

Déconstruire les mythes classiques Entretien avec Florence Dupont*

1) Dans son classique *D'Antigone à Socrate*¹, André Bonnard associe sans surprise la tragédie grecque à la démocratie athénienne, mais il fait un pas de plus en faisant de Créon une sorte de fasciste et d'Antigone une résistante – un double de Guy Môquet, au féminin... Il était, on le sait, un fervent supporter du régime soviétique, un compagnon de route du stalinisme. Il hyperpolitise donc et actualise la tragédie de Sophocle sans se faire le moindre scrupule à propos des dangers de l'anachronisme. Mais d'un autre côté, Nicole Loraux qui place la tragédie grecque sous un tout autre régime d'interprétation pratique activement elle aussi l'anachronisme et le revendique, à propos notamment des « femmes en deuil » d'hier et d'aujourd'hui. Votre lecture de la tragédie grecque est fondamentalement diverse. A la lumière de vos études sur « l'insignifiance tragique » et à propos d'Antigone, que faire de ces oppositions et de ces rapprochements ?

FD : Il est difficile historiquement d'associer la tragédie à la démocratie athénienne, puisque les concours tragiques ont été institués sous la tyrannie des Pisistratides. Le livre d'André Bonnard témoigne du rôle longtemps et encore attribué à l'Antiquité : servir d'origine fantasmatique à la civilisation occidentale. D'où ce titre caricatural. Selon ce que chaque auteur considère comme le propre de la civilisation, il le projette dans l'Antiquité. Les lectures marxistes ont pratiqué sans scrupule la déformation historique et les premiers écrits de Jean-Pierre Vernant leur auront réglé leur compte. Le livre de Bonnard est désormais une pièce de musée.

Ce qu'écrit Nicole Loraux n'est pas comparable. Elle part d'une reconstitution anthropologique de l'énonciation tragique dans l'Athènes du V^{ème} siècle, en montrant que c'est une fête des larmes, la célébration d'un deuil collectif, en rupture avec la vie politique agitée par une perpétuelle division, la *stasis*. Pleurer ensemble soude la communauté quand l'objet du deuil est un personnage de fiction, inventé par le poète comme Antigone mise à mort par son oncle Créon. C'est à la suite de Nicole Loraux que j'ai regardé comment la stratégie de Sophocle dans cette pièce consistait à accumuler les morts ce qui donne lieu à de beaux chants de deuil et des scènes pathétiques.

Il n'y a rien d'anachronique dans cette démarche. Ce que Nicole dit ailleurs à propos des mères en deuil n'est pas non plus un anachronisme d'interprétation, elle redonne au deuil grec sa valeur rituelle ; c'est une façon de se représenter, par des rapprochements contemporains, ponctuels, sans valeur heuristique, la force de ce rituel de deuil. Personnellement, moi-

* Cet entretien a été réalisé par Alain Brossat et Luca Salza.

¹ A. Bonnard, *Civilisation grecque. D'Antigone à Socrate*, Union générale d'éditions, Paris 1963.

même, j'ai souvent montré et fait entendre aux étudiants, les chants et processions rituelles d'achoura, le grand deuil chiite.

L'anachronisme revendiqué par Nicole Loraux ne consiste pas à repérer des ressemblances, mais sert à faire ce que Marcel Detienne appelle « comparer l'incomparable » ; l'anachronisme c'est de toutes façons dire en français des réalités grecques, iraniennes afin de créer un espace de recherches.

