



Bénédicte BOISSON

L'assemblée idéale du théâtre grec antique



En 2002, est paru aux éditions de l'Amandier, un ouvrage intitulé *L'Assemblée théâtrale*, rassemblant les discussions entre des philosophes, des sociologues, des auteurs et des metteurs en scène. L'intitulé de cet ouvrage fait volontairement allusion au théâtre de la Grèce antique et son but est de s'interroger « sur la communauté : manière de renouer avec l'écho encore vivant de ce que fut, il y a bien longtemps, le théâtre comme “art politique par excellence” »¹. Cette référence, nous prévient Myriam Revault d'Allones, pourrait sembler au lecteur anachronique, puisque la « tragédie antique, tout au moins dans sa fonction, n'a plus cours depuis bien longtemps : pour nous les “scènes” civiques, à de rares exceptions près [...] ne sont plus celles des théâtres »².

1. Myriam REVAULT D'ALLONES, « L'assemblée théâtrale », dans Luc BOLTANSKI, Julie BROCHEN, Robert CANTARELLA, *et alii*, *L'Assemblée Théâtrale*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2002, n. p.

2. *Idem*.

Quelques cinquante années plus tôt, dans *Théâtre et collectivité*, un ouvrage qui rassemble les travaux de mars 1950 et mars 1951 du Centre d'Études Philosophiques et Techniques du Théâtre, le premier thème abordé est celui de « [l'] *Expression collective au Théâtre* »³. « Le problème est celui de l'œuvre expression de la société, il est celui de larges auditoires, et de la représentation scénique appropriée »⁴. L'interrogation porte sur la possibilité d'un théâtre exprimant « la vie collective » d'un public pourtant en perte d'« homogénéité »⁵. Au cours de ces débats, le théâtre antique, tout autant que le théâtre médiéval – les mystères, en particulier –, seront sans cesse convoqués et analysés, comme des modèles à comprendre pour réfléchir aux moyens de renouvellement du théâtre de cette époque, de reviviscence de sa dimension politique et populaire et, plus généralement, de rénovation de son fonctionnement esthétique.

Ces deux textes font état d'une difficulté du théâtre à fonder et rassembler une communauté. Ils convoquent également tous deux comme une évidence le théâtre grec, et plus précisément la « célébration antique », comme « trace d'une réconciliation inouïe entre le théâtre et la cité », dont « l'ombre » fascine le xx^e siècle théâtral⁶. Il ne s'agira pas ici de revenir sur la manière dont le théâtre grec a nourri les formes dramatiques depuis la Renaissance, mais plutôt d'essayer de mettre en regard le discours des historiens et les considérations esthétiques des théoriciens et des praticiens, sur une période courte, 1950-2000, et une thématique précise – la fonction d'assemblément du théâtre – pour dégager les influences réciproques ou, au contraire, les distinctions entre ces deux pans du savoir théâtral. Au cours de cette période, où une réflexion est menée tant sur les contenus du théâtre que sur les nouveaux modes de relation qu'il pourrait mettre en œuvre, on n'em-

prunte plus au théâtre grec ses thématiques ou sa poétique⁷, mais l'attention se porte sur sa dimension collective, perçue comme un idéal. Les préoccupations des praticiens et des esthéticiens croisent alors celles des historiens du théâtre, qui, au cours du xx^e siècle, ont pu affirmer leur différence d'avec les études littéraires en insistant sur la représentation théâtrale plus que sur le texte dramatique, et en portant un intérêt croissant à la dimension vivante des formes du passé⁸. Il s'agira ainsi tout d'abord de souligner comment, au cours des xix^e et xx^e siècles, une continuité historique est établie de la période antique à l'époque contemporaine. Puis les évolutions marquantes des discours des historiens sur la portée collective du théâtre grec seront explorées. Enfin, nous examinerons comment le discours esthétique – celui de certains créateurs ou de quelques théoriciens – a pu mobiliser le théâtre grec au cours de la seconde moitié du xx^e siècle. Il semblerait qu'au fil des années, ce théâtre, sans cesse convoqué comme argument d'autorité pour justifier tout type de pratique théâtrale, soit aussi devenu, dans les références qui y sont faites, de plus en plus abstrait, comme un modèle d'assemblément qui vaudrait par et pour lui-même.

