

Les théories modernes sur l'origine de l'art dramatique

B1. L'approche aristotélicienne

Aucun des nombreux ouvrages d'Aristote n'a eu autant d'influence que son petit traité intitulé « *Περί Ποιήσεως* » (*Péri Piiseos*) qui pourtant n'a même pas été intégralement conservé. *La Poétique* est connue en Europe seulement en 1458 par la traduction latine de Giorgio Valla, qui a été éditée dans les imprimeries de Venise⁴². Dès le XIII^e siècle après J.-C. en Europe, les idées et les thèses d'Aristote dans le domaine de la philosophie furent un champ d'affrontements en même temps qu'elles avaient valeur de postulat. À une époque, donc, où la conception aristotélicienne est dominante, l'interprétation de *La Poétique* était un champ d'affrontements littéraires. De la Renaissance à la fin de la période classique, l'analyse et l'interprétation de la littérature était basée sur *La Poétique* d'Aristote, car elle était considérée comme la première étude complète et systématique sur la poésie. Une des conséquences les plus fâcheuses fut que l'ouvrage fut considéré comme un livre obligatoire de normes⁴³.

Ainsi les points de vue d'Aristote ont marqué tous les domaines littéraires qui se sont plus ou moins occupés de l'origine du théâtre et du théâtre en général⁴⁴. Le domaine de la littérature classique avec la théorie interprétative prépondérante de Wilamowitz-Moellendorff – qui s'est centré principalement sur le genre dramatique de la tragédie avec pour critère l'analyse d'Aristote – s'occupe de façon minime de l'origine du théâtre. Les informations de Wilamowitz-Moellendorff ne se différencient pas de celles, très minces, que nous donne Aristote, c'est-à-dire que la tragédie provient du dithyrambe, tandis que la comédie trouve ses racines dans les chants phalliques⁴⁵.

« Γενομένης δ' ουν απ' αρχής αυτοσχεδιαστικής και αυτή (τραγωδία) και η κωμωδία, και η μεν από των εξαρχόντων τον διθύραμβον, η δε από των τα φαλλικά, α έτι και νυν εν πολλαίς των πόλεων διαμένει

⁴² **Αριστοτέλης**, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, 3^e éd., Κέδρος, Athènes, 1982, p. 32.

⁴³ **Αριστοτέλης**, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, 3^e éd., Κέδρος, Athènes, 1982, p. 32.

⁴⁴ **Puchner, Walter**, Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου, (Λαογραφία, παράρτημα 9), Athènes, 1985, p. 12 et suiv. et p. 39-46.

⁴⁵ **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003, p. 12.

νομιζόμενα » (Aristote, *La Poétique*, 1449a, vers 9 à 15), soit : Ainsi donc la tragédie comme la comédie commencèrent par l'improvisation. La tragédie naquit des poèmes dithyrambiques et la comédie des poèmes phalliques, qui subsistent encore aujourd'hui dans de nombreuses cités.

Wilamowitz centre simplement sa recherche sur l'origine du dithyrambe, en soutenant que celui qui l'a façonné et par extension le créateur de la tragédie, fut Arion⁴⁶. Celui-ci a représenté pour la première fois, dans des concours de musique à Corinthe, le dithyrambe (qui était auparavant sans rythme et plein de cris inarticulés) avec une mélodie bruyante et pleine de fougue, accompagnée de danse en ronde⁴⁷.

Ο Διθύραμβος, le Dithyrambe⁴⁸ était un chant en l'honneur de Dionysos. Il était entonné par un chœur d'hommes ou de garçons avec un accompagnement à la flûte, lors des fêtes dionysiaques. Le thème était initialement la naissance de Bacchus, mais par la suite le cadre devint plus large. On pense que le mot provient : a) du qualificatif « Διθύραμβος » donné à Dionysos, né **deux fois, l'une de Sémélé et l'autre de la cuisse de Zeus**, et b) de **δισ-θύρα-βαίνω**, venir de deux ouvertures. Son évolution a conduit à la naissance de la tragédie. Cependant, certains autres chercheurs soutiennent que le dithyrambe n'était pas un chant en l'honneur seulement de Dionysos, mais aussi d'autres dieux, hypothèse basée sur le fait qu'Aristote ne mentionne pas le dithyrambe en tant que chant exclusif de Dionysos⁴⁹.

Τα Φαλλικά άσματα, les chants Phalliques⁵⁰ étaient des chansons improvisées au contenu moqueur et grivois que chantaient les groupes d'initiés (thiasotes) de Dionysos pendant la période de célébration des Dionysies champêtres, en portant un énorme phallus, symbole de fécondité.

⁴⁶ **Adrados, Francisco Rodríguez**, *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*, Brill Academic Pub., 1975, p. 3.

⁴⁷ **Λάμψα, Γιάννη**, *Λεξικό του Αρχαίου κόσμου, Ελλάδα-Ρώμη*, éd. Δομή, Athènes, p. 327.

⁴⁸ **Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1998, p. 331.

⁴⁹ **Arthur W. Pickard-Cambridge**, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon, Oxford, 1927.

⁵⁰ *Ανθολόγιο Αποσπασμάτων Δραματικού Λόγου και Ποιητικής Τέχνης*, ΕΑΠ, Patras, 2001, p. 11.

Ο Εξάρχων(-οντος), l'exarchonte⁵¹ était le soliste improvisateur qui débutait et dirigeait le chant choral dans les diverses cérémonies.

Τα φαλλικά, les phalliques étaient des fêtes rustiques en l'honneur de Dionysos mais aussi à d'autres dieux liés à la fécondation et à la reproduction de la nature, telle Déméter⁵², qui étaient célébrés dans toutes les régions de la Grèce.

Οι θίασοι, les thiasos⁵³ étaient les groupes d'initiés au culte de Dionysos dont les membres s'appelaient *θιασώτες*, thiasotes. Selon le dictionnaire de Souda, publié au X^e siècle, le terme provient soit du verbe *θέω/théo* qui signifie courir, soit du verbe *ενθουσιάζω/enthousiazo* qui signifie être envahi par le dieu, être en extase.

Plutarque (*De l'amour des richesses*, 527d) nous présente la description d'une telle fête qui avait lieu dans la campagne de l'Attique de la mi-décembre à la mi-janvier⁵⁴. Le noyau dur des manifestations festives était le cortège du phallus. Le meneur du cortège tenait une amphore pleine de vin et un sarment de vigne. Puis suivait un homme traînant un bouc, animal symbolique de la puissance de fécondation, qui était sacrifié au dieu Dionysos. Ensuite venait un autre portant une corbeille d'osier pleine de figes sèches et enfin le dernier qui promenait en haut d'une perche le phallus, symbole par excellence des forces de fécondation. Le cortège phallique désirait transmettre à la terre les forces de fécondité symbolisées par le phallus et activer ses forces productives pour une nouvelle année de bonne récolte. Les participants à la fête étaient déguisés, ils fardaient leur visage ou portaient un masque, couronnaient leur tête de lierre et portaient le phallus suspendu au cou ou à la taille. Ils se grisèrent en buvant le vin nouveau de l'année, chantaient des chansons obscènes et moqueuses, dites phalliques, et dansaient des danses comiques⁵⁵.

⁵¹ **Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1998, p.331.

⁵² **Ραγκαβής, Αλέξανδρος**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1888, tome 1, p. 673.

⁵³ **Bekkeri, Immanuelis**, *Suidae Lexikon*, Berlin 1854, Vol. III, p. 505.

⁵⁴ **Parke, Herbert W.**, *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977, p. 100-103.

⁵⁵ **Παπαχατζή, Νικολάου**, *Η θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδοτική Αθηνών, 2^e édition, Athènes, 1996, p. 153-154.

Dans ces manifestations festives figuraient différents jeux populaires, comme celui de l'ασκωλιασμός/askoliasmos⁵⁶, un jeu à cloche-pied. Selon le dictionnaire de Souda, des outres en peau de bouc, gonflées et enduites d'huile à l'extérieur, étaient placées au milieu du théâtre. Sur ces outres, des pitres essayaient de tenir en équilibre sur une jambe, ce qui n'était pas facile à réussir, et ils provoquaient le rire des spectateurs en tombant⁵⁷.

Selon l'opinion classique comme selon Aristote, la naissance de la comédie est attribuée aux improvisations sur les chants phalliques, c'est-à-dire aux chants improvisés et aux danses des thiasotes de Dionysos les jours de sa célébration. Ainsi, les premiers éléments de la comédie furent l'humeur joyeuse et le caractère licencieux et obscène, dans le but d'éloigner le mal en le ridiculisant.⁵⁸

⁵⁶ **Flacelière, Robert**, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνες, 2000, p. 247.

