme un chef militaire prêt à tout pour consolider son pouvoir, est enfermé dans un bunker. Entouré d'une multitude d'écrans télévisuels, témoins de sa paranoïa, il surveille Thèbes.

[1] Nous nous appuierons essentiellement sur les analyses des dossiers pédagogiques ainsi que d'interviews de ces différents metteurs en scène ; interviews que nous avons menées auprès de Paulo Correia et Cyril Cotinaut, et les nombreuses interviews vidéo ou radiophoniques d'Olivier Py.



@A. Vialatte

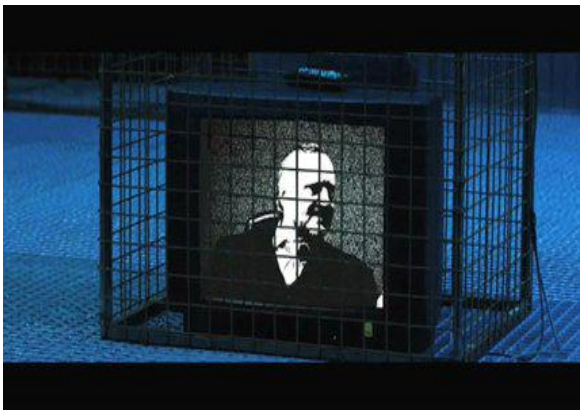
La dualité intérieur/extérieur particulièrement soutenue dans cette représentation, traduit spatialement l'opposition entre Créon et Antigone qui est à l'origine du conflit tragique : si la scène des deux sœurs a lieu en dehors du bunker, Créon est à l'intérieur. Cette position tiendra jusqu'à ce que l'extérieur de l'un pénètre l'intérieur de l'autre. Ces deux espaces bien distincts sont à l'image de ces héros dont l'absence de communication aboutira impitoyablement à la solitude et à la mort[1]. Cette tragédie de Sophocle est, selon eux, une pièce qui met le mythe à la portée des hommes par la mise en scène d'un affrontement de consciences. Peu de cas est donc fait à la parole qui produit des joutes verbales stériles et mortifères, et finit par créer des monstres.

Beaucoup de violence hante cette mise en scène comme le personnage de Créon qui, par exemple, bat son fils Hémon à coup de ceinture. Elle est l'illustration des craintes de notre temps sur les possibles dérives de politiques fascistes. Les écrans, sur lesquels défilent des images des rues de Thèbes sous haute surveillance, donnent aussi l'occasion de mettre en scène le sang et la violence. Ils exposeront à la vue de tous Antigone emprisonnée et passée à tabac par les gardes de Créon ou Eurydice qui vient de se donner la mort comme nous le voyons sur la photo ci-après. Le carrelage blanc sur lequel son sang dégouline participe de l'ambiance nauséabonde. Si l'illusion théâtrale fait effet, elle joue en parallèle un rôle didactique auprès des spectateurs, car l'univers qu'elle expose, en utilisant des codes et des références connues, peut les pousser à s'interroger sur le monde qui les environne, sur les abus de pouvoir de l'État et sur ses moyens de prosélytisme, comme la télévision.

[1] ROMILLY, 1970, p. 83-85 et 91-93.



Cette mise en scène qui interroge les contradictions de la parole et de l'image, a aussi voulu mettre l'accent sur l'émotion commune à tous, elle qui détient un pouvoir salvateur. Le chœur se présente comme un chœur dissocié à deux voix, l'une se charge des parties parlées, l'autre des parties lyriques. Le coryphée, joué comme le représentant du conseil des Sages à qui Créon demande un soutien politique et financier lors de son discours du trône[1], ne sera jamais présent physiquement sur la scène comme nous le voyons sur la photo à gauche. À l'affiche d'un écran à tube cathodique, lui même enfermé par un grillage, sa liberté de parole, qui est bridée, devient vite obsolète.





Les parties chantées du chœur ont été confiées à Clément Althaus auteur-compositeur membre du Collectif 8. Grâce au procédé de *sampling* en temps réel, il peut endosser le rôle d'une musique orchestrale et multiple qu'ils ont décelée dans la nature du chœur. Lui qui joue en live cette musique rock, soutien à l'univers cyberpunk, se chargera de diffuser, à l'image du poumon de la tragédie, toute l'énergie nécessaire pour exprimer le corps ou ce que Ph. Brunet appelle « les jambes », membres à part entière du genre tragique. Fond sonore pendant les parties dialoguées, explosion pendant les parties chantées, la musique permet de supplanter le mot et de plonger les spectateurs et les acteurs dans un état de transe. Notamment lors des deux *kommoi* d'Antigone et de Créon qui seront d'ailleurs l'occasion pour chacun de ces héros – ou anti-héros, de recouvrer leur humanité par la mise en scène de l'organique. Rétablissant les équilibres d'une Antigone morte chez les

[1] Cette interprétation peut être justifiées par les explications données par R. C. Jebb, reprises par M. Griffith et traduites par Fl. Dupont dans JEBB, 2004 [1900], p. 41 ; GRIFFITH, 1999, p. 141 ; DUPONT, 2007, p. 17-19.

vivants et d'un Créon vivant parmi les morts, ces deux personnages en sursis entre deux mondes, entre intérieur et extérieur, retrouveront une stabilité.

La prophétie de Tirésias (v. 1064-1090) vient aussi combattre la narrativité de la parole mais cette fois par l'image. C'est un coup de tonnerre accompagné d'un éclair qui nous fera quitter l'univers du récit théâtral et dialogué pour laisser place, dans une salle obscure, à la prophétie. La voix de Tirésias est légèrement modifiée, ce qui lui donne un effet de résonnance. Paulo Correia a réalisé un montage parallèle où il a rassemblé un ensemble de vidéos qui incarnent, dans l'imaginaire collectif, les peurs de notre temps[1]. Cet enchainement s'accélèrera au fur et à mesure que la prophétie de Tirésias avance pour donner un effet stroboscopique, presque effrayant. Le visage du devin, vieux et ridé, projeté en gros plan sur l'écran, ajoute au sentiment d'angoisse. En outre, le montage parallèle se fixe dans ses yeux et crée un effet de mise en abîme vertigineux.



Il s'agit bien là d'un moment d'émotion pure que nous vivons dans cette séquence et ce ne sont pas seulement les mots de Tirésias qui en sont la cause. L'utilisation de techniques modernes semble être un bon moyen d'illustrer le caractère composite des tragédies grecques qui oscille entre récit et émotion.

Cette mise en scène de Paulo Correia, riche par son décor et ses prouesses techniques, s'est servi du mythe d'*Antigone* pour recréer, dans un monde futuriste marqué par l'ultra-réalisme, un mythe moderne traitant des préoccupations de notre temps. Le courant cyberpunk apparu au tournant des années 80, aborde d'un point de vue critique les questions que posent l'arrivée de nouvelles technologies[2]. En mettant en garde, lecteurs et spectateurs, sur les dérives possibles d'un monde qu'ils ne connaissent que trop bien, la tonalité de ces œuvres dystopiques se veut étouffante et alarmante pour tout un chacun. Nous comprenons à l'avance que le comique issu des personnages secondaires, spontané ou suggéré, en ce qu'il détourne l'attention des spectateurs, aura du mal à se frayer une place. L'absence de liberté, de parole et de mouvement dans un monde

[1] Ce montage parallèle regroupe donc des séquences vidéos fondées sur un rapprochement symbolique : nous verrons alors défiler nombre de thématiques qu'elles soient industrielles (usine, forage pétrolier, embouteillage massif) ou climatiques (tempête, écoulement d'eau, forêt en feu) ; qu'elles rappellent la violence humaine (camp de concentration, bombardement, bombe atomique ou les Twin Towers) ou sa fragilité (fœtus, enfant, horloge) etc.
[2] MICHAUD, 2007, p. 120.

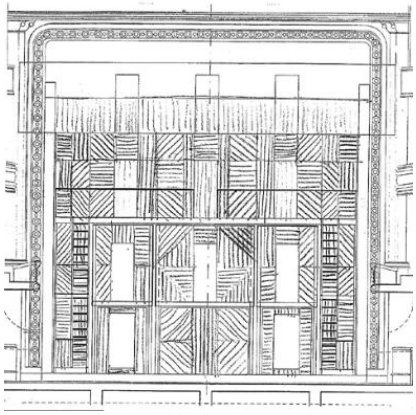
hyperréaliste n'offre pas d'espace au comique « bouffon » ; il n'est pas question de prendre de distance avec la monstruosité du monde qui attend les spectateurs.

b) Olivier Py, *Agamemnon* d'Eschyle.

À la direction de l'Odéon au moment où il présentait l'*Orestie* d'Eschyle en 2008, Olivier Py, désormais directeur du festival d'Avignon, se situe dans la droite lignée de l'héritage du Théâtre National Populaire imaginé par J. Vilar. Ce théâtre visait à retrouver une foi collective par le théâtre et la parole qui serait diffusée dans des centres dramatiques financés par une politique culturelle d'État. La troupe d'acteurs qui l'accompagnent sont d'ailleurs là pour motiver cet acte d'engagement et cet acte de création théâtrale : pour la plupart déjà présents dans *le Soulier de Satin* de P. Claudel monté en 2003, ces acteurs qui l'entourent ont eux-mêmes travaillé aux côtés des acteurs du TNP ou de leurs héritiers. Le jeu des acteurs que dirige Olivier Py est donc guidé par la foi créatrice et artistique d'un théâtre qui n'a pas peur de se montrer tel qu'il est : bruyant et puissant, il assume sa théâtralité et s'éloigne le plus possible du drame psycho-réaliste. La parole elle-même répond aux principes de distanciation en ce qu'elle dévoile l'épaisseur du signe et de la sensation [1] des mots qu'elle proclame. Complexe, elle concurrence l'image et dit « l'irreprésentable, l'indicible, l'informulable » et cette poésie s'incarne sur scène par le travail de l'acteur. C'est donc un théâtre qui est rendu à ceux qui disent les mots. Le pouvoir du verbe s'érige alors en puissance créatrice aussi bien intellectuelle que corporelle. Du côté de l'imitation plutôt que du côté du jeu naturel[2], Olivier Py semble être à la recherche d'un « plein-jeu »[3], où la diction et les gestes des acteurs cultivent le grandiloquent et l'extatique. Il n'y a pas de ton de conversation dans ses mises en scène, mais au contraire la quête d'une performance.

Éprouvant une fascination pour les spectacles longs et paroxystiques, son désir de mettre en scène cette trilogie d'Eschyle correspond tout à fait à ce besoin de démonstration scénique. La scénographie riche et monumentale transcrit la grandeur du spectacle tragique et politique interprété sous l'angle de l'adaptation plutôt que de la reconstitution. Le dessin ci-dessous présente le palais des Atrides. Nous pouvons y voir différents étages et escaliers qui seront utilisés dans leur ensemble. Les différents éléments sont amovibles et s'adaptent facilement au besoin de la scène, ils donnent une impression très mécanique à la représentation.

[1] BARTHES, 2002 [1964], p. 54.
[2] DIDEROT, 2012 [1830].
[3] Le « plein-jeu », expression issue de la registration de l'orgue, se joue sans harmonie ni mélodie, elle illustre ce jeu bruyant et puissant propre aux acteurs dirigés par Olivier Py ; dans PY, « À voix nue », interview par A. Héliot, France Culture, 12/07/2001.



@Pierre André Weitz

Entièrement métallique, le palais rappelle une tendance scénographique pour représenter des éléments propres à l'ère industrielle qui, depuis Brecht, habite le théâtre occidental. Car, pour Olivier Py, mettre en scène l'*Orestie* dans un théâtre national répond obligatoirement à une volonté politique : la tragédie, et plus particulièrement cette trilogie d'Eschyle dont la dernière pièce met en scène la naissance de l'Aréopage, est vue selon lui comme étant à l'origine de notre démocratie. Si l'acte de création artistique interroge le spectateur sur la nature du théâtre, le sens des tragédies pose des questions atemporelles qu'il est nécessaire d'éclairer. Ainsi lors des parties chantées, le texte laissé en grec est doublé par une traduction scénique. La photo ci-dessous illustre le premier *stasimon* dans lequel est rappelé le sacrifice d'Iphigénie (en rouge) par Agamemnon (à gauche) sous la conduite du devin Calchas (à droite).



@J. Becharat

Les paroles du chœur sont mises en scène, et les acteurs ne se contentent pas de mimer les mots, ils les jouent aussi parfois pour en faire des scènes de théâtre dans le théâtre. Cette traduction du chœur témoigne de la fonction didactique et pédagogique des mises en scène contemporaines de tragédie qui prennent à cœur de transmettre le sens par l'explication des mythes. C'est une dimension caractéristique d'un théâtre didactique, comme nous l'avons perçue à propos de la mise en scène de Paulo Correia, de traduire le texte par l'image ; si ce dernier le faisait par écran interposé, Olivier Py crée de nouvelles scènes qui décrivent les paroles du chœur.

Néanmoins, cette mise en scène de l'*Orestie* est aussi un projet lyrique et poétique : le texte retraduit par Olivier Py tente de faire correspondre poésie et littérature dramatique, en célébrant les mystères de l'obscurité et la pensée systémique du monde qu'il décèle chez Eschyle. Les parties lyriques du texte tragique ont aussi été nourries par le style du metteur en scène et ses inspirations : accompagné par le quatuor Léonis qui est installé au deuxième étage du palais des Atrides – le *theologeion*, le chant du chœur, composé par Stéphane Leach, mélange différents courants musicaux. Nous avons reconnu les chants liturgiques d'église : psalmodiés et chromatiques, ils reprennent les codes des chants grégoriens ; la musique baroque de la Renaissance revisitée par le romantisme très expressif et plus contrasté ; ou encore l'opéra et la puissance monumentale des chants wagnériens.

Nous pouvons voir sur la photo suivante l'ensemble des choreutes. Vêtus de noir, ils prennent l'apparence des chorales religieuses modernes ; le visage enfariné et la tête couronnée de lierre, ils présentent les mêmes attributs que les dieux de l'*Orestie* ; ils héritent ainsi d'une dimension cosmique et traduisent la vision qu'Olivier Py a de l'exercice du chant : encore plus que l'art du comédien, le chant apporte à la scène le don total de soi.



Nous reconnaissons facilement ce qui dans la mise en scène d'Olivier Py pourrait faire obstacle au comique et au rire franc ainsi que nous l'avions déjà évoqué dans le chapitre précédent : la diction qui se veut extra-quotidienne empêche inévitablement tout comique qui se voudrait familier ; la scénographie riche n'octroie pas d'espace aux acteurs pour une liberté de mouvement ; et enfin le caractère métathéâtral et explicatif de cette mise en scène ne laisse pas non plus de place à l'imagination du spectateur, il est sans cesse pris dans des rapports réflexifs plutôt que fictifs et spontanés.

c) Cyril Cotinaut, *Agamemnon* d'Eschyle.

Après une expérience de théâtre de rue où les maîtres-mots sont « improvisation » et « adaptation à l'espace », Cyril Cotinaut a souhaité approfondir sa connaissance du théâtre en intégrant l'Ensatt[1] sous la direction d'A. Vassiliev. Déjà marqué par le caractère engagé du théâtre de rue qui aborde à vif les questions sociales, il est parti à la recherche d'un théâtre plus intellectuel qui viendrait nourrir des problématiques cette fois philosophiques. Il a ainsi découvert la méthodologie de « l'Étude » de A. Vassiliev et la réception très personnelle du texte. « L'Étude » permet à l'acteur de se libérer de la contrainte des mots écrits, par l'improvisation et la stimulation d'une mémoire non plus mécanique, mais en « action ». Issue d'une lecture orthodoxe des théories de Stanislavski, elle permet de retrouver dans le texte les événements originels qui ont déclenché l'événement principal de l'intrigue ; les dynamiques du texte comme la naissance du conflit qui oppose les personnages[2]. Cette notion de conflit a pris dans l'approche théâtrale du metteur en scène une grande importance en ce que, sous l'influence des théories de Meyerhold, le personnage qui doit laisser transparaître la personnalité de l'acteur[3] défend chaque soir une position de jeu plutôt qu'il ne joue : le spectateur assiste donc à la présentation de joutes verbales dans lesquelles l'acteur soutient la thèse de son personnage. Ce théâtre auquel adhère Cyril Cotinaut prône donc les effets de distanciation et de rupture de l'illusion théâtrale.

Sa rencontre avec le monde grec est venue en quelque sorte doubler cette approche argumentative de la scène, puisqu'à travers sa formation à l'Ensatt, il a été amené à utiliser les dialogues socratiques comme une grammaire de jeu. Car les dialogues platoniciens, dépourvu et de fable et de situation, mettent tout de même en scène les principes d'une philosophie. Ainsi, il lira avant tout dans la tragédie grecque les prémices d'une pensée rhétorique où la parole est action. Lui qui cherche à s'adresser d'abord à la tête plutôt qu'au cœur, espère faire naître chez le spectateur une prise de position et un questionnement sur le monde : en représentant les tragédies grecques, il poursuit l'envie d'élever la fable à un point universel. Il croit à la fonction didactique et pédagogique du théâtre, et veut s'écarter le plus possible de la construction d'une illusion théâtrale. Contrairement à Olivier Py, il ne cherche pas à rendre ni le style métaphorique du poète tragique, ni le lyrisme du tragique afin de ne pas en perdre le sens.

L'élaboration de son *Agamemnon* d'Eschyle, que nous allons examiner ici, s'est faite en aval du diptyque *Electre* de Sophocle et *Oreste* d'Euripide qu'il a monté avec le TAC-théâtre[4] pour créer une nouvelle trilogie intitulée *Les Enfants d'Atrée*. Par ce

[1] École Nationale Supérieur d'Arts et Techniques du Théâtre.
[2] VASSILIEV, 1999, p. 20.
[3] MEYERHOLD, 1992 [1936], p. 318.
[4] Le nom choisi pour le TAC-théâtre (Travail de l'Acteur en Création) est inscrit dans la continuité de la réception de la dramaturgie russe, l'expression transcrite phonétiquement en russe « eta tac » signifie « c'est comme ça » ; on la retrouve notamment chez Tchékhov où elle ponctue les fins de phrases et vient relativiser l'arrivée du drame.

regroupement inédit de pièces, Cyril Cotinaut a voulu interroger la notion de responsabilité d'Eschyle à Euripide : pour lui, Oreste est le premier à accepter de porter la responsabilité du matricide et les conséquences que cet acte implique, à l'inverse de Clytemnestre, irresponsable selon lui, qui, dans la pièce d'Eschyle, est encore sous l'emprise des dieux comme sous celle des puissances chthoniennes. Néanmoins, rassembler les trois poètes tragiques en une seule trilogie demande nécessairement un travail d'adaptation et de transformation : comme trouver un moyen de faire se correspondre le style métaphorique eschyléen avec ceux de ses successeurs plus axés sur les dialogues et la plaidoirie ; ou comme répondre à la question de la représentation du chœur dont le statut a évolué d'Eschyle à Euripide.

• Scénographie et indications scéniques.

La scénographie est simple : les théories de J. Grotwosky sur le théâtre pauvre conviendraient tout à fait pour décrire le théâtre de Cyril Cotinaut qui ne veut en aucune manière remplacer l'illusion de la parole par celle du décor, mais plutôt laisser aux acteurs le soin d'illuminer par leur acte total, le texte et la scène[1]. De même pour les accessoires, « réduits aux objets qui sont indispensables à l'action dramatique […]. [Ils] contribuent non pas au sens, mais à la dynamique de la pièce »[2]. Rappelant le théâtre de rue, cette scénographie est très inventive comme nous pouvons le voir sur la photo ci-dessous. Le rideau rouge du théâtre, sensé représenter dans un premier temps le palais des Atrides, est ensuite arraché par la fougue de Clytemnestre. Il devient le tapis rouge sur lequel Agamemnon est invité à poser le pied.



@C. Cotinaut

Le jeu des acteurs, intimement lié à l'improvisation est accessible à tous ; les gestes et l'intonation rappellent le jeu réaliste sans pour autant adhérer totalement à la fiction scénique ; en effet, la table d'étude autour de laquelle les acteurs ont répété la pièce est visible par le public et le lieu de vie de la troupe fait partie du spectacle. Il suffit à l'acteur de se lever et de mettre un manteau pour devenir un personnage ; le jeu et la fable sont

[1] GROTOWSKI, 1971, p. 19-20.
[2] GROTOWSKI, 1971, p. 66.

donc aussi symboliques. En abolissant la distance spectateur/acteur, la parole de la tragédie devient un système d'information.

Nous avions vu qu'une scène peu encombrée par le décor et une gestuelle usant de signes familiers étaient souvent propice à l'établissement d'un comique spontané. Une précision sur la perception du comique par le metteur scène est nécessaire ici, ainsi que nous le verrons par la suite. Cyril Cotinaut est intimement persuadé de l'efficacité de la superposition des genres et du ton au sein d'une même tragédie. Le comique est en quelque sorte compris dans la situation initiale du conflit. Il ne considère pas en revanche l'utilité d'un comique de type « caractéristique » vu comme un archétype, comme nous avons pu le constater à propos des rois-tyrans. Le comique est affaire de structure qu'il vient dynamiser : il permet selon lui de renforcer le tragique en provoquant, par la dramaturgie, le choc d'événements inattendus : ainsi qu'opère la collision « de l'eau bouillante avec de l'eau glacée », il empêche le spectateur de se laisser aller au confort et le garde toujours en éveil. À l'inverse des mises en scène précédentes, la tragédie devra faire face à la démultiplication des effets critiques des acteurs mis à distance de leur rôle[1] ou de l'usage déstabilisateur du comique et l'art incertain de l'improvisation.

2) Modification de la trajectoire des personnages.

Si l'interprétation des metteurs en scène est à chaque fois une re-création, puisque l'état en ruine de l'héritage des tragédies grecques fait d'elles un matériau fécond pour servir les champs d'exploration des théories théâtrales, certains des choix des metteurs en scène, même infimes, transforment profondément leur nature. Chacun à leur manière, Paulo Correia, Olivier Py et Cyril Cotinaut, ont modifié la trajectoire de quelques-uns des protagonistes, afin de garantir une cohérence entre l'idée qu'ils ont appliquée à la tragédie et sa mise en scène. Ces personnages en question sont les protagonistes mineurs de l'intrigue tragique, la trajectoire des héros étant rarement modifiée. Il s'agit des personnages secondaires et du chœur. Nous faisons entrer le chœur parmi les personnages mineurs, ne serait-ce que parce que cette entité reste encore une énigme aux yeux des spectateurs, mais surtout parce que leur rôle dans le déroulé de l'intrigue est toujours un peu à l'extérieur.

a) Le Garde d'*Antigone*.

Paulo Correia qui cherchait à représenter la série d'opposition des personnages qui entraient en conflit avec Créon en pénétrant dans son bunker a voulu hisser le Garde parmi les autres protagonistes. Très peu touché par le parcours fonctionnel des personnages secondaires, il a intégré le Garde parmi ces portraits que le déroulement de l'intrigue change et transforme. S'il n'a pas la puissance des autres personnages ni la

[1] BRECHT, 1963, p. 112.

profondeur tragique, en couplant le Garde avec le Messager, Paulo Correia a voulu montrer que la tragédie touchait aussi les personnages populaires. De cette manière, Créon et Antigone ne seront pas les seuls personnages à expérimenter le renversement qui leur permettra de retrouver une humanité par l'émotion. Armé lors de « la scène du Garde », celui-ci revient annoncer la mort d'Eurydice sans arme, comme une preuve qu'il s'est investi dans l'action tragique. Cette interprétation est bien évidemment contraire à ce que nous avons analysé à propos des personnages populaires : extérieurs à l'intrigue, la mort ne les atteint jamais. Ainsi lors de la scène du Garde, Créon va réellement le menacer de mort, condamnant toute possibilité de verbiage langagier ou gestuel dont il fait pourtant preuve dans le texte. La tragédie de l'absence de communication atteint même le Garde au point que sa souplesse et sa faculté d'adaptation se fracassent sur la rigidité de Créon. Nous le voyons sur la photo suivante, à genoux, face au public, alors que le roi-tyran lui pointe son pistolet contre la tempe. Il va forcer le Garde à entrer dans l'action.

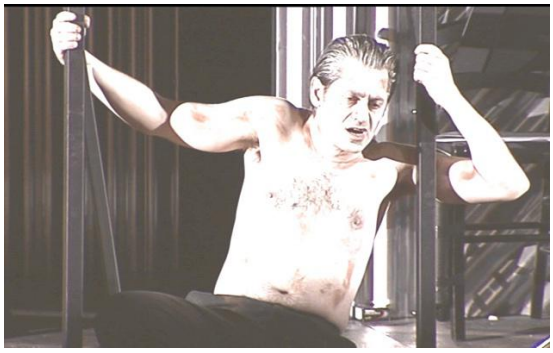


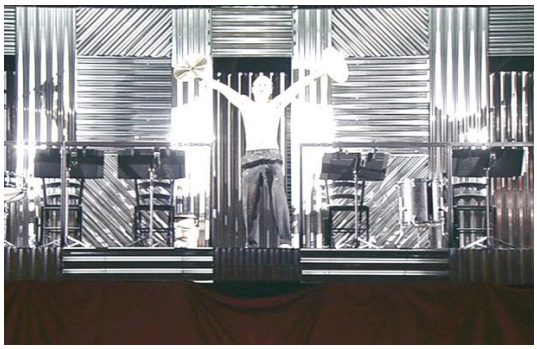
Victime potentielle de la folie de Créon, sa vie est menacée ; il ne peut créer avec le public aucun lien de connivence ludique, malgré l'utilisation de la traduction de Fl. Dupont dont le style franc et vif laissait entrevoir la possibilité d'un comique spontané. La violence et la monstruosité sont un frein à l'établissement du comique qui est automatiquement étouffé. L'absence de comique « bouffon » provient donc ici d'une volonté du metteur en scène qui a préféré amplifier le tragique même à travers les personnages secondaires. Le Garde vient renforcer les traits du tragique jamais le contrer. En revanche, nous avons remarqué que certaines rares répliques de Créon qui relevaient de l'ironie sarcastique, pointaient l'humour noir du roi-tyran. Dans un monde broyé par la noirceur, seuls le cynisme et l'ironie semblent avoir court, comme nous le verrons dans la mise en scène d'Olivier Py.

b) Le Veilleur d'*Agamemnon* par Olivier Py.

Premier personnage à apparaître sur scène, le Veilleur d'*Agamemnon* nous plonge immédiatement dans l'atmosphère créée par Olivier Py. Nous sentons vivement la lassitude de ce personnage qui oscille entre colère et désespoir dans l'attente du signal de feu. Parfois clamant ses prières « Dieu, délivrez-moi de mes souffrances » (v. 1), parfois

marmonnant ses peines « sur mon lit, glacé de rosée, ni repos, ni rêve » (v. 12), il nous fait voir toute l'étendue technique de son coffre et de sa voix, que son jeu d'acteur recouvre. Non plus rendu sage ni instruit par la contemplation cosmique[1] dont il semble se lasser, le Veilleur joué par le metteur en scène lui-même semble détenir les atouts d'un personnage en dehors de l'intrigue. Cette position évidemment métathéâtrale fait qu'il explique au spectateur plus qu'il ne joue. Perché sur le *theologeoin* au deuxième étage du palais, il se présente au public : « Moi, je chante le prologue et je suis le premier à danser de joie » (v. 31) ; comme il regarde l'assistance en s'adressant directement à elle : « Pour le reste ? Silence, j'ai un bœuf sur la langue, je ne parle qu'à ceux qui savent, devant les autres, j'aime mieux me taire… » (v. 36-38). C'est lui qui appelle la flamme et fait l'action ; et lorsque la flamme apparaît, tout le décor métallique s'éclaire, aveuglant un instant les spectateurs. Et le Veilleur qui se saisit des instruments du chœur – en l'occurrence les cymbales, frappe bruyamment sur les murs pour manifester sa joie, comme nous le voyons sur la photo ci-dessous.





La lassitude du Veilleur laisse entrapercevoir une impuissance que l'ironie de son ton dévoile ; comme par exemple quand il dit en balançant sa tête de gauche à droite : « Ce sont les **or**dres de cette **fem**me au cœur d'**hom**me et au dé**sir** vi**ril** qui **règ**ne sur la **mai**son » (v. 10-11). Les éléments « en gras » marquent la cadence de la phrase, nous notons les allitérations en « r » qui traduisent la répugnance du Veilleur à accomplir son devoir. S'il n'en dit pas plus, il n'en dit pas moins comme il l'exprime lui-même à la fin de son intervention (v. 36-38) : c'est le ton qui nous met sur la piste de sa protestation et de la distance qu'il prend avec son propre rôle. Comme si, chaque soir, il savait qu'il ne pouvait rien faire ni contre sa condition fictive ni contre sa posture théâtrale : il est condamné à introduire l'intrigue contre son gré. Il semble que le Veilleur ait été dépossédé du mélange poétique/prosaïque qui lui conférait un potentiel comique fort, mais c'est au profit d'un statut plus large. Lui qui n'est plus seulement une utilité, hérite de la démonstration de la théâtralité. Il n'y a pas une once ni de comique ni de connivence ludique dans cette représentation du Veilleur, qui finalement s'en ira sans plus un bruit.

[1] DEFORGE, 2004, p. 396.

c) Le chœur d'*Agamemnon*.

• Par Olivier Py.

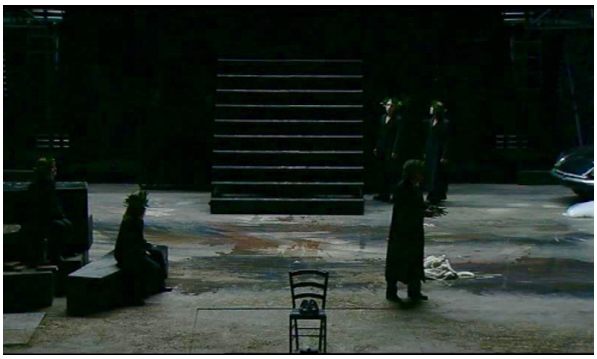
S'agissant de l'interprétation du chœur, il semble que cette mise en scène d'*Agamemnon* ait adapté, à sa manière, deux des rôles que l'on prête aujourd'hui volontiers au chœur antique : rappelant l'origine rituelle de la tragédie, il détient les codes relevant de la sacralité ; collectivité d'une seule individualité, il est détaché des protagonistes de la fable et détient la puissance narrative du commentaire. Faire appel à des chanteurs professionnels pour composer un chœur « liturgique » a été un moyen pour Olivier Py d'assurer le caractère sacré que le metteur en scène a voulu appliquer à l'espace théâtral[1]. En revanche, il a dissocié le coryphée du reste du chœur en lui donnant la force d'une conscience du peuple. S'exprimant toujours en français, le coryphée endosse un rôle politique et populaire qui le hisse par-delà la fable et crée le lien entre le public et l'action. En effet, il semble pouvoir participer aussi bien aux scènes de l'intrigue qu'aux scènes de théâtre dans le théâtre qui illustrent les parties chorales. En n'étant pas assujetti au temps de l'action, il est un témoin de la théâtralité. Cherchant à distancer le spectateur du temps de la fable, Olivier Py a légué au coryphée un pouvoir référentiel par lequel le public peut s'attacher voire s'identifier. Sur la photo suivante, nous voyons le coryphée plongé dans des livres à la recherche de l'histoire mythologique : il montre en quelque sorte au spectateur la voie à emprunter.



Parce qu'ils s'expriment aussi parfois en français, les choreutes de cette représentation prennent bien part à l'action lors des scènes où nous avions relevé qu'ils devenaient protagonistes[2]. Mais en changeant leur nature, et en faisant du chœur des vieillards un chœur de citoyens, Olivier Py a prolongé l'interprétation politique qu'il associe à l'idée de tragédie et au rôle du chœur vu comme une assemblée du peuple. Lors de la scène de délibération (v. 1343-1371), où l'hésitation des choreutes amplifiaient le sentiment de vieillesse, nous avions évoqué la présence d'un ridicule de caractère et de situation. La tonalité noire et sombre de la mise en scène d'Olivier Py a plutôt mis l'accent sur la panique et la peur d'un groupe de citoyens effrayés et impuissants face au renversement

[1] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 122.
[2] Il s'agit de la scène « des douze choreutes », v. 1343-1371 et la scène de confrontation avec Égisthe, v.1610-1671.

du pouvoir et au meurtre de leur chef. Le sol couvert d'eau, après l'orage des prophéties de Cassandre, le décor est apocalyptique : on les voit se précipiter à travers la scène, on entend crier. Le coryphée appelle les citoyens pour savoir ce qui se trame : « Quoi ? qui a crié ? » (v. 1344) et après avoir demandé ce qu'il faut faire, il s'écrie : « Oui ! allons-y ! ce n'est pas un simple cri, c'est un coup d'état ! » (v. 1352-1353 ; cf. la photo ci-dessous). Cette traduction montre le caractère politique de cette représentation qui cherche à adapter la traduction pour un public contemporain[1].





Lors de la scène de confrontation avec Égisthe (v. 1610-1671), le coryphée-protagoniste endosse le rôle de chef de manifestation. Les membres du chœur font face à Égisthe. Ils s'écartent petit à petit pour laisser passer le coryphée qui, caché parmi eux, remonte vers le roi-tyran pour prendre la tête de l'insurrection. Cet effet scénique renforce la fonction de coryphée, « voix de la sagesse »[2]. Ensuite, c'est muni d'un mégaphone griffé au nom du théâtre de l'Odéon (T.N.O.), qu'il se révolte contre Égisthe. Rien de ridicule dans ce qu'il dit, ni rien de sujet aux rires ; l'interprétation du coryphée en homme dans la force de l'âge transforme la réception par le public de ses sentences. Possédant la stature d'un homme de pouvoir, les mots qu'il prononce sont des insultes qui mettent en place une véritable scène d'affrontement avec le roi-tyran en place. Le coryphée finira d'ailleurs par « se faire tabasser » par la garde rapprochée d'Égisthe : les autres membres du chœur ayant pris la fuite, deux hommes cagoulés le prennent à part et lui assènent coups de poing et coups de pied pour le faire taire. Cette interprétation d'Olivier Py met un terme à la discussion autour des termes « λόχος » (v. 1650) et « ξίφος » (v. 1651) rappelée par E. Fraenckel[3] : les gardes (« φίλοι λοχῖται ») qu'Égisthe appelle à la rescousse sont des personnes extérieurs à la scène ; en faisant du coryphée un homme dans la force de l'âge, celui-ci hérite des caractéristiques nécessaires pour résister physiquement à Égisthe et à sa garde.

[1] Nous pouvons ajouter ici qu'en effet le coryphée mentionne l'existence de l'holocauste lors du premier *stasimon* ou encore que le soldat qui revient de la guerre de Troie ressemble à un soldat revenant de la première guerre mondiale.
[2] Cf. Le commentaire de J. Lecoq à propos de la mise en scène d'*Antigone* par J. Vilar qui utilisait cet effet scénique, dans VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 124-125.
[3] FRAENCKEL, 1962, III, p. 781.



Le coryphée ne porte pas d'épée mais brandit un mégaphone : est-ce là l'illustration du pouvoir des mots qui arrêteraient la violence ? En outre, l'inscription en acronyme du nom du théâtre de l'Odéon n'est évidemment pas anodine. Cet élément extérieur à la scénographie opère une distance « déréalisante » dont l'impact vise à démontrer l'actuel engagement politique du metteur en scène et de l'établissement culturel qu'il dirige. En incarnant la conscience du peuple, le coryphée obtient toute la sympathie du public et ne peut nourrir aucune impression de ridicule dans cette scène. Pour rappeler notre démonstration sur le potentiel comique des sarcasmes, le coryphée de cet *Agamemnon* devient en fait un protagoniste du même type que les auxiliaires ; déchargé de tout potentiel comique, il vient noircir un peu plus les contours du tragique de cette scène finale.

• Par Cyril Cotinaut.

De manière comparable, Cyril Cotinaut, pour donner une cohérence à sa trilogie, aura passablement modifié la présentation du chœur. Ce chœur « supprimé à une voix » selon la terminologie de P. Vasseur-Legangneux[1] est joué par une seule et même actrice dans les trois pièces qui constituent *Les Enfants d'Atrée*. Pour cette trilogie adaptée d'après les œuvres des trois poètes tragiques, il a fallu trouver, outre le lien filial qui réunit la famille des Atrides, un moyen autre que narratif pour mettre en avant les choix dramaturgiques. N'ayant d'affinité ni avec le chant, ni avec le lyrisme qu'il considère comme étant un frein à la compréhension[2], Cyril Cotinaut a attribué au chœur un rôle lisible et accessible au public contemporain. Celui qui détient la « connaissance » de l'ensemble de la trilogie ouvre la pièce d'*Agamemnon*, et il interpelle le spectateur sur ce qui va suivre à la manière des chœurs de Shakespeare[3]. Il empiète d'ailleurs sur le rôle du Veilleur sur lequel nous reviendrons. Plus proche du chœur moderne ainsi que le concevait Schiller, « le chœur franchit les étroites limites de l'action pour faire ressortir les grands résultats de

[1] VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p. 153.
[2] C'est d'ailleurs tout le théâtre occidental qui a rompu avec ce système dramaturgique qui intégrait le chœur musical au récit.
[3] Cf. *Henry IV* ou *Le Songe d'une nuit d'été*.

l'existence et les enseignements de la sagesse »[1], Cyril Cotinaut est profondément marqué par les théories brechtiennes qui ont abandonné le rôle lyrique du chœur au profit d'un rôle politique : il se fait chœur de citoyens au milieu de la cité. Narrateur dialectique, le chœur de cet *Agamemnon* est en dehors de l'action ; il vise à faire réfléchir aussi bien le public que les acteurs dans leur position de jeu. En endossant le rôle de médiateur entre le public et l'action, il permet aussi de soutenir les effets de distanciation voulus par le metteur en scène.



Neutre, habillé de noir, il hérite du processus d'identification par le public qu'il invite avec lui à commenter l'action. Mais cette représentation du chœur ne peut plus incarner le versant comique d'un chœur « protagoniste » tel que nous l'avions souligné à propos de la scène des « douze choreutes » ainsi que dans la scène de confrontation avec Égisthe. Cette idéalisation d'un chœur politique ne semble donc pas pouvoir intégrer les éléments mécaniques nécessaires au déroulement de la fable, au point que le metteur en scène a tout simplement supprimé ces scènes dans lesquelles le comique aurait pu survenir.

3) Accentuation du malaise.

Nous avons vu, dans la mise en scène d'Olivier Py, que la modification de la trajectoire du personnage du coryphée empêchait la réception du comique pourtant relevé à propos de cette scène. Si tonalité comique il y a, elle ne pourra donc être éprouvée qu'avec le personnage d'Égisthe joué par Michel Fau. Après le meurtre d'Agamemnon, celui qu'on n'attendait pas apparaît tout sourire sur scène.

[1] Schiller, « De l'emploi des chœurs dans la Tragédie », préface à *La fiancée de Messine*, Théâtre, t.3, Charpentier et Fasquelle, Paris 1880, p. 260.




Vêtu seulement d'un long manteau de fourrure et d'un pantalon remontant sur l'abdomen, son allure rompt d'entrée avec le tragique en cours. Il a bien l'air ridicule, mais ce grotesque qu'il fait entrer sur scène est « un grotesque tragique »[1]. Sa voix plus aigüe et aux intonations variables convoque immédiatement à l'esprit du spectateur le côté vil et sans vergogne de ce personnage[2] : il peut avoir la justice de son côté, on ne l'aime pas pour autant[3]. Ses répliques à l'encontre du coryphée sont cinglantes, elles expriment tout le mépris de l'homme de pouvoir en position de supériorité. Il dit : « Baisse le ton, rameur en fond d'cale » (v. 1617-1618) ou encore « Je les dompterai comme des poulains, avec la nuit des cachots et la cruauté d'la famine » (v.1659-1642). La « linguistique de l'intonation » et la vulgarité de ses propos surprennent et soutiennent les effets d'un comique méchant issu de l'ironie sarcastique.

En adéquation avec la volonté du metteur en scène d'illustrer les récits rapportés, Égisthe va chercher sur le côté de la scène une cuisinière pleine de sang alors qu'il évoque le funèbre festin de son père Thyeste. Il joue « à la dînette » avec les casseroles dans lesquelles il y a de (faux) morceaux de chair. Pas de place laissée à l'imagination du spectateur : l'attention est donc portée aux éléments scéniques. Proche du Grand-Guignol qui se délecte du « tripatouillage de tripes »[4], le personnage d'Égisthe fait entrer sur scène l'étouffante épouvante. Nous avions déjà évoqué les rapports que le gore entretenait avec le rire à propos de la mise en scène des *Bacchantes* par Coralie Pradet, mais, contrairement à cette mise en scène, Égisthe ne joue pas ici avec l'assemblée de spectateurs qui assistent impuissants à l'horreur de la scène. Le dégoût de la scène et la nervosité qui s'en dégage restent un peu à l'écart ; le Grand-Guignol semble bien plus efficace dans les petits espaces car, comme le dit A. Pierron, « l'enfer c'est le huis-clos »[5]. Égisthe semble bien posséder un potentiel comique, mais celui-ci reste en demi-teinte, car notre sympathie, accordée au coryphée, se double de son pendant négatif à l'égard d'Égisthe : l'antipathie ressentie à l'encontre de ce personnage fait que le dégoût prend

[1] OST, 2004, p. 114.
[2] Nous avions déjà évoqué les *a priori* sur les voix avec la figure du Garde d'*Antigone* mis en scène par Olivier Broda dans PATA, 2009, p. 83 et 146.
[3] DENNISTON, 1957, p. XXXV.
[4] PIERRON, 1995, p. XXXV.
[5] PIERRON, 2009, p. 1.

l'ascendant sur le tranchant de ses répliques comme sur la nervosité du gore ; d'autant plus que la fin de la scène s'achève sur les ébats plus ou moins assumés d'Égisthe et de Clytemnestre lors desquels on entend résonner leur cri d'orgasme. La gêne et le malaise voulus par le metteur scène ne peuvent faire entrer complètement cette scène parmi les scènes comiques.

