Mémoire de la cité et mémoire de la tragédie

David Bouvier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1085>

DOI : 10.4000/edl.1085

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2018

Pagination : 81-98

ISBN : 978-2-940331-67-3

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

David Bouvier, « Mémoire de la cité et mémoire de la tragédie », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2020, consulté le 11 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1085> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1085>

MÉMOIRE DE LA CITÉ ET MÉMOIRE DE LA TRAGÉDIE

Comment expliquer que les textes de la tragédie grecque antique si profondément liés aux institutions de l'Athènes du V^e siècle av. J.-C. soient aujourd'hui si joués et représentés partout à travers le monde? A défaut d'apporter une réponse immédiate à cette question, cette étude veut remettre en question deux illusions: celle d'une universalité de la tragédie grecque et celle d'une mémoire héritée des Anciens. Un texte de Borges, ici relu, raconte parfaitement la difficulté de comprendre les formes artistiques des autres cultures. Mais il faut aller plus loin pour dire que c'est le fonctionnement même de la mémoire qui s'est transformé. Au spectacle d'une tragédie grecque, le spectateur contemporain se plaît à penser qu'il retrouve un mythe antique, voire une mémoire mythique. Sauf que les tragédies renvoyaient les Athéniens du V^e siècle à des drames qui n'étaient pas pour eux une pure fiction. Ils ne considéraient pas les figures d'Œdipe, d'Agamemnon ou d'Antigone comme des figures légendaires ou inventées. La tragédie grecque apparaît alors, dans le contexte politique, culturel et religieux de la cité, comme une institution de réappropriation et de reformulation du passé, comme une manière de faire de l'histoire ancienne.

A la mémoire d'Adel Hakim, en souvenir de ses mises en scènes d'*Antigone* et de *François d'Assise*.

Actualité de la tragédie grecque?

Faut-il, dans le cadre d'un colloque qui veut penser les enjeux actuels du théâtre, remonter une fois encore et après tant d'autres, jusqu'aux poètes tragiques et comiques grecs pour rappeler qu'il y a deux millénaires et demi, au V^e siècle avant notre ère, la tragédie et la comédie furent d'abord une invention et une institution athéniennes? Faut-il rappeler que cette manifestation musicale et chorégraphique, tout à la

fois politique et religieuse, cultuelle et culturelle, était radicalement différente de nos pratiques théâtrales ? Pour creuser la distance et l'écart, on peut souligner cette spécificité athénienne du théâtre grec et rappeler quelques chiffres révélateurs. En ville d'Athènes, sur l'agora d'abord, puis au théâtre de Dionysos qui pouvait accueillir plus de 15'000 personnes, chaque année lors des Grandes Dionysies, au printemps, trois auteurs concourraient durant trois jours, présentant chacun trois tragédies et un drame satyrique ; une quatrième journée était consacrée au concours pour le prix de comédie. A partir de 432 av. J.-C., deux auteurs tragiques concourraient également lors de la fête des Lénéennes, au milieu de l'hiver. Dans différents dèmes de l'Attique, d'autres concours tragiques avaient lieu lors des Dionysies rurales, durant l'hiver¹. On peut alors estimer, d'après les calculs de Luciano Canfora, que ce sont, entre l'an 535 – date à laquelle Pisistrate est censé avoir institué les concours dramatiques – et 401 – date des dernières représentations des tragédies de Sophocle et Euripide –, plus de 1700 drames qui ont été produits dans une cité qui, en incluant sa région, comptait entre 30'000 et 40'000 citoyens, et une population générale d'environ 300'000 habitants au milieu du siècle². Une telle production n'a été possible que parce que la vie religieuse, politique et sociale impliquait à tous les niveaux l'activité poétique et dramatique : le théâtre était nécessaire à la Cité, à son fonctionnement même.

Aujourd'hui, il ne reste de ces manifestations que les textes de 32 tragédies, de 11 comédies et des fragments. Trop peu, malgré beaucoup d'autres témoignages, pour autoriser une reconstitution qui pourrait satisfaire toutes les questions qu'une telle manifestation culturelle soulève. L'anthropologue de la Grèce antique est un chercheur souvent frustré et interdit d'enquête sur le terrain. Mais ma question de départ est ici autre. Comment expliquer que ces tragédies, attachées à une histoire éminemment athénienne, aient aujourd'hui une telle actualité, non

1. Voir pour ces informations A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* ; U. Albin, *Nel nome di Dioniso* ou encore, parmi d'autres introductions au théâtre antique, P. Demont et A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*. Pour le lieu des représentations théâtrales, voir O. Longo, « Teatri e theatra », p. 13. Tout récemment, voir C. Calame, *La tragédie chorale*.

2. Sur ces chiffres, voir L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, p. 113 sq. ; D. Pralon, « Entre la mémoire et l'oubli », p. 23-29 ; P. Salmon, « La population de la Grèce antique » et J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*.

seulement en Europe mais sur tous les continents ? Les chiffres modernes rivalisent avec les données antiques. Il suffit de parcourir les programmes de théâtre et de festival pour vérifier la présence récurrente des mises en scène de tragédies grecques.

