

## « un être masqué apparaît ».du rite au théâtre. la tragédie grecque .



Ce texte fait suite aux articles sur DEMASQUER LE MASQUE et en particulier sur celui traitant de l'espace et de la fonction du masque.

Le titre est une référence à la formule de P.CLAUDEL : « *Dans le drame, quelque chose arrive ; dans la tragédie quelqu'un arrive!* »

Dans SOLEIL HOPI, Don C. Talayesva, du Clan du Soleil, jeune indien à la fois éduqué à l'école des blancs, au christianisme et revenu pourtant à sa culture traditionnelle par souci d'identité ,raconte, comment enfant il vécut l'irruption menaçante des Katchinas, esprit des morts qui président à l'initiation et qu'il prit pour des divinités. Plus tard il comprit que ces cérémonies étaient des fictions quand son père et son oncle lui montrèrent les masques. Dans l'esprit du jeune indien, cependant le choix ne se fit pas. Il devint plus tard Katchina et combina possession rituelle et jeu théâtral sans jamais voir une opposition entre les deux. Il évolua ainsi dans espace intermédiaire entre le rite et le théâtre. il était, à intervalles rituels, convoqué sur la place par le «héraut» pour répéter les chants et les danses en vue des « représentations » ; habile à effrayer et à faire rire, il était aussi soucieux d'accomplir dans la pureté et selon les règles ses «devoirs rituels» Les anciens le félicitaient même pour avoir évité la famine grâce à l'habileté de son jeu scénique. Nous sommes ici proches de ce que devait ou doivent encore ressentir le protagoniste masqué et le spectateur de la tragédie grecque ou encore l'acteur du Nô toujours possédé par son masque.



*« Toute la journée, des Katchina en costumes variés se sont promenés dans le village ; beaucoup nous distribuèrent des cadeaux. Cette nuit-là, tout le monde est allé voir danser les Katchina dans les kiva. J'ai accompagné ma mère à la kiva Mongwi où on s'est assis sur la partie surélevée pour regarder. Quand les Katchina sont entrés dans la kiva sans masques, j'ai eu un grand choc : ce n'étaient pas des esprits, mais des êtres humains. Je les reconnaissais presque tous et je me sentais bien malheureux, puisque toute ma vie on m'avait dit que les Katchina étaient des dieux ; j'étais surtout choqué et furieux de voir tous mes oncles, pères et frères de clan, danser en Katchina, mais c'était pire encore de voir mon propre*

*père : chaque fois qu'il me regardait, je détournais la figure.*

*Quand les danses furent terminées, le Chef nous dit avec une expression sévère que nous savions maintenant ce qu'étaient les Katsina en réalité et que si nous en parlions à des enfants non-initiés, on nous donnerait une volée encore pire que celle de la veille. « Il y a longtemps », nous dit-il, « on a fouetté un enfant jusqu'à la mort pour avoir révélé le secret. » J'étais sûr que je ne le ferais jamais....*



*Mes pères et mes oncles me montrèrent les masques ancestraux, en m'expliquant qu'autrefois les vrais Katsina étaient venus régulièrement à Oraibi danser sur la plaza ; ils m'expliquèrent que, puisque les gens étaient devenus si méchants, puisqu'il y avait maintenant tant de Deux-Cœurs au monde, les Katsina avaient cessé de venir en personne, mais envoyaient leurs esprits habiter les masques les jours de danse. Ils me firent voir comment on nourrissait les masques en leur mettant la nourriture dans la bouche et m'enseignèrent à les respecter et à leur adresser des prières.*