⁵⁷ **Bekkeri, Immanuelis**, *Suidae Lexikon*, Berlin, 1854, Vol. I, p. 183.

⁵⁸ **Ανδριανού Ε. & Ξιφάρá Π.**, *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, Ε.Α.Π., Patras, 2001, p. 35.

B2. L'origine rituelle du théâtre

En 1890 commence la publication de l'ouvrage en douze tomes de James George Frazer (1854-1941), *The Golden Bough/Le rameau d'or*, une très vaste étude des cultes, des rites et des mythes de l'Antiquité. Ce livre marqua une étape dans le développement et le progrès des recherches anthropologiques et ethnologiques. James George Frazer est considéré comme un des principaux acteurs de l'anthropologie culturelle de la Cambridge School of Anthropology (CSA)⁵⁹. Cet anthropologue écossais avait été profondément influencé par la théorie de « l'animisme » d'Edward Tylor (1832-1917). Tylor définit l'animisme comme :

« La croyance que les êtres naturels ont des forces spirituelles qui les habitent et qui leur donnent une puissance surhumaine... L'animisme est le fondement de la religion, depuis celle des sauvages jusqu'à celle des civilisés⁶⁰. »

Frazer se consacra à l'étude du « mythe » et de la « religion ». Son hypothèse de base était qu'il existe un rapport entre les mythes et les rites. Son œuvre a profondément influencé les chercheurs novateurs en sciences sociales et humaines⁶¹. Dans cet esprit, fut consacrée l'idée que les racines du théâtre remontent aux cérémonies religieuses. Les principaux partisans de ce point de vue sont : Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray et Francis McDonald Cornford⁶².

Au reste, une opinion ancienne était que le théâtre a surgi au sein de la religion ou bien que la religion s'est appuyée sur et s'est exprimée dans l'art de la représentation théâtrale. Dans une étude de Benjamin Constant, publiée en 1831, nous lisons que :

« L'admission des initiés à la connaissance de ce que le sacerdoce appelait des mystères, n'impliquait point l'enseignement de sa doctrine,

⁵⁹ **Campbell, D.T.**, The two distinct routes beyond kin selection to ultrasociality: Implications for the Humanities and Social Sciences. Dans : *The Nature of Prosocial Development: Theories and Strategies*, D. Bridgeman (ed), Academic Press, New York, 1983, p. 11-39.

⁶⁰ **Tylor, Edward. B.**, *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, Gordon Press, 1903, p. 426-427.

⁶¹ **Phillips, Robert S.**, *Funk & Wagnalls New Encyclopedia*, Funk & Wagnalls, U.S.A, 1983, Vol. 11, p. 27.

⁶² **Harrison, Jane**, *Themis : A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, 1927 [1912].

ou pour mieux dire de ses doctrines secrètes car on a vu qu'il y en avait plusieurs. Tout constate que les mystères révélés par l'initiation n'étaient que des représentations dramatiques, des récits mis en action, des descriptions remplacées et rendues plus sensibles par des images... Les prêtres pouvaient reconnaître dans ces représentations des allusions à leur philosophie, mais le peuple n'y voyait que les fables de la mythologie vulgaire, offerte à ses regards d'une manière plus animée... Les mystères se composèrent de cérémonies, de processions dans l'intérieur des temples, de pantomime⁶³. »

La théorie de l'École d'Anthropologie de Cambridge, selon laquelle les cérémonies religieuses étaient à l'origine du théâtre, devint largement acceptée et, bien qu'ayant provoqué des contradictions, elle fut consacrée comme théorie dominante. Les théories variées qui furent exprimées ne mettaient pas en cause la thèse de base de cette théorie rituelle, mais se démarquaient principalement, soit quant au type de cérémonie dont le théâtre est issu, soit quant à la divinité à laquelle la cérémonie était consacrée. En pratique, nous n'avons pas des théories différentes, mais trois approches différentes, comme suit⁶⁴ :

1. la théorie rituelle de l'École d'Anthropologie de Cambridge,
2. la théorie chamaniste de Kirby, et
3. la théorie de la performance de Turner-Schechner.

La théorie rituelle de l'École d'Anthropologie de Cambridge

Jane Ellen Harrison (1850-1928) faisait partie des élèves de Frazer et il est naturel qu'elle ait été influencée par ses idées. Conformément au courant scientifique de l'époque, elle a étudié la civilisation grecque en associant les points de vue sociologiques et anthropologiques aux témoignages littéraires⁶⁵. Pour les racines du théâtre, elle soutient qu'elles proviennent des cérémonies qui avaient cours en Égypte en l'honneur d'Osiris. Pour l'origine du genre dramatique de la tragédie, elle suit la position d'Aristote et axe sa recherche sur la tentative de ce

⁶³ **Benjamin Constant**, *De la religion, considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, vol. 5^e, Pichon et Didier, Paris, 1831, p. 8, 9 et 12.

⁶⁴ **Rozik, Eli**, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, University of Iowa Press, 2002.

⁶⁵ **Peacock, Sandra J**, "The Life and Work of Jane Ellen Harrison" dans : *Modernism/modernity*, Vol. 10, No 3, September 2003, p. 575-576.

dernier d'élucider ce qu'était exactement le dithyrambe. Elle considère donc que le dithyrambe, n'était pas seulement un hymne chanté pendant les rites de Dionysos, mais aussi un des nombreux noms qui avaient été attribués au dieu⁶⁶. Elle soutient que c'était un hymne grandiose, dogmatique, rituel qui raconte l'histoire de la nouvelle naissance de Dionysos. Pour Harrison, Dionysos est la personnification de Zeus adolescent et la nouvelle naissance symbolise la métamorphose du garçon en homme. Un des nombreux mythes relatif à Dionysos qui a fourni le stimulus explicatif à Harrison est celui de Dionysos Zagreus⁶⁷.

Dans la mythologie grecque, Zagreus était le grand dieu des Orphiques, né de Perséphone et de Zeus métamorphosé en serpent. Selon la tradition précise, Perséphone avait des cornes, ainsi, Zagreus naquit lui aussi avec des cornes. Zeus le nomma roi des dieux et lui donna un sceptre, la foudre et la maîtrise de la pluie. Et de même que les Curètes veillèrent sur Zeus quand il était bébé, ils veillèrent sur Zagreus, aidés de plus par Apollon. L'épouse de Zeus, Héra, voulut exterminer le petit Zagreus et envoya les Titans le tuer au moyen de stratagèmes perfides : ils lui apportèrent des jouets (un rhombe, un osselet, des pommes d'or, une toupie) et un miroir. Zagreus regarda son visage dans le miroir. À cet instant précis, les Titans se précipitèrent sur lui avec leurs couteaux. Alors, pour leur échapper, le jeune dieu commença à se métamorphoser : il devint Zeus adolescent, Cronos, un serpent à cornes, un cheval, un tigre, un taureau. Héra, malgré tout cela, incite les Titans à ne pas faiblir, et ainsi sur son ordre, ils coupent Zagreus en morceaux alors qu'il avait la forme d'un taureau, font bouillir la viande et la mangent. Zeus fut tellement furieux qu'il foudroya les Titans et les envoya dans le Tartare. Il ordonna à Apollon de recueillir les restes de Zagreus et de les enterrer à Delphes, près de son trépied. Selon une autre version du mythe, la déesse Athéna réussit à sauver le cœur de Zagreus et le remit à Zeus, qui le plaça dans une statue en plâtre à l'effigie du jeune dieu. Une autre tradition mentionne sa résurrection : Rhéa et Déméter collent ses morceaux et Zagreus « se dresse » et renaît avec une nouvelle personnalité, celle du dieu Dionysos, fils de Sémélé, à laquelle Zeus avait donné le cœur de Zagreus pour qu'elle l'avale⁶⁸.

⁶⁶ **Harrison, Jane**, *Ο θεός Διόνυσος*, trad. Ελένη Παπαδοπούλου, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1995, p. 117.

⁶⁷ **Harrison, Jane**, *ibidem*, p. 15.

⁶⁸ **Patsi-Garin, Emmy**, *Επίτομο λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*, éd. οίκος Χάρη Πάτση, Athènes, 1969.

L'élément mimétique se trouve dans le fait que la représentation de ce mythe se répétait, au cours des cérémonies d'initiation des jeunes garçons à l'éphébie. Pour Harrison, le mythe de la mort et de la résurrection de Dionysos reflète la métamorphose du garçon en homme. La formation du dithyrambe en acte théâtral est venue de groupes de jeunes danseurs de Crète, appelés Curètes, qui venaient tout juste d'être initiés ou allaient l'être. Pendant la danse, ils invitaient le dieu à être présent parmi eux. Celui qui représentait le dieu était d'une certaine façon à la tête du groupe. En tant que représentant du groupe, l'« ἔξαρχος »/eksarhos, acquiert déjà un élément qui l'en différencie, il est son chef. À l'origine, les danseurs le respectent. Mais comme il s'en dissocie, ils l'observent et le prennent en sympathie ou le critiquent. Ainsi, de façon progressive, les danseurs se transforment en un groupe de spectateurs. En ce qui concerne le théâtre, ils deviennent l'auditoire et en ce qui concerne la religion, ils deviennent les fidèles⁶⁹. L'élément qui différencie la comédie de la tragédie est que, tandis que dans la tragédie sont conservés la beauté, la gravité et le faste du mythe, dans la comédie subsiste seul le caractère d'extase collective⁷⁰. Par conséquent, en termes sociologiques et psychologiques, la tragédie exprime le développement de la pensée individuelle, la prise de conscience de l'« ego », et la différenciation de l'individu par rapport à l'ensemble social. Au contraire, la comédie reflète la structure sociale primitive dont sont absents la différenciation et l'« ego » personnel⁷¹.

Dans l'esprit de la théorie rituelle, Gilbert Murray s'est efforcé d'expliquer l'origine de la tragédie en considérant qu'elle provient des très anciens rites d'adoration du Démon du Printemps, dont faisaient partie les cérémonies dionysiaques⁷². Les éléments fondamentaux sur lequel étaient centrées les cérémonies et le culte étaient la mort et la résurrection du Démon du Printemps⁷³. En suivant le modèle de Murray, Francis McDonald Cornford, lui, a tenté d'expliquer l'origine de la comédie⁷⁴. L'axe central de leur pensée est que, dans les cérémonies

⁶⁹ **Harrison, Jane**, *Τελετουργικά δράματα στην Αρχαία Ελλάδα*, trad. Θεόδωρος Σιαφαρίκας, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1999, p. 47.

⁷⁰ Harrison, Jane, p. 67.

⁷¹ **Λεκατσάς, Παναγής**, *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής Θρησκείας*, Β' έκδοση, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνισμού, 1971, p. 37.

⁷² **Murray, Gilbert**, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, University Press, 1912, p. 341-345.

⁷³ **Murray, Gilbert**, *Five Stages of Greek Religion*, Kessinger Publishing, 2003, p. 32.

⁷⁴ **Hokenson, Jan**, *The idea of comedy: history, theory, critique*, Ed. Fairleigh Dickinson University Press, 2006, p. 81.

religieuses des sociétés agraires préhistoriques, il y avait une représentation du changement des saisons, l'hiver symbolisant l'ennemi du dieu, pendant lequel le dieu meurt, et l'esprit du printemps symbolisant le dieu lui-même qui revient, ressuscité⁷⁵.

Pour ces cérémonies, Harrison croit qu'elles ont évolué à partir des rituels qui avaient à l'origine pour but d'éloigner le mal (*αποτροπή*)/*apotropi* et qui, petit à petit – alors que les hommes apprivoisaient la nature et cultivaient la terre – se sont transformés en sacrifices au cours desquels ils demandaient l'aide du dieu, c'est-à-dire le « service » divin (*θεραπεία*)/*thérapiá*⁷⁶.

Cependant, bien avant ces chercheurs, dans son livre *Des divinités génératrices*, ou *Du culte du phallus chez les anciens et les modernes* (1805), Jacques-Antoine Dulaure avait évoqué la déification du printemps, personnifié symboliquement par le dieu Dionysos, et le fait que cette croyance était répandue en plusieurs lieux de la terre :

*« Les anciens, pour représenter, par un objet physique, la force régénératrice du soleil au printemps, et l'action de cette force sur tous les êtres de la nature, adoptèrent le simulacre de masculinité, que les grecs nommaient **Phallus**. Ce simulacre quoiqu'il paraisse indécent à la plupart des modernes, ne l'était point dans l'antiquité ; sa vue ne réveillait aucune idée obscène : on le vénérât, au contraire, comme un objet les plus sacrés du culte. Il faut l'avouer : malgré nos préventions, il serait difficile d'imaginer un signe qui fût plus simple, plus énergique, et qui exprimât mieux la chose signifiée. Cette convenance parfaite assura son succès, et lui obtint un assentiment presque général. Le culte du simulacre de la masculinité se répandit sur une grande partie du globe. Il a fleuri longtemps en Égypte, en Syrie, en Perse, dans l'Asie Mineure, en Grèce, en Italie, etc. Il était et il est encore en vigueur dans quelques parties de l'Afrique. Il s'est même propagé jusqu'en Amérique. Lorsque les Espagnols firent la découverte de cette partie du monde ils trouvèrent ce culte établi chez les Mexicains... ...Il y a environ quatre mille cinq cent ans que le soleil, par l'effet d'un troisième mouvement de la terre, d'où résulte la précession des équinoxes, aborda, à l'équinoxe du printemps, le signe du zodiaque appelé le **Taureau**. Le signe de la constellation céleste qui portait ce nom, représenté sur les zodiaques artificiels fut considéré comme le symbole du soleil printanier, du soleil*

⁷⁵ Cornford, Francis M., *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, Londres, 1914.

⁷⁶ Harrison, Jane, *Ο θεός Διόνυσος*, trad. Ελένη Παπαδοπούλου, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1995, p. 13.

régénérateur de la nature... Cette époque si intéressante, et les bienfaits nombreux du soleil printanier furent vivement sentis par tous les peuples adoreurs de cet astre. Aussi la célébrèrent-ils par les fêtes joyeuses renouvelées à chaque retour du printemps. Les prêtres de ce culte instituèrent cette solennité, et la revêtirent du prestige imposant de la religion⁷⁷... »

Cornford défend que la comédie « *semble avoir existé depuis des siècles à l'humble niveau de la farce populaire⁷⁸.* » Il soutient que la comédie ne dérive qu'indirectement du rituel, et présuppose une phase intermédiaire sous forme de pièce populaire :

« La comédie attique telle que nous la connaissons par Aristophane, est construite dans le cadre de ce qui était déjà un drame, une pièce populaire, et... derrière cette pièce populaire se situe une phase encore antérieure, où son action était présentée théâtralement dans les rituels religieux⁷⁹. »

Il soutient de même que les éléments du culte primitif passèrent par l'intermédiaire des chants phalliques dans la comédie populaire et par la suite dans la comédie d'Aristophane.

Les trois formes de représentation – chants phalliques, comédie populaire, comédie attique – traduisent l'élément central du mythe : la « *lutte* » entre l'hiver et l'été⁸⁰. Pour Cornford, la structure de la comédie a la forme suivante : elle se présente en deux parties, et dans chacune d'elles il y a trois phases qui se présentent dans un ordre rigoureux. Les deux parties, qui correspondent au thème mythique « mort - résurrection » du dieu (Démon de l'Année), sont séparées par la *Παράβαση*/paravasi, (parabase) constituée par des chants choraux. Cornford considère qu'elle est le seul point de la représentation qui soit proprement théâtral et qui n'ait pas une origine cultuelle⁸¹.

Ainsi dans la première partie – la mort du dieu – nous avons :

⁷⁷ **Dulaure, Jacques-Antoine**, *Des divinités génératrices ou Du culte du phallus chez les anciens et les modernes*, Dentu, 1805, p. 1-5.

⁷⁸ **Cornford, Francis M.**, *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, Londres, 1914, p. 180.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 4.

⁸⁰ **Segal, Robert Alan**, *The myth and ritual theory: an anthology*, Wiley-Blackwell, 1998, p.378.

⁸¹ **Cornford, Francis M.**, *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, Londres, 1914, p. 105.

- a) le « *πρόλογος* » (prologos) qui est le début de la représentation,
- b) le « *πάροδος* » (parodos), qui est l'entrée du choeur sur la scène, et
- c) l'« *αγώνας* » (agonas), où est concentrée la partie principale de l'action. À ce point apparaissent les principaux protagonistes de la représentation, qui sont le héros et l'idiote. Le *Πρωταγωνιστής* / Protagonistis (Protagoniste), c'est-à-dire le héros et par extension le Démon de l'Année, est vaincu par l'*Ανταγωνιστής* / Antagonistis (Antagoniste) qui est l'idiote, c'est-à-dire les forces opposées du mal⁸².

La deuxième partie de la représentation-résurrection du dieu se compose :

- a) du sacrifice,
- b) du festin qui renvoie aux rites primitifs d'omophagie, et
- c) du mariage sacré qui symbolise la résurrection et le retour du dieu, ainsi que l'union des forces qui revitalisent la nature pour le bien commun⁸³.

L'insertion de la pièce improvisée comme lien intermédiaire entre le rituel et la « Old comedy », et l'hypothèse que le rituel représentait lui-même un élément théâtral, ont « *l'avantage de supposer que l'élément de représentation théâtrale était là au tout début* ». En outre, Cornford ajoute : « *Il est difficile de voir comment le théâtre peut être issu de ce qui, même en germe, n'est pas théâtral*⁸⁴. » De plus, il justifie l'existence de la comédie avant l'arrivée de la comédie attique par les remarques faites par Aristophane lui-même : « *Dans plusieurs passages, Aristophane, en train d'insister sur ses propres mérites, évoque certaines blagues éculées et personnages inintéressants de ce qu'il appelle la 'comédie vulgaire'*⁸⁵. » Est considérée comme 'comédie vulgaire', la farce de Megara, évoquée avec dédain tant par Aristophane que par d'autres auteurs de son temps.

Par exemple, dans le prologue des *Guêpes*, l'esclave Xanthias promet du rire, avec « *ce ne sera pas un rire volé à Mégare* ». Ecphantides, un autre poète de la comédie ancienne, dit qu'il « *a honte de faire une pièce*

⁸² *Ibidem*, p. 71.

⁸³ *Ibidem*, p. 99.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 177.

comme un produit de Mégare» et Eupolis, un contemporain d'Aristophane, parle d'une « *plaisanterie grossière et ennuyeuse, comme une plaisanterie de Mégare, qui ne pourrait plaire qu'à un enfant*⁸⁶. »

Pickard-Cambridge, qui avec son livre *Dithyramb, Tragedy and Comedy* a essayé de renverser la théorie du rite, bien qu'il soit en désaccord avec les positions de Cornford sur l'origine dionysiaque de la comédie, conclut qu'elle dérive « *de mascarades animales et de la farce de Megara, vulgaire et probablement indécente*⁸⁷. »

Cornford, en étudiant les comédies d'Aristophane, a distingué un ensemble de masques du répertoire : le Bouffon, le Docteur ou le Cuisinier, le Soldat, le Parasite, le Vieux et la Vieille, provenant tous de la comédie populaire de Megara. Pour Cornford, l'existence de tels masques dans les pièces improvisées montre qu'ils avaient typiquement pour fonction de motiver l'action et de développer une ambiance comique. Il suppose que l'origine des masques réside dans le rituel⁸⁸.

La théorie rituelle sur l'origine du théâtre dans les cultes dionysiens fut d'abord mise en cause par William Ridgeway. Sa propre théorie sur l'origine de la tragédie affirme :

- 1) Que la tragédie elle-même n'est pas issue du culte de la région de Thrace au dieu Dionysos.
- 2) Mais qu'elle est née du culte local des morts, particulièrement de chefs comme Adrastos, l'ancien roi pré-dorien et pré-achéen de Sicyon, décrit par Hérodote dans un passage, qui est une des premières sources sur les « danses tragiques » grecques.
- 3) Que le culte de Dionysos n'était pas originaire de Sicyon, mais qu'il y avait été introduit par Cleisthenes (qui l'avait également amené en Attique et à Naxos) et qu'il était venu se superposer au culte du vieux roi.
- 4) Que même s'il était vrai que la tragédie proprement dite était née du culte de Dionysos, elle n'en devait pas moins trouver son origine dans le culte des morts, puisque Dionysos était considéré par les Grecs comme

⁸⁶ *Ibidem*, p. 178-179.

⁸⁷ **Pickard-Cambridge, Arthur W.**, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon, Oxford, 1927, p. 277.

⁸⁸ **Hokenson, Jan**, *The idea of comedy: history, theory, critique*, Ed. Fairleigh Dickinson University Press, 2006, p. 81.

un héros (c'est-à-dire un homme transformé en saint) aussi bien qu'un dieu⁸⁹.

Celui qui mit en doute, de la façon la plus vigoureuse, la théorie rituelle fut Pickard-Cambridge. La source essentielle de ses arguments est la tragédie *Les Bacchantes* d'Euripide⁹⁰. Il soutient que le culte présumé de Spring Daimon (Démon du Printemps) ou un culte similaire, n'existait pas dans l'ancienne Grèce et que la seule tragédie conservée qui parle de la vie de Dionysos est *Les Bacchantes* d'Euripide, dans laquelle n'apparaît pas le thème de la « mort-résurrection » du dieu⁹¹. Il considère également que l'hypothèse de ce même thème mythique que propose Murray pour la cérémonie, pour le dithyrambe et pour la tragédie, est fautive parce qu'il y a une diversité d'actions et de caractères différents entre la tragédie et la comédie⁹². D'ailleurs, dans la tragédie le héros meurt sans jamais ressusciter.

La théorie chamaniste de Kirby

Ernest T. Kirby a suggéré une théorie rituelle fondée sur le développement du théâtre à partir de la nature extatique du rituel chamaniste. Tandis que la théorie du rituel de l'École d'Anthropologie de Cambridge se concentrait sur les éléments narratifs partagés du rituel et du monde de la fiction théâtrale, Kirby s'est concentré sur un interprète montrant une identité autre que la sienne, caractéristique apparemment commune à la fois au chaman en état de transe et à l'acteur sur scène⁹³.

Le terme 'chaman', d'origine sibérienne et initialement utilisé dans l'ethnographie sibérienne, s'applique de nos jours dans l'étude de différentes cultures à un type de guérisseurs qui combine guérison, magie et médiation. La croyance courante est que le chaman est capable d'entrer en transe, de voyager dans d'autres mondes, de prendre le contrôle des esprits et de les forcer à guérir les êtres humains. Le succès du chaman se mesure à sa maîtrise des mondes surnaturels et, en ce sens, c'est une sorte de rituel (magique).

⁸⁹ **Ridgeway, W.**, *Origin of Tragedy*, Kessinger Publishing, 2003, p. 28.

⁹⁰ **Carlson, Marvin A.**, *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Cornell University Press, 1993, p. 337.

⁹¹ **Pickard-Cambridge**, Arthur W., p. 168.

⁹² **Pippin Burnett, Anne**, *The Art of Bacchylides*, Harvard University Press, 1985.

⁹³ **Kirby, Ernest T.**, *Ur-Drama - The Origins of Theatre*, New York University Press, 1975.

La théorie chamaniste n'est pas apparue par hasard. Elle a sa préhistoire théorique et son émergence est due aux positions théoriques formulées par la mythologie comparée. La première ébauche d'étude comparée des mythes grecs et des mythes provenant du monde asiatique a été faite par l'allemand Friedrich Max Müller (1823-1900) qui, influencé à son tour par le précurseur de la linguistique comparée, Sir William Jones, a mis en pratique ses positions⁹⁴.

Sir William Jones prit conscience, en 1786 à Calcutta, que le sanscrit était proche du latin et du grec ancien⁹⁵, à un point tel « *qu'aucun philologue ne pouvait examiner ces trois langues sans penser qu'elles provenaient d'une source commune qui, peut-être, n'existe plus*⁹⁶. »

Environ un siècle plus tard, Max Müller fut le leader d'une école de pensée qui interprétait presque tous les mythes comme des descriptions poétiques du comportement du soleil. Selon cette théorie, ces descriptions poétiques s'étaient transformées avec le temps en des histoires apparemment différentes sur les dieux et les héros⁹⁷. La mythologie comparée a mis au jour quantité d'analogies entre les mythes de différentes cultures, y compris certains thèmes récurrents et éléments d'intrigues très répandus.

Dans cet esprit, Karl Meuli, s'appuyant sur le livre IV d'Hérodote consacré entre autres à la description des Scythes, partant des relations entre Grecs et Scythes, et du personnage d'Abaris le Scythe, interprète comme chamanisme le courant représenté par ces personnages assez magiques⁹⁸.

Mircea Eliade prit la relève en 1951. Il soutenait que le chaman se situe quelque part entre le saint, le médecin et l'artiste; mais son titre et sa fonction lui sont attribués par l'ensemble de sa tribu ou bien lui viennent

⁹⁴ **Leonard, Scott A.**, *The History of Mythology: Part I.* Youngstown State University 2008.

⁹⁵ **Hogg, Richard M. / Blake, Norman Francis / Algeo, John / Lass, Roger**, *The Cambridge History of the English Language: English in North America*, Cambridge University Press, 2001, p. 379.

⁹⁶ **Jones, Sir William**, *Works of Sir William Jones*, Ed. G. G. and J. Robinson, 1799, vol. 3 , p. 34-35.

⁹⁷ **Leopold, Joan**, Ethnic Stereotypes in Linguistics: The Case of Friedrich Max Müller (1847-51) in Papers in the History of Linguistics, dans *Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science. Studies in the History of the Language Science*, 1987, vol. 38, pp. 501-512

⁹⁸ **Meuli, Karl**, « Scythica », *Hermès*, vol. 70, 1935, p. 137.

des esprits, et il ne peut les refuser. Parfois le titre est reconnu en tant qu'héréditaire, et d'autres, en tant que don prouvé manifestement, mais qui, d'ailleurs, réside actif dans tous les individus. Le premier devoir du chaman est la guérison, mais son rôle dépasse celui de simple thérapeute : il est prêtre-théologien ou psychologue praticien ou devin, donc sa place dans la société est importante. Le chamanisme a précédé toutes les autres traditions spirituelles de la planète et une de ses plus grandes spécificités est le **voyage chamanique** (ou **rêve** pour certains) dans d'autres mondes en état de conscience élargie. Le plus bel élément de ce voyage est le principe de la révélation immédiate. Quoique le mot vienne de Sibérie, la pratique du chamanisme a existé sur tous les continents⁹⁹. Cependant, Mircea Eliade n'aurait, en tant qu'ethnologue, jamais pris contact avec des chamans et le « chamanisme » d'Eliade équivaut largement à une libre invention. Cela n'a pourtant pas empêché le début d'une tentative passionnée de quête des « chamanistes » de la Grèce antique. D'Homère à Hippocrate, de Zeus à Héraclès et peu ou prou tous les philosophes et les poètes « s'avèrent » être des chamanistes¹⁰⁰.

Il n'est donc pas étonnant que le complexe chamaniste ait été recherché et « révélé » jusque dans l'art théâtral.

Celui qui a introduit cette théorie, comme nous l'avons mentionné plus haut, est Ernest T. Kirby. Selon ce dernier donc, le chaman en état de transe se comporte comme s'il était possédé par un esprit, qui s'exprime par sa voix. La croyance est que, pour se révéler dans le monde des humains, l'esprit a besoin du corps matériel du chaman. En ce sens, il est un médium de ce pouvoir spirituel. Cette qualité est essentielle à la théorie de Kirby, parce que le chaman est supposé « représenter » une entité autre que lui-même, un habitant d'un autre monde ; et ceci est censé faire de lui le prototype de l'acteur de théâtre. Bien que l'activité du chaman soit centrée sur la guérison d'un malade donné, l'acte rituel a lieu au sein d'une communauté de croyants et dans un espace bien délimité, comme un bâtiment ou un espace clos à ciel ouvert. D'un point de vue extérieur, donc, l'impression est que, en état de transe, le chaman « joue » devant un « auditoire » dans un « théâtre ».

⁹⁹ **Eliade, Mircea**, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* Payot(1951), Paris, 1998.

¹⁰⁰ **Bierl, Anton**, « *Le chamanisme* » et la *comédie ancienne*. *Recours générique à un atavisme et guérison* », dans *Methodos*, 7, 2007.
<http://methodos.revues.org/document625.html>

Par conséquent, la transition entre le rituel et le théâtre est supposée se produire quand la croyance en la capacité du chaman à dominer les esprits s'affaiblit et/ou quand l'implication de la communauté dans l'acte rituel diminue, même si l'art du chaman reste respecté. Il est en effet possible que dans un tel processus de déclin, les chamans mobilisent toutes sortes d'astuces, que Kirby nomme actes « para-théâtraux », pour intensifier l'effet de leur performance. Dans de telles conditions, la communauté des croyants est supposée se transformer graduellement en un auditoire, au fur et à mesure que l'élément fonctionnel du rituel disparaît¹⁰¹.

En ce sens, cette théorie n'est pas différente de la théorie du rituel de l'École d'Anthropologie de Cambridge, la création du théâtre étant conçue comme le résultat d'un processus de désintégration d'un certain type de rituel. Dans sa tentative d'imaginer une théorie unitaire, et afin d'assimiler la tradition selon laquelle le théâtre trouve son origine dans le rituel païen de Dionysos, Kirby suggérerait que ce dernier était aussi une forme particulière de chamanisme¹⁰².

La théorie de la performance de Turner-Schechner

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la théorie de l'origine du théâtre à partir des chamans trouve son assise théorique dans l'anthropologie comparée. Au contraire, la théorie de la performance vient du domaine théorique de l'anthropologie symbolique. L'anthropologie symbolique peut être considérée comme une réaction au structuralisme soutenu, entre autre, par Lévi-Strauss. Le structuralisme était fondé davantage sur la linguistique et la sémiotique¹⁰³. Lévi-Strauss s'est aliéné les anthropologues (majoritairement Américains) parce qu'il s'est concentré sur le sens tel qu'il est établi par les contrastes entre divers aspects de la culture et non sur le sens tel qu'il peut provenir des formes de symboles. Les structuralistes insistaient également sur la séparation des actions d'avec les acteurs, tandis que les anthropologues symboliques croyaient aux actions « centrées sur les acteurs¹⁰⁴. » De plus,

¹⁰¹ Kirby, Ernest T., *Ur-Drama - The Origins of Theatre*, New York University Press, 1975, p. 2-3.

¹⁰² Kirby, Ernest T., *Dionysus: A Study of The Bacchae and the Origins of Drama*

¹⁰³ Des Chene, Mary. *Symbolic Anthropology. Dans : Encyclopedia of Cultural Anthropology*, ed. David Levinson and Melvin Ember, Henry Holt & Co, New York, 1996, p. 1274-1278.

¹⁰⁴ Ortner, Sherry B. (1984). Theory in anthropology since the Sixties. *Comparative Studies in Society and History*, 26, p. 126-166.

le structuralisme utilisait les symboles uniquement en fonction de leur place dans le « système » et non en tant que partie intégrale de la compréhension du système¹⁰⁵. Cette division entre l'idéalisme des anthropologues symboliques et le matérialisme des structuralistes a dominé les années 1960 et 1970.

L'anthropologie symbolique peut être subdivisée en deux approches principales. L'une est associée à Clifford Geertz et à l'Université de Chicago, l'autre à Victor W. Turner et à Cornell. David Schneider fut aussi une personnalité majeure pour le développement de l'anthropologie symbolique, même s'il n'entre pas entièrement dans l'une ou l'autre des écoles de pensées ci-dessus. La grande différence entre les deux écoles consiste dans leurs influences respectives.

Geertz, très influencé par le sociologue Max Weber, s'intéressait au fonctionnement de la « culture » et non à la manière dont fonctionnent les symboles dans le processus social. Turner, influencé par Émile Durkheim, s'intéressait au fonctionnement de la société et à la manière dont les symboles fonctionnent dans la société¹⁰⁶. Turner, reflétant ses racines anglaises, s'intéressait beaucoup plus à investiguer si les symboles fonctionnent réellement dans le processus social comme les autres anthropologues symboliques le pensaient. Geertz s'intéressait particulièrement à la manière dont les symboles fonctionnent dans la culture, c'est-à-dire, sur la façon dont les individus voient, ressentent et pensent le monde.

Victor Witter Turner (1920-1983) est la principale personnalité de l'autre branche de l'anthropologie symbolique. Né en Ecosse, Turner fut influencé très tôt par l'approche structurelle-fonctionnelle de l'anthropologie sociale britannique¹⁰⁷.

Cependant, alors qu'il entamait une étude des Ndembu en Afrique, son intérêt passa de l'économie et de la démographie au symbolisme rituel¹⁰⁸. Son approche des symboles était très différente de celle de Geertz.

¹⁰⁵ **Prattis, J. Ian.** Parsifal and Semiotic Structuralism. Dans : *Anthropology at the Edge: Essays on Culture, Symbol, and Consciousness*, Lanham: University Press of America, 1997, p. 33.

¹⁰⁶ **Handler, Richard,** An Interview with Clifford Geertz . Dans : *Current Anthropology*, 1991, 32: p. 603-613.

¹⁰⁷ **Turner, Victor W.,** *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1967, p. 143.

¹⁰⁸ **McLaren, Peter L.,** A Tribute to Victor Turner (1920-1983). Dans *Anthropologica* (N.S.), 1985, 27(1-2): p. 17-22.

Turner ne s'intéressait pas aux symboles en tant que véhicules de « culture » comme Geertz, mais à la place, il étudiait les symboles comme « opérateurs du processus social » et il pensait que « *l'expression symbolique de sens partagés, et non pas l'attrait des intérêts matériels, sont au cœur des relations humaines*¹⁰⁹. » Les symboles « *provoquent l'action sociale* » et exercent « *des influences déterminables poussant les personnes et les groupes à l'action*¹¹⁰. » Turner sentit que ces « opérateurs », par leur organisation et leur contexte, produisent « des transformations sociales ». Ces transformations sociales font cadrer les membres d'une société aux normes de cette société, résolvent les conflits et aident au changement de statut des acteurs.

Ainsi donc, Schechner s'efforça de définir sa théorie de la performance, influencé principalement par Turner : « *Les cultures s'expriment pleinement et sont rendues conscientes d'elles-mêmes dans les performances rituelles et théâtrales... Une performance est une dialectique de "flux", c'est-à-dire, de mouvements spontanés où l'action et la conscience ne font qu'un, et de "réflexion" où le sens principal, les valeurs et les objectifs d'une culture sont vus "en action", tandis qu'ils forment et expliquent le comportement. Une performance est déclarative de notre humanité commune*¹¹¹. » En deux mots, nous dirons que le sens de la « performance » qui est introduit est : la simulation culturelle et sociale ou le changement d'identité.

Les positions de Schechner reflètent les influences d'un grand nombre de modèles de recherche contemporains qui sont des révisions de théories philosophiques, psychologiques et sociologiques antérieures ou des positions nouvelles.

Parmi ses analyses, apparaissent des idées de Jacques Lacan qui soutient que l'« ego » est formé par l'intermédiaire du mimétisme¹¹² ou encore sa théorie de la performance linguistique qui a été proposée par Chomsky (par performance linguistique, il entend le processus et le résultat de l'usage de la langue, c'est-à-dire le comportement linguistique lui-même, qui est dicté et organisé conformément à une connaissance grammaticale

¹⁰⁹ Manning, Frank E., Victor Turner: An Appreciation. Dans: *The Association for the Anthropological Study of Play Newsletter*, 1984., 10(4): p. 20-22.

¹¹⁰ Turner, Victor W., 1967, p. 36.

¹¹¹ Schechner, Richard, *Performance studies: an introduction*, ed. Routledge, 2002, p. 13.

¹¹² Leader, Darian, *O Lacan με εικόνες*, trad. Γιάννης Σταυρακάκης, éd. Διάλογος, Athènes, 1999.

sous-jacente ou à un système linguistique abstrait, mais est influencé par d'autres facteurs extérieurs¹¹³).

Naturellement, apparaissent encore plus fortement les thèses du sociologue Erving Goffman, pour lequel la société n'est pas une structure unifiée. Nous agissons en fonction du cadre dans lequel nous sommes obligés d'évoluer. Le cadre que nous devons considérer n'est pas la société en général mais le contexte. Cependant, existe le cadre plus large qui constitue la base de nos échanges sociaux quotidiens de personne à personne, de cette « activité théâtrale ». La vie est un théâtre. Le monde entier est une scène et nous sommes de simples acteurs. Dans notre vie quotidienne, nous émettons deux signaux dans nos interactions sociales. L'expressivité de l'individu est constituée par deux sortes de signaux différents : l'impression qu'il donne et l'expression qu'il émet. Nous nous habillons pour causer une impression et nous suivons et évaluons continuellement les impressions que nous créons. Nous participons sans cesse à une « cérémonie » d'interactions. De la même façon qu'en accueillant chez nous des visiteurs, nous leur montrons certaines pièces, mais en gardons d'autres hermétiquement fermées, hors des regards, ainsi nous présentons certains morceaux de nous-mêmes mais en cachons d'autres¹¹⁴.

Mais c'est Turner qui avait très certainement fourni le point principal de la thèse de Schechner : qu'il n'y a pas de lien génératif entre le rituel et le théâtre, parce que ce sont des reflets différents d'un seul et même type d'activité humaine, la « performance¹¹⁵. » Cette activité est caractérisée par la combinaison de deux éléments principaux, « le spectacle » et « l'efficacité », qui en proportions variables créent le continuum de toutes sortes de performances. Cette combinaison ne peut être séparée, et même aux extrêmes du continuum aucun élément simple n'existe dans sa pureté ; en d'autres termes, il n'y a ni spectacle absolu, ni efficacité absolue.

Lorsque l'élément de spectacle l'emporte, le résultat est ce qu'on appelle couramment « théâtre » ; et quand l'élément d'efficacité l'emporte, c'est le « rituel ». De plus, les proportions entre ces deux éléments peuvent être modifiées à volonté, selon l'intention de l'interprète. L'implication

¹¹³ **Yule, George**, *Πραγματολογία*. Επιμ., μτφρ. Θ.-Σ. Παυλίδου, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2006.

¹¹⁴ **Goffman, Erving**, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, éd. Αλεξάνδρεια, Αθήνες, 2006.

¹¹⁵ **Schechner, Richard**, *Performance theory*, Routledge, 2003, p. 120.

est que, par contraste avec les théories précédentes, la transition d'un extrême à l'autre n'est pas unidirectionnelle : tout comme le théâtre peut se transformer en rituel, le rituel peut se changer en théâtre. Pour Schechner, le théâtre – ou ce qu'il nomme le « théâtre esthétique » – a atteint ses sommets pendant les périodes où la proportion entre ces deux éléments était équilibrée¹¹⁶.

En résumé, nous dirons que la théorie de Schechner se développe sur deux plans. Il considère : a) la vie individuelle et sociale comme une sorte de théâtre, et b) les représentations théâtrales comme une sorte d'interaction ou osmose individuelle et sociale.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 123.

B3. Autres théories sur les origines du théâtre grec

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les théories qui furent développées sous l'influence directe du courant engendré par l'approche anthropologique, attribuèrent à l'origine du théâtre des racines religieuses. Comme nous l'avons également évoqué, celui qui a principalement contesté ces théories fut Pickard-Cambridge dans son ouvrage *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Les matériaux de recherche qu'il a utilisés pour fonder ses positions sont les textes antiques et les peintures sur vases. L'idée de base exprimée par Pickard-Cambridge est que les différents genres du théâtre grec naquirent indépendamment l'un de l'autre et furent associés aux fêtes dionysiaques seulement après qu'ils aient atteint la forme sous laquelle nous les connaissons aujourd'hui¹¹⁷. Il faut souligner que Pickard-Cambridge d'une part et les tenants de la théorie rituelle d'autre part ont géré de façon fort différente le manque d'éléments probants concernant l'origine du théâtre.

Pour Pickard-Cambridge, la rareté des éléments probants circonscrit les conclusions qui peuvent en être tirées. Il a même été jusqu'à n'utiliser que les éléments qui étaient concluants à eux seuls sans qu'il soit besoin de les compléter par une quelconque hypothèse. Au contraire, les tenants de la théorie rituelle essayèrent de formuler des rapports et des liens entre les parcelles d'éléments tout en complétant le manque de preuves par des hypothèses théoriques. Ainsi leurs conclusions semblent davantage tenter d'expliquer les causes de l'origine du théâtre que l'origine du théâtre proprement dite¹¹⁸. En fait, le processus se déroulait selon une succession d'identités supposées : le développement de l'homme de l'animal à l'humain; le développement de la société du primitif au civilisé; le développement des êtres humains de l'enfant à l'adulte. Les études anthropologiques furent donc rejointes par les études du comportement animal et de la psychologie développementale, notamment celles de Karl Groos. Dans *The Play of Animals*, Groos faisait l'hypothèse que certains animaux nécessitaient un jeu juvénile pour mettre au point les comportements types qui, sans être instinctifs, sont nécessaires à leur survie¹¹⁹. Et dans *The Play of Man* (1901), il étendait cette thèse à

¹¹⁷ **Pickard-Cambridge, A. W.**, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon, Oxford, 1927.

¹¹⁸ **Webster, T.B.L.**, dans *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, ed. M. Platnauer, Oxford, 1968, p. 98-99.

¹¹⁹ **Groos, Karl**, *The Play of Animals*, trad. Elizabeth L. Baldwin, éd. Kessinger Publishing, 2005.

l'homme, tout en élargissant son étude à l'exploration de la source de plaisir que nous trouvons dans le jeu¹²⁰. Le lien entre jeu et théâtre semblait évident : beaucoup de langues, y compris l'anglais, se réfèrent au théâtre en tant que « jeu » (play), et à sa prestation en tant que « jouer » (playing). Une étude plus tardive et plus complète est l'*Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu* de Johan Huizinga. Huizinga suggère que le jeu précède et est une condition nécessaire (mais pas suffisante) à la formation de la culture¹²¹. Tous ces éléments ont fait leur chemin dans les discussions sur les origines du théâtre.

Une des premières tentatives, et en raison de la nature non spécifique et générale de son traitement et de ses conclusions, qui ont joué le plus grand rôle dans l'exploration des débuts primitifs du théâtre, fut celle de Loomis Havemeyer. Loomis Havemeyer déclarait son allégeance à « la grande doctrine moderne de l'évolution » et se proposait de faire pour le théâtre ce que Frazer avait fait pour la religion - trouver ses origines dans des formes primitives simples. Il trouvait « *des stades simples et des formes non développées* » de toutes les institutions chez les peuples primitifs : « *Ce que nous voulons montrer est que le théâtre primitif est l'antécédent direct de toutes les formes modernes, et donc que sa connaissance est nécessaire, afin d'étoffer la perspective et d'offrir un laps de temps suffisant pour permettre une conception de l'évolution de cette forme sociale*¹²². » Et bien sûr, la théorie vient combler les lacunes dans l'enchaînement des preuves. En remarquant qu'il n'y a pas trace d'étapes intermédiaires entre les cérémonies théâtrales primitives et le théâtre hautement sophistiqué de la Grèce ou du Japon, Loomis Havemeyer reste confiant. « *Mais en dépit de l'absence d'une succession complète de formes intérimaires* », écrit-il, « *il reste très peu de doute qu'on obtient là, dans l'expansion du théâtre, le même développement de forme en forme, dans une succession connexe, qui caractérise le processus d'évolution ailleurs dans la nature et la société*¹²³. »

Les érudits spécialistes de l'antiquité ne semblent pas avoir été influencés par les explications ethnologiques car ils ne citent, dans leurs références bibliographiques, ni Murray ni Cornford. Pour eux, le théâtre grec est abordé comme un genre particulier et distinct, et il est étudié dans son

¹²⁰ **Groos, Karl**, *The Play of Man*, trad. Elizabeth L. Baldwin, Appleton, New York, 1901.

¹²¹ **Huizinga, Johan**, *Homo ludens; a study of the play-element in culture*, Beacon Press, Boston, 1971.

¹²² **Havemeyer, Loomis**, *The drama of savage peoples*, Yale University Press, 1916, p. 6.

¹²³ *Ibidem*, p. 121-122.

espace et son lieu, en relation uniquement avec les éléments grecs qui ont été sauvegardés jusqu'à nos jours. Tout en appréciant les différences culturelles, ils ne s'intéressent pas à l'étude du théâtre grec en relation avec les rituels des peuples primitifs ni à son étude comparée avec les genres théâtraux qui se sont développés par exemple en Asie ou en Afrique¹²⁴. D'ailleurs la religiosité des Grecs de l'antiquité est un sujet qui suscite beaucoup d'interrogations. La plupart des éléments montrent un peuple plus enclin à l'athéisme qu'à la croyance religieuse. « *Les Grecs sensés de l'antiquité ne pouvaient croire ni adopter une religion fondée sur des fictions extravagantes qui attribuaient à la divinité des actes aussi contradictoires avec l'idée qu'en donne la raison. Il y avait donc chez les anciens, la religion vulgaire et poétique, qui était rejetée par les hommes raisonnables et éclairés, par les philosophes de l'antiquité qu'on a souvent accusés d'être athées sous ce prétexte, religion qui était souvent bafouée sur le théâtre par les poètes eux-mêmes*¹²⁵. »

La tradition des érudits classiques, représentée par Ridgeway et Pickard-Cambridge, est reflétée par les positions de Gerald F. Else qui rejette complètement la notion des origines rituelles du théâtre et soutient à la place que la tragédie grecque fut la création intentionnelle de deux hommes, Thespis et Eschyle¹²⁶. Les débuts de la tragédie sont donc déplacés hors du monde flou et mystérieux du culte et du rituel pour être réimplantés dans les actes conscients d'hommes doués de raison. Thespis est considéré comme l'inventeur de la *tragédie*, l'expression par l'acteur du « *contenu épique, tiré du mythe héroïque, dans la forme solonienne (vers iambiques) combinée aux chants choraux*¹²⁷ » – qui a ainsi réuni le héros épique, l'imitation et le vers iambique. Ce qui était présenté était le *pathos* du héros, sa souffrance dans un moment de désastre ou d'échec. Thespis donc a inventé la « tragédie » mais ce n'était pas encore du théâtre tragique. Celui-ci fut la contribution d'Eschyle, qui tenta d'expliquer la cause du *pathos* thespien et fut ainsi amené à se projeter « *au dehors, au devant et au dessus du pathos, dans les trois dimensions de l'espace, du temps et de la relation à Dieu*¹²⁸. » Cette expansion provoqua une série de changements techniques et dramaturgiques, incluant l'augmentation du nombre des acteurs, le développement de

¹²⁴ **Vince, Ronald W.**, *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*, Greenwood Press, 1984, p. 20.

¹²⁵ **Rolle, P. N.**, *Recherches sur le culte de Bacchus*, vol. 2^e, J. S. Merlin, Paris, 1824, p. 22.

¹²⁶ **Else, Gerald F.**, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, New York, 1972.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 63.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 83.

l'*agon* ou conflit, la concentration sur le héros et sur son choix tragique, etc. Mais c'est avec l'acte créatif d'Eschyle que le théâtre tragique est né.

La théorie d'Else est rationnelle, étroitement concentrée, et elle suppose qu'une décision consciente de l'homme détermine le changement culturel et artistique. Elle fait appel aux attributs humains familiers pour expliquer le changement et non pas aux « *énergies insaisissables, quasi-naturelles*¹²⁹. » Par exemple, l'idée dans *La Poétique* que la tragédie était liée au drame satyrique est rejetée par Else comme étant de la propagande pro doriennne. Donc, Else soutient que la Tragédie et la comédie eurent des origines tout à fait différentes, et que le drame satyrique fut introduit dans les concours tragiques en réponse aux protestations publiques contre un régime persistant de mort et de désastre. Comme il le dit, « *les Athéniens n'étaient pas différents des autres peuples, ils voulaient rire de temps à autre*¹³⁰. »

Deux autres études sur les origines du théâtre grec méritent l'attention. Toutes deux appliquent volontairement au problème des méthodes dérivées d'autres disciplines.

La première est celle qu'a proposée August Carl Mahr. Sa théorie est fondée sur plusieurs suppositions :

- a) que l'acteur thespien fut ajouté au dithyrambe choral,
- b) que le conflit est un ingrédient nécessaire du drame
- c) que l'art grec en général était déterminé par un sens du fini, et
- d) que cet art révèle par conséquent une structure clairement définie, tactile même¹³¹.

Mahr applique donc les méthodes de la critique d'art à son étude du développement du spectacle visuel. Il soutient qu'avec l'introduction de l'acteur, l'attention première s'est déplacée du centre de l'espace de danse chorale (orchestre) vers un point sur la circonférence du cercle, et que ce changement a aidé à déterminer la nouvelle forme de la représentation. Puisque le conflit est une nécessité dramatique, « *l'action dramatique devait inévitablement se développer entre (le) chœur et l'acteur unique, et (par conséquent) les situations ne pouvaient être dramatisées que sur la base d'un schéma cinétique unique, la relation*

¹²⁹ Lesky, Albin, *Greek Tragedy*, éd. E. Benn, 1979, p. 28.

¹³⁰ Else, Gerald F., *Aristotle's Poetics: The Argument*, University of Michigan Press, 1967, p. 25.

¹³¹ Mahr, August Carl, *The origin of the Greek tragic form: A study of the early theater in Attica*, Prentice-Hall, 1938.

*d'un individu à un groupe*¹³². » La théorie de Mahr est ingénieuse même si elle ne convainc pas. Elle ne semble pas avoir eu un quelconque impact sur les études classiques ou sur les théories plus générales des origines du théâtre. On peut admettre, cependant, qu'elle n'entre pas en conflit avec l'idée d'Else sur l'origine thespienne de la *tragodia* ; et l'insistance de Mahr sur le spectacle visuel suggère une relation entre la forme dramatique et l'espace théâtral qui a été trop peu explorée.

La seconde étude, plus récente, a été proposée par Francisco R. Adrados. Adrados rejette à la fois l'origine spécifiquement dionysiaque du théâtre grec et l'hypothèse d'Else : « *Le théâtre est un phénomène omniprésent, dont les racines sont toujours les rituels lyriques, de type mimétique, et nous ne pouvons séparer le théâtre grec des rituels grecs afin de l'interpréter comme le résultat d'une synthèse littéraire de deux formes littéraires, non mimétiques*¹³³. » L'objectif propre d'Adrados est « *de démontrer en détail comment le passage des cultes agricoles (pas toujours héroïques) aux diverses formes théâtrales est devenu possible*¹³⁴. » Dans ce but, il utilise la méthode linguistique pour analyser les nombreux textes dramatiques selon leurs « unités élémentaires », qu'il décrit comme des « passages de contenu similaire et de forme similaire », l'équivalent littéraire des morphèmes ou mots.

La méthode est clairement analogue au procédé par lequel les langues perdues sont reconstituées à partir des données préservées par leurs descendants ultérieurs. Adrados procède à l'identification et l'analyse d'unités élémentaires, non seulement de textes dramatiques, mais de rituels antiques tels qu'ils sont reconstitués à partir des relations archéologiques et historiques. Bien qu'il se limite au départ au matériau grec, Adrados note des parallèles entre les unités élémentaires du théâtre et du rituel grecs et celles d'autres peuples afin de vérifier ses conclusions. Mais il ne cherche pas à spéculer sur l'origine de ces traits communs.

En résumé, la procédure est la suivante :

- 1) analyse des unités élémentaires pour identifier les plus anciennes,
- 2) vérification des résultats dans les termes des rituels antiques grecs,
- 3) reconstitution de l'histoire des genres dramatiques alors qu'ils subissaient une différenciation, une polarisation, etc., et

¹³² *Ibidem*, p. 54.

¹³³ **Adrados, Francisco Rodríguez**, *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*, Brill Archive, 1975, p. 7.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 6.

4) mention des parallèles en dehors de la Grèce et en dehors du théâtre.

Les unités élémentaires figurant au centre de cette procédure sont les suivantes : hymnes, supplications, prières, sacrifices, concours, reconnaissances, bénédictions, malédictions, actions de grâce, chants funéraires, et chants nuptiaux et triomphaux.

Les conclusions d'Adrados incluent le postulat que tout le théâtre grec provient du *komos*, « un chœur qui bouge, pour exécuter une action cultuelle, avec une procession et de la danse¹³⁵ », mais évidemment les cultes et leurs rituels associés pouvaient différer autrement. Quant à la différenciation des genres, il l'explique ainsi : il soutient que la tragédie et le drame satyrique provinrent des *komoi* « dans lesquels les héros étaient célébrés et dont certains acteurs appelés *tragodoi* devinrent les spécialistes¹³⁶. » Il suggère que la Comédie est une création plus tardive, dérivée d'autres rituels que la tragédie et la pièce satyrique, et modelée sur la forme tragique.

Finalement, Adrados fait l'hypothèse d'une forme primitive indifférenciée de rituel dramatique qui commença une différenciation générique avant de se transformer en théâtre. C'est une étude sophistiquée, mais qui nous renvoie une fois de plus aux origines rituelles et à une source commune à toutes les formes théâtrales grecques.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 16.

B4. Le Mime, oublié des théories sur l'origine du théâtre

L'intérêt pour les origines du théâtre a culminé au passage du XIX^e au XX^e siècle. Les preuves directes des origines du théâtre sont extrêmement rares, même si elles existent ; et la méthodologie, bien que souvent qualifiée de « scientifique » par ses praticiens, commence par dépendre non seulement de la capacité de synthèse de l'imagination humaine, mais, plus sérieusement, d'hypothèses parfois douteuses concernant le comportement humain et le développement culturel à travers le monde¹³⁷.

Les premiers éléments sur l'origine du théâtre nous sont donnés par Aristote dans son traité intitulé « *Περί Ποίσεως* » (Péri Piiseos). Bien que les positions d'Aristote n'aient pas été contestées par les spécialistes, ceux-ci se sont pourtant efforcés de les accorder et de les adapter à leur propre théorie scientifique. Raymond Aron déclare que « *la théorie précède l'histoire*¹³⁸. » De toute façon, nous ne devons pas oublier que chaque chercheur est la création d'une période précise et d'un lieu donné, que ses réflexions et ses conclusions sont déterminées par les exigences et les idéologies en cours, comme par ses préjugés personnels¹³⁹. Et encore, l'histoire du théâtre ne comble pas les lacunes de la connaissance des hommes modernes sur les époques passées. Ces lacunes ne se trouvent pas loin en arrière, attendant d'être comblées par les recherches ultérieures, mais elles sont créées a posteriori, chaque fois que nous voulons assimiler le présent et comprenons qu'il se trouve (ou croyons qu'il se trouve) devant nous, c'est-à-dire qu'il est encore absent de notre vie. L'histoire du théâtre est donc un processus historique identique ; elle se situe dans le cours du temps, évolue continuellement avec l'histoire qu'elle étudie¹⁴⁰ et, comme celle-ci, elle subit les changements, les ajustements et les transformations qu'impose l'écoulement du temps¹⁴¹.

¹³⁷ **Vince, Ronald W.**, *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*, Greenwood Press, 1984, p. 3.

¹³⁸ **Aron, Raymond**, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Gallimard, Paris 1948, p. 111.

¹³⁹ **Vince, Ronald W.**, « Theatre History as an Academic Discipline », dans **Thomas Postlewait-Bruce McConachie** (eds), *Interpreting the Theatrical Past: An Approach to the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City 1989, (p. 1-18), p. 2.

¹⁴⁰ **Certeau, Michel de**, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 124.

¹⁴¹ **Jenkins, Keith**, *Επαναθεώρηση της ιστορίας*, Παπαζήσης, Athènes, 2004, p. 43-44.

En considérant que chaque histoire du théâtre est en même temps la mise en application d'une théorie, nous constatons pour l'essentiel que deux orientations fondamentales ont conditionné le mode de recherche et d'approche des thèmes concernant l'histoire du théâtre : L'une selon laquelle – suivant l'analyse aristotélicienne de la poésie dramatique – le texte théâtral constitue l'axe principal autour duquel tournent les recherches et les interprétations. L'autre qui, incorporant toujours les positions d'Aristote, s'écarte du langage théâtral et dirige son analyse sur la dimension de performance du théâtre¹⁴².

Arthur E. Haigh fut un des premiers à donner l'impulsion qui orienta l'intérêt sur la performance théâtrale et non plus seulement sur le texte ; c'est lui qui présenta l'histoire du théâtre grec d'un point de vue théâtral plutôt que d'un point de vue littéraire¹⁴³. Une définition qui pourrait traduire la perception moderne de la notion de théâtre est celle énoncée par Bernard Beckerman :

« Le théâtre a lieu quand un ou plusieurs êtres humains isolés dans le temps et l'espace se présentent dans des actes imaginés devant un ou plusieurs autres¹⁴⁴. »

Selon la définition de Beckerman, le Mime est du théâtre. Cependant on peut constater que le genre dramatique du Mime ne fait pas partie du champ de recherche des théories précitées sur l'origine du théâtre, alors qu'il constitue une part extrêmement importante de la création dramatique dans la Grèce antique. De fait, selon Aristote, Épicharme et Phormis, qui ont donné forme à la comédie sicilienne, sont considérés comme les précurseurs de la tragédie et de la comédie.

La position de Wilamowitz est peut-être décisive pour la manière dont les chercheurs modernes considèrent la comédie sicilienne¹⁴⁵ :

¹⁴² **Puchner, W.**, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, éd. Πατάκης, Athènes, 1989.

¹⁴³ **Haigh, Arthur E.**, *The Attic theatre; a description of the stage and theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens*, Clarendon Press, 1889.

¹⁴⁴ **Beckerman, Bernard**, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York, 1970, p. 20.

¹⁴⁵ **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003, p. 7.

« À Syracuse ce genre de jeux a été transformé par Épicharme de Mégare en poésie dramatique...Manquait certes le Choeur, mais ils pouvaient introduire des intermèdes de danses et de chants. La comédie moderne aurait pu se développer à partir de ce genre dramatique, si ce n'est que la floraison artistique s'est affaiblie et que la farce, de poème dramatique, est redevenue du mime en prose. Et c'est seulement grâce à l'intérêt que montra Platon, qui était au-dessus des préjugés quant à la puissance réaliste de ce divertissement populaire, lors de sa naissance vers 390 à Syracuse, que nous devons l'arrivée des mimes de Sophron à Athènes et qu'ils furent transmis à la postérité. Épicharme lui-aussi a été sauvé uniquement grâce à l'intérêt d'Athénée pour l'histoire de la littérature, plutôt qu'en raison de sa valeur littéraire. »

Il faut noter que les opinions de Wilamowitz ont joué un rôle très important dans la formation de la perception moderne de toute la littérature classique¹⁴⁶

Ainsi, le Mime de l'Antiquité, estampillé comme « sans valeur littéraire », ne suscite l'intérêt ni de la recherche littéraire, ni même de la recherche théâtrale.

Comme nous le montrerons ci-après, la comédie sicilienne est un développement de la farce dorienne et aucun de ses éléments ne remonte aux cérémonies religieuses. Dans ce genre dramatique, les partisans de la *théorie rituelle* ne peuvent donc pas trouver d'arguments susceptibles de justifier leur point de vue. D'abord, parce que l'élément rituel de la danse est totalement absent de la représentation et ensuite, parce que la représentation d'un chapardage de fruits ou d'un médecin ridicule au galimatias savant incompréhensible pour les gens ordinaires – qui sont les sujets de la farce dorienne – ne provient en aucun cas de cérémonies religieuses.

¹⁴⁶Armstrong, Michael & Buchwald, Wolfgang & Calder III, William M., *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff Bibliographie 1867–1990*, Hildesheim, 1991.