

Jean Alaux: *Origine et horizon tragiques*. Presses Universitaires de Vincennes, Collection *Intempestives*. PUV Université Paris 8, Saint-Denis, 2007. 192 pages

[ISBN 978-84292-197-2]

Compte rendu par Elvira Pataki, Université Catholique Pázmány Péter, Hongrie/ ERGA

Le spécialiste reconnu du théâtre grec qu'est Jean Alaux publie les résultats de ses travaux dans la collection *Intempestives* qui relève des différents domaines de la philosophie, de la théorie littéraire et de la psychologie – trois points de vue également importants pour les analyses de J. Alaux. Le titre du volume, au moins à la première lecture, semble ne pas préciser le sujet majeur d'Alaux, qui, sans l'explicitement directement, n'est rien moins que de redéfinir l'origine de la tragédie athénienne et inséparablement, le sens de la *catharsis*. C'est un livre sans luxe, dont le seul ornement est un *n* gris mat qui est tiré du nom de la série et amplifié par la typographie sur la surface blanche minimaliste de la couverture¹. L'écriture d'Alaux, comme l'apparence physique pure du volume, est caractérisée par une élégance sans amphibologies et sans fanfaronnades, et élabore d'une manière discrète et concise (quelquefois trop) des hypothèses très remarquables. La moitié du livre (à savoir les chapitres 2, 3, 4, 6) rassemble des études déjà publiées auxquelles sont ajoutées de nouvelles analyses. Les chapitres peuvent être lus détachés de l'ensemble ; néanmoins ils s'achèvent dans un ensemble cohérent, dans lequel la pensée de l'auteur se développe dans toute sa richesse subtile.

Les chapitres 1-4 qui composent l'axe premier du livre, celui d'origine, considèrent les œuvres tragiques comme des récits constitués premièrement autour des liens parentaux. Ce point de départ était déjà présent dans un volume du chercheur publié en 1995 qui dans son titre (*Le liège et le filet*) évoque une métaphore de la famille chez Eschyle qui trouve sa continuation naturelle dans le volume actuel. En analysant le mythe des Labdacides et des Atrides J. A. met en lumière les exigences sociales de la tragédie d'une part, de l'autre éclaire les notions philosophiques et anthropologiques qui se cachent derrière le mythe mis en évidence sur la scène tragique.

Le premier chapitre (*La question de l'origine entre théâtre et politique*, p. 9-31), avec une densité surprenante contient presque toutes les thèses du chercheur sous forme de germe. La motivation idéologique qui donne naissance aux genres scéniques grecs et qui fait suivre les représentations par le public bien défini du théâtre de Dionysos, se concentre selon la lecture de J. A. sur le problème de l'identité individuelle et collective. En examinant l'effet tragique il souligne la dominance des thèmes de la parenté qui sont jugés devenir une source de réflexion pour les auditeurs : par le spectacle des événements qui frappent sur une famille de Thèbes les hommes libres athéniens sont invités à réfléchir sur les attachements familiaux, sur leur propre rôle entre aïeux et descendance, sur leur individualité et altérité dans une lignée fondée sur la ressemblance et l'identité.

Cette mise en question n'est pas l'exclusivité de la tragédie : la métaphore des feuilles dans l'*Iliade*, comme le fait remarquer J. A., invite ses auditeurs à des réflexions similaires. Néanmoins, le drame attique a des caractères idéologiques très particuliers. Le mythe étologique de la population athénienne se fonde sur l'autochtonie, cette notion de la présence ininterrompue sans commencement et sans fin qui se confronte avec l'historicité des généalogies, avec la suite des générations. Une autre conséquence incontournable de cette tension, comme l'analyse le souligne, est la nécessité de définir le rôle des femmes comme des êtres sociaux. L'origine autochtone qui

1. Devrait-on imaginer derrière la typographie un jeu de mot caché, par exemple *n* comme négation? De toute façon, cela fait partie de design général de la collection : sur les autres volumes se trouvent similairement des lettres mises en couleur, code inconnu.