*On avait décidé de faire une danse de Katsina le samedi soir. Pendant la répétition, parce que j'étais grand, on m'a demandé de mettre le costume de Katsina géant et de faire peur aux enfants. J'ai hésité, sous prétexte que je n'étais pas de Moenkopi, puis j'ai fini par accepter. Pendant les nuits de répétition, je n'ai pas fait l'amour, parce que je voulais garder ma bonne réputation et ne pas faire courir le bruit que Talayesva couchait avec les filles quand la danse était en répétition. J'ai demandé à mon frère rituel Tewa-nietewa de me peindre un masque de Katsina Géant. Un matin, je suis allé à la maison de Frank Siemptewa le gouverneur; j'ai choisi un masque, je l'ai enveloppé dans mon manteau et je l'ai porté à la kiva avant d'aller travailler. Le soir, quand je suis entré dans la kiva, ils ont tous ri : « Voici venir Talayesva le Géant. » Mon masque était prêt, une tête massive aux cheveux longs et noirs, de grands yeux jaunes, un long bec, la bouche rouge et des dents comme des scies. Je l'ai regardé et j'ai dit : « Mon ami le Géant a l'air d'avoir faim. » « Oui », répondit le Chef de la danse, « je m'en vais le nourrir. » Il lui a mis de la nourriture dans la bouche et lui a barbouillé les lèvres de miel. J'ai fumé, rassemblé mon équipement de danse et me suis préparé à répéter. Talasvuyaoma, le Chef de Guerre du Soyal, m'a enseigné comment je devais me conduire en Géant Katsina..*



Ainsi, nous pensions nous transformer en véritables Katsina, comme ceux qui visitaient le village autrefois et aidait les gens. Puis, nous avons fait des bruits katsina pour prévenir les gens de notre arrivée ; nous sommes allés vers la kiva, derrière le chef qui agitait ses hochets. On a décrit un cercle quatre fois autour de la kiva, puis le chef a crié par l'ouverture : « Nous sommes venus vous divertir, devons-nous entrer ? » Le Père des Katsina répondit : « Entrez. » Les Katsina sont entrés en faisant toutes sortes de bruits. Debout à l'entrée, j'ai jeté un coup d'œil à l'intérieur et j'ai dit sévèrement : « Je vois que vous avez de méchants enfants là-dedans. » Le Chef qui avait préparé la danse répondit : « Géant Katsina, nous ne t'attendions pas. Nous voulons garder nos enfants, quoiqu'il y en ait de très méchants. » « J'ai un rapport sur leurs mauvaises manières ; je vois bien qu'ils sont très gras et je suis venu les chercher pour nous en régaler. » « Je vous en prie, laissez-nous nos enfants », plaidait le chef, « ils seront plus sages quand ils seront grands. » Je discutai hardiment : « On m'a demandé de venir ici ce soir, et maintenant vous devez me laisser entrer. » Dégringolant l'échelle, j'ai fait un bruit de crécelle et j'ai grogné pour faire peur aux enfants, qui pleuraient et se cachaient sous les couvertures de leurs mères.



Le chef m'a prié d'attendre jusqu'à la fin de la danse. Le Père des katsina a saupoudré les danseurs de farine, puis il leur a donné le signal de commencer. J'ai dansé aussi, à grands pas ; tout en regardant dans les coins, je sautais dans un sens puis dans l'autre, je rejetais mes longs cheveux en arrière, je bondissais en avant pour dévisager tout enfant qui oserait passer le bout du nez sous la couverture de sa



. Dans les rituels Le masque est un médiateur, avons-nous dit dans les articles précédents: il opère dans la zone frontière entre l'espace sauvage et l'espace ordonné et « civilisé » entre l'enfance et l'Age d'homme (initiation) entre la vie et la mort (rites funéraires). Que ce soit dans les rituels des sociétés traditionnelles, dans la tragédie grecque, le Nô japonais ou le Topeng de Java, chaque fois qu'apparaît un être masqué, se présente ainsi l'Autre, un double, un fantôme, un dieu, un démon, un ancêtre ou un esprit de l'au-delà,. Ainsi chez les Mossi du Burkina Faso, lors des funérailles, surgit le « masque noir », nommé ainsi par la couleur du costume en fibres qui le recouvre totalement : sa venue doit permettre à l'âme du défunt de rompre ses liens avec le monde des vivants et de rejoindre ses ancêtres.