L'établissement d'une continuité historique

Si le théâtre grec a, au moins depuis la Renaissance, été l'objet d'un intérêt permanent, c'est au xix^e siècle seulement, qu'apparaissent plus systématiquement dans le champ français des histoires générales du théâtre qui l'intègrent. Jusqu'à cette date, les histoires proposées sont essentiellement nationales, et elles commencent souvent au Moyen Âge⁹. Les questions posées, en ce siècle

3. André VILLIERS, « Avertissement », dans André VILLIERS (dir), *Théâtre et collectivité*, Paris, Flammarion, 1953, p. 5.

4. *Idem*.

5. André VILLIERS, « Questions et problèmes », dans André VILLIERS (dir), *Théâtre et collectivité*, op. cit., p. 9-14, (p. 10 et p. 11).

6. Roland BARTHES, « Le théâtre grec », dans Guy DUMUR (dir), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965, p. 513-536, (p. 535).

7. On met en revanche en scène de nombreuses tragédies grecques. Sur ce thème, on pourra se reporter à l'ouvrage de Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX : *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

8. Voir R. W. VINCE, « Theatre History as an academic discipline », dans Thomas POST-LEWAIT, Bruce MCCONACHIE (ed), *Interpreting the theatrical past. Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, 1989, p. 1-18, (p. 1).

9. On peut toutefois mentionner la somme entreprise par l'abbé Coupé à la fin du xviii^e siècle, qui se proposait d'établir une histoire générale de l'ensemble des théâtres. La publication, entre 1779 et 1781, des 13 premiers volumes, couvre en réalité l'époque antique et une partie de la période médiévale. Voir Jean-Marie-Louis COUPÉ et alii, *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations, depuis Thespis jusqu'à nos jours, par une société de gens de lettres*, Paris.

de développement de « l'histoire science »¹⁰, sont celles de la continuité entre l'Antiquité et les Temps modernes, ainsi que l'ouverture à une histoire plus universelle. Les découvertes des archéologues, des philologues et des anthropologues nourrissent alors les travaux des historiens, tandis que le monde théâtral voit réapparaître sur ses scènes le répertoire grec, en lien avec la volonté de la III^e République d'affirmer sa laïcité¹¹.

En 1838, Charles Magnin, dont le projet vise à démontrer l'existence d'un théâtre au Moyen Âge, propose une longue et érudite introduction à sa recherche, qui concerne les origines du théâtre antique et permet ainsi d'établir une continuité dans l'histoire théâtrale¹². Entre 1868 et 1879, Alphonse Royer propose une *Histoire universelle du théâtre*, qui débute en mentionnant le théâtre grec. Cet auteur justifie l'extension géographique et temporelle de son entreprise par le fait que le théâtre soit « universel ; on le retrouve partout [...] »¹³. Et il prie son lecteur de bien vouloir laisser de côté « les préjugés et l'étroite convention ; qu'il reconnaisse que le bon sens, l'esprit, le génie, ne sont pas l'apanage exclusif de notre nation [...] »¹⁴. Tout au long de ce siècle, continuent cependant de paraître des histoires ne concernant que le domaine français.

10. Sophie-Anne LETERRIER, « L'histoire science. Un mythe du XIX^e siècle ? », *Écrire l'histoire. Dossier Emotions*, n°1, printemps 2008, p. 119-126, (p. 119).

11. Voir Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, *op. cit.*, p. 21-23. Elle note qu'*Antigone* et *Œdipe-roi* entrent au répertoire de la Comédie française respectivement en 1844 et 1858, tandis qu'en août 1869, la première représentation est donnée au théâtre antique d'Orange.

12. Charles MAGNIN, *Les Origines du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique : [précédée] d'une introduction contenant des études sur les origines du théâtre antique*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1981 [1838]. Dans la même optique, on peut mentionner la démarche de Louis Moland, qui souhaite « réhabiliter le Moyen Âge » en adoptant une démarche « sérieuse, patiente et positive », basée sur les textes et les créations mêmes. Le théâtre antique n'est finalement que très rapidement mentionné dans cet ouvrage, qui s'attache essentiellement à démontrer qu'il n'a pas existé « d'interrègne » entre l'Antiquité et la Renaissance. Voir Louis MOLAND, *Origines littéraires de la France. La légende, le roman, le théâtre, la prédication, l'Antiquité et le Moyen Âge, le Moyen Âge et la littérature moderne*, Paris, Didier, 1862.

13. Alphonse ROYER, *Histoire universelle du théâtre*, 6 vol., Paris, A. Franck, P. Ollendorf, 1869-1878, p. 4.

14. *Ibid.*, p. 2-3.