s'oppose à l'idée d'une lignée issue de la procréation, dénie la sexualité, et n'a pas besoin de la matrice, du féminin – les institutions civiques de la *polis* ne les réclament pas non plus, parmi elles le théâtre, organisé pour et par les hommes. Pour illustrer la contradiction entre l'idéologie politique d'autochtonie et les femmes qui en sont exclues, J. Alaux se penche sur les fragments de l'*Erechthée* d'Euripide. Concernant la femme, forme la plus évidente d'altérité d'un point de vue masculin, l'auteur cite maintes fois les excellents livres de la regrettée N. Loraux – le volume tout entier lui est d'ailleurs dédié².

La confrontation avec l'Autre, avec le deuxième sexe, est inséparable de l'origine et de la fonction du théâtre, suggère Alaux, qui dans son argumentation évoque d'autres analyses de même orientation. Dans une certaine mesure il partage les idées de R. Travis et celles psychanalytiques de M. Gambastide, selon qui le drame peut être considéré comme un instrument pour en finir avec la fusion originaire entre mère et enfant. Cette coupure serait une condition définitive de l'intégration sociale : les matricides sur la scène font reconnaître la nécessité de la séparation et aident le spectateur à s'adapter au système idéologique et sociale des hommes adultes. La tragédie, ce véhicule particulier de l'identité athénienne, ajoute de son côté J. A., invite à la réflexion en représentant la ville de Thèbes, dont l'identité politique est pareillement binaire, sous la forme d'un mélange entre les idées généalogiques (les noces de Cadmos avec Harmonie et leur descendance) et des légendes de l'autochtonie (les Spartes qui s'entretuent, Cadmos métamorphosé en dragon³). Contre cette explication fondée sur le motif de la séparation et de l'intégration, en fin de chapitre, l'auteur opte plutôt pour une fonction supplémentaire : le drame est apte à nommer des phénomènes, à faire voir des figures (des femmes, des enfants, des étrangers, des esclaves) qui ne se voient pas dans le cadre civique strictement fermé.

Le chapitre qui suit (*Geschwister : sœurs et frères tragiques*⁴, p. 33-52) n'éloigne pas la question de l'origine et de l'identité. Cependant, au contraire du problème très complexe du précédent, il se concentre sur un sujet plus net, celui des couples tragiques formés par frères et sœurs. Grâce à cette concentration thématique, à l'analyse approfondie des textes grecs et à la structure logique, l'argumentation se laisse suivre aisément. Pour commencer J. A. définit sa méthode comparative⁵, ensuite il propose une des se hypothèses de première importance, esquissée déjà à la fin du premier chapitre. Les personnages de la tragédie ... sont la projection d'un imaginaire, qui par le biais de la fiction et de la distance théâtrales, peut s'aventurer à dire le plus obscur, le plus caché, c'est-à-dire à la fois l'envers des évidences liées à l'institution civique au sein de laquelle se déroule le spectacle, mais aussi, les limites au-delà desquelles l'humain lui-même se défait et surgit... la folie (p. 34). Quant au problème central du chapitre, son examen détaillé compare les trois versions de la grande scène de *re-connaissance* (Alaux emprunte cette trouvaille à P. Claudel) entre les enfants d'Agamemnon, Oreste et Électre. En dehors des écarts stylistiques et scéniques, l'examen met en évidence avec justesse le point commun idéologique des trois textes, qui est l'importance du lien fraternel au-dessus de toutes les autres relations familiales. Pour Électre, son frère est un substitut du père défunt, des enfants jamais nés, mais il peut prendre aussi la place de l'époux (voir les accents d'un éventuel inceste). La fusion entre frère et sœur qui tue leur mère signifie le désir de la famille de se replier sur elle-même, d'interrompre le temps diachronique de la lignée – cet objectif, comme le démontre

2 *L'invention d'Athènes : histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique* (1981); *Les Enfants d'Athènes: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes* (1981); *Façons tragiques de tuer une femme* (1985); *Né de la terre: mythes et politique à Athènes* (1996).