*« Il est une parole.  
J'ai appris que l'Etranger est venu sur cette terre.  
Mais son visage m'est encore inconnu.*

*Il est une Parole.  
Je voudrais voir l'Esprit masqué.  
Il est une Parole, viens, ton père est absent.  
Viens avec le fouet, frappe la maison de la Mort.  
L'étranger est venu sur cette terre,  
Mais son visage m'est encore inconnu.*

*« J'ai compris ton message.  
Tu as dit : si je suis venu, ce n'est pas pour un marché,  
Je ne suis pas là pour tout ce que tu as dit ;  
Je ne vais jamais au puits, je ne vais jamais là où l'homme peut rire ;  
Je ne suis que là où l'homme est mort. Le vieux de la maison est malade,  
C'est pour cela que j'ai quitté le Ciel pour venir sur la terre,  
Et pleurer avec les hommes. »*



Le masque n'est donc pas seulement une deuxième peau collé sur le visage mais comprend tout le costume et les accessoires : son porteur, qui est censé lui donner vie, est lui-même animé par ce qu'il ressent comme l'esprit afférent à ce masque et qui lui donne une énergie qui le transcende. Il incarne, le temps du rite, une altérité, un état « autre ». Il fait des bonds en direction du ciel ou capte des forces telluriques. L'être masqué anthropomorphe ou

zoomorphe est ainsi intégré au Tout de la Nature et de la vie. Il correspond avec les êtres

souterrains, les morts devenus ancêtres, séjournant dans les ténèbres ou les monstres infernaux, les esprits rôdeurs et les forces célestes. Assimilé temporairement à l'une de ces forces qu'il faut se concilier ou conjurer, il n'existe, ne signifie, n'agit qu'en présence d'une communauté et en fonction de croyances collectives. Il célèbre et fait revivre un mythe qui a l'adhésion de tous et soulève encore les passions . Ces croyances, la codification des rites, se maintiennent dans le sillage des mythes et des religions. Ainsi le Mahabarata, longs récits fleuves mettant aux prises l'incarnation du Bouddha sur terre avec des Démons terribles ; ainsi la poésie homérique et les mythes grecs



Pour prendre encore un exemple, chez les Bambara et Malinké, peuples les plus importants du Mali et d'Afrique occidentale subsaharienne, le terme « tête de KOMO » désigne le porteur mais aussi les objets qu'il porte et la danse qu'il effectue. Le masque du Komo symbolise selon Germaine

Dieterlen « la charge de l'univers » ou « la connaissance profonde de l'univers ».



G. Dieterlen montre par ailleurs que chez les Dogon, les masques s'intègrent dans la cosmologie, la mythologie, l'histoire de cette population. Ainsi Ogotemmêli, l'initiateur de M. Griaule ( Dieu d'Eau) déclarait à

celui-ci : « *La Société des masques, c'est le monde entier. Et lorsqu'elle s'ébranle sur la place publique, elle danse la marche du monde, elle danse le système du monde. Car tous les hommes, toutes les fonctions, tous les étrangers, tous les animaux sont taillés comme masques ou tissés comme cagoules* »

Il existe des masques dogons nouveaux, c'est-à-dire inventés au fur et à mesure qu'apparaissent des personnages contemporains ; ils sont temporaires. Ainsi sont apparus dans ces sorties publiques, les masques « madame », « touriste », « policier ». On est donc également en présence d'un véritable spectacle satirique qui se mêle au rituel. Sont permanents, par contre, ceux qui évoquent des personnalités ou événements mythiques, dès ancêtres ayant joué un rôle important, des animaux, des végétaux, voire des objets, et ceci, en rapport avec l'astronomie telle qu'elle est conçue par les Dogon. Tous ces masques, en s'exhibant, rendent momentanément vivants « ancêtres » humains, animaux. Les couleurs dont