4) Travestissement du genre tragique.

La représentation du comique n'a pas toujours les effets escomptés ; responsable de l'actualisation du malaise dans la mise en scène d'Olivier Py, il nous faut maintenant nous intéresser aux effets de son utilisation systématique dans les tragédies à travers l'étude des scènes du Veilleur et de la confrontation de Clytemnestre et Agamemnon dans la mise en scène de Cyril Cotinaut.

a) Le Veilleur d'*Agamemnon*.

Ainsi que nous l'avons précisé, Cyril Cotinaut ne conçoit pas l'existence d'un genre sans le mélange des tons et des registres : le tragique vient renforcer les contours d'une comédie quand le comique vient renforcer la structure d'une tragédie. Il a donc tout à fait saisi le fort potentiel comique du Veilleur.





Perché sur des palettes, la capuche de son ciré vissée sur la tête, c'est enroulé dans une vieille couverture que le Veilleur attend des nouvelles de la flamme et écoute la radio. Cette radio qui l'accompagne diffuse des nouvelles de la guerre, comme elle est aussi le symbole d'un relais média entre les hommes et les dieux. Cette présentation plutôt contemporaine du Veilleur n'aura pas manqué de déclencher le rire des spectateurs : emprunt à de fortes émotions, il est très expressif comme nous le voyons sur la seconde photo, où le poing serré, les narines ouvertes, il paraît fortement échauffé. Sa gestuelle qui renvoie aux codes de jeu réalistes est ponctuée par l'absurde : lorsqu'il évoque son « lit mouillé par la rosée », nous le voyons qui se saisit d'un flacon pulvérisateur qu'il pointe

sur sa tempe en s'aspergeant d'eau, comme s'il s'infligeait à lui même son propre supplice. Nous assistons véritablement aux complaintes du Veilleur qui passe rapidement des larmes sincères à une joie vive. Son allure générale, la radio comme le flacon pulvérisateur nourrissent les effets comiques sur plusieurs canaux directs et indirects : pour le dire autrement, son jeu met en place un comique assez familier alors que le flacon fait entrer un comique déjà distancié. Le symbole de ses peines les tourne en dérision. Néanmoins, n'ayant pas hérité du rôle du prologue qui lui permettait d'être rattaché aussi bien à une dimension poétique qu'au registre comique, il nous a semblé que le Veilleur a finalement été confiné à simple rôle d'utilité. Animé seulement par le versant comique de son rôle, il introduit une tendance pour l'autodérision qui aura scellé, pour le restant de la pièce, le ton de la tragédie.

b) Inversion comique.

En modifiant la trajectoire de certains de ses personnages comme celle du chœur ou même comme celle d'Égisthe, Cyril Cotinaut a modifié dans le même temps le potentiel comique des protagonistes. Le chœur n'est plus le chœur de vieillards parfois hésitants, mais il détient la connaissance éternelle et omnisciente ; Égisthe, lui, vient défendre une position de jeu à la fin de la pièce mais tombera pas dans le ridicule de situation. Nous le voyons sur la photo suivante rappeler à la mémoire des spectateurs le funeste festin de son père Thyeste.



Joué par Cyril Cotinaut qui maîtrise la méthode de l'Étude où l'Action Verbale fait naître des émotions de l'extérieur vers l'intérieur, le personnage d'Égisthe n'a aucun mal à convaincre le public qu'il est victime d'une injustice. Cyril Cotinaut n'a pas voulu que le public puisse émettre un jugement négatif à son encontre en mettant en lumière certains de ses défauts : rien d'efféminé ou de grotesque pour ce personnage, puisqu'il considère que les éléments propres au comique caractéristique n'ont pas leur place en tragédie. Dépossédé du pendant ridicule pourtant inhérent à son personnage, son potentiel comique est déplacé à une autre scène de confrontation, celle de Clytemnestre et Agamemnon. Nous avions souligné dans notre analyse de texte que la confrontation entre

Égisthe et le chœur se répétait comme une réplique moyenne de l'affrontement du roi et de Clytemnestre ; cette dernière scène d'*Agamemnon* semble d'autant plus utile qu'elle permet d'éviter que n'éclate au milieu de la tragédie une simple querelle de couple. Cette impression est d'ailleurs décuplée par la posture critique des acteurs à l'égard de leur personnage. Des dialogues socratiques, ils auront aussi gardé les figures d'ironie qu'A.Vassiliev appelle « ironisme » ainsi que nous l'a confié Cyril Cotinaut : les acteurs qui défendent les thèses de leur personnage dénoncent en même temps leurs failles en adoptant une posture ironique à leur encontre. Mais ce double effet de distanciation peut aussi avoir raison de la logique des personnages eux-mêmes.

En effet, en encourageant les effets comiques au sein de la tragédie tout en supprimant leurs moyens d'introduction – comme l'abandon des scènes comiques ou des attributs des personnages relevant du « caractéristique », cette mise en scène d'*Agamemnon* présente une utilisation presque abusive du comique. Cette tendance se trouve renforcée par le jeu des acteurs « à l'extérieur » de leur personnage. M Knebel explique justement la difficulté qu'ils peuvent rencontrer lorsqu'ils travaillent selon la méthode de « l'analyse-action » : « Il est extrêmement important que les participants soient convaincus du caractère fécond de cette méthode et il est primordial qu'ils créent, durant les répétitions, une atmosphère propice à la création. Les répétitions par *Études* peuvent induire, au début, chez certains participants soit une gêne, soit une désinvolture exagérée, et, chez ceux qui regardent, au lieu d'un intérêt fraternel et créateur, une attitude ironique »[1]. Le spectateur est mis en difficulté dans cette mise en scène ; lui qui doit décider quand il adhère à la thèse d'un personnage ou quand il doit la rejeter est sans cesse mis à distance. Et lorsque le comique point, le spectateur à la recherche d'un confort, aura tendance à se raccrocher à lui, comme à un ami familier, mais au dépens du tragique. J. Sareil évoquait la notion de rendez-vous à propos du comique, il semble qu'il y ait de la même manière un rendez-vous pour le tragique.

Il est important de souligner que cette mise en scène d'*Agamemnon* a depuis été perfectionnée, les acteurs ont pu peaufiner leur jeu et prendre confiance dans l'analyse-action afin de ne plus laisser au spectateur une occasion de se détacher de l'argumentation scénique. En outre, la représentation que nous analysons ne concernait que la première pièce de la trilogie des *Enfants d'Atrée* ; amputée des deux autres pièces, il est possible que nous n'ayons pu percevoir la cohérence de l'ensemble et ainsi réellement comprendre le rôle du chœur comme le débat de ces acteurs-personnages.

[1] KNEBEL, 2006, p. 110.

Conclusion.

Dans ces trois mises en scène aux univers bien distincts, le comique « bouffon » a subi des transformations radicales. Qu'il soit inexistant ou sur-interprété, il semble que la volonté déictique appliquée au théâtre par les metteurs en scène ait pris le pas sur la recherche du plaisir inhérente à l'essence même du spectacle. Qu'ils aient choisi le respect d'une illusion théâtrale ou qu'ils en aient exposé la théâtralité, ils ont tous cherché à mettre en lumière le caractère politique et philosophique du spectacle tragique : Paulo Correia s'est soucié de dévoiler la monstruosité qui affleure encore et toujours dans la nature humaine ; Olivier Py a fait de l'art de l'acteur un engagement sans compromis et Cyril Cotinaut, en bravant le confort des acteurs et des spectateurs, cherche à poser des questions universelles. Le divertissement prend avec ces mises en scène un tout autre sens car il transforme la notion de plaisir. Associé à l'angoisse de l'intrigue, à la perpétuelle remise en question et au doute, le plaisir ne peut plus revêtir les traits du « non-sérieux »[1]. Il semble que les principes brandis par le théâtre didactique n'autorisent plus le rire rageur et ravageur du burlesque[2] dont la portée carnavalesque pouvait aussi interroger le monde ; exclu des normes rationalisantes, il a laissé place au rire moderne, témoin de l'esprit ou du *wit*, « rire éminemment sérieux » qui n'a plus rien du divertissement[3].

[1] CHATEAU, 1950, p. 449.
[2] MINOIS, 2000, p. 382.
[3] MINOIS, 2000, p. 540.

Conclusion générale.

Mener une étude portant sur les éléments comiques a le mérite de nous avoir permis de continuer à enrichir la définition du genre tragique que théoriciens et commentateurs cherchent encore et toujours à peaufiner depuis Aristote. Nous avons perçu dans le texte des éléments renvoyant aussi bien au comique de type « βωμολοχία » qu'au comique de type « εἰρωνεία ». Le premier, joyeux et spontané, a façonné pour la suite les ressorts des comédies de caractère ; même si le second, plus en retrait, fait preuve aussi d'effets « caractéristiques », en s'adressant parallèlement au spectateur, il inscrit le genre tragique dans sa condition de représentation. En outre, le comique, comme une troisième fréquence, instaure dans le déroulé de la fable une polytonalité qui agit non seulement sur les plans à la fois mécanique et structurel mais aussi sur le plan utilitaire : étant rouage de l'action ou façonnant l'esprit de l'ironie tragique, il traite des questions du rire au sein du tragique et cherche dans le même temps à le domestiquer.

L'étude des éléments comiques dans les tragédies même « tragiques » a donc révélé la nature composite de ce genre. Renvoyant au mécanisme de l'action quand ils sont portés par les protagonistes de l'intrigue, ils viennent rythmer l'action. Affiliés à la structure de la pièce quand il s'agit de l'ironie tragique, ils intègrent la participation affective des spectateurs à qui la tragédie s'adresse. Leur mission, qui inclut bien plus que la simple variation de ton ou la respiration des spectateurs, fait du divertissement ou du détournement de l'attention du public une nécessité pour aider à la mise en place du conflit tragique. Grotesque, carnavalesque ou populaire lors de l'intervention des personnages secondaires ou encore ironique, amer et pernicieux lorsqu'il est émis par les puissants, le panel que ces éléments comiques recouvrent touche aussi bien à la connivence ludique qu'au rire malveillant qu'il fait partager au public. Nous pouvons désormais affirmer que l'évolution du genre avec les « inclassables » œuvres d'Euripide témoigne de la nature composite du genre tragique : le quiproquo originel de la pièce d'*Hélène* qui a fait de la guerre de Troie une guerre pour une fausse Hélène pose l'ironie tragique comme le point focal des tragi-comédies à venir autant qu'elle révèle l'intelligence cynique du poète tragique.

Lorsque nous nous sommes intéressée aux mises en scène contemporaines, nous avons remarqué qu'excepté pour celles qui l'avaient supprimé, la représentation du comique ne dépendait ni des projections propres à la reconstitution ni de celles propres à la transposition mais dépendait plutôt des problématiques issues des théories du théâtre occidental. Depuis Diderot, deux traditions s'opposent : l'une est en quête d'un jeu naturel, l'autre est en quête d'un jeu d'imitation. Cette double tradition ne sera pas sans conséquence, même pour la mise en scène du comique. Assumé, pour les mises en scène qui visent à respecter la cohérence d'une illusion théâtrale, le comique joue avec les codes

familiers dans la gestuelle comme dans le vocabulaire ; libre de ses mouvements, il occupe tout l'espace. Désigné, pour les mises en scène qui tentent de démontrer la théâtralité, il double l'effet de distanciation et rappelle au spectateur sa fonction. Le divertissement comique révèle ainsi une double nature : doit-il faire rire ou faire prendre conscience de la distance qu'il établit ?

Néanmoins, il nous semble que la mise en lumière de ces éléments comiques a permis de réintroduire la notion de plaisir dans le spectacle tragique, ou, pour le dire autrement, à côté du « tragique » du spectacle tragique. Longtemps jugées en fonction de la fable et du mythe selon la tradition aristotélicienne, c'est en nous intéressant à la construction de ces tragédies et à leurs conditions de représentation que nous avons pu tenter de réconcilier théâtre d'émotion et théâtre moral que tout semble opposer depuis la Renaissance[1]. Pourtant le genre tragique obéit aux besoins imposés par la logique de représentation : il devait aussi séduire et plaire au public athénien.

L'étude du passage des tragédies grecques à la scène contemporaine nous a donné de constater que rien n'était ôté du sens des tragédies quand ces éléments comiques étaient représentés : indicateurs de l'horloge théâtrale, ils participent de la notion fondamentale de rendez-vous des acteurs avec les spectateurs. Au contraire, les retirer semblent bien plus répondre à des concepts esthétiques appliqués *a posteriori* au genre tragique, par exemple : la poursuite d'une asphyxie et d'une angoisse constantes qui peut répondre à la recherche de la monstruosité présente dans les tragédies de Sénèque[2] ; l'exposition sans tabou de la théâtralité qui peut, elle, renvoyer à la quête d'un théâtre d'art, lequel, depuis le début du XXème siècle, s'est engagé à instruire le spectateur par l'acte de création. Cette dichotomie entre divertissement et théâtre d'art semble avoir un peu plus creusé la différence entre théâtre de délassement et théâtre élitiste, et se propage d'ailleurs dans tous les autres arts, comme si la tête avait été séparée des jambes. Il faudrait pouvoir s'émanciper des catégories pour réconcilier plaisir et éthique, émotion et raison, objet et acte de création, comme notre étude sur les éléments comiques dans les tragédies grecques a tenté de le montrer.

[1] BIET, 2010, p. 40.
[2] DUPONT, 1995, p. 55-89.

Cependant, cette étude sur le comique semble pouvoir se fondre dans des thématiques plus larges encore, comme celles du mouvement et de l'énergie ; avoir étudié les expressions du comique dans le texte et sur la scène nous a permis de saisir l'ampleur que les études sur le mouvement des corps recouvrent. Nous avions évoqué à propos de la mise en scène du *Sang des Labdacides* de Farid Paya[1], les mécanismes du mouvement que l'on retrouve dans de nombreuses cultures et à de nombreuses époques : appelé « δύναμις », « ἐνέργεια », « ἐντελέχεια », dans la *Métaphysique* d'Aristote[2] ou *Jo-Ha-Kyu* dans le théâtre japonais, le mouvement se compose de trois moments qui jouent avec l'équilibre et le déséquilibre. Il y a une position de départ ou « tonique posturale », une mise en mouvement ou « expression motrice »[3], et un retour à une assise ou à une suspension initiale ou non. V. Meyerhold qui a théorisé la biomécanique et la fission du mouvement[4], J. Lecoq suivant la tradition du théâtre de J. Copeaux[5], ou E. Green au sujet du théâtre baroque[6], ont tous formulé cette décomposition du mouvement de différentes manières. Il nous paraît que le comique est un des composants possibles de ce mouvement.

P. Brook a décrit avec précision une peinture achetée à un jeune homme qui représente « un cheval au galop s'élançant vers le ciel, ses sabots ne touchant pas le sol, sa tête splendidement rejetée en arrière, tandis qu'un deuxième cou, issu du même corps, se courbe sur d'autres jambes qui, elles, sont flageolantes, de sorte que le cheval semble en même temps s'élever et trébucher »[7]. Pour P. Brook cette peinture exprime le fait que la chute et le bond sont deux mouvements qui ont le même dynamisme. Il nous a paru que nous pouvions utiliser cette description pour illustrer cette double notion d'équilibre et de déséquilibre qui n'appartiendrait qu'au deuxième temps du mouvement ou *energeia*. N'ayant pu voir cette peinture, cette description nous semble aussi porter en elle quelque chose d'un peu grotesque voire de comique ; et en effet V. Meyerhold voit dans ce second temps du mouvement des phénomènes de contraste qu'il associe au grotesque, quand J. Lecoq y lit une dynamique du risque et de la chute dont l'irrégularité peut être à rapprocher du comique en ce qu'il désigne souvent les moments incongrus.

Selon V. Meyerhold, « l'art du grotesque se fonde sur l'antagonisme entre contenu et forme. Le grotesque ne privilégie pas le sublime ou le vulgaire, mais combine les contrastes en créant consciemment de violentes contradictions […] Le grotesque fait la synthèse des contraires et invite le spectateur à résoudre l'énigme de l'incompréhensible. La tâche du grotesque n'est-elle pas de maintenir ce dédoublement à l'égard d'une action scénique qui se déroule en mouvements contrastés ? »[8]. Cette peinture achetée par P.

[1] Cf. Partie II, chapitre II, A) Farid Paya.
[2] Aristote, *Métaphysique*, 1065b-1066a.
[3] BARBA, 2008, p. 24
[4] MEYERHOLD, 1992 ; BARBA, 2008, p. 131-132.
[5] LECOQ, 1997, p. 78.
[6] GREEN, 2001, p. 151.
[7] BROOK, 1993, p. 93.
[8] BARBA, 2008, p. 131.

Brook non plus n'exprime ni le vulgaire de la chute ni le sublime du bond, mais la contradiction du mouvement, l'antagonisme entre forme et contenu. En étudiant les expressions du comique dans les dialogues et dans ses traductions scéniques, notre attention s'est en effet portée non pas sur la forme du genre, mais sur son contenu.

Pour écrire un scénario, J. Truby explique que l'histoire ne peut fonctionner qu'à condition que l'intrigue vienne tisser comme les personnages dans leurs actions[1], ou comment, pour reprendre E. Barba[2], la linéarité de l'enchaînement de la fable aristotélicienne prend vie par la simultanéité du mouvement aussi bien textuel que scénique. Travailler sur le comique nous a donc permis de lier scène et texte, en dehors des problématiques de l'histoire racontée, car, en insufflant des jeux d'attente et de suspension, il participe surtout à la création de l'histoire. « Mécanique plaqué sur du vivant » comme l'a relevé H. Bergson à propos d'une chute accidentelle, l'accident devient nécessaire pour remarquer la vie ainsi que l'est le comique pour faire vivre l'action.

[1] TRUBY, 2010, p. 283.
[2] BARBA, 2008, p. 55 et 255.

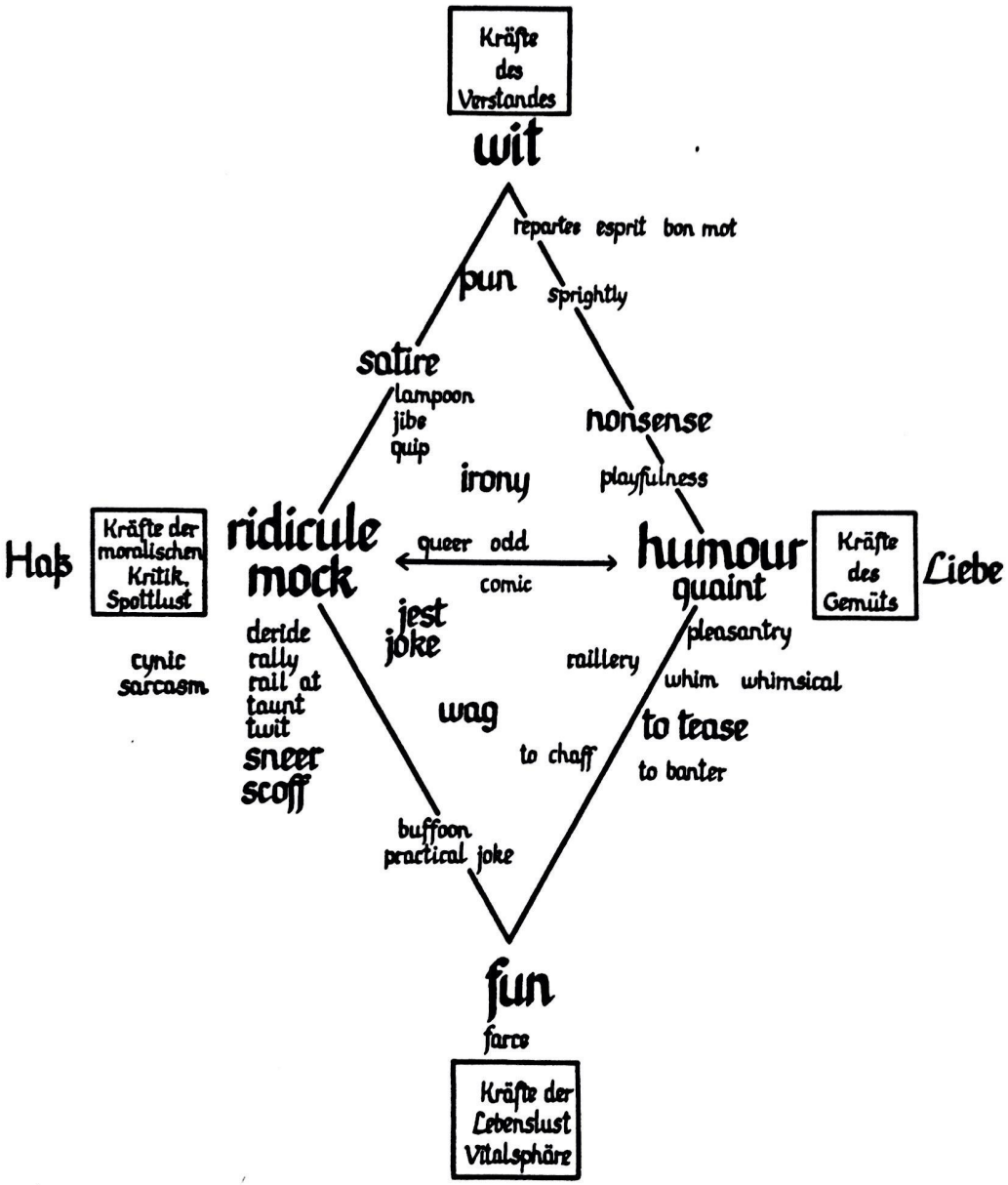
Annexe 1

Veuillez trouver ci-après le schéma qui relève de manière simultanée le champ lexical associé au comique (Synchronisches Wortfeld des Komischen) ainsi qu'un tableau de vocabulaire qui propose une vue d'ensemble sur les relations entre « registre » comique, « énonciateur » et « cible » (Tabellarishe Ubersicht).

Ces deux documents tirés des annexes du livre : Humor und Witz, Europäische Schlüsselwörter *(Max Hueber Verlag, München, 1963, p. 48 et 50-51) écrit par W. Schmidt-Hidding m'ont aidé à formuler et organiser ma réflexion autour du comique et sa classification.*

J'ai modifié cette annexe après la soutenance, en traduisant le tableau de l'Allemand au Français pour faciliter la lecture.

Synchronisches Wortfeld des Komischen



	Intention, cible	Objet	Posture du sujet	Comportement envers l'interpelé	L'idéal auditeur concerné	Méthode	Spécifités linguistiques
Humour Humor	Compréhension de l'absurdité du monde avec compassion	« De la création à la plus petite pierre ». L'humain, le vrai	Distance, assurance. Conciliant, tolérant. Amour pour créativité individuelle	Compréhensif, bienveillant en s'incluant dans le jugement	Agréable, serein, contemplatif	Observation réaliste	Double sens, sans pointe. Histoires favoriess, dialecte et langage courant
Wit Gesit Esprit	Éclairé, volonté de briller. Cherche une reconnaissance dans la société	Mots et pensées	Imaptient, orgueilleux Se croit important	Sans pitié, acerbe. Sans aucune sympathie pour la victime	Société instruite qui apprécie le *wit*. L'esprit a besoin d'une écoute	Surprise de la pointe ; Impression d'association inhabituellle	Court, concis. Engouement pour les dispositifs linguistiques contrastés
Ironie	Supériorité d'un bon sens par rapport à une tierce personne	Situation Individuelle	Vaniteux, supérieur, nonchalant. Critique négative et récurrente	Les intelligents flattés Les idiots moqués	Les Happy few	Troubler les non initiés Opinion qui reste en suspens	Double sens Dire le contraire de ce qu'on pense
Satire	Mépris envers les insignifiants et les sots. Vise l'amélioration du monde	Monde moral comme mesure du réel	Critique réfléchie, souvent négative et tendue	Dépister les faiblesses Agressivité	L'employé doté d'un sens critique	Elucidation des vrais rapports par la parabole, par les schéma d'un monde idéal, par la fable	Utopie, parodie, caricature figure de l'ironie
Fun Scherz Spaß Blague	Répandre la bonne humeur Camaraderie	La vie quotidienne	Conciliable, sociable, jovial	Familier, sans-façon	L'ami, l'habitué à la grossièreté	Taquiner, être narquois et malicieux	Tous les types, pas conventionnels Familier, emploi de l'argot & expressions idiomatiques
« Nonsense » « Unsinn » Absurdité claire et judicieuse	Démontrer le ridicule des raisonnements simplistes ; essentielle mais sans aucun but	Le monde construit ou à l'envers. La langue et ses imperfections	Ludique et joyeux	Distant mais plein de sympathie	L'enfant et l'adulte mature	Jeu de sens absolu Jeu d'esprit avec soi-même	Créativité libre sur le langage
Sarcasme	Blessure du partenaire	Le monde corrompu	Ricanne. Se sent comme un géni non reconnu. À la critique méchante	Hostile	Les subordonnés et soumis qui n'oseront pas la contradiction	Sans égards, il ridiculise	Figure de l'ironie, emphase
Cynisme	Dévaluation des valeurs généralement acceptées. Sécrétion de poison	Le monde faible	Négatif, destructeur	Tenté jusqu'au morbide	Celui dont les bases ne sont pas solides. L'Homme vraiment inexpérimenté	Désillusion Railleries	Férocité aiguisée généralisation

Annexe 2

Veuillez trouver ci-après les interviews des metteurs en scène qui m'ont permis d'élaborer les analyses sur les mises en scène contemporaines des tragédies grecques. Elles ont toutes été retravaillées. J'ai tutoyé certains metteurs en scène à leur demande.

Vous trouverez dans l'ordre chronologique l'interview de[1] *:*

- *Farid Paya, pour le* Sang des Labdacides *(04/2013)*
- *Olivier Broda, pour* Antigone *(10/2013)*
- *Paulo Correia et Gaële Boghossian pour* Antigone *(12/2013)*
- *Adel Hakim pour* Antigone *(01/2014)*
- *Cyril Cotinaut pour les* Enfants d'Atrée *(03/2015)*
- *Philippe Brunet pour les* Bacchantes *(06/2016)*
- *Coralie Pradet pour les* Bacchantes *(10/2016)*

Cette annexe a été ajoutée après la soutenance sur les conseils des membres du jury.

[1] Je n'ai pu contacter ni Jacques Nichet, ni Olivier Py pour ce travail, je me suis donc servi du matériel disponible en bibliothèque et sur internet. Se référer à la bibliographie pour trouver des indications sur les interviews disponibles.

Farid Paya m'a reçue chez lui d'abord le 18 avril 2013 puis une seconde fois, le 23 octobre 2013 pour faire ces interviews.

Première interview[1] *:*

Comment s'est-il intéressé aux tragédies grecques ?

Un amour de jeunesse qu'il qualifie de coup de foudre. Lui et des amis décident de se rendre sur une île en méditerranée pour réciter et jouer du théâtre ; un de ses amis lit *Œdipe Roi* de Sophocle, qu'il découvre et qu'il ne quittera plus.
Ce n'est donc pas de manière académique qu'il s'y est intéressé mais par passion.
Il aime particulièrement Sophocle et Racine.

Qu'est-ce que la tragédie grecque ?

La tragédie grecque est pour lui la somme d'un certain nombre de caractéristiques qui la font une (particulièrement avec Sophocle) :

- le recours à la sagesse
- l'ambigüité tragique
- l'évacuation grâce au comique (tension et suspens)
- le travail du corps

Par exemple, l'ambigüité tragique dans *Œdipe Roi* c'est Œdipe qui est appelé tyran et salvateur jusqu'au moment où l'on découvre qui il est, il devient alors malsain et néfaste pour la cité. L'ambigüité tragique dans *Antigone* c'est aussi le fait qu'elle soit née de l'inceste...

Comment représenter des tragédies aujourd'hui ?

Il faut savoir se détacher des représentations antérieures et des interprétations comme celles d'Anouilh et de Brecht qui ont en quelque sorte perverti le message des tragédies. Leur interprétation certes valable, s'inclut dans un contexte politique et historique particulier : ils ont fait d'Antigone une figure de lutte contre un pouvoir tyrannique, mais l'ambigüité tragique fait qu'elle même n'est pas cette jeune fille pure, elle est bien née de l'inceste.

[1] Il s'agit de ma toute première interview, je n'utilisais pas de dictaphone mais je prenais des notes. Je n'avais pas encore de modèle type d'interview, modèle que j'ai développé par la suite.

Il ne faut pas se laisser emporter par une interprétation mais bien revenir à l'origine du théâtre antique. Retrouver la densité tragique, la densité de sens qu'Aristote lui-même a déjà rationnalisé. Pour comprendre l'ambigüité et l'absorption des contraires auxquels nous avons affaire dans les tragédies, il vaut mieux pour cela lire Parménide et Héraclite, qui sont, selon lui, plus proche de l'univers de la tragédie grecque.

Pourquoi les tragédies grecques au Vème ?

Pour alimenter le débat de la cité athénienne. Pour *Antigone*, on se demande si on peut faire des lois ou non, car contrairement à Rome les lois coutumières peuvent apparaître comme une impiété. Sophocle dans *Antigone* a mis en scène deux points de vue en poussant le débat à son paroxysme ; on va être obligé de réfléchir.

Aujourd'hui un sujet de tragédie contemporaine pourrait évoquer la question de l'euthanasie...

Théâtre antique / Théâtre contemporain ?

La différence essentielle se place au niveau du « fait scénique ». Au départ le « fait scénique » était présent, aujourd'hui nous devons créer cet espace : musique, scène, costume...
On peut pour mieux comprendre faire un parallèle avec le théâtre traditionnel où les cadres sont déjà définis : le théâtre du Nô, les Kathakalis, Inde, Bali, ou en Iran même.
Le théâtre est avant tout une scène avant même le texte. La scène préexiste à l'écriture.

*Traduction / Adaptation d'***Antigone** *?*

Le rythme iambique du texte de Sophocle en fait un texte abrégé et resserré. Il a donc tenté de rendre une traduction aussi musicale que possible. Langue, rythme et musicalité du langage ont été les fondements de sa traduction. N'étant pas un philologue, il s'est servi des différentes traductions existantes et a fait appel à un ami helléniste. Son but ayant été d'éviter tout bavardage.

Pour ce qui est de l'adaptation du chœur, il a intégré Tirésias au chœur. Il a pensé lui donner ainsi plus d'importance. L'omniprésence de Tirésias dans la légende de la cité de Thèbes, pour un public français contemporain, ne pouvait être représentée qu'en lui donnant une part plus importante dans la tragédie.

Il a aussi tenté de redonner vie au concept de trilogie des tragédies grecques. Avec les pièces de Sophocle qui nous ont été transmises, *Antigone* et les deux Œdipe, il a vu l'occasion de former un groupement de tragédie tournant autour du même mythe.
Il est d'ailleurs amusant qu'il n'y ait pas de tragédie qui traite de Laïos[1], le concept d'ascendance et de filiation étant au cœur des interrogations de cette légende.

Son* Antigone *?

Il a d'abord mis en scène un Bacchant au début de la pièce. Spécialement kitsch, car Thèbes et Dionysos étant particulièrement liés (+ l'univers tragique et théâtral), pour représenter le climat de folie ambiant.

Pour la mort d'Antigone, il l'a mise en scène comme une bacchanale. Quand elle va à la tombe, le chœur qui rappelait des mythes analogues ne pouvaient pas forcément être compris par le public qui aurait perdu le fil. Il a donc mis en scène un bazar de 10 minute : tout le monde perdant la tête, le chœur, le public, Antigone qui rentre même en transe jusqu'à son entrée dans la tombe. Puis le calme et l'ordre reviennent.

Pour le Garde. Il a une tête qui fait rire. Le spectateur ne rit pas d'un rire gras mais on assiste tout de même à un mouvement contraire qui détend avant l'irruption du drame pur...
Il faut avancer à petit pas pour amener gentiment le public au fait que l'on peut rire.

[1] Nous savons qu'Eschyle a écrit un *Laïos* première pièce d'une tétralogie regroupant donc *Laïos*, *Œdipe*, les *Sept contre Thèbes* et la *Sphinx* pour drame satyrique.

Seconde interview :

Liselotte Deforge : Bonjour Farid Paya
Farid Paya : Bonjour !

LD : Nous nous sommes rencontrés il y a 6 mois environ, je vous avais expliqué ce sur quoi je travaillais
FP : Oui c'était le comique dans la tragédie
LD : Depuis j'ai eu le temps de lire une partie de votre livre, plus sur l'aspect mise en scène que sur la notion de tragédie, parce qu'il s'agit de notions que j'ai déjà eu le temps d'approfondir. On avait déjà parlé de votre parcours, ce qui composait la tragédie, dont l'ambigüité tragique, les contrastes, surtout le travail du corps, du chant de la danse. Il me semble que pour vous le comique faisait parties de ces moments de tension et de détente propres à la tragédie ?
FP : Oui, je ne suis pas très pro aristotélicien, je ne porte pas vraiment Aristote dans mon cœur, mais quand même il dit une chose importante c'est le renversement. Vous avez sans doute dû rencontrer cette notion-là ?
LD : Oui
FP : Moi le comique je le rattache à cette notion de renversement, qui peut y avoir dans certaines tragédies, pas toutes.

LD : J'ai eu le temps d'apprécier le côté original je pense de vos tragédies, dans le sens où nombreux sont ceux qui pensent qu'il faut revenir aux origines du théâtre antique; mais je pense que vous vous en approchez dans cette envie de vouloir recréer l'univers d'un rituel qui vous est vraiment propre et personnel
FP : oui, c'est-à-dire que la question importante est la suivante : c'est qu'il faut tenir compte de ce qu'était la tragédie à l'époque sinon on se trompe, s'il n'y a pas la danse, s'il n'y a pas le chant, s'il n'y a pas la notion même de rituel, le texte résiste.
Vous avez dû voir beaucoup de tragédie j'imagine, moi j'en ai vu beaucoup aussi, et je suis souvent déçu. C'est rare que je trouve ça très réussi. Bon, je ne suis pas là pour vanter mon travail, je sais que les tragédies que j'ai montées ont eu beaucoup de succès. Parce que justement le texte n'a pas résisté. Souvent, je vais voir des tragédies et je me rends compte que, parce qu'il n'y a pas de dispositif rituel, et parce que c'est monté de façon psychologique, ça ne marche pas.

LD : quand vous dites, le théâtre psychologique, qu'entendez-vous par là ? C'est l'histoire d'un personnage ?
FP : Il faut alors aller fouiller du côté du théâtre psychologique qui est né au XIXème, dont un des représentants est Stanislavski, même s'il a beaucoup été trahi. Bon je ne veux pas trop sortir de notre sujet ; la psychanalyse aussi l'a alimenté de sorte que pour donner un exemple prenons l'Acteur Studio à qui on demande d'aller fouiller dans les profondeurs

de son âme un événement qui rappelle quelque chose du spectacle. Voici un des aspects que Stanislavski appelait la réviviscence. Et que l'Acteur Studio a énormément développé. Pour des tas de raisons c'est une notion avec laquelle je ne suis pas d'accord. On pourrait y revenir, je vous donne quelques pistes rapides pour ne pas trop s'écarter.

LD : oui en effet, c'était juste une question

FP : bon et puis d'autre part c'est aussi une notion comme dit Deleuze « montée à coup de donc » : le personnage a dit ça donc il faut que je le joue comme ça. Et ça, ça ne marche pas. Vouloir ramener un personnage à une série d'enchaînement de sa psyché. Dans la tragédie la causalité est évènementielle. J'ai envie de dire que les Grecs anciens n'en avaient rien à faire de l'intériorité ! Ni le Mahabharata, ni le Nô, ni le théâtre grec antique, ni même chez Racine, ces notions-là n'avaient de sens. […] Et ce qui préoccupaient les Grecs et les Latins ensuite, c'était la crise de la différence : « un indifférencié ? il y a quelque chose qui ne va pas », c'est ça qui est important. […] Ça c'est un principe plus philosophique que psychologique.

Je ne sais pas si c'est clair, mais c'est bien sûr très important.

LD : oui, oui, très bien !

LD : ***Donc votre théâtre se dégage de cette notion psychologique, se dégage aussi de la dimension politique ?***

FP : alors la psychologie on a expliqué pourquoi on l'éliminait. La lutte entre les deux frères jumeaux [Étéocle et Polynice] ce n'est pas de la psychologie ; le différent entre Ismène et Antigone n'est pas psychologique. L'une a choisi la mort, l'autre a choisi la vie. C'est quand même très important. C'est une question humaine essentielle, est-ce que j'opte pour la mort, ou est-ce que j'opte pour la vie ? Alors Antigone dit clairement à Ismène : « tu as choisi la vie, j'ai choisi la mort ». D'ailleurs elles sont justement différentes. Alors que les frères ne l'étaient pas. Ça c'est des grands problèmes philosophiques. Ce sont des grands problèmes politiques et de société, parce qu'ils ont lieu sur la place royale, dans le contexte familial. Pour Œdipe, son problème ce n'est pas la psychanalyse du docteur Freud ; son problème c'est qu'il est le frère de ses enfants, il y a là un brouillage de la généalogie qui est impur. Œdipe est impur parce qu'il est le frère de ses enfants, qu'il l'ait voulu ou pas, on s'en moque. Et c'est l'occasion pour un homme grec de réfléchir à l'impureté. C'est quoi l'impureté ?

Là il y a une dimension politique et philosophique qu'il ne faut pas écarter.

LD : non, bien sûr. Je disais politique dans le sens où certains peuvent vouloir rapprocher la tragédie à un contexte plus actuel. Voilà ce que je voulais dire.

FP : Ça, c'est une erreur.

LD : Vous excluez donc le côté psychologique et comme ce politique.

FP : disons, le politique est une de ces dimensions originelles chez les Grecs qu'il ne faut pas supprimer. Il faut comprendre aussi la dimension politique chez les Grecs, vous qui avez fait du Grec vous connaissez aussi bien que moi, c'est comment la *polis*, la société fonctionne. Donc quelles sont les choses qui rendent la société impure ? Pour *Antigone*, on en a sans doute un peu parlé : « est-ce qu'on a le droit de faire des lois, ou est-ce qu'on n'a pas le droit de faire des lois ? » Grande question politique pour les Grecs. « Est-ce qu'on

fait des lois coutumières ou est-ce qu'on reste avec les lois humaines ? » Chose que les Latins règlent par la suite. La société latine est une société extrêmement légaliste. Pas les Grecs, ainsi de suite. Tout le cycle troyen a connu un génocide c'est grave. Comment on réfléchit là-dessus ? C'est ça, la vraie dimension politique, pas l'actualisation. Et je pense que cette dimension est intemporelle. La tragédie est un genre artistique. Dans la vie il n'y a pas de tragédie, il y a des drames, mais pas de tragédie. La tragédie c'est de l'art, pur, tout comme un morceau de musique. Mais au théâtre, l'art peut nous renvoyer à de grandes questions humaines, sociales etc. ça par contre il ne faut pas le perdre.

[…]

D'autre part la dimension physique et vocale il faut la préserver. Il y a des choses qu'on ne peut pas faire, on vient de parler de l'actualisation politique, soit sinon de faire un duplicata de comment ça se jouait à l'époque, parce que forcément on n'est plus dans la même société. D'accord pour faire une reconstitution archéologique pour des gens qui veulent voir comment il y a 2500 ans ça se passait, mais c'est bon pour un musée. […] Surtout que c'est impossible, c'est une musique qui vient d'une tradition orale, donc elle n'a pas été écrite. Cette musique est perdue, elle est perdue. Ce qui est par contre important c'est de savoir qu'il y avait de la musique. Elle apportait un supplément d'âme indispensable au texte tragique.
LD : de la même manière, la danse aussi.

LD : Vous avez donc monté une tétralogie en recréant une tragédie de* Laïos*. Vous l'avez inscrite dans une filiation, avec l'évolution des générations, et j'imagine que l'on comprend mieux si l'on assiste au spectacle, l'évolution de cette civilisation.
FP : oui on est passé de l'archaïque à quelque chose de plus contemporain. Le signe c'était qu'à la fin de *Laïos*, avant de partir et de mourir, il demande qu'on plante un arbre qui sera le garant de la cité. Dans *Œdipe Roi* cet arbre a grandi dans *Œdipe à Colonne* il était couvert de feuillage et dans *Antigone*, il est encore plus grand mais c'est un arbre mort.
LD : ah, je l'ai vu mais je n'avais pas compris.
FP : c'est-à-dire que l'on a filmé les quatre spectacles, mais on a fait un premier montage qui ne me plait pas et je n'ai pas eu le temps, il faudrait qu'avec mon monteur on le retravaille.

[…]

LD : il a aussi autre chose qui m'avait marqué : vous êtes aussi attaché à l'aspect rituel. Et finalement, ça paraît d'une simplicité : ce n'est pas si compliqué de représenter le divin sur scène ou l'aspect religieux juste par la posture des personnages : on s'adresse à Hadès en parlant à la terre...

FP : vous savez, un rituel c'est quelque chose de très simple. En occident on se fait de fausses idées sur le rituel...

