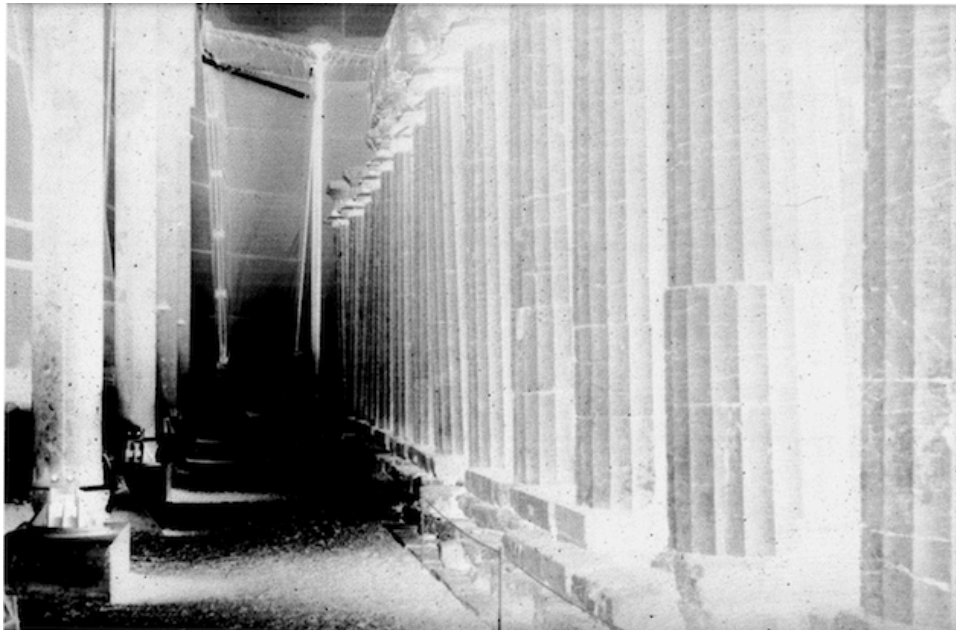


Gabriel-Pierre Ouellette

## **Que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?**



(temple de Bassai - colonnade surexposée - été 1995)

ISBN 978-2-9817233-0-7  
janvier 2018

© gabriel-pierre ouellette

G.-P. Ouellette	que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?	2
<b>INTRODUCTION</b>		<b>3</b>
<b>I - LE STATUT DE LA PAROLE</b>		<b>9</b>
<b>1.LA PRISE DE PAROLE ET LE POUVOIR</b>		<b>10</b>
<b>2.LA PAROLE DES AÈDES</b>		<b>17</b>
<b>3.LA PAROLE D'ULYSSE</b>		<b>47</b>
<b>4.LA PRISE DE PAROLE DANS LE RÉEL</b>		<b>64</b>
<b>II - LA NUDITÉ, LE FAIT ET LE CONCEPT</b>		<b>85</b>
<b>1.APPROCHE PRUDENTE</b>		<b>85</b>
<b>2.PRISE DE PAROLE ET NUDITÉ</b>		<b>103</b>
<b>3.NOUVELLE ENQUÊTE</b>		<b>125</b>
<b>4.L'HOMME CRÉATEUR</b>		<b>146</b>
<b>III - LE MASQUE</b>		<b>159</b>
<b>1.DES POSTULATS HISTORIQUES ET AUTRES</b>		<b>159</b>
<b>2.ARRACHER À DIONYSOS LES SOURCES</b>		<b>202</b>
<b>DE LA TRAGÉDIE</b>		<b>202</b>
<b>3.DIONYSOS, ENCORE ET TOUJOURS</b>		<b>218</b>
<b>4.LE CRÉATEUR DU MASQUE ET DE LA TRAGÉDIE</b>		<b>224</b>
<b>5.LE MASQUE, LIEU TRAGIQUE</b>		<b>237</b>
<b>CONCLUSION</b>		<b>274</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>		<b>279</b>
<b>INDEX MINIMAL</b>		<b>288</b>
<b>DU MÊME AUTEUR</b>		<b>295</b>
<b>NOTES</b>		<b>297</b>

## INTRODUCTION

Que serait-ce donc, que la civilisation grecque ? Quels seraient les éléments qui la caractérisent ? Des éléments qu'on ne retrouverait pas ailleurs ou qui se seraient développés, chez elle, de façon exemplaire ou du moins, particulière. Serait-il possible d'en détailler, sinon en déconstruire, les coordonnées logiques et esthétiques, mathématiques ou géométriques, évidentes ou susceptibles d'être découvertes dans sa statuaire, l'ensemble de sa littérature et pourquoi pas, en méditant devant les tambours de ses colonnes ou ses vases à figures noires et rouges ?

Quelques livres, plus ou moins récents, proposent certaines de ses caractéristiques fondamentales. Christian Meier, dans *la Naissance du politique* (1980)<sup>1</sup>, traite de la démocratie, une des premières *inventions* grecques, s'il en est une, qui viennent à l'esprit; il en analyse les premières manifestations ou jalons, et on n'ose croire qu'on pourrait reprendre ce sujet, de façon aussi profonde, étayée, justifiée. Pietro Citati, dans *la Pensée chatoyante* (2002), retient l'idée lumineuse de *limite* qui amène à reconnaître qu'on ne peut tout dire : « la divinité essentielle de la poésie, n'est pas le Tout, mais la partie, l'ordre, la forme »<sup>2</sup>. Enfin, Cornelius

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            4

Castoriadis, dans *CE QUI FAIT LA GRÈCE* (2004), élabore l'idée de partage, la μοῖρα : « le domaine où règne la *moira* est celui des limites, des bornes »<sup>3</sup>, mais aussi, l'idée de l'indéterminé, de l'ἄπειρον, l'origine des êtres selon Anaximandre, qui par la suite est traduit par l'infini, l'indéterminé, l'inconnaissable<sup>4</sup>, concepts philosophiques dont il faut lire chez Castoriadis leur apport dans de nombreux domaines de la civilisation grecque.

Ne trouvant rien de fulgurant et tout en feignant d'ignorer qu'on redonne souvent le devant de la scène à l'*histoire* de la civilisation grecque, aux dépens de sa *définition*, on peut se replier sur l'idée, banale, d'imposer un cadre à la vingtaine de siècles où elle s'est créée et développée. Depuis la nuit des temps, sinon de 2,000 à 146 avant J.-C., ses périodes archaïque, classique ou hellénistique sont marquées de dates et de millésimes reconnus par l'ensemble des historiens, et l'auteur, jadis professeur, suppose que ces époques resteront gravées dans les esprits, en s'adonnant au jeu des tableaux.

Il se risque, résolu et moderne, à tracer, divisé en colonnes, un premier carré qu'il ose trouver pratique, sinon génial dans sa simplicité désarmante. Les chiffres semblent parler, à mesure qu'on les parcourt, et

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            5

les temps historiques, rangés dans leurs rectangles, se renversent dans l'avant Jésus-Christ ou les siècles précédant l'assassinat de César et l'accession d'Auguste à l'empire de Rome.

1 -	2,000	1,100
2 -	1,100	800
3 -	800	490
4 -	490	338
5 -	338	146

Un deuxième tableau répétera ces dates, comme par inattention ou par habitude, et on y lit les titres dont on désigne ces périodes depuis des siècles. Dans le premier, on s'est limité à leurs bornes numériques, parce que trop souvent, par l'effet de la simultanéité, les noms noient les chiffres ou vice-versa. Le lecteur s'en remettra à la « mémoire » du papier, tandis que les étudiants de jadis, savaient enregistrer par écrit, comme sans y penser, ces informations données par le professeur. Mais gare à la confusion!

1	2000	1,100	+ ou - 2,000-1,900 arrivée des Indo- Européens	2,000 à 1,400  Hégémonie crétoise	1,600 à 1,100  Hégémonie mycénienne
2	1100	800	siècles dits obscurs  (datation par la céramique)		
3	800	490	Époque	archaïque	
4	490	338	Époque classique	490-404  des guerres médiques à la guerre du Péloponnèse	404-338  Athènes Thèbes Sparte et Philippe de Macédoine
5	338	146	Époque hellénistique		

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            7

Si l'on doute du désordre ou du désarroi que peut engendrer ce « portrait » géométrique et historique, il suffit d'inscrire dans les cases vides, à droite des **siècles dits obscurs**, les termes de submycénien, protogéométrique ou géométrique ancien, pour qu'ils provoquent plusieurs questions; d'autant plus, s'ils ramènent à l'esprit des auditeurs ou des lecteurs l'image de vases imposants, aperçus dans un musée, lors de vacances en Grèce ou à New York, Los Angeles, Paris, München ou Berlin. Cela, sans compter l'évocation du bronze et du fer qui auraient supplanté, comme ça, d'un coup, le cuivre et la pierre, si on s'est aventuré, deux secondes, dans les époques précédentes. Quant à celle dite archaïque, au troisième rang du tableau, on se risquera, selon l'air du temps, à énumérer l'arrivée, depuis au moins 776, des vainqueurs olympiques, ce qui ne dépaysera personne, et la liste des magistrats à Sparte depuis 757, et les tessons d'argile qui traînent un peu partout depuis environ 700, ou encore des compilations d'archives aux alentours de 660, une époque où, en édifiant les temples, on variait déjà, depuis plus ou moins cinquante ans, le nombre des colonnes et de leurs rangées, de même que les dimensions de la base qui leur sert d'assise<sup>5</sup>; on s'amusait ferme aussi, en ce 7<sup>e</sup> siècle, à tracer des lois, des décrets et des dédicaces sur le bronze et

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            8

la pierre dont se sont servi des historiens obscurs nommés Hérodote ou Thucydide... Et faute de temps, on repousse à plus tard Homère, Hésiode, Pythagore, tout autant que Sappho, Archiloque et Théognis, dans la nuit des huitième, septième et sixième siècles avant Jésus-Christ ou Auguste le glorieux. Un livre de François Chamoux, *la Civilisation grecque à l'époque archaïque et classique*, contient nombre de pages sur le sujet. Mais que sont devenus, à travers ce flot d'informations, les éléments premiers de la civilisation grecques ?