3 Le dragon, animal par excellence chtonien fait son retour dans le mythe d'Erichthonios (issu de la terre en conséquence de l'union inaccomplie d'Athéna et Héphaïstos) et celui de Médée, qui après avoir tué ses enfants quitte le monde des mortels dans un chariot tiré par des dragons. A noter : un autre signe visuel des Athéniens, la cigale (voir Thuc. 1, 6 sur les hommes *tettigiphoroi*), qui par son abstinence sexuelle totale, est le symbole parfait de l'autochtonie, ne figure que sur la scène comique (cf. *Nub.* 983).

4 Le terme allemand remonte à l'épigraphe du chapitre, un poème de G. Trakl. A l'exception des chapitres 6 et 8, les études du volume sont introduites par des citations lyriques (W. Shakespeare, S. Coleridge, W. H. Auden) ou philosophiques (G. Deleuze, auteur de *l'Anti-Œdipe*).

5 ... ni s'interdire des rapprochements entre civilisations différentes et genres littéraires parfois très éloignés, p. 34.

l'auteur, est bien présent aussi dans la décision d'Antigone. Dans la conclusion, afin de souligner l'importance hors pair de la fraternité, avec une culture littéraire imposante, Alaux parle des autres couples de *Geschwister* littéraires (chez Chateaubriand, Sartre et Yourcenar).

Au centre du chapitre 3 (*Antigone et Niobé entre deux mondes*, p. 53-70) se profilent des réflexions autour de la maternité. L'analyse fait la différence entre les deux types de figures maternelles tragiques : le premier est Niobé, femme qui (mis à part son orgueil provocant) s'épanouit dans sa maternité et représente l'idée d'une filiation rassurante, d'une continuation envers la plénitude. L'autre paradigme, celui de la mère manquée, peut renvoyer aux femmes qui en refusant le mariage et les enfants, au lieu de la descendance se concentrent sur les ancêtres et encore plus sur les consanguines les plus proches, les agnats (voir Électre et Antigone), ou bien il désigne les mères tueuses. Ces dernières répudiant la prolifération familiale punissent leurs époux par l'annihilation de rejetons (Médée, Procné). La clôture de l'étude cette fois aussi ouvre sur la réception moderne des images tragiques : à propos de la Niobé ovidienne transformée en bloc de pierre qui pleure, Alaux cite le palindrome bilingue de Baudelaire (*cor-roc*) et des nosographies psychiatriques de femmes en deuil des années 1880.

Le dernier chapitre sur les idées tragiques liées au problème d'origine propose de revoir le mythe des Danaïdes (*Les Suppliantes d'Eschyle : la caresse divine et le rapt masculin*, p. 71-93). Pour nuancer les interprétations premièrement politiques de la tragédie (à noter : la première occurrence du mot démocratie se trouve ici), Alaux reprend les notions introduites dans les analyses précédentes (voir *parenté vs. alterité, continuation par maternité vs. lignée stérile et repli sur soi-même*). La tétralogie entière pourrait être structurée par ces conceptions binaires, suggère l'analyse : la violence mutuelle des fils d'Égyptos et des filles de Danaos serait remplacée par la noce divine d'Amymoné, fondée sur persuasion et charme. Les pages qui traitent les conceptions absurdes des Danaïdes concernant la sexualité sont vraiment remarquables : les filles qui frémissent des actes violents de l'union corporelle et de l'accouchement, en rappelant l'histoire de leur aïeule, Io, envisagent une maternité sans contact et sans douleur. Selon la lecture traditionnelle du texte, la pièce des *Suppliantes* ne cherche à mettre en évidence que le tabou du mariage consanguin. Alaux, après avoir attentivement revu les hypothèses anthropologiques concernant le phénomène d'inceste dans les sociétés archaïques (G. Tillion. Cf. Lévi-Strauss), propose un point de vue plus large. L'auteur tragique, dit-il, n'illustre pas seulement les dangers de l'endogamie, il exhorte son public à dialoguer avec une famille qui veut garder son identité intacte de toute altérité, à tout prix.

