« Le sens des Lettres et des Humanités, du lycée à l'université »
rencontre organisée par le rectorat de Créteil

à l'Université Paris 8 Saint-Denis
Mercredi 5 novembre 2014

L'antiquité comme laboratoire

Florence Dupont,
(Paris-Diderot - Institut des Sciences et des Humanités. Collège international de philosophie).

Pourquoi ce titre ? D'abord pour prendre une distance avec l'Antiquité conservatoire. Le mouvement anglo-saxon des *Humanities* affirme qu'il faut défendre les Humanités, car elles sont le « conservatoire » de notre identité et à origine de nos valeurs[1], et qu'elles sont menacées de disparition, attaquées de l'extérieur à la fois par la modernité, le « présentisme » et par d'autres cultures, venues d'Orient et hétérogènes à l'Occident ; défendre les *Humanities* serait défendre nos racines européennes ou occidentales. Ces *Humanities* servent une idéologie qui place l'Antiquité au début du grand récit de la civilisation occidentale. Obsolètes mais fondatrices, pour les défendre il faudrait leur trouver une forme de modernité, comme à chaque époque nouvelle. Les *Humanities* sont vouées au « déjà » du narcissisme occidental. Le laboratoire des Humanités consiste au contraire à explorer et exploiter l'altérité de l'Antiquité, d'en cultiver l'intolérable différence, afin de créer grâce à elle des ponts avec d'autres cultures contemporaines. Cet usage des Humanités au lieu d'enfermer l'Europe moderne dans une identité et la réduire à des racines qui lui ressemblent, permet de découvrir une mémoire multiple qui ne lui ressemble pas. On passe d'une relation verticale, celle de la généalogie identitaire, à une relation horizontale, celle du dialogue et des échanges.

Ce titre permet aussi de neutraliser l'opposition Sciences et Lettres, en attachant aux Humanités un terme qui connote les Sciences « dures ». À Paris-Diderot l'Institut des Humanités s'intitule désormais l'Institut des Sciences et des Humanités. Il s'agit pour nous antiquisants de promouvoir une épistémologie des savoirs sur l'Antiquité, actuellement ensevelie sous des croyances. L'« imaginaire savant » perpétue des « synthèses toutes faites »[2] dans le genre de l'opposition « *muthos* vs *logos* », « la mesure vs l'*hybris* ». Ce travail

1 C'est globalement la position de Martha Nussbaum, voir en particulier *Les Émotions démocratiques*, Paris, Climats, 2011.

2 Michel Foucault « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie » *Dits et Ecrits* tome I texte n°59. Et Il faut […] s'inquiéter devant ces découpages ou distinction des grands types de discours, ou celle des formes ou des genres qui opposent les unes aux autres science, littérature, philosophie, religion, histoire, fiction, etc., et qui en font des sortes de grandes individualités historiques ? Nous ne sommes pas sûrs nous-mêmes de l'usage de ces distinctions dans le monde de discours qui est le nôtre. À plus forte raison lorsqu'il s'agit d'analyser des ensembles d'énoncés qui étaient, à l'époque de leur formulation, distribués, répartis et caractérisés d'une tout autre manière » M. Foucault, *archéologie du savoir,* 1969, p. 32-33. Voir aussi Bruno Latour *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique,* La Découverte, Paris, 1993.

,

est d'autant plus nécessaire que les croyances sont plus fortes que les connaissances scientifiques. Par exemple dans le simple domaine de la tragédie grecque : une image du théâtre de *Dionysos eleuthereus* avec une *orchestra* ronde et des gradins en amphithéâtre, construit au 4e s. sert toujours d'illustration aux textes sur le théâtre à Athènes au 5e s. Les introductions à Eschyle répètent indéfiniment, qu'il est un poète « archaïque », qualificatif sans contenu, ou encore qu'il est l'origine du théâtre, encore le théâtre des origines, toute affirmation sans fondement historique. Les éditions et traductions d'Eschyle, Sophocle et Euripide indiquent des personnages de « coryphée » ou des passages en « récitatif », dont nous n'avons aucune trace dans les manuscrits conservés. Si les croyances sont plus fortes que les connaissances scientifiques, c'est donc qu'il y a de forts enjeux à les conserver … ou les déconstruire. Ce qui suffirait à justifier notre entreprise.

L'Antiquité, laboratoire, permet aussi de faire avec les étudiants, élèves ou tout autre des expériences de pensée. D'abord des expériences de pensée critique, car revisiter l'Antiquité de cette façon suppose qu'on se livre à un grand nettoyage historique. Ensuite des expériences d'exploration anthropologique, contre-intuitives, en s'interdisant volontairement toute projection sur l'Antiquité de nos habitudes intellectuelles. Enfin des voyages imaginaires dans le temps où les antiquisants vont rencontrer d'autres contemporains qui croyaient totalement étrangers.