LD : oui car ça ne nous est pas proche.

FP : Pourtant, c'est une façon de poser la main parterre… Moi je viens d'un pays, l'Iran, où il y a quand même encore beaucoup de ritualité, quand on prie sur une tombe on met deux doigts. Voilà, c'est un rite.

FP : En général tout mon théâtre est ritualisé, au sens, d'une simplicité. Moi j'aime beaucoup la simplicité au théâtre. J'aime pas du tout les effets abracadabrants, je table beaucoup au théâtre sur les comédiens et leur travail.

LD : oui ça a l'air très impressionnant, cette histoire de la respiration, le travail d'ambiance, c'est un sacré travail corporel.

FP : je répète tout le temps. Là mon prochain projet on va répéter trois mois, parce que je veux obtenir de la part des comédiens cette précision de corps, de la voix, du mouvement et que tous peu à peu se lient…

LD : naturellement

FP : … que ça ne devienne pas une mosaïque où l'on fait un peu de chant « collé », un peu de corps « collé », un peu de texte. Et ça demande beaucoup de travail. Il n'y a pas de mystère !

LD : il y a aussi le côté transe folie, ça fait presque peur parfois.

FP : ah ben oui ! Dans *Antigone*. Là ce n'est pas dans la lettre du texte, le personnage du Bacchant que j'ai introduit, mais personne ne me l'a reproché, pas non plus les spectateurs grecs. La raison était toute simple, c'est que Bacchos c'est quand même le dieu de Thèbes, Thèbes c'est la cité de l'impureté. D'ailleurs quand on regarde l'ensemble des tragédies, il y a trois cités qui les intéressent beaucoup : il y a Thèbes, Mycènes et Troie. Troie c'est la ville du génocide qui pour les Grecs est resté un grand problème. Mycènes c'est le lieu de la vendetta autre gros problème et on règle le problème de Mycènes à Athènes avec le tribunal de l'aréopage. Et Thèbes c'est le lieu de l'impureté, déjà parce que c'est la ville de Dionysos, qui est un dieu très ambigu, et après il y a Penthée et puis Œdipe qui est un vrai symbole d'impureté qui se propage jusqu'à *Antigone*. Et puis le dernier chœur d'*Antigone* c'est quand même un appel à Bacchos.

LD : il y a quelques captations de ce moment-là.

FP : donc j'ai créé un personnage de Bacchos qui était le personnage central du chœur. Parce que je pense aussi que, à tort ou à raison, qu'*Antigone* traite de la folie. Ce n'est pas par hasard qu'à la fin Créon devient fou et ce n'est pas par hasard non plus qu'Ismène traite Antigone de folle et que Créon la traite de folle à son tour, et que le coryphée lui dit tu es aussi têtue que ton père. Je veux dire Antigone est têtue, ce n'est pas la gentille jeune fille.

[…]

LD : vous m'avez parlé de la nudité d'*Antigone*, cette nudité ne choque pas alors, grâce à son lien avec le délire bachique ?
FP : Dans la pièce, lors de sa dernière transe, la nuisette tombait, le Bacchant la soulevait et la portait dans sa tombe. Ça s'est passé de façon extrêmement intéressante. […] Le processus de travail nous a amenés à un moment Antonia [qui joue Antigone]et moi à nous dire « Oui ! On peut se permettre, on ose de mettre Antigone nue. C'est la folie ! » Comme c'est la folie de Créon comme cette lampe qui a la fin vacille et meurt.
LD : c'est d'ailleurs quelque chose que je n'avais pas bien compris.
FP : c'est la seule chose qu'il y avait vraiment d'ultra moderne, une ampoule électrique, au moment où Créon allait pour la toucher elle commence à vaciller et s'éteignait. Donc il y a quelque chose qui mourrait définitivement. C'était pour achever le cycle du spectacle. Une lampe qui va pour s'allumer, qui clignote et qui finalement finit par s'éteindre.

LD : Parlons à présent un peu plus mon sujet et du personnage du Garde, vous me disiez qu'en soit le Garde n'appelle pas à un rire gras quand on le voit En fait, j'ai trouvé qu'il avait un effet contraire, en contraste. On voit tout ce délire, possédé dans le rituel et lui c'est le personnage qui en est exclu j'ai l'impression. Il dénote, parce qu'il n'est pas dedans : il ne chante pas, il ne danse pas…
FP : il est comme une pièce rapporté.
LD : voilà, on sent quelque chose de différent ; il n'est pas dans le tragique de la pièce. Après ce qu'il a de comique c'est son déguisement. Il ressemble à un bouffon. Ses cheveux sont mal coiffés, il a le nez assez aviné, c'est ce qu'il a de dionysiaque, c'est le vin ?
FP : mais quand il arrive, ils ont bu hein ! Les trois gardes qui gardent le corps, ils ont « les chocottes ». Parce que quand il vient, ils ont tiré à la courte paille et c'est tombé « sur moi ». Il a la trouille du siècle que Créon le tue. Il n'est pas du tout dans le processus tragique. En quelque sorte, la problématique d'*Antigone* qu'il faut enterrer absolument un mort, parce que c'est la loi coutumière, le Garde ce n'est pas son problème. Lui on lui a dit « bonhomme, tu veilles sur un cadavre et faut pas que quelqu'un le touche ! ». Et on a touché au cadavre.

LD : Et est-ce que vous vous souvenez comment vous avez demandé à votre acteur de jouer ?
FP : je lui ai fait travailler le clown. L'énergie d'acteur de clown est la même énergie d'acteur qu'un tragique. Moi j'ai fait l'école Lecoq, et le summum de cette école, c'est de travailler la tragédie et le clown.
LD : d'accord.
FP : et c'est vrai que ce sont deux genres que j'aime beaucoup. J'ai monté des spectacles de clown. Et ça demande à l'acteur la même intensité, la même incandescence. Donc je lui

ai fait travailler le clown ; il n'avait pas de nez de clown, parce que ça aurait été faux, mais le nez était un peu rouge parce qu'il avait bu. C'était aussi une trace du clown.

[…]

LD : Je me demandais si, pour vous aussi, par exemple, Créon donne envie de rire. Ce ne sont pas forcément des prises qui ont été filmées, mais il a une certaine trivialité quand il parle, une trivialité qui donne envie de rire, ou même à la fin quand il s'enferme dans sa folie il en est ridicule un peu.

FP : oui alors déjà, on ne riait pas parce qu'on était en fin de parcours et qu'Antigone était déjà morte et que Créon et sa folie... Hémon vient de mourir, Eurydice vient de se suicider Antigone est morte, ça fait beaucoup. Mais c'est vrai qu'on a travaillé cette scène de folie de manière un peu délirante. Et prise en tant que telle, elle peut sembler effectivement dérisoire. Mais les gens ne riaient pas. Le *Sang des Labdacides* durait 11heures hein !

LD : C'est sûr que le Garde a un potentiel comique plus expressif que Créon.

FP : oui et le Corinthien dans *Œdipe Roi*.

LD : Justement, j'y ai réfléchi et j'ai une autre question. Comme jusqu'ici, je me suis surtout intéressée à* Antigone*, j'allais vous demander dans les trois autres pièces s'il y avait des personnages qui, pour vous, pouvaient incarner ces moments de détente ou drôles ?

FP : alors, par rapport à la détente j'ai quand même envie de revenir à la notion de renversement chez Aristote. Parce qu'avant de l'appliquer purement au comique, c'est que dans un certain nombre de tragédies, pas toutes, il y a un moment où il se passe quelque chose et on a l'impression que la tragédie est finie. En tant que telle. Soit que le problème est résolu, soit qu'on passe ailleurs, et là d'un seul coup, un moment de détente qu'Aristote appelle un renversement, on n'est plus dans la tragédie. Mais en fait à peine ce moment fini, la tragédie part beaucoup plus violemment. Dans *Antigone*, c'est clair que quand le Garde d'abord vient faire son numéro et on rigole ; ensuite quand il revient avec Antigone et que Créon dit qu'elle doit être tuée, là, la tragédie prend d'un seul coup un éclat particulier. Dans *Œdipe Roi*, c'est encore plus flagrant : parce qu'Œdipe a cette scène avec Jocaste où elle lui fait pressentir qu'il est peut-être l'assassin en disant que Laïos ressemblait à Œdipe. Œdipe est au fond du désespoir, c'est là que le Corinthien arrive pour annoncer une bonne et une mauvaise nouvelle. La bonne nouvelle c'est qu'il va être roi de Corinthe, la mauvaise nouvelle c'est que son père Polybe est mort. Donc Œdipe a d'un seul coup un moment de soulagement total. Et dans la scène Œdipe éclate de rire, le Corinthien pareil, il n'est pas un personnage qui est dans la tragédie, lui, la tragédie n'est pas son problème.

Il faut bien comprendre dans la tragédie, il y a des personnes pour qui la tragédie n'est pas leur affaire. Pas du tout. Et le Corinthien, la tragédie n'est pas son affaire. Et c'est le vieux Berger qu'Œdipe a fait appeler qui donne la scène. Il établit définitivement qu'Œdipe est bien l'assassin de son père... et là la tragédie...

LD : reprend du plus belle
FP : elle va exactement là où elle devait aller. Et ce moment de respiration rend les choses encore plus tragiques.

[…]

Alors dans *Œdipe à Colonne*, il n'y a pas de vrais passages comiques, enfin moi je n'en n'ai pas vraiment introduits. Mais il y a des passages très paisibles, quand Œdipe arrive et que les Coloniades veulent les chasser, le frapper, Thésée arrive et dit « ici, c'est le règne de l'hospitalité, il faut l'accueillir ». D'un seul coup tout va bien.
LD : oui, d'ailleurs c'est filmé, et on le sent.
FP : *Œdipe à Colonne* est rarement monté parce que c'est une tragédie où il y a beaucoup de moments paisibles. Des moments violents, bon c'est quand Créon arrive pour embarquer Œdipe de force, quand Polynice arrive et qu'il y a ce conflit très violent entre le père et le fils. En plus David [Polynice] a fait un moment da capoeira !

Et donc, dans *Œdipe à Colone* ce qui est très intéressant c'est qu'il y a deux phases : de tensions tragiques très fortes, suivies de moments de grande paix. De très grande détente. Et là, il y a par excellence un personnage non tragique qui est un personnage très présent, c'est Thésée. Ce n'est pas un petit personnage non tragique, c'est un des grands personnages de spectacle qui lui n'est pas dans la problématique tragique. Le tragique d'Œdipe c'est l'impureté, c'est le fait qu'il est tombé au plus bas. Et à partir d'un moment ça va seulement concerner Thésée, c'est que la personne qui recueille le corps d'Œdipe va avoir sa vie sanctifiée. En ce sens Thésée est concerné parce qu'Œdipe lui offre son corps. Mais Thésée n'est pas quelqu'un qui fabrique de la tragédie. D'ailleurs c'est intéressant de voir parmi les tragédies, enfin les 33 qui nous restent, qu'aucune ne se passe à Athènes sauf 2 tragédies heureuses : Les *Euménides* où Oreste est acquitté à Athènes comme par hasard et *Œdipe à Colone* où Œdipe atteint la sainteté à Colone qui est un faubourg d'Athènes. C'est vraiment très intéressant ces questions-là, on voit bien que la tragédie n'est pas forcément quelque chose de toujours « violentissime ».

[…]

Donc en fait, ce qui est intéressant, c'est de voir comment ces moments de répit se placent pour mieux réattaquer. Parfois ce répit est dans le rire. D'un seul coup il y a quelque chose qui se dénoue, qui s'allège, quelque chose... mais bon on est dans la vie aussi, dans la vie il y a des moments très durs pendant lesquels on éclate de rire hein ! La vie n'est pas forcément clouée à la dureté des choses. Dans un enterrement il y a des fous rires.
Mais rien n'est à sens unique, dans la tragédie l'ambigüité tragique est prédominante. Et effectivement on est face à une grande question, et ce questionnement-là peut nous faire basculer vers l'horreur, la terreur tragique et je préfère le mot terreur à horreur, parce qu'horreur ça fait gore. Terreur comme du côté de la paix ou du rire. Et en général le final est quand même quelque chose de très violent.
LD : et sanglant !
FP : Mais ce n'est pas comme dans le drame où il y a de la violence pour la violence. Car en général c'est comme ça. Dans la tragédie c'est pour mieux nous rendre stupéfaits par rapport à une question importante de la vie. Si ça finit mal c'est pour qu'on ait une stupéfaction par rapport à Œdipe qui atteint le sommet de la gloire, et quand on a atteint le sommet on ne peut que tomber. Et ça, dans *Œdipe Roi*, cette question-là est cruciale. Dans *Antigone*, cette espèce d'impossibilité de partager, la notion de loi coutumière et loi humaine, aujourd'hui c'est une question qui pourrait ne plus se poser, mais en fait elle se pose quand même. Il faut savoir que la tragédie avait un pied dans le temple et un pied dans l'agora. La tragédie était là aussi pour alimenter la réflexion publique.

[…]

LD : doit-on adopter le point de vue de Créon ou celui d'Antigone ?
FP : Pour prendre la défense de Créon, il y a eu une guerre civile.
LD : la ville qu'il récupère est ravagée
FP : elle est en ruine. Et Antigone ne comprend rien à ça. Elle ne comprend pas qu'il y a eu une guerre civile, qu'un de ses frères a attaqué la ville, et que la ville a failli disparaître et que les deux frères sont morts. Et Créon qui ne voulait pas le pouvoir, Sophocle est très cohérent. Dans *Œdipe Roi*, Créon dit à Œdipe quand Œdipe l'attaque « je ne veux pas le pouvoir, parce que le pouvoir ce n'est que des soucis », et le même Créon dit « par le lien du sang, il n'y a plus que moi qui puisse être roi donc je dois prendre les choses en main […] » À titre d'exemple ça peut se défendre. Antigone n'a pas vu venir la guerre civile ni le danger qui menace la ville. Elle pense que le respect des morts est important. Deux points de vue tous les deux extrêmement importants. Vous savez de nos jours, on a les mêmes problèmes : prenez l'euthanasie pose les mêmes problèmes, il y a autant de gens qui défendent l'euthanasie que de gens qui la condamnent. De même pour le Mariage Pour Tous, les proportions que ça a pris, des crises de positions, « violentissimes ». Comme quoi ça ne va pas de soi d'un seul coup de faire une loi.
Bon tout ça pour dire qu'Antigone est toujours dans toutes ces questions qui concernent la cité. Pareil je ne prends pas parti, ils y laissent leur peau tous les deux dans cette affaire.

[...]

Il faut retenir qu'il y a des personnages qui ne sont pas tragiques. Ils sont là par ce qu'ils sont nécessaires à l'intrigue, mais les personnages tragiques sont ceux qui sont sous le coup de cette ambigüité, de cette tension, ils en meurent souvent. Le Garde ne va pas en mourir, une fois qu'il l'amène, il part tranquille, il peut aller se souler, dormir enfin j'en sais rien.

LD : j'avais une dernière question. Dans* Laïos*, vous avez intégré des passages comme ça d'apaisement ou de rire ?

FP : il y a un passage comique dans *Laïos*, qui n'est pas dans le film. Il y a un moment où le coryphée et le chœur se racontent l'histoire de Tirésias. Et son histoire est très rigolote. Parce que Tirésias a un jour fait du mal à un serpent et le serpent a fait qu'il est devenu femme ; il a passé sept années comme femme et puis ensuite, il est redevenu homme et donc Zeus qui avait des problèmes avec la jalouse Héra avait convoqué Tirésias pour lui demander lequel des deux, homme ou femme jouissaient le plus dans l'acte sexuel. Tirésias avait répondu la femme ; Héra était furieuse et l'avait condamné à devenir aveugle et qu'on ne croit pas ses prédictions. Et cette histoire avait été racontée, et puis elle est un peu « salace », et là les gens riaient dans la salle. C'était peu de temps avant que ça ne devienne très dur dans *Laïos*. Notamment la confrontation entre Laïos et Créon était assez violente. Il y avait ce moment où d'un seul coup, on avait l'impression que... alors qu'il y avait la Sphinge qui planait, le jeune qui mourrait, Laïos qui voulait régler l'affaire de la cité, et puis d'un seul coup le chœur et le coryphée qui se racontaient l'histoire de Tirésias.

LD : ***et pour l'écriture de* Laïos *?***

FP : c'était une drôle d'aventure d'écrire *Laïos*. J'avais dans l'idée de faire une chronologie rapide, j'avais déjà monté *Œdipe Roi* il y a longtemps, et j'avais envie de le remonter. Et de monter la suite. Et un de mes camarades de travail m'avait dit de monter un petit prologue. Pour sortir de l'Oedipe freudien. Et comme j'ai l'écriture assez facile, j'ai très vite écrit une pièce de théâtre en 15 jours.

LD : pourrez m'envoyer ces textes ? Ça m'intéresserait de voir l'ensemble.

FP : oui, et puis c'est moi qui ai fait l'adaptation des trois autres, maintenant il en existe des meilleures mais quand j'ai monté ça, il n'y avait pas de bonnes traductions. Il faut un rythme pour le texte de Sophocle et pour le théâtre en général. Mais on en avait déjà parlé.

LD : il y a deux traductions notamment celles de Florence Dupont et celle d'Irène Bonnaud & Malika Hammou.

FP : celle de Lacarrière est bien aussi. Mais moi j'étais avec Mazon. Et à lire c'est ennuyeux. J'ai fait l'adaptation avec un ami helléniste, lui apportant les éléments de sens, et moi, écrivain moi-même, amenant l'univers du théâtre. C'est quelque chose qui m'est familier.

LD : Merci beaucoup pour le temps que vous m'avez accordé. Je vous tiendrai au courant des avancées.

J'ai rencontré Olivier Broda à Paris dans un café le 25 octobre 2013 pour mener cette interview.

Liselotte Deforge : Bonjour Oliver Broda
Olivier Broda : Bonjour !

LD : J'ai déjà une première question : pourquoi* Antigone *?
OB : Ça va être très pragmatique, c'est un texte qui fait partie des travaux de Jean Bollack que je suis depuis longtemps. Et puis, je me rends compte qu'il y a dans mon travail quelque chose sur les préjugés, de celle qui dit non à Créon ; que ce qui m'intéressait c'était, ce qui m'émeut profondément, et c'est pour ça qu'un jour j'aimerais monter *Électre* : c'est la figure féminine que je trouve très belle. Je crois qu'il n'est cité qu'une fois chez Homère ce nom d'Antigone, celle qui ne peut pas enfanter. Elle va finir une génération, après elle il n'y a plus rien. C'est ce vide comme ça, comme après Électre, c'est la fin des Labdacides, des Atrides, il y a quelque chose comme dit Kadaré « la catastrophe est un bijou de famille qu'on se lègue de génération en génération ». Eh bien Antigone est partie dans la tombe et il n'y a plus rien. Et c'est cette figure féminine comme ça, qui n'est pas le personnage principal quand tu regardes dans la tradition, je le trouvais très émouvant. Aussi j'avais envie de casser cette idée de l'adolescence, du juvénile, de ces récupérations lacaniennes, freudiennes [...].

LD : comme si on avait fait de l'interprétation une tradition
OB : je pars du principe que c'est comme les textes contemporains qui deviendront des futurs classiques. À mes yeux, parmi les auteurs contemporains que j'apprécie, j'aime l'écriture de Lagarde parce qu'il va puiser chez les tragiques, « le retour d'Ulysse au bercail » ou quelque chose comme ça ; et je me dis que de toute façon, en général ces œuvres paraissent limpides. Et en fait l'eau est très profonde, c'est-à-dire qu'en surface elle paraît claire, mais c'est beaucoup plus trouble que ça. Dans *Antigone* on est aussi dans la simplification des choses.
LD : oui, ce n'est pas manichéen
OB : ah non, il y a un truc sublimissime, le chœur est là pour nous le rappeler en permanence, il est l'arbitre des choses en disant « attention Antigone, tu es dans la démesure » ou « attention Créon, tu es dans la démesure ». On n'est pas en train de prendre parti, le chœur balance (sans jeu de mot) il est là en train de compter les points, ils sont tous les deux sur une ligne de départ, ils vont tous les deux foncer le plus vite possible dans leur démesure, la tête dans le mur. À tous les deux, c'est leur tragédie. Et pour *Antigone*, utiliser une figure féminine pour raconter la tragédie de Créon, parce que c'est mon point de vue, j'ai trouvé ça très beau. Et surtout il y a une vraie perfection dramaturgique et de composition ; il y a une perfection de la forme. [...] j'ai touché à la forme en fait, et c'est pour ça que ça n'a pas touché tout le monde. Ça peut sembler très moderne, parce que le chœur justement je l'ai fait jouer sur des accords qui frottent, des stridences, voix parlées, voix chantées...

Tu pourrais venir voir le spectacle, il y a des choses que tu aimerais, d'autres que tu n'aimerais pas, mais je sais qu'en tout cas je serai capable en face de te dire le pourquoi de la présence de ces choses, et pour moi c'est l'essentiel.

LD : Et pout la traduction, tu as donc choisi celle de Jean Bollack, pourquoi ?
OB : Je ne suis pas du tout un spécialiste de la tragédie. Mais dans ce travail je me suis penché sur pas mal de choses. Et surtout j'ai eu la chance immense d'avoir été interpelé par J. Bollack qui est décédé en décembre dernier, et qui est tombé sur mon dossier de demande de droit sur sa traduction à la SACD ; et il a demandé à ce qu'on se rencontre. Et nous avons travailler main dans la main lui, sa femme et moi. […] Ce qui était intéressant dans sa traduction, c'était le mélange de la philologie et de la philosophie. Et surtout, ce qui me plaisait et ce que j'avais ressenti dans sa traduction, c'était l'intransigeance sans nom du sens. Il ne s'agissait pas de revenir à la récupération que l'on peut faire des mythes, d'ailleurs ça n'en est pas un : Antigone n'est pas un mythe. Enfin tout ça nécessite de définir les choses, pour lui en tout cas, ça n'en est pas un. Il y avait quelque chose que je sentais dans la dramaturgie et dans sa traduction, l'exigence du mot, dans le grec, la polysémie du sens, et ça a donné une langue un peu comme de l'argile, difficile à pétrir pour les comédiens, par rapport à d'autres traductions beaucoup plus limpides, beaucoup plus simples. Mais ce qui m'intéresse c'est de travailler sur la forme. Du coup, le matériau principal étant le texte, je voulais vraiment partir du texte de Sophocle.

Ensuite je suis parti sur un premier constat qui là va plutôt sur les écritures de Florence Dupont dans un livre magnifique qui s'appelle *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* dans lequel elle remet en question le postulat d'Aristote qui, en mettant la fable au cœur de la représentation a fait fi du chœur. Ce qui a profondément modelé notre théâtre d'aujourd'hui. […] Et pourtant, c'est primordial : il y avait quelque chose d'essentiel, on le voit bien chez Eschyle, c'était le chœur qui dominait la représentation, puis au fur et à mesure, avec Euripide qui va plus vers notre théâtre moderne, le chœur va de plus en plus en arrière plan. Moi-même, au début, j'étais « du camp d'Aristote », je ne comprenais pas ces chœurs. Il faut garder en tête les références qui étaient communes à chacun en fait à cette époque : on n'allait pas voir ce qu'on allait nous raconter, mais la façon dont on allait nous la raconter. Et le chœur justement, c'était là où le poète pouvait s'exprimer de la façon la plus novatrice, c'est là où on le primait ou pas.
LD : Florence Dupont remet en cause Aristote, et en même temps, il nous a été d'une aide précieuse pour conserver ces textes.
OB : je pense que c'est une méthode, car, Aristote c'est tellement ancré, c'est tellement passé dans le langage courant qu'évidemment…
LD : et elle n'a pas été la première. Mais effectivement, son analyse du théâtre-événement, théâtre-texte est très intéressante.
OB : exactement. Et puis son analyse de la place du chœur en fonction de sons sens dramaturgique, en reconnaissant que c'est une forme ; de voir comment il est constitué et comment il s'articule dans la représentation, dans l'écriture en fonction de l'auteur. Ça a un sens dramaturgique. Ça nous est tellement étranger aujourd'hui, mais je me dis juste

que c'est dommage la façon dont on traite le chœur en général. On a tendance à faire des caricatures : de dire que « c'est la voix du peuple, c'est l'invention de la démocratie », je trouve ça vraiment dommage.

LD : On perdra toujours à essayer de le rapporter à un contexte actuel alors ?

OB : au niveau dramaturgie, ça coince. Tu ne vas pas vers l'auteur, tu l'amènes à toi. Et ça ce n'est pas mon travail. Du coup, je n'ai pas voulu ramener les choses à moi. J'ai fait l'effort d'aller vers ce qu'un auteur essaye de nous dire et surtout en prenant « le sens ». Je vais du côté d'Aristote pour comprendre ce qu'il nous raconte, et je vais du côté de J. Bollack, même si le sens que je lisais c'est celui qu'il pressentait, c'est d'ailleurs pour ça qu'il a bien voulu participer. Et puis, il y avait le chœur qui m'intéressait. J'ai inversé les choses en mettant le chœur au cœur de la représentation. C'est tout le travail que j'ai fait. Je suis parti sur les figures féminines, quatre femmes dont le coryphée, et je suis parti sur le violoncelle dans la mesure où pour moi c'était l'instrument qui se rapprochait le plus de la voix humaine comme il pouvait rappeler toutes ces stridences de l'aulos, de ces choses qu'on pouvait faire à l'époque, des percussions. C'est un instrument percussif, il peut être caisse de résonnance, qui a une amplitude très très grande. Il y a eu 3/5 semaines de travail autour de ça. On prenait le chœur, le sens du chœur, et avec Haïm Isaac on a travaillé là-dessus : comment rendre l'intellectuel –ça ne m'intéressait pas parce que les gens n'ont pas les outils –, organique, émotionnel, sensitif par le biais de la musique et du chant.

LD : d'ailleurs, dans le dossier pédagogique, il y a une expression que tu utilises pour le chœur que j'ai trouvé intéressante c'est « la couleur de chaque chant du chœur ». Effectivement, il apporte quelque chose de sensitif….

OB : c'est là la difficulté ! Et puis le chœur a un rôle à jouer avec les personnages. Le chœur, c'était la base du travail, alors avec la fable autour, mais c'est vrai que je disais à J. Bollack, finalement les personnages forment une sorte de cercle, et il y a leur démesure, une force qui essaye de les éjecter du cercle et le chœur est là, comme une force centripète pour les ramener au cœur de la mesure. Pour moi ce n'est que ça et c'est ce que dit Sophocle, pour moi il ne juge pas, il ne dit pas c'est bien c'est mal, il dit « voilà il y a la mesure et la démesure ».

[…]

LD : J'aimerais d'ailleurs que tu m'expliques un peu plus ce phénomène d'éloignement, de rapprochement, d'étrangeté que tu évoques dans le dossier pédagogique

OB : moi ce que je voulais si tu veux, c'est que j'ai deux choses à rassembler, la fable et le chœur, « un chaud froid » comme l'appelait J. Bollack. Donc la fable se jouait tout simplement sur deux flèches, deux praticables, opposés, avec un arbre au milieu et trois fils rouges. Et le chiffre trois, avec au fond la façade du palais, trois portes en polyane et un tulle noir ; le chiffre trois était très présent, trois comédiens, trois visions religieuses qui s'affrontent chez Sophocle. Donc je suis allé vers ce chiffre trois. On m'a demandé pourquoi ces fils rouges ? ça représente des choses pour moi mais le public peut y voir ce

qu'il veut. Ça c'était la fable, quelque chose d'assez simple des corps et des voix, dedans et dehors en même temps, qu'elles soient investies, tout en ne lissant pas le langage ; parce que ça demande un effort d'entrer dans cette langue.

LD : C'est donc un choix de mettre en scène quelque chose de poétique et de lyrique, quand on choisit de mettre la traduction de J. Bollack sur scène, c'est assumer un certain lyrisme.

OB : tout à fait, tu as mis le doigt dessus, il y a ce lyrisme qui est sous jacent au texte. Et puis il y a quelque chose de très déclamé. C'est le monument du théâtre *Antigone*, et j'ai voulu assumer le sens de la théâtralité pleinement par l'ensemble des corps et des voix en plein milieu de cette représentation.

[...]

LD : pour résumer : j'ai bien compris qu'*Antigone *est une tragédie d'opposition ; se libérer des clichés pour se rapprocher du tragique et non du drame ; Antigone et Créon, la tragédie de Créon parce qu'Antigone sait où elle va et Créon ne le sait pas.

OB : c'est le plus aveugle, il y a une question de lumière dans cette pièce. Il y a tout un chant d'ailleurs où on parle d'*énuclée* l'héroïne c'est l'*énuclée*. L'aveuglement c'est ce que je trouve remarquable dans cette pièce ; on a la figure de la maturité face à soit disant la juvénilité (Antigone Hémon...) et ces derniers vont défiler face à Créon et vont essayer par le biais de la parole –et c'est ça qui formidable, le pouvoir de la parole, parce que tout ce qui se passe c'est à l'extérieur, on n'est pas chez Sénèque on ne revient pas avec des têtes coupées, on n'est pas non plus chez Penthée, dans cette pièce magnifique des *Bacchantes*, comment tu le représentes ? Ce n'est pas du tout le même genre, il y a des choses magnifiques qui sont décrites, tu vois, la tempête, c'est que de la narration, et c'est chez Sophocle le pouvoir de la parole pour essayer d'apaiser un personnage qui est dans un moment d'aveuglement. Cet homme est certes, très mature, mais il est dans son aveuglement total. Il y a une hiérarchie qui est fabuleuse en fait, il commence par une femme Antigone qui lui dit non je vais enterrer mon frère, mais il ne lui donne pas de crédit parce qu'elle est jeune, elle est une femme et elle est folle, et il le dit. Ensuite c'est Ismène, elle est jeune, c'est une femme, elle n'est peut-être pas folle, mais il finit par lui dire « tu es aussi folle qu'elle ». Ensuite c'est un garçon, un homme, oui mais jeune. À chaque fois il trouve des arguments. Et la seule personne qui va réussir à lui faire entendre raison c'est un aveugle, c'est Tirésias, un aveugle qui se fait guider par un enfant. C'est magnifique. Par cette métaphore il dit « moi je fais confiance à l'enfant, à la jeunesse » !

LD : je crois que Sophocle a plusieurs fois mis des enfants sur scène.

OB : il en met plusieurs. Moi je le traduits très simplement, métaphoriquement c'est juste une tête blanche avec un long tissu, comme une marionnette, mais une image du guide. Ce que dit Tirésias, c'est la jeunesse tu la relègues au banc... et là il se réveille

LD : il recouvre la vue grâce au sacré !

OB : il y a quelque chose du miracle. Mais ça raconte ça aussi. C'est la tragédie de Créon pour moi : à la suite les uns des autres Antigone, Ismène, Hémon, Tirésias et à chaque fois

une couleur de colère qui va pointer chez Créon. Sa mesure et sa démesure vont être sans cesse mises à l'épreuve. Mais à la fin son revirement est magnifique. Il demande une dernière fois au coryphée « mais crois-tu que je devrais peut-être… ? – oui, fais-le ! ».

LD : et pour parler des lumières j'ai vu qu'il y avait des ambiances parfois rouge, parfois bleue

OB : ça rejoint ce que j'ai pu te dire : il y a ce chaud/froid, ce que j'avais voulu faire avec J. Bollack. Il aurait d'ailleurs voulu que j'aille plus loin, dès que le chœur s'exprime, on est dans la différence de la fable. On n'est pas au même endroit. On est satellite, on est au milieu, mais à aucun moment on est au même endroit. C'est la forme de la tragédie qui est comme ça, on assume une rupture totale. Du coup les lumières le sont, surtout sur une espèce de chose très tranchée au niveau des couleurs, et aussi beaucoup de clair obscur, de côté moins éclairé, ou très éclairé. Beaucoup, par rapport au chœur, de choses qui basculaient dans les bleus. Revirement. Le rouge la couleur de la fin. Mes plateaux sont rouges en fait. Il y a 3 couleurs : le blanc, le rouge et le noir que je décline dans les costumes, puisque c'était aussi une signification de l'époque : le rouge, la couleur royale, le blanc celle des héros, ou héroïne et qui était symbole de virginité aussi, et puis le noir (Tirésias et Eurydice à la fin) une figure de la mort. Créon était habillé tout en rouge avec plusieurs couches et au fur et à mesure de la pièce il les enlève, et il finit en tissu très léger, quelque chose de désossé, la figure d'Ismène aussi était en noir, parce que pour moi Ismène et Antigone sont les mêmes personnages mais avec des pensées différentes. Ismène, la partie raisonnable qui essaye de la convaincre. […] D'ailleurs Ismène, je l'ai fait jouer par un homme. Antigone et Ismène sont enlacées au début, on ne comprend pas forcément ce mélange de corps. Puis je fais parler Sylvain [Ismène] de dos pour cultiver cette ambigüité.

Ce qui m'intéressait c'était la vraisemblance par rapport aux propos, si on revient à Aristote, et non pas à la quête de la réalité. Contrairement à la tendance actuelle où il faut raconter une histoire vraie, un fait divers, je ne veux pas confondre réalité et réalisme. Au théâtre, je cherche à assumer une théâtralité ; plus je montre et plus je dis que c'est du théâtre, plus je peux me permettre de toucher à une forme de réalité, et de faire entendre et faire comprendre les choses, au lieu de rendre la frontière perméable, moi je mets une distance. Il peut y avoir une gêne avec le public scolaire par exemple.

LD : il joue aussi Hémon du coup ?

OB : Hémon est un garçon très fin, les cheveux longs, blonds, d'un seul coup il va les attacher et il est d'une virilité quand il incarne Hémon, mais on voit que c'est le même acteur. Il joue le Garde, il joue le Messager à la fin. Ce sont toutes ces figures qui s'accumulent comme ça, on comprend bien que ces gens vont aller voir Créon pour tenter chacun leur tour de le réveiller. Et à chaque fois il y a ces traces de personnage qui restent. Là, il est habillé en femme, en robe noir. Et qu'est-ce qui se dit plutôt, finalement si on pouvait résumer, au cœur de la représentation la féminité est extrêmement citée, dans les chants... on pourrait se demander qu'est-ce que c'est que la femme ?

[...]

LD : Maintenant que nous avons eu toute cette discussion au préalable, j'aimerais aussi que nous parlions un peu de mon sujet. En lisant le dossier, il y a des choses que j'ai retenues par rapport au langage comme l'idée du chiasme : « les héros archaïques parlent en langage moderne et que le chœur censé représenter le peuple parle en langage archaïque ».

OB : oui, on comprend comme ça le choix de ma traduction, il y a deux formes de langage. Comme chez Shakespeare il peut partir dans un passage rimé avec des rimes rimées, et parfois des rimes non rimées. Ce qui compte chez Shakespeare ce n'est pas l'équivalent de l'alexandrin, notre alexandrin est très équilibré, nous on joue campé sur nos deux pieds, on peut jouer presque de derrière, c'est le sens. Chez Shakespeare c'est l'opposé, c'est le pentamètre iambique, ça rejoint le Grec, ce sont les accents qui comptent. On joue devant, on joue derrière, mais jamais en équilibre, c'est le mouvement du monde. Il écrit en rimé, en vers, parfois en prose, et quand la traduction est bien faite, tu sens d'un seul coup qu'on est dans un lyrisme, et d'un autre, dans du prosaïque. C'est la même chose en fait, il y a deux langages qui se confondent. C'est pour ça que je te parle de chaud/froid aussi que j'ai voulu assumer dans la lumière, dans la fable et le chant, dans une dichotomie. Le chiasme c'est dans cette pièce une représentation aussi de la langue.

[…]

OB : dans *Antigone* et avec la traduction de J. Bollack je voulais mettre en avant les rapports de la langue. Maintenant je pense que j'ai un rapport assez intellectuel avec cette œuvre, son contexte, pourquoi ça a été écrit... j'essaye de le rendre tangible.

LD : à travers mon sujet j'en suis venue à m'intéresser aux moments où le tragique respire, à l'assouplissement de la tension

OB : Lacan a écrit des choses dessus, il parle du ridicule de la scène du Garde dans *Antigone*, il considère cette scène comme une comédie.

LD : Mais dans ta mise en scène, on sent que sa manière de parler est différente de celle des autres. Tu dis dans ton dossier que tous les personnages sont importants, comme le Messager qui apporte le récit extérieur sur scène, mais qu'apporte le Garde ?

OB : ce sont des figures symétriques, c'est pour ça que c'est joué par le même comédien, à la différence que beaucoup, même si je l'habille différemment, considèrent que c'est le Garde qui revient. J'ai bien gardé « la même page d'écriture » pour le Garde et le Messager, mais j'ai changé des petites choses sur lui.

LD : pour moi ce n'est pas le même personnage qui revient : le Messager semble concerné par l'action alors que le Garde ne l'est pas.

OB : pour le Garde et c'est en ça qu'on parle d'éléments de comédie, la couardise s'invite avec lui sur le plateau. Quand on a commencé à répéter, il arrivait en trébuchant, il parle vite… mais dans la traduction de J. Bollack, c'est très difficile de déceler, de réussir à faire rire surtout à ce moment, et peut-être aussi dans l'atmosphère que moi j'impose dès le départ. Le Garde ne provoque aucune empathie, on le regarde et on le juge comme étant un « faiblard ». C'est sûr qu'en plus quand il revient en se défaussant on se dit que c'est un personnage qu'on n'a pas envie d'aimer. Alors qu'avec le Messager on est en compassion avec lui lorsqu'il relate.

LD : c'est bien de faire la différence, mais ce sont des détails que le spectateur ne peut pas toujours voir.

OB : oui, parfois il y a quand même confusion, bien que vocalement ce n'est pas le même. Moi je travaille beaucoup musicalement. Quand je suis sur un texte ce qui est important c'est la respiration et la ponctuation par exemple. D'autant plus lorsqu'il s'agit de traduction.

On considère que quand on parle, le siège de la parole c'est émotionnel ; en fonction de la détente de l'anxiété, on va parler en pizzis, on va parler « court » ou plus lentement, et mon travail de metteur en scène pour le coup est comme celui d'un archéologue : je pars du texte pour essayer de revenir à la source de l'émotion. Pour savoir dans quel état il est, et donc à quelle vitesse il parle : en croche, en noire, en blanche ? De même dans la démarche du corps : pour le Garde, on parlait beaucoup de tessiture et de pizzi, vocalement il a quelque chose de plus nasillard. Alors c'est difficile, que ça ne soit pas fabriqué ; mais en effet quand il est très juste, on a l'impression que c'est vraiment lui qui parle comme ça. Alors que le Messager, quand il arrive, il est beaucoup plus dans les basses, il est dans des blanches. En arrivant, il va poser les choses. Ce sont des choses qui me paraissaient suffisantes pour différencier les caractères, même si ça peut échapper à certains.

Et pour revenir au Garde, même si ça ne se voit pas forcément au final, je me suis toujours dit qu'il fallait casser le truc de se dire qu'il arrivait, qu'il chutait, dans un état de panique et d'hésitation, dans une faiblesse totale de ce personnage.

LD : et dans la salle as-tu senti un moment de détente ou de relâchement ?

OB : il n'y a pas de twist d'un seul coup, je ne dirai pas ça. Plus du côté de Créon, il y a deux ou trois instants, dans les allusions quand il parle des femmes, et c'est fabuleux en ce que lui est tout à fait de bonne foi ! On appellera ça de la misogynie, même si on ne peut pas regarder la femme athénienne avec nos yeux aujourd'hui d'occidentaux, ça n'a pas de sens. Je le sens beaucoup chez Créon, quand il dit les choses, il les pense profondément, c'est fondé ce qu'il dit et c'est ce décalage-là qui nous fait sourire, quand il parle des femmes « vipère toi aussi... » : il est d'une sincérité sans nom !

Mais moi je pense que c'est un comique qui doit nous échapper, et qui ne doit pas être prémédité, en fait j'assimile ce comique au théâtre de l'absurde : l'absurdité n'est pas l'excentricité. Ce qui est beau dans le théâtre de l'absurde, c'est que les auteurs réinventent un langage, une situation, sans avoir jamais cautionné ce terme « d'absurde » en plus. Ionesco, Beckett etc., parce que souvent derrière ce malheur il y a la quête du rire

–en tout cas chez Beckett, il est vraiment du côté des burlesques, son maître c'était Buster Keaton...

LD : j'ai vu que Ionesco disait qu'il y a des pièces dont il ne pensait pas qu'elles seraient drôles, et inversement

OB : exactement, je pense que ce qu'il y a d'important dans cette notion d'absurdité, c'est juste se dire que, vous pouvez appeler ça comme ça, mais en tout cas ce que vivent les personnages sur scène, ce qu'ils traversent, pour eux c'est d'une logique sans faille. Et cette dichotomie, cette différence entre notre logique à nous, au spectateur et celle des personnages, qui d'un seul coup va nous amener dans le rire ou pas. C'est d'une sincérité sans nom ce qu'il se passe sur le plateau, pour eux ça veut dire quelque chose. Moi c'est ce que j'ai cherché à faire, je décèle qu'il y a quelque chose de l'ordre du relâchement, du rire, mais en tout cas Créon est d'une sincérité sans faille.

LD : en effet, il n'est pas évident de parler de comique quand on regarde le personnage de Créon ; ce n'est pas un personnage drôle en soi. Dire de Créon qu'il est ridicule, ce serait plutôt une réaction qui viendrait de notre honnêteté, de notre vision ? qui nous ferait dire : « ah non c'est pas possible quand même » ?