L'autre jour, je me suis persuadé qu'ils seraient la Parole, la Nudité et le Masque. La Parole : l'homme qui dit le monde. La Nudité : l'homme qui ne ressent pas la honte de marcher nu. Le Masque : l'homme avance masqué, quand il parle à la place de l'Autre, et cet *Autre* est autant le monde des héros que le « Je », disant la portion d'ombre des humains. Dans les tragédies, le Masque faisait entrer le Grec dans une Absence, qu'il faudra analyser, tandis que sa parole et sa nudité, assumée dans la lumière, autant par les hommes que par les femmes, imposaient une relation, tantôt pacifique, tantôt conflictuelle avec les autres, sans qu'il se perde dans la crainte de l'altérité ou dans la honte.

Pour la première partie de cet essai, tout en sachant que je redirai

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            9  
sans doute ce que j'ai déjà lu, je m'en tiendrai à ce que j'appelle ce vin  
noir de la Parole suintant sous la peau des siècles.

#### I - LE STATUT DE LA PAROLE

Chez Homère, l'écriture n'existe pas. La Parole était la seule possibilité de communiquer sa pensée. Elle possédait de plus un tel aura, on lui accordait de si grands pouvoirs, comme celui de dire le Vrai ou celui de révéler ce qu'on avait oublié ou ce qui s'annonçait pour l'avenir, qu'on vénérât presque celui qui la maîtrisait. La Parole ne régnait pas sans conteste, mais son usage, au cours des siècles et tel qu'on le découvre dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, en fait un des éléments ou concepts fondateurs de la civilisation grecque ancienne.

Cette primauté de la Parole n'est pas évidente à tout moment de la lecture; elle se découvre peu à peu et souvent, de façon inattendue. Les composantes de cet univers seront à l'évidence interdépendantes, n'existant pas de façon isolée. Mais un certain ordre s'est imposé de lui-même parmi ces qualités, pour amenuiser le plus possible leurs chevauchements et faciliter leur compréhension, tout en les dotant d'un semblant de raison qui soit particulier à chacune d'elles, et au risque d'abuser du paradoxe et de mettre trop longtemps en veilleuse l'essentiel

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            10

de la parole chez Homère, celle de l'aède, on insistera en premier lieu sur la force déployée, dans la vie quotidienne, pour imposer le silence - c'était le paradoxe -, et permettre ainsi à celui qui le juge bon, de parler et donc, d'être écouté.

#### 1.LA PRISE DE PAROLE ET LE POUVOIR

Chez Homère, quand un homme parle, il se sait dans son droit - ou même dans un espace protégé -, et cela qu'il lui importe de dire, est reconnu par tous, du moins, chez les héros et leurs familiers. Dès qu'on parle, on est écouté. Entre autres, dans les conseils de guerre, on n'interrompt pas celui qui parle, un bâton à la main, et cette fascination pour les mots a perduré, entre autres chez les Athéniens du 5e siècle, *dominés par le plaisir d'écouter*, reproche que leur répète plusieurs fois Cléon dans un discours à l'assemblée, chez Thucydide (III, 38,7).

Cependant, au début des assemblées, il faut user de violence pour obtenir le silence des récalcitrants. Dans l'*Iliade*, si Ulysse voit « un homme du peuple et qu'il le surprenne à crier, il le frappe alors de son sceptre et il le gourmande en ces termes (...) » (II, 198-199), et c'est aussi d'un coup de bâton, qu'il fait taire l'ennuyeux Thersite, et tous les témoins, d'applaudir (II, 265-270). Ces épisodes rappellent la difficulté

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            11

d'exercer la parole, dans une certaine Grèce, pré-archaïque ou non, et cette arme inhabituelle d'Ulysse s'avère *le sceptre héréditaire, le sceptre indestructible* qu'Agamemnon lui avait confié (II, 186), pour faire régner l'ordre, un jour où l'armée entière voulait retourner en Grèce et se préparait à mettre les navires à la mer.

Le sceptre serait le symbole à la fois du respect manifesté devant la Parole, et de la violence des mesures que l'on prenait pour assurer sa libre expression. Homère n'en avait fait qu'une seule mention dans le chant I, mais elle était de taille. On assistait à une discussion orageuse entre Agamemnon et Achille au sujet d'une captive, une prise de guerre; ils s'insultent, sans qu'il ne soit question du sceptre pendant une centaine de vers, et soudain, Achille prend ce dernier à témoin d'un *grand serment* (233), qui a plutôt l'allure d'une menace : les Achéens regretteraient son absence, le jour où Hector, leur ennemi juré, les tuerait par centaines. Mais ce sceptre sur lequel il fait serment, il le décrit comme un morceau de bois mort, tout en faisant allusion à ceux qui le tiennent pour rendre la justice et maintenir le droit. Devrait-on s'étonner qu'il mentionne les justiciers et les faiseurs de lois, après avoir insisté sur l'abattage d'un arbre, dont on ne voit qu'un détail, comme dans ces gravures aux myriades de lignes grises

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            12

qui ornent les premiers imprimés et où se détache un visage ou une route : le détail, ici, est que le bâton a perdu toute vie végétale; on l'a coupé du tronc d'un arbre et, avec une lame de bronze, on l'a pelé de ses feuilles et de son écorce. Ces pratiques du bûcheron et du menuisier souligneraient qu'un arbre doit mourir pour qu'on mate le désordre, l'insulte. La violence, explicite, faite aux arbres, répondrait à une autre qui, elle, peut être éradiquée par une troisième, quand la parole devient violente, contraire à l'ordre, et qu'on doit subir les coups du sceptre. N'oublions pas qu'Achille, en insistant sur ce bois inerte, cette chose « qui jamais plus ne poussera ni de feuilles ni de rameaux, et (...) jamais plus ne refleurira » (I, 234-236), souhaite en même temps la mort de centaines d'Achéens (242-243). De plus, à la fin de son serment ou de ses menaces de mort, il le jette par terre et alors, Homère - un autre revirement - le montre « percé (ou *traversé*?) de clous d'or » (246) : tout le contraire d'un bâton qui fleurit comme dans le *Tannhäuser* de Wagner. Cet or évoque plutôt le plus grand désir des hommes que Pindare, dans la *Ve Isthmique*, attribue à la Mère du soleil : « Mère du Soleil, Theia, que nous invoquons sous des noms multiples, c'est aussi grâce à toi que les hommes estiment plus que toute chose la grande puissance de l'or » (1-3). Dans cet aperçu du sceptre,

conjugué au serment, il y a à la fois violence de l'homme contre la nature, violence du langage, violence de la justice et enfin, l'or qui s'y trouve incorporé, en traversant de ses clous ce bâton cérémonial, tout comme on n'arrive à rien dans le domaine de la parole, si la force est ignorée. Si on l'assume, si on métamorphose ce bois mort en sceptre de justice, l'or s'y introduit ou il en perce les parois de part en part, et en fait le signe d'une puissance égale à la sienne. D'ailleurs, si le sceptre est d'abord employé sans déterminant quand Ulysse en frappe Thersite (II, 265), on précise trois vers plus loin qu'il s'agit du *sceptre d'or*. La parole appartient à ceux qui à force d'écouter, à force de converser et surtout à force de commander, ont maîtrisé la parole, et si elle rencontre des oppositions, on a prévu une force, à la fois symbolique et physique, capable de les enrayer ou de les sublimer, comme on voudra. Ce noeud ou ce nid d'oppositions est aussi d'une certaine façon résolu, sur le plan du symbole, quand Homère, durant l'assemblée qui a provoqué chez les hommes le désir de retourner en Grèce, invoque les dieux et les ancêtres d'Agamemnon, dans leur fonction de dresseurs de chevaux, de pasteurs, de grands rois, pour doter le sceptre d'une création divine et d'une tradition séculaire, ancrée dans un pouvoir incontesté, du moins en apparence, qui l'aurait transmis à

travers les âges. Et c'est d'autant plus significatif, que les Atrides n'auront plus cet aspect pastoral à l'époque classique, à moins que ce soit ce respect lui-même, dû au sceptre, qui obligeait Homère ou les poètes qu'on a regroupés sous son nom, à « pacifier », même au 8<sup>e</sup> siècle, l'histoire des familles qui en étaient les champions, les guides :

« Alors se lève le roi Agamemnon. Il tient le sceptre que jadis a ouvert le labeur d'Héphaestos. Celui-ci l'a remis à sire Zeus, fils de Cronos. Zeus alors l'a remis au Messenger, Tueur d'Argos. Sire Hermès l'a remis à Pélops, piqueur de cavales. A son tour, Pélops l'a remis à Atrée, le pasteur d'hommes. Atrée mourant l'a laissé à Thyeste riche en troupeaux. Et Thyeste, à son tour, le laisse aux mains d'Agamemnon, désigné pour régner sur d'innombrables îles et l'Argolide entière. Agamemnon s'appuie sur lui pour parler aux Argiens... » (II, 100-109).