Prenons un exemple concret du travail de laboratoire, qui concerne un certain nombre d'enseignants en classes préparatoires cette année, *Les Perses* d'Eschyle. Mettre au programme cette pièce évoque la défaite de Salamine du roi de Perses face aux Athéniens, n'est pas innocent à une époque où certains prétendent (ré)animer un prétendu conflit atavique entre l'Orient et l'Occident et veulent lire dans les guerres médiques les prémices d'une guerre des civilisations, présentant. Salamine comme une victoire de l'Europe sur l'Asie.

Un premier travail consiste à faire l'archéologie du texte des *Perses* en le rendant illisible, c'est-à-dire à restituer son statut original à ce que nous prenons pour un « texte littéraire », grâce à un retour à la pratique réelle antique.

Le *chorodidaskalos*, c'est-à-dire Eschyle - telle était sa fonction officielle : « répétiteur de chœur » - composait une partition verbale et une partition musicale pour cette performance rituelle unique qu'est une tragédie. Il faisait lui-même répéter oralement aux choreutes les paroles et la musique. il utilisait sans doute des tablettes de cire qui lui servaient d'aide-mémoire. Ces tablettes n'étaient pas le texte, ni la musique des *Perses*. Il y a noté des mots non séparés entre eux, avec un alphabet réduit qui ne distingue pas les voyelles longues des brèves, ne marque pas les aspirées, le tout sans indication de personnage. Il doit aussi lire ces tablettes une première fois aux acteurs, car elles sont inutilisables sans un « interprète » qui connaît déjà les mots et les mélodies. Ces tablettes constituent ce que Roger Chartier appelle des « écritures éphémères ». C'est à partir de ces tablettes des partitions verbales plus ou moins bien recopiées avec des diverses variantes, qu'ont été fixées un siècle plus tard, les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide, du moins celles choisies pour être monumentalisées par l'État athénien.

Le statut de l'écriture et de la lecture dans l'Athènes du 5e s. n'est pas la nôtre. Comme on le lit dans le *Phèdre* de Platon, un écrit n'est qu'un aide-mémoire il ne peut transmettre

aucun savoir, la lecture ne donne accès à aucun texte sans la médiation orale de celui qui en est le maître. « Lire » aujourd'hui les *Perses* est un acte anachronique mais surtout ethnocentrique, donc inadéquat. Lire les *Perses* c'est traiter les mots conservés comme s'ils constituaient le texte d'une pièce de théâtre classique ou moderne, sur le modèle de celles que nous voyons mises en scène aujourd'hui.

Il faut donc inverser l'ordre de construction de la performance auquel nous sommes habitués. La musique est première**,** les mots sont seconds**,** car une tragédie est d'abord des chœurs chantés dans un concours de chœurs. Or les Anciens mettaient les mots sur la musique et non le contraire, selon Denys d'Halicarnasse. Ce qui doit nous faire souvenir de ce qu'en dehors de la culture occidentale et encore seulement depuis l'âge classique, il n'y a de théâtre que musical. Le modèle logocentrique du théâtre contemporain est récent et le coupe du reste du monde.

L'étape suivante fait appel à l'anthropologie pragmatique : à quoi servaient ces partitions verbales et musicales dans les concours tragiques, que les effets cherchaient-elles à obtenir ? Il a été montré qu'une tragédie attique est une **f**ête des larmes et du deuil[3]. La musique pathétique qui organise la performance est créée par l'*aulos*, le scénario doit donc créer des situations tragiques justifiant les chants endeuillés. *Les Perses* sont particulièrement réussis de ce point de vue. Le sujet est la défaite des armées de Xerxès à Salamine contre les Athéniens. Elle est annoncée dans la capitale du roi, après une attente angoissée. Arrive ensuite le roi vaincu. Trois situations favorables aux chants douloureux. Pourquoi ce choix du sujet, d'un chœur et de personnages perses ? Les Orientaux passaient pour « efféminés », pleurant comme des femmes dans le malheur et les musiques orientales, lydiennes et phrygiennes, étaient particulièrement déchirantes. On comprend qu'au concours des larmes Eschyle ait gagné le premier prix cette année-là. *Les Perses,* en effet contiennent globalement 500 vers, sur 1000 en tout - qui sont chantés sur des musiques de deuil ou construisent une fiction musicale de mort, comme le rituel « perse » destiné à évoquer le fantôme de Darios. Toute la fin de la tragédie est ainsi chantée, constituant techniquement un long *kommos*[4]*,* où la monodie de Xerxès pleurant la défaite (909- 917) est suivie de l'*exodos,* une lente sortie du chœur et de Xerxès (918-1077) qui prend la forme d'un cérémonial funèbre pour ce mort-vivant qu'est le roi vaincu . Dans ce final, la partition verbale est sémantiquement pauvre et redondante, le texte s'exténue au profit des onomatopées et de matrices sémantico-sonores propres au langage de deuil qui envahissent l'espace verbal