OB : effectivement, on se dit « ah la mauvaise fois ! »

LD : je vais devoir faire tout un travail sur la traduction : celle de J. Bollack, de Fl. Dupond, de I. Bonnaud & M. Hammou, celles des autres metteurs en scène pour voir comment le comique se dégage, notamment pour les répliques de Créon.

OB : tu vas toucher un quelque chose de terrible, dans la traduction, c'est surtout une question de tempo. Je te le dis parce que je suis comédien avant tout. Il suffit juste d'un décalage d'une micro seconde pour que ça ne fasse plus rire. Ça va donc dépendre de comment le dit le comédien et aussi ce que dit le comédien et en fonction de ce sens-là il y a le tempo. À un moment donné, le comique c'est un rendez-vous.

LD : et une question de traduction

OB : C'est sûr qu'il y a de la matière, sans aucun souci, c'est vraiment qu'il y a plusieurs facteurs qui rentrent en jeu. C'est ce qui est compliqué. La notion de la traduction, et puis la comédie c'est quelque chose de diificle à saisir. En tout cas, chez le Garde il y a quelque chose de burlesque, c'est Bergson qui dit ça, c'est de la mécanique, c'est du « mécanique plaqué sur du vivant ». Si le comédien n'est pas au rendez-vous de la mécanique... c'est musical... Et puis le comique, c'est le rire ? le sourire ? Comment l'entend-on ? « OH ! » ou « OH » ?

OB : à toi c'est de voir comment nous nous passons des mots couchés à des mots dans la chair et dans la voix. Il y a beaucoup de matière, il faut ordonner les choses.

LD : Oui c'est sûr ! Je pense avoir posé toutes les questions que j'avais en tête. En tout cas, je te remercie pour le temps que tu m'as accordé. Je te tiendrai au courant des avancées.

J'ai rencontré Paulo Correia et Gaële Boghossian à Nice dans un café le 17 décembre 2013 pour mener cette interview.

LD : Bonjour Gaële, Bonjour Paulo
Gaële Boghossian /Paulo Correia : Bonjour

LD : Pour présenter mon sujet je travaille sur les mises en scène des tragédies grecques, et surtout la mise en scène des éléments comiques dans la tragédie.
GB : Ah c'est intéressant comme sujet, parce que je trouve que les traductions, très souvent, ont facilement éclipsé ce versant là. Le grec est une langue très incisive, mais est souvent traduit de manière très édulcorée et très fleurie. Alors que je trouve que c'est plutôt une langue droite, directe...
LD : c'est la raison pour laquelle vous avez choisi la traduction de Florence Dupont ?
GB : oui ! Florence Dupont traduit « Ismène tu es ma sœur je t'aime », pour moi tout est dit, on n'a pas besoin de fleurir aucun mot.

[…]

LD : pourquoi avoir choisi* Antigone *?
PC : C'est que tu as deux pôles qui sont très forts et qui sont les deux personnages les plus importants de la pièce que sont Antigone et Créon. Que les idées qu'ils véhiculent tous les deux, chacun à leur façon, s'opposent. Il n'y en a pas une qui est vraie ou une qui est fausse, la joute entre les deux était très intéressante. Comme toute la dramaturgie du spectacle qui tourne autour du pouvoir de Créon qui s'est enfermé dans un bunker (enfin c'est comme ça, qu'on se l'est représenté), il n'a plus aucun rapport direct avec le monde extérieur, il ne communique avec le monde extérieur qu'avec des télévisions, des caméras de vidéosurveillance ou d'intercom, et il n'a en tout cas plus de rapports réellement avec l'humain. Il s'enferme. Et Antigone qui vient prisonnière ne vient pas de son plein gré lui expliquer les choses mais elle dit ce qu'elle a à dire…

LD : d'ailleurs elle ne parle pas du tout de la même manière à Créon dans le bunker qu'à sa sœur. J'ai trouvé qu'il y avait un ton tout à fait différent entre ces deux passages.
PC : quand elle est avec sa sœur, elle est dans l'urgence. Quand elle est en train d'enterrer le corps, surtout quand elle demande à sa sœur de l'aider, il y a quelque chose de l'ordre de l'urgence ; alors que quand elle a été arrêté et qu'elle arrive chez Créon, pour nous c'était intéressant d'avoir une Antigone complètement calme
GB : en fait, elle est résolue à la mort, à la fin de cette première scène elle sait que personne ne l'aidera, qu'elle sera seule et qu'elle ira au bout, quoiqu'il se passe. Et par rapport à Créon on est vraiment parti de la situation dramaturgique, de partir toujours du texte qui fait que Créon a une accession au pouvoir qui est complètement illégitime. Il est menacé, il n'est pas soutenu dans son pouvoir.
PC : « les bourgeois » ne le soutiennent pas. Ceux qui ont l'argent...

LD : justement, je ne vois ce que vous évoquez quand vous utilisez ce terme de « bourgeois »
PC : c'est ceux qui ont fait la révolution par exemple, ceux qui ont le pouvoir parce qu'ils ont l'argent. Ils n'occupent peut-être pas les places qui dirigent, mais ils ont l'argent. C'est le conseil des Sept !
GB : ce sont les Sages
PC : et Créon a besoin d'avoir leur approbation, et il leur fait un discours au départ...
LD : c'est dans une pièce ?
PC : c'est dans Sophocle, il s'adresse aux Sages en leur demandant de le soutenir parce qu'il est arrivé au pouvoir sans vraiment avoir de légitimité concrète, si ce n'est qu'il est le dernier représentant de la famille puisque les deux frères se sont entretués, et il ne reste plus que lui, les femmes ne pouvant accéder au pouvoir.
GB : en tout cas, tant qu'elles ne sont pas mariées.
PC : oui c'est à remettre dans le contexte
GB : il y avait des alliances à faire et c'est pour ça qu'Hémon et Antigone devaient se marier, pour consolider son pouvoir.
PC : au tout début, c'est ça. On a voulu que Créon se mette en scène avec un micro, comme s'il parlait à des gens en leur disant soutenez-moi, donnez-moi votre argent. Parce que le peuple suit les gens qui ont de l'argent. […] et là Créon, s'il n'a pas avec lui des gens riches, ceux qu'on appelle donc « bourgeois », ceux qui influencent le pouvoir, il ne peut pas gouverner. En sachant qu'on est parti sur quelque chose dont on ne sait pas si c'est vraiment vrai, on est allé jusqu'au bout de l'idée, Créon a peur...
LD : c'est vrai qu'on sent très bien cette atmosphère paranoïaque
GB : après on est toujours parti d'une réalité aussi : il n'a affaire qu'au Garde, au Messager ou à des gens qui sont près de lui en fait dans son cercle ; on est parti de cette situation-là pour l'augmenter.
PC : ce qui était important pour nous, c'est que plein de gens viennent dire des choses à Créon.
LD : oui, comme des successions de discours
PC : tout à fait. Créon s'enferme complètement et refuse l'humain. Il s'enferme de plus, jusqu'à cette scène avec son fils, où son fils lui « dit ses quatre vérités », il lui dit ce que le peuple et les gens disent dans la rue ; et Créon ne l'écoute pas. Il va jusqu'à une extrême violence envers son fils, il le frappe même. Il le fait revenir dans les rails. Mais parce qu'aussi pour nous, Créon est un militaire ; il a une certaine façon de penser qui n'est pas complètement négative je veux dire, tout ce qu'il dit nous a passionné.
GB : c'est l'ordre

[…]

GB : on a choisi de ne pas prendre parti justement, ni pour l'un, ni pour l'autre. Ce qui nous intéresse ce sont les figures monstrueuses. Tous nos spectacles tournent autour du monstre ; et pour nous Créon comme Antigone sont des monstres. Des monstres enfermés dans leur univers monstrueux : Antigone comme Créon ont tort de s'entêter dans leur

idée. Ce qui est intéressant c'est le non dialogue monstrueux qui s'établit entre ces deux personnages. Chacun a des arguments qui sont valables, et le tout fait une tragédie ; ces personnages vont être dénués petit à petit d'humanité. Et ils vont aller vers la monstruosité qui fait qu'on ne peut plus écouter les arguments ni de l'un ni de l'autre, on ne peut plus faire –ce que je moi j'appelle des « compromis positifs ». Chacun en fait s'enferme dans sa destinée.
PC : Mais ce qui est beau aussi c'est qu'Antigone doute à un moment donné.
LD : juste avant de mourir c'est ça ? Lors du kommos ?

PC : On a aussi voulu que le chœur, le coryphée et tout ce qui tourne autour du théâtre grec, ces entités plutôt que ces personnages soient représentés par des choses très contemporaines et très actuelles. J'avais demandé à mon ami Bernard-Pierre Donnadieu de faire le coryphée, et il l'a joué à la manière d'Alain Decaux qui raconte l'histoire aux gens. Il n'apparaît que dans des télévisions, on ne sait pas si c'est la réalité ou si c'est une conscience de Créon, ou si c'est vraiment la voix du peuple.
LD : ne peut-il pas représenter cette bourgeoisie dont vous parliez ?
PC : non, il est au delà de ça. Il n'y trouve aucun intérêt, contrairement à ce que pourraient y trouver des bourgeois. Parce que quand tu soutiens un dictateur en place, tu peux bénéficier de quelque chose, alors que là, le coryphée est détaché de tout intérêt quelconque. Par contre quand il parle à Créon, quand il a des regards désapprobateurs par rapport à ce qu'il fait... […] Quand tu vois le texte de manière très réaliste, comme pour le personnage d'Antigone : cette femme qui vient de commettre un crime par rapport à la loi établie, qui est séquestrée, qui doit être montrée en tant qu'exemple, doit-on la montrer dans une prison dorée ? Ou alors est-ce qu'on n'en tient pas compte et tout ? On a été jusqu'à montrer une scène où on voit Antigone « se faire tabasser » par des soldats. Parce que d'un coup elle met en péril aussi leurs intérêts. C'est ce que dit le soldat qui emmène Antigone : il a tellement peur de Créon qu'en fait si le coupable n'est pas attrapé, c'est lui qui va être puni ! Et en plus, Créon voit et accepte ce moment où on voit Antigone « se faire tabasser » par les gardes ! Tu vois, il y a plein de petites choses comme ça qui montre qu'on est dans un monde excessivement dur en fait. Et en même temps, l'humour, pour en revenir à l'humour, est là qui existe. On a ri à la lecture du texte de Créon.
LD : ***oui, en effet, je trouve aussi qu'il y a des répliques qui sont très drôles***
PC : des choses comme « va les aimer sous terre » ... Créon tout à coup se permet de faire de l'humour. La confrontation entre les deux on la voulait calme, parce que justement l'humour pouvait sortir de ce côté calme. Créon ne hurle pas sur Antigone. Il faut qu'il aille jusqu'au bout de sa conversation avec Hémon, de voir quelque chose d'impossible, pour qu'il explose et laisse transparaitre une nature beaucoup plus violente. Sinon en règle général, il est calme. Quand il est dans son bunker notamment.

GB : pour en revenir à l'histoire du coryphée, ce qui nous intéressait beaucoup c'était de jouer sur l'ambiguïté par rapport au public, à savoir si c'était quelqu'un dans la tête de Créon, si c'était un fantasme ou une réalité. De jouer sur ces deux tableaux-là, parce qu'encore une fois, ce qui nous intéressait c'est de travailler sur la folie de ces

personnages. Ils sont forcément duels, et Antigone d'ailleurs le voit aussi. Nous ce qu'on s'était dit c'était que Créon voyait le coryphée, Antigone aussi mais aucun des autres personnages ne le voyaient.
PC : c'étaient ceux qui allaient mourir qui pouvaient voir le coryphée. C'est comme s'ils voyaient déjà quelque chose venant de l'au-delà.
LD : mais dans ce cas, je le vois plus comme une question de détail qu'on ne perçoit pas toujours à la vue du spectacle. Moi, le détail qui m'a parlé, c'est le blaireau qu'utilise Créon pour se raser.
PC : Ah oui, je l'ai mis en parallèle aux écrits d'Hugo Pratt, quand on a eu l'idée du rasage. Quelqu'un qui est droit, tous les matins, il se rase. Tu vois, les militaires, faut toujours qu'ils soient impeccables, il faut qu'il se rase tous les matins. Pour moi, c'était juste donner le signe que Créon, quoiqu'il arrive, quoiqu'il en soit, quels que soient les problèmes, à une heure donnée de la journée, soit le matin, il se rase. Et quoiqu'il arrive. Son fils vient pour lui parler, et il se rase.
GB : c'est un rituel. Il y a aussi les objets du rituel qui vont avec.

[…]

LD : il y a un autre point aussi sur lequel j'aimerais revenir : comment avez-vous travailler le chœur ?
PC : le chœur en fait, assez rapidement, ça a été clair qu'il nous fallait quelque chose de l'ordre du rock. En fait on prit tous les passages, on s'est permis de couper un petit peu d'ailleurs –parce que c'étaient des passages très lyriques, même dans la traduction de Florence Dupont, qui sont « non compréhensibles concrètement » –, il faudrait se pencher sur le texte et avoir les références pour comprendre de quoi parle le chœur ; et ça, c'est compliqué pour quelqu'un qui voit la pièce pour la première fois. Quand on prend un texte lyrique comme ça, il faut du temps pour réfléchir et comprendre son sens et essayer d'avoir des images. Et quand tu n'as pas les références c'est compliqué. Donc, ce que nous nous sommes dit, c'est que parfois une chanson, ou un vecteur émotionnel musical est plus fort que certains mots.
BG : d'ailleurs c'était sa fonction, celle d'être le vecteur de l'émotion. Le coryphée et le chœur tout particulièrement. Mais aussi les passages du *kommos* etc., il avait vraiment cette fonction-là, où tout d'un coup dans l'œuvre il fallait qu'il y ait un lien très fort avec le public qui se passe uniquement dans l'émotionnel et plus...
LD : dans le déroulement de l'action
GB : oui, dans une chose dramatique, écrite. Il fallait que tout à coup, il y a ait une explosion, et des liens émotionnels pour faire avancer l'histoire en fait.
PC : et pour accéder à la catharsis. Et dans les catharsis qu'on trouve dans les pièces grecques, le vecteur « musique » était très important. Ne serait-ce qu'un rythme donné, soit par une guitare soit par des percussions, ou des choses come ça, cela va créer quelque chose chez le spectateur. Tout le monde a le cœur qui bat au même rythme, ensemble. Et ça, la musique peut le faire. C'est plus difficile qu'avec la parole.
GB : oui c'est le verbe et l'intellect.

PC : Parce que les images peuvent emmener dans l'imaginaire, alors que si tu ne montres pas d'images, et que tu dis juste les choses, chaque spectateur a sa propre image de ce qu'il vient d'entendre.

LD : et notamment, lors de la prophétie de Tirésias, vous avez utilisé énormément d'images violentes sur la fin et on n'a presque plus besoin d'écouter Tirésias pour comprendre ce qu'il dit. On sent qu'on touche à la catastrophe.

PC : oui par exemple, pour Tirésias, le montage que j'ai fait est très important. C'est tout ce qui me fait peur. Et donc comme ça va très vite, l'œil n'analyse pas, mais voit. Comme s'il y avait énormément d'images subliminales ! J'ai donc fait une liste de tout ce qui me faisait peur à l'heure actuelle à laquelle j'ai ajouté ce qui faisait peur aux gens qui étaient autour de moi, et j'ai été chercher des images qui sont susceptibles de créer cette peur. Par exemple, un type avec un lance flamme de napalm au Vietnam, quand tu vois cette flamme qui sort, moi je ne sais pas ce que ça fait en vrai, mais rien que de voir ce type avec un lance flamme, moi ça me terrorise. La petite fille qui courre à Hiroshima, ... et c'est mélangé, on finit par la bombe atomique peut-être parce que c'est la chose qui me fait le plus peur, mais pas tellement dans la bombe atomique en elle-même, mais ce que ça représente : le pouvoir d'un seul homme –pour en revenir à la pièce, d'appuyer sur un bouton qui face que tout d'un coup il y a des milliards de gens qui meurent et qui disparaissent, et tout ça parce qu'il croit que c'est juste et que c'est bien. Ça montre qu'on ne prend pas en compte toutes les conséquences de nos actes : on n'a pas toutes les cartes en main pour savoir ce que ça va donner ensuite. Et donc dans ce montage de Tirésias, c'était important que ce prophète, ce non voyant, qui n'est ni homme, ni femme –c'est pour ça qu'on a pris une comédienne qui est excessivement âgée ; (et puis ça se tient dans l'histoire de Tirésias, il a été homme et femme) –, tout d'un coup, il arrive et donne une prophétie qui est beaucoup plus large que seulement Antigone et Créon. J'ai essayé de parler de l'histoire de l'humanité dans ce qu'il y a de plus général.

GB : ça fait partie de notre démarche. Quand on aborde un texte classique ou autre d'ailleurs, mais classique, parce que ce qui est génial c'est que ça a traversé les siècles, et que souvent on retrouve les mêmes thèmes aujourd'hui. Et puis le choix de l'univers aussi. On a choisi de représenter Antigone dans un univers cyberpunk. On essaye de choisir des univers qui vont piocher dans tous les siècles, même dans les siècles futurs, parce qu'on estime que ces textes-là sont un héritage mais sont aussi une anticipation. Que l'humanité n'a pas beaucoup bougé, malheureusement. Et nos technologies ont évolué ; c'est pour ça qu'on les utilise. Et finalement l'âme humaine reste la même avec les mêmes problématiques. On est dans cet univers cyberpunk, de ferraille

LD : c'est vrai que dans votre mise en scène, on sent bien la destruction, après une guerre civile. On sent tout de suite que la situation politique est dévastée

PC : Dans le cas d'Antigone, les deux frères se font la guerre de manière frontale. Car l'un va mourir de la main de l'autre et inversement. Quand tu imagines ce qu'est une guerre civile concrètement, c'est sale. Ça fait du bruit, ça fait des trous, des traces sur les murs…

GB : c'est un charnier aussi !

PC : oui exactement, c'est un charnier. Je ne sais pas s'il y a des guerres propres, nous on voulait « une guerre sale ». […] Il n'y a rien de propre en fait, parce que la situation de

départ n'est pas propre : un homme arrive au pouvoir sans avoir vraiment été appelé, sans avoir été élu, ni nommé, ni qu'il n'ait rien fait pour ça, si ce n'est ses petites manigances. […] Du coup la ferraille est rouillée, il est dans un bunker, ses télés ne sont pas du dernier cri, la réception est mauvaise. Le coryphée intervient avec des grésillements, quand il intervient c'est comme si des choses se déréglaient quelque part ; rien n'est stable. […]

GB : pour revenir sur l'histoire de la musique, ces personnages avancent de manière irrémédiable jusqu'à leur *kommos*, c'est l'endroit du doute et l'endroit de l'émotion. Et l'endroit de l'acte est l'endroit du verbe. On a vraiment cherché quand les personnages s'humanisent, quand ils doutent, à avoir ce vecteur émotionnel fort qui est la musique. Que ce soit sur le *kommos* d'Antigone ou celui de Créon on a cet outil-là qui est de l'ordre sonore musical, palpable, sensuel, et pour ça je trouve que ces tragédies étaient très très bien construites. Parce qu'il y avait un moment d'explosion en fait, ça avance, ça avance et puis ça explose ! Le final de cette œuvre c'est une plongée émotionnelle.
PC : c'est très intéressant de ne pas faire du *kommos* de Créon un *kommos* de tyran. À la fin, quand on lui apprend que son fils est mort, que sa femme s'est suicidée, quand il apprend tout ça, pour nous comme pour n'importe quel être humain normalement constitué, il souffre énormément. Ce sont des situations tellement extrêmes, qui ne pourraient être rendues à leur hauteur sans musique.
GB : et même pour le comédien d'ailleurs, c'est un soutien émotionnel qui est très fort. Tout d'un coup, ça fait le même effet sur le comédien. L'intellect est complètement évacué, et il n'y a plus que l'organique qui joue. Et pour le comédien dans son jeu, et pour le public dans son regard. C'est vraiment l'endroit de la catharsis. Parce que justement l'intellect est mis en arrière-plan, grâce à la musique. […]

LD : oui, j'ai vu que le travail musical que vous faisiez avec des sample et toutes ces choses-là, vous n'hésitez pas à faire appel à des techniques modernes et complexes parfois.
BG : en fait on utilise tous les outils technologiques qui sont à notre portée pour raconter quelque chose d'universel en fait. C'est aussi grâce au talent des musiciens compositeurs qui apportent toute cette technique-là. On embauche des gens qui ont une grande compétence dans leur domaine ; Clément Althaus a fait un énorme travail de composition et d'interprétation.
LD : c'est ce qui peut nous manquer quand on lit le texte. On doit être capable d'imaginer ce que la musique pourrait apporter en émotion finalement
PC : mais il y avait de la musique dans les pièces grecques.
GB : Les arts étaient très mélangés... On utilisait tous les moyens mis à disposition pour raconter ou pour émouvoir le spectateur. Il se trouve qu'aujourd'hui on se prive d'énormément d'outils pour des choses alors qu'on a toute une liberté. La danse utilise la vidéo, des sons, des comédiens : ils mélangent ! Les arts plastiques mélangent !

[…]

LD : même au niveau de la notion de genre d'ailleurs. Pour parler plus spécifiquement de mon sujet de thèse : dans votre mise en scène, il me semble qu'on est tellement plongé dans le chaos qu'on peut avoir aussi peur de rire en même temps ?
PC : c'est sûr que ce n'est pas facile
GB : enfin les gens riaient quand Créon coupe Antigone en disant :
GB/PC : « et voilà ! Et ça chante et ça pleure ! »
LD : il est vrai que le public rit à certaines interventions de Créon
PC : ah oui oui ! Il est intelligent pour moi. Et quelqu'un d'intelligent se doit d'avoir le sens de l'humour. Pour Créon, quand je lisais la pièce je me disais « ah oui, bien sûr qu'il est drôle ! ». Alors ce n'est pas du comique
LD : bouffon ?
PC : Non. C'est toujours avec un second degré, qui fait qu'on pourrait très bien ne pas rire en fait. Moi je préfère que les gens sourient et perçoivent l'intelligence de la réplique ; je préfère ce comique-là plutôt que le comique bouffon dans une pièce, là en l'occurrence dans *Antigone*, où la situation est trop chaotique.
GB : c'est du comique de décalage. Le fait que quelqu'un pleure sur une tragédie totale et d'avoir cette réplique au milieu, c'est juste surprenant. Et c'est le fait d'être surpris qui amène le rire. Ce rire-là est très beau, parce qu'ils se sont laissés surprendre. Il ne faut pas avoir peur de l'humanité du public. Ils sont capables de rire mais ils sont capables de pleurer et dans la même séquence, dans le même moment. […] Je crois que ces choses-là peuvent se mêler très subtilement, et peuvent servir tout autant la tragédie comme le comique. Et puis, c'est bien de faire décompresser le public, dans des situations aussi tendues que celle-ci, c'est une soupape : respirer pour repartir. Je pense que ces mélanges comique/tragique faisaient partie de cette démarche-là pour le public. On ne peut pas le tendre en permanence, il faut pouvoir le laisser respirer pour le laisser revenir aussi. Il faut avoir confiance en lui.

PC : pour moi, un des personnages les plus drôles, c'est Tirésias.
LD : C'est-à-dire ?
PC : il arrive, il est aveugle, un aveugle qui se place exactement là où il faut ! La comédienne a travaillé avec des lunettes noires, elle qui a déjà une vue faible ! Ce qui était drôle c'est qu'elle suit Créon qui gigote vraiment sur le plateau. Il n'est pas tranquille quand arrive Tirésias donc il bouge beaucoup. Et elle ne va qu'aux endroits où il est censé s'arrêter. Elle a un parcours très délimité, elle va le chercher là où il est, sans avoir à faire tous les détours que lui fait autour d'elle. […] Elle a ce décalage naturel qui fait que quand elle dit : « seigneur de Thèbes ! », d'un coup, ça crée un quelque chose qui fait qu'elle n'a pas besoin de faire autre chose que de dire son texte simplement avec sa petite voix fluette. C'était assez rigolo : comme le petit coup sur la tête qu'elle met sur Créon, tu vois ; ou quand elle dit : « ne t'entête pas », comme si elle parlait à un enfant. Je demandais toujours à Jacqueline de sourire son texte de l'intérieur, pour créer une distance avec ce que les gens doivent entendre, et ils feront eux-mêmes leur propre psychologie du personnage ; il n'y a pas à faire de psychologie avec Tirésias, il n'y en a pas, c'est aux spectateurs de le faire.

[…]

LD : et le comique qui est associé au personnage du Garde
GB : on a couplé le Messager et le Garde
PC : en fait ils représentent dans notre mise en scène, ceux qui sont aux ordres de Créon. Et on en a fait un seul personnage. C'est quelqu'un qui a peur de Créon et donc c'est peut-être ça qui le rend un petit peu comique ; son intérêt c'est de ne pas se faire tuer, de ne pas se faire tabasser ou d'être puni à la place de quelqu'un d'autre. Parce que ce n'est pas lui qui a enterré le corps, c'est juste lui qui l'a découvert. On lui donne un ultimatum : s'il ne découvre pas celui qui a enterré le corps, c'est lui qui « va prendre pour » la personne qui a commis cet acte répréhensible. Son intérêt c'est de trouver le coupable à tout prix...

GB : c'est ce décalage avec l'acte dramatique. Il est complètement extérieur et en même temps mêlé de force à l'histoire. Et je trouve que c'est ça qui crée l'aspect drôle de ce personnage. Il est complètement en décalage avec tout ce qui se passe autour, il n'y est pour rien, il n'a rien demandé
PC : il représente le peuple aussi.
GB : ils ont tiré à la courte paille
PC : il ne réfléchit pas réellement, il est juste confronté à des problèmes.

LD : comment lui avez-vous demandé de travailler ?
PC : j'ai dirigé le comédien en prenant comme un exemple simple : comme si tu venais dire à ton père ou à ta mère que ton petit frère a fait une bêtise et que tu as toujours peur de prendre pour ton petit frère ou ta petite sœur, tu vois. Ce sont des exemples très concrets de la vie quotidienne...
GB : il est dans sa petite vie, c'est ça qui est très drôle,
PC : il y a un moment où il énerve tellement Créon que Créon prend son arme et la lui pointe sur la tempe. Comme il n'est pas conscient de ce qu'il est en train de raconter, il a juste peur pour lui. Il ne voit pas la grande Histoire, il ne comprend pas ce que Créon comprend devant cette annonce : toute légitimité lui est enlevée, ça c'est la grande Histoire que Créon voit. Le Garde ne voit pas ça. Le Garde voit (signe trou de la lorgnette)
LD : à sa petite échelle
PC : […] Et c'est Créon qui oblige le Garde, même s'il n'y arrive pas, à prendre du recul à comprendre la situation d'un autre point de vue.

LD : ensuite vous lui faites jouer le Messager, alors il prend une autre toute autre envergure ?
GB : on a couplé les deux personnages pour n'en faire qu'un, pour qu'il y ait une évolution ; parce qu'on trouvait ça dommage qu'il n'y en ait pas. On voulait créer un vrai parcours, une vraie chose qui s'ouvre. On aime bien quand même les choses qui éclosent.
PC : quand il vient en tant que Messager, il porte une parole qui est au-delà. C'est comme si le Garde prenait conscience justement de ce monde élargi et où il pouvait raconter la descente de Créon au tombeau, son fils et tout ça... c'est comme s'il se mettait à distance,

il n'est plus dans ses problèmes, il a compris qu'il faut s'ouvrir, ou tout du moins ouvrir son horizon pour pouvoir ensuite dire des choses plus larges.
[…]
Il ne vient plus avec son arme. Comme Garde, il avait son arme, alors qu'en tant que Messager, il laissait tomber ce qui faisait sa fonction première qui était d'être un soldat à la solde du gouvernement. Tout d'un coup il a enlevé son arme, parce qu'il y a une sorte d'humanité qui se produit chez lui. C'était assez intéressant. Enfin c'est vraiment notre interprétation.
GB : en travaillant en troupe, on aime bien aussi donner des parcours denses. On évite de donner des petits parcours fonctionnels. Ce qui est le cas, dans la pièce, que ce soit le Garde ou le Messager, c'est assez fonctionnel comme statut. En couplant les deux personnages, c'est intéressant pour le comédien de créer un autre personnage avec ces deux là.

LD : il arrive aux metteurs en scène de modifier la trajectoire de certains personnages
PC : Il nous est même la même chose pour la femme de Créon
LD : oui j'allais vous demander
PC : On n'avait pas le budget pour avoir une comédienne pour jouer Eurydice, donc on a enregistré sa voix, c'est elle qui devait le dire... Pour le Messager, c'est venu aussi d'une contrainte budgétaire et de production. Donc plutôt que de faire venir une comédienne sur le plateau, il nous a paru plus simple de faire dire au le Messager son texte. À ce moment-là le Messager est dans la lumière, il se met à pleuvoir, ça se passe à l'extérieur derrière cette tulle en grillage. Là c'était important parce que ça venait quand même au départ d'une contrainte de production.

[…]

LD : Et pour monter vos spectacles ?
GB : on travaille 9 mois / un an avant de faire un projet. Donc en général quand on arrive le premier jour de répétition, on est assez fourni en argument, mais on attend d'avoir trouvé le schéma qui puisse faire qu'on emmène une équipe dans le projet.
Et la technique aussi ! Nous en tant que comédiens, on a notre parcours, les enjeux qui se jouent avec notre partenaire, mais il y a quelque chose de plus grand que ça qui est le spectacle, qui va être tout l'univers vidéo qui est très fort. Si nous ne sommes pas à la hauteur, ça ne marche, parce que la technique est au top tous les soirs. Donc c'est très étrange pour les comédiens d'appréhender en fait cette globalité, c'est ce qu'on travaille tout au long des répétitions.
PC : Si le comédien n'est pas au niveau de l'habillage de l'ensemble, il peut se faire manger par la vidéo, il peut se faire manger par l'univers du spectacle. On monte des spectacles qui sont très exigeants pour les comédiens, mais c'est aussi très jouissif. Exigeant parce que tu ne peux pas être à côté.
GB : il y a quelque chose d'immuable, de très fort, et c'est un partenaire qui est impalpable pendant longtemps lors des répétitions.

PC : je pense par exemple à Créon qui a une partition énorme avec le coryphée,
GB : oui, c'était « galère » pour lui !
PC : parce que nous n'avons pu tourner avec Bernard-Pierre Donnadieu tout de suite. Donc tu avais l'assistante qui donnait le texte. Le temps en plus que je monte les images, que je mette tout ça en place, que ça marche techniquement… Mais c'était drôle de voir un comédien qui disait : « – il devrait pas parler là ? – si si, attends deux secondes… »
LD : et tous les soirs il fallait le « réactiver », ou c'était programmé ?
PC : non, c'est un technicien qui suivait. Surtout qu'à l'époque, on n'avait pas encore d'outils très perfectionnés. Il y avait 25 télévisions sur le plateau, donc il fallait 25 lecteurs DVD. Chaque télé était connectée à son lecteur. Et j'avais fait un travail énorme, sur chaque DVD il y avait des pistes qui correspondaient à une partie. Une piste, pour une télé, pour un moment.

[…]

PC : pour aller encore plus loin, chaque personnage représente des choses par rapport à un moyen de diffusion de l'image. Créon c'est la vidéosurveillance : des caméras de surveillance pas très perfectionnées, avec des images de mauvaise qualité dans de vieilles télévisions ; on est sur du contemporain mais vieilli (des caméras sans ouverture, sans réelle possibilité de faire de réglage...). Hémon arrive avec un côté beaucoup plus technologique, il a un écran sur lequel avec des moyens futuristes, il montre des images beaucoup plus contemporaines et actuelles (ce sont des choses maintenant que l'on peut faire, comme le tactile). Entre Créon et Hémon il y a déjà une différence de technologie et de génération. Et puis il y a Antigone qui elle est dans le cinéma : le plus souvent elle est dans un rectangle, le rectangle étant le cinéma ; le carré, la télé. Et on peut comme ça étirer le sens. […] Quand Créon regarde ses écrans de télés, il ne voit pas la vérité, il pense que parce qu'il a disposé ses caméras, il voit la vérité, mais ces images brouillées ne sont pas remises dans leur contexte. Ce sont ses ordres que l'on voit défiler dans ces télévisons. […] La dramaturgie de l'image pour nous est très intéressante et très importante : d'où vient l'image ? Pourquoi ? Qu'est-ce qu'elle raconte ? Qu'est-ce qu'on en fait ? Est-ce que le média est bon ou non ?

GB : Il est 3heures. Il va falloir qu'on aille répéter. Tu veux venir, tu avais d'autres choses dont tu voulais parler ?

LD : Non, merci beaucoup, j'ai un train à prendre et je pense avoir posé toutes les questions que j'avais en tête. Merci en tout cas du temps que vous m'avez accordé.

*Adel Hakim m'a reçue au théâtre des Quartiers d'Ivry le 22 janvier 2014 pour faire cette interview. J'avais pu le rencontrer au préalable lors d'un entretien en groupe qui avait eu lieu à l'issue de la représentation d'*Antigone *à Fontenay-sous-Bois le 29 novembre 2013.*

Liselotte Deforge : Bonjour Adel Hakim
Adel Hakim : Bonjour

LD : Tout d'abord, j'aimerais bien que vous me parliez de votre relation et de votre rencontre avec le Théâtre National Palestinien, de la naissance du projet d'*Antigone*.
AH : J'étais allé en 2008 là-bas voir un spectacle, à Jérusalem Est, mis en scène par Nabil El Hazan qui est franco-libanais. C'était une pièce de Carole Fréchette, auteur canadienne, et donc c'était joué par cinq acteurs palestiniens, dont certains se sont retrouvés sur *Antigone*, comme Tirésias, le Garde et Créon. J'avais beaucoup aimé ce spectacle, et comme je dirige les Quartiers d'Ivry, on avait invité ce spectacle à être donné, peut-être en 2009, quelque chose comme ça. Et je m'étais rendu compte, d'une part qu'il y avait beaucoup de réactions du public en face de ce spectacle et de ces acteurs, et j'ai eu envie de faire une coproduction avec un théâtre ici et le PTN. Donc j'ai longtemps réfléchi à ce qui pouvait convenir, parce qu'évidemment lorsque l'on travaille avec les Palestiniens, c'est difficile de faire abstraction du contexte dans lequel ils vivent et en même temps j'avais envie que ce soit une pièce universelle qui parle des droits de l'Homme en général et pas de la situation spécifique du conflit régional là-bas. Donc finalement on est arrivé à *Antigone*.
Au départ *Antigone*, ça ne les enthousiasmait pas beaucoup, ils se demandaient en quoi une pièce qui date d'il y a 2500 ans ça nous concerne, on a tellement de tragédies à raconter justement dans notre vie quotidienne etc. et puis finalement, dès qu'on a lu le texte, […], dès qu'on a commencé à répéter à Jérusalem, que j'avais fait la distribution, parce que je cherchais surtout les jeunes acteurs (Ismène, Antigone et Hémon), voilà, dès qu'on s'est plongé dedans, tout le monde s'est reconnu. Oui, ils se sont tous reconnus, ils se sont beaucoup investis dans les propositions qu'ils ont faites sur les personnages, et ils ont vu que ça fonctionnait, aussi auprès les spectateurs eux-mêmes, surtout en Europe, en Palestine, ils n'ont pas l'habitude de ce genre de théâtre. Ici en Europe, on est plus habitué au classique, on connait les Grecs, on connaît *Antigone*, même si on ne connaît pas la pièce dans le détail, il y a eu quand même la pièce d'Anouilh ; là-bas, il y a moins de tradition théâtrale, la tradition artistique est plutôt en art plastique, en poésie, en musique. C'est assez différent sur ce plan-là.

LD : mais ça leur a parlé quand même ?
AH : oui oui, ils ont été très émus en fait lorsqu'ils ont entendu la voix de Mahmoud Darwich par exemple sur le poème qui remplace le dernier chœur de Sophocle. Donc les gens ont bien réagi là-bas, mais je ne pense pas autant qu'en Europe. Lorsqu'on a joué à Chypre, en Belgique ou en France, c'est vrai que la réaction du public était encore plus émotionnelle qu'en Palestine.

LD : d'accord. Donc il y a d'un côté le contexte politique actuel [...] et en même temps des questions intemporelles : –vous aviez dit, les droits de l'homme, la résistance et les relations H/F– j'ai trouvé que vous les aviez traitées d'une certaine manière. Il y a des thématiques qui en parlent ; il y a l'attachement à la terre, les relations à l'amour et à la mort, et la folie et l'anéantissement. J'aurai bien aimé que vous me parliez plus de ces thématiques.

AH : C'est-à-dire, ce qui est beau dans la pièce de Sophocle c'est qu'elle n'est pas manichéenne, l'auteur ne prend pas parti pour Antigone ou pour Créon. La réaction par exemple d'Hémon est très émotionnelle, on ne sait pas s'il fait tout ça parce qu'il aime Antigone, ou parce qu'il le fait au nom des droits de l'Homme comme elle. On ne sait pas. Et c'est vrai que tous les arguments qu'il échange avec son père peuvent être à double sens. Est-ce qu'il essaye de sauver sa fiancée ou est-ce qu'il se bat pour la justice ? Donc déjà ce personnage est intéressant sur ce plan-là.

LD : c'est vrai que vous avez vraiment appuyé sur le personnage d'Hémon, ce qui n'est pas forcément le cas d'habitude, le fait qu'à la fin de son discours il a envie de s'en prendre à son père violemment, comment l'expliquez-vous ?

AH : oui oui oui, c'est au moment du travail de la scène, au départ, on ne sait pas. Mais à la fin de la scène il dit : « il y a quelqu'un qui va mourir à cause de ta décision ». Et Créon répond « tu veux dire que tu me menaces, tu veux me tuer ? C'est ça ? » et il ne répond pas. Il ne dit pas, « non ce n'est pas toi que je vais tuer, je vais me tuer moi-même ». Et donc c'est très intéressant qu'il y ait cette ambiguïté, parce que même dans le récit du Messager à la fin, il tire sur l'épée et il attaque d'abord son père, Créon esquive le coup et c'est ensuite qu'il se suicide. Donc il y a une histoire soit de suicide soit de meurtre du père. Je pense que c'est une problématique qui appartient à Sophocle, puisque c'est lui qui a écrit *Œdipe Roi*, avec un Œdipe qui a tué son père. Donc je pense que garder cette ambiguïté c'est extrêmement intéressant, pour la scène entre Hémon et Créon. Après Ismène change d'avis et en même temps elle ne va pas mourir dans la pièce. Elle n'est pas d'accord avec Antigone, ensuite elle s'associe à elle, une fois qu'elle a commis l'acte qui fait qu'elle est condamnée à mort par Créon. Elle va vouloir être de son côté, mais c'est après coup. Donc voilà, les trois personnages qui défendent le droit n'ont pas exactement la même position. Antigone a la position la plus extrême. Et dans ce sens, parce qu'elle a cette position extrême, elle est une extrémiste. Je pense qu'elle est une extrémiste comme les kamikazes justement. Ce sont des gens qui n'ont plus peur de la mort et en Palestine, il y en a beaucoup. Beaucoup beaucoup. Il y a beaucoup de martyrs, de gens qui se font exploser, qui meurent dans des attentats etc. Ça appartient aussi aux mouvements de résistance. Ça a été le cas en France pendant l'occupation, des Jean Moulin il y en eu beaucoup. Des gens qui sont morts pour leurs convictions. Ça donne à réfléchir, c'est-à-dire qu'il y a un moment où les gens vivent dans une telle misère, que vivre ou mourir c'est la même chose et mieux vaut mourir dans la dignité comme ils disent que vivre dans la honte. Donc voilà. Mais on peut aussi ne pas être d'accord avec cette position. Par contre Créon est un type très rigide et qui a peur de céder son pouvoir, surtout à une jeune femme comme ça, c'est là où il y a la question entre les hommes et les femmes, mais Créon change d'avis, donc il est moins rigide presqu'Antigone je dirai, même s'il change d'avis trop tard. Mais il change

d'avis. Donc voilà. Je pense que c'est une pièce qui mène le spectateur à se positionner pour qu'il entre dans la tragédie avec toute sa complexité. Et ça, c'est très très fort dans la pièce de Sophocle. Vraiment très très fort. En plus c'est une pièce courte. Au niveau du texte elle dure à peine 1h30. Là le spectacle dure 1h50 parce qu'il y a des musiques... mais au niveau du texte c'est 1h30 et c'est un condensé incroyable de la tragédie du droit et de la justice.

LD : Et vous par rapport à la tragédie grecque ou Sophocle, vous avez des affinités particulières ?

