

## Postface

### *La tragédie désaccordée*

Les voix collectives fleurissent toujours plus sur les scènes contemporaines – pas forcément à l’unisson, mais plutôt en une profusion d’inflexions individuelles qui se croisent et se superposent. Dans *Les Italiens* de Massimo Furlan (2019), les expériences des immigrés italiens tracent les contours d’une communauté qui n’est pas si différente de celle du chœur des Phéniciennes chez Euripide. Les témoignages de femmes et d’hommes contraints de quitter leur patrie se présentent, dans la trilogie européenne de Milo Rau (2014-2016), comme une parole partagée sur l’exil, le déracinement et l’identité. Dans les spectacles *100 % City*, le collectif Rimini Protokoll fait monter sur scène les citoyens de différentes villes : dans chaque lieu, des individus se racontent en quelques secondes et se prêtent au jeu des questions et des statistiques, pour participer à un portrait global ; chacun est venu avec un voisin, un ami, un membre de sa famille, et n’intéresse qu’en tant que maillon d’une chaîne qui le lie aux autres – et potentiellement aux spectateurs. Les hommes et les femmes ordinaires, dans la singularité et la banalité des caractéristiques qu’ils exposent, livrent le chant de leur groupe et de leurs semblables. Dans les reprises de Racine ou Molière que propose la troupe du Théâtre permanent de Gwenaël Morin, la voix collective qui s’exhibe est aussi celle des comédiens, dont les rôles sont interchangeable d’un soir à l’autre. C’est surtout celle, revendiquée comme telle, des textes classiques, dénués d’incarnations individuelles et mis à disposition des spectateurs comme un bien commun.

On pourrait penser que le surgissement, au théâtre, de ces voix partagées tend à abolir la distance entre le monde de la scène et celui de la salle. L'étude de la dramaturgie tragique du XVII<sup>e</sup> siècle que propose Josefa Terribilini nous invite pourtant à une plus grande lucidité : la présence, en scène, d'une voix collective, a toujours, au contraire, induit un effet de distanciation, en ce qu'elle renvoie chacun des spectateurs à lui-même, pour solliciter son expérience et sa réflexion. Le présent volume montre que c'est précisément là que réside l'un des problèmes fondamentaux que représente le chœur antique aux yeux des classiques français.

Le refus de la forme chorale chez les auteurs tragiques du XVII<sup>e</sup> siècle est en effet directement lié au projet illusionniste défendu par les théoriciens et pratiqué, de plus en plus strictement, par les dramaturges à partir des années 1630. Assemblée encombrante, le chœur exhibe l'artifice d'un point de vue externe, que ce soit celui de l'auteur, du public ou de personnages aux marges de l'action. Au lieu de favoriser l'entrée dans l'illusion, il médiatise le rapport du public au drame. Commentant l'intrigue au moment où celle-ci se déroule, il introduit un niveau intermédiaire entre l'histoire et sa représentation. En liant les causes de la disparition du chœur au XVII<sup>e</sup> siècle à sa dimension proprement critique, Josefa Terribilini révèle ainsi la puissance proprement réflexive de ce dispositif. La portée de ce volume s'étend donc bien au-delà de la seule période dite classique, comme le montrent les réflexions, proposées en fin de parcours, sur le lien entre réveil des formes chorales et périodes historiques troublées, en particulier au XX<sup>e</sup> siècle, chez Brecht, Anouilh ou Cocteau. Si les formes chorales sont à nouveau si présentes aujourd'hui, n'est-ce pas du reste parce que l'on va plus que jamais au théâtre pour (s')y réfléchir ?

Les quatre tragédies de Rotrou et Racine portant sur les sujets d'Antigone et d'Iphigénie, qui forment ici le cœur de l'étude, ont un statut exemplaire. La période

qui sépare l'*Antigone* (1639) puis l'*Iphigénie* (1641) de Rotrou de *La Thébàide* (1664) et l'*Iphigénie* de Racine (1675) constitue l'âge d'or du genre tragique en France. D'une pièce à l'autre, l'analyse engage ici un subtil questionnement sur les fondements de la vraisemblance. Pourquoi les chœurs sont-ils jugés invraisemblables alors que les violons, qui marquent eux aussi une rupture entre les actes, ne le sont pas ? Pourquoi les conseils prodigués par une assemblée de vieillards ou d'étrangères seraient-ils devenus indésirables ? C'est qu'en réalité, le chœur grec n'est pas le simple confident auquel on le réduit parfois trop vite. Objet éminemment complexe, transformé au Moyen Age puis lors de la redécouverte de la culture antique à la Renaissance, il engage un fonctionnement dramaturgique singulier.