Cette solennité, ce recours à une tradition sans heurts qui accorde une force tranquille au sceptre, correspondent à la façon dont on le respecte, mais aussi au fait que la parole dépend du bon plaisir de qui a le pouvoir, et cela, chez un Homère toujours inspiré par les Muses, ce qu'il est utile de rappeler, parce qu'il ne le dit pas souvent, me semble-t-il, comme si c'était un résidu de lointaines croyances sur lesquelles on préfère ne pas trop insister...

Cette force de l'homme qui fait de la parole, *son affaire*, ou qui n'est pas interrompu quand il parle, un bâton à la main, dans les conseils de guerre, on la voit déjà à l'oeuvre chez le jeune Télémaque, le fils d'Ulysse. Au début de l'*Odyssée*, sa mère, Pénélope, demande à l'aède Phémios de chanter autre chose que les malheurs des hommes, quand son fils la réprimande aussitôt : « la parole - μῦθος - est affaire d'hommes, et d'abord mon affaire : car la force, ici, m'appartient » (I, 358-360). Cette réaction scandaleuse, aujourd'hui, force à reconnaître qu'une telle Parole, sociale ou politique, avait une suprématie relevant de considérations étrangères à la parole elle-même et la plaçant sur un terrain incertain, d'autant plus que ces vers de Télémaque sont quelquefois considérés comme interpolés, ne correspondant pas au reste de l'épisode.

« Véridique » ou non, cette courte altercation n'empêchera pas Pénélope de tisser autre chose que des mots et déclarer qu'elle se décidera en faveur de l'un ou l'autre de ses prétendants qui, eux, sont convaincus de la mort d'Ulysse, au moment où elle terminera le voile qu'elle a mis sur son métier - une affaire de femmes, revendiquée par les femmes, et qu'on ne pouvait lui reprocher -. Seul, le retour d'Ulysse en décidera autrement. Quant à la parole qui serait affaire d'homme, on peut devancer les siècles

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            16

et écouter les héroïnes des tragédies, Clytemnestre, Électre ou Médée, mais elles sont masquées sur la scène et leur voix, derrière le masque, est celle d'un acteur... Nous y reviendrons.

Cependant, ce pouvoir, ce κράτος, du même ordre que la force physique ou le commandement militaire est d'un autre ordre que celui de l'aède, l'*agenceur* de mots. Ces deux façons d'avoir la maîtrise de la Parole ou, si l'on veut, de vivre la parole, se sont influencées l'une l'autre. On verra un Alcinoos, chez les Phéaciens, interrompre par deux fois l'aède Démodocos à cause des larmes d'Ulysse, sans que personne ne s'en scandalise, tandis qu'Ulysse, lui-même un héros et le roi d'Ithaque, ne laissera pas de rendre hommage à Démodocos et défendre la supériorité de son chant sur les jeux. Cette supériorité des *agenceurs* de mots, on la découvre ou la *décode*, par exemple, dans la description ou la conception presque matérielle des pensées qu'on exprime, ou encore dans les pouvoirs des mots qui traversent la mémoire et *saisissent* le temps, du passé jusqu'au futur, comme dans la curieuse identité des paroles avec les objets, les faits et les actions, ce qui entraîne l'obligation de ne pas modifier les paroles, pour ne pas changer l'objet, le fait ou l'acte, et ce qui entraîne, on le verra, des répétitions, incontestées dans les poèmes épiques,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            17

quoiqu'on y soit réfractaire de nos jours, depuis au moins la Renaissance, et enfin, on constate cette primauté dans les relations idéales ou conflictuelles des mots avec le Vrai, ce qu'on aura tendance à oublier en voulant confier la Vérité à l'écriture, bien que ce soit grâce à la Parole, et à elle seule, que l'homme, dans l'*Odyssée*, décide de se nommer et de se faire l'égal des Muses mais, semble-t-il, avec l'humilité de ne pas les confronter ni de s'en glorifier.

## 2.LA PAROLE DES AÈDES

**le corps des mots** - Les aèdes ne passaient pas leur temps à décrire la nature des mots qu'ils chantaient, durant leurs récitals, même s'ils l'ont fait beaucoup plus que la plupart des écrivains qui les ont suivis jusqu'à nos jours. Il ne faut donc pas s'étonner du peu d'exemples que nous trouvons, pour échafauder nos théories ou prouver nos dires sur la matière physique du mot dans les épopées grecques.

Selon Hélène de Troie, et reine de Sparte, quand Ulysse parle dans l'*Iliade*, il saurait *des pensées denses* (traduction littérale de μήδεα πυκνά - III, 202). Paul Mazon les traduit par *subtils pensers*, mais cette subtilité renvoie à la façon de penser plutôt qu'à la matière des pensées (ou *pensers*), et je préfère les dire *nombreuses* ou *lourdes de sens*, le mot grec,

πυκνά, référant à une quantité, une forme, sinon à un poids dans l'espace, et comme Hélène ne peut connaître les pensées d'Ulysse que par ses mots, je transforme les *pensées* en *mots*, et Ulysse saurait alors des *mots nombreux* ou des mots *lourds de sens*. Tout cela est discutable.

On est sur un terrain plus sûr quand un sage troyen renchérit sur le jugement d'Hélène. Il rappelle que durant les débuts du siège, Ulysse et l'époux grec d'Hélène, Ménélas, se sont présentés, porteurs de messages, devant l'assemblée des Troyens, et il appelle le moment où ils ont pris la parole, « l'heure venue d'ourdir (...) les idées et les mots » (212). On voit qu'ici, toujours au sujet de la parole d'Ulysse, on fait des idées et des mots deux entités différentes (à moins qu'on n'ait voulu, en les mêlant à la même opération intellectuelle, celle d'*ourdir*, donner son accord à l'assimilation que j'ai faite plus haut des mots aux pensées...). Toutefois, il n'est pas question ici, d'ourdir un complot, même si les héros grecs ne s'en privaient pas dans leurs palabres, mais ce verbe, terme technique propre au tissage, souligne encore une réalité concrète de la Parole : on *ourdit* ses pensées et ses mots comme des brins de laine qu'on ourdit en les réunissant et les tendant sur un métier pour les tramer et en faire un tissu. Plus loin, aux vers 221-222, il est question du seul Ulysse, et c'est

encore sous un aspect visuel, et en soulignant leurs effets physiques, que les mots sont décrits; leur nombre ou leur « chute » deviennent l'équivalent de rafales de neige (je diffère, ici, de la traduction de Paul Mazon<sup>6</sup>) : « À peine avait-il fait s'échapper de sa poitrine sa grande voix et ses mots semblables à des rafales de neige... ».

Bien que cette équivalence des mots et des pensées aux éléments tactiles et visuels que sont les brins de laine et la neige, ne *dise* pas de façon expresse la primauté de la parole, elle la détache d'une conception qui serait seulement mentale et/ou vocale. Ces qualités physiques ou cette *corporéité* se trouvent corroborées dans ce que j'appelle sa présence à travers le temps : une présence qui témoigne des pouvoirs de la mémoire - réalité biologique -, et d'autre part, si la Parole de l'aède prend racine autant dans le passé que dans le présent et le futur, sa présence physique, son pouvoir de parler - qui est bien du domaine physiologique -, sont ainsi multipliés. De plus, ne serait-il pas temps de regarder passer comme des flèches, les *mots ailés* (environ 124 occurrences contre 4 pour des *flèches*). On en lit si souvent, dans certains passages, au cours des deux épopées, qu'on en arrive à oublier les *ailles* de ces mots, qui en plus de leur faire traverser l'espace, leur feraient franchir le temps... À moins qu'on ne

doive fermer les yeux sur toute image devenue un cliché.