Cette simple analyse musicale des *Perses* permet d'établir des relations horizontales nouvelles et de couper le fil généalogique d'un prétendu genre tragique et plus généralement du « théâtre ». En effet que lit-on dans les histoires du théâtre ? Le grand récit du théâtre européen commence avec le théâtre grec, c'est-à-dire les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide, puis héritier du théâtre grec, le théâtre romain, généralement appelé « théâtre latin », ensuite vient l'éclipse médiévale, enfin grâce à l'arrivée des manuscrits byzantins, le théâtre grec revit dans chaque pays d'Europe et depuis n'aurait plus cessé de

---

3 L'*aulos* est une puissante flûte à hanche avec deux tuyaux dont le son devait se rapprocher de celui du doudouk arménien actuel. Sur l'*aulos* et la tragédie voir *Nicole Loraux, La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, 1999, ch. 5 et 6. Sur la musique d'*aulos* un texte fondamental est celui de Jean Pierre Vernant, *La mort dans les yeux,* Hachette, 1985, p.55-60

4 Un *kommos* est une partie de la tragédie où le chœur chante avec un ou plusieurs acteurs sur une musique de deuil particulièrement pathétique. C'est le sommet musical de la tragédie.

vivre. Ce continuum permettrait donc de considérer ce que nous possédons aujourd'hui sous les noms d'Eschyle, Sophocle et Euripide ou encore Sénèque seraient des « textes » de théâtre, comparables à ceux de Shakespeare, Racine, Hugo, Brecht ou Bond. Avec une intrigue, des personnages, une dramaturgie.

Si, en revanche, l'on prend acte que ces « textes », ceux d'Eschyle ou de Sénèque mais aussi ceux de Shakespeare ou de Racine sont des artefacts de l'édition et si on leur substitue les pratiques culturelles auxquelles ils étaient destinés, le lien est coupé immédiatement. Ainsi on constate que les performances tragiques athéniennes s'inscrivent dans une fête de deuil, alors que les performances tragiques romaines[5], sont réalisées dans le cadre du rituel des *Ludi.* Une tragédie romaine est une fête ludique, sans chœur rituel, sans *kommos*, sans construction musicale comparable à celle d'une performance tragique grecque. Vouloir les réunir et les comparer leurs « textes » à l'intérieur du « genre tragique » ne correspond pas aux réalités antiques.

Maintenant prenons en considération le théâtre vivant, l'événement que fut *les Perses* pour le public athénien, Les *Perses* font alors écho avec les cultures où le deuil est une fête, où pleurer ensemble et en musique, est un rituel de sociabilité fusionnelle, un moment où se forge l'unité de la communauté. La tragédie grecque est comparable de ce point de vue aux fêtes musicales des tziganes de Roumanie lors des enterrements[6]. Mais on peut aussi regarder du côté de la fête annuelle d'Achoura, le grand deuil chiite où s'est développé le seul théâtre islamique, le tazieh[7], ou encore du côté des Gospels. A partir de là, il peut être intéressant de s'interroger sur les sociétés qui ont développé une culture du deuil, en faisant de la défaite, de la mort, du martyr ou encore de la nostalgie, de la souffrance et de la perte, la matière première de leurs pratiques esthétiques collectives.

Nous voyons avec *les Perses* qui peuvent chanter aussi bien à New York qu'à Bagdad, qu'un usage musical de la tragédie grecque vient infirmer l'idée d'une civilisation occidentale unifiée par ses origines : il n'y a pas de guerre des civilisations. Bien d'autres liens peuvent être noués selon la dimension que l'on privilégie, dans cet événement poétique, musical, chorégraphique qu'est une tragédie attique. Le travail reste à faire.

---

5 Florence Dupont et Pierre Letessier, *Le théâtre romain*, Armand Colin, 2012

6 Filippo Bonini Barladi, *Tsiganes, musique et empathie,* Editions de la MSH, 2013 et Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris : CNRS Editions/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998

7 Achoura est la fête où les chiites pleurent la défaite de l'émir Hussein contre les Omeyyades à Karabala,(en 680 ap.JC).