Pourquoi les 32 tragédies qui nous sont parvenues sont-elles parmi les pièces de théâtres les plus jouées partout sur les cinq continents ? Comment un théâtre qui fut lié à un moment historique très circonscrit et daté³ peut-il parler, vingt-cinq siècles plus tard, à des femmes et des hommes de toutes les cultures⁴ ? Le texte, détaché de son contexte festif et rituel, serait-il cette partie de la tragédie qui pourrait prétendre à une pérennisation ? La question est facile à poser, mais il n'est pas sûr que la réponse soit aisée. Je me contenterai d'observer, dans ces pages, que les raisons modernes de s'intéresser à la tragédie sont, pour des raisons structurelles et sociales, très différentes des motivations antiques. Mais écartons d'abord, pour éviter des contresens, les illusions sur l'universalité de l'art, de la musique et des émotions humaines.

L'explication qui renvoie à une universalité de l'homme revient parfois là où l'on l'attend le moins et avec une pertinence qui mérite d'être relevée. Dans un très beau livre, *La voix endeuillée*, Nicole Loraux dénonçait en 1999 une lecture trop politique de la tragédie. Dans un premier chapitre, alors qu'elle s'interroge sur l'actualité de la tragédie grecque, elle revient à la réécriture par Sartre des *Troyennes* d'Euripide, représentées à Paris, au Palais de Chaillot, en 1965 : un théâtre engagé dans lequel Sartre mise sur une tragédie antique pour condamner la guerre d'Algérie et la guerre en général. En 1965, la pertinence de la tragédie grecque passait par Sartre qui avait su en proposer une nouvelle lecture et une réactualisation. Mais, en 1999, Nicole Loraux avoue ne plus être certaine :

3. Voir J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, vol. 1, chap. 1 : « Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques », p. 13-17.

4. Qu'il me soit permis de rendre ici hommage à Adel Hakim, décédé le 29 août 2017 à Paris alors que je rédigeais ces lignes, et dont je savais la mort annoncée. Au printemps 2012, il avait mis en scène à Jérusalem Est l'*Antigone* de Sophocle, traduite en arabe et jouée par des acteurs palestiniens. Pour le succès d'une *Antigone* japonaise, mentionnons, importée au dernier festival d'Avignon (2017) dans sa traduction en japonais, la mise en scène de Satoshi Miyagi interprétée par la troupe du Shizuoka Performing Arts Center.

Plus de trente-trois ans, il est vrai, se sont écoulés depuis la représentation des *Troyennes* [...], et il semble bien que ce quart de siècle ait éloigné de nous la lecture sartrienne des *Troyennes* tout en nous rapprochant de la tragédie grecque⁵.

L'actualité et la force du théâtre d'Euripide, constate Loraux, résident dans l'expression chorale et musicale du deuil. Là où Sartre lisait un théâtre de combat, elle entend d'abord les plaintes des femmes qui chantent leur douleur. Rien d'étonnant si le dernier chapitre du livre de Loraux oublie Sartre pour citer une phrase célèbre de Nietzsche :

Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. [...] L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art⁶.

C'est qu'au théâtre, postule Loraux, les Athéniens étaient invités à découvrir, par-delà l'irrémissible dimension conflictuelle du politique, qu'ils étaient mortels plus encore que citoyens⁷. On peut se demander si, en passant de Sartre à Nietzsche, Loraux n'a pas glissé d'une actualité contemporaine susceptible de justifier une entreprise de réactualisation du théâtre antique comme celle de Sartre vers ce qui pourrait être un pari sur la dimension plus universelle d'un théâtre du deuil. Nietzsche déjà allait dans ce sens quand il expliquait, quelques paragraphes avant les lignes citées par Loraux, l'effet du charme dionysiaque à l'œuvre dans la tragédie :

Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien d'homme à homme vient à se renouer, mais la nature aliénée – hostile ou asservie – célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme. [...] Le char de Dionysos se couvre de guirlandes et de fleurs [...]. Maintenant, dans cet évangile de l'harmonie universelle, non

5. N. Loraux, *La voix endeuillée*, p. 23. Voir aussi P. Voelke, « Comment représenter l'antique ».

6. F. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, I, 1, p. 45.

7. N. Loraux, *La voix endeuillée*, p. 120-137, plus particulièrement p. 120 et 137.

seulement chacun se sent uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais il fait un avec tous⁸.