**les imbrications du temps et de la parole** - Quand il chante l'âge héroïque, comme possédé d'une sorte d'enthousiasme, l'aède a l'expérience immédiate de ce temps qui lui serait, si j'ose dire, contemporain. Il a le pouvoir d'être présent au passé. Ses sources sont les Muses. Elles savent tout, parce qu'elles sont partout, et si elles disent le Tout, elles le savent, et elles le savent, parce qu'elles sont parmi l'action et pourquoi pas, parmi la parole même, et non parmi le bruit :

« Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe - car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien - dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. La foule, je n'en puis parler, je n'y puis mettre des noms, eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches, une voix que rien ne brise, un coeur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'égide, les Muses de l'Olympe, ne me nomment alors elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Ilion. Je dirai en revanche les commandants des nefes et le total des nefes » (*Iliade*, II, 484-493).

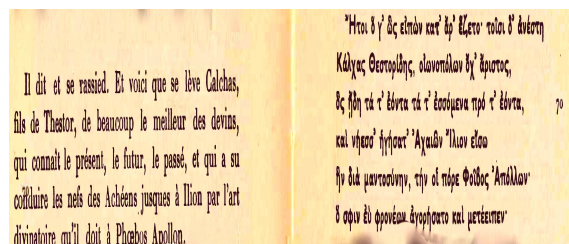
On peut se demander pourquoi les Muses ne nomment pas tous ceux qui sont venus sous Ilion, à moins qu'elles ne fassent une allusion ironique à l'ennui qu'engendrerait cette liste supplémentaire. L'ironie serait plutôt

dans le texte même, et si on s'y arrête, ce côté pince-sans-rire dénoncerait le cynisme des aèdes. Mais les Muses ont tout prévu : avant de faire suivre ce court passage, du dénombrement *total* des nefes - une faveur qu'elles nous font -, elles y ont inclus les restrictions qui empêchent l'aède de dire les noms de tous, c'est-à-dire le fait qu'il n'a qu'une langue, une bouche, une faible voix qui peut se briser (une voix humaine ?) et un coeur qui s'émeut, au point que le lecteur peut en oublier que ces restrictions sont imposées au chanteur cithariste par les Muses elles-mêmes, qui ne donnent pas de nom aux humains qui composent la foule.

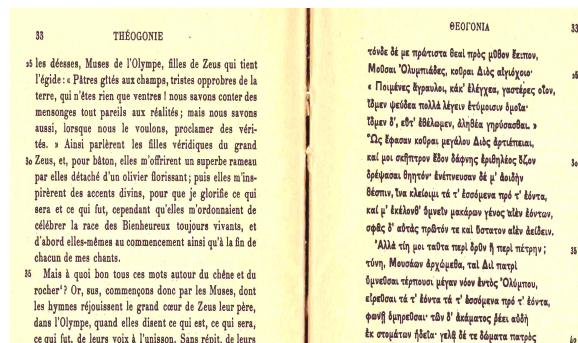
Ce passage met en évidence, et de façon insistante, qu'on peut seulement dire cela même qui est nommé par elles, cela qu'elles permettent de dire, de par leur divinité même. On est en compagnie de déesses, les filles de Zeus, aux sources de ce merveilleux qui surgit partout, dans l'épopée grecque, et surtout dans l'*Odyssée*, où des vaisseaux *couverts de voile de brouillard* (VIII, 562), donc cachés aux regards, ont par eux-mêmes l'intelligence des eaux qu'ils doivent traverser; c'est encore dans l'*Odyssée*, que l'on se rend au pays des morts et que les flots marins se transforment en ouragan, en abîme selon le bon plaisir de Poséidon.

On n'oublie pas pour autant la faible voix des aèdes, et le oui-dire entrain sans doute dans la composition de leurs chants, tout comme, en proie à l'inspiration, ils pouvaient les créer, dans une sorte de « vision personnelle directe » qui est reportée à travers les âges par plusieurs témoins de telles expériences. Mais on bute sur d'autres vers qui mettent sur le même pied le savoir du passé et du futur; on bute sur des similitudes entre l'aède et le devin; on bute sur les participations d'Apollon ou de Zeus; et enfin, Hésiode ne contestera pas ses devanciers sur la nature des rapports que les Muses entretiennent avec les aèdes... Alors, on redonne sa confiance au statut extraordinaire de la Parole dans les chants homériques.

La Parole des devins et des aèdes recevait des dieux le pouvoir de nommer et de conserver le présent, et encore plus le passé, mais aussi le futur. Inspiré par le dieu Apollon, dans l'*Iliade*, le devin Calchas « connaît le présent, le futur, le passé » ( I, 70).



Et dans un texte postérieur, *la Théogonie* d'Hésiode, aux environs de 700 (?) av. J.-C., on retrouve d'abord au vers 38 - tout au bas de la photo suivante - les mêmes mots grecs que dans *l'Iliade*. Cette fois, ils sont appliqués aux Muses « quand elles disent ce qui est, ce qui sera, ce qui fut », et la traduction de Mazon<sup>7</sup> est au plus près des participes qui, dans le texte grec, découpent le temps au moyen du verbe *être*.



Et le plus important, quelques vers plus haut (29-33) - au centre de la photo -, Hésiode se dit lui-même inspiré par les Muses, dans la *Théogonie* : « elles m'inspirèrent des accents divins, pour que je glorifie ce qui sera et ce qui fut » (31-32), et si l'on se demande ce qu'il en était du présent, il le dit au vers suivant : « cependant qu'elles m'ordonnaient de célébrer la race des Bienheureux toujours vivants ». Au mot à mot du grec, on lit *la race des Bienheureux toujours étant*. Ainsi, il célèbre au moment

où il parle, la naissance, la génération des dieux qui font partie de son présent.

Ce pouvoir, reconnu chez les aèdes ou réclamé par eux, de se répandre en quelque sorte dans le temps, sinon d'y *voyager* avec des *mots ailés*, ne trouverait-il pas son origine mentale, sinon divine, dans ces pratiques que la pensée développe pour vivifier sa mémoire, lui permettre de subsister dans ces univers qui ne lui laissent aucun autre choix, autant de nos jours que dans la préhistoire, à cause d'une nature ingrate, ou faute d'applications techniques, ou encore, au contraire, à cause de moyens techniques hypertrophiés qu'il faut arraisonner, si l'on veut protéger l'équilibre de l'être humain, du moins avant l'ère des robots... En cela, les Grecs n'ont rien inventé. L'univers de la Parole, propre à cette civilisation - limitons-nous pour l'instant à l'époque archaïque -, ne se borne pas à cette conjonction du passé recréé, fusionné au temps présent, comme à ses projections dans l'avenir, avec des mots s'agençant en masses compactes, ourdis comme des fils de laine ou jaillissant, avec leurs ailes ou en rafales de neige, sur l'espace de la page, comme dans les demeures des dieux, des Muses et des mortels. La parole se fonde aussi sur des architectures spatiales et temporelles, formées de noms, de navires, de mouvements de

troupes et même, de sonorités rythmant ces différentes strates. Le catalogue des vaisseaux en serait l'exemple le plus probant, sinon le plus étonnant.

Ces imbrications des temps passé, présent et futur, sont évoquées au moment où les Achéens (les Grecs) « se répandent dans la plaine du Scamandre » (II, 465), et « s'installent, face aux Troyens, dans la plaine, avides de les détruire » (472-473). Les différentes strates du temps s'entremêlent alors dans le catalogue des chefs et des vaisseaux (494-759) qui de la Grèce, ont fait voile vers les Dardanelles. De nombreuses nefes, avec à leur bord d'innombrables guerriers venus de multiples régions et cités, ont suivi les héros jusqu'à Troie - : c'est le temps *long* du passé, avant les dix ans de siège. L'aède, durant plusieurs vers, dénombre les nefes qui ont suivi les chefs au début de l'expédition maritime, mais **en même temps, il décrit ces mêmes guerriers qui se rangeaient en bataille dans la plaine de Troie** : c'est le passé qui soit le plus près de la colère d'Achille (le sujet qui met en branle *l'Iliade*) et ces deux moments du passé, comme un haut-relief encadré de colonnes, s'inscrivent entre un double appel, dans le présent de l'aède et partant, celui des auditeurs, grâce à des invocations aux Muses, l'une dont on a parlé au début de ce

chapitre et l'autre, à la fin du catalogue. Et si les traducteurs transposent souvent le texte au présent, ils rendent ainsi plus évidente, de façon consciente ou non, cette vision du passé, devenue présente à l'esprit de l'aède par la parole des Muses, tout aussi présente. Par ailleurs, à d'autres niveaux du temps passé, avant la colère d'Achille et sa décision de ne plus combattre, l'aède nous apprend que Protésilas a été tué, en sautant de sa nef, le jour même du débarquement, et que Philoctète, durant la traversée, a été abandonné dans l'île de Lemnos, à cause d'une plaie suppurante à l'odeur insupportable. Mais l'heure est proche (II, 694 - bien que ce moment n'arrive qu'au chant XVIII...), où Achille se lèvera et que l'on retournera chercher Philoctète et son arc, parce qu'un devin troyen, fait prisonnier, a prédit aux Grecs qu'ils ne vaincraient jamais Troie, sans cette arme (724-725) : c'est le temps futur, parmi ces évocations du passé. On les trouve, le passé et le futur, comme à l'affût, aussi véridiques ou du moins, aussi crédibles l'un que l'autre, dans le passé de l'escadre en mer vers Troie et celui, récent, de la revue militaire et dans le présent des appels nominaux faits par les Muses (on peut aussi noter que l'aède, à la fin de la première invocation où il demandait qu'on lui dise *quels étaient les guides, les chefs des Danaens* (487), se réserve de dire, dans le futur,

les capitaines des nefes et dénombrer leurs vaisseaux, ce qui le dote, lui aussi, d'un pouvoir de mémoire, mais une mémoire plus sélective, celle de la mer, que les Muses accorderaient à l'aède d'un peuple de marins, et pourquoi pas ? : « Je dirai en revanche les commandants des nefes et le total des nefes » (493).