2) Vous renouvez l'approche de la tragédie grecque en soulignant le fait qu'elle n'est en rien « littérature », celle-ci étant une invention de l'Occident moderne, mais indissociable d'un « concours de chœurs », « fête des larmes », et vous insistez tout particulièrement sur la place qu'y occupent les chants, la musique – bref la dimension du collectif et des interactions entre les acteurs et le « public » – la présentation de la pièce comme performance. Vous êtes particulièrement dure lorsque vous critiquez la tradition qui fait de la tragédie antique un texte-à-lire, bourré jusqu'à la gueule de thèses philosophiques sur la vengeance et la loi, la tradition, la tyrannie et la liberté de l'individu... On vous suit avec une certaine jubilation dans ce travail de démolition, mais d'un autre côté, lorsque vous présentez votre propre interprétation, un esprit mal tourné ne pourrait-il pas vous objecter que vous tombez à votre tour dans une sorte de travers néo-positiviste en nous exposant *wie es eigentlich gewesen* (ist) – ce qu'il en fut *en réalité* et *en vérité* de la pièce de Sophocle... ? Toute bataille d'interprétation entre érudits n'est-elle pas, en l'occurrence, simultanément, une bataille pour l'occupation du poste de ministre de la vérité ?

FD : Plusieurs questions en une.

D'abord que la littérature comme forme de lecture et d'écriture soit une invention moderne est une idée largement partagée, je vous renvoie à des travaux aussi différents que ceux de Jacques Rancière et de William Marx, pour ne citer qu'eux.

Ensuite il est aussi de notoriété publique que l'interprétation philosophique et politique des tragédies grecques date de l'idéalisme allemand et en particulier de Hegel. Sur ce sujet une bonne mise au point est celle de Judith Butler². Je remarque que vous avez éludé la question de l'interprétation psychanalytique. On peut aussi lire sur la tradition hégélienne, Pierre Judet de La Combe³.

Enfin, vous avez sûrement remarqué qu'à chaque tentative pour déconstruire une idéologie dominante, les tenants de cette idéologie renvoient la discussion à une « bataille d'interprétation entre érudits », c'est-à-dire un débat académique qui ne concernerait pas « les vrais gens ». Le but étant que rien ne bouge et que le grand public continue à croire les mêmes sornettes. Il ne faut surtout pas fissurer le socle de « notre » culture.

Il s'agit bien de croyances et non d'interprétations. Un exemple simple : depuis les années

² J. Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, traduit de l'américain par Guy Le Gaufey, EPEL, Paris 2003.

³ P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Bayard Éditions, Montrouge 2010.

50, les archéologues ont définitivement montré que dans un théâtre grec, jusqu'au IV^{ème} siècle av. J.-C., l'*orchestra* où jouaient le chœur et les acteurs n'était pas ronde mais rectangulaire et plus souvent trapézoïdale, sans aucune symbolique de la forme avec des gradins en échafaudage, disposés n'importe comment⁴. Il n'empêche que partout, aussi bien dans les manuels d'histoire du collège que sur internet, blogs d'élèves ou même académiques, vous verrez pour illustrer noms d'Eschyle, Sophocle ou Euripide, le théâtre de Dionysos à Athènes tel qu'on le voit aujourd'hui.

Revenons à *Antigone*. Encore une fois, il ne s'agit pas d'interprétation, mais bien d'un savoir historique quand je fais remarquer qu'Antigone chante avec le chœur au moment où condamnée par Créon elle traverse l'*orchestra* pour partir et aller mourir dans une grotte souterraine. Ce passage chanté en commun est une forme scénique, appelée *Kommos* par les Anciens, et explicitement définie comme le moment le plus intense de la douleur de deuil grâce à une musique spécifique. Ensuite chacun aujourd'hui peut interpréter le *kommos* comme il veut, encore faut-il qu'ils le repèrent.

Les textes anciens disent que le poète dramatique écrivait d'abord la musique puis mettait les vers sur cette musique. Donc lire un passage de tragédie grecque sans tenir compte de la présence ou non d'une musique, c'est lire le livret de *Don Juan* par da Ponte, en ignorant la musique de Mozart. Tout est possible bien sûr.