L'une des grandes avancées que ce volume propose dans le champ des études sur le théâtre classique réside dans la manière de considérer le chœur antique comme un fait composite, dont l'héritage ne doit pas faire l'objet d'une approche univoque. Josefa Terribilini s'attache à dégager une nomenclature originale des différentes fonctions du chœur dans les pièces sources, l'*Antigone* de Sophocle, l'*Iphigénie à Aulis* et *Les Phéniciennes* d'Euripide : fonctions herméneutique, contextuelle, émotionnelle, didascalique, délibérative, politique et fonction d'écoute. À partir de là, elle traque l'héritage de chacune d'entre elles chez Rotrou et Racine. À l'idée d'une pure et simple disparition du chœur, elle en vient à substituer celle d'un effacement qui laisserait des traces. L'approche nuancée pèse et mesure ce qui se résout dans d'autres formes et ce qui reste insoluble dans la tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle. Certains des rôles remplis par le chœur antique sont ainsi déplacés et intégrés de façon nécessaire au mécanisme tragique. Dans des pages particulièrement éclairantes, le volume montre notamment la manière dont la fonction délibérative que remplissait le chœur antique est prise en charge, dans la structure même des échanges entre les protagonistes, moins sous la forme attendue de débats que dans un système de rotation – ou d'alternance – des

points de vue. Le manque même du chœur se révèle un élément décisif de l'action.

L'ouvrage révèle aussi un affaiblissement, au XVII<sup>e</sup> siècle, de la question morale prise en charge autrefois par les chœurs antiques : les tragédies de Rotrou et de Racine cherchent moins à susciter une réflexion philosophique ou éthique qu'elles ne travaillent à émouvoir. Mais selon Josefa Terribilini, la perte la plus importante de ces tragédies « à chœur perdu » – l'expression fera désormais partie de la terminologie commune des chercheurs dix-septiémistes – est celle d'une certaine fonction politique. Chez Sophocle et Euripide, le présent ouvrage le rappelle, le chœur n'est pas purement et simplement assimilable à l'opinion publique. Il porte même parfois, contre l'avis du peuple, une forme de discours empathique envers les victimes. La question du « peuple » prend un tout autre sens dans le contexte politique et philosophique du XVII<sup>e</sup> siècle. L'instance invisible et collective qui soutient Étéocle chez Rotrou et exige le sacrifice d'Iphigénie chez Racine est devenue d'autant plus inquiétante qu'aucune voix collective n'est plus présente sur scène pour l'atténuer. Elle représente une force diffuse. Cause ou effet de la naissance, à la même époque, de l'individualisme ? L'étude ne prétend pas trancher, mais souligne la corrélation probable entre la disparition du chœur et la valorisation nouvelle du personnage, privé du groupe qui, chez les tragiques grecs, le soutenait et le conseillait. Les ambitions désormais plus individuelles des héros se pensent au service de sa gloire autant, voire plus, que du bien commun. La séparation, théorique mais aussi physique, entre public et comédiens, engage aussi un « esseulement » moral des spectateurs, privés de norme morale explicite. La pensée du collectif ne disparaît sans doute pas, mais elle se déplace ailleurs, peut-être au sein même du public.

Le fonctionnement dramaturgique de la tragédie de la période classique se révèle ainsi sous un angle original. Dans les sources grecques, les interventions du chœur scandaient l'action à intervalles réguliers et n'avaient

pas toujours de rôle direct dans le dénouement. C'est précisément, pour les théoriciens et les dramaturges modernes du XVII<sup>e</sup> siècle, qui cherchent et revendiquent la nécessité et la vraisemblance de l'action, l'un des problèmes associés à cette forme. En cherchant les traces laissées par le chœur, Josefa Terribilini s'attache autant au dénouement qu'au déroulement, autant à l'action en tant qu'elle est efficacement tournée vers sa fin qu'en tant qu'elle se déploie et évolue à l'échelle des scènes ou des répliques. Il faut encore souligner la productivité et la singularité d'une telle démarche, qui oriente le regard vers les pauses et les détours de l'action tragique pour mieux rendre compte de sa véritable tension.

L'effacement de la forme chorale – parole publique, lyrique, plurielle, et par là même essentiellement théâtrale – n'est peut-être qu'une anomalie au regard de l'histoire longue des spectacles. En nous invitant à suivre les traces et les reconfigurations du chœur tragique grec dans la tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle, Josefa Terribilini met au jour, avec puissance et élégance, un aspect fondamental de l'esthétique tragique classique, le principe de *désaccord* qui la travaille, amené à dérégler, pendant quelques décennies, la voix du collectif.

*Lise Michel*