Ainsi, au moment où par exemple les chefs des Phocidiens, circulant autour de leurs gens, les plaçaient, ἵστασαν, en rangs (525-526) et s'armaient de cuirasses, θωρήσσοντο, tout près des Béotiens, sur leur gauche, ces préparatifs militaires cadrent mieux avec la plaine de Troie, que dans les limites du transport maritime, et le même verbe, θωρήσσοντο, est employé pour les troupes de Ménélas au vers 587. Dans le même ordre d'idée, quand Agamemnon avec son armure « éclate d'orgueil et se fait remarquer, entre tous les héros » (578-579), est-il à la proue de quelque nef archaïque ou sous les murs de Troie ? Il est d'intérêt, aussi, de remarquer que les lecteurs, du moins en grec, peuvent se sentir emportés à certains moments dans l'avancée de l'escadre navale, plutôt que dans la marche militaire et la répartition des troupes devant les murs de Troie, et ce qui risque de déplaire à certains, une des causes de cette impression serait inhérente aux sonorités du texte. Une série de verbes ἔποντο (ils

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            28

suivaient) marquent le dernier temps dans 12 vers, un temps médian dans 5 autres, et un dix-huitième *éponto* sert de rappel et fait sonner, comme en écho, le dernier des trois vers qui annoncent une autre liste des meilleurs guerriers qui *suivaient* - ἔποντο - les Atrides dans la plaine de Troie; cet ἔποντο ramène à l'oreille, sinon à un oeil attentif, le rythme « naval » déjà créé par sa répétition, au cours des précédents 265 vers qui forment le catalogue des vaisseaux. Ces 18 vers, avec leur ἔποντο, n'en représentent que 6,8%, dira-t-on, mais 12 le claironnent sur le dernier « pied », la dernière mesure, et si j'ai qualifié ce rythme de naval, c'est que ces ἔποντο sont tous précédés de *noires nefes*, deux mots dont les sons en grec peuvent être mieux perçus, autant par l'oeil que par l'oreille : μέλαινα νῆες (*mélainai nèesses*, où les diphtongues *ai* se prononçaient - du moins, je le crois - comme dans *ail*), et ces μέλαινα νῆες à la syllabe finale un peu fuyante (comme un navire !) sont toujours précédés d'un nombre, 40, 50 ou 80, chiffres qui finissent en grec par les syllabes - κοντα (- *konta*). Ces sonorités répétées donnent ainsi assez de poids à ces douze vers, pour qu'on se rappelle les avoir entendues, plus haut, plus avant dans le texte, quelque part... Cette digression, où la répétition des mots et de leurs sonorités enveloppe en un tout la perception des temps passé, présent et

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            29

futur évoqués par les aèdes, sinon par Homère, n'est sans doute qu'une curiosité vaine, dira-t-on, mais affecterait-elle la croyance que les Grecs de l'épopée, ou vous-même, pourraient avoir ou non en les vertus des mots ?

Et surtout, cette insistance verbale met davantage en relief le monument élevé à la Parole, par les Muses et les aèdes et Homère et les poètes homériques, quand cette Parole maîtrise à la fois les trois moments du temps, le passé, le présent et le futur. Le catalogue des vaisseaux m'était toujours apparu comme une concession à la géographie, aux traditions ancestrales, à la généalogie héroïque ou à l'onomastique<sup>8</sup>, mais depuis mes recherches et l'écriture de ces pages, je le considère comme le bloc noir, la stèle où les Muses et les aèdes construisent et élaborent la marche du temps homérique, sur le vif des mots. Reste à savoir si les aèdes réussissaient par leurs intonations, leur chant et leur musique sur la cithare, à traduire en émotion l'architecture littéraire, mentale et auditive, que le catalogue représente.

**la parole rivalise avec le fait** - Si par l'intervention des Muses la Parole de l'aède est assurée entre autres de son caractère véridique et de son emprise sur le temps, toutes les paroles qu'il rapporte en les chantant, sont dotées d'autres éléments, déjà entrevus de façon sommaire, qui en

font une réalité encore plus complexe.

Une fois prononcée, la parole devient comme un objet qui peut être montré, remontré, réutilisé, à la façon dont on gravait ou dessinait ces multiples lignes couvrant la surface des vases, à une certaine époque qu'on a dite *géométrique*. Ces méandres sur les vases, ces bandes plus ou moins larges, noires ou zébrées de noir, forment souvent une ligne ascendante qui se brise tout à coup à 90° vers la droite, continue dans cette direction, se brise encore, mais vers le bas sur une plus courte distance, et une autre fois, vers la gauche et plus loin bifurque à nouveau, à angle droit, vers le bas, pour briser encore sa direction vers la droite et suivre un plus long parcours jusqu'à virer vers le haut et reprendre le même jeu, avec les mêmes proportions, comme dans une case parallèle ou voisine. Ces méandres, ces *grecques*, toujours les mêmes, mais jamais pareilles, ressemblent quelquefois à des **S**, à des **Z** ou à un labyrinthe *élongé*; elles reviennent, année après année, siècle après siècle, sur presque tous les vases de cette époque, au point quelquefois de couvrir la surface entière de hautes amphores au galbe et au col qui leur donnent l'air d'être plus légères que les offrandes ou les cendres qu'elles contenaient. La grecque, une fois inventée, est restée la même, et elle est devenue comme un objet

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      31  
quotidien, à tout faire.

La comparaison, toutefois, de la Parole avec les méandres de la *grecque*, n'est pas des plus heureuses. Elle n'a sa raison d'être que dans le cadre ou les limites de la répétition, phénomène propre à chacune d'elles. Les mots, on les répète sous la forme que leur a donnée à l'origine un dieu ou un mortel. Ils seraient comme des *mantras*, des formules sacrées, et risquer cette nouvelle comparaison fait ressortir le statut d'exception que la Parole possédait alors, en Grèce. Une parole - répétons-le -, quand elle était prononcée, devenait comme un objet qui peut être montré, remontré, réutilisé. Cette normale ou étrange exigence de la parole, à laquelle se soumettaient les dieux et les humains, avait pour principale conséquence que son statut s'en trouvait grandie.

Une parole déjà prononcée par un dieu, un héros ou un messager, ne peut être que la même, si on la répète, car sa façon d'exister ne peut être modifiée, et d'autant moins s'il s'agit d'un oracle. D'ailleurs, comme preuve qu'elle existe, on doit la répéter, sinon elle n'est pas ici ou là, présente. Elle aura aussi des incidences sur les prochaines narrations de l'événement raconté. Le récit du fait sera repris tout au long, comme si les auditeurs du chant, les auditeurs d'Homère, d'Arctinos de Milet, de

Créophyle ou de Stasinus de Chypre - qui auraient été les gendres d'Homère, tout aussi légendaires que lui -, ne peuvent admettre d'être frustrés de la façon réelle (ou réaliste) dont on raconterait cet événement dans la vie courante. L'événement, une fois connu par la parole, ne peut être repris que par une parole aussi complète que dans le premier récit. Une allusion ne suffit pas, et si le fait ou le message doivent être repris par la parole pour exister à nouveau, la parole et le fait font partie d'un même univers, et comme elle doit précéder le fait quand il s'agit des devins, elle doit le suivre, dans les récits, pour qu'on croie à l'existence du fait.

Ainsi, le passé n'existe que s'il est parlé ou, dit autrement, c'est quand le passé est parlé, qu'il existe. Nous sommes alors dans un autre monde que celui des *mantras*, et la comparaison est retirée. La parole donne l'existence au fait, à l'événement. La parole a le pouvoir de créer l'événement. Nous sommes ainsi au coeur de la civilisation grecque, du moins dans sa période archaïque, et peut-être au-delà.

Bien sûr, les choses existent sans qu'elles soient parlées, mais dans les siècles de la Parole elles n'acquièrent une durée, que si je les entends, que si elles sont dites. C'est par elle que je reste amarré aux choses - une coquetterie maritime qu'on pardonnera - et la parole doit être répétée pour

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            33

que ce lien entre elle et le réel existe toujours. Où l'on voit, ici même, qu'à force de répéter, on finit par comprendre et être convaincu... même à tort!