J'essaie de suivre une démarche d'anthropologie historique, qui maintient toujours la distance, en parlant le plus possible la langue indigène c'est-à-dire le grec ancien. Les néo-positivistes sont au contraire Bonnard et d'autres qui affirment qu'on peut traduire en termes français, ou anglais etc.. et contemporains les réalités athéniennes. Je ne dis pas « le *kommos* c'est », mais « il y a un *kommos* à cet endroit de la pièce ». La plupart des éditions d'*Antigone* non seulement ne distinguent pas ce qui est chanté de ce qui n'est pas chanté mais encore ne signalent pas le *kommos*. Je ne sais rien de l'essence du *kommos*, je ne peux pas reproduire un *kommos* aujourd'hui, ce qu'exigerait un savoir positif ; en revanche nous avons assez de documents pour retrouver certains effets du *kommos*, sur le public et sur l'action dramatique.

Quand les éditeurs publient une tragédie grecque comme un texte de théâtre, sur le même modèle que toute pièce moderne, avec un auteur, Sophocle, un titre *Antigone*, une table des personnages, un texte découpé en répliques avec le nom des personnages, ce livre est un artefact, un « faux ». Il donne le sentiment de reproduire un texte, traduit ou non, du V^{ème} siècle, a.v. J.-C., destiné à la mise à en scène... Cela ne se passait pas ainsi.

Tout le monde est libre de faire ce qu'il veut de ce livre, encore faut-il être conscient que ce que nous avons dans les mains aujourd'hui ne nous met pas en relation avec les Athéniens du V^{ème} siècle.

3) Il y a une question qui revient sans cesse dans vos ouvrages et même dans ses premières

⁴ J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Librairie Générale Française, Paris 2001.

réponses vous la réitérez : la critique à la « littérature » qui s’empare de la tragédie antique et la transforme en toute autre chose. Nous avons été marqués par ce point de votre travail. Mais, une fois que l’on a bien établi cela, seriez-vous d’accord pour dire que cette critique n’épuise pas la question de savoir comment des personnages de la tragédie antique circulent dans notre culture comme des personnages-concepts ou des concepts-images ? Cela n’est peut-être pas réductible à cet effet de transformation de la tragédie en littérature dont vous parlez. Cette réponse nous intéresse particulièrement puisque nous avons intitulé ce numéro « Antigone, pour nous ».

FD : Je ne veux pas nier l’importance de la circulation des personnages de la tragédie dans notre culture. Mais, en effet, ces personnages ne s’y promènent qu’à partir du moment où il y a eu une transformation de ce qu’étaient des performances théâtrales en récit. Prenons votre Antigone, par exemple. Ce qui est devenu un personnage pour nous, dans l’Antiquité n’intéresse personne en tant que personnage. On s’aperçoit que c’est à partir du moment où il y a eu cet artifice, disons au XIX^{ème} siècle, qui consiste à fabriquer quelque chose qui ressemble à un texte de théâtre selon les règles du XVIII^{ème}, que l’on a pu construire un récit sur Antigone. Le récit est postérieur à la tragédie. Même Aristote dans la *Poétique* ne dit jamais que les personnages sont des « imitations » de personnes. Il est vrai que l’on trouve des noms de personnages de tragédie dans des poèmes antiques, mais ils n’apparaissent jamais comme des récits, on les saisit toujours dans un acte précis qu’ils accomplissent, ce qu’en latin on nomme *exemplum*. Médée, par exemple, est déjà très célèbre dans toute l’Antiquité. Mais on ne va jamais commenter son histoire globalement. Ces « personnages » ne deviennent jamais des objets de pensée. Ce qui constitue une grande différence avec le traitement moderne.

Je n’émetts aucun jugement sur le théâtre de personnages qui s’est développé au XX^{ème} siècle, à partir des textes antiques. Je juge même formidable par exemple l’*Antigone* de Brecht,. Je critique surtout l’exploitation universitaire des personnages de l’Antiquité qui prétend que ces personnages étaient la vérité antique de la tragédie, que l’*Antigone* de Sophocle était l’histoire d’*Antigone*.

