



HAL
open science

**”Sénèque et la pantomime : le spectaculaire retrouvé?”,
Recension de : A. Zanobi, Seneca’s Tragedies and the
Aesthetics of Pantomime, London - New York,
Bloomsbury Academic, 2014.**

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. ”Sénèque et la pantomime : le spectaculaire retrouvé?”, Recension de : A. Zanobi, Seneca’s Tragedies and the Aesthetics of Pantomime, London - New York, Bloomsbury Academic, 2014.. Acta fabula : Revue des parutions pour les études littéraires, 2017. hal-03141037

HAL Id: hal-03141037

<https://hal.science/hal-03141037>

Submitted on 14 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sénèque et la pantomime : le spectaculaire retrouvé ?

Alessandra Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London - New York, Bloomsbury Academic, 2014.

L'hypothèse de la pantomime

Jouable ou injouable ? Le débat est aujourd'hui clos : si Sénèque n'a pas composé ses pièces selon les codes de la tragédie attique, cela ne signifie pas qu'elles ne soient pas écrites pour le théâtre. Le débat ne porte donc plus sur une théâtralité de Sénèque envisagée suivant les canons aristotéliens, mais sur le type de spectaculaire offert par ses tragédies¹. Tout en poursuivant les codes du théâtre tragique républicain, l'auteur intègre toutes les techniques du langage de la culture romaine : l'argumentation contradictoire issue de l'éloquence, les descriptions et les récits épiques diffusés par les homéristes, les chants lyriques, les argumentations philosophiques, ou les sujets de controverses². L'art scénique de Sénèque se limite-t-il à cette synthèse ? Alessandra Zanobi repère en outre une influence de la danse de pantomime, de fait contemporaine de ses tragédies : proposition qui avait déjà été formulée mais qui n'avait jamais véritablement été explorée dans le détail³. Le renouveau récent des études sur le sujet, tant en France que dans le monde anglo-saxon, permet à l'auteure de développer cette thèse, et l'on ne peut que s'en réjouir car elle ouvre de nouvelles pistes pour comprendre le spectaculaire tragique à Rome⁴. Sénèque, un auteur influencé par la pantomime : jusqu'à quel point, et comment ?

Sénèque sans Aristote

L'auteure formule l'hypothèse d'une perméabilité et d'un « enrichissement des genres ». De fait, le répertoire des pantomimes correspond à celui de Sénèque : on y retrouve l'ensemble des personnages sénéquiens, et plusieurs témoignages confirment en particulier la récurrence de Phèdre, Œdipe ou Hercule⁵. En outre, les tragédies de Sénèque et la pantomime présentent volontiers au spectateur les mêmes scènes sanglantes : le banquet cannibale de Thyeste, la folie meurtrière d'Hercule, ou le suicide de Phèdre... Il est donc tentant de penser que Sénèque aurait enrichi le genre tragique en important l'esthétique de la pantomime, avec pour conséquence un changement de spectaculaire : les tragédies de Sénèque présentent un personnage enfermé dans une passion et plus enclin aux monologues qu'aux dialogues. Cette façon de mettre le *pathos* d'un personnage au centre du spectacle proviendrait des solos de pantomimes. Ainsi le traitement spécifique de Phèdre, dont la passion destructrice structure la pièce jusqu'au suicide,

¹ Voir P. Paré-Rey, « Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires ? », *Pallas* 95, 2014, p. 33-57.

² Les homéristes qui, à la même époque que Sénèque, récitent et interprètent gestuellement les épopées, sont mentionnés dans le *Satyricon* de Pétrone (59, 3-6).

³ Citons surtout B. Zimmerman, « Seneca und der Pantomimus », in G. Vogt-Spira (ed.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, p. 161-167, Tübingen, G. Narr, 1990, traduit en anglais « Seneca and pantomime » in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 2008, p. 218-226.

⁴ Citons en particulier M.-H. Garelli, *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain – Paris – Dudley, Peeters, 2007.

⁵ Sur ce répertoire, voir M.-H. Garelli, *op. cit.*, p. 271-280.

s'expliquerait non pas par l'imitation d'une pièce perdue – et que l'on cherche encore ! – d'Euripide mais par cette nouvelle esthétique des pantomimes⁶.

L'influence de la pantomime permettrait également d'expliquer que les tragédies de Sénèque soient moins « dramatiques » que les tragédies attiques. De fait, le spectacle consiste moins en une succession ordonnée d'« actions » qu'en une superposition de « tableaux ». La pantomime proposerait ainsi de nouvelles normes spectaculaires : l'esthétique du tableau relaterait la logique de l'action. Ainsi, la description de paysages – enfers d'*Hercule Furieux*, forêt effrayante du *Thyeste* et d'*Œdipe* – serait directement empruntée à la pantomime. Moins dramatique, la tragédie de Sénèque n'en serait pas moins spectaculaire. Ainsi une tragédie aussi peu dramatique que les *Phéniciennes* – et donc apparemment mal structurée – reprend alors tout son sens comme diptyque présentant successivement sur scène Œdipe et Antigone puis Jocaste et ses fils. La plus bizarre des tragédies du corpus serait finalement la plus sénéquienne. Pour le dire autrement, Sénèque – et cela contre les préceptes d'Horace – construirait un spectacle non aristotélicien : la succession de tableaux, conforme à l'esthétique de la pantomime, enfreint l'idée d'un spectacle basé sur le développement linéaire d'une histoire. Cette nouvelle logique conduit ainsi Sénèque à doubler certains passages lorsque cela contribue à enrichir le spectacle : par exemple, la description par la nourrice du rituel de Médée, poursuivie sous forme de monodie par Médée elle-même. La variété et le plaisir du spectacle priment sur l'urgence de l'action.

Un chœur sans choreutes

On aimerait approfondir les stimulantes propositions de ce livre, lorsque par exemple l'auteure remarque la « non-intégration du chœur » aux tragédies de Sénèque. Le chœur sénéquien utiliserait-il les techniques de la pantomime ? Un témoignage de Vitruve, confirmé par l'archéologie, nous indique qu'à l'époque d'Auguste le chœur jouait sur scène : « Si nous donnons plus de largeur au plateau (*pulpitum*) que les Grecs, c'est parce que tous les artistes (*artifices*) jouent sur scène (*in scaena*) ; l'orchestre (*orchestra*) est réservé pour les sièges des sénateurs.⁷ » Dans la mesure où l'*orchestra* n'est plus utilisée pour le jeu, il semble que le chœur intègre le groupe des musiciens sur scène. En d'autres termes, nous n'aurions plus affaire à des « choreutes » au sens grec du terme mais à des « choristes » : non plus des personnages chantant et dansant comme dans la tragédie attique, mais des chanteurs, n'existant que par leur voix. Et de fait, dans la langue latine le mot *chorus* ne désigne pas un groupe d'acteurs et de danseurs mais un groupe de chanteurs : c'est ce mot qui désigne l'orchestre au son duquel évolue le danseur de pantomime⁸. Cette hypothèse est d'autant plus séduisante qu'elle pourrait permettre de résoudre les difficultés des interprètes modernes à comprendre le jeu du chœur. Si ce chœur est analogue à celui des pantomimes, on ne s'étonnera plus que la *parodos* ou l'*exodos* attiques soient si difficiles à déceler dans le théâtre de Sénèque. Au lieu d'imaginer de complexes entrées et sorties réalistes coïncidant avec les paroles d'un chœur-personnage⁹, nous pouvons imaginer que celui n'existe que par sa voix. Une telle possibilité est d'ailleurs vérifiée ailleurs par le fonctionnement de certaines formes scéniques traditionnelles telle que le *nô* ou le *kabuki* au Japon où le chœur est un groupe de chanteurs assis. Il est dans ce cas inutile de faire des interprétations réalistes sur ce qu'il « comprend », ce qu'il « voit » ou ne « voit pas » pour justifier sa présence sur scène : il n'agit pas en tant que personnage mais

⁶ En raison des écarts nombreux entre la *Phèdre* de Sénèque et l'*Hippolyte couronné* d'Euripide, on considère souvent que Sénèque a pris pour modèle l'*Hippolyte voilé*, tragédie du même auteur dont on ne possède que des fragments.

⁷ Vitruve, *De architectura*, V, 6, 2.

⁸ Voir par exemple l'usage du mot *chorus* dans la *Fable V, 7* de *Phèdre*.

⁹ Ce type d'interprétation est proposé par exemple dans la tradition anglo-saxonne par l'ouvrage de P. J. Davis, *Shifting Song: The Chorus In Senecas Tragedy*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1993.

comme groupe de chanteurs et, à ce titre, reste sur le plateau de bout en bout de la pièce. Que ce groupe de chanteurs puisse intervenir et prendre une voix plus individuelle – comme cela arrive d'ailleurs dans le *nô* – ne contredit pas cette hypothèse. La voix des choristes devient alors temporairement une voix d'interlocuteur avant de redevenir une voix abstraite.

Il est vrai qu'une telle hypothèse suscite d'autres questions : si le chœur n'est pas un personnage, quand chante-t-il ? Hors des *cantica* lyriques, doit-on supposer qu'il chante par exemple les monodies des acteurs comme il le fait dans la pantomime ? Plusieurs moments seraient propices à un tel chant : le rituel magique de Médée par exemple ou le prologue d'Hippolyte dans *Phèdre*. Plus grave : les tragédies de Sénèque ont été depuis la Renaissance éditées comme des tragédies attiques, comment les éditer si leur technique est celle de la pantomime ?

Le retour de la danse

Autre question, complémentaire de celle du chœur : Alessandra Zanobi nous invite à réfléchir aux liens entre la gestualité tragique chez Sénèque et la danse de pantomime. De fait, ce que les modernes désignent par le terme « pantomime », est désigné chez les Romains et les Grecs par le mot « danse » et associé à la tragédie et de la comédie. En grec, on nomme cet art « danse tragique » (*tragikē orchēsis*) et l'artiste « acteur de mouvement tragique rythmé ». En latin, on la nomme *fabula*, le même terme qui désigne la tragédie ou la comédie, avec l'ajout de l'adjectif « dansée » (*saltata*), soulignant que la danse est désormais omniprésente¹⁰. Athénée l'affirme explicitement : cette nouvelle technique scénique, inventée sous Auguste par Bathylle et Pylade, et qu'il nomme « danse italique », est extraite des danses de la tragédie, de la comédie et du drame satyrique¹¹. Sénèque le Père fait de Bathylle et de Pylade des acteurs de « tragédie » et de « comédie »¹². Si leur danse est nommée « italique », alors que ces danseurs sont d'origine grecque, n'est-ce pas parce qu'ils utilisent une technique issue de la scène romaine¹³ ? On doit certes noter des ruptures, notamment dans le costume, le masque à bouche fermée, l'usage continu du *canticum* ou le développement considérable de l'instrumentarium. En outre, Bathylle et Pylade développent les techniques mimétiques de façon tout à fait nouvelle, sans doute à partir d'autres genres tels que l'hyporchème ou le mime. Il n'en demeure pas moins que dans cette nouvelle synthèse une filiation avec les danses tragiques est indéniable¹⁴.

Dans quelle mesure les innovations mimétiques de la pantomime – le recours à des poses empruntées à la statuaire, le langage des mains ou chironomie – sont-elles en retour intégrées par les tragédies de Sénèque ? Alessandra Zanobi montre que ce dernier valorise le corps dans ces descriptions de personnages : mouvements de tête, des mains et des jambes qui rappellent la gestualité des danseurs. Est-ce à dire que les descriptions corporelles fréquentes dans les pièces de Sénèque supposent une gestualité de pantomime ? Une telle interprétation supposerait que la danse et les mots soient redondants. À moins que les descriptions sénéquiennes, par leur sens du détail, rivalisent par les mots avec la chironomie des danseurs¹⁵ ? On supposerait alors

¹⁰ Sur ces questions terminologiques, voir M.-H. Garelli, *op. cit.*, p. 4.

¹¹ Athénée, I, 20d.

¹² Sénèque le père *contr.* 3. *praef.* 10 : *Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia mutum a se aberrant.*

¹³ Peut-être s'agit-il de la séparation de la danse et du chant qui si l'on en croit Tite-Live (VII, 2, 3-10), serait une des caractéristiques anciennes de la scène romaine. Sur cette hypothèse, voir F. Dupont, *l'Acteur-roi*, p. 390-391.

¹⁴ Sur cette synthèse, voir M.-H. Garelli, *op. cit.*, p. 40. Sur l'ambiguïté des innovations de la pantomime, voir par exemple la parole de Pylade rapportée par Macrobie (*Saturnales*, II, 7, 18) : « Parce qu'il passait pour avoir transformé la pratique de la danse grossière d'antan en usage chez nos ancêtres et avoir introduit des innovations gracieuses, à Auguste qui lui demandait ce qu'il avait apporté à la danse, il répondit "sons d'aulos et de syrinx et clameurs d'hommes". » (trad. M.-H. Garelli)

¹⁵ Pour une analyse récente et détaillée des descriptions, voir Aygon, J.-P., 2004, *Pictor in fabula. L'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, volume 280, 2004.

deux façons de compléter une gestuelle commune héritée de la tragédie républicaine : à la chironomie gracieuse des pantomimes qui font tout voir par leurs gestes, Sénèque substituerait les mots qui disent tout. Pour poursuivre notre comparaison avec les arts scéniques du Japon, le spectacle de Sénèque s'apparenterait aux formes hiératiques de danse du *nô*, dont le sens est donné par le texte des chanteurs. Par opposition, la pantomime, par son mimétisme intégral, serait plus proche des danses naturalistes du *kabuki*¹⁶. Nous aurions affaire à des formes complémentaires, nées dans une même culture, mais qui se répondent par des esthétiques opposées.

Encore doit-on établir quels passages sont dansés et lesquels ne le sont pas. Les passages chantés par le chœur supposent-ils une danse des acteurs sur scène ou s'agit-il de simples pauses musicales ? La danse est-elle réservée à certains passages, tels la monodie de Médée ou à l'ensemble de la pièce comme dans la pantomime ? Toute danse est-elle accompagnée par le chant du chœur ? Tout dépend sans doute de ce que l'on nomme « danse », mot qui dans l'Antiquité recouvre une variété gestuelle plus vaste que la nôtre¹⁷. Si certaines danses imiteront des postures tirées des arts plastiques, d'autres des actions – comme le rituel de magie de Médée –, il est possible que d'autres formes gestuelles soient moins mimétiques. Au fond, il n'est pas impossible de penser l'ensemble de la pièce comme « dansée » (*saltata*) à condition de préciser quelle gestualité englobe alors ce terme polysémique.

Eloge de la complémentarité des arts

Le terme « tragédie » fait partie des mots les plus piégés de la langue française : usé par des emplois trop nombreux, il a fini par devenir insignifiant¹⁸. La thèse d'Alessandra Zanobi permet de revivifier le terme *tragoedia* à Rome en tant que spectacle total, mobilisant les mots, la musique et le corps. Jusqu'où faut-il rapprocher la tragédie de la pantomime ? Sans doute un gros travail reste à faire dans l'exploitation de cette hypothèse. En tout cas, la thèse de l'auteure a le mérite de montrer que les arts scéniques ne sont pas figés et évoluent. Si le spectaculaire de Sénèque est original, c'est qu'en dialoguant avec les formes scéniques existantes, il renouvelle les conventions tragiques. Est-ce si surprenant ? Récemment, Jean-Jacques Tschudin rappelait comment le *kabuki* au Japon avait emprunté successivement au *nô* et au *bunraku* tout en innovant progressivement et en créant son propre langage spectaculaire : les trois arts n'ont cessé depuis leur création de dialoguer, empruntant sans cesse les uns aux autres, sans que l'un ne remplace l'autre¹⁹. La situation est sans doute similaire à Rome où toutes les formes de spectacles coexistent. Ainsi, Apulée nous informe qu'au deuxième siècle à Carthage, tous les types d'acteurs – mimes, tragédiens, comédiens, pantomimes, équilibristes et mêmes prestidigitateurs, regroupés sous l'appellation *ludiones* – jouent dans le même théâtre²⁰ : belle façon de rappeler la proximité des arts scéniques et la nécessité de les confronter entre eux pour mieux les comprendre.

Maxime PIERRE

¹⁶ Certaines pièces du répertoire japonais communes au *nô* et au *kabuki*, telles *Dôjôji*, présentant un personnage féminin, font voir la différence entre les postures figées de l'acteur de *nô* (*shite*) et les gestes naturalistes de l'acteur de *kabuki* (*onnagata*).

¹⁷ Sur cette possibilité d'une danse, y-compris pour le trimètre iambique, voir M.-H. Garelli, *op. cit.*, p. 56. Sur la danse de pantomime, voir L. B. Lawler, « Phora, Schema, Deixis in the Greek Dance », *TAPhA* 85, 1954, p. 148-158.

¹⁸ Nous renvoyons sur ce point à F. Dupont, *l'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, Le promeneur, 2001 et W. Marx, *Le tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2012.

¹⁹ Voir en particulier l'excellent chapitre consacré au développement historique du *kabuki* historique in J.-J. Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 311-322.

²⁰ Apulée, *Florides*, 18, 3.