Au cours du XX^e siècle, l'intégration du théâtre grec dans les histoires du théâtre, comme précurseur d'un théâtre qui perd de fait ses caractéristiques nationales pour être abordé dans une visée plus universelle, devient de plus en plus évidente. En 1931, Lucien Dubech propose une *Histoire générale illustrée du théâtre* dans laquelle le théâtre grec et le théâtre latin occupent tout le premier volume. L'étendue de son corpus, qui couvre également le Japon ou Java, est justifiée par une simple question rhétorique, « Pourquoi pas le théâtre universel ? »¹⁵, avant d'être un peu mieux étayée : il existe un art dramatique dans plusieurs pays, sous diverses formes, semblables et différentes. De même en 1965, *L'Histoire des spectacles* dirigée par Guy Dumur, dans laquelle Roland Barthes signe l'article sur le théâtre grec, couvre de multiples formes spectaculaires et de nombreuses aires géographiques. Mais le théâtre grec s'insère également dans des ouvrages ayant une visée moins exhaustive : en 1941, André Boll, dans *Le Théâtre et son histoire Tome 2* – ouvrage très bref, où le théâtre est abordé comme représentation –, évoque systématiquement le théâtre grec. Robert Pignarre, qui publie en 1945 dans la collection « Que sais-je ? » une *Histoire du théâtre* qui sera rééditée 15 fois, débute son ouvrage en évoquant « le théâtre des primitifs » puis le « théâtre antique » sans éprouver le besoin de justifier ce choix. Enfin Alain Viala, dont *L'Histoire du théâtre* prend en 2005 la suite de celle de Robert Pignarre dans la même collection, affirme proposer une « histoire du théâtre en français », tout en rappelant que le « théâtre est un art qui circule volontiers en dehors des frontières ». Il présente donc également des théâtres qui se sont développés ailleurs en Europe mais ayant exercé une influence importante sur le théâtre français, et bien sûr, les théâtres grecs et latins.

Plus encore, l'influence des théâtres grec et latin a été capitale sur d'immenses pans du théâtre européen : il en sera donc donné, sinon une histoire à proprement parler, du moins une présentation en leur qualité de sources majeures de l'art dramatique occidental (ce qui amène aussi à considérer quelles modifications de leurs images ont été nécessaires pour qu'ils fussent ainsi adoptés)¹⁶.

15. Lucien DUBECH, *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931, p. V.

16. Alain VIALA, *Histoire du théâtre*, Paris, P.U.F., 2005, coll. « Que sais-je ? », p. 3.

Ce recensement rapide montre l'intégration sûre mais lente du théâtre grec dans une continuité historique avec tous les théâtres européens, et le lien, partiellement établi tout au long des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, entre les formes grecques et les formes contemporaines. Mais cette continuité historique, si elle peut expliquer l'évidence de la référence au modèle grec quand il s'agit de réinventer le théâtre du ^{xx}^e siècle, et fait de ce théâtre la matrice du nôtre – en dépassant une relation d'emprunt ou de copie –, peut également impliquer la prise en compte de l'historicité même de ces formes, liées à un contexte et à une société. Il s'agit alors d'examiner, en privilégiant la période de 1950 à nos jours, la manière dont les historiens du théâtre ont évoqué l'inscription de ce théâtre dans la société grecque et expliqué ainsi sa capacité à s'adresser à tout un peuple.

Le théâtre dans la société grecque – le discours des historiens

Il semble, en parcourant ces histoires, qui peuvent se contredire ou développer des éléments factuels différents, que les évolutions les plus importantes se situent moins au niveau des données ou des découvertes faites, que dans les commentaires des auteurs, qui reflètent pour partie les préoccupations du monde théâtral de leur époque. Ainsi, quelques changements notables peuvent être relevés : ce théâtre, qualifié de national au ^{xix}^e siècle, devient au ^{xx}^e siècle un théâtre civique ou politique. La dimension religieuse y est minorée, tandis que la *catharsis*, ou l'effet du théâtre, y est plus précisément étudiée, en étant associée non plus aux textes mais aux conditions de représentation et au contexte social et religieux de l'antiquité.