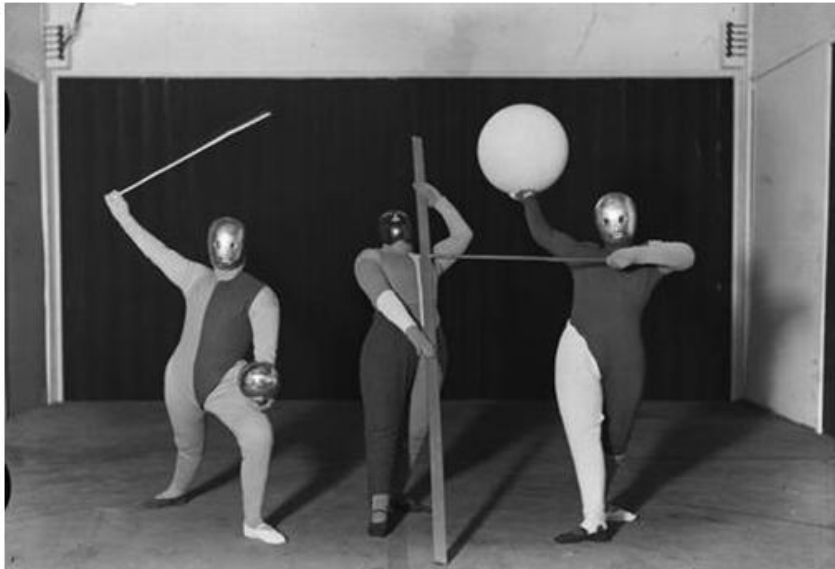
ils sont peints, leurs costumes et leurs parures, révèlent à eux seuls la présence des quatre éléments de base : le noir « l'eau », le rouge « le feu », le blanc « l'air », le jaune ou l'ocre « la terre ». Ces « quatre choses » comme les nomment les Dogon, sont les « mères », c'est-à-dire les matrices avec lesquelles le créateur, Amma, réalisa le monde. A part les cris rituels qu'ils poussent pour évoquer les initiatives du Renard, ces masques restent muets ; l'absence de paroles évoquant encore une fois l'altérité fondamentale, la mort.

Dans nos sociétés et dès l'antiquité, le masque, s'est peu à peu éloigné du cultuel et du religieux au profit de deux autres réalités, le théâtre et la fête. Les deux se rejoignent et reposent sur le déguisement.

Le carnaval, base de toute une dramaturgie occidentale, est une théâtralisation du solstice et du combat de l'été et de l'hiver commune à de nombreuses civilisations. Dans l'Antiquité, carnaval et rites dionysiaques

donnèrent sans doute naissance au théâtre grec dans lequel, tragédie, comédie et carnaval se fondirent dans la part « dionysiaque de l'homme. Tragédie ou comédie sont alors le passage d'un rituel spectaculaire à un spectacle rituel, la tragédie étant liée au culte des morts et la comédie aux esprits de la fertilité.





Le masque connut ainsi toute une odyssée dans nos cultures : il coïncida avec de grands moments du théâtre que ce soit la Tragédie grecque en cothurnes, la comédie latine satirique ou la commedia dell'arte. Puis le masque théâtral va se raréfiant, réduit à de la farine (les « enfarinés ») ou servant à Molière pour faire jouer Mme Pernelle (*Tartuffe*) par un homme ou donner à ses

médecins (*L'Amour médecin*) la tête des médecins de la Cour.

Suivant les époques ou les individualités, l'on assista à des rejets violents- Le théâtre devenant psychologique ou naturaliste à partir du 17<sup>ème</sup>. Le masque connaît pourtant de nos jours un regain d'engouement de la part de théoriciens ou d'auteurs dramatiques (E.G. Craig, W.B. Yeats, E.O'Neill) ou de metteurs en scène --ainsi Ariane Mnouchkine, et le Théâtre Du Soleil. , explorent de spectacle en spectacle toutes les possibilités du jeu masqué.--Il se confond parfois avec la marionnette, ainsi les « super-marionnettes » de Craig : ) *« Je souhaite éloigner l'acteur et sa personnalité, mais garder le chœur des personnages masqués »*.