Le deuxième axe du volume, formé pareillement de quatre études, se tourne vers la fonction sociale du théâtre et analyse la relation entre spectacle et public ainsi que la modification qui se réalise dans l'état d'âme et dans la conscience des auditeurs sous l'action de la catharsis. La première (*L'effet tragique : Aristote et en deçà*, pp. 93-113.) commence par une approche théorique qui revoit les explications modernes les plus répandues concernant l'effet de la tragédie. Quant aux modèles différents, Alaux insiste sur celui prononcé par E. Belfiore. Celui-ci regarde l'effet théâtral comme un moyen d'ouverture psychique, qui libère dans les spectateurs des sentiments normalement réprimés par le système social de la *polis*. En cohérence nette avec cette opinion Alaux définit le but de la représentation théâtrale de la façon suivante : *voir le fond obscur sur lequel et contre lequel la civilisation se construit* (p. 100). La tragédie serait ainsi le contrepoint du véhicule par excellence de l'idéologie officielle qu'est l'oraison funèbre. L'effet du drame se construirait par deux moyens, insiste J. A., car le spectacle à voir (*opsis*) collabore avec les notions transmises dans le texte (*lexis*). Afin d'illustrer son hypothèse il explore quelques scènes des *Guêpes*, seule comédie mentionnée dans le livre. L'analyse arrive à démontrer que les fondements de la conception aristotélicienne sur la catharsis sont déjà présents chez Aristophane sous une forme rudimentaire. La première partie de la comédie représenterait la purification de vieux Philocléon par des bains et des rites divers d'où il ressurgit avec une vigueur juvénile. En revanche, dans la suite du drame c'est le spectateur même qui subirait une catharsis rafraîchissante et réjouissante en regardant l'exaltation de son héros rajeuni et libéré des toutes les règles sociales et des lois pesantes de la

réalité.

Le chapitre 6 (*La mimésis dans les Perses d'Eschyle*, p. 113-132) cherche à démontrer la présence des enjeux liés à l'identité dans la tragédie d'Eschyle, marquée par des particularités structurales et thématiques. Comme point de départ J. A. propose une nouvelle division du texte qui se fonde sur la différence des générations, représentées par le couple des parents royaux et leur fils, Xerxès. Selon l'interprétation développée à travers l'hypothèse d'un effet libérateur du théâtre, le but d'Eschyle serait élargir l'horizon mental et émotionnel des spectateurs et *suspendre pour un temps les clivages qui définissent l'anèr athénien* (p. 125). Son opinion est soutenue par l'analyse détaillée du vocabulaire du drame : en entendant les mots de deuil *aiai, aiazdô* prononcés par le chœur qui se lamente sur l'armée abattue, le citoyen d'Athènes pourrait entendre au-delà du chagrin des Perses aussi le mot-clé des ambitions politiques de sa ville, *a(i)ei* (p. 119). L'étude se ferme par des notes concernant l'actualité des *Perses*, à propos des mises en scènes françaises à l'époque de la guerre en Algérie et au temps du conflit du Golfe.

Dans la suite (*Tropismes de fuite, désirs de mort*, p.133-151) l'examen se penche sur des scènes (dans la majorité euripidéennes) où les personnages tragiques, en premier lieu des femmes privées de leurs bien-aimés et le chœur qui s'identifie à elles articulent ensemble leur volonté de fuir une situation sans espoir. Le désir illusoire d'échapper aux malheurs de la destinée, de cesser d'être le prisonnier du lieu physique où le drame se déroule, est motivé par la nostalgie d'une patrie lointaine, un passé heureux. L'étude analyse dans un premier temps les métaphores tragiques d'évasion fondées traditionnellement sur un imaginaire zoologique (le vol des oiseaux). Ensuite, elle fait remarquer la structure binaire de ces souhaits irréels : le désir d'éloigner dans une direction horizontale du lieu des malheurs qui menacent correspond à l'option de s'écarter verticalement vers le ciel ou vers l'au-delà, c'est-à-dire de partir d'une vie devenue insupportable. Une autre note très remarquable est ajoutée par J. A., qui avance logiquement sa thèse centrale concernant la libération temporelle du public des exigences sociales par le spectacle. L'instinct de mort, l'évasion d'une crise par le suicide est considéré souvent comme une preuve de faiblesse, d'une passivité lâche, un acte typiquement féminin selon les valeurs civiques masculines. Or, le geste qui préfère l'annihilation à une continuation humiliante et douloureuse, sur la scène tragique est une option acceptable aussi dans le cas des hommes. Au théâtre, les stéréotypes des genres seraient temporairement interchangeables - cette théorie est bien illustrée par la figure de Prométhée chez Eschyle. Le Titan balancé dans l'éther qui ne fait partie ni des sphères célestes des dieux ni de celles des morts aurait un certain caractère anti-masculin comme le note l'interprétation, puisque la pendaison est une pratique traditionnellement féminine de se suicider⁶.