AH : ah pour moi, la tragédie grecque est un modèle absolu de dramaturgie. On n'a jamais fait mieux, jamais. Et c'est vrai que je travaille beaucoup sur le concept de tragédie et modernité. Qu'est-ce que ces pièces vieilles de 2500 ans ont à voir avec notre époque ? Pour parler de tragédie et de modernité, déjà il faut définir ce qu'est la tragédie. La tragédie n'est pas un fait divers. La tragédie c'est un fait de violence qui a des origines. Antigone par exemple est la fille d'Œdipe et lui, le fils de Laïos. Et cette famille est le produit d'un processus tragique, d'une somme d'événements qui fait qu'on en arrive là, à cet extrémisme d'Antigone. Et toute la mythologie grecque est toujours généalogique. Si on pense à la guerre de Troie, par exemple, c'est une généalogie. Ce sont des faits qui ont une origine, qui se développent, etc. et qui vont finir jusqu'au retour d'Ulysse chez Pénélope, avec tous ces événements de la vie qui se rajoutent et qui produisent de la violence et de la haine et de la folie... je pense que ça c'est une très grande force des tragédies grecques.
Ensuite, en quoi c'est moderne et quelle est la signification de la modernité, où elle commence ? Moi je pense qu'elle commence en réalité sur le plan conceptuel, pas de la technologie. La modernité c'est pas juste avoir « des joujoux électroniques ». Cette modernité a commencé au moment de la Renaissance, parce qu'au XVIIème les gens se sont reconnectés après presque 1500 ans d'obscurantisme. Ils se sont reconnectés sur quoi, sur les mythologies grecques, que ce soit Racine, Corneille, Shakespeare, ils ont relu les tragédies grecques. L'âge d'or espagnol, et donc la Renaissance et la modernité ont été la reconnexion avec la philosophie et l'art grec. Ce qui est étonnant. Après on peut dire oui, ça a commencé avec Descartes qui a fait la table rase, il a lancé la rationalité sur une autre orientation que les Grecs, mais quand même il y a une connexion très très forte. Et même le retour de la démocratie avec les Lumières était très inspiré de la démocratie athénienne.

LD : l'idée de modernité que vous exposez est liée du coup à ces mythes ?

AH : d'une part c'est très intéressant et sur le plan formel ce sont des schémas qui n'ont jamais été repris après. C'est-à-dire que « c'est quoi la tragédie grecque » ? Ce sont des protagonistes, qui sont des rois des reines des princesses, parce que c'est quand même une princesse Antigone, c'est une fille « gâtée » par le sort et c'est pour ça qu'elle a autant de visibilité. Donc il y a les protagonistes et les histoires de famille qui sont construites autour d'eux. Ensuite il y a les messagers, qui sont des personnages très très importants parce qu'ils font que le spectacle de la violence, elle ne se construit pas sur le plateau ;

c'est pas du spectacle de la violence, mais c'est de la pensée de la violence. Tous les actes violents se produisent hors du plateau. Et sur le plateau on en voit que les conséquences...

[…]

Ce sont les messagers qui racontent ce qu'il s'est passé à l'extérieur. Donc la violence, et les effets de la violence physique se produisent dans l'imaginaire du spectateur. Parce que le théâtre grec est d'abord un théâtre des idées et pas un théâtre du spectacle. C'est possible qu'ils fassent du spectaculaire, on peut s'interroger sur la manière avec laquelle ils montaient ça à l'époque. Mais quand même, le fait qu'il y ait cet extérieur où se passe la mort où a lieu la violence extrême, ça c'est très intéressant. Et puis bien sûr, le 3ème personnage c'est le chœur, qui est l'intermédiaire entre le public et le spectateur. Entre le public et les acteurs. Et c'est une chose qui ne s'est pas reproduite après, dans le théâtre jamais. Peut-être Brecht un petit peu et même c'est tout. Et même ceux qui ont repris des thèmes de mythologie grecque ne font pas exister ces trois types de personnages.
Et bien sûr, c'est l'unité d'action, l'unité de lieu et l'unité de temps. Ça aussi ça rapproche beaucoup les personnages des spectateurs : ça se passe dans le même espace temps que les spectateurs, et ça aussi c'est un modèle et ça fait qu'on n'essaye pas de nous donner l'illusion qu'on est ailleurs, on le fait seulement avec les mots. C'est-à-dire que même le décor de la pièce de théâtre se construit dans la tête du spectateur, et ça c'est une caractéristique très importante du théâtre.

[…]

LD : et pour parler de lyrisme, j'ai deux questions. Une qui est plutôt culturelle, j'ai vu qu'il s'agissait du Trio Joubran et de Mahmoud Darwich aussi, je ne les connaît pas et j'aimerais bien que vous m'en parliez. Puis à propos du chœur dans la tragédie grecque : qu'apporte le chœur au théâtre aujourd'hui, sachant qu'on n'est plus du tout habitué à le voir ?
AH : déjà Mahmoud Darwich, c'est un grand poète palestinien que je connais depuis très très longtemps et dont j'avais lu les poèmes. On a fait beaucoup de lecture de ses textes, ici aux Quartiers d'Ivry, mais aussi dans d'autres lieux. Ce qui est intéressant avec lui c'est que lui-même est très en relation avec la mythologie grecque et la culture grecque. Il a écrit un très beau poème d'ailleurs qui s'appelle *Sophocle*, et dans le poème qu'on utilise dans *Antigone*, il cite les écrits d'Eschyle.
LD : quel est ce poème ?
Ah : le poème s'appelle *Sur cette terre* (il y a ce qui mérite la vie). D'une part Mahmoud Darwich connaît très bien la tragédie grecque, il se dit lui-même dans certaines interviews « poète troyen », parce qu'il célèbre la défaite et pas la reddition. Puisque le peuple palestinien est vaincu comme l'ont été les Troyens. C'est une lutte pacifique bien sûr, c'est un poète, il ne prend pas les armes, il ne va pas tuer des gens. C'est juste par le concept qu'il essaye de définir ce qu'est la tragédie palestinienne. Et en plus la relation qu'il y a entre Sophocle et Mahmoud Darwich, c'est qu'il parle de la société dans laquelle il vit,

comme Sophocle, et il le fait comme Sophocle avec un style littéraire absolument sophistiqué et très sensuel en même temps. C'est vraiment une sensualité des mots, un amour de la vie, une conscience de la mort, une acceptation de la mort. Puisque la mort et la vie sont associées forcément, il ne peut pas y avoir l'une sans l'autre. Et donc ils vont dans le même sens, Mahmoud Darwich et Sophocle et c'est pour ça que ça ne me semblait pas une trahison, disons, de remplacer le dernier chœur de Sophocle qui est assez compliqué parce qu'il parle des dieux grecs de manière presque hermétique, je dirais, pour un public contemporain qui n'a pas la culture. Donc c'était plus adéquate, disons, d'amener ce poème de Mahmoud Darwich à ce moment-là plutôt que de garder le poème de Sophocle. Donc ça c'était une chose qui pour moi créait du lien entre la Palestine et la Grèce. C'est un monde méditerranéen...

LD : il y a eu énormément de rapports de toute façon dans cette région pendant des millénaires entre la côte et la Grèce.

AH : mais les traditions, les coutumes sont très proches. Même la cuisine, la cuisine grecque, c'est la cuisine méditerranéenne [...].

Et donc l'autre chose qui pour moi était un lien très éblouissant même, c'est qu'il y a un compositeur grec dont j'aime beaucoup les musiques et qui a écrit beaucoup pour le théâtre ancien c'est Mános Hadjidákis, compositeur grec de la même époque que Míkis Theodorákis, donc des années 70-80. J'écoutais ses musiques, j'ai toujours essayé de les utiliser dans mes spectacles avec les tragiques grecques ; et puis lorsque j'ai entendu les musiques du Trio Joubran, qui travaillait lui aussi avec Mahmoud Darwich parce qu'ils l'accompagnaient dans les récitals que faisait Mahmoud Darwich de ses propres textes, lorsque j'ai écouté cette musique je me suis dit que c'est une musique très semblable à celle de Mános Hadjidákis, donc c'est étonnant. C'était alors plus juste d'utiliser la musique du Trio Joubran qui est palestinienne que celle de Mános Hadjidákis. Pour montrer aussi l'adéquation qu'il y avait entre les deux cultures.

LD : Que pensez-vous que la musique apporte dans ce spectacle ? Des moments de poésie ?

AH : ben je pense que la poésie et la musique, loin d'effacer le propos politique le renforce. Parce que ça fait que le spectateur entre dans une sensibilité plus aigüe de ce que dit le personnage sur le politique. Ça me paraît très important. Et c'est ça qui fait la différence entre une œuvre d'art qui parle de politique et un discours politique qui serait ennuyeux au théâtre. Si on va au théâtre pour écouter les mêmes discours qu'on entend à la télévision alors ça n'a pas d'intérêt. Qu'est-ce qui fait la différence ? C'est justement la sensualité de la langue, c'est que les personnages parlent à partir de leurs sensations intimes et pas à partir d'un discours idéologique ou d'un dogme politique. La poésie et la musique aident beaucoup, et l'esthétique bien sûr, à une distanciation qui fait qu'on éveille les sens du spectateur, et pas seulement qu'on lui assène un discours. Ça ça me paraît important oui.

LD : par rapport aux mots justement et à la traduction, le texte arabe c'est celui d'Abdel Rahman Badawi, c'est ça ?
AH : oui oui
LD : comme je ne comprends pas l'arabe, c'est une traduction lyrique et poétique ?
AH : oui. Abdel Rahman Badawi, c'est un philosophe existentialiste égyptien, qui avait appris le grec. Je pense qu'il s'est peut-être servi de traductions française et anglaise pour construire son texte. La particularité de cette traduction c'est qu'elle est dans un arabe littéraire mais accessible à tout le monde. Par exemple, lorsqu'on cherchait une traduction d'*Antigone* avec les acteurs palestiniens, on avait trouvé un texte d'un très grand auteur égyptien qui s'appelle Taha Hussein, elle était emphatique. On l'a lue et c'était...
LD : difficile à mettre en scène...
AH : oui, parce que la langue de Sophocle est à la fois sophistiquée et exigeante, mais elle est populaire. C'est-à-dire que tout le monde peut la comprendre. Et c'est sa force. Donc on trouvait que la traduction d'Abdel Rahman Badawi correspondait bien. En sachant qu'en arabe il y a plusieurs niveaux de langues. Il y a l'arabe coranique qui est très compliqué, très difficile, même les gens l'apprennent de manière un peu phonétique, car elle est très difficile. Ensuite il y a l'arabe littéraire dans laquelle s'écrivent les romans en général... il y a la langue journalistique qui est encore différente, qui a un autre style, et il y a les dialectes, les langues parlées qui sont très différentes entre le Maghreb, l'Égypte, le Moyen-Orient... donc il y a beaucoup de niveaux de langues.

[…]

LD : Et d'ailleurs c'est vous qui avez fait les surtitres en français ? vous m'aviez dit que c'était beaucoup plus condensé, il a beaucoup moins de choses pour ne pas perdre le jeu de scène. Mais l'avez-vous traduit de l'arabe ou vous vous êtes-vous servi de traductions françaises ?
AH : non, moi j'avais déjà une version de la pièce il y a 20 ans parce que je pensais déjà la monter et je ne l'ai pas montée. Mais j'avais une version oui, que j'avais écrite et donc je me suis dit que j'allais la réviser en fonction de la traduction arabe et c'était exactement la même chose. J'ai dû condenser effectivement, comme je l'avais dit déjà, pour qu'il n'y ait pas trop de mot à lire, moins de mots... mais non non, c'était très semblable à la version arabe, ça correspondait très bien. Ça veut dire que les deux étaient fidèles finalement à Sophocle ?
LD : et vous pensez que vous pourrez m'envoyer cette version française ?
AH : oui

LD : pour parler de votre mise en scène maintenant, j'ai trouvé que c'était une mise en scène très moderne, en ce qu'elle utilise des tenues du quotidien et ce genre chose. Il me semble que Créon parle au micro à un moment, comme à une tribune. L'utilisation des photos aussi, celles d'Etéocle et Polynice comme ça projetées c'était intéressant. Dites-moi si vous voulez ajouter des choses à mon propos. J'ai trouvé que la conception du palais pouvait jouer sur la notion d'ouverture et de fermeture, avec toutes ces petites fenêtres. Parfois elles étaient fermées, parfois ouvertes, elles laissaient parfois transparaitre la lumière parfois non. Pensez- vous que l'ouverture et la fermeture font partie à la fois du décor, du cadre mais aussi de la pièce en elle-même ?

AH : C'est-à-dire qu'au départ j'avais l'idée d'un mur métallique. Un peu comme un mur de bunker, avec les trois portes, parce que c'est dans la *skéné* grecque ; la grande porte officielle du palais et les deux portes latérales, avec une, sans doute, qui donnait sur l'extérieur. C'est Yves Collet, le scénographe qui m'a dit qu'il faudrait qu'on mette des fenêtres dans le mur pour que ce ne soit pas juste un plan comme ça fermé. Et finalement, il y a 240 et 260 fenêtres qui s'ouvrent et qui se ferment en même temps. Et qui laissent passer, comme vous dites, la lumière. Et je trouve cette idée très belle parce que le mur fait beaucoup référence à la Palestine, il y a ce mur de 700km^2 qui coupe Israël et la Palestine en deux, sur tout le territoire. Et le fait qu'il puisse s'ouvrir pour laisser paraître la lumière, on trouvait ça très intéressant. Il y a aussi le sol qui laisse passer la lumière, ce sol grillagé comme ça. Donc il y a la lumière qui passe à travers le mur et la lumière qui vient de chez les morts, avec comme vous avez vu, cet espace où se joue la tragédie des protagonistes. Puis l'espace autour, périphérique où il y a le chœur qui intervient.

LD : d'ailleurs il y avait des tabourets dans cet espace qui m'ont fait penser au café au départ !

AH : oui c'est vrai. Alors on a essayé en répétition qu'ils fassent venir du thé ou des narguilés, mais c'était trop anecdotique… c'est bien aussi de pouvoir épurer vous voyez, il faut qu'il y ait un minimalisme dans les accessoires.

LD : il y avait aussi, il me semble, des écritures projetées sur le mur ?

AH : oui, il y a deux passage du chœur de Sophocle qui sont projetés en grec ancien sur le mur, ce qui faisait se réunir les trois langues aussi : le grec, le français et l'arabe.

LD : vous avez aussi ajouté des choses qui se passent sur scène alors qu'elles ne sont ni décrites ni évoquées dans le texte. Comme l'exposition des cadavres au départ et les lamentations des deux sœurs ainsi que son retour à la fin avec les deux autres cadavres de la tragédie.

AH : oui ce n'est pas dans le texte de Sophocle

Mais une des raisons pour lesquelles je voulais monter la pièce il y a 20 ans, c'était de me dire qu'il fallait qu'on voit les cadavres d'Etéocle et Polynice, et qu'il y ait un rituel des deux sœurs sur les cadavres. Oui oui, c'était une idée très ancienne que j'avais, et qu'on a mise en œuvre avec les acteurs.

LD : ça permet de comprendre. Le fait d'avoir mis en scène les cadavres, les sœurs qui pleurent et ce genre de chose. Ça nous rapproche tout de suite plus de ce que veut dire le rituel funéraire, ce que signifie la condamnation de Créon, qu'il y en a un des deux qu'on a vu là qui ne va pas pouvoir aller sous terre.

AH : voilà ! Et puis il y a cette symétrie au départ des deux morts, et la décision de Créon qui fait que ça devient asymétrique et injuste.

LD : Comment ça ?

AH : Il y a 3 morts à la fin : Antigone, Eurydice et Hémon. Mais on a fait revenir que deux corps celui d'Eurydice et celui de Hémon. Parce ce sont les plus proches de Créon. Et la tragédie qui au départ était celle d'Antigone et d'Ismène, devient celle de Créon lui-même. Avec les deux corps. Et puis c'était aussi effectivement une manière de fermer la boucle, dire que la tragédie se reproduit à différents niveaux.

LD : J'aimerais maintenant aborder mon sujet : je m'intéresse aux éléments comiques ou au rôle tragique du comique finalement dans la tragédie grecque ; et il semble que toute tragédie a sa part de relâchement. Quand je suis venue à la représentation, le public riait dans la salle,

AH : oui, il a toujours ri oui !

LD : c'est le Garde qui fait rire plus par ses mimiques et son jeu de scène presque, sachant qu'en plus on doit regarder le français, le jeu de scène en tout cas nous permet de rire. Comment lui avez- vous demandé de jouer ? C'était évident pour vous?

AH : C'est-à-dire que j'ai toujours pensé que c'était une scène comique, que c'était un clown ce Garde. Mais si j'ai choisi Daoud c'est parce que c'est un grand clown, mais lui ne le savait pas, enfin il ne savait pas que je l'avais choisi pour ça. Donc je ne lui ai pas demandé de faire rire le public. Je lui ai dit « le Garde a tellement peur qu'il n'arrive pas à parler, ni comment le dire » Et c'est parti de là. Voilà. En poussant jusqu'au bout cette sensation de peur du Garde, parce que ce n'est pas un personnage bègue, c'est la situation qui le fait bégayer, c'est la peur qui le fait bégayer, qui le fait être complètement confus dans son esprit, il ne sait pas s'il veut rester ou s'il veut s'enfuir, il ne sait pas s'il veut le dire ou pas le dire, il ne sait pas comment le dire etc. et c'est ça qui en fait un personnage comique, mais le but n'était pas de jouer un rôle comique mais de jouer à fond cette situation d'incertitude, d'hésitation et de peur. Finalement il s'est exprimé comme j'en avais envie. Parce qu'en plus il est très doué pour ça. Ça correspondait bien, il faut faire très attention à la distribution, quand on distribue une pièce de théâtre c'est plus de 50% du travail de metteur en scène ça. C'est très important, il ne faut pas se tromper là-dessus. Après je pense que dans les tragédies grecques c'est peut-être Sophocle qui a le plus d'ironie et d'humour.

LD : Mais on trouve de l'humour et de l'ironie chez tous les Tragiques !

AH : bien sûr ! Je pense que c'est l'ironie, le concept d'ironie chez les Grecs, ce qu'ils appellent l'ironie du sort, l'ironie des dieux peut amener aussi cette dimension comique effectivement mais à partir de l'ironie.

[…]

LD : et que pensez- vous que ça apporte à la pièce ?

AH : je pense que ça apporte de l'oxygène aux spectateurs ; c'est-à-dire qu'il y a en général les chœurs qui apportent des moments de respiration, parce que le chœur est beaucoup plus tranquille que les protagonistes dans leur tragédie et dans leur violence, et je pense que si on arrive à faire rire le public à un moment on va arriver plus facilement à le faire pleurer après. Alors que si on le maintient tout le temps dans un état de désespoir ou de tristesse ou d'angoisse, il y a un moment où il n'y a pas assez d'inspiration. Donc je pense que c'est une qualité d'une tragédie d'avoir des moments où les gens sourient, rient, c'est très bien, ils vont ressentir d'autant plus l'émotion de ce qui arrive après.

LD : et est-ce que lors des représentations qu'il y a pu y avoir à Jérusalem, il y a eu la même réaction du public ?

AH : oui oui, alors, sur le Garde beaucoup plus, parce que ça je ne l'ai pas demandé à Daoud, mais quand il joue le Garde, en plus du bégaiement, il fait des jeux de mots. Il fait plein de jeux de mots, il se trompe tout le temps dans ce qu'il dit. Ça c'était intraduisible, c'était impossible à traduire. Par exemple il se trompe lorsqu'il dit « le mort s'est levé, non pas s'est levé, on l'a recouvert, il est revenu, non il n'est pas revenu c'est pas ça... » et ce sont des mots qui se ressemblent beaucoup c'est presque des homonymes en arabe. Ça évidemment ça fait beaucoup rire le public, lorsqu'il dit je suis un malheureux il utilise un mot en arabe qu'il confond et il dit je suis un couteau : « je suis un couteau non non je suis un malheureux » mais c'est [MESKIN] et [SIKIN].... Ce sont des mots qui se ressemblent énormément. Il avait fait plein de lapsus comme ça le personnage. Donc évidemment les gens qui comprennent l'arabe rient beaucoup plus.

Sinon à part celle-là, il n'y a pas vraiment de scène comique. Si parfois certaines expressions de Créon lorsqu'il dit à Ismène qu'elle est une vipère et qu'il crache lui-même comme une vipère.

[…]

AH : On trouve des clowns dans le théâtre japonais où il y a les kyôgens. Ça permet de relâcher un petit peu la tension de la tragédie, c'est pas mal ça.

[…]

LD : Je pense vous aoivr posé toutes les quastions que je souhaitais. Je vous remercie pour ce temps que vous m'avez accordé.

*L'interview de Cyril Cotinaut s'est fait par écrit. Je lui ai envoyé un questionnaire en mars 2015, après avoir vu, à Nice, la représentation d'*Agamemnon *d'Eschyle, première pièce de la trilogie des* Enfants d'Atrée *qui regroupait donc* Agamemnon*,* Électre *de Sophocle et* Oreste *d'Euripide.*

LD : Merci de te présenter en quelques lignes, ton « histoire » ou ta formation théâtrales.

CC : Je commence par le théâtre de rue puis j'entre au conservatoire de Nancy (Didier Kerckaert), avant d'intégrer le 1er département de recherche et de formation à la mise en scène de l'ENSATT, sous la direction d'Anatoli Vassiliev. J'y découvre la méthodologie dite de « l'Étude ». « L'Étude » est une méthode de répétition, initiée par Stanislavski à la fin de sa vie, et qui a fait depuis plus d'un siècle ses preuves dans le théâtre russe. Fondée sur des règles strictes d'improvisation, elle vise à libérer l'acteur de la contrainte des mots écrits, en privilégiant son propre langage, développant organiquement ses propres moyens de jeu, dans le souci d'en faire un créateur à part entière du spectacle et de mettre en avant le sens du texte plutôt que sa forme. « D'Étude en Étude », l'acteur approche le texte sans apprentissage mécanique avec la mémoire de l'Action.

Ma 1ère école, celle de l'humilité (un théâtre sans applaudissements !), fondée sur l'improvisation et l'adaptation. Étrangement, il y a un monde entre l'univers du théâtre de rue et celui de Vassiliev. Le lien, c'est l'improvisation. La rue m'a appris à improviser, ce qui m'a, je crois, permis d'intégrer plus facilement la formation de Vassiliev à l'ENSATT. Ensuite, il y a l'idée dans le théâtre de rue d'un univers déjà existant, de la transformation de cet univers par la présence des acteurs, d'une esthétique etc. Le théâtre de rue se joue partout, pour tout le monde. Il est « populaire ». Mais après 10 ans de spectacles et festivals, j'ai eu le sentiment d'en avoir fait le tour, que les thèmes étaient épuisés, je sentais la limite de l'inconfort de la rue (bruits, interruptions, météo, station debout ou assis par terre…) pour aborder des problématiques philosophiques (là où les thèmes de la rue sont plus sociaux évidemment). Mais dans la rue, un trottoir est un ravin, une cabine téléphonique est le socle d'une statue aujourd'hui disparue… On en revient à l'idée de la transformation du réel par le théâtre.

LD : De manière générale, peux-tu me parler de la méthodologie de « l'Étude » ? Correspond-elle à ta vision de ce que doit être le théâtre aujourd'hui et pourquoi ?

Je ne vais pas te décrire la méthodologie de « l'Étude », j'en aurais pour des heures, sur ses fondements, ses objectifs etc.

Juste synthétiser en disant qu'elle redonne à l'acteur une place de créateur et non d'exécutant, elle est exigeante mais libératoire. Je pense qu'il faut redonner à l'acteur sa place d'artiste créateur, perdue au profit des metteurs en scène. Je ne sais pas si c'est ce que doit être le théâtre aujourd'hui, ce que je vois (notamment dans les écoles supérieures), c'est que le comédien se plaint d'être un exécutant tout en attendant les

consignes du metteur en scène. C'est un paradoxe, et en général, il trouve sa liberté en devenant à son tour metteur en scène…
Dans mon travail, la plupart des idées de jeu (je ne parle pas ici d'analyse dramaturgique) viennent des acteurs : le petit déjeuner de Clytemnestre, les bulles du chœur etc. Un acteur qui trouve une bonne idée défendra toujours mieux cette idée que si c'est quelqu'un qui la lui a imposée. En tant que créateur et force de proposition, il est responsable de ce qu'il crée. Cela lui demande créativité et rigueur. Les acteurs qui travaillent avec moi le font pour la plupart pour cette raison : parce qu'ils se sentent valorisés dans leur travail davantage que dans leur compétence. Mon rôle est de proposer une ligne thématique, philosophique forte, d'organiser leurs propositions, les aider à les accomplir, valider certains moyens de jeu, les coordonner pour que cela raconte la même histoire.
Cela me semble important que les acteurs ne soient pas que des intermittents du spectacle. Les spectacles que je monte leur appartiennent autant qu'à moi.

[…]

LD : Et d'où vient ce nom de TAC Théâtre ?
Les Russes souvent ajoutent en fin de phrase cette expression « eta tac ». Cela veut dire « c'est comme ça… ».
« Tu vas mourir, c'est comme ça… », mais il faut y ajouter un sourire, « on n'y peut rien, mais ce n'est peut-être pas grave, nous mourrons tous… ». C'est une expression de relativisation du drame ; c'est d'ailleurs une clé du théâtre de Tchekhov.
TAC.Théâtre, le nom de ma structure, c'est aussi ce « tac » russe…

LD : Parle-moi de ton premier contact avec les tragédies grecques : a-t-il été seulement en lien avec l'envie de t'intéresser aux figures féminines de la mythologie grecques (avec* Électre *et* Antigone*) ?
CC : Le 1er contact, c'est Platon et les dialogues socratiques, où il n'y a pas de situation, pas de fable. J'ai senti très vite la dimension universelle des textes antiques et j'ai voulu appliquer la « grammaire socratique » à des dialogues philosophiques encadrés par une situation forte.
Et puis, j'aime aussi le caractère vraisemblable qu'on trouve dans la mythologie grecque : elle propose des idées, des images, des fables que personne n'impose comme vraies. En revanche, elles sont vraisemblables, amusantes même et il m'est soudain davantage permis d'y croire que si on m'en imposait le dogme.

Enfin, je dois avouer que je n'ai « choisi » ni *Antigone*, ni *Électre*.
Les Figures féminines de la mythologique grecque, ça vient du fait que j'ai monté un labo où je n'avais que des filles ! C'était mon 1er labo à la sortie de l'ENSATT, je ne voyais pas quoi monter et j'ai demandé à une des participantes ce sur quoi elle avait en vie de travailler. Elle a répondu *Antigone*. J'ai dis « d'accord, mais alors Sophocle » … Et il y a eu une rencontre entre Électre et une des comédiennes, quelque chose qui m'a touché profondément.

Étrangement, on revient à quelque chose qu'on ne décide pas, une force supérieure, appelons ça Destin ou disons Hasard qui nous mène sur une voie. Je n'imaginais pas un jour monter une trilogie antique !
Du Hasard, du travail, du plaisir, des résonnances avec le monde et l'envie d'approfondir s'active…

LD : Qu'est-ce que ton approche théâtrale a pu apporter en plus à l'univers de la tragédie grecque ? J'ai lu que tu voulais retrouver un « théâtre-événement », cela fait-il référence aux conceptions du théâtre antique de Florence Dupont ?
CC : Et je ne connais pas les conceptions de Florence Dupont.
Je pense que la singularité de mon approche est dans le fait que je ne pense pas que, parce qu'il s'agit de tragédie, il faut que le ton soit tragique.
C'est une tragédie parce que cela se finit mal. Mais nos vies sont des tragédies, en cela qu'elles se terminent par la mort. Est-ce que cela nous empêche de rire, de nous émouvoir ? Je pense, peut-être, avoir pu donner davantage de légèreté au genre. Et justement, mélanger les genres, à l'image de la vie elle-même, qui est faite de tous les genres, vaudeville, comédie, drame etc.
Ensuite, je pense – et c'est là un point important – que le théâtre ne peut montrer ni des héros, ni des modèles.
La plupart des pièces de théâtre posent cette question simple « Comment vit-on ? »
Personnellement, je ne sais comment on vit. Mais les tragédies me montrent comment ne pas vivre, c'est-à-dire, pour résumer « je ne sais pas comment on vit, je ne sais pas quel modèle suivre, en tout cas, pas celui-là, ni celui-là, ni celui-là… ». C'est une démarche de quête de sens a contrario. Elle nous présente des anti-modèles.

Chez les Russes, une des règles de base est la suivante : la base de l'action dramatique, c'est le conflit. Y compris quand on n'a que deux personnages sur le plateau.
Antigone/Électre : sans conflit, il n'y a pas d'action. En partant du principe qu'il existe toujours un conflit, et notamment avec le coryphée ou le chœur, le dialogue commence à devenir intéressant.

Par ailleurs, un autre fondement de mon travail est de donner la connaissance des événements à toutes les figures. Ils savent ce qui va se passer. C'est fondamental, il n'y a pas d'effet de surprise, cela éloigne de l'idée de personnage qui, lui, ignore, ce qui va lui arriver.
Le jeu se joue comme une partie d'échecs. Chaque jour, chaque soir, on bouge les mêmes pions avec la conviction absolue que cette fois, on va gagner la partie. Comme une obstination perpétuelle. « Cela fait 2500 ans que je meurs, mais ce soir, pour la 1ère fois, je changerai le cours de ce qui est écrit ». Cela donne beaucoup de forces aux acteurs.
Je me souviens de dire à la comédienne qui joue Clytemnestre dans Électre « Ce soir, tu vas être tellement convaincante dans tes arguments que tout le monde se lèvera pour t'empêcher de mourir dans les bras d'Oreste ». De même, chaque soir, Oreste doit croire qu'il peut changer le cours de ce qui est écrit, il doit être toujours plus convaincant dans

ses arguments. Mais chaque fois, la même chose se passe. Il y a une fatalité tragique, malgré tous les efforts des figures.
Lutter contre la tragédie, c'est aussi un point de départ vers l'idée de la comédie. Lutter contre l'inéluctable par le rire et la dérision…

LD : Est-ce une pensée que tu as perçue aux contacts des différents Tragiques ou bien t'inscrits-tu dans des courants d'influences ?
CC : Je ne suis pas un universitaire. Je n'ai aucune connaissance littéraire ou presque. C'est le travail qui m'apprend le fonctionnement et après, quand je lis un texte qui confirme ce que je pensais, je suis content ! Du coup, maintenant, quand je lis des préfaces par exemple, quand je tombe sur une traduction que je n'avais pas, j'ai beaucoup de recul, je comprends ce qui est dit, mais je peux également m'inscrire en faux.
J'ai lu de nombreuses traductions d'*Électre* et d'*Antigone* de Sophocle. Et je constate de grandes différences de traduction. En revanche, je n'ai trouvé que peu de traductions de *l'Oreste* d'Euripide. Et là, étrangement, très peu de différences. Comment expliquer cela ? *Électre* et *Antigone* de Sophocle sont des pièces régulièrement montées. *Oreste*, beaucoup moins, voire presque jamais. Je pense que les traducteurs modernes portent déjà en eux et sans le vouloir, une image de qui est Antigone par exemple. Leur traduction est influencée par ce bagage culturel. En revanche, connaissant moins la figure d'Oreste chez Euripide, le traducteur démarre son travail sans idée préconçue du thème ou du personnage. C'est pour dire qu'une traduction est toujours subjective.
Mais il est intéressant de lire des traductions datant de 1700 et quelques. Je les ressens parfois comme plus justes. Donc, j'essaye, autant que faire se peut, d'échapper à mon propre bagage ou du moins de le regarder avec méfiance. L'autre jour, je lisais une analyse d'*Agamemnon* et c'était étrange, parce que ça racontait une autre histoire que celle que moi je racontais. Cela parlait de cet Agamemnon qui ne voit pas le piège de sa femme, trop auréolé de sa gloire. Simplement, je ne lis pas ça dans le texte. Pour moi, il est évident qu'Agamemnon sait ce que lui prépare Clytemnestre. Les rumeurs de l'adultère se font entendre… Le texte est rempli d'indices : Par exemple lorsque l'on dit : « *Clytemnestre, fille de Leda, gardienne de la maison…* », pourquoi citer Léda, plutôt que Tyndare ? Parce que Léda a eu une aventure avec Zeus… Ce n'est donc pas anecdotique de la nommer de cette façon.
Si je me laissais aller à l'influence de cette préface dont je parlais, je ne ferai qu'illustrer le point de vue d'un plus lettré que moi. Donc je lis tout ce que je peux trouver, ou presque. Mais avec beaucoup, beaucoup de distance. Je note les différences, je les garde comme des pistes de réflexion, mais sans jamais adhérer complètement à l'une ou l'autre. En tout cas, jusqu'à présent, dans la tragédie antique, cela ne m'est jamais arrivé. C'est souvent après coup d'ailleurs que ces « influences » m'intéressent : elles me permettent de me situer, au milieu des points de vue. C'est plutôt le travail de plateau qui me permet de lire et de comprendre ensuite les exégètes. Cela me permet de renouveler mes paroles auprès de mes acteurs et de les appuyer parfois par un texte intelligent et publié ! Mais, là encore, jamais au préalable.

LD : Et pour parler des* Enfants d'Atrée *en général : pourquoi ce regroupement de pièce ?
CC : Le projet est né suite à *Électre* de Sophocle. Nous n'avons pas l'*Oreste* de Sophocle, en revanche, il existait celui d'Euripide. Du coup, l'idée un peu folle, une utopie, l'idée de reconstruire une trilogie antique respectant l'ordre chronologique de la saga et des auteurs. À ma grande surprise, cela n'avait pas été fait. Je me doutais que cela allait être compliqué car il m'a fallu faire un choix crucial : révéler les différences, les variations, les écritures etc. entre les auteurs ou atténuer ces différences au profit de la lisibilité de la fable. J'ai opté pour la seconde option. Cela n'a pas posé de difficultés dans la transition *Électre* > *Oreste*. Cela a été plus compliqué avec Eschyle et *Agamemnon*. Notamment en en ce qui concerne la langue. Eschyle construit une langue métaphorique fondée sur les sous-entendus, là où Sophocle et Euripide sont très concrets, directs.

LD : Peux-tu préciser rapidement les messages que tu as voulu transmettre en fonction des différentes pièces montées pour ton projet ? ce qui lierait finalement ce regroupement de pièce ?
CC : C'est une vaste question là encore ! Pareil je vais simplifier :

- *Agamemnon* : la vengeance rétablit la Justice (rééquilibrage, réparation). Mais crée un nouveau déséquilibre qui nécessitera à son tour réparation.
Le dialogue principal entre le Chœur et Clytemnestre repose sur une question simple : peut-on être heureux en commettant une injustice ? Tuer peut-il rendre heureux ? La vengeance peut-elle engendrer un réel apaisement ?

- *Électre* : Agir par soi-même ou non. Absence de rééquilibrage de l'injustice par les dieux : début de l'athéisme. Électre attend 7 ans que la mort de son père soit réparée. Après 7 ans, rien ne s'est passé. Si les Dieux existent, s'ils sont justes, pourquoi n'interviennent-ils pas ?

- *Oreste* : le principe de responsabilité de nos actes. Surtout, celui de responsabilité partagée. Là où nous rejetons souvent la faute sur un coupable, il s'avère que les malheurs ont toujours plusieurs causes, plus ou moins directes. Directement, Hélène n'a aucun lien avec le meurtre de Clytemnestre. Indirectement, par la guerre de Troie, si. Où commence notre responsabilité et où s'arrête-t-elle ?

Donc, schématiquement, on part d'un déséquilibre (le meurtre d'Iphigénie, une innocente), qui appelle à une réparation (individuelle, personnelle, horizontale > meurtre d'Agamemnon) qui appelle à une nouvelle réparation (Oreste, mandaté par les dieux tue sa mère) et enfin la fin du cycle tragique, à partir du moment où Oreste ne cherche pas à se dédouaner sur Apollon. L'homme devient pleinement responsable de ses actes.

[…]

LD : Peux-tu me parler de ton rapport au texte grec ainsi qu'à la traduction ? Peux-tu me préciser les traductions sur lesquelles tu as travaillé pour* Agamemnon *et s'il y a une trame[1] de texte à laquelle je pourrais avoir accès ?

CC : « Traduire c'est trahir » dit Peter Brook.

Pour *Agamemnon*, j'ai travaillé sur les traductions de Florence Dupont, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, Paul Claudel, Leconte de Lisle, Laporte du Theil, André Bonnard, Paul Mazon, Emile Chambry, Victor Henri Debidour… Mais il ne s'agit pas d'un mélange de traductions parce que légalement c'est interdit. Et puis, qui dit traduction dit subjectivité du traducteur ! J'essaye d'éviter cette subjectivité pour entrer dans une subjectivité du plateau : quel acteur va dire le texte, qu'est ce qui convient le mieux à sa nature, comment comprend-on le mieux la phrase.

Pour *Agamemnon*, j'ai donc tout retraduit moi-même, en comparant le texte aux traductions existantes, en partant au départ des vieilles traductions libres de droit qui me paraissent moins orientées. Il en est sorti un texte que j'ai composé avec une de mes comédiennes. On a cherché la meilleure manière de dire la chose et notamment en lisant de nombreuses fois à voix haute. Certaines fois on a adapté car l'exemple est impossible à comprendre ou bien j'ai ajouté des informations qui peuvent nous être totalement étrangères : « *Clytemnestre, fille de Léda, qui autrefois partagea sa couche nuptiale*… »

Le but, au-delà du respect « sacrosaint » du texte, c'est la transmission du sens[2].

Ensuite, mais là aussi, cela serait vraiment long à expliquer, je pars du principe que l'Action ne passe pas par tous les mots du texte, mais par quelques uns seulement. Je cherche donc, schématiquement, en fonction du thème et de la thèse à défendre quel est le(s) mot(s) qui me semble(nt) le(s) plus important(s).

Mais j'ai également découvert que davantage que les mots, l'Action transversale passe par les consonnes. Il y a des consonnes qui attaquent plus que d'autres et il est parfois bon de les privilégier pour donner de l'impulsion à la parole, perçue comme une arme capable de toucher l'adversaire. Par exemple, j'ai préféré le mot Péril à Danger, car P attaque davantage que D.

Autre point : j'essaye de maintenir dans la traduction une ambivalence sur le fait notamment qu'Agamemnon sait que Clytemnestre l'a trompé. Cela donne, par exemple : « *tu as construit ton discours sur la longueur de mon absence, tu t'es longuement… étendue* » ou encore, toujours pour le monologue d'Agamemnon : « *Que la victoire qui m'a accompagnée de si loin et jusqu'ici me reste à jamais Fidèle »*

À noter qu'une traduction n'est jamais définitive, elle évolue au cours des représentations et j'essaye autant que faire se peut de consigner les modifications qui me semblent pertinentes.

[1] Je parle de trame car j'ai bien compris en quoi consistait le travail de l'Étude : « fondée sur des règles d'improvisation strictes, vise à libérer l'acteur de la contrainte des mots écrits ».

[2] Cyril Cotinaut m'a envoyé par la suite sa traduction d'*Agamemnon*.

LD : Après la traduction, j'aimerais que tu me parles plus précisément du chœur et du lyrisme qui sont, à mon sens, profondément liés. Penses-tu que le lyrisme soit à ce point un frein à la compréhension pour le spectateur contemporain ? Car tu dis toi-même qu'il nous faut « préservez une langue orale, dépouillée de tout lyrisme ».
Tu as choisi de changer sa forme, une forme qui tend à incarner un rôle de « conteur » pour* Agamemnon*. Ne penses-tu pas qu'au contraire le chœur dans le lyrisme et dans la musicalité plus que dans la narration, contient l'émotion nécessaire à la compréhension du tragique ?
CC : La traduction que j'ai faite vise à ancrer l'histoire dans l'ici et maintenant. Ce que j'ai fondamentalement corrigé entre la représentation que tu as vue et la suivante a été ceci : j'ai demandé au chœur de corriger son ton dans le prologue. Progressivement, de représentation en représentation, le ton s'est transformé et s'est éloigné de la langue des spectateurs.
Dans mon travail, le chœur c'est l'assemblée des spectateurs. Le coryphée en est le porte-parole. Elle doit parler la langue des spectateurs. Pour être franc, comme *Agamemnon* était le dernier volet que j'ai créé, il nous a fallu plus de temps pour affiner ces codes qui avaient été mis en place pour *Électre* et *Oreste* à propos de la place du coryphée/chœur.

Dans la représentation du vendredi, le coryphée était trop actif, trop interventionniste et les spectateurs ne pouvaient pas s'accrocher à elle, comme c'est le cas quand ça fonctionne… Mais du coup, oui, pour moi, tous les actes de distanciation, notamment ceux du langage visent toujours à rendre l'histoire compréhensible, audible. Ils visent à rendre la représentation plus didactique, plus explicative et à mener le spectateur non pas à la sensation mais à une réflexion sur ce qui lui est donné à voir. J'essaye de partir de la fable pour l'élever à un point universel, qui peut concerner tous les hommes.

Le lyrisme peut être un frein à la compréhension, quand celle-ci est le point de départ de la recherche. Est-ce trahir l'idée originelle du chœur ? Oui, d'un point de vue du langage ; non d'un point de vue d'un chœur de citoyens au milieu de la cité. C'est un choix. […] Je ne suis pas musicien et je le regrette.

Chez Eschyle, elle est, selon moi, moins émotionnel et plus didactique. Dans mon travail, le coryphée/chœur a une position socratique. Cela vient de mes études chez Vassiliev où pendant quatre ans nous avons abordé les dialogues socratiques de Platon comme grammaire du jeu de l'acteur. Socrate est celui qui sait que l'autre se trompe. Cela ne veut pas dire que Socrate sait ce qui doit être dit à la place. Il pose des questions, fait des analogies, décortique, cite des faits passés, des poètes. C'est cette position que j'ai donné à mon coryphée. Je ne sais pas si c'est juste. Mais il est difficile de combiner compréhension et émotion, notamment en utilisant le chant. Le chant est pour moi davantage émotion que compréhension.