*« Le masque a été utilisé de façon exemplaire dans la tragédie grecque, la commedia dell'arte, il a été rejeté notamment par l'école naturaliste. En Orient, perdurent les représentations traditionnelles masquées ou à peintures faciales (Kathakali, nô, opéra pékinois). Mais l'utilisation du masque n'est pas un phénomène spécifique au théâtre, elle remonte aux cérémonies rituelles, au culte des ancêtres ou des morts, aux rites d'initiation ou de fertilité, aux fêtes de Carnaval. Comment déchiffrer ces vestiges énigmatiques, protéiformes, si nous les examinons dans des vitrines de musée ? Ils ne sont que des vestiges isolés. Avec leurs orbites creuses ou leurs yeux protubérants, leurs traits zoomorphes ou abstractisés, figés dans les sculptures, fresques, peintures de vases ou conservés dans des jarres, ils ne pourraient retrouver leur entière signification*

*qu'animés par la chair et le sang de leurs porteurs, mus par la musique et la danse dont ils procédaient, décodés par les membres d'une société initiée.*



*Leur forme durable est un leurre ; horrible ou belle à nos yeux, elle nous fait oublier qu'elle aurait dû périr après son premier ou son dernier usage. Le masque fait parvenir interprète et auditoire au point culminant d'une cérémonie, longuement préparée en vue de se concilier des forces bénéfiques ou de vaincre des démons, de capter des énergies d'un monde à l'autre. A travers le masque passe le souffle d'un au-delà irrationnel, et dans la concentration d'une communauté tout entière livrée à l'accomplissement d'un rite, contemplant à travers des images une série de concepts connus d'elle seule, masque et costume, profération, chorégraphie, musique et sons, occupation de l'espace, sont indissociables. Terminé le rituel, disparue la communauté, l'objet masque devrait disparaître. On l'a d'ailleurs souvent détruit, brûlé, ou laissé périr par usure ».ODETTE ASLAN. DANS LE*

MASQUE DU RITE AU THEATRE EDITION DU CNRS

*« Qu'entend-on par « masque » au théâtre ? Est-ce le simple objet de carton mis sur le visage, ou le masque/personnage ? En quoi s'apparente-t-il au rituel, au jeu carnavalesque, quelle est sa spécificité ? Pourquoi disparaît-il à certaines époques, pourquoi resurgit-il à d'autres ? Correspond-il à un fait de civilisation ou n'est-il tributaire que d'initiatives artistiques ? Pourquoi tel metteur en scène le réfute-t-il, à quel besoin profond correspond-il chez celui qui ne peut plus s'en passer ? Est-il esthétique et/ou fonctionnel ? Quelles fonctions lui assigne-t-on dans tel type de dramaturgie, de représentation ? Comment intervient-il dans la démarche globale d'un metteur en scène ? Implique-t-il des structures autres de composition, un jeu particulier d'acteur ? Agit-il sur la voix, sur le gestuel de l'interprète ? Nécessite-t-il un apprentissage et lequel ? Constitue-t-il lui-même un outil pédagogique ou n'est-il qu'agent d'une éphémère métamorphose ? Quel costume lui correspond-il, quel espace, quel rythme ? Le créateur de masques intervient-il dans la conception du masque ? Il ne reste pas immobile, il danse, il saute, il est agité de soubresauts, il est sollicité par une musique de plus en plus puissante et rapide ». ODETTE ASLAN OP.CITE*