Ainsi, pour évoquer rapidement le ^{xix}^e siècle, Charles Magnin, considère le théâtre grec comme une forme de théâtre populaire, parce que le peuple y intervenait dans les chœurs. « Sorties, comme on a vu, des anciens chœurs cycliques et des mystères, la tragédie et la comédie étaient un devoir religieux et national auquel concouraient le zèle et la piété empressée des citoyens »¹⁷. Alphonse Royer, pour sa part, souligne que le théâtre antique « ne fut d'abord qu'une forme plastique de la célébration des rites », trait partagé avec l'art dramatique du Moyen Âge, et dans divers pays tels que

l'Inde, la France, l'Espagne, et toute l'Europe¹⁸. Mais il insiste aussi sur le lien entre le pouvoir et le théâtre, comme moyen de manipulation des masses :

Est-il rien de comparable à cette chaîne électrique qui communique à la fois la même impression à toute une assemblée, qui la fait bondir, s'écrier, pleurer, rire à un même instant ? Si le fait produit est déjà considérable dans nos petites salles de spectacle réunissant douze ou quinze cents personnes, qu'on se figure ce que devait être un théâtre grec ou romain, où toute une ville prenait place, [...]. Si l'effet théâtral, dans les temps de guerre ou de crise nationale, était dirigé par la première magistrature du pays, ainsi qu'il l'était à Athènes, on verrait se reproduire peut-être ces élans populaires qui sauvent les États [...]¹⁹.

André Boll, en 1941, évoque le théâtre de la Grèce antique pour défendre la vision d'un théâtre populaire qui s'adresserait à tous et non à une classe sociale particulière :

Que faut-il entendre par théâtre populaire ? On persiste à croire qu'il y a, par le monde, un théâtre particulier pour chaque classe de la société : un pour l'élite, un pour la bourgeoisie, un pour le peuple.

C'est là une erreur.

Est-ce que l'art dramatique grec de l'antiquité avait de pareilles préoccupations ? Est-ce que Sophocle et Aristophane écrivaient exclusivement pour l'élite ? Non, n'est-ce pas. Les magistrats, les citoyens, voire les esclaves envahissaient, à chaque représentation, les gradins des amphithéâtres qui pouvaient recevoir jusqu'à trente mille spectateurs.

Dans quelles conditions ? On portait à la scène des fables et des légendes très simples, aussi connues du public antique que l'histoire du « Petit Chaperon rouge » ou du « Grand méchant loup ». Les épisodes changeaient mais les noms restaient²⁰.

17. Charles MAGNIN, *op. cit.*, p. 123.

18. Alphonse ROYER, *op. cit.*, p. 20.

19. *Ibid.*, p. 10-11.

20. André BOLL, *Le Théâtre et son histoire, tome 2*, Paris, Sequana, 1941, p. 31.

En 1965, Roland Barthes rappelle le mythe d'un théâtre grec immobilisé au v^e siècle avant J.-C., mais maintient ce choix, quitte à perdre une dimension historique, pour gagner une « vérité structurelle, c'est-à-dire une signification »²¹. Ce théâtre, qu'il considère à la fois comme religieux et civil, est toutefois ramené à sa dimension civique, et l'influence d'une conception brechtienne du théâtre est perceptible dans ce texte. La complexité de la notion de *catharsis* y est évoquée, et l'auteur l'explique, « dans le vocabulaire scientifique d'aujourd'hui », de la manière suivante :

On peut seulement risquer que le théâtre antique, dans la mesure où il était issu du culte de Dionysos, constituait une "expérience totale", mêlant et résumant des états intermédiaires, voire contradictoires, bref, une conduite concertée de "dépossession", ou, si l'on préfère un terme plus rude mais plus moderne, de "dépaysement"²².

Mais Roland Barthes prend garde de bien séparer la tragédie du culte de Dionysos. « Tout cela entraîne à marquer fortement le caractère civil du théâtre grec, surtout en ce qui concerne la tragédie : c'est la cité qui lui a donné son essence »²³. L'auteur insiste alors sur les institutions qui ont permis le développement du théâtre dans cette société, mais aussi sur les conditions matérielles de la représentation – circularité du théâtre et ouverture – qui empêchaient toute « rupture physique entre le spectacle et ses spectateurs »²⁴ et qui déterminaient la nature même de ce théâtre : un théâtre de participation.

[...] La plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air [...] restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est un théâtre d'évasion, le second de participation²⁵.

21. Roland BARTHES, *loc. cit.*, p. 514.

22. *Ibid.*, p. 521.

23. *Ibid.*, p. 522.

24. *Ibid.*, p. 526.

25. *Ibid.*, p. 527.

Enfin, le public était organisé selon une « double cohésion » : cohésion générale, massive, à l'échelle du théâtre, tout autant que particulière « à celle des groupes homogènes par l'âge, le sexe, la fonction, et l'on sait combien l'intégration d'un groupe fortifie ses réactions et structure son affectivité »²⁶.