J'aimerais pouvoir passer de la compréhension intellectuelle à une compréhension émotionnelle. Il est vrai qu'on peut ressentir une émotion et ensuite l'analyser afin de la

comprendre. Mon mode de fonctionnement est un peu différent. À vrai dire, c'est intimement lié au processus de l'acteur. L'acteur fonctionnant par intuition, par inspiration, c'est possible, mais c'est aussi un mythe qui paralyse de nombreux acteurs, dont je fais partie. Chez Vassiliev, j'ai pu d'une certaine façon m'épanouir en tant qu'acteur, parce qu'on m'y a permis de réfléchir, donc de passer par la tête pour pouvoir jouer. Je ne suis pas un très bon acteur. Mais quand je comprends profondément ce que j'ai à jouer (et non comment jouer), je peux dire que je m'en sors bien la plupart du temps. Du coup, mon processus de répétition est fondé sur mes propres nécessités actorales, à savoir l'intime et la profonde compréhension des enjeux pour pouvoir jouer. Besoin donc de passer par la tête, siège de la compréhension, pour ensuite ressentir. Ma liberté, mon organicité est donc en premier lieu intellectuelle. Je n'ai pas de plus grande émotion (je crois) que quand je comprends quelque chose profondément.
C'est la raison pour laquelle je peux dire que la lamentation que l'on trouve à des moments chez le chœur ne semble pas productive. La double plainte – celle du protagoniste plus celle du chœur – m'éloigne de l'émotion.

[…]

LD : En assistant à ta mise en scène, j'ai cru comprendre que tu avais intégré franchement la notion de comique au sein des tragédies grecques. Tous ne le représentent pas avec autant d'intensité. Comment as-tu senti ces liens que la tragédie grecque pouvait entretenir avec le comique ?
CC : Sincèrement, il n'y a pas de volonté comique de ma part. Le comique provient d'une volonté de ne pas sombrer dans la fatalité, par l'espoir notamment. Le fondement de cet espoir peut se trouver dans une certaine autodérision, au cœur d'un milieu de jeu que Vassiliev nomme « l'ironisme ». L'atmosphère est légèrement ironique, au sens qu'on cherche à montrer les failles des raisonnements des uns et des autres, on ne s'enfonce pas dans la véracité sans borne d'une thèse : de cette conscience de l'acteur que la thèse qu'il défend est en partie vraie et en partie fausse, il ne peut être pleinement en accord avec ce qu'il dit.
Il y a alors deux possibilités : ou bien l'acteur dénonce lui-même (on en revient à Brecht) sa propre position de jeu, ou bien c'est le partenaire qui le fait à sa suite. Cela se fonde sur un double mouvement. La figure a deux moyens alternatifs de gagner la joute verbale philosophique. Par la construction de sa position et par la déconstruction de la position de l'autre. La construction est en règle générale du 1er degré. La déconstruction passe principalement par l'ironie. Pour reprendre l'exemple : « *Clytemnestre, fille de Leda…* » c'est de l'ironie. L'ironie permet de faire entendre la faille contenue dans toute thèse qui se veut affirmation de la vérité.
Cette ironie est le fondement des « Études » que nous faisons sur le texte. Le rire (ou du moins le sourire) est une sorte de baromètre qui me permet de voir qu'on entend la contradiction, que l'opposition entre logique et éthique met à distance le texte pour mieux en entendre la mécanique.

Certains acteurs, plus que d'autres, ont du mal avec cette contradiction. C'est le cas pour la comédienne qui joue Clytemnestre et qui a eu parfois des difficultés à rendre ce décalage que je souhaitais voir chez son personnage. Si elle n'est pas tout à fait bien positionnée dans ce mécanisme de jeu, cela devient difficile pour son partenaire Agamemnon qui doit travailler d'arrache-pied pour faire entendre quelque chose qui n'a pas encore été entendu par le spectateur.
Le 3ème élément vient de l'improvisation elle-même et de l'immense liberté que je laisse aux acteurs pour trouver la note juste dans le décalage acteur/personnage. Des moyens de jeu sont alors mis en place, comme la farine/poussière, la petite boîte à musique qui joue en boucle « Alouette, je te plumerai la tête… »

LD : Que penses-tu d'Égisthe, et de son rapport avec le chœur au terme de la tragédie ? Aurais-tu déjà pensé à un comique de « tyran » ?
CC : Parler de type de comique revient à parler de ce que j'appelle les archétypes. Bien que je pense que cela existe, ce n'est pas sur cela que je travaille dans mes tragédies antiques. L'archétype est intéressant car il montre une spécificité humaine portée à son paroxysme. Je trouve cela très bien. Mais du coup, le tyran reste un tyran, et il me concerne moins. Sans doute cela marche mieux avec la comédie, car les situations amoureuses par exemple, sont plus proches de nous.
Mais selon moi, il est trop facile, actuellement, de céder à la facilité du bien et du mal séparés. Cette dichotomie Bien/Mal est à mon sens dépassée. Du coup, représenter le tyran comme seulement tyrannique, jouer sur l'archétype du méchant, cela ne fonctionne plus. Il faut des nuances, une logique à laquelle chacun peut s'identifier. Je peux être Clytemnestre ou bien encore Égisthe. Je comprends leur point de vue. Je cherche à ce que les spectateurs puissent s'identifier à la logique d'Égisthe, pour leur dire ensuite « Attention ! ». Le tyran est un humain qui, devant affirmer des points de vue souvent faux, devient brutal pour conserver son sentiment de liberté.

[…]

Égisthe a vu ses frères assassinés, son père humilié. Il a été dépossédé de ses richesses, de son avenir. Il attend son heure. Quand il arrive au pouvoir, Égisthe lui éradique ce qui l'a gêné. Ce que feraient en définitive la plupart des gens, malheureusement. Le tyran, selon moi, n'est que l'homme à qui on a confié des responsabilités étatiques et qui, parce qu'il est un homme public, prend des décisions collectives. Et se trompe. Il devient paranoïaque, croit qu'on veut le tuer, le décrédibiliser, et fait preuve de violence pour prévenir la violence qu'il pressent à son encontre. Quand je fais le monologue d'Égisthe, je pense à un plan pour la patrie entière. Quand le chœur s'oppose à moi, je ressens une profonde tristesse. « Elle ne comprend pas. Elle n'a pas mon intelligence. Elle voit à court terme. Elle peut entraîner d'autres idiots dans son sillon. Je vais devoir la faire taire. C'est tellement dommage… ». Cela m'affecte à chaque fois, je suis obligé de passer en force, alors que pour moi, j'étais un porteur d'espoir pour tous. Pour ma part, je ne dois jamais jouer la méchanceté et encore moins le ridicule. Je ne dis pas que cela ne fonctionne pas, je dis

juste que ce n'est pas mon territoire de recherche. Je ne veux pas juger les gens, même les pires. Je veux les comprendre. Et comprendre aussi pourquoi ils deviennent ridicules.
Et puis accepter l'idée qu'il y ait des tyrans, donc des méchants, c'est accepter qu'il y ait donc des gentils, qui détiendraient alors la vérité.

[…]

LD : Le fait que tu aies modifié le rôle du chœur, en lui donnant la parole au prologue, lui a donné une dimension qui a modifié profondément sa trajectoire ?
CC : En fait, j'ai seulement inversé le Veilleur et le chœur dans la narration. Pour moi, donner le chant du chœur avant le veilleur était une nécessité. Notamment, pour la trilogie.

LD : Mais donc, en ayant fait du chœur un seul et même personnage, le sens comique que l'on attribue parfois à la scène des « 12 choreutes » n'existe plus ?
CC : en effet, il y a cette scène très intéressante que je n'ai pas gardée et qui pourtant m'a totalement guidé dans la construction du spectacle. Cette scène où les choreutes se demandent s'ils doivent agir en entendant les cris d'Agamemnon. Souvent, les analystes parlent de comédie du chœur, de « bouffonnade » et c'est vrai que ça marche plutôt pas mal. Mais il y a quelque chose qui fondamentalement me dérangeait dans ce positionnement du chœur : est-ce lâcheté que de ne pas agir et laisser le roi se faire tuer ? J'en suis arrivé à la conclusion suivante : qui suis-je pour dire « ceci est bien ou ceci est mal ? » Qui suis-je pour dire « oui, il faut intervenir pour qu'Agamemnon ne meurt pas ? ». Si Zeus l'a voulu ainsi ? peut-être le meurtre (fictionnel) d'Agamemnon est nécessaire, utile à la société (la réelle cette fois).
Et puis il y a une phrase qui s'est mise à résonner, si fort, qu'elle est devenue le centre de tout le projet.
Dans le prologue, le chœur dit : « La douleur est le prix de la connaissance ». C'est la clé. On doit accepter la douleur pour comprendre et connaître. Mais cette phrase a commencé à me faire peur. Oui, c'est vrai les échecs nous permettent d'apprendre et souvent, c'est ce qui nous permet d'apprendre le plus. Mais je me suis dit que je ne pouvais pas être totalement d'accord avec cette phrase Et puis ma scénographe m'a donné un éclairage sur cette phrase qui a changé la donne : la douleur que vivent ces figures fictives est une source de connaissance pour nous, êtres réels. Ils doivent éprouver la douleur pour que nous, les spectateurs, nous apprenions quelque chose. Là se situe mon coryphée : à mi-chemin entre le personnage et le spectateur. Il peut conseiller, mais n'a pas à agir. Les figures ont toujours leur libre arbitre. Leurs « erreurs » nous renseignent. Le chœur doit donc espérer que les figures ne se trompent pas. Et le cas échéant, nous aider à comprendre. Dans *l'Agamemnon*, nous assistons à un dialogue philosophique entre Clytemnestre et le chœur (la Reine et la Cité). Les figures du Veilleur, du Soldat et même d'Agamemnon sont des témoins de ce que la vengeance amène : la douleur, la peine. Ces témoignages visent à faire changer Clytemnestre de sa trajectoire initiale. En vain.

LD : À propos de la scène de confrontation entre Clytemnestre et Agamemnon, je lui ai trouvé un aspect de « dispute de couple ordinaire ». Ne penses-tu pas que justement ce jeu de position fait qu'on perd parfois l'inscription mythique et lyrique de la tragédie ? (Je pense notamment à la présentation des peurs terrifiantes que les Érinyes peuvent insuffler à la tragédie)

CC : Oui, je comprends.

Mais au final, s'agit-il d'autre chose que d'une dispute de couple ? Sans doute oui, mais c'est aussi une dispute entre un homme qui a tué sa fille et une femme qui a pris un amant. Est-ce que Clytemnestre ment ? Pour moi, pas le moins du monde. Elle donne une version de la réalité, la sienne. Oui, c'est un grand malheur pour une femme de voir son mari la quitter pour partir à la guerre (cela ne justifierait-il pas le fait de prendre un amant ?) Oui, elle a voulu se pendre quand elle apprenait que son mari ne rentrerait pas – ce qui l'empêcherait de le tuer elle-même ! Moi, je trouve cela assez drôle en fait ! Si on donne la connaissance à Agamemnon de l'infidélité de sa femme et qu'il la voit se mettre dans la peau d'une faible femme face à un roi surpuissant, oui, à mon sens, la scène tourne au vaudeville ! Quand le « vaudeville » fonctionne du tonnerre entre Agamemnon et Clytemnestre, on oublie l'idée même du meurtre qui a été annoncé.

Le retour du corps d'Agamemnon tiré par sa femme est censé provoquer ce choc entre le rire et l'effroi. Je ne suis pas encore convaincu par cet effet dans mon spectacle car le petit monologue du Chœur atténue le choc. J'essaye de créer des chocs. J'essaye de confronter l'eau bouillante à l'eau glacée. Ce n'est pas un basculement progressif dans la tragédie mais une chute par à-coup.

Dans la fragmentation du texte, j'essaye d'opposer au maximum les séquences, les opposer les une aux autres, pour que jamais un ton ne s'installe. D'où la superposition des genres, les ruptures de style pour que jamais le spectateur ne s'installe dans le confort, que son attention soit sollicitée au maximum par des événements inattendus. Il n'y a pas de « révélations » dans ces textes qui changeraient le cours des choses. Mais il est possible, par la dramaturgie, de créer ces oppositions et donner du dynamisme à la structure.

LD : Pour ce qui est de la scénographie, elle répond elle aussi à ta démarche de « populariser » le sens le théâtre antique, il semble que ton expérience de théâtre de rue a influencé la mise en scène en ce que tes pièces n'ont pas besoin d'un matériel énorme pour pouvoir être jouées. Quelques accessoires du quotidien suffisent.

CC : Oui, comme je le disais, l'acteur est au centre du processus de création, c'est ce que je sais faire de mieux je crois et le fait même que je ne sache pas dessiner (à mon grand regret) est la preuve que je n'ai pas un rapport assez fort et surtout précis à l'image. La rue est en effet ma première expérience, elle a fondé mon rapport au théâtre, un théâtre non bourgeois et je me reconnais là-dedans. Je crois que c'est important, en compagnie, d'utiliser des moyens adéquats aux possibilités réelles. Ces possibilités, je ne les ai pas, et je suis en fait content de ne pas les avoir. Cela me pousse à être plus créatif, à adapter mes

idées premières, techniquement onéreuses, pour trouver des moyens simples et souvent plus efficaces en définitive.
Et puis, « jouer avec rien », c'est super quand tu rencontres des jeunes comédiens, des scolaires ou des acteurs amateurs : cela leur montre qu'ils peuvent raconter des histoires avec trois francs six sous. Je suis assez fier de ça.

LD : Mais j'ai pensé à l'idée d'un détournement des objets du quotidien pour parler de ton type de mise en scène. Ils ont servi le comique comme ils l'ont parfois presque trop mis en avant. La scène du Veilleur était à mon goût fantastique, alors que le comique qui se dégageait de la scène du Messager était presque gênant. Était-ce intentionnel ?
CC : Oui, je suis là encore d'accord. Si les chocs ne fonctionnent pas, c'est souvent au détriment du tragique et cela peut sembler être de la faute des inserts comiques. Mais ce n'est pas le cas.
La séquence du Veilleur peut être drôle. Elle a pour fonction de dire aux spectateurs « Attention, ce n'est pas parce que vous assistez à une tragédie que tout doit être tragique ». Le Destin du Veilleur est en soi tragique. Condamné pendant 10 ans à regarder le signal d'une torche. Mais il est condamné parce qu'il accepte une mission qu'il pourrait tout aussi bien refuser. D'où le supplice de la pluie qu'il s'inflige à lui-même. Son Destin est pathétique mais il en est en partie responsable. Par ailleurs, il sait ce qui se trame dans la maison mais il se contente de sa mission et préfère se taire à la fin du monologue plutôt que de participer à la suite, en prévenant Agamemnon par exemple de ce qui l'attend. Il ne se préoccupe que de lui-même. Il ne s'engage pas. D'une certaine façon, il cautionne l'adultère tout en le blâmant (mais uniquement par la parole), voire le meurtre, puisqu'il peut se douter que le retour d'Agamemnon et la présence d'Égisthe dans le palais ne va pas se faire sans heurts…
Je ne voulais pas juger cet homme. Ni attirer sur lui trop d'empathie. Il est responsable et il ne l'est pas. Il fait un choix et ce choix lui appartient. La dimension comique est donc un moyen de ne pas attirer sur lui ni l'empathie, ni le jugement. Il est juste heureux que sa souffrance se termine. C'était important pour moi qu'il ne soit ni anecdotique ni principal. Un juste milieu entre les deux. Si je décidais de mettre le spectateur dans une compréhension parfaite de l'analyse, ça serait peut-être très intelligent, mais sans doute aussi très lourd en terme de spectacle. Le thème a du temps pour se développer. Le monologue du Veilleur est une graine, il ne doit pas décrire tout l'arbre ! L'acteur sait lui de quoi ça parle, et ça chauffe le thème pour les suivants. Malgré tout, selon moi, c'est un peu trop drôle !
Mais c'est juste une question de réajustement. Je demande beaucoup de choses aux acteurs, mais surtout d'être vivants. Si je donne trop d'indications, je les mets dans le résultat et l'exécution de toutes les subtilités. La couleur globale est juste, mais il est important que le désengagement du Veilleur, à la fin du monologue, soit mieux entendue : « Alors je tais le reste etc. ». On n'est plus dans la comédie. Il faut davantage faire entendre une position par rapport à la suite. Cela va venir…

La séquence du soldat messager est un peu différente.

[…]

LD : Merci pour le temps que tu auras pris pour répondre à mes interrogations et commenter mes questions. Je te tiendrai au courant des avancées.

Philippe Brunet m'a reçue chez lui le 28 juin 2016 pour faire cette interview.

Liselotte Deforge : Bonjour Philippe Brunet !
Philippe Brunet : Bonjour.

LD : Je voulais avant tout savoir quand vous avez découvert le grec ancien ?
PhB : J'ai commencé le grec ancien après le baccalauréat. Parce que je n'en avais pas fait au lycée et que je voulais en faire. Je suis allé en hypokhâgne pour faire du grec. J'ai fait mes classes à Louis-le-Grand, ne sachant pas trop ce que je voulais faire plus tard. Je savais seulement que je voulais faire du grec ancien.
LD : Et pourquoi vouliez- vous apprendre le grec ancien ?
PhB : Je ne sais pas. Parce que la langue des mythes qu'on lit quand on a 10 ans, c'est aussi la langue des poètes que je ne pouvais pas vraiment lire du tout. Je faisais un peu de latin et je faisais de l'allemand. J'aimais bien ce que les Allemands avaient fait de la poésie antique, Goethe, Hölderlin… Mais par contre, j'avais besoin d'un accès direct. Et le latin, je voyais un petit peu comment ça marchait, j'en avais fait. En tout cas, en hypokhâgne, il y avait un professeur qui faisait scander un peu le latin. J'ai appris le grec avec lui, Pierre Fortassier, et c'était comme une grande découverte : effectivement, il y avait une métrique, comme en allemand : les Allemands avaient imité la métrique des Grecs et des Latins. Après, j'ai continué. Je suis entré à l'École Normale, et j'ai continué.
Puis j'ai rencontré Jean Irigoin, le grand métricien en France, philologue parfait, magnifiquement érudit. C'était de la philologie stricte, très, comment dire, abstraite, très désincarnée. Il disait qu'il ne faisait que de la « métrique de papier ».
LD : C'est-à-dire, de la « métrique de papier » ?
PhB : On écrit des longues et des brèves au tableau, puis on essaie d'interpréter… Par contre, lui, était élève d'Alphonse Dain, auteur du traité de métrique, posthume d'ailleurs, puisque c'est J. Irigoin, son élève, qui l'a publié après sa mort. Il avait été condisciple de Stephen Daitz, un américain de l'Université de New York, qui fut le « champion » de la prononciation restituée. Aussi bien de Gorgias, que d'Euripide, des Latins aussi, de Cicéron, dont l'interprétation est très remarquable. Et puis d'Homère : il a enregistré toute l'*Iliade* et toute l'*Odyssée*. Et c'est accessible. Dans une version très philologique quand même, très quantitative. Mais pas assez dynamique pour moi qui venais de l'école de Fortassier, pour qui la dynamique du rythme et de la pulsation était capitale.
Enfin un des enjeux à ce moment-là, enfin du point de vue pédagogique, c'était de savoir si cette prononciation pouvait être admise : il y avait une prononciation utilitaire usuelle et la prononciation restituée isolée à l'époque : celle où l'on peut lire le grec ancien en mettant l'intonation, la quantité des voyelles… et donc c'est celle que j'ai choisie. Voilà les débuts de Démodocos, enfin une sorte de préhistoire avec S. Daitz, un peu avant les débuts officiels de Démodocos (en 1995), dans les années 1992-94. J'ai commencé à jouer Homère en 1995-96, puis en 1997 j'ai mis en scène *Agamemnon*, dans une version un peu spéciale, très libre, très adaptée. J'aurais pu tout jouer en grec ancien, mais je voulais travailler sur le français ; car le français à des choses à dire, et c'était bien de ne pas faire

divorcer complètement les deux langues. En plus, à partir du grec on pouvait réinstaurer des formes dans la langue française, donc il y avait un enjeu littéraire dans la langue, et puis à partir du français, on pouvait aussi ramener le grec, donc il y avait un enjeu de civilisation, presque, à renouer avec cette tradition. De fait, il y a un enjeu pédagogique et de civilisation et de culture assez général. Un enjeu politique.

LD : Pourquoi représenter les tragédies grecques aujourd'hui, à qui vous adressez-vous ? Peut-on l'inscrire dans une actualité ?

PhB : La mise en scène des *Suppliantes*, c'est évidemment porteur dans la réception du public, je pense aux réfugiés par exemple. C'est évident qu'il y a toujours un rapport avec la réception à un moment donné, mais la tragédie est belle, sublime, puissante ; elle est forte en elle-même. On risque d'en faire trop, si on surajoute par ci par là un élément moderne dans la mise en scène. On peut rappeler qu'on n'est pas un musée. Mais je pense qu'on n'a pas besoin de faire ça systématiquement. À la limite, dire et entendre le grec ancien, c'est déjà faire une provocation ; et ça n'a rien à voir avec la déclamation.

LD : Il y a un défi poétique et rythmique dans vos mises en scène. Vous m'avez parlé de vos influences déjà, mais existe-t-il une école à laquelle vous vous sentez appartenir ?

PhB : Je suis né en 1960, et donc j'ai vécu en partie après le TNP, après la mort de Gérard Philipe quasiment, mais j'ai été bercé par les voix enregistrées du TNP : Gérard Philipe, Maria Casarès… Quand je suis allé au théâtre dans les années 70, j'étais fasciné par la compagnie Barrault-Renaud : j'ai vu beaucoup de spectacles, c'était très vivant, très bien du point de vue de la fête du théâtre, extraordinaire, mais je n'ai pas retrouvé le bonheur que me procuraient les disques du TNP. […] Après 68, il y a eu un mouvement contre Vilar, et puis les gens ont pris le contre-pied de ce phrasé extraordinaire. Comme si on s'était mis à casser l'alexandrin, perçu comme un carcan, de Vincent à Chéreau. La langue en a beaucoup souffert. Ou alors, on le donnait dans une sorte de maniérisme, par une démonstration de virtuosité technique, qui n'aboutissait qu'à du « plaqué ».

LD : Et pour sortir de ce « plaqué » justement, comment fait-on ?

PhB : C'est compliqué l'alexandrin en fait ! Il faut de la rigueur et l'ivresse de la liberté. Mais pour ma part, j'ai pris une autre voie. J'ai basculé vers des formes métriques directement imitées de l'antique en fait. Là on est sur un terrain de toute façon où il n'y a personne depuis la Renaissance quasiment, donc on a tout le répertoire à construire, des formes nouvelles à proposer par la traduction, l'écriture…

LD : Et du coup, vous avez traduit toutes vos pièces ?

PhB : Non seulement j'ai traduit, mais j'ai mis de jeunes étudiants au travail sur les traductions et il y a toute une école qui s'est développée. On a traduit presque tout Eschyle. Si on fait *Prométhée* l'année prochaine, si on en trouve la force, on pourra en 2018 mettre en scène tout Eschyle. Le projet est nommé « Eschyle, théâtre-monde ». Parce que c'est un théâtre transméditerranéen, transcaucasien, dans une vision complètement géopolitique. Voyez *Agamemnon* et le parcours de la torche, l'errance d'Iô, celle des Danaïdes. Il y a toute cette vision grandiose qui va jusqu'au théâtre contemporain, je veux dire, d'histoire

contemporaine, avec les *Perses*. Un théâtre qui n'a de sens que comme théâtre d'actualité. Et qu'on ne peut réduire à une actualisation non plus, et dont on ne saurait aplatir l'architecture formelle, musicale, prosodique. Et puis, il y a une dimension de spectacle liée à cette architecture.

LD : Et ces traductions, vous les avez publiées, vous les avez quelque part ?

PhB : On a publié les *Perses* et *Antigone*, c'est un rêve d'une petite maison d'édition, les éditions du Relief. J'aimerais réunir pour 2018, faire un bloc de toutes les traductions d'Eschyle. Puis il y a ce qu'on a traduit d'Euripide (c'est encore en chantier !), un peu d'Aristophane, *Grenouilles*, *Lysistrata*, les fragments d'*Érechthée*, et Sophocle *Œdipe Roi*, *Antigone* ! Sans parler des poètes épiques et lyriques.

LD : Et vous pensez que je pourrais avoir accès à ces traductions ?

PhB : Bien sûr !

[…]

Mais sinon, je suis allé puiser un peu partout, je n'ai pas vraiment d'école. C'est ce que j'ai vu quand j'étais petit qui m'a nourri. J'ai vu beaucoup de ballets, j'ai toujours adoré le ballet, le ballet russe, le ballet contemporain, Béjart ou l'école russe disons. Et j'ai aimé certains théâtres et il y en a d'autres que j'ai détestés. C'est un peu comme ça que ma vision esthétique s'est formée. Et puis, il y a quand même mon côté japonais : j'ai vu enfant les théâtres kabuki ou nô. Je n'ai pas aimé le public du kabuki (j'avais l'impression d'être au Français un dimanche après-midi). Je suis resté fasciné absolument par le nô. Ce qui m'en reste dans mon théâtre, entre autres : on peut dire que l'acteur principal, c'est la langue grecque qui arrive. Il y a deux phases dans le nô, celle du waki, l'acteur qui n'est pas masqué, qui se trouve dans une sorte de présent. Il annonce. Puis, dans un deuxième temps, il y a la phase du shité, l'acteur masqué, qui arrive. C'est un fantôme ou pas. Dans cette démarche là, on voit bien que quelque chose arrive qui est porté par ce qui a été annoncé.

[…]

J'ai monté en 98 *Ariane* le poème de Catulle, avec la traduction métrique d'André Markowicz. On le jouait aussi dans les classes. […] C'était séquencé précisément. La comédienne jouait tout une fois en français, puis tout recommençait en latin : donc la même séquence gestualisée, scandée recommençait, avec le même séquençage, les mêmes gestes chorégraphiques, dans la langue inconnue. A travers ce passage du français au latin, tout à coup c'est la puissance de la langue qui se manifeste, le fait qu'on est débarrassé de la langue compréhensible, quelque chose d'un peu magique, l'impression de comprendre tout alors même que le public ne connaît pas la langue. Il y a la musicalité en fait, ça s'adresse à la sensibilité et à l'émotion finalement, le chant et le rythme. On sort du langage intelligible pour rentrer dans une sorte de profération doublée d'une véritable « écoute », plus profonde que dans la première partie.

LD : Et cette gestuelle, comment vous l'avez-conçue ? d'où elle vient ?

PhB : J'ai commencé les ateliers « diction et gestuelle » en 97-98. Parfois avec l'iconographie, avec la statuaire, on a lancé le travail. J'ai emmené les comédiens au Louvre, on a travaillé avec la gestuelle de la Renaissance aussi. Discobole et Léonard de Vinci. A la limite Véronèse était un maître plus important que Vitez. Ceux qui travaillent avec la puissance du corps dans l'espace cherchent une interaction. Et pour faire une statue on peut travailler pendant des heures, ça vous place, ça nourrit, ça inspire.

LD : Mais qu'entendez-vous par gestuelle[1] ?

PhB : La gestuelle est liée à la prosodie, elle est liée au fait qu'on puisse proposer des iambes et des dactyles, par exemple, dans la *parodos* d'*Agamemnon*. Si on ne peut pas faire cette opposition-là, on peut faire toutes sortes de choses intéressantes, je ne dis pas, mais en français on peut rendre ces pieds et c'est très intéressant de le faire, ça fait travailler la langue à l'intérieur, et on peut aussi travailler ces rythmes dans la langue d'origine en grec ancien, et on est dans un vrai rapport : 6 ou 7 temps, selon le type de mètre dans le trimètre iambique. Et déjà, voilà, quand on entre là-dedans, on sait qu'on est dans quelque chose de très spécifique. Et ce n'est pas quelque chose de mécanique, parce que dans les *Bacchantes*, il y a un moment, dans le récit du Messager où tout le chœur scande en même temps et danse en même temps sur le récit en trimètres. Comment se fait-il que le chœur puisse s'approprier le texte du Messager ? Bien sûr, il connaît parfaitement le rythme dionysiaque. Mais c'est comme s'il connaissait par avance ce qui arrivait. La position du chœur dans les *Bacchantes* est donc très intéressante, parce que parfois, il fait semblant de ne pas savoir, il peut être effrayé par la tête décapitée de Pentheus et en même temps il sait tout, il est complice depuis le début. Donc il a la pré-science, souvent le chœur a la pré-science. Mais en tout cas, pour vous dire, si on commence avec ce rythme, c'est une énergie un peu spéciale qui commence à rentrer peu à peu dans le corps. Si on travaille sur une cellule ionique à trois temps, si on fait danser le chœur là-dessus, ça c'est un rythme spécifiquement dionysiaque. Ça peut être les vieillards des *Perses*, ça peut être les femmes des *Bacchantes*. C'est très spécifique. On peut toujours faire autre chose, traduire librement, mais dans ce cas on déconstruit, on détricote, et après on n'aura plus que le contenu. On peut avoir une raison de le faire. Mais s'il n'y a pas de prosodie, il n'y a pas de confrontation avec une forme, et s'il n'y a pas de confrontation avec une forme, on n'est pas dans la tragédie grecque. Et pourquoi tourner le dos au grec ?

LD : Je veux bien que vous me parliez plus spécifiquement du chœur : pourquoi garder le chœur ? Comment garder le lyrisme alors ?

PhB : Bon évidemment, il y a l'aspect pluriel, qu'on n'a pas toujours eu. Dans *Agamemnon*, c'est vrai que j'ai travaillé avec un seul acteur pour le chœur, un acteur scénique avec un acteur au pupitre. Mais c'est très bizarre cette unicité. Et en même temps, ça oblige, au moment des « 12 choreutes » qui parlent les uns après les autres, à changer, à modifier sa

[1] Cf. Documents insérés dans l'analyse de la mise en scène de Ph. Brunet, Partie II, Chapitre I, B) Philippe Brunet, les *Bacchantes* d'Euripide.

voix, à changer d'attitude et ça, c'est assez drôle, faire travailler le multiple par une personne. Mais c'est vrai que le chœur, c'est toujours pluriel, et on n'a pas toujours un lieu qui s'y prête. Pour les *Bacchantes*, finalement, la scène des Cordeliers m'a obligé à prendre en compte l'espace circulaire, parce qu'au début ce n'était pas comme ça, il y avait une passerelle, et le chœur en bi-frontal, et la barre du T disons, qui faisait la scène au fond. L'espace circulaire a donné un travail spécifique, très intéressant : il n'y a plus rien de rectiligne comme dans les espaces frontaux, même les diagonales n'ont plus de sens. Dans un cercle, l'énergie se répartit différemment. Le chœur fait une transmission de l'énergie. Et quand après certains épisodes, il y a un moment de vide du plateau, du chœur, il faut pouvoir aussi assumer que tout à coup l'énergie puisse disparaître. Si on n'a pas de chœur, le spectacle manque d'énergie.

[…]

Ensuite, c'est rare qu'on joue l'intégralité des *parodos* et des *stasima*. Il faut vraiment qu'on puisse suivre en français. Alors on fait certaines strophes en grec, qu'on chante et qu'on danse, et parfois on continue en français scandé-dansé, ou plus simplement parlé.

LD : Et comment vous choisissez les moments ?
PhB : Les moments clés, le début, quand ça change de rythme. Selon les choix...

LD : Assez logiquement finalement.
PhB : Dans les *Sept contre Thèbes*, le chœur des Thébaines est très dynamique. Elles sont dans la panique tout de suite. Elles partent au paroxysme de la panique. Et là, le moment de pathos déclamé se fait très bien en français. Donc ça, c'est génial ! Ce qui est difficile par contre, c'est de faire durer ce moment paroxystique. Puis là, le rythme, c'est le dochmie[1]. Le même que Cassandre, lors de sa prophétie et de ses danses. Et c'est avec ce rythme-là que j'ai été amené aux danses. Je vais vous raconter tout l'historique de la danse, avec *Antigone* qu'on a joué au festival d'Avignon en 2006. Lors du *kommos* d'Antigone avec le chœur des vieillards, on a une danse de rythme glyconien. Cette cellule, au départ je l'avais transmise à la comédienne comme un rythme à quatre temps, et puis, comme j'avais dû remplacer au pied levé la comédienne, qui s'était blessée, je me suis rendu compte que ce qui comptait, c'était l'enchaînement final iambique brève-longue, et qu'il fallait le rendre par l'enchaînement pied droit-pied gauche. Et deux ans après, en 2008, on a monté, pour les Dionysies, *Antigone* encore, et j'ai dansé selon le même principe, pour la danse finale de Créon où il porte son fils, toute la déclamation terrible, au paroxysme du pathétique, non pas dans le rythme glyconien mais dans celui des dochmies, comme ceux de Cassandre !

[1] *Ibid.*

LD : Et pour les* Bacchantes *?
PhB : C'est en 2012, je décide de remonter les *Bacchantes*, pour la danse dionysiaque, et aussi parce que les cellules ternaires des ioniques mineurs sont immédiatement transmissibles à un chœur indépendamment de la connaissance du texte. Entretemps en 2010, j'ai travaillé également sur *Agamemnon*, le chœur de vieillards. Je ne sais pas lequel vous avez vu.
LD : Celui où il y avait 3 personnes sur scène.
PhB : Le chœur était en dissociation.
LD : Et qu'est-ce que la dissociation ?
PhB : Il y a les textes au pupitre et le jeu sur scène, à la manière du kathakali indien. Ce dispositif nous a permis de monter l'*Orestie* et de diviser le travail. En même temps le travail se reporte sur la cohérence entre les deux instances. Il ne faut pas que la scène soit l'illustration du pupitre. Après, en 2012 pour les *Bacchantes*, c'était voix et danse portées par la même instance scénique. Et une fois le système des pas transmis, on voyait très bien qu'en fait, grâce à la métrique, les acteurs pouvaient proposer des pas. Tout s'est fait à force d'expérimentation, de découverte et de réélaboration. En tout cas, la danse vient soutenir la musicalité du texte, et elle soutient le mouvement de l'action. C'est sûr que si vous avez à cœur le rythme il sera plus compréhensible une fois qu'il est dansé en même temps.

LD : Je vous ai déjà interrogé sur la musique ?
PhB : Non.
LD : Donc effectivement à propos de la musique, est-ce que vous cherchez à essayer de rendre les sons ?
PhB : L'harmonie grecque ?
LD : Oui, par exemple. La musique dans l'Antiquité devait prendre énormément de place ; on pourrait assister à un spectacle auditif aussi. Rendre cette harmonie aujourd'hui peut parfois être « limité ».
PhB : On a travaillé avec le système harmonique des anciens, avec leurs échelles, parfois avec leurs partitions. Aujourd'hui certains nous disent, le théâtre c'est le théâtre, ce n'est pas de la danse, ce n'est pas de la musique.
LD : Ça, c'est le théâtre tel qu'on l'a construit depuis.
PhB : C'est l'institution qui veut ce divorce. Au contraire, il faut réunir les arts, c'est important. Mais c'est difficile dans le travail du chœur total, on fait travailler les gens physiquement, avec beaucoup d'énergie dans ce genre de chose. Quand on doit définir des séquences de longues et de brèves pour la danse, parfois ça bloque un peu, ça commence à être mécanique, c'est difficile après de retrouver de l'énergie, la liberté en fait du point de vue de la musique. Mais je crois que l'art grec c'est la limite. Il faut arriver à travailler avec la limite sans arrêt. Travailler avec la forme. Et à partir du moment où il y a des limites il y a un jeu qui se crée avec elles au contraire.

LD : Mais pour ce qui est de la musique, vous avez tenté de rendre le son de « l'aulos » ?
PhB : Dans les *Bacchantes*, c'était maîtrisé parce que la fille qui en jouait, Fantine Cavé-Radet, avait construit son instrument et donc elle avait une échelle et j'ai demandé au musicien, François Cam, de construire ses compositions par rapport à cette échelle.

[…]

Il y a aussi une dimension de mon travail, c'est que j'ai souvent travaillé entre la Grèce et le Japon, quelque part sur la route de la Soie, en passant par l'Éthiopie en Afrique. Mais aussi parce que c'est que j'y ai trouvé des lyres. J'étais tellement stupéfait quand j'ai vu qu'il y avait des lyres là-bas ! On en joue encore ! Enfin dans toute l'Afrique de l'Est. C'est très étonnant. Ça correspond à une société pastorale ; il faut du cuir pour faire une lyre. Des écailles de tortues ou des constructions en bois. Donc là c'était vraiment très intéressant. Il y a des techniques très différentes selon les pays, de l'Égypte au Tchad. Il y a des lyres très bizarres. Des instruments très étranges. Et pour les intégrer, il y a des spectacles très intégrateurs, comme les *Perses*, qui présente une Asie très large. L'empire perse va vraiment de l'Afrique jusqu'à l'Iran et la Chine quasiment. Donc je n'ai eu aucun problème, j'ai eu des Koto chinois, des instruments de toute sorte, selon les genres et les collaborations, vu que le spectacle n'a cessé d'être transformé depuis sa création en 2001. Je n'ai d'ailleurs aucun complexe à mettre des instruments modernes non plus.

LD : et pour les percussions ?
PhB : Nous utilisons des dafs. Des tympanons de toutes sortes. Mais je n'ai jamais rencontré de bons joueurs de dafs intégrés au chœur. Parce qu'il y a à la fois l'instrument, et la réception de la musique de l'instrument, ce n'est pas forcément évident au départ, puisque c'est un instrument qu'on ne connaît pas. Ensuite il faut que la troupe apprenne à s'en servir.

LD : Et au niveau des masques et des costumes du coup ?
PhB : J'ai mis longtemps avant de revenir aux masques. J'ai eu ces masques contemporains du début 97. Ensuite j'ai eu des masques tenus en main, donc des masques, parce qu'on a beaucoup mis en scène l'épopée, et ça a un rapport avec l'épopée. Dans l'épopée, l'acteur est conteur, il est acteur, personnage, toute une panoplie, mais c'est très intéressant parce que par rapport aux personnages, il est en même temps en arrière et ça c'est quelque chose qu'on apprend avec l'épopée. Aujourd'hui je les commande à un sculpteur. Donc des masques en bois, il y en a trente. Pourquoi en bois ? ce n'est pas forcément le matériau grec, mais c'est à cause de ce que sont devenus les masques grecs à travers la route de la soie…

LD : Et pour ce qui est de la couleur des masques ?
PhB : Oui, il y en avait un jaune et devenu verdâtre, les bergers. Les couleurs traditionnelles, c'est rouge/brun pour les hommes. Rouge assez vif pour Pentheus, le brun

pour Cadmos, et puis, par contre pour Dionysos, on a fait un masque lie de vin, puis on l'a fait blanc, puisqu'il est dit qu'il est pâle. Blanc, c'est la couleur des masques de femme, mais comme ce sont les filles du chœur des Bacchantes qui viennent du *Tmôlos* lydien, elles ont le teint plutôt bronzé.

LD : J'aimerais maintenant évoquer mon sujet de thèse : les éléments comiques que l'on peut trouver dans les tragédies grecques. Qu'en pensez-vous ?

PhB : En les opposant au tragique ? Pour moi la comédie est un genre. Le *cômos,* c'est l'esprit de la comédie. Ensuite, la tragédie n'est pas hiératique, elle est satyrique. Donc cet aspect est intéressant, ça fait évoluer la tragédie d'un côté moins monolithique. Elle est en fait profondément satyrique. C'est-à-dire que les acteurs et le chœur à la fin, jouent tous un drame satyrique. Dans leur travail physique corporel vocal, ça veut dire que ce qui est le propre du jeu satyrique, en fait, remonte, et affleure tout le temps dans la trilogie tragique.

LD : Je ne connais pas bien le drame satyrique.

PhB : Parce qu'il n'y en a pas, on les a presque tous perdus.

Mais, tout chœur, tout acteur a travaillé le satyre. Et dès 98, j'ai travaillé les satyres. C'est une manière de quitter la tête et le cerveau pour descendre dans les jambes et dans les pieds ; et on fait tous les satyres. Tout le monde. On peut travailler pour la concentration aussi bien le pas du nô, le glissé, et pour moi c'est une civilisation de l'iambe. Le kyôgen est un peu plus rapide, et dès qu'on lâche les pieds, on a l'iambe et on peut jouer les satyres. Sur cette base extrêmement dynamique, le comique repose, dans la comédie, sur la trivialité du corps obscène ou scatologique ; à la limite, c'est presque une catégorie particulière. Alors qu'en fait le théâtre tragique est déjà total… Il y a un côté rituel et sacrificiel très fort, mais il y a toujours un personnage plus physique, plus humble que les autres, on va dire, un Garde…

LD : Là par exemple, le Berger dans les* Bacchantes *était extrêmement drôle, vous aviez forcément conscience qu'il l'était ? Et comment lui avez-vous demandé de travailler ? ça vient naturellement ?

PhB : Oui, ça vient naturellement, c'est assez naturel chez lui, il joue aussi Cadmos qui à la fin, est pathétique et pas du tout comique. Les acteurs on les dirige on les met sur la voie, mais il y a une partie qui vient d'eux. Le metteur en scène ne doit pas contrôler. Mais il y a des gens qui évoluent dans des systèmes où ils ont besoin d'être complètement encadrés, et d'autres pas. Ça dépend des personnalités ; alors, effectivement, les personnages secondaires ont leur part de comique. La scène du Corinthien dans *Œdipe Roi*, parce qu'il s'agit d'argent à un moment, dès qu'on touche un peu à l'argent ou qu'il y a un côté intéressé, le Garde d'*Antigone*, effectivement… Bien qu'on puisse avoir un registre bas dans la scène sans aller jusqu'à tomber dans la comédie.