La langue de Nietzsche a sa part énigmatique, mais je voulais citer ces lignes pour renvoyer à cette «entièreté de l'homme» par le théâtre que Michael Groneberg nous a proposé d'interroger dans le colloque qui a précédé et motivé cette publication. Là où Nietzsche évoque l'harmonie universelle d'un art qui permet à chacun de «faire un avec tous», M. Groneberg s'interroge sur un théâtre capable de «restituer à l'homme une entièreté perdue», tandis que Loraux reconnaît la force d'un théâtre grec qui incitait le spectateur athénien «à dépasser son appartenance à la communauté civique pour saisir son appartenance, plus essentielle encore, à la race des mortels»⁹. Peut-on partir de ces constats pour expliquer le succès contemporain de la tragédie grecque et miser sur une expérience partagée? Mais d'un constat à l'autre, c'est finalement la limite même d'un art universel qui se dessine. Au théâtre, l'Athénien du V^e siècle avant notre ère découvrait sans doute l'inéluctabilité de sa condition mortelle, mais il découvrait aussi que l'expérience de la mort ne suffit pas à unir et que les chants de deuil sont aussi, dans la tragédie, des appels à la vengeance. L'appréhension de la mortalité se décline en autant de variables qu'il existe de différences humaines. Méfions-nous alors de l'illusion d'un genre littéraire qui serait, par lui-même, trop facilement réconciliateur ou universel. Le travail des passeurs de savoir, traducteurs, metteurs en scène et acteurs est ici considérable. Il n'y a pas d'universalité sans la construction de ponts ingénieux entre les cultures et les générations.

Le constat de Borges : le théâtre comme genre non-universel

Empruntons alors à Thomas G. Rosenmeyer, Abdelfattah Kilito et Oumama Aouad Lahrech les remarques de leurs commentaires sur *La quête d'Averroès* de Jorge Luis Borges¹⁰. Borges décrit le travail

8. F. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, I, 1, p. 45.

9. N. Loraux, *La voix endeuillée*, p. 137.

10. J. L. Borges, *Œuvres complètes. I. L'Aleph. La Quête d'Averroès*, p. 615-623. Voir T. G. Rosenmeyer, «L'art dramatique», ainsi que les articles très éclairants d'A. Kilito,

d'Averroès traduisant la *Poétique* d'Aristote. Le voilà pourtant incapable de comprendre ce que peuvent signifier les mots *tragœdia* et *comœdia* que Borges écrit en latin. Si familiers (trop familiers) au lecteur occidental, les deux mots qui constituent la matière même de la *Poétique* restent incompréhensibles à Averroès qui ne comprend donc pas de quoi parle vraiment le livre qu'il traduit, alors même qu'il veut lire et interpréter l'œuvre d'Aristote comme les ulémas (les savants) lisent et interprètent le Coran. C'est que la culture arabo-musulmane d'alors ignore l'idée du théâtre. La difficulté du traducteur de Cordoue est reflétée, dans le récit borgésien, par un autre épisode.

Après avoir buté sur « les deux mots arcanes » de la *Poétique* et s'être adonné, le jour suivant, à l'écriture plus facile de son autre livre, *Destruction de la destruction*, Averroès se rend à une soirée où un voyageur nommé Aboukassim, de retour de Chine et invité à évoquer une merveille de son voyage, raconte un spectacle où l'ont conduit des marchands musulmans de Canton. Mais rien n'est facile à expliquer, ni l'espace du spectacle, ni la disposition du public, des acteurs et des musiciens, ni – encore moins – l'action : « Ils étaient en prison, mais personne ne voyait les cellules ; ils étaient à cheval, mais personne ne voyait leurs montures ». Les hôtes de la soirée, auditeurs d'Aboukassim, pensent à un spectacle de fous. Le voyageur corrige : « Ils n'étaient pas fous [...]. Ils étaient en train de représenter une histoire ». Mais, relève Borges, « personne ne comprend, ni ne paraît vouloir comprendre » le récit d'Aboukassim. Comment les membres d'une communauté peuvent-ils comprendre le spectacle d'une autre communauté ? Farach, chez qui se tient la soirée, conclut bientôt la discussion avec une autre question qui est loin d'être anodine et qui nous renvoie à la naissance de la tragédie : pourquoi, demande-t-il, multiplier les acteurs quand un seul narrateur peut suffire à dire une histoire : « Un seul narrateur peut raconter n'importe quoi, qu'elle qu'en soit la complexité ». Non seulement Farach et ses hôtes restent fermés au spectacle chinois raconté par Aboukassim, mais le verdict de Farach intéressera l'helléniste : il joue l'épopée contre la tragédie, comme si Homère signifiait l'inutilité de la tragédie. Pourquoi la tragédie s'est-elle développée à Athènes pour raconter des récits que l'épopée avait jusque-là si bien dit avec un seul narrateur ?

« Borges et Averroès » et d'O. Aouad Lahrech, « Aboukassim al-Ashari, aux sources cachées du théâtre arabe ».

Mais la nouvelle de Borges ne s'arrête pas là. Averroès rentre chez lui ; les muezzins appellent à la prière quand le philosophe entre dans sa bibliothèque et croit soudain comprendre. « Un feu sans lumière l'avait foudroyé » ; il écrit soigneusement sur son manuscrit :

Aristû (Aristote) appelle « tragédie » les panégyriques et « comédie » les satires et les anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les *mu'allakas* du sanctuaire¹¹.

Averroès croit comprendre quand il ne fait que ramener la culture grecque à la culture arabe. L'universalité reviendrait alors à vouloir retrouver la tragédie grecque dans les pages du Coran, à croire aussi qu'on peut comprendre la tragédie à partir d'Aristote.