L'étude de deux versions du texte de Robert Pignarre, celle de 1967 et celle de 1995, permet de souligner quelques changements révélateurs. Tout d'abord, notons, dans les deux textes, l'accent nietzschéen de sa définition de la *catharsis*. Robert Pignarre, qui consacre un paragraphe à « Dionysos dans la Cité », décrit le théâtre ainsi :

Car le théâtre, c'est l'ivresse sacrée de Dionysos, mais clarifiée, disciplinée, expliquée, se muant en spectacle de beauté. La magie de l'art, magie bienfaisante, si elle excite des affections aussi peu viriles que la pitié et la crainte, c'est afin d'en "purger" les cœurs. Ayant ainsi médité sur le sens de la vie, on s'en retourne fortifié vers les tâches quotidiennes²⁷.

Dans l'édition de 1967, Pignarre souligne plutôt la rupture entre le théâtre et la religion, même si l'auteur rappelle aussi que la tragédie

restitue au jeu quelque chose de sa signification religieuse ; acteurs et spectateurs se retrouvent dans une certaine mesure officiants et assistants, c'est-à-dire célébrant en commun le "mystère" de la condition humaine, que le poème propose à la méditation publique²⁸.

En 1995, la dimension cérémonielle du théâtre est plus clairement affirmée, en lien avec l'importance de la relation charnelle qui s'établit entre scène et salle, « entre officiants et assistants de ce qui fut au départ une célébration religieuse »²⁹. La « fonction de liturgie laïque »³⁰ du théâtre est soulignée, et la

26. *Ibid.*, p. 527-28.

27. Robert PIGNARRE, *Histoire du théâtre*, Paris, P.U.F, 1967, 1995 [1945], coll. « Que sais-je ? », p. 17 en 1967, p. 15-16 en 1995.

28. *Ibid.*, 1967, p. 11.

29. *Ibid.*, 1995, p. 4.

30. *Ibid.*, p. 9.

démocratie athénienne est présentée comme celle qui en a donné le modèle. Pour finir, Alain Viala insiste, en 2005, sur le théâtre comme le lieu d'où l'on voit, comme « une pratique du spectacle publique » donnant lieu avant tout à « une perception sensible » et supposant « une réception collective »³¹. Concernant le théâtre grec, il marque une certaine prudence, soulignant les lacunes et les manques de ce qui, jusqu'à l'instauration des concours de tragédie, ne peut faire réellement l'objet d'une histoire. Mais il affirme que, malgré les débats, il semble que le théâtre soit bien né de rituels religieux. Il en souligne donc à la fois la dimension civique et religieuse, mais revient sur sa dimension profondément politique. Ce théâtre posait des « questions sensibles dans le présent »³² tout en explorant les rapports entre les humains et le fondement des codes de la Cité. « En ce sens, il constituait une célébration de la communauté : il était donc politique dans sa raison sociale même, en son temps »³³.

Ainsi, ces histoires du théâtre révèlent diverses évolutions : les dimensions religieuses et nationales du XIX^e siècle laissent place à une vision plus généralement politique et cérémonielle du théâtre grec. Dans cette dynamique, son efficacité esthétique se voit quelque peu déplacée : André Boll évoque la reconnaissance à l'œuvre *via* les textes qui présentent des histoires connues de tous. Le texte de Barthes insiste pour sa part sur ce théâtre comme un art de la participation. Ici, ce n'est pas tant la fable qui importe, que la dimension spectaculaire des formes (musique, danse, poésie), l'extériorité des signes et la mise en condition matérielle des spectateurs. Loin de toute passion individuelle et de toute psychologie, dans ce théâtre comparé au sport, c'est la mobilisation physique du spectateur qui devient centrale. Ce déplacement de la dimension collective vers le corps du spectateur se retrouve

31. Alain VIALA, *op. cit.*, p. 5.

32. *Ibid.*, p. 16.

33. *Ibid.*, p. 19. Rappelons ici que Alain Viala, reprenant certainement les découvertes d'archéologues tels que Jean-Charles Moretti, affirme que les premiers gradins autour de l'orchestre étaient en fer à cheval et non circulaires, rompant ainsi avec une tradition bien établie. Voir, par exemple, Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société en Grèce ancienne. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale, 2001.

dans l'avertissement d'Alain Viala – le théâtre comme art de la perception en public – ou dans la version de 1995 de *l'Histoire du théâtre* de Robert Pignarre. Finalement, un double mouvement semble se dessiner : d'une part, le théâtre grec est pensé non plus comme texte mais comme une forme spectaculaire et un événement social, ancrés dans un contexte précis qui permet d'expliquer son efficacité esthétique – il faut ici mentionner les prises de position d'historiens tels que Jean-Pierre Vernant ou Pierre Vidal-Naquet, qui ont œuvré, dans une perspective d'anthropologie historique, pour que le théâtre grec soit appréhendé comme un phénomène indissolublement social, esthétique et psychologique – ; son historicité est ainsi soulignée. D'autre part, une certaine universalité de ce théâtre est mise en avant, grâce à une concentration sur le rassemblement concret qu'il organise et propose.