LD : Avez-vous pu percevoir un comique de « roi-tyrans » ?

PhB : Est-ce que Penthée et Dionysos n'ont pas leur part de comique, par exemple ? Penthée, travesti, désireux d'être voyeur, ivre…

[…]

Mais cette faiblesse de Créon tout à coup, qui commence à poser des questions, à tout diriger, à tout commander. Est ce qu'il n'y a pas un ridicule de Créon ? un comique malgré lui ? Créon n'a jamais la légitimité totale, donc il est toujours un peu ridicule. Déjà dans *Antigone*, dès le début….

LD : Comme lors de la confrontation avec Tirésias où Œdipe répète ses paroles. Là on touche au ridicule. Pour* Œdipe Roi*, lorsqu'il se dispute avec Créon, ils se coupent la parole, on pourrait aussi voir le ridicule ? Lors de votre mise en scène, on ne le voit pas du tout, au contraire : Œdipe est très énervé !

PhB : Il se voit toujours en vainqueur de la Sphinx, ce qui lui donne toute sa légitimité. Pour Œdipe, l'impulsion principale, c'est l'autorité, et la colère, qu'il ne peut expliquer, une forme de rage. Si on n'a pas ça on ne peut pas jouer le personnage, on peut être fort en métrique, en danse, mais il faut d'abord que ce trait de caractère soit dominant.

[…]

LD : Et à propos de la scène de Cadmos et Tirésias ?

PhB : À celui qui joue Tirésias dans les *Bacchantes*, j'avais dit de jouer sur un registre comique. Très léger, distant. La scène de Tirésias et Cadmos est très drôle en effet. Mais même dans l'affrontement avec Penthée, il y a un tunnel pas facile pour le comédien : ou bien Tirésias est cinglant, ou bien il vient d'un autre monde.

LD : Dans* Agamemnon*, lors de la scène de confrontation entre le chœur des vieillards et Égisthe ?

PhB : Ce qui fait rire avec Égisthe, c'est son côté efféminé.

LD : Égisthe ?

PhB : Il est tout le temps dit…

LD : Mais vous pensez réellement qu'il est efféminé ou ce n'est pas plutôt une insulte ?

PhB : Moi j'aime bien penser qu'il y a une certaine inversion des genres : Clytemnestre est « ἀνδρόβουλον » … Dans une version d'*Agamemnon*, le personnage de Clytemnestre était joué dans une progression vers la virilité : 1e partie, par une fille, 2e partie, par un jeune homme et à la fin par un barbu…

PhB : Les *Sept contre Thèbes* vous les avez vus ?

LD : Je dois admettre que c'est une pièce compliquée, j'étais très attentive au début, puisque c'est le début qui m'intéressait mais…

PhB : J'ai fait plusieurs fois des mises en scène, avec le chœur qui à chaque fois présentait le bouclier. Décor sur scène. Déconstruction puis reconstruction. Le chœur de sept filles…

LD : Et par rapport à Étéocle ?

PhB : Il était joué par un acteur assez juvénile pour ne pas être tenu par la maturité, un peu illégitime, comme Créon à sa manière, comme quelqu'un qui a du mal, qui sort du gynécée.

LD : Il ne sait pas quoi faire avec toutes ces femmes. Les répliques sont extraordinaires quand il dit : « homme, femme ou tout autre chose entre les deux », ses répliques me paraissent assez drôles !

PhB : La question, c'est que fait-on des niveaux de langue ? Par exemple, le Garde dans *Antigone* a la « trouille ». C'est vrai que je déroge un peu, je quitte le niveau de langue. En grec ce n'est pas évident, la langue est assez vivante pour qu'elle ne soit ni trop littéraire, ni complètement ordurière, elle peut être entre les deux et s'y tenir. En français, parfois ce n'est pas toujours facile. Il ne faut pas être trop littéraire, l'avantage c'est qu'on n'est pas dans le modèle académique de l'alexandrin classique avec les inversions. Je l'ai fait en tout cas, « la trouille quoi ! »

[…]

LD : J'ai une dernière question : auriez-vous un ouvrage qui porte sur la métrique telle que vous la décrivez ici, à me conseiller ?

PhB : Il y 20 ans on m'a demandé d'écrire un manuel, mais je sentais que ce n'était pas suffisant. Et maintenant que j'ai développé l'aspect chorégraphie, il faudrait faire quelque chose de complet, on ne peut traiter la métrique sans le geste. […] On peut faire un séminaire de métrique quand vous voulez !

LD : Ou alors je peux venir à une répétition ?

PhB : Là vous aurez une vision très concrète des choses. On en fait une samedi prochain si vous voulez !

LD : Oui ! volontiers !

PhB : Ça vous va si on arrête là ? Deux heures c'est bien, après le cerveau fatigue.

LD : Oui ça me va. Merci beaucoup, en tout cas, pour le temps que vous m'avez accordé. Je vous tiendrai au courant des avancées par la suite.

Coralie Pradet m'a reçue chez elle le 20 octobre 2016 pour faire cette interview.

Liselotte Deforge : Bonjour Coralie Pradet !
Coralie Pradet : Bonjour !!

LD : Je vais te demander de te présenter et de parler de ton rapport au théâtre
CP : Oui, alors donc, c'est toujours compliqué de se présenter. Je suis comédienne, chanteuse, et depuis quelques années metteur en scène aussi. Je l'ai toujours été plus ou moins, enfin, j'ai fait des mises en espace avant de faire de la mise en scène. Mais en général c'était moi en tant que comédienne au centre du projet, ou moi en tant que chanteuse donc je ne me suis pas mal orientée vers la mise en scène. La 1ère mise en scène vraiment étoffée que j'ai faite c'est *la Petite Catherine de Heilbronn* de Kleist. C'était il y a quelques années. Puis j'ai été dans une compagnie qui s'appelait Libre d'Esprit, et après j'ai eu envie de travailler sur des projets, très professionnels, en tout cas j'avais envie d'avoir ma propre structure. C'est à peu près ça.

LD : Y-a-t-il des écoles, des références au théâtre qui t'ont marquée ?
CP : J'ai fait une école de théâtre un peu par hasard, enfin un peu au hasard, parce que je n'y connaissais rien, dans mon entourage personne ne faisait particulièrement de théâtre, donc j'ai fait une école qui s'appelait l'École du Passage qui n'existe plus aujourd'hui, qui était l'école de Niels Arestrup. Un comédien de théâtre et de cinéma. C'était une école très centrée sur le rapport au corps, assez proche de Mnouchkine, du Théâtre du Soleil. C'étaient des gens du Théâtre du Soleil qui étaient passés par là, ou qui avaient été profs aussi. Ce type d'école-là. Moi j'étais très très branchée, quand j'étais adolescente, Théâtre du Soleil, je n'en suis pas revenue complètement mais disons que je suis beaucoup plus nuancée par rapport à cette école. C'était un peu ma référence : tout cet aspect plein de monde sur scène, l'énergie de groupe, quelque chose de très fort. Moi ça m'a toujours vraiment parlé cet aspect-là. Ensuite mes références ont évolué aussi, j'ai fait un stage avec Mnouchkine, je savais aussi ce que c'était un travail un peu tyrannique auquel je n'adhère pas forcément, mais c'était un peu de là que je venais au départ.

LD : Quelle est cette évolution justement que tu as faite par rapport au Théâtre du Soleil ?
CP : Après j'ai vu d'autres metteurs en scène, d'autres mises en scène, d'autres choses qui m'ont inspirée aussi. C'est un peu compliqué de citer les références de tous ceux qui m'inspirent. Mais en général, je sais que ce qui me touche, enfin je peux complètement apprécier un spectacle avec un seul en scène, ou un spectacle extrêmement intimiste, mais je sais qu'au théâtre ce qui me touche le plus c'est quand il y a du monde sur scène, et quand il y a une énergie qui s'en dégage. Quelque chose qui me galvanise complètement quand je vais au théâtre.

LD : Un mouvement…

CP : Voilà, et ce que j'ai beaucoup vu notamment, ce qui me nourrissait beaucoup c'était la danse contemporaine et même la danse classique, les ballets en général parce qu'il y avait cette énergie de groupe et cette énergie du même mouvement, donc la danse en général.

LD : Une danse millimétrée ?

CP : Oui, alors justement, ça c'est la danse classique, mais la danse contemporaine, il y a la possibilité d'improvisation et puis d'un seul coup tout le monde va se rejoindre dans un même mouvement, Teresa de Keersmaeker, Pina Bausch sont des artistes qui me touchaient, Platel, ce sont des chorégraphes contemporains en fait, je parle de choses qui m'ont vraiment touchée, il y a quelque temps déjà, parce qu'évidemment on évolue. Mais voilà c'est un peu mon « backround » !

Ensuite, pour créer la compagnie des Ménades : j'étais dans cette compagnie où justement il y avait cet esprit où on était plein, où on était beaucoup, et dans le cadre de cette compagnie, j'ai fait des mises en scène où on était 20 sur scène. On était un peu dans une espèce d'utopie de troupe, on était tout le temps ensemble, on mangeait ensemble, dans un esprit …

LD : familiale

CP : Oui, voilà, un peu…

On crée des liens en vivant ensemble de toute manière. On répétait tellement qu'au bout d'un moment, voilà. Et on a monté des spectacles, une adaptation de *Crime et Châtiment* qui durait cinq heures mais au départ elle durait huit heures, on l'a réduite. On a joué au théâtre de l'Épée de Bois plusieurs fois, on a réduit à quatre heures et demi au bout d'un moment, c'est moi qui m'était chargée de la traduction, parce que je parle russe, donc j'avais fait la traduction du russe. On avait fait un travail d'adaptation énorme. C'étaient beaucoup de projets comme ça, un peu énormes. Après on faisait des pièces avec moins de personnages… Financièrement dans le contexte actuel, c'est vraiment difficile de travailler sur des projets comme ça. Si on n'est pas dans un réseau de scènes nationales, c'est extrêmement difficile. Mais ça me tient à cœur et lorsque je suis partie de cette compagnie-là, j'ai eu envie de remonter un projet de ce type. J'ai fait appel à des gens que je connaissais déjà pour la plupart, pour retrouver cet esprit de troupe. Et finalement ça ne s'est pas exactement passé, on a justement gardé des distances, c'était différent. Mais voilà, l'idée c'était d'avoir cette énergie-là, qui soit créée par la présence …

LD : La co-présence de chacun

CP : Oui, le fait qu'il y ait du monde sur scène. J'avais très envie de travailler sur Euripide, ça faisait un petit bout de temps.

LD : Et pourquoi ?

CP : Au départ c'étaient les *Troyennes* qui m'avaient plu… j'ai fait moi-même du grec au collège, au lycée et un peu à l'université, et pour le coup, par rapport à ce que tu disais tout à l'heure, je trouvais que cette langue-là était extrêmement mobile, extrêmement vivante, tu vois, à lire.

LD : Oui, complètement

CP : Je me souviens dans *Antigone* de Sophocle, en une demi phrase, il exprime 15 lignes de texte en français ! Il y avait quelque chose pour le coup de très théâtral, de très vivant ! Et après, j'avais lu les *Troyennes* pour voir le mouvement du texte, quand on le prononce, quand on le dit en grec. C'est un texte qui me touchait énormément, mais c'est une pièce tragique, il n'y avait pas cette respiration comique, alors je suis passée aux *Bacchantes* où on trouvait justement ces respirations. Je me suis dit, pour attaquer un projet comme ça, c'est bien qu'il y ait des éléments comiques pour de mobiliser des gens. Je ne les ai pas convaincus tout de suite du tout, parce que la 1ère fois qu'on a fait une lecture, tout le monde se demandait ce que c'était. Et moi de répondre : « mais c'est hyper drôle ! vous ne voyez pas que c'est hyper drôle ? » Ça n'a pas été immédiat, c'est-à-dire que ce n'est pas si évident que ça sur le moment… Sachant que ça se termine de toute façon par la mort. Et puis il y avait cette difficulté des traductions, puisque les traductions que j'avais trouvées sur le moment, n'étaient pas évidentes.

LD : Ce ne sont pas des traductions théâtrales

CP : Ce n'était pas forcément théâtral, il y avait des choses un peu difficiles à faire passer. En lecture en tout cas, ça ne marchait pas. Les comédiens ne comprenaient pas trop ce qu'ils lisaient, et à la fin, il fallait que j'explique l'histoire.

Finalement après je me suis dit que comme j'avais fait du grec et que j'avais déjà traduit Dostoïevski, je pouvais le faire. Donc j'ai pris le texte, j'avais 15 traductions à ma disposition. Je n'allais pas traduire *ex nihilo*. J'en aurai été incapable, j'avais mon dictionnaire et je me suis dit « allez c'est parti ! Traduis, on verra bien ». J'ai pas mal coupé le texte, et je suis aussi passée outre la prosodie qui est extrêmement difficile à rendre, les vers… nous, on n'a pas du tout l'équivalent. Donc j'ai fait une traduction un peu plus personnelle, inspirée d'autres traductions, évidemment, j'ai un peu pioché à droite à gauche mais sans me focaliser sur cette histoire de restitution d'un rythme qui de toute façon était accompagné d'une musique particulière, qu'on ne connaît pas… Le respect de la prosodie, c'est un risque. C'est très complexe, c'est un autre univers. Et finalement quand j'ai fait lire ma traduction, les comédiens étaient déjà plus convaincus.

Mais avant ça, je ne sais pas si je dois raconter l'historique du projet ?

LD : Oh mais je t'en prie

CP : Entre temps, j'étais allée au Sénégal pour faire un stage de danse et de musique, avec à l'esprit cette question du chœur : « comment rendre le chœur ?». Là-bas, on a travaillé avec des gens, des joueurs de sabar, et des danseurs, je me suis dit « mais c'est ça le chœur ! » Il y a des artistes qui jouent des rythmes qui sont évidemment extrêmement codés, le tout avec une part d'improvisation, et à un moment donné ils se rejoignent ; il y a une liberté ! Alors au Sénégal, il y avait jusqu'à 15 joueurs de sabars dans une forme d'orchestre avec des grands, des petits. C'est quelque chose de très terrien et qui soutient l'édifice. La percussion c'est très « soutenant » pour les comédiens, pour les danseurs aussi. J'ai donc voulu faire venir tout le monde du Sénégal, mais ça ne s'est pas exactement passé comme ça !

Non, en fait celui qui avait organisé le stage habitait en Bretagne. Il allait souvent au Sénégal mais résidait en France, donc c'était plus facile de le rencontrer. Au départ on avait donc ce projet-là, de faire venir les gens de là-bas. On a commencé à se renseigner sur les possibilités, les subventions. Mais c'était vraiment une montagne très compliquée à gravir … donc on a déjà commencé avec les gens qui étaient sur place, en France. Avec tout de même l'idée de garder les danseurs et les musiciens. Voilà. Et les autres participants du projet, c'étaient pour la plupart des gens de la compagnie que j'avais quittée juste avant, des comédiens avec lesquels j'avais déjà travaillé.

LD : Dans la compagnie des Ménades ?

CP : Oui d'autres que j'avais rencontrés à droite à gauche, dans le cadre d'un stage, à qui j'ai proposé de participer au projet.

LD : Vous étiez combien à peu près ?

CP : On a eu deux moutures du projet. Dans la 2ème mouture en 2015 au moment des attentats, je te passe les détails, l'équipe avait un peu changé et on était plus encore, on devait être 16 ou 17 je crois. Au départ on était 13 ou 14, et après on a été un peu plus. Parce qu'en fait, il y a eu deux temps. Je pense que toi tu as vu la 1ère ?

LD : Oui

CP : C'était un homme qui jouait Dionysos ?

LD : Tout à fait.

CP : Alors pour le coup, c'est le seul comédien que je ne connaissais pas du tout. Je cherchais au départ à partir du sabar, de l'Afrique, et puis après mon idée s'est développée, bizarrement, ça m'est apparu au fur et à mesure. Je me suis dit effectivement, Dionysos, l'Africain. Il y a un côté comme ça. Dans ma tête c'est devenu assez clair, j'avais lu un texte, une adaptation, mais entre temps je t'assure, une adaptation de Wole Soinka (il a eu un prix Nobel). Il a écrit une adaptation des *Bacchantes*, en s'inspirant, enfin il y a des extraits du texte d'Euripide, avec en plus des choses originales. C'est aussi une histoire de l'esclavage etc. En tout cas, je ne suis pas la 1ère à faire le lien entre Dionysos et l'Afrique. Et puis j'ai su bien après qu'il y avait une mise en scène de Matthias Langhoff où il a, c'est pareil, je crois qu'il avait fait un lien entre Dionysos et l'Afrique.

LD : Dionysos, c'est l'étranger en fait

CP : Oui c'est ça !

Et effectivement, il y a eu une évidence, comme ça, ça parle pas mal, c'est assez fort, opposé bien sûr à l'Occident, représenté par Penthée

LD : C'est l'adaptation de notre civilisation plutôt, « l'étranger est de couleur »

CP : Voilà, c'était pour rapprocher le texte de préoccupations contemporaines, des choses qui nous parle, qui pourraient nous parler à nous. Enfin je ne voulais pas que ce soit l'Afrique contre l'Europe, je trouvais ça un peu réducteur. Et comme il se trouve que ceux à qui j'ai fait appel pour former le chœur, avaient tous des origines différentes (donc il y avait un colombien, une uruguayenne, une japonaise ou d'origine japonaise, une fille d'origine chinoise, qui dansait le butô, ma copine Leslie, qui elle est d'origine manouche et qui danse le flamenco. Il y avait des gens qui se revendiquaient un peu métèque). Je

trouvais bien qu'il y ait ce mélange. Et je voulais quand même que Dionysos soit Africain d'une manière ou d'une autre. Et j'ai rencontré cet acteur…

LD : Sachant que les musiciens étaient africains
CP : Voilà, il fallait faire un lien entre tout ça. Et puis, il y a eu une 2ème mouture où celui qui faisait Dionysos a quitté le projet pour des raisons financières. Entre temps, j'avais rencontré une super danseuse sénégalaise – sans savoir qu'elle était sénégalaise –, qui faisait de la danse africaine et de la danse contemporaine. Je l'avais vue danser sur scène. Et quand finalement l'acteur qui jouait Dionysos nous a fait défection, j'ai tout de suite pensé à elle. Elle avait quelque chose de très énergique, de très solaire, c'est une fille qui en plus est très généreuse et qui dégage ce sentiment sur la scène. Je lui ai demandé de jouer Dionysos malgré le fait qu'elle n'avait jamais fait de théâtre. Sa présence sur scène témoignait du contraire. Et puis elle faisait de la danse contemporaine où il faut aussi incarner ! Donc elle a finalement repris le rôle. Elle a été super, franchement, elle a été super. Elle envoyait une pêche pas possible et puis elle dansait et elle jouait. Donc j'ai gardé le binôme qui existait, mais ça changeait un peu la donne, puisqu'au départ c'étaient deux hommes. Et là, c'était une femme et un homme, ce qui me plaisait bien, puisque c'est la femme qui dirigeait l'affaire. Je trouvais ça encore plus intéressant ce double visage de Dionysos, qui était à la fois masculin et féminin, ce qui était le cas du personnage, ce qui tombait bien. Au final, tout a été un peu fait à l'instinct. C'est après coup que je me rendais compte que ça marchait. Puis j'en ai profité pour intégrer un ou deux personnages en plus dans le chœur. On a intégré un homme par exemple.

LD : D'ailleurs le chœur, justement était assez oriental ?
CP : Oui mais c'était du fait des origines des gens qui étaient dedans. Ce n'était pas vraiment fait exprès. Tu vois…

LD : Même dans les costumes d'ailleurs ?
CP : Oui au départ, mais on a changé les costumes après, je te montrerai les photos. Au départ mon inspiration pour les costumes, c'était un peu les Roms. L'idée de quelque chose d'un peu composite, mais justement où il n'y a pas de nationalité précise, un type de costume. Et puis finalement, on s'est donné des gammes de couleurs. J'ai eu envie d'une une forme de nudité, mais je ne voulais pas que les gens soient nus. Personne n'avait vraiment envie d'aller sur ce terrain là. Donc on a peint comme des écorchés sur des academic chair. Sur le haut du corps pour les femmes, il y avait une sorte de nudité, sans en être vraiment, enfin quelque chose d'à vif, et en même temps on a gardé les mêmes codes couleurs.

LD : Et pourquoi faire ces écorchés ?
CP : Alors ça c'est pareil, c'est venu au fur et à mesure, moi je voulais plutôt l'évocation de la nudité et puis finalement c'est Nelson, mon compagnon, qui est peintre et qui a introduit cette idée. C'est vrai qu'entre temps, on avait travaillé sur les *Troyennes*, j'ai repris des

gens du chœur, on a fait une sorte de performance un peu mais on n'a pas pu mener le projet à bien. Et on a tout simplement réutilisé ce costume pour les *Bacchantes*.
LD : Ok
CP : Mais il faut que je te montre pour que tu te rendes compte.
LD : D'ailleurs si c'est possible de m'envoyer les photos ?
CP : Mais carrément !
LD : Et ta traduction aussi
CP : Bien sûr, il n'y a pas de souci !

LD : Pour en revenir à la représentation des* Bacchantes*, comme la constitution du chœur, ce genre de chose, tout s'est fait au « feeling ». Il n'y a pas vraiment de choses engagées ?
CP : En fait, si, il y a si tu veux, c'est bizarre, parce que c'est à la fois un peu au hasard pour certaines choses, et en même temps ça me correspond, ça correspond à ma manière de voir les choses. Au final, ce sont des idées politiques que j'ai tendance à défendre. Tu vois, même à la fin que ce soit un peu les femmes contre les hommes, c'est arrivé un peu à ça. Enfin pas complètement, ce n'est pas aussi caricatural, mais il y avait une prise de pouvoir des femmes dans la dernière version. Je suis plutôt féministe, et c'est arrivé à ça sans que je l'ai totalement prémédité.

[…]

Mais c'est une pièce très ambiguë en même temps et je ne pense pas que tu puisses « plaquer » du politique, ou une manière de voir totalement manichéenne… parce que les *Bacchantes*, c'est quand même des hystériques, des folles et des fous.
LD : Et Dionysos est un dieu impitoyable
CP : C'est un dieu impitoyable, une sorte de gourou. Même Penthée, c'est un « affreux jojo » et en même temps, il a des côtés touchants ; on peut comprendre certaines de ses motivations. Enfin les personnages ne sont à aucun moment ou tout noir ou tout blanc. Et puis, il y a ce double, ce qui est compliqué avec les *Bacchantes*, je trouve, c'est ce groupe de femmes qui est là, le groupe de Dionysos, et celles qu'on ne voit pas !
Elles sont vraiment folles, elles sont complètement folles, et en même temps il faut les voir quand même. Et on ne peut les voir qu'à travers le chœur qui est sur scène, et qui n'est pas dans l'état de folie. Il n'y a que l'arrivée d'Agavé à la fin qui peut le rendre.
LD : « Ces femmes qui ont quitté leur demeure ! »
CP : Eh oui !

[…]

LD : selon les mises en scène, certains vont le faire de manière engagée, d'autre de manière esthétique, toi, c'est un mélange ?

CP : Oui ! J'ai effectivement du mal à partir d'une seule idée ; d'ailleurs, c'est l'écueil sur lequel on est tombé avec les *Troyennes*, c'est de partir dans quelque chose d'un peu trop esthétisant et ça n'a pas marché. Si tu veux on est parti sur une envie plus esthétique qu'autre chose. Et je ne sais pas mener un projet comme ça. Je crois que j'ai besoin de chemins de traverse, de hasards ou de faire avec ce qui se présente en fait. Souvent quand le projet est un peu trop cadré sur le papier, ça ne fonctionne pas. Je suis plutôt du genre à découvrir les choses après les avoir faites. Il faut que je continue à travailler comme ça, ça me correspond plus. Le contre exemple, ça a bien été le travail qu'on a fait sur les *Troyennes*, ça n'a pas touché les gens, parce qu'il y avait quelque chose de trop esthétisant, un parti pris, tu vois.

LD : Ça fait dire au spectacle des choses qui ne sont pas forcément dans le texte, quelque chose qui n'est pas spontané…Une pensée qui ne lui appartient pas finalement.

LD : Et est-ce que tu as été amenée, enfin, à découvrir des thèses universitaires je dirai. Comme par exemple Florence Dupont, je ne sais pas si tu as déjà entendu parlé de son travail ?

CP : Non

LD : Elle pointe du doigt vraiment la prédominance du texte et de la fable sur le spectacle grec qui lie étrangement tout ce qui a un rapport au corps et à l'intellect.

CP : Tu veux dire ?

LD : Qu'elle regrette le fait que finalement, enfin, le texte ne soit qu'une toute petite partie de ce que formait l'ensemble de la tragédie grecque qui est à la fois danse et chant inscrit dans une logique de concours…

CP : Ça semble évident, enfin quand tu lis ces textes-là, ne serait-ce qu'il y ait une partie qui soit censée être chantée, être dansée. C'est là-dessus qu'on échappe en général.

LD : Et surtout qu'est-ce que ça signifie ?

CP : Pour moi, c'était évident qu'il fallait cette présence. On finit par nuancer dans la 2ème mouture, même la place de la musique. Il y avait certes plus d'intervention de la musique, mais on avait vraiment travaillé sur…

LD : Les piano et fortissimo

CP : Voilà

LD : Je me souviens c'était explosif dans cette toute petite salle, c'était prenant en tout cas !

CP : Après on a essayé de nuancer un peu plus. Parce qu'effectivement, les comédiens se plaignaient, c'était horrible, on était obligé de hurler. On avait nuancé, les percussions étaient présentes, mais plus comme des pulsations, en jouant de manière extrêmement sonore, avec des moments où ça explosait, finalement, ils étaient à la fin, quasiment tout le temps en train de jouer.

LD : Ce qui vous a permis de ne pas faire du chœur une intervention musicale ?
CP : Voilà, c'était, quelque chose de présent, d'un peu obstiné.
LD : Qui gronde sourdement
CP : Oui, et puis à des moments, ils explosaient, effectivement.
J'aimerais reprendre la pièce, la retravailler, l'étoffer, parce qu'il y vraiment des choses à faire, mais l'obstacle principal, ce sont les financements. Par exemple, quand on l'a jouée la 1ère fois, on l'a jouée devant des collégiens et des lycéens. On a eu une séance assez épique, devant 350 collégiens, tu vois. J'ai eu peur, mais ils ont adoré ! à la fin l'actrice qui faisait Dionysos, c'était une vedette ! ils lui ont même demandé des autographes !
LD : Ça fait partie des pièces qui sont très vivantes !
CP : Oui, c'est très vivant, mais aussi ça peut… les collégiens, ils sont petits quand même, c'est rigolo, parce que quand il y a la tête, ils sont là « ah beurk » … c'était marrant, parce qu'ils voient du « trash » à longueur de temps, mais dès qu'ils voient une tête en terre cuite avec du faux sang dessus, ils étaient tous à se cacher les yeux tu vois, c'était hyper drôle ! En plus l'année d'après on a appris que c'était au programme du bac théâtre. Donc on a eu plein de lycéens qui sont venus nous voir, et à chaque fois, les profs me disaient, « les élèves ne comprennent rien à la pièce, merci de les éclairer, maintenant ils ont compris ». Parce qu'effectivement c'était assez accessible, donc ils étaient satisfaits.
Ils travaillaient sur la traduction de la Comédie française, je ne sais pas si tu vois ?
LD : Non
CP : tu veux que je te montre ?
LD : Oui
CP : Entre les moments où on est en prose et d'autres moments où on est en vers, enfin c'est très très simplifié ce que je suis en train de dire, mais ils ont essayé de travailler sur les différentes manières de rythmer le texte et ils ne comprenaient rien.
LD : C'est sûr que ça peut être compliqué pour des lycéens.
CP : Ils étaient un peu perplexes, c'était un peu « la bête noire » du coup les *Bacchantes*. Mais une fois qu'ils avaient vu le spectacle, ils comprenaient mieux le sens. C'était assez chouette de jouer pour les scolaires. On est malheureusement tombé au moment des attentats, on avait plusieurs séances de prévues les 8-9-10-11 janvier 2015. Alors ils sont quand même venus, ils ont réussi à se débrouiller pour venir, mais ça a été, un peu perturbé tu vois. Mais finalement, c'était d'autant plus parlant avec toutes ces histoires de remontée de l'intolérance, de la religion, ils ont naturellement fait le lien avec l'actualité.

[…]

LD : Mais par rapport aux* Bacchantes*, il y a quelque chose qui tourne autour de l'illusion aussi, du déguisement, si tu veux bien m'en parler ?
CP : Le travestissement ?
LD : Oui, même l'illusion, le fait que Dionysos détache ses liens ou qu'il fasse s'écrouler le palais…
CP : Alors justement, je n'aime pas les décors. Mais pour ce genre de chose, j'aime bien travailler sur la bande son, tu vois, c'est pour ça que pour l'écroulement du palais, de toute façon c'est une illusion effectivement, rien ne se passe : tout est suggéré et finalement, il n'y a pas de feu, pas d'écroulement. Donc dans l'idée c'était ça. Et puis, on avait ce double Dionysos pour l'histoire des liens : dans la 2ème mouture, il y en a un qui restait attaché et le 2ème se détachait.
LD : Il n'ya donc que Penthée qui voyait le palais s'écrouler !
CP : C'est de l'illusionnisme. Complètement. C'était l'idée ; et que justement, par rapport à la bande son, à partir du moment où Dionysos apparaît, tous les bruits se stoppent parce qu'il ne se passe rien. Il décide que les choses s'arrêtent.
LD : Comme un metteur en scène ?
CP : Oui. On l'a fait apparaître dans le public, on a renforcé ça dans la 2ème mouture, où il y était encore plus souvent. Il part du public, il revient du public, pour moi c'était évident que c'était le metteur en scène, qu'il y avait quelque chose comme ça, il s'amuse à voir les gens s'agiter autour de lui, je voulais absolument qu'à un moment donné il y ait un micro. Elle arrivait avec un micro et le fil du micro. Il suffit d'un micro pour impressionner tout le monde. Ça peut sembler ridicule et dérisoire et en même temps ça impressionne !
Et puis, il y a le théâtre dans le théâtre, Dionysos metteur en scène, Dionysos directeur de troupe, enfin il y a plein… c'est multiple, c'est multiforme, c'est pour ça que c'est difficile de l'orienter avec une lecture, c'est très difficile d'avoir une seule lecture, une grille marxiste, ou féministe.

[…]

LD : Et je ne me souviens plus très bien, mais tu m'as dit qu'il y avait deux Dionysos attachés ?
CP : Oui ! l'idée au départ, pareil, c'est un hasard aussi. Le danseur que j'avais rencontré en 1er, Moussa, je voulais qu'il joue Dionysos, mais il parlait assez mal français et il se sentait totalement incapable d'apprendre un texte en français. Il m'a dit qu'il n'allait jamais y arriver. Ce n'est pas un comédien du tout. Et comme j'avais envie qu'il y ait cette idée d'un Dionysos multiforme qui peut apparaître à 50 endroits différents. Il peut très bien être à plusieurs endroits sur la scène, peu importe. Et c'était parti de là. Au départ je m'étais dit, il faut un comédien et un danseur. Et on s'est retrouvé avec deux danseurs, enfin une danseuse comédienne et un danseur : tout le monde danse à la fin, c'est ça qui était bien. Et ça apportait des nuances : pour les scènes avec Penthée par exemple, il ne voyait pas la femme. Pour lui, c'était inconcevable de voir la femme. Donc la femme était là, souvent elle tournait autour, elle faisait des circonvolutions et lui ne voyait que l'homme et s'adressait à l'homme qui représentait Dionysos. Ça lui permettait d'avoir une

liberté, elle était partout, elle lui tournait autour, elle lui parlait à l'oreille, elle passait juste derrière lui.

LD : Et lui la sentait sans la voir

CP : Il la sentait sans la voir et il regardait l'homme, tu vois… Et au fur et à mesure, il finit lui-même travesti, c'est là qu'il voyait la femme et l'autre disparaissait. Ça prenait d'autres sens, forcément.

LD : C'est assez libre

CP : Mais oui, c'est ça qui est fou. Et à la fin je me disais qu'il pouvait y avoir 3-4 Dionysos, on peut le démultiplier à l'infini, avec du budget, il peut y en avoir 15. C'est évident ce caractère protéiforme, tu vois, avec en plus un don d'ubiquité chez Dionysos. Il apparaît partout. Ensuite la question c'était comment le chœur le voit, donc c'est pareil. Ça dépendait des moments, il voyait l'un, il voyait l'autre, il voyait les 2. On a un peu travaillé là dessus, et d'autant plus quand il y a eu une femme et un homme. Que voit-il ? la femme ? l'homme ?

Et comme il y a une forte opposition entre homme et femme dans cette pièce…

LD : Et y a-t-il du comique dans ces moments-là ?

CP : Effectivement, c'est drôle, Penthée était complètement perdu. Luigi jouait Penthée, avec son accent italien. Au départ, la 1ère image, pour le costume, pour l'allure général, je lui avais dis « c'est Poutine », en plus il était chauve. Qu'il soit très propre sur lui « costume, cravate, tout est nickel ! » Il est propre, impeccable. Et on a nuancé bien sûr ! Parce qu'on ne peut pas mettre Poutine et Dionysos femme, et …. Non.

Et puis Penthée est, je pense, plus excessif, comme monté sur ressort, tu peux avoir un « Sarkozy ». Où tu retiens ta nature, de résister à s'énerver. Il y a de ça chez Penthée, il se retient, il retient les chevaux puis à un moment il s'énerve. On l'a utilisé chez Penthée, d'autant plus, je lui disais tu retiens triplement, à la fin il a envie d'exploser mais il ne le fait pas. Et puis, c'est un homme, il ne laisse pas parler du tout sa nature féminine. À un moment donné ça le rattrape complètement !

Et puis éventuellement, le rapport qu'il peut avoir avec Dionysos, quand il le rencontre pour la première fois ; il y a aussi une allusion à une attirance homosexuelle, il y a des choses comme ça. Mais il ne peut pas du tout y céder, c'est inconcevable.

On a d'ailleurs dû modifier la traduction, parce que Moussa n'avait ni les cheveux blonds, ni le teint blanc non plus.

LD : Et pour parler de mon sujet : toi, cette pièce tu l'a sentie comique dès le départ ?

CP : Oui c'était drôle. Mais je te dis j'étais la seule à le penser dans les 1ers temps. Ça a été assez long à démontrer. D'en faire prendre conscience aux comédiens. Alors effectivement, les 2 vieillards au départ pouvaient leur paraître drôles, mais ce n'était pas si évident ; parce que Penthée est très énervé en fait, quand il les aperçoit !

Puis, au fur et à mesure, il y a des choses qui ont commencé à les faire rire. Et grâce au public qui riait pas mal, ils ont pris conscience qu'il y avait du comique. Mais je ne crois

pas que les comédiens aient senti vraiment le comique, même pendant les répétitions. Ils l'ont senti pendant la représentation.

LD : Sans pour autant la troubler ?

CP : Non, non, ils ont senti qu'il y avait ça. Évidemment c'est galvanisant quand tu sens que les gens se marrent. C'est super, parce que pour eux c'était étiqueté « tragédie ». Donc voilà, « On ne rigole pas quand on va voir Phèdre » en principe !

LD : Et toi, le mot tragédie ne t'a jamais empêchée de sentir le comique ?

CP : Eh bien non, parce que c'est évident qu'il y a du comique, c'est évident qu'il y a du grotesque, c'est évident qu'il y a presque un côté grandguignolesque à la fin avec la tête, tu vois. J'avais fait un stage sur le Grand-Guignol juste avant : c'est tout un courant de théâtre fin XIXème/début XXème où l'idée c'était de reporter les pires éléments sur scène, les plus « trash » possibles, avec le plus de sang, de boyaux, de « l'arraché ». Alors d'un point de vue texte ce n'est pas forcément très intéressant mais du coup ça m'y a fait penser dans les *Bacchantes*, parce qu'il y a une volonté d'arriver avec une tête sanguinolente avec éventuellement des lambeaux de corps, tu vois. Ce n'est pas les mêmes règles par rapport à la tragédie classique avec la bienséance, la vraisemblance… il y a quelque chose forcément d'un peu excessif et du coup de comique. Ça aussi c'est drôle tu vois. D'ailleurs les enfants, à la fin ne s'y trompaient pas, ils se cachaient les yeux et rigolaient quand ils voyaient la tête. Les deux en même temps. Pour moi c'était tout à fait l'effet recherché.

LD : Et à propos de l'ironie tragique, y-a-t-il aussi ce mélange d'horreur et de comique?

CP : Oui et puis c'est terrible, Penthée qu'on a vu partir, tellement confiant, dans ses habits de femme … c'est drôle et en même temps terrible. Au moment où il s'ouvre, où enfin il est un peu lui-même, c'est là qu'il va se faire massacre, par sa mère en plus, c'est moyennement drôle, mais effectivement c'est drôle. D'ailleurs pour parler de la comédienne qui jouait Agavé, il y a des gens qui riaient ! Quelqu'un a eu un fou rire pendant toute la partie où elle était avec la tête, elle me disait « - C'est horrible les gens rient ! … quand même, c'est raté ? - Non c'est pas raté ! »

LD : C'est un rire nerveux

CP : Oui comme tu dis à la fois c'est nerveux, à la fois c'est dôle. « Être mort de rire », je me rappelle certains étaient morts de rire. C'est arrivé plusieurs fois

LD : Et la scène du travestissement ?
CP : Comment on l'a abordée ?
LD : Oui
CP : Alors, avec le comédien qui jouait Penthée je savais qu'on pouvait jouer ça, sans tomber dans un genre qui rappellerait la cage aux folles, quelque chose d'un peu ridicule.
LD : Donc quelque chose qui ne soit pas sur-joué ?
CP : Au contraire, je pense qu'il faut que Penthée soit le plus vrai, le plus sincère. Enfantin, le plus vert à ce moment-là. Il faut qu'on l'aime bien Penthée. C'est obligé. Et c'est ça qui va créer le comique et faire qu'en même temps il est pathétique, on a pitié de lui. On l'aime bien, il est enfin sympathique. Après sur le costume en lui même, on est parti sur une espèce de caricature de costume oriental, des foulards à pièce…
L'idée c'est qu'il ait un costume un peu caricatural, pour qu'on le mette dans cette position sans avoir besoin de sur-jouer.
LD : Il ne s'agit pas de moquerie donc
CP : Non. Et au delà du féminin que les hommes pourtant portent aussi en eux, il y a quelque chose qui ramène à l'enfance comme l'émerveillement. Et c'était un peu la direction qu'on voulait donner à la scène. Mais évidemment en retour, de manière très machiavélique, on l'envoie à la mort, c'est là qu'entre en jeu l'ironie tragique.

LD : et à propos des autres personnages ?
CP : Alors moi je n'ai fait qu'un seul personnage pour le Berger et le Soldat. Pour moi, c'était un seul personnage, parce que c'était plus simple et plus cohérent pour nous. La 1ère scène, elle est super drôle. Pour moi elle est très drôle. Ce qu'il raconte. Et dans le texte même « oui on s'est réuni, on s'est demandé ce qu'on allait faire et là y a un gars qui a dit si on fait ça… ». Il a une manière drôle de présenter les événements dans le texte. Mais dans le 2ème passage, il y a le tragique de la pièce, au sens fort, quand il rapporte la mort de Penthée, il y a une vraie émotion.
LD : Il a vu la terreur
CP : Il a vu l'horreur et ça, c'est d'ailleurs d'autant plus intéressant si c'est le même comédien, parce qu'il y a une évolution ; et c'est d'autant plus réussi, si le 1er passage est très drôle. Le spectateur voit un personnage qu'il pensait reconnaître et qu'il découvre.

LD : Et la scène des vieillards ?
CP : C'est la scène, pour laquelle tout le monde s'entendait pour dire que ces personnages-là étaient plutôt comiques. C'est la seule scène que les comédiens ont trouvé d'emblée un peu drôle. Pour le rôle de Cadmos, on a eu deux acteurs : le premier avait 84 ans, il n'a pas pu faire toutes les dates, le second est un monsieur qui a été acteur à la comédie française. Le fait qu'il soit toujours très « classe » permettait d'obtenir un décalage. Le moindre petit détail, le fait d'avoir simplement un peu d'herbe sur son chapeau jurait avec son apparence. Il n'a rien de grotesque, au contraire il a quelque chose de très digne. J'aurais pu choisir quelqu'un qui avait des rondeurs, mais non. Je préférais voir ce monsieur très digne avoir envie d'aller « faire la bringue avec les *Bacchantes* ».
Et en parallèle, le discours de Tirésias est très important.