Le volume se ferme avec une étude (*Catharsis et réflexivité*, p. 151-171) qui reprend le dossier de l'effet tragique. Quant à la fonction de la catharsis, Alaux, en s'appuyant sur le livre important de N. Loraux, *La voix endeuillée*, la cherche dans la réflexivité. L'analyse insiste sur le rôle médiateur primordial du chœur tragique fixé dans l'orchestre qui aux moments de l'espérance exulte avec les héros et qui les console dans leur détresse. Ses énonciations à la première personne du pluriel suggèrent le partage des sentiments, l'idée d'une sympathie qui se forme entre les personnages du drame et le public. Dans un deuxième temps l'étude cherche à identifier le moment exact de l'identification, celui de la catharsis. A propos de l'*Antigone*, Alaux, dans le sillage de N. Loraux, se positionne contre l'avis de C. Segal. Le moment le plus important et le plus efficace de la tragédie afin de provoquer la réaction émotionnelle du spectateur ne se situerait pas dans la *lusis* (comme l'affirme le chercheur américain), mais devrait être cherché dans les éclaircies, dans les instants vains du salut marqués par une joie trompeuse. Pour soutenir son opinion, J. Alaux se penche brièvement sur la double *lusis* du *Philoctète*. Le dernier drame mentionné par le volume est les *Bacchantes* d'Euripide, avec son Dionysos à la fois acteur du drame, effrayant par sa folie destructive et metteur en scène conscient qui purifie les âmes des

6 En dehors du mythe d'Erigone, le caractère féminin de la pendaison pourrait être illustré aussi par un roman d'A. France daté de 1879, dont la protagoniste, une bourgeoise parisienne nommée *Iocaste* finit sa vie en se pendant, inspirée par une histoire lue dans la méthode de grec ancien de son neveu.

Athéniens, spectateurs de la vengeance divine.

La série des huit études n'est pas suivie par une conclusion. Or, la logique du volume ne nécessite pas forcément une récapitulation formelle des idées : les interrogations avancées par le chercheur concernant la problématique de l'identité d'une part, l'effet de la tragédie de l'autre, sont mises en évidence d'une manière concentrique dans toutes les études. Lire les notes situées à la fin des chapitres est assez incommode. Néanmoins, la plénitude des références littéraires, des citations suggestives édifiantes, des arguments aptes à convaincre mérite l'attention des lecteurs, surtout dans les cas où l'auteur, loin de se limiter strictement au domaine de la philologie classique, avec une érudition profonde enviable, évoque des parallèles frappants, empruntés à la psychologie, à la poésie moderne et aux autres expressions artistiques, depuis les faits divers criminels jusqu'à la musique de A. Berg, aux poèmes de Y. Bonnefoy et aux films de L. Visconti. Selon l'introduction Alaux n'adresse pas son volume exclusivement au cercle étroit des hellénistes : la lecture est facilitée par la translittération des mots grecs et par les traductions (un index des textes et des auteurs cités serait quand même bienvenu). En somme, un livre important et remarquablement riche, tout autre qu'une œuvre *intempestive*.