Mobilisations du modèle grec – le discours esthétique

Roland Barthes, à la fin de son étude historique, revient sur les tentatives de reconstitution dont le théâtre grec a pu faire l'objet :

Une chose pourtant est claire : cette reconstitution est impossible ; d'abord parce que l'archéologie nous livre des renseignements incomplets [...] ; et puis, surtout, parce que les faits exhumés par l'érudition n'étaient jamais que les fonctions d'un système total, qui était le cadre mental de l'époque, et que sur le plan de la totalité, l'Histoire est irréversible : ce cadre manquant, les fonctions disparaissent, les faits isolés deviennent des essences, ils sont pourvus, qu'on le veuille ou non, d'une signification imprévue, et le fait littéral devient très vite un contresens³⁴.

Jean-Pierre Vernant, en 1979, pose une question proche en s'interrogeant sur « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », pour essayer d'expliquer en quoi des tragédies liées à un contexte particulier peuvent encore nous concerner³⁵. Les praticiens et les théoriciens, dans la seconde moitié du XX^e siècle, rencontrent des problèmes similaires, et font tantôt appel au

34. Roland BARTHES, *loc. cit.*, p. 535.

35. Jean-Pierre VERNANT, « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité » [1979], dans Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – II*, Paris, La Découverte, 2001 [1986], p. 79-90.

théâtre grec comme à un universel abstrait, tantôt comme à un dispositif à conserver, mais dont les éléments sont à réinventer. Au cours de cette période, le théâtre grec est investi selon trois grandes modalités, qui entrent en résonance avec le discours des historiens.

Un théâtre basé sur une vision commune du monde

Dans les années 1950 et 1960, le théâtre grec est un théâtre exemplaire, dont on peut souhaiter s'inspirer, mais qui devient également le signe de la perte d'un commun à partager. C'est le sens des réflexions de Jean Vilar lors du colloque *Théâtre et collectivité* : le théâtre grec était de l'ordre de la cérémonie et de la communion. Il fonctionnait parce que sa société partageait des valeurs communes, ce qui n'est plus le cas à son époque. Il devient une sorte de contre-modèle, permettant au metteur en scène d'explicitier ses difficultés à créer un théâtre populaire et une communauté dans la salle. Le metteur en scène constate ainsi que Dieu étant mort, et la foi dans l'homme étant impossible, la communion ne peut avoir lieu, même si tout est mis en place – comme ce fut le cas en Avignon – pour qu'elle advienne³⁶.

En 1965, Bernard Dort dresse le même constat, au travers d'une histoire rapide du théâtre de l'antiquité à nos jours. Le miroir entre scène et salle se brise au XIX^e siècle, ce qui explique à la fois l'émergence du metteur en scène et celle d'un théâtre qui n'est plus naturellement politique. Son analyse l'amène alors à défendre la solution brechtienne, qui privilégie le rapport du particulier et du général pour une salle qui partagerait avec la scène le fait d'être inscrite dans l'histoire³⁷. Ainsi, et ceci peut-être mis en relation avec l'évolution de la conception de la *catharsis* notée plus haut, le théâtre grec représente cette époque du théâtre où des croyances et des valeurs étaient partagées, préalable indispensable à son efficacité esthétique et sociale. À un théâtre se fondant sur le partage d'un commun, il semble ainsi nécessaire de substituer un autre type de théâtre.

36. Jean VILAR, « Du spectateur et du public », dans André VILLIERS (dir), *op. cit.*, p. 109-115.

37. Voir Bernard DORT, « La vocation politique » [1965], dans Bernard DORT, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 233-248.