A des fins d'analyses et d'exemples, on privilégiera successivement les deux grandes formes théâtrales que sont la tragédie grecque et le théâtre Nô, non seulement par leur emploi des masques, mais parce qu'ils constituent en quelque sorte un espace intermédiaire, un « entre deux » entre le sacré des rituels et le profane du

spectacle. La tragédie grecque n'est pas du simple domaine de l'art, de la littérature ni de la philosophie, comme l'a voulu la tradition qui ne disposait que de quelques textes de tragédies et de la Poétique d'Aristote. A partir de ces textes, la philosophie allemande du 19<sup>ème</sup> forgea le concept tardif de « tragique », sur le seul affrontement de la liberté humaine et du destin. C'était ne pas tenir compte de la performance elle-même dont on ne sait que peu de choses. A côté du texte intervenaient, chants dont le thrène funèbre, musique et danse, et les personnages masqués relevaient d'une tradition mythique ou d'apparition d'un « au-delà ». L'élément rituel et religieux n'était donc pas absent du contexte, ne serait-ce que par le calendrier et les lieux mêmes. C'est ce que souligne J.P. Vernant



*« Masques cultuels donc, différents du masque théâtral. Cette distinction, à première vue, peut surprendre puisque à Athènes, comme dans les autres cités antiques, les concours dramatiques ne sont pas dissociables du cérémonial religieux en l'honneur de Dionysos. Ils se déroulent à l'occasion des*



*fêtes du dieu, lors des Grandes Dionysies urbaines, et conservent jusqu'à la fin de l'Antiquité un caractère sacré. Au reste l'édifice même du théâtre ménage, dans son enceinte, une place à un temple de Dionysos; au centre de l'orchestra se dresse, pour le dieu, un autel de pierre, la thymelè, et, sur les gradins, à la place d'honneur, le plus beau siège est réservé au prêtre de Dionysos ».* JP.VERNANT. DANS LE MASQUE DU RITE AU THEATRE .CNRS

Comme dans les fêtes religieuses, ou la célébration d'un rite, l'acteur tragique, remplit une fonction bien précise : il est

avant tout l'animateur, muet ou parlant, du costume qu'il revêt et du héros qu'il fait revivre. Dans l'antiquité grecque, le mot *prosopon* signifiait «visage» et «figure» dès Homère, mais aussi «masque» et «rôle» à partir de l'époque classique. En latin, comme on sait, *persona* signifie aussi « masque », « rôle » puis «personnalité», «individualité», «personne». Le masque intervient donc lorsqu'il s'agit de changer d'identité, de rôle, voire pour franchir les limites de l'humanité jusqu'à être possédé par l'au-delà. Le *prosopon* sert à identifier dès son entrée en scène le personnage tragique et le désigne comme héros d'autrefois, surgissant d'une dimension autre, celle d'un passé lointain et révolu. Il y avait un contraste marqué entre la rigidité impassible des masques et le texte tragique décrivant la passion, la douleur, la souffrance du deuil d'un protagoniste. —ce qu'on s'attendrait à voir sur les visages. Ce contraste entraîne l'un de ces effets de tension qui caractérisent la tragédie grecque. Le masque souligne qu'on est en présence de personnages mythiques et il introduit une distanciation avec le visage commun tel qu'il exprime ses sentiments. Il n'est pas masquant au sens de dissimulation ; il abolit et remplace la personne de l'acteur. Il est désormais Clytemnestre, Médée ou Hippolyte.



Le théâtre va naître de la mise en scène de la différence et des apories qu'elle entraîne. L'identité du groupe, de tout groupe humain, tend on le constate quotidiennement à exclure la différence, mais, en même temps, cette identité n'est ni pensable ni réalisable sans la différence. Pour se définir, et définir les limites de son identité, un groupe doit se référer à quelqu'un ou quelque chose (c'est la transcendance religieuse le sacré ou le pouvoir par exemple mais aussi des fêtes, comme le carnaval ou des spectacles comme la tragédie et la comédie). Il faut donc de la différence pour avoir de l'identité.

L'espace théâtral de la tragédie grecque sera celui du questionnement. Il est des moments où l'histoire s'accélère et où les nouvelles questions et les réponses qui en découlent, se

confrontent aux anciennes qui font désormais problèmes. Le théâtre est là pour révéler, faire voir ce qui se produit, quand la confusion, l'amalgame du problématique et des réponses, l'insoluble d'une quelconque cohérence, suscitent les passions, l'illusion et l'aveuglement. Dans la tragédie, à ce propos, se confrontent, s'opposent et dialoguent en permanence, deux réalités masquées : le protagoniste, personnage mythique et le chœur collectif et anonyme.

Les travaux de J.P. Vernant ont ainsi souligné le contexte de la tragédie en mettant l'œuvre en situation avec ses conditions sociales et spirituelles. La tragédie accomplirait une véritable transmutation de domaines de la vie sociale, religion, droit, politique, éthique. Les mots, les notions, les schèmes de pensée seraient utilisés par les poètes tout autrement qu'au tribunal ou chez les orateurs de l'agora. . Hors de leur contexte technique, ils changeraient en quelque sorte de fonction. S'instaureraient mêlés et opposés à d'autres, les éléments d'une confrontation générale des valeurs, d'une mise en question de toutes les normes, qui porte sur

l'homme lui-même : un être que la tragédie qualifie de « monstre » incompréhensible et déroutant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, lucide et aveugle, maîtrisant toute la nature par son esprit industrieux et incapable de se gouverner lui-même ? un homme qui délibère et cherche la responsabilité de ses actes mais dont le sens véritable de ceux-ci se situe au-delà de lui et lui échappe. *« Quelle est la place enfin de cet homme dans un univers social, naturel, divin, ambigu, déchiré par les contradictions, où aucune règle n'apparaît définitivement établie, où un dieu lutte contre un dieu, un droit contre un droit, où la justice, au cours même de l'action, se déplace, tourne et se transforme en son contraire ? » J.P.Vernant*



La tragédie n'est donc pas seulement une forme d'art ; elle est une institution sociale, artistique et religieuse, à la fois, que, par la fondation des concours tragiques, la cité met en place à côté de ses organes politiques et judiciaires, en instaurant sous l'autorité de l'archonte éponyme, dans le même espace, un spectacle ouvert à tous les citoyens, qualifiés des

diverses tribus.



*« Tension entre le mythe et les formes de pensée propres à la cité, conflits dans l'homme, le monde des valeurs, l'univers des dieux, caractère ambigu et équivoque de la langue — tous ces traits marquent fortement la tragédie grecque. Mais ce qui peut-être la définit pour l'essentiel, c'est que le drame porté sur la scène se déroule à la fois au niveau de l'existence quotidienne, dans un temps humain, opaque, fait de présents successifs et limités, et dans un au-delà de la vie terrestre, dans un temps divin, omniprésent, embrassant à chaque instant la totalité des événements, tantôt pour les cacher, tantôt pour les découvrir, mais sans que rien jamais lui échappe ni ne se perde dans l'oubli. Par cette union et confrontation constantes, tout au long de l'intrigue, du temps des hommes et du temps des dieux, le drame apporte la révélation éclatante » JP.VERNANT .PIERRE*

VIDAL-NAQUET.MYTHE ET TRAGEDIE EN GRECE ANCIENNE.MASPERO.

J.P.Vernant a mis aussi en relief chez les Grecs, ce qu'il appelle la "**catégorie psychologique du double**". Incarnée dans des objets comme les statues, les masques, ou l'espace théâtral lui-même. Les dieux doivent être présents lors des rituels. Or, les Grecs, comme le dit Périclès, lors de son éloge funèbre pour les citoyens morts à Samos, ne les voient pas. Il faut qu'il y ait une « **incorporation des dieux** ». Ceux-ci sont perçus par les fidèles au moyen d'éléments qui les montrent de façon visible. Deux notions aident à comprendre ce lien : la figuration puis la représentation. La figuration est une traduction paradoxale sous forme visible de certains êtres relevant du domaine de l'invisible. L'acte de figuration ne va pas de soi ; la statue manipulée dans le culte n'est pas comprise comme une image par les Grecs. La symbolique religieuse n'est pas un « catalogue d'images visant à représenter de façon plus ou moins ressemblante la figure des divinités ». La figuration fait apparaître un double, ainsi le personnage de la tragédie. Un double est autre chose qu'une image, une représentation. Il n'est pas un objet naturel mais il n'est pas non plus un objet mental ni une imitation d'un objet réel, (mimesis), ni une illusion de l'esprit ni une création de la pensée. Le double est une réalité extérieure au sujet mais qui, dans son apparence même, s'oppose par son caractère insolite aux objets familiers du décor ordinaire de la vie. Son rôle est de jouer sur les multiples plans contrastés parce qu'à la fois, dans le moment où il se montre présent, il se révèle comme n'étant pas d'ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs, à une étrangeté qu'il vient révéler. Ainsi le héros mythique de la tragédie aux yeux des simples citoyens ou plus tard le Shite, le fantôme du Nô.

Un être masqué, spectral, apparaît et avec lui, l'invisible s'insère réellement dans le visible mais en même temps, souligne tout ce que l'au-delà, d'où il surgit, en particulier l'au-delà de la mort ou la mania de la folie meurtrière, comportent de mystérieux, de fondamentalement étranger et pourtant nous concerne en priorité. Monique Borie dans ses analyses sur l'apparition fantomatique et son rapport à la mort, précise ainsi la nature de l'espace théâtral, comme pouvoir du double, espace intermédiaire de révélation :



« À travers la figure du fantôme, c'est toute une définition du théâtre comme entre-deux du visible et de l'invisible, de la pierre et de la psyché qui se trouve mise en jeu, une définition de l'acteur comme entre-deux de la statue et du corps de chair. Un théâtre, véritable site d'apparition où s'instaure, dans l'ambivalence de la présence-absence, de l'ici et de l'ailleurs, un étrange dialogue avec les morts et qui inscrit, au cœur de son espace, l'indécidable d'une réalité frontière. »

« Antigone, en quelque sorte, vit déjà dans le royaume des morts, tout en appartenant encore au monde des vivants. Elle habite en fait cette zone-lisière qui ne fait véritablement partie ni du territoire des morts ni de celui des vivants. Ce tombeau, caverne de pierre où par l'ordre de Créon elle doit descendre vivante, est la métaphore de cette situation tragique... La statue de pierre qui pleure, telle serait une des figures du destin du héros tragique, à la fois mort et vivant, n'appartenant ni tout à fait au monde des morts ni tout à fait au monde des vivants. Antigone n'est pas la seule à se dire une vivante déjà morte. Si, dans la tragédie grecque, il n'est pas de cadavre vraiment mort, il n'est pas non plus de héros vivant qui ne touche de quelque façon au territoire de la mort. Nombre de héros sont dits ou se disent déjà morts ou se vivent déjà comme leur propre fantôme, se représentent comme des ombres. Hécube dans *Les Troyennes*, Pelée dans *Andromaque*, après la mort de Néoptolème, ou encore l'Œdipe d'Œdipe à Colone. Tous ces personnages, dira-t-on, sont des vieillards accablés de malheurs. Mais Electre et Antigone, Oreste ou Héraclès revendiquent aussi une expérience analogue. A travers eux, le personnage tragique s'affirme comme celui qui a déjà franchi un seuil, qui appartient déjà à la zone-frontière qui touche au royaume des ombres. Dans *L'Orestie*, le chœur, au moment du meurtre d'Egisthe accompli par Oreste, prononce cette phrase surprenante : "Les morts frappent le vivant." Elle ne s'explique pas uniquement par la ruse d'Oreste qui s'est fait passer pour mort. Elle ne signifie pas non plus seulement que c'est le père mort qui frappe à travers son fils vivant. Elle atteste aussi l'identification d'Oreste à l'Erinye buveuse de sang, au serpent du rêve terrifiant de Clytemnestre (le monstre : feras), c'est-à-dire en fait son identification à Gorgô. » (on sait que Gorgô, la méduse à tête de serpents était le masque d'épouvante primordial dans sa facialité.) MONIQUE BORIE. LE FANTOME OU LE THEATRE QUI DOUTE. ACTES SUD

Publié le 16 février 2016