Nous, c’est-à-dire tous ceux qui essaient de prendre une distance anthropologique avec les tragédies antiques, essayons de comprendre un peu mieux comment cela se passait à l’Antiquité. Ensuite si nous nous plaçons dans cet « écart » par rapport au moderne et au contemporain, c’est surtout pour voir comment cette Antiquité est entrée en relation avec d’autres cultures. Notre groupe de recherche travaille en ce moment sur cette question : il y a d’autres héritiers que l’Europe et l’Occident de la culture gréco-romaine.

La tendance actuelle à se renfermer sur des prétendues racines est nauséabonde et, historiquement, fausse.

4) Parmi les dramaturges qui nous semblent proches de la vision du théâtre que vous

défendez dans le sillon de la tragédie grecque, on peut citer aussi Carmelo Bene. Pour lui aussi « le théâtre ne représente pas », Bene met en crise l'écriture esthétique (à la faveur d'une écriture « scénique »), il désavoue le théâtre occidental, *miroir* et *scène* de la culture dominante, marché qui expose en vitrine des rôles, des acteurs, des personnages et des trames mimant l'histoire ou la quotidienneté ou les valeurs sociales et qui fonctionne à travers la représentation comme réduction stérile et exposition narcissique de la conflictualité de l'existence. Le théâtre de Carmelo Bene devient également une « performance », mais il peut avoir un sens politique ou philosophique.

FD : Il n'est pas le seul. Ils sont nombreux à aller chercher ailleurs des théâtres sans fable et sans représentation. L'exemple auquel je pense est le théâtre de Tadeusz Kantor dont les pièces, *Le retour d'Ulysse* par exemple, ne présentent aucune narration. Ses spectacles n'ont pas pour fonction de représenter une histoire. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de signification. Il existe, effectivement, un théâtre contemporain dont le récit n'est pas le support de la signification qu'il donne.

5) En lisant votre traduction de l'*Antigone* (publiée par L'Arche) on comprend bien la volonté de rompre avec la tradition du style solennel et ornemental de la traduction de la tragédie grecque. Mais, en systématisant le recours aux expressions idiomatiques voire familières (« Il tombe à pic », « sauve ta peau », « le pourri ! », etc.), ne vous êtes-vous pas exposée au reproche de tomber dans l'excès inverse ? Quel était le but de ce changement radical de ton et de style de la traduction ? Cette traduction résultait-elle d'une commande et si c'est le cas, quelles correspondances s'établissent-elles entre votre traduction et la mise en scène de la pièce pour laquelle cette traduction a été faite ?

FD : Ma traduction d'*Antigone* n'a été l'objet d'aucune commande. L'idée d'une unité de style nous vient du classicisme français. Rien de tel chez les Anglo-saxons, grâce à Shakespeare et au théâtre élisabéthain. Le style pompeux et néo-classique de la plupart des traductions françaises de Sophocle tient au rôle attribué ce théâtre : sérieux, intellectuel, politique, il traiterait des grands problèmes de l'Humanité, ce qui reste encore à prouver. Comme la plupart des gens ne savent pas le grec, ils se laissent prendre au ton de ces traductions et croient avoir accès à un texte grec grandiloquent, profond voire obscur. Ce qu'il n'était pas.

Sophocle écrivait une langue simple et claire, sans euphémisme. Il n'y a aucune raison de la travestir.

6) Est-ce que, dans ce contexte, la notion de la fidélité au texte de Sophocle a encore un sens, ou bien est-on d'emblée embarqué par des choix de traduction qui vont bien au-delà de l'enjeu philologique - choix politiques, idéologiques, esthétiques... ?