Le modèle d'un théâtre physique

Si la communion n'est plus spirituelle, elle pourrait être charnelle, viscérale ou physique. C'est alors la dimension dionysiaque du théâtre grec qui est rappelée. On la retrouve dans certaines interventions d'André Villiers dans *Théâtre et collectivité*, qui s'appuie sur des travaux portant sur la « mania » dans les mystères de Dionysos pour rappeler qu'existait alors « une utilisation purement instinctive de la cérémonie, une exaltation paroxystique pour une *catharsis* sans complication de littérature ». Cette dimension se retrouve encore selon lui dans le théâtre du V^e siècle av. J.-C., que l'on ne peut plus réduire à sa seule « qualité spirituelle, intellectuelle et artistique »³⁸. Cette vision est également celle de Jean-Louis Barrault, et quand il met en scène *L'Orestie* (1955), Barthes lui reproche finalement de ne pas parvenir à « transformer physiquement le spectateur »³⁹, de ne pas avoir accompli ce théâtre total dont il rêvait alors qu'il en avait, en montant un tel texte, plus que jamais l'occasion. Un théâtre de la mobilisation concrète du spectateur, de la mise en jeu de son corps se développe alors, en référence à la dimension rituelle originelle du théâtre grec. Avec *Dionysus in '69*, inspiré des *Bacchantes* d'Euripide, Richard Schechner et *The Performance Group* expérimentent une réelle participation du public, qui fera surgir de multiples questions au sein du groupe. On propose, entre autres, aux spectateurs de prendre part aux chœurs, on les touche, et ceux-ci deviennent parfois actifs, en rendant aux acteurs leurs caresses, en se dénudant, ou, comme cela est arrivé une fois, en s'organisant pour enlever un des acteur/personnage.

Nombreux sont les spectateurs de *Dionysus* à avoir pensé que la pièce était destinée à célébrer notre propre religion, et que les événements symboliques qui ont lieu dans la pièce (la naissance, les injures, les orgies, la torture et le meurtre) représentaient une forme nouvelle de messe ; participer à *Dionysus in'69* était une manière d'accomplir un rituel secret dans les catacombes de Wooster Street. [...]. Nous nous donnions une religion, à défaut d'en avoir une. [...]. Participer à *Dionysus* (comme lorsqu'on affirme sa foi en le Christ

38. André VILLIERS, dans André VILLIERS (dir), *op. cit.*, p. 49.

39. Roland BARTHES, « Comment représenter l'antique » [1955], dans Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 147-155, p. 148.

lors d'une retraite évangélique) revenait à accomplir un acte corporel par lequel on signalait publiquement sa foi⁴⁰.

Un modèle de l'assemblée même

Si aujourd'hui, des metteurs en scène continuent de monter des tragédies grecques pour leurs vertus politiques ou en insistant sur le caractère total d'un tel théâtre en lien avec sa dimension rituelle, il semble que le théâtre grec soit surtout considéré comme le modèle même du rassemblement théâtral, qui devient ainsi politique par essence. Ainsi, cette dimension collective ne réside plus nécessairement dans le partage d'un contenu ou dans la mobilisation physique générale du public dans un cadre cérémoniel, mais dans le simple fait de se retrouver dans un théâtre, face à d'autres hommes. Cette perception est sensible dans la brève histoire du théâtre d'Alain Viala, et elle est fortement relayée dans les textes de Denis Guénoun ou dans les discussions sur l'assemblée théâtrale citées dans notre introduction. Les premières pages de *L'Exhibition des mots* s'ouvrent sur ce constat :

Le théâtre veut un rassemblement de spectateurs. [...] Cette réunion est appelée par convocation publique. [...] Formulons ici une thèse : la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique. [...]. Le théâtre est donc une activité intrinsèquement politique. Non pas en raison de ce qui s'y montre, ou s'y débat [...] mais de façon plus originale, avant tout contenu, par le fait, la nature même du rassemblement qu'il établit. Ce qui est politique, au principe même du théâtre, ce n'est pas le représenté, mais la représentation : son existence, sa tenue "physique" si l'on veut, comme assemblée, réunion publique, attroupement⁴¹.

Le politique est donc à l'œuvre, quel que soit l'objet du rassemblement, même si ce dernier n'est pas indifférent. Ces affirmations sont étayées tout au long du texte, mais l'auteur insiste principalement sur la parenté de forme entre

le théâtre originaire et l'assemblée démocratique, et sur la forme circulaire des principaux modèles architecturaux du théâtre occidental, à commencer par les théâtres gréco-romains.

Or, le public de théâtre n'est pas une foule. Ni un côtoiement d'individus isolés. Ce public veut avoir le sentiment, concret, de son existence collective. Il veut se voir, se reconnaître comme groupe. Il veut percevoir ses propres réactions, les émotions qui le parcourent, les contagions en son sein du rire, de l'affliction, de l'attente suspendue. C'est une réunion volontaire, fondée sur un partage. C'est – au moins comme un espoir, un rêve – une communauté⁴².