**la Parole, ses techniques et le déclin de sa suprématie** - Depuis environ 1,200 jusqu'en 750, comme l'écriture n'était plus en usage, la parole était l'unique moyen de communication, ce qui lui laissait le champ libre. Les formules, avec leurs formes syntaxiques ou grammaticales récurrentes, et l'ajout ou non de nouveaux termes, tout comme des généalogies, des filiations divines ou non, établies pour honorer, situer dans le temps et l'espace tel ou tel héros, créaient des réseaux qui imposaient, comme par nature, des répétitions. On situe entre 900 et 800, vers la fin des siècles dits obscurs, les débuts de l'épopée. Dans les forteresses, sur les places publiques, dans les salles, à Pylos, à Mycènes, à Cnossos, on découvrait ces ingénieux ou étonnants assemblages de mots, nourris de formules oraculaires, mais aussi de chants sacrés et de légendes héroïques, mêlées à des contes et/ou à des généalogies royales ou religieuses<sup>9</sup>. Cette poésie orale, les aèdes devaient la mémoriser, ne voulant rien perdre de leurs premières oeuvres, auxquelles ils avaient même recours, comme à celle des autres aèdes, pour en élaborer de nouvelles. Il fallait vaincre l'oubli. En plus d'assurer à la Parole - on l'a vu

plus haut - une sorte d'existence à part entière qui l'empêchait d'être résumée ou de subir ce qui aurait été considéré comme des atteintes à son intégrité, la répétition, ou le style formulaire, a soutenu et à la fois soulagé la mémoire, en devenant une partie inhérente, ou insidieuse, du matériau homérique : sur les seize mille vers de l'*Iliade*, 5,605 sont marqués en tout ou en partie d'une répétition, ce qui est presque le tiers de cette épopée, et sur les douze mille de l'*Odyssée*, on en trouve 3,648, qui en représentent plus que le tiers<sup>10</sup>.

Ainsi, pour donner un exemple de ces reprises textuelles - citations inutiles sans doute pour les hellénistes -, l'aède chante dans l'*Odyssée* que la nymphe Calypso, après avoir donné congé à Ulysse et l'avoir baigné, a déposé des outres de vin et d'eau, avec des vivres, dans le bateau qu'il avait fabriqué, et *fit se lever un vent inoffensif et doux*; il précise plus loin :

« Dix-sept jours il cingla ainsi en haute mer;  
le dix-huitième jour apparurent les monts obscurs  
de Phéacie, du moins les plus proches de lui :  
dans la brumeuse mer, ils faisaient comme un bouclier »  
(V, 268 et 278-282)<sup>11</sup>.

et voici qu'au chant VII, Ulysse raconte aux Phéaciens son départ en mettant bout à bout trois vers du chant V :

« elle fit se lever un vent inoffensif et doux.

Dix-sept jours je cinglai ainsi en haute mer;

le dix-huitième jour apparurent les monts obscurs... »

suivis cette fois d'une variation : « de votre terre, et mon coeur était plein de joie » (VII, 266-269) : seul, le pronom « il » est changé pour le « je », au vers 267. Ces reprises devaient en effet soulager la mémoire de l'aède-cithariste.

Cette technique est accentuée, quand la déesse Circé indique à Ulysse les rites à respecter, pour qu'une fois arrivé à la jonction des fleuves menant aux Enfers, il fasse affluer les morts vers le sang des bêtes qu'il aura sacrifiées et les tienne en respect jusqu'au moment où il demandera à Tirésias de lui prédire comment il retrouvera sa patrie. La vingtaine de vers dits par Circé, sont répétés au chant suivant par Ulysse<sup>12</sup>; il s'agit d'un morceau d'anthologie qui pouvait s'appliquer à d'autres sacrifices, mutatis mutandis, et donner quelque répit à l'aède, surtout quand il s'agissait de la création d'un nouveau cycle poétique, et cela, dans les temps premiers ou plus ou moins reculés de l'époque archaïque. Cette technique pouvait aussi créer l'habitude de revenir à un même point, de reprendre, d'ajouter, de retrancher, mais sans jamais oublier les

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      36  
éléments essentiels de l'épisode. Et on voit réapparaître ici les méandres  
de la *grecque*.

Il serait étrange d'attribuer au hasard ce phénomène de répétition. Celle-ci pouvait aussi être un moyen comme un autre de persuasion, ou venir d'une considération monétaire de la part de l'aède (allonger le temps du spectacle...), ou encore être pratiquée par souci esthétique (la beauté, le rythme de ces passages). Mais cette technique de mémorisation, et aussi de création qui permettait, par des ajouts, des variations, de renouveler un langage qu'on arrivait à percevoir comme formulaire ou vieilli, ce n'est pas elle qui a transformé les mots en éléments sacrés, divinatoires ou porteurs de vérité, et elle risquait de devenir et surtout, d'être perçue comme un facteur de sclérose et, en effet, plusieurs critiques y voient une technique contre-productive qui détruisait sa raison d'être, en rendant plus que fragile la prétention que la Parole serait « agissante », identique à l'acte, chargée de force, de persuasion. Cette technique de mémorisation était, en somme, la conséquence directe de ce qu'on attendait depuis toujours de ces *plaisirs du festin et des paroles* (*Odyssée*, IV, 238-239), auxquels Hélène, à Sparte, convie ses hôtes, dont le jeune Télémaque, avant qu'elle ne raconte elle-même les exploits d'Ulysse à Troie.

**les ambiguïtés de la Parole et ses vérités** - Que dire alors, mais dans les domaines autres que l'épopée, de la véracité de cette parole qui actualise les faits qu'elle « articule » ? Ainsi, que faire du serment, qui n'avait pas toujours l'ambiguïté du serment d'Achille et qui avait une importance unique dans une société, longtemps sans écriture, qui devait développer sa parole, sa poésie orale, sa mémoire et, par le fait même, accorder une confiance presque aveugle aux mots de celui qui jurait par les dieux qu'il disait la vérité ? On ne peut que répéter, ce qu'en écrit Walter Burkert, dans *la Religion grecque / à l'époque archaïque et classique* :

« En tout et pour tout, l'usage honnête des serments doit avoir été plus fréquent que son utilisation abusive car, dans le cas contraire, aucun contrat de vente, aucune alliance, aucune conscription en temps de guerre n'eût jamais aucune force de loi. Le serment, destiné à rendre l'agir humain prévisible et à le soustraire au caprice des intéressés, fut quelquefois une mesure désespérée, mais qui n'en demeurait pas moins tragiquement irremplaçable »<sup>13</sup>.

Il faut d'ailleurs préciser que la tromperie, le mensonge, les faux serments, on les trouve tout autant chez Homère qui dit, par exemple, d'Ulysse : « Tous ces mensonges, il leur donnait l'aspect de

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      38

vérités » (XIX, 203), mais il les utilisait pour faire triompher ses droits dans l'île d'Ithaque, ce qui réduit, on en conviendra, l'argument qui monterait en épingle ces faussetés pour minimiser et même mettre en doute le respect qu'on aurait porté à la Parole, de même que son intrinsèque relation avec le Vrai ou le Réel. Si Ulysse, en arrivant chez lui, déguisé, raconte qu'il se serait rencontré lui-même en Crète, il y a vingt ans, lorsqu'il aurait été détourné par une tempête, au cours de l'expédition maritime des Grecs contre Troie, il le fait pour gagner la confiance des habitants de son domaine, comme celle des prétendants qui courtisent Pénélope sous le prétexte qu'il serait mort. En somme, si l'*Odyssee*, comme l'*Iliade*, glorifient la parole, ils en montrent aussi les effets pervers, tout comme l'arc d'Ulysse, à l'origine une arme de chasse et de guerre, sera dévoyée par le meurtre des prétendants dans la grande salle du domaine. Cependant, si elle n'est pas toujours vraie, surtout dans le monde « nouveau » de l'*Odyssee*, par rapport à l'*Iliade*, l'univers de la guerre et des héros, le respect qu'elle inspire, reste intact. Et quand les Muses disent au berger, Hésiode, « nous savons conter des mensonges tout pareils aux réalités » (*Théogonie*, 27), j'y verrais une concession ('maternaliste' ?) au merveilleux, qui est aussitôt opposée à leur volonté de *proclamer des*

*vérités* (28), ce que le poète semble confirmer, en ajoutant qu'après lui avoir donné un sceptre, tiré d'un arbuste en pleine vigueur, « elles m'inspirèrent des accents divins pour que je glorifie ce qui sera et ce qui fut » (30-34). Cependant, si on revient sur le vers 27, dire des mensonges pareils aux réalités (*ἐτόμοισιν*), ne serait-ce pas aussi porter un jugement critique sur le réel qui, lui, serait faux...

**l'écriture face à la Parole** - Mais dans la suite des temps, face à l'écriture, la parole est-elle restée souveraine, et honorée d'un respect jaloux, et toujours créatrice de vérité ? Son absence, en effet, avait favorisé les savoirs de la Parole. Une preuve frappante de cette absence, pour aller au plus bref, est que les aèdes, même à l'époque où une nouvelle écriture est apparue, chantent des héros qui ne lisent pas, n'écrivent pas, ne parlent pas non plus de gens qui le feraient, et encore moins de pinceaux, de poinçons de bois ou en os dont on se serait servi pour tracer les lettres de l'ancienne écriture, le linéaire B.