FD : Il n'y a pas de traduction fidèle en soi. Il faut décider dans quel but on traduit, pour qui, pour quel usage. Personnellement je traduis pour les acteurs. Et il faut aussi savoir ce qu'on traduit. Ce qui est devenu un texte suivi et fixé, était au temps de Sophocle incomplet, instable, éparpillé sur des tablettes disparates, à partir desquelles Sophocle faisait répéter les choreutes. Ce texte était illisible, n'existait, ne prenait forme qu'avec la musique, en présence des spectateurs indispensables à la célébration du rituel. J'ai donc publié un texte volontairement incomplet, d'une autre façon. J'ai supprimé la ponctuation, rendu le texte le plus simple et le plus facile à dire possible. C'est l'acteur par sa voix, son découpage, son jeu qui lui donne forme et non l'inverse. Il ne peut pas simplement « jouer » le texte, il faut qu'il le crée. Je n'impose donc aucune interprétation, je donne un matériau à jouer.

7) Lisant votre traduction tout en gardant un œil sur celle de Paul Mazon (publiée par Le Livre de poche), on constate des différences qui portent non pas sur l'expression mais sur le sens. Par exemple, ce passage : « Il est bien des choses terrifiantes sur la terre/Mais la plus terrible et la plus étonnante/C'est le genre humain » (votre traduction). « Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme » (Paul Mazon). Ce n'est pas tout à fait la même chose... Quel commentaire vous inspire cette « variabilité » du texte, quand il passe du grec ancien à une langue contemporaine, d'une culture à une autre ?

FD : Le texte « ne passe pas », lui ne fait rien, en outre il n'existe pas comme texte, c'est une illusion. C'est le traducteur qui lance des ponts d'une culture à l'autre. Ces vers du chœur ont été l'objet d'infinis débats sur le sens de *deinon*. Cet adjectif est formé sur une racine qui signifie « la peur, la frayeur que peut éventuellement causer une chose extraordinaire ». Le mot ne peut donc pas en bonne philologie signifier « merveille ». Ce qui est écrit est que l'homme est une chose extraordinaire et effrayante, parce que trop extraordinaire. C'est pourquoi j'ai traduit les deux. Pourquoi Mazon, un très grand helléniste qui savait très bien le sens de *deinon*, a voulu écrire « merveille » ? Parce qu'il **faut** que Sophocle incarne le premier humanisme, il **faut** qu'il mette l'homme au centre du monde. **Il ne peut pas** dire que l'homme est effrayant. Là encore c'est une affaire de croyances, de dogmes. Les exemples sont nombreux de ces traductions qui remettent le texte dans le chemin bien pensant de l'humanisme occidental.

8) Est-ce que les différences qui apparaissent dans le découpage de la pièce, entre votre traduction et d'autres sont à mettre en relation avec le débat « sur le fond » sur la tragédie (destinée à être lue ou portée par la voix) ? Idem, la forme versifiée - ou non ?

FD : Oui bien sûr. Il s'agit de libérer le plus possible le texte grec d'une mise en forme qui

lui était étrangère, actes, scènes, attribution des répliques, didascalies, etc. afin que cette mise en forme n'enferme pas le metteur en scène ou l'acteur contemporains dans un jeu néo-classique.

La versification antique, quantitative et mesurée, n'avait rien à voir avec la versification syllabique moderne, les rimes, etc. J'ai simplement aéré un texte en prose et évité toute linéarité.

Il ne s'agit jamais de restituer la tragédie grecque ni d'en chercher un équivalent mais de libérer l'inventivité en déconstruisant cette croyance monstrueuse et bétonnée qu'est « la tragédie grecque, origine du théâtre », solidement installée dans l'imaginaire moderne. Une croyance qui repose sur un déni de l'histoire et des documents y compris, parfois, chez les plus savants.

Vous parliez à un moment du « ministère de la vérité ». La tâche des antiquisants-chercheurs n'est pas de s'emparer de ce ministère, mais de remettre en cause, à chaque génération un consensus anesthésiant et de renouveler les questions qui contraignent l'époque contemporaine à s'interroger sur ses représentations. Ici, l'enjeu n'est pas mince, il s'agit de secouer notre prétention à incarner la civilisation sous prétexte que la Grèce aurait inventé « le (notre) théâtre, la (notre) démocratie et la (notre) philosophie ». Trois croyances qui ont la vie dure.