Dès lors, la portée politique du théâtre grec devient tout à fait universelle tandis que tout le théâtre, trouvant son origine dans cette forme-même, en devient politique.

Dans *L'Assemblée théâtrale*, la nécessité d'une communauté théâtrale est reprise au modèle grec, mais la nature même de cette communauté et les moyens de la faire advenir posent problèmes. Il s'agirait de penser « la question du commun, autrement que dans l'opposition du "nous fusionnel", etc., et de "la dispersion ou la dissémination" »⁴³. Parmi les solutions évoquées, il y aurait la possibilité de proposer un « horizon de sens » qui répondrait « à la nécessité de reconstruire une certaine continuité (une continuité discontinue même si l'expression est paradoxale), à partir de quoi la réalité, les choses, font sens, sans qu'elles émanent d'une universalité surplombante »⁴⁴. Ce n'est plus un contenu mais l'agencement des éléments mêmes qui permettrait de fonder un commun rénové au théâtre. Ainsi, si le théâtre grec vaut comme modèle idéal d'un art du rassemblement, ni ses idées, ni même son mode spécifique d'articulation de l'individu et de la communauté ne semblent plus opératoires. Dans une telle perspective, le modèle grec ne peut plus viser à l'universalité ni comme contenu, ni même comme modèle de relation esthétique. Pourtant, dans une sorte d'ultime abstraction, il conti-

40. Richard SCHECHNER, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (éd. Anne Cuisset, Marie Pecorari, Christian Biet, trad. Marie Pecorari, Marc Boucher), Paris, Éditions théâtrales, 2008, p. 194-195.

41. Denis GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998 [1992], p. 9-10.

42. *Ibid.*, p. 13.

43. Myriam REVAULT D'ALLONES, dans Luc BOLTANSKI, Julie BROCHEN, Robert CANTARELLA et alii, *op. cit.*, p. 88.

44. *Ibid.*, p. 89.

nue de hanter les discours, et de faire office de modèle pour sa fonction de rassemblement, essence même du théâtre occidental.

Finalement, entre histoire et esthétique, cette analyse des discours récents sur le théâtre grec révèle à la fois la convergence du point de vue des historiens et des esthéticiens ou des praticiens, mais aussi certaines divergences. Au moment où le théâtre antique, par son intégration à l'histoire du théâtre, gagne une certaine historicité et n'apparaît plus dès lors comme un modèle esthétique universel, qu'il suffirait d'importer, il devient également l'exemple originel et inégalé d'un théâtre qui assemblait idéalement ses spectateurs. Dès lors, les praticiens qui s'y réfèrent, conscients qu'il est le fruit de la rencontre entre une forme artistique et une société, cherchent en lui des solutions de renouvellement, quitte à en privilégier certains aspects pour répondre aux préoccupations de leur temps. Ainsi, dans une société de plus en plus désunie, le théâtre grec rappelle la nécessité du commun dans la relation théâtrale, mais il devient aussi, par le biais d'une certaine essentialisation, le socle universel du théâtre conçu comme art du rassemblement même.

Bénédicte BOISSON

Université de Rennes 2- Université européenne de Bretagne
Laboratoire Théâtre, ÉA 3208 : « Arts : pratiques et poétiques »



Notice bio-bibliographie

Bénédicte Boisson est maître de conférences en Études Théâtrales à l'Université Rennes 2. Membre de l'Équipe d'Accueil « Arts : pratiques et poétiques » (ÉA 3208) et chercheur associé à Arias (CNRS, ENS, Paris 3), elle s'intéresse à la co-présence et à la relation entre scène et salle dans le théâtre moderne et contemporain. Entre anthropologie et esthétique, elle travaille sur des créations (de Claude Régy, Denis Marleau, Rodrigo Garcia par exemple), sur les mutations récentes des œuvres scéniques, sur la dimension corporelle du théâtre, mais aussi sur le son au théâtre et sur l'histoire de la mise en scène entre 1950 et nos jours. Elle a publié des articles dans des ouvrages collectifs et des numéros de revue (*L'Annuaire théâtral*, *Théâtre public*, *Ligeia...*) et, en 2010, avec Alice Folco et Ariane Martinez, *La Mise en scène de 1800 à nos jours* (PUF).

Pour citer cet article :

Bénédicte Boisson, « L'assemblée idéale du théâtre grec antique », dans *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels* (dir. Marion Denizot), *Revue d'Histoire du Théâtre numérique*, n°1, septembre 2013, p. 18-26.

http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels