

AVANT-PROPOS

Matteo CAPPONI
Université de Lausanne
matteo.capponi@unil.ch

Pierre VOELKE
Université de Lausanne
pierre.voelke@unil.ch

Ce volume des *Cahiers du théâtre antique* rassemble des contributions présentées lors d'un colloque organisé en octobre 2023 à l'Université de Lausanne autour du « Corps acteur dans le théâtre grec antique ». Aux contributions des participant-e-s au colloque s'ajoutent deux autres articles que nous avons sollicités par la suite et qui viennent compléter et enrichir le volume, ceux de Laura Gianvittorio-Ungar et de Heide Frielinghaus¹.

Le colloque visait à réfléchir sur l'outil majeur des acteurs et choreutes en Grèce ancienne : le corps jouant et dansant. Notre ambition était de réunir et de faire dialoguer des approches différentes, qu'elles se fondent sur les sources textuelles – à commencer par les textes dramatiques eux-mêmes – ou sur les sources iconographiques, sur d'autres traditions théâtrales ou encore sur l'expérimentation à travers la performance et la recreation contemporaines.

Mais l'idée vient de plus loin. Le colloque s'inscrivait en effet dans la continuité d'une manifestation qui a marqué l'inauguration du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne (CET) en novembre 2021. Ce colloque inaugural invitait les membres du Centre à réfléchir sur le même sujet, celui du « Corps acteur », de manière à illustrer la diversité et la complémentarité des approches coexistant en son sein. L'idée nous a paru si féconde que nous avons cherché à la développer en nous concentrant sur la seule période antique. Et sans doute une approche plurielle est-elle requise pour saisir un objet aussi fugace que celui de la performance. De fait, si les textes et l'iconographie

¹ Même si elle n'est pas présente dans ce volume, nous n'oublions pas l'intervention, lors du colloque, d'Alexa Piqueux, dans laquelle elle revenait sur certains aspects de son livre central sur le corps comique (Piqueux 2022).

la reflètent, ils la transposent dans le même temps, en recourant chacun à des codes différents. Par ailleurs, la variété des pratiques, en chœur ou en solo, avec chant ou avec danse, oblige à prendre en compte un ensemble complexe de paramètres, tels que le cadre historique, les codes esthétiques ou les variations locales : l'éclairage des historiens et des archéologues s'impose à côté de celui des philologues. Enfin, le regard des créateurs et créatrices nous paraissait essentiel pour rendre compte de l'expérience physique et intime propre à l'acteur mobilisant son corps. Cette diversité de perspectives et de réflexions se retrouve dans ce volume et nous espérons qu'elle contribue à sa richesse et à sa singularité.

La thématique même du volume s'inscrit dans un courant plus large, celui de l'histoire du corps. Suite à l'émergence d'une « histoire du sensible », dans les années 80, complémentaire de l'étude des mentalités et des témoignages matériels, la question du corps s'est également imposée dans les sciences de l'Antiquité². Un volume paru en 2015, intitulé *L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historique*, rend compte de ce développement³. Dans l'introduction, Florence Gherchanoc évoquait les multiples approches possibles relatives à la question du corps, telles que les reflétaient les parutions les plus récentes : « sur les fluides et la physiologie, sur l'apparence, sur le corps comme élément de distinction, sur les corps des citoyens, des femmes, des jeunes, des travailleurs, des esclaves, des étrangers, des barbares, des dieux, etc., sur la nudité, sur les corps vêtus et les parures, sur les corps sales, sur la laideur ou la beauté, sur les attitudes et les gestes corporels qui leur sont associés, sur les corps malmenés, sur le corps gourmand, sur les interactions ou décalages qui existent entre différentes formes de discours écrits comme iconographiques relatifs au corps »⁴. L'auteure soulignait à la suite la nécessité d'étudier ces questions en « les [considérant] dans toutes leurs dimensions – dimensions sociales, politiques, religieuses, économiques, techniques, psychologiques, esthétiques, propres à une société spécifique, en un temps donné, pour un groupe ou un individu particulier », appelant de ce fait à une approche interdisciplinaire telle que la nôtre⁵.

On le voit pourtant, la question du corps théâtral ne transparait pas dans cette liste. Comme si l'intérêt pour le corps physique reléguait dans une autre sphère le corps

² Voir Corbin 2006 pour une description de cette approche, initiée dans les années 80 par l'auteur de l'article. Pour un historique de la question telle qu'elle a été abordée dans le cadre des sciences de l'Antiquité, voir Bodiou, Mehl 2015.

³ Dans l'introduction, Florence Gherchanoc recense les parutions les plus importantes sur le sujet. Chaque article propose en outre l'historiographie d'un domaine particulier relatif au corps, avec une bibliographie *ad hoc*. On mentionnera depuis la parution du *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité* (Bodiou, Mehl 2019).

⁴ Gherchanoc 2015, p. 10-11.

⁵ Gherchanoc 2015, p. 9-10.

théâtral, ce corps costumé, masqué, autrement dit « artificiel ». C'est ailleurs qu'il faut chercher les traces de ce corps (d')acteur, dans les études consacrées aux costumes, aux masques, à la danse, ou encore à l'iconographie⁶. Pour cette raison, se limiter au champ du théâtre pour y observer les emplois du corps ne signifie pas du tout qu'il faille réduire la variété des approches, au contraire ! Il s'agit plutôt de faire réapparaître le corps acteur, de lui redonner une matérialité en recourant à des approches aussi diverses que l'archéologie, la philologie, l'anthropologie, mais aussi le comparatisme et la pratique artistique. C'est ce que tente modestement ce volume.

La partie initiale est centrée sur la gestualité telle qu'elle se donne à lire et penser dans les textes antiques, avec une place de choix réservée à Aristophane. Ainsi, en guise d'ouverture, Sophie Bocksberger réfléchit sur l'usage chez Aristophane d'un terme clé dès lors qu'il est question de gestualité et de danse : *schéma*. Le *schéma* est ici interprété comme ce qui permet au corps d'être producteur de sens, en rendant « perceptible une identité, un état, une action particulière », comme ce qui confère au corps une lisibilité et en fait donc un instrument de *mimésis*. Dans le même temps, Sophie Bocksberger montre comment le *schéma* est au cœur du dispositif comique en jouant sur l'écart entre ce qu'il est censé représenter et la manière dont il est pris en charge par le personnage (et donc l'acteur) de comédie.

Pour sa part, Ghislaine Jay-Robert nous invite à penser les stratégies développées par la dramaturgie aristophanienne au début des comédies pour permettre à l'acteur de prendre possession du corps de son personnage et de l'incarner dans l'espace scénique, aux yeux des spectateurs ; cette prise de possession du personnage par le corps acteur passe en premier lieu par les mouvements et les déplacements, mais aussi par une forme de « théâtralisation des sensations », dans laquelle les références aux perceptions visuelles, auditives, olfactives ou tactiles permettent à l'acteur de pleinement assumer la corporéité de son personnage.

⁶ La liste est longue, des recherches sur le corps comique (Hughes 2012, Compton-Engle 2015, Piqueux 2022) ou satyrique (Voelke 2001), à celles sur le geste (Telò 2002a, 2002b ; Capponi 2021), sur le masque (Wiles 1991, 2007, Filacanapa, Freixe, Le Guen-Pollet 2022), sur la danse (Gianvittorio 2017), sur la question du réalisme dans le jeu de l'acteur antique (Csapo 2010) ou sur l'expérience en laboratoire théâtral (Andrisano 2006), pour ne donner ici que quelques exemples. L'ouvrage *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession* (Easterling, Hall 2002), lui-même interdisciplinaire, contient les contributions de Green 2002, Sifakis 2002 et Valakas 2002, en lien direct avec notre propos. Nombre d'intervenant-e-s du colloque ont contribué à l'approfondissement de la problématique ; on trouvera mention de leurs propres recherches dans les articles qu'ils et elles signent.

Alors que les deux premiers articles prennent en compte la production aristophanienne dans sa globalité, Pierre Voelke se concentre sur une pièce singulière, *Les Guêpes*, et l'appréhende dans sa continuité narrative, en prenant comme fil conducteur la gestualité du héros, Philocléon. Cette gestualité – avec ses nombreuses variations, jusqu'au point culminant que constitue l'*exodos*, saturée de références aux figures accomplies par des personnages qui se confrontent dans une forme d'*agôn* chorégraphique – constitue tout à la fois un extraordinaire terrain d'expérimentation pour l'acteur et un ressort essentiel dans la définition du personnage et le balisage de son parcours à travers la pièce.

La contribution de Laura Gianvittorio-Ungar nous fait aborder un autre genre, le drame satyrique, et nous ouvre à une autre dimension de la gestualité théâtrale : sa dimension sonore. S'inscrivant dans le champ des recherches en « choreomusicology » et enrichissant la réflexion par une prise en compte de la documentation iconographique, l'article montre comment le corps des satyres, corps bondissant et corps fréquemment « augmenté » par la manipulation d'accessoires, est porteur d'une gestualité qui se manifeste volontiers auditivement dans une forme de tapage et de vacarme. Cette enquête sur la dimension sonore de la gestualité satyrique conduit à réfléchir plus largement sur la confluence de stimuli de natures diverses, notamment cinétiques et acoustiques, dans l'expérience de la *choreia*.

Dans un essai qui clôt cette première partie, Karin Schlapbach propose d'envisager la gestualité non plus comme le reflet mimétique d'une parole ou d'un sens qui lui préexisteraient, mais à l'inverse comme une forme de stimulus permettant d'accéder à la parole. La réflexion s'appuie en premier lieu sur un passage de la *Poétique* d'Aristote (17, 1455a 22-32) ; Aristote y défend l'idée selon laquelle le poète, pour composer des histoires (*muthoi*) et pour leur donner l'expression (*lexis*) adéquate, doit recourir aux gestes (*schémata*) ; des gestes qui, eux-mêmes, vont permettre de ressentir des émotions (*pathè*) et, à partir de là, de trouver les mots les plus persuasifs. Cette image aristotélicienne du poète pour lequel gestes et mouvements sont la voie qui conduit aux mots est mise en parallèle avec la figure de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle ; une figure dont le statut de prophétesse encourage le rapprochement avec la figure du poète, et dont l'état physique, et donc également les gestes et mouvements, conditionnent son discours ; un discours qui s'avère ainsi ancré dans son corps. Au final, autant l'image aristotélicienne du poète que la figure eschyléenne de Cassandre peuvent servir de modèle pour l'acteur activant son corps pour mieux s'approprier les mots de son personnage.

Dans un volume consacré au corps acteur, place devait être faite à la très riche documentation iconographique qui nous donne à voir ce corps acteur, le corps de l'acteur comique en particulier. Dans ces représentations figurées où la parole est absente, c'est le seul corps, avec ses gestes et postures, mais aussi avec son costume, son masque ou ses accessoires, qui est porteur du sens livré au décryptage et à l'interprétation de l'observateur. Carmela Roscino s'intéresse aux vases de Grande Grèce et de Sicile représentant des acteurs de comédie endossant des rôles féminins. Elle met en évidence notamment le rôle essentiel du masque dans les mécanismes du comique. Dans les différentes images analysées ressort en effet le jeu de contrastes entre les masques des personnages féminins, qui font apparaître des visages caractérisés par la laideur et la disgrâce, et les postures et l'habillement qui suggèrent à l'inverse les caractéristiques attendues du corps féminin, tantôt bienséance tantôt pouvoir de séduction. Les effets de contraste, et donc les effets comiques, créés par le masque apparaissent plus nettement encore dans les scènes de travestissement où l'acteur porte sur le visage un masque de vieillard ou d'esclave, tout en étant vêtu d'habits féminins et tout en tenant dans la main, du moins pour l'un d'entre eux, le masque de jeune fille qui cachait sa véritable identité.

Heide Frielinghaus s'intéresse quant à elle aux représentations, particulièrement nombreuses, d'acteurs de comédie endossant le rôle d'esclave. Les images analysées, qui vont de la fin de la République au Bas-Empire, se situent sur des supports variés, peintures murales, mosaïques, bas-reliefs ou encore figurines coroplastiques. L'article met en évidence l'importance des gestes et des postures pour le processus interprétatif de ces images et pour l'identification des situations narratives en jeu. L'importance de ces variations dans la posture et la gestuelle ressort notamment de l'analyse d'un motif de comédie récurrent, à la fois dans les textes et les images : l'esclave assis sur un autel. Si le motif semble identique d'un support à l'autre, les variations même légères invitent à réinterpréter chaque occurrence dans sa spécificité, comme porteuse d'un sens nouveau.

La troisième partie propose deux ouvertures comparatistes, du côté du Japon et de l'Inde. Maxime Pierre revient dans un premier temps sur le concept de *mimésis* dans la *Poétique* d'Aristote, en soulignant son lien fondamental avec le travail de création du poète et, à l'inverse, le lien tout à fait marginal qu'il entretient avec le jeu de l'acteur. L'article se concentre dans un second temps sur la notion de *monomane* dans les traités théoriques que Zeami consacre à l'art du *nô* dans le premier tiers du xv^e siècle. Par contraste avec la *mimésis* aristotélicienne, la notion renvoie à la pratique imitative de l'acteur au moyen de son corps ; pratique hautement stylisée, loin de tout réalisme et de

toute incarnation psychologisante⁷. La place centrale de la notion de *monomane* chez Zeami fait ressortir, par comparaison, la place marginale qu'occupe le jeu de l'acteur dans la *Poétique* d'Aristote. Dans le même temps, elle nous offre un modèle concret à partir duquel il est possible de réfléchir sur le jeu de l'acteur antique, tout en se gardant de toute projection.

Pour sa part, Nadia Cattoni nous emmène en Inde, en centrant son analyse sur une œuvre en langue braj du XVIII^e siècle, *Sakuntalā Nāṭaka* du poète Nevaz. Adaptation d'une pièce sanskrite du IV^e ou V^e siècle qui s'inspire elle-même d'un épisode du *Mahābhārata*, l'œuvre de Nevaz s'inscrit ainsi dans une longue tradition. Quand bien même le second mot du titre, *Nāṭaka*, renvoie à une forme théâtrale, les conditions de performance de cette œuvre aux caractéristiques énonciatives mixtes – entre narration et dialogues – demeurent incertaines : récitation, jeu, mime, danse ? Rappelant quelques-uns des concepts essentiels développés par le *Nāṭyaśāstra*, traité d'art dramatique du III^e ou IV^e siècle, autour du jeu de l'acteur, Nadia Cattoni relit à leur lumière quelques passages du premier livre du *Sakuntalā Nāṭaka* dans lesquels les notations relatives au corps et à la gestualité des personnages peuvent être lues à la fois comme évocations poétiques et comme indications pour une possible performance.

La dernière partie explore diverses manières contemporaines de réinventer le corps et le geste de l'acteur antique. Marie-Hélène Delavaud-Roux rend compte d'une expérience chorégraphique, dont elle a elle-même assuré la performance lors du colloque lausannois, autour de deux passages euripidéens : un chant de l'*Iphigénie à Aulis* (v. 1475-1499) dans lequel l'héroïne, au seuil de son sacrifice, invite le chœur à danser et chanter pour Artémis ; un chant du chœur de l'*Oreste* (v. 316-347), tout à la fois chant de lamentation sur le sort du héros poursuivi par les Érinyes et chant de supplication adressé à ces dernières. Il ne s'agit pas ici de reconstituer la danse de l'acteur et du chœur antiques, mais de proposer une récréation plausible qui s'appuie tout à la fois sur la métrique, la musique conservée (s'agissant du passage de l'*Oreste*) et l'iconographie.

De leur côté, Matteo Capponi et Matthieu Pellet s'intéressent aux usages de l'Antiquité dans les jeux-vidéos et notamment à la place qu'y occupe le théâtre antique, à la fois comme réalité architecturale et comme performance. L'analyse se concentre sur *Assassin's Creed Odyssey* (2018), premier jeu qui accorde une place d'une certaine

⁷ La démonstration développée par Maxime Pierre reçut, lors du colloque, une illustration particulièrement éclairante grâce à la performance proposée par l'acteur *nō* Masato Matsuura sur la scène théâtrale de la Grange de Dorigny.

importance au théâtre grec. La reconstitution du théâtre de Dionysos Éleuthéreus à Athènes et d'une scène des *Cavaliers* d'Aristophane qui s'y joue permet de mettre en évidence tout à la fois une certaine ambition réaliste au service d'un projet pédagogique et les limites de ce réalisme, imposées par la volonté de divertir et de ne pas heurter les sensibilités ; ainsi le corps comique se trouve-t-il neutralisé, désormais privé de son phallus postiche, de ses rembourrages fessiers et ventraux, de son masque grimaçant.

Isis Fahmy et Benoît Renaudin reviennent sur leur spectacle *Lavinia*, créé en septembre 2023. Adaptant un roman d'Ursula K. Le Guin qui propose une relecture de l'*Énéide* de Virgile centrée sur la figure de Lavinia, le spectacle expérimente la technologie de capture de mouvements (*motion capture*) qui permet de dédoubler le corps de l'actrice, à la fois présente sur scène et projetée sur un écran sous la forme d'un avatar évoluant dans un monde virtuel. Dans ce regard réflexif sur leur expérience, Isis Fahmy et Benoît Renaudin reviennent sur leur recherche d'une nouvelle corporéité et d'un langage scénique inédit, né de l'utilisation en direct de la captation de mouvements, et sur la valeur heuristique qu'a pu revêtir, dans cette recherche, leur découverte de la gestuelle de l'acteur antique. Leur ambition de « ressusciter » le corps de l'héroïne Lavinia illustre on ne peut mieux le projet général de ce volume, comme on le voit, qui visait lui-même à restituer au corps acteur sa plastique, sa sonorité, son dynamisme, en bref, sa vie.

Ni le colloque ni la présente publication n'auraient pu se faire sans le soutien d'un certain nombre de personnes et institutions. Nous tenons ainsi à remercier chaleureusement l'Association suisse pour l'étude de l'Antiquité (ASEA) et sa présidente, Karin Schlapbach, la Société académique vaudoise, l'Université de Lausanne et en son sein la Section d'archéologie et des sciences de l'Antiquité, le Centre d'études théâtrales (CET) et le Centre interdisciplinaire d'histoire et sciences des religions (CIHSR). Notre reconnaissance va également à Ombretta Cesca, Anne-Françoise Jaccottet, Nicolas Lonfat, Adrian Spillmann, Lucie Thévenet, qui, de diverses manières, nous ont apporté leur aide. Nous adressons enfin nos plus vifs remerciements à Marie-Pierre Noël et Michel Fartzoff pour la confiance qu'ils nous ont témoignée en acceptant de publier les actes de ce colloque dans les *Cahiers du théâtre antique*, ainsi qu'à Peter Vogelpoel pour son efficacité et son professionnalisme dans la mise en page du volume.

Bibliographie

- Andrisano A., *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla dramaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Rome, Carocci, 2006.
- Bodiou L., Mehl V., *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- Bodiou L., Mehl V., « Le corps antique et l'histoire du sensible. Esquisse historiographique », dans Gherchanoc F. (éd.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité. Bilan historiographique (Dialogues d'histoire ancienne. Supplément, 14)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 151-168.
- Capponi, M., *Parole et geste dans la tragédie grecque à la lumière des trois « Électre »*, Neuchâtel, Alphil, 2020.
- Compron-Engle G., *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Corbin A., « Histoire des sensibilités », dans Savidan P., Mesure S. (éd.), *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 1075-1078.
- Csapo E., *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester-Malden MA, Wiley-Blackwell, 2010.
- Easterling P. E., Hall E. (éd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, University Press, 2002.
- Filacanapa G., Freixe G., Le Guen-Pollet B. (éd.), *Le masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, 2022.
- Gherchanoc F., « Introduction », dans Gherchanoc F. (éd.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité. Bilan historiographique (Dialogues d'histoire ancienne. Supplément, 14)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 9-17.
- Gianvittorio L. (éd.), *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece (Biblioteca di Quaderni urbinati di cultura classica, 13)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2017.
- Green R., « Towards a Reconstruction of Performance Style », dans Easterling, Hall 2002, p. 93-126.

- Hughes A., *Performing Greek Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Piqueux A., *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art*, Oxford, Oxford University Press, 2022.
- Sifakis G.M., « Looking for the Actor's Art in Aristotle », dans Easterling, Hall 2002, p. 148-164.
- Valakas K., « The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-play », dans Easterling, Hall 2002, p. 69-92.
- Voelke P., *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, Levante, 2001.
- Wiles D., *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge, University Press, 2007.