Relisant Borges, T. G. Rosenmeyer en tire cette leçon : « L'art du théâtre n'est pas un trésor universel à la disposition de tous les hommes comme faisant partie de leur patrimoine culturel commun »¹². « Soit ! » diront quelques ténors du miracle grec : « l'écart est trop grand entre la culture chinoise, la culture arabo-musulmane et la culture occidentale pour permettre une traduction immédiate de formes artistiques qui sont aussi des créations institutionnelles ; mais la culture occidentale contemporaine est héritière de la culture antique ; les mots “ théâtre ”, “ tragédie ”, “ comédie ”, “ mythe ”, “ démocratie ”, “ philosophie ” – et la liste est si longue – sont dérivés si directement du grec que la traduction en est même inutile. Nous comprenons la tragédie grecque parce que nous sommes les héritiers directs des Grecs anciens ». L'argument ne tient pas ! L'héritage culturel de Rome, Paris, Londres ou Berlin qui exhibent leurs monuments néo-classiques n'est évidemment pas celui de Cordoue et de Canton. Mais qui irait dire qu'aucune de ces villes a le même héritage que l'autre ? Deux millénaires et demi d'histoire dans une Europe composée de tant de cultures ne sauraient se réduire à la transmission d'un héritage en ligne directe. Devant la complexité d'un chant d'Eschyle, compliqué par une transmission complexe, il n'est pas de philologue qui n'éprouve le même embarras qu'Averroès devant le texte de la *Poétique*.

Sans l'Athènes du V^e siècle, notre conception de la démocratie et du théâtre seraient sans doute très différente. Pourtant il serait faux

11. J. L. Borges, *Œuvres complètes. I. L'Aleph. La Quête d'Averroès*, p. 622.

12. T. G. Rosenmeyer, « L'art dramatique », p. 128.

d'en déduire que le théâtre contemporain est le fils légitime du théâtre antique. La rengaine est connue qui récite qu'il n'y aurait pas eu Sénèque sans Eschyle, Shakespeare sans Sophocle, Racine sans Euripide, Sartre sans Eschyle... Sophocle a sans doute influencé Shakespeare, mais Shakespeare a tout autant déterminé notre lecture de la tragédie grecque. Les dettes culturelles ne peuvent pas être pensées sur le modèle d'une logique économique. Elles connaissent un principe de réciprocité que l'économie financière ne connaît pas nécessairement. Le théâtre contemporain n'est finalement pas moins redevable au théâtre antique que l'inverse : la tragique grecque n'existe aujourd'hui que parce que les penseurs et artistes contemporains la réinventent pour lui donner son sens et sa légitimité. Et cette histoire d'une dette réciproque est bien plus intéressante que celle d'une continuité linéaire : s'il est vrai que Racine a pu se souvenir d'Euripide, il est tout aussi vrai que beaucoup d'écrivains français ont traduit Euripide en se souvenant de Racine¹³. On peut en vouloir, avec Florence Dupont, à Aristote d'avoir « vampirisé » notre compréhension du théâtre antique. Il est juste de conduire l'enquête sur cette vampirisation¹⁴ ; mais les tragiques, rassemblés au festin d'Homère, ont aussi « vampirisé » la poésie des prédécesseurs. L'histoire du théâtre s'éteindra et s'épuisera quand les vampires n'auront plus soif, quand les savoirs n'auront plus besoin de reformuler la mémoire des connaissances précédentes.

Émergence d'une nouvelle forme de mémoire

C'est alors le jeu des mémoires empruntées qui doit nous intéresser. En Grèce ancienne, la mémoire du théâtre est d'emblée mise en abîme, celle de l'acteur qui se souvient de son texte et celle du texte qui se souvient d'autres performances poétiques. Denis Guénoun a relevé l'absence

13. Le théâtre existera-t-il encore dans deux millénaires et demi, vers l'an 4500 ap. J.-C. ? S'il atteint ce cap, on peut parier qu'il y aura toujours un metteur en scène, nostalgique de l'origine, pour retrouver une tragédie grecque. Et ce metteur en scène s'interrogera encore sur tous ceux qui, avant lui, avaient travaillé à mettre en scène la même tragédie, chaque fois autrement. Il aura pourtant ce sentiment qu'il est si facile d'innover.

14. Comme le propose F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*.

d'un terme propre pour qualifier spécifiquement le parler de l'acteur¹⁵. On peut en dire autant de sa mémoire qui semble une donnée si évidente qu'on oublie de lui prêter attention et de chercher à la nommer. On possède très peu d'informations sur la façon dont les acteurs anciens travaillaient¹⁶. Pour l'essentiel, les observations antiques sur la mnémotechnique et l'art de la mémoire concernent leur usage par la rhétorique¹⁷. Plus que la mémoire de l'acteur, c'est celle du rhéteur qui a intéressé les penseurs antiques.

Le chantier reste ici largement ouvert. Jusqu'à quel point, par exemple, la mémoire des acteurs pouvait-elle apparaître, dans l'Athènes classique, comme un prolongement de la mémoire des aèdes ou des rhapsodes qui chantaient les poèmes épiques? Même Platon, qui a opposé, dans ses dialogues, Socrate à un rhapsode comme Ion ou à un sophiste, spécialiste d'Homère, comme Hippias, reste silencieux sur la mémoire de l'acteur. Cette faculté allait de soi. Depuis leur plus jeune âge, les enfants étaient entraînés à mémoriser des poèmes et des chants pour les différentes fêtes. La mémoire était une compétence évidente qu'il n'y avait pas besoin d'expliquer. Et pourtant que se passe-t-il quand un citoyen acteur doit réciter les tirades d'une Clytemnestre refusant d'oublier un sacrifice humain qu'elle considère comme un crime?

Revenons à l'observation de *Farach* dans la nouvelle de Borges : pourquoi confier à plusieurs acteurs la représentation d'une histoire ou d'un drame qu'un seul narrateur pourrait tout aussi bien raconter? L'observation nous renvoie à l'opposition de la poésie homérique et du théâtre antique, à leur façon différente de parler du passé, au rapport différent que les deux genres entretiennent avec la mémoire. La tragédie met en scène la même matière que les poèmes épiques oraux : l'âge héroïque ; elle puise son information dans les épopées et les cycles épiques. Elle se souvient, comme la poésie épique, du passé héroïque. Mais elle le fait d'une façon radicalement différente. L'aède ou le chanteur homérique invoque la Muse pour qu'elle lui dise une histoire qui se veut inoubliable. Les héros de l'épopée le disent explicitement : ils veulent accomplir

15. D. Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, p. 66 sq. Sur la mémoire de l'acteur, voir aussi le mémoire d'É. Coulombe, *Une mémoire oubliée*.

16. Voir P. Demont, A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, p. 56-63.

17. Voir F. A. Yates, *L'art de la mémoire*, p. 13-61.

l'exploit qui leur vaudra d'être chantés par les poètes de demain¹⁸. Placée sous l'autorité de la Muse, le chant s'affirme comme une parole de toujours. L'aède ou le rhapsode garde, cependant, la possibilité, à chaque nouvelle performance, d'adapter l'histoire traditionnelle aux réactions d'un public qui réagit à son chant. La poésie orale perdure en se transformant. Les chanteurs sont les détenteurs d'un savoir qu'ils réinventent progressivement pour l'actualiser, maîtres de leurs chants mais confrontés les uns aux autres dans le cadre des concours poétiques. Visant à dire l'exemplarité de héros considérés comme des figures de mémoire, le chant oral épique travaille à une idéalisation du passé héroïque; il immortalise les héros en transformant l'histoire au gré des publics¹⁹. La colère d'Achille a sa part inquiétante; elle cause la mort de tant d'Achéens, mais, objet d'un chant qui la raconte et l'intègre dans une histoire exemplaire, elle apparaît contrôlée et justifiée par la mémoire qui la raconte.

Les choses sont différentes dans la tragédie. Composées de parties chantées et dansées par le chœur et de parties récitées par les acteurs, les tragédies comme les comédies sont placées sous l'autorité des fêtes en l'honneur de Dionysos; elles ignorent l'invocation à la Muse et la présence d'un narrateur représentant plusieurs personnages et assumant plusieurs voix. C'est tout l'appareil énonciatif qui est changé. La tragédie n'aspire plus à devenir un chant immortel et les héros de la tragédie n'aspirent plus à laisser derrière eux l'histoire d'un exploit inoubliable. Directement représentés et présents sur la scène, ils ne sont plus personnages d'un récit narré, mais mis en scène, héros d'un spectacle qui ne sera joué qu'une fois. Contrairement au héros épique qui aspire à devenir la figure mémorable d'une histoire inoubliable, le héros de la tragédie ne croit plus à une poésie qui justifiera les épreuves infligées par les dieux. La mémoire des acteurs n'est pas là pour immortaliser ou justifier le geste d'un héros mais pour représenter sur la scène un drame qui ne sera joué qu'une fois. Contrairement à la performance épique orale qui permet à l'auditoire de réagir et au chanteur de se reprendre, la tragédie déroule une action qui doit être jouée jusqu'à son terme. On sait que les acteurs intervenaient pour proposer des modifications, mais ils le faisaient en principe avant la représentation. Sans doute, les acteurs étaient-ils, dans

18. Par exemple, Hector au chant XXII de l'*Illiade*, v. 297-305.

19. J'ai développé ces points dans D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre*, p. 51-133.

et par leur jeu, sensibles aux réactions du public, mais ils n'avaient pas la même liberté que l'aède de construire leurs tirades en fonction des réactions et des signaux des auditeurs. Le public de la tragédie n'a pas le privilège de l'auditoire du chant épique ; il peut bien sûr manifester son émotion et réagir mais il reste sans influence sur le scénario du drame en cours ; en revanche, il est appelé à voter, par le biais de représentants tirés au sort, pour désigner l'auteur vainqueur. Le vote valide ainsi une version de l'histoire des héros au détriment d'une autre ; il exprime un consensus de mémoire, mais ce consensus est remis en jeu à chaque nouvelle fête. Si la cité conserve officiellement le texte des tragédies, l'usage est de ne pas rejouer un drame déjà présenté. Contrairement à la mémoire de l'aède qui travaille à forger une histoire de toujours en la perpétuant, la mémoire de l'acteur porte un drame lié à une représentation unique et soumis au vote.

Si vraiment, comme le constatait le personnage bourgeois de Farach, il était superflu d'employer plusieurs acteurs pour chanter un récit qu'un seul narrateur suffit à dire, le théâtre n'aurait jamais eu besoin de naître. C'est précisément en oubliant la figure du narrateur, en donnant directement à voir et à entendre les héros en action que la tragédie s'impose pour demander au public de juger autant un auteur qu'une version de l'histoire héroïque. Car c'est bien – on l'oublie trop souvent – l'histoire d'ancêtres historiques que la tragédie, comme l'épopée, met en scène. La tragédie propose aux citoyens d'établir avec leur passé un pacte de mémoire autre que celui que proposaient les performances épiques lors de fêtes comme celles des Panathénées où les chanteurs épiques concourraient.

Un traumatisme fondateur

Mais la mémoire n'est pas au théâtre une donnée simple. Au début du V^e siècle, Phrynichos en fait l'expérience. Auteur réputé pour ses chants de deuil, il compose vers 492 une tragédie sur la toute récente prise de Milet par les Perses à la fin de l'an 494 ou début de 493. Représentée au théâtre, sa tragédie fait pleurer le public athénien sensible au désastre subi par la cité alliée. Pour avoir fait pleurer les citoyens au théâtre,

Phrynichos est condamné à payer une amende de 1000 drachmes²⁰. Suite à quoi la loi interdit de représenter ce drame. Faut-il parler ici de censure ou d'interdiction de mémoire ?

Ce décret d'interdiction a suscité de nombreuses interprétations chez les modernes, qui l'ont vu comme un tournant, un moment de rupture dans l'histoire du genre tragique. Au théâtre de Dionysos, l'actualité ou l'histoire récente apparaît alors comme un sujet sensible et c'est le passé héroïque, plus lointain, qui a finalement servi de répertoire aux poètes. Faut-il pour autant postuler, comme le font beaucoup de commentateurs modernes, que la matière de la tragédie est le « mythe » ou la fiction par opposition à l'histoire²¹ ? Le postulat oublie que pour le public athénien le passé héroïque relevait de leur histoire, certes lointaine et sujette à reformulations, mais certainement pas identifiable à une fiction pure ou légendaire. Cela change beaucoup de choses. À trop répéter, en citant *La Poétique* (1450a38), que le mythe est « le principe et comme l'âme de la tragédie », on omet de constater trop souvent que le point de vue d'Aristote n'est pas souverain et surtout que le terme *muthos*, entendu dans la *Poétique* comme « intrigue », ne signifiait pas pour Aristote ce qu'il signifie pour nous²². La tragédie grecque n'a jamais opté pour une matière légendaire contre une matière historique, pour cette raison

20. Hérodote, *Histoires*, VI, 18-21 : « Phrynichos ayant composé une *Prise de Milet* et l'ayant fait représenter, le théâtre fondit en larmes, si bien qu'ils lui infligèrent une amende de mille drachmes pour leur avoir rappelé des maux qui les concernaient en propre, et ils interdirent à l'avenir à quiconque de faire quoi que ce soit de ce drame ». Sur les problèmes posés par cette tragédie historique, cf. J. Roisman, « On Phrynichos' *Sack of Miletos* and *Phoinissai* » ; C. Calame, « Tradition et mémorial. », p. 172-174 ; N. Loraux, *La voix endeuillée*, p. 67-82 ; et D. Pralon, « Entre la mémoire et l'oubli ». Voir aussi le commentaire d'Ammien Marcelin, 28, 1, 3-4, qui pose la question d'un sentiment de culpabilité des Athéniens, pleurant pour n'avoir pas su aider les Milésiens.

21. Rappelé explicitement par certains ; voir par exemple P. Demont, A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, p. 79.

22. Dans ce passage de la *Poétique*, *muthos* a le sens d'« intrigue », d'« histoire comme système des faits », comme le rappellent R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur édition, p. 198. Voir également C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*, p. 9 sq. ; et, dans une perspective qui rappelle pourquoi la tragédie ne peut être réduite à une dimension purement littéraire, F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, p. 39-50. Enfin, J. Jouanna, *Sophocle*, p. 132, observe à juste titre, à propos des « sujets mythiques des tragédies » qu'il ne faut pas « se laisser abuser par le sens moderne du mot “mythe” et croire que le “mythe” grec s'oppose nécessairement à une réalité et à l'histoire ».

que les récits de l'âge héroïque ne relevaient pas pour les Grecs de la légende ni du mythe, à moins de donner au mot son sens élargi²³. Nos dictionnaires contemporains expliquent que les héros de l'épopée et de la tragédie sont des personnages « mythiques et imaginaires », mais ce point de vue moderne, plus récent qu'il n'y paraît, n'était absolument pas celui des Anciens²⁴. Dans l'Athènes du V^e siècle, personne, aucun poète ni aucun penseur n'aurait pu comprendre le concept de « personnage mythique ». Pour les Athéniens, pour Eschyle, Sophocle, Euripide, Hérodote, Thucydide, Xénophon, pour tous, les héros étaient des ancêtres qui avaient existé. La guerre de Troie, qui fournit la matière de tant de tragédies, est un fait historique, certes éloigné dans le temps, sans doute différent de la version chantée par les poètes qui accordent une part importante aux dieux, mais c'est un événement reconnu comme parfaitement réel. Dans le contexte rituel des fêtes de Dionysos, les concours tragiques sont alors dans la cité une autre façon de traiter et raconter le passé, différente du traitement par la poésie épique ou par d'autres genres poétiques liés à d'autres occasions. L'histoire d'Électre peut être réinventée différemment par chaque poète tragique, cela ne suffit pas à transformer l'héroïne en figure mythique ou fictive. L'important est que chaque version du drame permette aux Athéniens de gérer leur mémoire et de se réconcilier avec leur passé lointain, avec leur histoire ancienne. N'oublions pas que le concours se concluait par un vote désignant un vainqueur : les critères pouvaient varier mais voter pour le meilleur drame revenait aussi à voter pour une certaine version de l'histoire. Athènes est cette cité où la guerre de Troie, fait reconnu, était toujours à redire et soumise à chaque fois à l'adhésion des citoyens. La vraie version compte finalement moins que la multiplicité des occasions de l'évoquer

23. Sans ouvrir le problème d'une définition du terme « mythe », observons qu'un dictionnaire contemporain comme *Le Grand Robert de la langue française*, version informatisée 2016, donne comme premier sens « récit fabuleux, le plus souvent d'origine populaire, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects du génie ou de la condition de l'humanité » ; et comme exemple sont cités les « mythes grecs » d'Antée, Orphée, Prométhée. La notice indique ensuite que « par extension », le terme a pris le sens plus large de « représentation de faits ou de personnages dont l'existence historique est réelle ou admise, mais qui ont été déformés ou amplifiés par l'imagination collective, une longue tradition littéraire... ».

24. D. Bouvier, « Le héros grec au pays des dictionnaires ».

sous des formes diverses et dans des contextes autres. La tragédie est ici occasion de se réconcilier avec la mémoire du passé.

Quand les citoyens athéniens infligent une amende à Phrynichos, ils ne le punissent pas d'avoir traité d'un fait historique et non d'un fait mythique, ni d'avoir emprunté son sujet à une actualité trop récente. Eschyle traite aussi du passé récent dans sa tragédie des *Perses* qui rappelle, du point de vue perse, le désastre de la bataille de Salamine. Phrynichos est sanctionné pour « avoir rappelé aux Athéniens des maux qui leur étaient propres » (Hérodote, VI 18-21), pour avoir ému une mémoire dont la blessure était encore vive. Et c'est bien parce que la question de la mémoire est un thème central de la tragédie, qu'un décret peut, à l'occasion d'une tragédie, prononcer une censure de mémoire et interdire une référence à l'histoire récente.

Par définition, le théâtre est, de façon générale, lieu de mémoire. De façon triviale, cette mémoire est d'abord celle d'acteurs et de choristes qui ont, très souvent, mémorisé un texte ou une partition avant de venir sur scène. Devant les spectateurs, ils se souviennent de leurs rôles ; mais ce texte appris est aussi – et même souvent dans la tragédie grecque – le propos d'un personnage préoccupé par d'autres souvenirs. Le théâtre est alors lieu d'une mise en abîme de la mémoire. Les citoyens qui formaient le chœur de la *Prise de Milet* ont chanté des thrènes (chants de deuil) qui rappelaient leur propre douleur²⁵ ; ils ont mémorisé des chants qui renvoyaient à leur propre mémoire, sans distance aucune entre les pleurs représentés et la peine personnelle. Dans les *Perses* d'Eschyle, la distance existe puisque le chœur et les acteurs représentent la douleur de l'ennemi qui les a menacés. La faute de Phrynichos est d'avoir rappelé avec insistance aux Athéniens le traumatisme récent qui les hantait encore. Au début de sa *Théogonie*, Hésiode rappelle que les Muses, filles de Mémoire, sont là pour faire oublier les maux présents²⁶. La règle est de rappeler une histoire qui en fait oublier une autre, plus malheureuse et plus actuelle. La tragédie de Phrynichos a manqué cette mise à distance, elle a insisté sur le rappel du malheur immédiat, au lieu de travailler à un consensus de mémoire. Le deuil n'est pas exprimé sur le

25. On sait par Aristote que les poètes du temps de Phrynichos accordaient plus de place aux parties chantées qu'aux parties déclamées. Voir *Poétique* 4, 1449a15-20 et [Aristote], *Problèmes*, 920a11 (XIX, 31).

26. Hésiode, *Théogonie*, v. 53-55.

mode de la *mimêsis* (pour reprendre le terme d'Aristote²⁷) mais re-vécu et montré directement. Quand il apprenait un chant de deuil, le choriste ou l'acteur tragique devait non point raconter son propre drame ni se souvenir de son malheur propre, mais prêter sa mémoire à une figure autre, retrouver la mémoire des héros d'hier. La règle de la tragédie est de se souvenir d'une histoire mise à distance. Il y a ici, dans la mesure où la tragédie est une institution musicale et religieuse de la cité, un contrôle ritualisé de la mémoire.

Ce n'est plus ici l'actualité ou l'universalité de la tragédie qui doit nous intéresser, mais le fait que la cité d'Athènes avait sa façon propre de gérer la mémoire du passé et de construire son histoire. Nos théâtres aussi sont lieux de mémoire. Mais il serait faux de croire que les mises en scène actuelles de tragédies grecques prolongent la mémoire des Anciens. Ni les procédures, ni le contenu de la mémoire ne sont les mêmes.

David BOUVIER
Université de Lausanne

27. Aristote, *Poétique* 1, 1447a 22. Pour une discussion sur les traductions du terme *mimêsis*, voir, dans le présent volume, les remarques de M. Groneberg.

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- AMMIEN MARCELLIN, *Histoires*, t. V : Livres XXVI-XXVIII, texte établi et trad. par Marie-Anne Marié, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- ARISTOTE, *La Poétique*, texte, trad. et notes par Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011².
- , *Problèmes, t. II : Sections XI-XXVII*, texte établi et trad. par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes. I. L'Aleph. La Quête d'Averroès*, Paris, Gallimard, 2010.
- HÉRODOTE, *Histoires, Livre V*, texte établi et trad. par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, texte établi et trad. par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- HOMÈRE, *Iliade*, texte établi et trad. par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1937-1938.

Travaux

- ALBINI, Umberto, *Nel nome di Dioniso : vita teatrale nell'Atene classica*, Milano, Garzanti, 1999.
- AOUAD LAHRECH, Oumama, « Aboukassim al-Ashari, aux sources cachées du théâtre arabe, genèse d'un personnage borgésien », *Horizons Maghrébins*, 41 (1999) : Jorge Luis Borges et l'héritage littéraire arabo-musulman, p. 17-22.
- BOUVIER, David, « Le héros grec au pays des dictionnaires », *Europe*, 904-905 (2004), p. 254-266.
- , *Le sceptre et la lyre : L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002.

- CALAME, Claude, « Tradition et mémorial. L'origine des guerres médiques entre tragédie et historiographie », in Véronique Mauron, Claire de Ribaupierre (éds), *Le corps évanoui. Les images subites*, Paris, Hazan, 1999, p. 165-176.
- , *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque : la création symbolique d'une colonie*, Paris, Belles Lettres, 2011.
- , *La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- CANFORA, Luciano, *Storia della letteratura greca*, Roma, GLF editori Laterza, 2013.
- COULOMBE, Émilie, *Une mémoire oubliée : pratique de l'énonciation de l'acteur chez Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe*, Thèses et mémoires de l'Université de Montréal, 2016 (<http://hdl.handle.net/1866/16112>).
- DEMONT, Paul, LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Livre de poche, 1996.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion/Aubier, 2007.
- GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, 1998.
- JOUANA, Jacques, *Sophocle*, Paris, Fayard, 2007.
- KILITO, Abdelfattah, « Borges et Averroès », *Horizons Maghrébins*, 41 (1999) : *Jorge Luis Borges et l'héritage littéraire arabo-musulman*, p. 13-16.
- LONGO, Oddone, « Teatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella cita greca », *Dioniso*, 58 (1988), p. 7-34.
- LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999.
- MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale française, 2011².
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*, I, 1. *La naissance de la tragédie ; Fragments posthumes : automne 1869 – printemps 1872*, Paris, Gallimard, 1977.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1988².
- PRALON, Didier, « Entre la mémoire et l'oubli : le fragment de tragédie », in Anne Bouvier Cavoret (éd.), *Théâtre et mémoire*, Paris, Ophrys, 2002, p. 23-29.

- ROISMAN, Joseph, « On Phrynichos' *Sack of Miletos* and *Phoinissai* », *Eranos*, 86 (1988), p. 15-23.
- ROSENMEYER, Thomas Gustav, « L'art dramatique », in Moses I. Finley (éd.), *L'héritage de la Grèce*, Paris, Tallandier, 2009, p. 128-159.
- SALMON, Pierre, « La population de la Grèce antique. Essai de démographie appliquée à l'Antiquité », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 18/4 (1959), p. 448-476.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Paris, Maspero, 1972.
- VOELKE, Pierre, « “ Comment représenter l'antique ” : de l'*Antigone* de l'Odéon aux *Électre* d'Antoine Vitez », *Études de Lettres*, 285 (2010/1-2) : *Tradition classique : dialogues avec l'Antiquité*, éd. par David Bouvier, Danielle van Mal-Maeder, p. 253-273.
- YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966.