LD : Il annonce que ça va mal se terminer !
CP : Oui ! Il y a beaucoup de politique, le rapport à la religion, le rapport à la croyance, etc. Donc c'est à la fois une scène drôle et à la fois il ne faut pas manquer les propos de Tirésias. Il ne faut pas que le texte soit mangé par le grotesque. Il faut entendre ces choses sur la tyrannie. En fait pour moi le plus drôle dans la scène, ce ne sont pas les deux vieillards, c'est Penthée ! Sa réaction !
LD : Et puis c'est bien tissé : Euripide fait entrer Penthée en scène qui ne voit pas les deux vieillards alors qu'eux le voient !
CP : Oui ! il y a un vrai truc de comédie. Tu sais, il leur passe devant sans les voir : il y a là un ressort de comédie très classique ! Mais finalement c'est Penthée qui est drôle, Penthée dont la réaction est excessive et qui finalement se rend ridicule en les condamnant.
LD : Comme tu le dis, le comique dans ta mise en scène concerne d'abord Penthée, les vieillards ne sont pas si drôles que ça, et Penthée vient appuyer le ridicule de la situation par son regard accusateur.
CP : C'est ça, il appuie le grotesque par son regard.
LD : C'est un échange de ridicule.
CP : Oui c'est assez subtil. Ce n'est pas de « la grosse comédie ». Mais les gens ont tendance à rire dès que Penthée arrive et découvre le désordre qui règne dans sa ville.
LD : À cause de « ces femmes ont quitté leur demeure ! »

CP : je lui avais demandé de retenir la colère, de s'adresser au public, et pour le coup, de chercher dans le public, les éventuels étrangers qui pouvaient s'y être cachés. C'était un peu le principe. Le sous-texte c'est qu'il ne s'énerve pas, qu'il reste très calme : il maitrise la situation, tout est sous contrôle, malgré le catastrophique de la situation.
LD : Mais à partir du moment où il commence vraiment à s'adresser aux vieillards, à se disputer réellement, il ne se retient plus.
CP : Voilà, et en plus, il y a quand même toute la gravité de ce que dit Tirésias. Son discours est fort, sur le dictateur, le tyran. « Tu te crois au dessus de tes instincts, au dessus de la nature, tu vas te faire rattraper, tu vas te faire manger ! » C'est fort !

LD : Et lorsque Cadmos s'approche de Penthée ?
CP : Là par contre, les gens ne rigolaient pas parce que je lui avais demandé d'être très violent. De vraiment de le rejeter, et c'était…
LD : Brutal
CP : C'est violent. Mais il y a le contrepoint de cette violence avec celui qui faisait les deux récits : j'ai demandé à l'acteur qu'on devait vraiment croire qu'il n'était qu'une sorte de figurant au départ. Il arrivait avec Dionysos et disait « voilà Penthée, je te l'ai amené ! » et puis il restait là, à se moquer un peu des uns et des autres, avec ce côté un peu Scapin enfin pas Scapin, plutôt comme certains valets de comédie. Il se faisait un peu taper dessus par Penthée. Il y avait un peu de ça, ce rapport qui fait partie de la comédie. Et à la fin, ce même personnage qui paraissait être un valet de comédie « à la Molière », j'entends dans notre vision, prenait de l'importance. Du grotesque du 1er récit, au tragique dans le 2nd. Lui qui rapporte la mort de Penthée finalement, le connaît Penthée. Il peut y avoir un certain

attachement, une empathie, si c'est le même personnage évidemment et si c'est quelqu'un d'autre c'est différent. Là, il avait vraiment une trajectoire.

[…]

LD : Et donc, quand c'est au tour du Berger, où est pour toi le comique ?
CP : C'est très drôle rien que par ce qu'il dit : « ce n'est pas nous qui les poursuivions », « on s'est enfui ! ». Il finit tout de même par un avertissement, il sent que c'est dangereux. C'est le bon sens populaire, c'est plus fort que nous. « Ça dépasse tes compétences, même toi qui est puissant tu ne peux pas lutter »
LD : Ce sont de chouettes personnages
CP : On les oublie souvent

[…]

LD : Je pense avoir posé toutes les questions que je souhaitais aborder, enfin si, il m'en reste une dernière : pourquoi les Ménades ? Vous avez fait d'autres spectacles que les* Bacchantes *en rapport avec Dionysos ?
CP : Non c'est le 1er spectacle qu'on a fait et j'avais envie qu'il y ait un rapport avec les bacchantes. On était de nombreuses filles et j'ai trouvé ça parlant d'appeler ça les Ménades. Et puis, les gens ne savent pas trop ce que sont les Ménades non plus.
LD : Ah d'accord. Eh bien, il ne me reste plus qu'à te remercier pour le temps que tu m'as accordé. Je te tiendrai au courant de la suite.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1968.

LIDDLE H.G., SCOTT R., A Greek-English Lexicon, Oxford, Clarendon Press, 1996[1843].

RAGON E., RENAULD E., *Grammaire complète de la langue grecque*, éd. Girard, Paris, 1937.

Thesaurus Linguae Graecae : A Digital Library of Greek Literature, Univertisty of California, Irvine, 2014 / url : http://stephanus.tlg.uci.edu

Éditions commentées et traductions :

Les *Oiseaux* d'Aristophane :

COULON V., VAN DAEKE H., *Aristophane. Les* Oiseaux, T. III, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2002.

THIERCY P., *Aristophane. Théâtre complet*, Pléiade, Paris, 1997.

Orestie d'Eschyle :

DEFORGE B., *Les Tragiques grecs*, T.I, Bouquins, Le grand livre du mois, 2001.

DENNISTON J. D., *Aeschylus* Agamemnon, Oxford, Clarendon Press, 1995[1957].

FRAENKEL E., *Aeschylus* Agamemnon, Vol. 1-2-3, Clarendon Press, Oxford, 1962.

JUDET DE LA COMBE P., Agamemnon*. Commentaire des dialogues*, part. III, Cahiers de Philologie, Press Universitaire du Septentrion, 2001.

MAZON P., *Tragédies.* Agamemnon, T. II, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2009.

THOMSON G., *The* Oresteia *of Aeschylus*, Vol. 1 et 2, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1966.

Les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle :

HUTCHINSON G. O., Aeschylus Seven Against Thebes, Clarendon Paperbacks (Press), Oxford, 1985.

MAZON *Les* Sept Contre Thèbes, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2009.

LUPAS L., PETRE Z., *Commentaire aux* Sept Contre Thèbes *d'Eschyle*, Les Belles Lettres, France / Editura Academiei Bucaresti Romania, Paris, 1981.

Antigone de Sophocle :

BOLLACK J., *Sophocle.* Antigone, Les éditions de minuit, Paris, 1999.

BROWN A., *Sophocles :* Antigone, Aris&Phillips, 1999.

DUPONT F., *Sophocle.* Antigone, coll. Scène ouverte, L'Arche, Paris, 2007.

GRIFFITH M., *Sophocles.* Antigone, Cambridge University Press, 1999.

HOGAN J.C., *A Commentary on the Plays of Sophocles*, Southern Illinois University Press, 1991.

JEBB R. C., *Sophocles : Plays.* Antigone, Bristol Classical Press, 2004 [1900].

KAMERBEEK J. C., *Plays of Sophocles : III* Antigone, Leiden : E.J. Brill, 1978.

LLOYD-JONES H., *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles*, Clarendon Press, 1990.

MAZON P., Antigone*, Sophocle*, T.I, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2005.

Œdipe Roi de Sophocle :

BOLLACK J., *L'*Œdipe Roi *de Sophocle*, T. 3, Cahiers de Philologie, Les Textes, Presse Universitaire de Lille, 1990,

DAWE R.D., *Sophocles* Œdipus Rex, revisited edition, Cambridge University Press, 2006.

JEBB R.C., *Sophocles : Plays.* Oedipus Tyrannus, Bristol Classical Press, 2004 [1893].

Les *Bacchantes* d'Euripide :

DALMEYDA G., *Euripide : les* Bacchantes, Paris, Hachette, 1908.

DODDS R.D., *Euripides* Bacchae, Clarendon Paperbacks, Clarendon Press, Oxford classical texts, 1988 [1944].

GREGOIRE H., Bacchantes. *Euripide Tragédies*, T. IV 2ème partie, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2002.

KIRK G.S., *The* Bacchae *of Euripides*, Cambridge University Press, 1970.

LACROIX M., *Les* Bacchantes *d'Euripide*, Belin, Les Belles Lettres, Paris, 1976.

ROUX J., *Euripide. Les* Bacchantes *II Commentaire*, Les Belles Lettres, Paris, 1972.

SEAFORD R., *Euripides* Bacchae, Aris&Phillips Ltd, Warminster, Oxford University Press, 1996.

WINNINGTON-INGRAM R. P., *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, Cambridge University Press, 1948.

Alceste d'Euripide :

PARKER L.P.E., *Euripides : Alcestis*, Oxford University Press, 2007.

Autres références :

ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. MAGNIEN, Livre de Poche classique, Paris, 1990.

- *Métaphysique*, trad. A. de Muralt, Les Belles Lettres, Sagesses médiévales, Paris, 2010.
- *Rhétorique,* trad. M. DUFOUR et A. WARTELLE, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2011.

HÉRODOTE, *Histoires*, *Livre III : Thalie*, T. 3, trad. Ph.-E. Legrand, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2003[1939].

HOMÈRE, Hymne à Aphrodite, trad. J. HUMBERT, Les Belles Lettres, Paris, 1976.

PLATON, *République*, III, trad. E. Chambry, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2002[1932].

- *Œuvres complètes, Les lois*, Livre X, Tome XII, trad. A. DIÈS, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2003[1956].

THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Livre I, trad. J. de Romilly, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2009[1953].

Études générales :

AÉLION R., *Euripide héritier d'Eschyle*, T. 1 & 2, Les Belles Lettres, Paris, 1983.

ANTOINE A., *Mes souvenirs sur le théâtre-libre*, Du Lerot Eds, Paris, 2009 [1921].

AUGER D., « Le jeu de Dionysos. Déguisements et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide », *Nouvelle Revue d'Ethnopsychatrie*, 1, 1983, p. 57-80.

ARAGON L., *Le roman inachevé*, nrf, Gallimard, Paris, 1966 [1956].

ARNOULD D., « Le ridicule dans la littérature grecque archaïque et classique », *Le rire des anciens*, Études de littérature ancienne T.8, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1998, p. 13-20.

ARNOULD D., *Le rire et les larmes dans la littérature grecque, d'Homère à Platon*, Les Belles Lettres, Paris, 1990.

ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1964.

AUTRAND M., *Statisme et mouvement au théâtre*, Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre, Université Paris IV, 17-19 mars 1994, La Licorne, Hors série Colloques, Poitiers, 1995.

AZOULAY V., DAMET A., « Paroles menaçantes et mots interdits en Grèce ancienne : approches anthropologiques et juridiques », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 14/02/2014 ; http://mondesanciens.revues.org/1211.

BACHELARD G., *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943.

BARBA E., SAVARESE N., *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. E. DESCHAMP-PRIA, l'Entretemps, Les voies de l'acteur, Montpellier, 2008 [2nd éd.].

BARTHES R., *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Seuil, Points Essais, Paris, 2002.

BAUDELAIRE Ch., « Le rire et la caricature », *Variétés critiques. Modernité & Surnaturalisme, esthétique spiritualiste*, II, Bibliothèque diyonisienne, Ed. G. Crès et Cie, Paris, 1924 (4ème édition), p. 93-114.

BEAUD S. et WEBER F., *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, 4ème éd., La découverte, Grands•Repères/Guides, Paris, 2010.

BELTRAMETTI A., "Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques", *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, dir. Desclos M., Jérôme Million, Horos, Grenoble, 2000, p. 215-226.

BERGSON H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.

BERNARDY M., *Le jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'homme honnête, L'actualité dramatique*, Théâtre du Gymnase, éd. de l'aube, Marseille, 1990 [1988].

BIET Ch., *La tragédie*, 2ème éd., Armand Collin, coll. Cursus, Paris 2010.

BIFFI L., « Elementi comici nella tragedia greca », *Dioniso*, 35, 1961, p. 89-102.

BLAISE F., « L'expérience délirante de la raison divine : les Bacchantes d'Euripide », *Methodos* [En ligne], 3, 2003, p. 1-23 https://doi.org/10.4000/methodos.173.

BLANCHARD A., « Colère et comédie : les conditions du rire dans le théâtre de Ménandre », *Le Rire des Anciens. Actes du colloque international,* éd. TRÉDÉ M. et HOFFMAN Ph., *(Université de Rouen, Ecole Normale Supérieur)*, Paris, 1995, p. 91-100.

BOISSON B., FOLCO A., MARTINEZ A., *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, Quadrige manuels, Paris, 2010.

BOLLACK J., *La mort d'Antigone : la tragédie de Créon*, PUF, Paris, 1999.

- *Sens contre sens : comment lit-on ?*, Entretiens avec P. Llored, La passe du vent, Vénissieux, 2000.

BOREA M., « Le deuxième côlon du trimètre iambique et les normes de Knox : des iambographes aux poètes alexandrins », *Incontri di Filologia Classica*, XIII, 2013-2014, p. 161-194.

BRADBY D., « La réalité, la scène et leur rapport : Vivaner entre Brecht et Stanislavski », *Cahier de l'association internationale des études françaises*, n°46, 1994, p. 169-182.

BRECHT B., *Écrits sur le théâtre*, trad. J. Tailleur, G. Eudeline et S. Lamare, L'Arche, Paris, 1963.

- *Petit organon sur le théâtre*, traduction J. Tailleur, L'Arche édition, Paris, 1978.

BREMMER J. N., « Verbal insulting in ancient greek culture », *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hngaricae*, 40, Budapest, 2000, p. 61-72.

BROOK P., *L'espace vide*, Seuil, Points Essais, Paris, 1977.

- *Oublier le temps*, Seuil, Fiction & Cie, Paris, 1993.

BRUNET Ph., « Les dactyles lyriques de la tragédie », *Revue des Études Grecques*, T. 112, Janvier-juin 1999, p. 127- 140.

- « L'acte de mîmêsis », *Littérature, Aristote au bras long*, n°122, 2001, p. 90-99.
- « Les Bacchantes d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque », *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène),* Actes édités par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI), Publications numériques du CÉRÉdI, Actes de colloque, n°7, 2012, Université de Rouen, p. 1-17.

BURKERT W., « *Goès.* Zum griechischen Schamanismus », *Rheinisches Museum für Philologie*, 105, 1962, p. 36-55.

BYL S., « Le vieillard dans les comédies d'Aristophane », *L'Antiquité classique*, vol. 46, n°1, 1977, p. 52-73.

CALAME C., « Démasquer par le masque : effets énonciatifs dans la comédie ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, T. 206, n°4, 1989, p. 357-376.

CAMPBELL A. Y., « Notes on Euripides'*Bacchae* », *Classical Quaterly*, 6 (1-2), 1956, p. 56-67.

DE CANDÉ R., *Histoire universelle de la musique*, T. 1 et 2, Seuil, Paris, 1978.

CANEVET M., « Aspects baroques du théâtre d'Euripide. », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1971, p. 203-210.

CARRIÈRE J. C., *Le carnaval et la politique : introduction à la comédie grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 1979.

CAVELL S., *Dire et vouloir dire*, trad. S. Laugier, Cerf, Paris, 2009.

CHÂTEAU J., « Le sérieux et ses contraires », *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, 140, 1950, p. 449-465.

CHARAUDEAU P., « Des catégories pour l'humour ? », *Revue Questions de communication*, n°10, Presse Universitaire de Nancy, 2006, p. 19-41.

CORNEILLE, « Discours du poème dramatique », « Discours de la tragédie » et « Discours des trois unités », *Corneille Théâtre*, T.1, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1950 (1660), p. 6-82.

CUNY D., *Une leçon de vie. Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, Études anciennes, Paris, 2007.

DEFORGE B., *Eschyle poète cosmique*, Les Belles Lettres, Vérité des mythes, Paris, 2004[1986].

- *Le festival des cadavres. Morts et mise à mort dans la tragédie grecque*, Les Belles Lettres, Vérité des mythes, Paris, 2004[1997].
- *Je suis un Grec ancien*, Les Belles Lettres, Paris, 2016.
- *Le théâtre de l'inadvenu*, à paraître.

DEGAINE A., *Histoire du théâtre dessinée*, A.-G. Nizet, Saint Genouph, 1992.

DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, Garnier Flammarion, Poche, Paris, 1998, art. 178.

DESHOULIÈRES Chr., *Le théâtre au XX*ème *siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989.

DESLAURIERS R., *Vers une poétique de l'entre-deux : voix et voie de la tragédie au théâtre du Lierre*, Thèse, Université Laval, Québec, 2011.

DESCLOS M.-L., « Avant-propos », *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, dir. Desclos M., Jérôme Million, Horos, Grenoble, 2000, p. 7-9.

DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, précédé d'un entretien de G. Dufay et D. Polydalès *L'acteur et le paradoxe*, Les Belles Lettres, Archimbaud, Paris, 2012 [1830].

DILLON M., « Tragic Laughter », *The Classical World*, vol. 84, n°5, 1991, p. 345-355.

DODDS R. D., *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. M. Gibson, Flammarion, Paris, 1999 [1959].

DONIGER O'FLAVERTY W., « Dionysus and Shiva : Parallel Patterns in two Pairs of Myth », *History of Religions*, vol. 20, n°1/2, 1980, p. 81-111.

DORIE M., « Les plantes magiques de l'Odyssée. Lotos et Moly », *Revue d'histoire de la pharmacie*, 55e année, n°195, 1967, p. 573-584.

DORT B., *La représentation émancipée*, Actes Sud, Le temps du théâtre, Paris, 1988.

DONZELLI B. G., « Il riso amaro di Dioniso. Euripide, Baccanti, 170-369 », *Kômôido-tragôdia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secola a. C.*, éds. Pattoni M. P., Mirtp M. S., Medda E., Pisa, 2006, p. 1-17.

DUNCAN A., *Art Déco Sculpture*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2016.

DUPONT Fl., *Les monstres de Sénèque*, Belin, L'antiquité au présent, Paris, 1995.

- *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier, Libelles, Paris, 2007.

DUPLAIN-MICHEL N., « Jouer le théâtre antique » dans *Le théâtre antique et sa réception : hommage à Walter Spoerri*, Söring J., Poltera O., Duplain N., ed. Peter Lang, Berne, 1995, p. 179-195.

EMELINA J., *Le comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES, Questions de littérature, Paris, 1996.

FERNANDEZ L., « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur », *Marges* [En ligne], n°10, 2010, p. 25-36 ; https://doi.org/10.4000/marges.490.

FOLEY H. P., « The Mask of Dionysus », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 110, 1980, p. 107-133.

FREIXE G., *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX*ème *siècle*, l'Entretemps, Les voies de l'acteur, Montpellier, 2010.

FREUD S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1988 [1940].

GAUTIER Th., *Les Grotesques*, Michel Lévy Frères, Paris, 1853.

GÉLINAS M.-F., « Du film, du texte et du rêve, en tant qu'objet et activités symboliques », *Cinéma*, *Le Scénario*, Vol. 2, n°1, Autom. 1991, Montréal, p. 121-135.

GELLIE G.H., *Sophocles : A Reading*, Melbourne University Press, 1972.

GEROLDOVA H., « Simb – le jeu du Faux Lion », *De l'instinct théâtral : le théâtre se ressource en Afrique : historique, compétitions, rituels, possessions*, dir. Julius Effenberger, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 182-200.

GHERCHANOC Fl., « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », *Revue historique,* 2003/4, n° 628, p. 739-791.

GIRARD G., OUELLET R., RIGAULT C., *L'univers du théâtre*, PUF, littératures modernes, Paris, 1995 [1978].

GIRARD R., *La violence et le sacré*, Grasset, Hachette Littératures, Paris, 1972.

GOLDSCHMIDT V., « Le problème de la tragédie d'après Platon », *Revue des études grecques*, T.61, 284-285, 1948, p. 19-65.

GREDLEY B., « Comedy and tragedy – inevitable distinctions : response to Taplin, *Tragedy and the tragic*, ed. by SILK, Clarendon Paperbacks, 1998, p. 203-216.

GREEN E., *La parole baroque*, « Texte et Voix », Desclée de Brouwer, Paris, 2001.

GREGORY J., « Comic elements in Euripides », *Illinois Classical Studies*, 24-25, 1999-2000, p. 59-74.

GROJNOWSKI D., « Comique littéraire et théories du rire », *Romantisme*, n°74, 1991, p. 3-13.

GROS DE GASQUET J., « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *Dix-septième siècle*, PUF, 2007/3, n°236, p. 501-519 ; https://doi.org/10.3917/dss.073.0501.

GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971.

GUICHEMERRE R., *La tragi-comédie*, PUF, Littératures modernes, Paris, 1981.

HAKIM A., « La statufication du personnage dans la tragédie grecque », *Pallas*, Dramaturgie et actualité Antique, 38, 1992, p. 33-45.

HALLIWELL S., *«* The Uses of Laughter in Greek Culture », *The Classical Quaterly*, vol. 41, n°2, 1991, p. 279-296.

HAMON Ph., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieur, Paris, 1996.

HAUGEN A. K., « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature, Matière de poésie*, n°72, 1988, p. 12-29.

HIPPOLYTE R., *Histoire des bouffons, des Augustes et des clowns*, Gallimard, Hors Série Joëlle Losfeld, Paris, 1997.

HOUBEN J., « Lutte pour garder sa dignité », *Culture Clown*, n°16, janv., 2010, p. 6-9.

HRISTIC J., *Réflexions sur la tragédie d'Eschyle à Beckett*, traduction M. Despot, éd. Archipel Slave, L'âge d'homme, Paris, 2009.

HUGO V., *Préface de Cromwell*, Larousse, Petits Classiques, Paris, 2009 (1827).

HUMBERT-MOUGIN S., *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Belin, Paris, 2003.

ISSACHAROFF M., *Lieux comiques ou le temple de Janus, essai sur le comique*, José Corti, Rien de Commun, Paris, 1990.

JAY-ROBERT G., *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.

DE JONG I. J. F., « Récit et drame : le 2ème récit de messager des *Bacchantes* », *Revue des Etudes grecques,* T.105, 502-503, 1992, p. 572-583.

JOUAN F., « Héros comique, héros tragique, héros satyrique », *Aristophane : la langue, la scène, la cité* : actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994, éd. P. Thiercy et M. Menu, Bari : Levante, 1997, p. 215-228.

JOUANNA J., « Le sourire des Tragiques grecs », *Le rire des anciens*, Études de littérature ancienne T.8, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1998, p. 161-176.

JOUANNA J., « Une introduction au mythe des *Bacchantes* », *Kentron*, 14, 1-2, 1998, p.7-8.

- *Sophocle*, Fayard, Paris, 2007.

JOUVET L., *Le comédien désincarné*, Flammarion, Champs art, Paris, 1954.

JOYCE J., *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Gallimard, Folio Classique, Paris, 1992 [1943].

JUDET DE LA COMBE P., *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? : Théâtre et théories*, Bayard, Essais, 2010.

KAUFMANN J.C., *L'enquête et ses méthodes. L'entretien compréhensif*, 2ème éd., Armand Collin, Paris, 2007.

KITTO H. D. F., *Greek Tragedy. A literary Study*, Methuen & Co, LTD, London, 1939.

- *Form and Meaning in Drama. A study of six Plays and of Hamlet*, Methuen, Londres, 1956.

KNOX B., « Why is Oedipus Called Tyrannos ? », *The Classical Journal*, vol. 50, n°3, déc. 1954, p. 97-102 et 130.

- « Euripidean Comedy », *The Rarer Action (Essay in honor of F. Fergusson)*, New Brunswick, 1970, 68sqq.
- *Word and action : Essays on the Ancient Theater*, John Hopkins University, Baltimore, 1979.

KNEBEL M., *L'analyse-action*, adaptation A. Vassiliev, trad. N. Struve et S. Poliakov, Actes Papiers, ENS des Arts et Technique du Théâtre, 2006.

LACORE M., « Études comparées des deux récits des Bacchantes », *Kentron*, 14, 1-2, Université de Caen, 1998, p.47-61.

LANZA D., *Le tyran et son public*, Belin, L'Antiquité au présent, Paris, 1997.

LATEINER D., « No Laughing Matter : A Literary Tactic in Herodotus », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 107, 1977, p. 173-182.

LECOQ J., « Les gestes de la vie », *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, éd. Lecoq J. et Avron Ph., Bordas, Paris, 1987, p. 19-30.

- « De la pantomime au mime moderne », *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, éd. Lecoq J. et Avron Ph., Bordas, Paris, 1987, p. 54-63.
- *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, Actes-Sud Papiers, anrat éducation, Paris, 1997.

LEJEUNE M., *Les adverbes grecs en –θεν*, Delmas, Bordeaux, 1939.

LENORMAND H. R., *Confession d'un auteur dramatique*, A. Michel, Paris, 1949.

LE PORS S., *Le théâtre des voix*, Le spectaculaire, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.

LEROY D*., Économie des arts du spectacle vivant, Essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1992.

LEVER M., « La conquête du silence », *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, éd. Lecoq J. et Avron Ph., Bordas, Paris, 1987, p. 31-53.

LORAUX N., *Les enfants d'Athéna*, Point, Essai, Paris, 1981.

- « Alors apparaîtront les Erinyes », *L'Ecrit du temps*, 17, 1988, p. 93-107.
- « Présentation. Théâtre grec : tragique ? », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 3, n°1-2, 1988, p. 5-12.

LOSCO-LENA M., "Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une poétique complexe", in *Tragique et comique liées, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène),* Actes édités par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI), Publications numériques du CÉRÉdI, Actes de colloque, n°7, 2012, Université de Rouen, p. 1-11.

MARTIN J. et PERRIER J.-L., *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2010.

MARX W., *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, Paris, 2012.

MAFFESOLI, *L'ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, klincksieck et Cie, Librairie des Méridiens, Paris, 1985.

MC GUINESS P., *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Les Belles Lettres, Paris, 2009.

MÉGEVAND M., « L'éternel retour du chœur », *Littérature*, n°131, Masques intertextes, Paris, 2003, p. 105-122.

MEYERHOLD V., *Écrits sur le théâtre*, T. IV 1936-1994, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1992.

MICHAUD Th., « Science-fiction, cyberpunk et science politique », *Quaderni*, n°63, *Nouveaux mots du pouvoir : fragments d'un abécédaire*, Printemps 2007, p. 119-124.

MICHELINI A. N., *Euripides and the Tragic Tradition*, University of Visconsin Press, 1987.

MILNER J.-C., REGNAULT F., *Dire le vers*, Seuil, Verdier Poche, Paris, 2008 [1987].

MINOIS G., *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, Paris, 2000.

MIQUEL J. P., *Sur la tragédie*, Actes sud, Un endroit où aller, Paris, 1999.

MIRAILLES C., « Le rire chez Sophocle », *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, dir. Desclos M., Jérôme Million, Horos, Grenoble, 2000, p. 407-424.

MONGIN O., « Les métamorphoses du corps comique », *Communications*, *Le gouvernement du corps*, n°56*,* 1993, p. 125- 138.

- *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*, Seuil, Paris, 2002.

MOREAU A., « Portrait des humbles dans le théâtre d'Eschyle (le messager thébain, le veilleur, le héraut et la nourrice d'Argos)", *Le théâtre grec antique : la tragédie*, Actes du VIIIème colloque de la Villa Kérylos, Paris, 1998, p. 27-42.

- « Rire et sourire dans l'œuvre d'Eschyle », *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, dir. Desclos M., Jérôme Million, Horos, Grenoble, 2000, p. 397-406.

MORIMOTO T., *Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain, étudiées à travers André Roussin, Jean Anouilh, Eugène Ionesco et René de Obaldia*, Librairie AG. Nizet, Paris, 1984.

MOTTE A., « À propos de la magie chez Platon : l'antithèse sophiste-philosophe vue sous l'angle de la pharmacie et de la sorcellerie », in A. MOREAU et J.C. TURPIN (eds.), *La magie. Du monde babylonien au monde hellénistique*, T.1, Montpellier III, 2000, p. 267-292.

MOURLET M., *Thaumaturgie du théâtre ou l'anti-Brecht*, éd. Loris Talmart, Paris, 1989.

NAGY P., « Faire l'histoire des émotions à l'heure des sciences des émotions », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, Hors-série n°5, [En ligne], 2013, p. 8-12 ; https://doi.org/10.4000/cem.12539.

NICHET J., « À propos d'Antigone », *Empan*, 1, n°57, 2005p. 58-61.

NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1977 [1872].

NIHARD R., « Le problème des *Bacchantes* », *Musee belge* 16, 1916, p. 44 sqq.

NOVARINA V., *Devant la parole*, Edition P.O.L., Paris, 1999.

ORANJE H., *Euripides'* Bacchae*. The play and its audience*, Leiden E ; J. Brill, 1984.

OST I., « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles*, 24, 2004, p. 108-115.

PANDOLFI V., *Histoire du théâtre*, T.2, Marabout Université, Viviers (B.), 1964.

PATA H., *La technique vocale tout simplement*, Eyrolles, Culture générale, Paris, 2009.

PAYA F., *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, L'Entretemps, Les voies de l'acteur, Saussan, 2000.

PERRET J., « Entretien avec J.-L. Barrault », *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, éd. Lecoq J. et Avron Ph., Bordas, Paris, 1987, p. 68-77.

- « Entretien avec J. Lecoq », *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, éd. Lecoq J. et Avron Ph., Bordas, Paris, 1987, p. 109-117.

PETROVIC A., « Die Sprache des Wächters in der Antigone des Sophokles am Beispiel seines ersten Auftritts (223ff) », *Museum Helveticum*, vol. 60, n°4, 2003, p. 193-209.

PICARD R., « Les tragédies de Racine : comiques ou tragiques ? », *Revue d'histoire de littérature de la France,* n°3-4, 1969, p. 462-474.

PIERRON A., *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Robert Laffon, Bouquin, Paris, 1995.

- « Le Grand-Guignol dans l'air du temps », *Le Portique* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 10 novembre 2010. url : http://leportique.revues.org/2153.

PIPPIN BURNETT A., *Castrophe survived, Euripides'plays of mixed reversal*, Clarendon Press, Oxford, 1985 [1971], p. 15.

PUCCI P., « La tragédie : Aux limites de la signification du langage », *La Philologie au présent pour Jean Bollack*, Christophe König et Denis Thouards (éds.), Septentrion Presses Universitaires, vol. 27, série Apparat critique, 2010, p. 173-184.

QUÉRO D., « Les éclats de rire du public de théâtre », *Dix-huitième Siècle*, n°32, *Le rire,* 2000, p. 67-83.

DE RÉGNIER H., *Figures et caractères*, Mercure de France, Paris, 1901.

REY A., « L'imitation, le mime de tous les temps », *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, éd. Lecoq J. et Avron Ph., Bordas, Paris, 1987, p. 2-18.

RICŒUR P., « Parole et symbole », *Revue des Sciences Religieuses*, *Le Symbole*, T. 49, n°1-2, 1975, p. 142-161.

RIVIÈRE J.-L., « L'art de l'acteur », *Le théâtre français du XX*ème, dir. Abirached R., Anthologie de l'avant-scène, 2000, p. 457-533.

ROISMAN J., « Creon's roles and personnality in Sophocles Antigone », *Helios*, vol. 23, n°1, 1996, p. 21-42.

DE ROMILLY J., « Le thème du bonheur dans les Bacchantes », *Revue des études grecques*, T. 16, fascicule 361-363,1963, p. 361-380.

- *La tragédie grecque*, PUF, Paris, 1970.
- *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Les Belles Lettres, Paris, 1980.
- *La modernité d'Euripide*, PUF, écrivains, Paris, 1986.

RONNET G., « Le sentiment du tragique chez les Grecs », *Revue des Études grecques*, T. 76, 361-363, jlt-déc 1963, p. 327-336.

- *Sophocle poète tragique*, éd. E. De Boccard, Paris, 1969.

ROSENMEYER T.G., « Ironies in Serious Drama », *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*, éd. par SILK M.S., Clarendon Paperbacks, 1998, p. 497-519.

ROUBINE J.-J., « Geste, théâtre et danse », *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, éd. Lecoq J. et Avron Ph., Bordas, Paris, 1987, p. 78-86.

- *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Nathan Université, Paris, 2000.

ROUCHE V., « Ce qui fait que je vois un clown ? », *Culture Clown*, n°17, oct. 2010, p. 12-14.

ROUSSET J., *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Librairie José Corti, Paris, 1960.

SARRAZIN B., « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire », *Romantisme*, *Rire et rires*, n°74, 1991, p. 37-47.

SARRAZAC J.P., « Le retour au théâtre », *Communications*, 63, Paris, 1996, p. 11-22.

SAETTA COTTONE R., « Penthée spectateur de tragédie. Les *Bacchantes* et la réponse aux *Thesmophories* », *La Philologie au présent pour Jean Bollack*, éd. König Chr. et Thouards D., Septentrion Presses Universitaires, vol. 27, série Apparat critique, 2010, p. 201-222.

SAÏD S., *La faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.

- *Histoire de la littérature grecque*, PUF, Paris, 2010.

SANSONE D., « The *Bacchae* as Satyr-Play ? », *Illionois Classical Studies*, 1978, p. 40-46.

SAREIL J., *L'écriture comique*, PUF, écriture, Paris, 1986.

SCHILLER, « De l'emploi des chœurs dans la Tragédie », préface à *La fiancée de Messine*, Théâtre, T.3, Charpentier et Fasquelle, Paris 1880, p. 260.

SEGAL Ch., *Dionysiac Poetics and Euripides'* Bacchae, Princeton University Press, New Jersey, Expanded Edition, 1997 (1982).

- « Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy », Oral *Tradition*, 4/3, 1989, p. 330-359.

SEIDENSTICKER B., « Comic Elements in Euripide's *Bacchae* », *American Journal of Philology*, vol. 99, n°3, 1978, p. 303-320.

SEIDENSTICKER B., *Palintonos Harmonia Studien zu komischen Elementen in der griechische Tragödie*, in Hypomnemata Untersuchungen zur Antike un zu ihrem Nachleben, Heft 72, Göttingen, 1982.

SELLARS P., *Conférences*, Actes Sud-Papiers, Apprendre, Paris, 1994.

SERGENT B., *Le dieu fou. Essai sur les origines de Siva et de Dionysos*, Les Belles Lettres, Vérités des mythes, Paris, 2016.

SCHOENTJES P., *Poétique de l'ironie*, Seuil, Inédit Essais, Paris, 2001.

SCHMIDT-HIDDING W., *Humor und Witz, Europäische Schlüsselwörter*, Max Hueber Verlag, München, 1963.

SOLDINI F., « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », *Sociologie de l'Art 1*, Opus 1&2, 2003, p. 37-67.

SOYINKA W., *Les Bacchantes d'après Euripide*, Silex éditions, Paris, 1989.

STEFANIS A. D., *Le messager dans la tragédie grecque*, ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ – ΚΕΝΤΡΟΝ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΕΡΓΟΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΑΘΕΝΑΙ, 1997.

STEINER G., *La mort de la tragédie*, trad. Rose Celli, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1993.

- *Les Antigones*, trad. Philippe Blanchard, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1986.
- « Tragedy, Pure and Simple », *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*, éd. by SILK M.S., Clarendon Paperbacks, 1998, p. 534-546.

STYAN J. L., *The Dark Comedy, the Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, 1962.

SZONDI P., *Essai sur le tragique*, Belval (Vosges) : Circé, 2003 [1961].

TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy,* Oxford, Clarendon Press, 1977.

- « Comedy and the Tragic », *Tragedy and the Tragic*, ed. by M.S. SILK, Oxford : Clarendon Paperbacks, 1998, p. 188-202.

THIERCY P., *Aristophane, fiction et dramaturgie*, Les Belles Lettres, Paris, 1986.

TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Points Essais, Paris, 1970.

TRUBY J., *L'anatomie du Scénario. Cinéma, littérature, séries télé*, nouveau monde éditions, Paris, 2010.

VASSEUR-LEGANGNEUX P., *Les tragédies grecques sur la scène moderne une utopie théâtrale*, Presses Universitaires du Septentrion, Perspectives, Lille, 2004.

VASSILIEV A., *Sept à huit leçon de théâtre*, P.O.L., Académie expérimentale des théâtres, Paris, 1999.

VERNANT J.-P., « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide. », *L'Homme*, 1985, T. 25 n°93, p. 31-58.

VERNANT J.-P., VIDAL NAQUET, *Mythes et tragédie en Grèce ancienne*, T.1, ed. La Découverte, Poche, Paris, 2001 [1972].

VIDAL-NAQUET P., *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Les Belles Lettres, Paris, 2001.

VILAR J., *Le théâtre service public*, Gallimard, NRF, Paris, 1986 [1975].

VILLENEUVE R., « De la scénographie à la scénographie », *L'Annuaire théâtral*, 11, 1992, p. 29-40 ; https://doi.org/10.7202/041157ar.

VITEZ A., *Le théâtre des idées*, Gallimard, NRF, Paris, 1991.

VOELKE P., « Formes et fonction du risible dans le drame satyrique », *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, dir. Desclos M., Jérôme Million, Horos, Grenoble, 2000, p. 95-108.

VUILLEMIN J., *Eléments de poétique*, Vrin, Paris, 1991.

WILAMOWITZ U., *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ? Introduction à la tragédie grecque*, trad. A. Hasnaoui, Les Belles Lettres, Paris, 2001[1959].

WINNINGTON-INGRAM R. P., *Euripides and Dionysus*, Adolf M. Hakkert – Publisher, Amsterdam, 1969 [1948].

ZOLA E., *Le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples*, G. Charpentier, Paris, 1881 [2nd éd.].

Conférences et presses :

AÏT-TONATI F., GREEN E., LATOUR B., « L'Âge de l'éloquence », Conférences centre Pompidou, 19/05/2016.

FARTZOFF M., « Plasticité de la forme tragique à l'époque classique. L'exemple euripidéen : une poétique singulière », Journées d'étude d'EDITA, Πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδια. Transformations, évolutions, influences : plasticité de la tragédie grecque, Université Paris Sorbonne, 27-28/10/16.

K., « Encore un film qui enfonce le clown : comment est-il devenu une figure de l'horreur ? », www.journaldugeek.com, 18/09/2017.

NICHET J., « Grand Entretien par E. Ertel », fresque.ina, 2012.

PY O., « À voix nue », interview par A. Héliot, France Culture, 12/07/2001.

PY O., « La Création à l'œuvre par A. de Baecque », Centre Pompidou, 21/11/11.

SABATIER J., « Cinéma gore et gore au cinéma », www.ecranlarge.com, 17/03/2016

Sources vidéo :

CORREIA P., *Antigone* de Sophocle, filmé par A. Vialatte, Théâtre National de Nice, 2009.

HAKIM A., *Antigone* de Sophocle, filmé par M. Mullot et P. Belloni, Théâtre des Quartiers d'Ivry, 2013.

NICHET J., *Antigone* de Sophocle, TNT-Théâtre de la Cité de Toulouse, 2003.

PAYA F., *Sur les sentiers du Lierre*, filmé par F. Jungelson, B. Mahder et J.-P. Dudeck, La compagnie du Lierre, 2005.

PY O., L'*Orestie* d'Eschyle, filmée par J. Bechara, COPAT, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2008.

Titre : « Les expressions du comique dans les tragédies grecques, du texte à la scène contemporaine »

Mots clés : tragédies grecques, mise en scène contemporaine, comique.

Résumé : Parler d'éléments comiques dans les tragédies grecques, même les plus tragiques, peut sembler paradoxal ; mais l'étude de l'agencement du texte tragique, la composition des dialogues ainsi que la variété des personnages offrent de nombreuses possibilités pour que différentes expressions comiques s'établissent : le comique joyeux, porté par les personnages populaires, le comique blessant des roi-tyrans et l'ironie tragique elle-même. Ils inscrivent la fable dans plusieurs tonalités et complexifient les rapports qu'elle entretient avec les spectateurs de sorte l'histoire représentée sur la scène se fait vraiment spectacle. Le comique n'est donc pas un corps étranger de la tragédie.

Sur la scène contemporaine, le traitement de ces éléments comiques diffère d'un metteur en scène à l'autre, d'une esthétique théâtrale à l'autre. Quand ils sont représentés, leur interprétation varie elle aussi. L'analyse des mises en scène d'*Agamemnon* d'Eschyle mis en scène par Olivier Py (2008) et Cyril Cotinaut (2015), d'*Antigone* de Sophocle mise en scène par Farid Paya (1998), Jacques Nichet (2003), Paulo Correia (2009), Olivier Broda (2012) et Adel Hakim (2013), ainsi que des *Bacchantes* d'Euripide mises en scène par Coralie Pradet (2013) et Philippe Brunet (2015), dévoilent soit l'illustration d'un comique « assumé » qui fait rire soit celle d'un comique « suggéré » qui fixe la distance. La drôlerie et le grotesque revêt plusieurs manteaux et assurent différentes fonctions qui viennent à chaque fois nourrir et enrichir le spectacle tragique.

Title : « Comic expressions in ancient Greek tragedies, from the text to the contemporary scene »

Keywords : ancient Greek tragedies, contemporary scene, comic.

Abstract : Talking about comic elements among ancient Greek tragedy, specially the tragic ones, might seem paradoxical ; however the text' arrengement, the dialogues'composition, and the multiplicity of characters provide many opportunities for the comic expression to set down : joyful when it is driven by popular characters, offensive when it is driven by the tyrannical kings, or even the tragic irony itself. Comic elements set the mythos on different tonalities and complicate the connection with the spectators so that the story performed on the stage become a truly show. Comic thus is not a foreign object from tragedy.

On the contemporary scene, stage directors process those comic elements in different way according to the aesthetic they put forward ; when they choose to use them, their rendering are always different. The study of the staging of Aeschylus' *Agamemnon* directed by Olivier Py (2008) and Cyril Cotinaut (2015), Sophocles' *Antigone* directed by Farid Paya (1998), Jacques Nichet (2003), Paulo Correia (2009), Olivier Broda (2012) and Adel Hakim (2013), as well as Euripides' *Bacchae* directed by Coralie Pradet (2013) and Philippe Brunet (2015), reveal either an « assumed » comic, a funny one, either a « suggested » comic which creates detachment. Ludicrusness and grotesque take different shape and carry out several functions which enrich and nourrish the tragic show.