Cependant, les archéologues remarquent le retour de l'alphabétisation, vers 750, entre autres, par des noms sur des vases, tracées par leurs possesseurs, ou des signatures de potiers. Avant 700, on trouve des inscriptions, sur la pierre ou ailleurs, dans environ 12 sites de

fouilles, et elles sont plus nombreuses que durant les deux cents ans qu'avait duré le linéaire B, disparu vers 1,200. On en déduit qu'au huitième siècle, l'alphabétisation était répandue, et accessible à tous ou que, selon d'autres<sup>14</sup>, cette généralisation a été beaucoup plus lente.

Quand nous lisons les articles et les livres où l'on essaie, souvent de façon convaincante, de démontrer comment l'écriture est revenue, s'est répandue, s'est développée et tout ce qu'elle a provoqué, nous restons admiratifs devant le travail, souterrain et/ou mystérieux, de cette écriture durant l'époque archaïque, tout autant que devant les recherches et découvertes archéologiques, et les commentaires qu'on peut en tirer.

Mais si l'écriture a pu ébranler le règne de la parole, il fut aussi un temps où elles ont dû aller de pair dans la conservation des épopées et de la poésie lyrique, celle de Sappho, de Solon, de Tyrtée, de la même façon que l'ordinateur, la mémoire virtuelle ou l'écriture au son de la voix n'ont pas fait disparaître le clavier ou encore le stylo. Et ce n'est pas l'écriture, aussi riche de possibilités soit-elle, qui est la source même de ce qu'elle permet de conserver, de fixer, de mieux élaborer et pourquoi pas, de mieux nommer, et je crois que le catalogue des vaisseaux en est un exemple, d'allure aussi archivistique qu'il soit. Quand on utilisera à nouveau

l'écriture, au début des temps archaïques, et que ses possibilités lui assureront une progression irréversible, elle ne sera toujours que le produit des mots, de la parole, qui l'ont précédée dans la pensée des humains. Elle assurait le plus possible que le passé continue d'être *exhibé*, d'être lu chez les humains du temps présent, comme chez ceux du futur, mais tous les *matériaux* engrangés dans les productions orales du passé, ne sont pas devenus des éléments de cette civilisation par le seul fait d'être écrits. Et pour en finir avec ces considérations, qui pourraient être perçues comme trop générales ou abstraites, on peut se demander si l'écriture a été d'un apport essentiel aux premiers temples et leurs colonnes doriques, aux sculptures des *Kouroi* et des *Korai*, et même aux questions des premiers philosophes sur l'être et l'univers.

Oui, l'écriture et/ou la lecture sont utiles pour organiser sa pensée, mais était-elle l'unique et seule disposition mentale (ou sensible ?) qui aurait *forcé* une certaine façon grecque de comprendre et même de changer le monde, au point de devenir comme une obligation dans les esprits de plusieurs, pendant plusieurs siècles ?

Il faut alors en revenir à l'époque qui a précédé l'écriture, à ce qui était l'expression même de cette pensée, de ces idées et donc, à la parole,

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      42

au respect presque maniaque de la parole, déjà noté chez les membres d'un conseil de guerre où l'agencement des mots provoquait des réactions tant dans le corps que dans la voix. Il faut encore se détacher pour un temps de tel ou tel moyen de communication, comme l'écriture, pour rechercher une fois de plus dans les mots, dans les textes de la civilisation grecque, le cœur même des idées qui la constitueraient en tant que telle. Où réside sa force ? En somme, ce serait une façon de réduire l'espace du plan de travail, le nombre des avenues à parcourir, dans l'espoir (fallacieux ?) que certains mots, certains textes d'une époque où l'on révérait la primauté de la parole, livrent encore les forces en jeu et ce qui se formait dans ce creuset civilisateur.

Ainsi, à l'époque classique entre autres, si la Parole n'avait plus l'aura qui entourait l'aède et les Muses, les mots ne perdaient pas pour autant leur puissance de persuasion, que ce soit dans un champ divinatoire ou non. Ne serait-ce que, là encore, par habitude mentale, faute de trouver un meilleur terme. Ainsi, on ajoutait foi au récit d'un événement passé dont on n'avait pas été témoin. Le messenger était crédible dans la tragédie grecque, comme il l'est, mais à un degré moindre, dans le théâtre moderne, disons depuis le XVIIe siècle, car on suppose qu'un messenger ne

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      43

raconte que cela, qu'il a vu, du moins, on l'espère, sauf que dans la tragédie grecque sa crédibilité ne pouvait être mise en doute. Sa parole ne pouvait être que le double d'une autre parole ou d'un événement, et serait-il possible d'ajouter que le messager pouvait, lui aussi, se référer à cette *force* que revendiquait, plus haut, Télémaque. Sa parole, ou le récit qu'elle portait, était aussi réelle que le fait. Et ne serait-ce pas elle-même, cette parole, qui incite les lecteurs des épopées à croire, comme à répéter, qu'elle remplaçait le fait sans qu'ils y voient un manque flagrant de réalisme ou sans qu'ils ne doutent du plus ou moins grand degré de vérité qu'on y accordait à l'époque... ?

On avait toutes les raisons du monde, dans la tragédie d'Eschyle, *Agamemnon*, représentée en 453, de faire confiance dès le prologue aux feux de joie qui, se relayant sur les sommets des montagnes, annonçaient la victoire des Grecs, la prise de Troie. Le procédé avait d'ailleurs été convenu par Agamemnon et son épouse, Clytemnestre, avant le départ de la flotte. C'était une réalité technique de l'époque, un moyen de communication usuel. Mais les 15 vieillards qui forment le chœur, qu'on les considère des conseillers, des courtisans ou des commentateurs historiens, ne croiront à cette victoire qu'au moment où ils entendront les

paroles du messenger.

Qu'on trouve trop dogmatique, ou naïve, cette insistance sur la vérité de la parole, quand il ne s'agirait, par exemple, que d'une convention dramatique, il n'en reste pas moins que les mots étaient ressentis, dans les circonstances les plus étranges, comme une puissance à craindre ou à révéler, et qu'il fallait savoir maîtriser la parole et l'utiliser à bon escient. On osera, ainsi, prétendre qu'un mot ne portait pas malheur, si on l'utilisait dans des circonstances où, pour faciliter une vengeance meurtrière, on jugeait devoir se prétendre mort. Oreste, dans l'*Électre* de Sophocle, tragédie créée à la fin du cinquième siècle, vers 415, plus de trois siècles après les temps de l'épopée, prétend tuer la meurtrière de son père, fut-elle sa mère, et en même temps éviter, en le disant, de connaître le même sort : « M'affligerais-je d'être mort en paroles, quand en fait, je reste vivant et me conquiers un grand renom. Il n'est pas de mot, je pense, capable de faire du mal, lorsqu'il assure un avantage » (59-61)<sup>15</sup>. Les temps héroïques sont bien terminés. Les sophismes sont déjà à l'oeuvre, s'ils ne l'ont pas toujours été. Le mot de *mort* ne serait plus à craindre, quand il s'agit de faire oeuvre de mort..., ce qui rappelle Ulysse, quand il dit à Polyphème s'appeler *Personne*, en se moquant de lui et tout en

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      45

préparant la façon dont il crèvera son oeil unique : le héros deviendrait personne, quand il doit tromper. Mais on peut y voir un rapport au temps, car se dire ainsi sans nom, n'est-ce pas mettre en jeu, sinon accepter, non dans le futur, mais au moment présent, sa disparition, sa mort, son absence, et si on prend beaucoup de recul - ou de hauteur (!) -, Ulysse ne montre-t-il pas, bien avant la lettre, que parler, ou écrire, c'est remplacer la réalité par des mots et des graphies qui, tout en évoquant le réel, le dénoncent en même temps comme absent ? *Mon nom est Personne*, est dit par Ulysse, et les mots « mon nom » évoquent Ulysse qui, pourtant, n'est pas *Personne*, tout comme dans la réalité historique ou légendaire le **nom** d'Ulysse n'est pas davantage la personne d'Ulysse... Cette irruption d'une façon plus ou moins actuelle de considérer le rapport des mots à la réalité, si elle nous amène loin du statut de la Parole dans la civilisation grecque, signifie aussi que nos réflexes critiques ont peine quelquefois à s'adapter à des univers où les ancêtres de longues et complexes généalogies avaient fréquenté les cimes de l'Olympe, pendant que d'obscurs philosophes menaient des travaux sur les premiers fondements intellectuels du tout et du rien...

C'est Platon, au nom d'une autre vraisemblance, qui donnera le coup

de grâce *officiel*, si l'on veut, à cette poésie épique qu'il était dorénavant de bon ton de taxer d'in vraisemblance, comme l'avaient déjà fait nombre de pré-socratiques, mais Platon pousse plus loin l'ironie dévastatrice quand il utilise les Muses, tout en les tournant en dérision, pour faire décliner à Socrate, devant Glaucon, dans le livre VIII de *la République*, une grande théorie farcie de considérations rationnelles, mathématiques ou géométriques sur les espèces, les races et les générations :

« Veux-tu qu'à l'instar d'Homère, nous priions les Muses de nous dire ...comment la discorde pour la première fois s'abattit, et que nous les fassions s'exprimer à la manière des tragédiens ? Elles s'adresseraient à nous avec légèreté comme à des enfants, et comme si elles parlaient avec sérieux, nous leur prêterions un langage empreint de sublimité ? »<sup>16</sup>.

Et quand Glaucon, plus loin (547 a-b), juge qu'« elles ont répondu avec justesse », Socrate réplique : « Nécessairement (...) puisqu'elles sont les Muses ».

Si Platon fait passer son beau discours - où il a cependant une fois ou deux, cent fois raison - sous le couvert des Muses, dont il s'amuse, on peut aussi, avec superbe, l'ignorer, pour essayer encore de percer les mystères de la vérité dans les chants qu'inspiraient aux aèdes ces pauvres Muses,

avant qu'elles ne prennent la route du désert ou ne descendent aux Enfers.

Un univers s'était créé où les mots avaient une fonction extraordinaire, parce que les dieux le voulaient, que les techniques humaines, comme la mémoire, le permettaient et enfin, parce que les mots étaient déjà perçus, chez Homère, comme la seule façon pour l'être humain, s'il le veut, d'assumer et de vouloir sa vie, et cela, même au détriment du corps et ses prestiges, aux yeux d'autrui.

Ces assertions qu'on pourra juger anachroniques, Ulysse, le faiseur de tours, les démontre, chez les Phéaciens.

### 3.LA PAROLE D'ULYSSE

**le héros devant les vérités de l'aède** - Au huitième chant de l'*Odyssée*, Ulysse chez son hôte Alcinoos, dans l'île de Sphactérie, entend l'aède, Démodocos, chanter, pressé par la Muse (VIII, 73), une querelle, dont on ne sait plus rien, entre Achille et Ulysse lui-même, querelle qui préfigurait les malheurs que Zeus ferait tomber sur Troie et sur les Grecs (75ss.). Comme le dit Homère, le renom de ce récit *touchait alors le ciel* (74). Il était donc connu de tous, mais ce qui jette un éclairage sur la vérité de la parole dans les « récitals » des aèdes, c'est qu'Ulysse, lui qui a vécu ces événements, se cache le visage sous *sa grande écharpe pourpre*, parce

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      48

qu'il a honte de pleurer (84-86), et c'est du moins la façon dont l'interprètent quatre traducteurs français : *il eût rougi des pleurs* (Victor Bérard); *il avait honte de pleurer* (Philippe Jaccottet); *il avait honte (...) des larmes* (Médéric Dufour et Jeanne Raison<sup>17</sup>). On peut se demander de quoi il aurait honte. De sa querelle avec Achille, des actes ou des paroles qui l'ont provoquée, envenimée et/ou à la fin, résolue ? Le chant épique n'en dit rien; il insiste sur les larmes, et le geste de les dissimuler. Rappelons qu'il ne s'était pas encore nommé - apanage reconnu à tout hôte de passage, semble-t-il -, depuis qu'un naufrage l'avait rejeté sur les rivages de l'île. Une des raisons qui l'incitaient à se cacher la figure, serait que ses larmes l'auraient dénoncé aux Phéaciens comme étant celui dont Démodocos chantait les exploits. Mais avait-il aussi honte de pleurer ? Cette question en est une que je qualifierais de moderne, et si on se la pose, c'est hors contexte, car en lisant l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, on suit les rages et les douleurs des héros, qui vont jusqu'à pleurer, et j'oserais dire que leur univers l'exige ou du moins « accueille » sans réticence, sans scandale, ces pleurs aussi bien que leurs querelles de préséance, de captives, de parts d'honneur, etc. Alors, quelle serait la véritable cause des larmes d'Ulysse ? J'y vois la reconnaissance de la vérité chantée par

l'aède, ce qui provoque un sursaut physique chez lui. Le héros vainqueur ne peut supporter d'entendre qu'il se trouve dans le chant accompagné par la cithare, tout en étant reçu dans la salle du banquet que lui offre Alcinoos, ou encore, ce qui revient au même, ne supporte pas d'entendre chanter les actions d'un héros, nommé Ulysse, pendant que lui, non pas un autre mais le même et unique, écoute ce chant, et ce serait là, la cause des larmes et/ou de la honte qui l'incitent à se cacher la figure. C'est aussi, en partie, le sentiment d'Hélène Monsacré, dans *les Larmes d'Achille* :

« Ses pleurs sont autant le signe de sa replongée dans l'univers de l'exploit guerrier que de son actuelle mise à l'écart de ce monde héroïque des hommes, puisque, précisément, il ne parvient pas à rentrer en vainqueur dans sa terre natale »<sup>18</sup>.

Cela dit, s'agit-il bien de honte ? Αἶδετο γὰρ Φαίηκας... (86) : les dictionnaires Liddell-Scott et A. Bailly donnent, respectivement pour le verbe αἶδομαι + l'accusatif : *to stand in awe of, fear, respect // craindre, révéler, respecter (ex. les dieux)*, et si au lieu de voir dans le verbe Αἶδετο, par exemple, la crainte *honteuse* d'être ridicule devant les Phéaciens, on s'en tenait au sens premier du verbe employé avec l'accusatif, la *crainte* :

« il craignait les Phéaciens, en laissant couler ses larmes sous ses sourcils

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      50  
(ou paupières) »<sup>19</sup>, on pourrait toujours y voir la **honte** de n'être plus le héros, mais il s'agirait plutôt, à mon avis, de souligner la **crainte** qu'il aurait d'être « découvert », d'être nommé par d'autres que lui, et cette idée ajoute, de façon beaucoup plus assurée, une nouvelle perspective à cette scène : elle ouvre sur le rapport d'Ulysse à la parole et sur la vérité de la parole. Serait-il audacieux de prétendre, que l'aède chante ce qui est vrai dans l'épopée, non seulement parce que Démodocos a l'art de raconter ce que les nouvelles de l'heure lui ont appris, ou parce qu'il arrache des larmes à un des vainqueurs plus ou moins heureux de Troie, mais parce que la honte *craintive* ou la crainte *honteuse* qu'éprouverait Ulysse, en plus d'être causée par la sorte d'effroi que lui procurerait son image créée par les mots chantés par l'aède, trouverait aussi son origine dans le sentiment de ne pas être aussi vrai, en ne se nommant pas, que l'image qui surgit des mots et des sons. Et si au lieu de cette presque attitude de pécheur, repentant ou repent, on préfère voir chez Ulysse une réaction intempestive, comme s'il y trouvait façon d'accuser le choc, Homère prend la peine de répéter cette réaction et ainsi, d'en gommer l'aspect intempestif :

« ...chaque fois que l'aède interrompait son chant,

ayant séché ses pleurs, il rejetait ainsi l'écharpe  
et saisissant la double coupe, rendait gloire aux dieux;  
puis, quand l'aède reprenait (...) / (...)  
Ulysse de nouveau, se voilant la tête, pleurait » (87-92).

Heureusement pour lui, et pour nous, Homère met fin à ce manège que des redites excessives auraient tourné en comédie, mais il avait atteint son but, si on l'a bien interprété, celui de mettre en évidence la vérité de la parole.

Quant à jouer sur les mots - si on tient à ce que ce soit le cas -, ajoutons que longtemps plus tard, autour de 404, on persiste à considérer la Parole comme vérité. Dans le livre VII de l'historien Thucydide, on lit qu'un stratège athénien, Nicias, « tout en estimant (...) que les affaires allaient mal, ne voulait point en dévoiler **tout haut** les faiblesses »<sup>20</sup>: ce « tout haut » traduit les mots grecs, τῷ λόγῳ - *par le moyen de la parole* -. Le seul fait de *dire* les faiblesses de la situation, aurait servi la vérité... ou du moins à clarifier les choses, à les communiquer telles qu'elles étaient. On ne sait si Platon et les Muses s'en sont moqué.

C'est aussi en discutant de la lecture, dans l'Athènes classique, que Eric A. Havelock en arrive à la conclusion qu'elle n'était pas aussi

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            52  
répandue qu'on le pense, et que le support matériel des textes écrits de  
l'époque ne permettait pas une lecture aussi rapide que dans les temps  
modernes, « ce qui n'a pas manqué de faire sentir ses effets sur  
l'importance bien connue que les écrivains et les lecteurs de la grande  
période classique accordaient aux mots et à leur poids »<sup>21</sup>.

Si, chez Homère, le renom d'un récit pouvait *toucher le ciel* (VIII,  
74), comme celui de la querelle entre Achille et Ulysse, et que cette  
renommée était établie par la mémoire et les pouvoirs des aèdes sur les  
mots, porteurs de vérité, ce renom, ces pouvoirs avaient-ils encore quelque  
poids dans la faveur de leur public, qui ne pensait qu'aux prestiges du  
corps ? Il faut donc laisser en suspens, pour un temps, les larmes du héros  
naufragé en réaction aux chants de l'aède, pour reconnaître en filigrane  
dans le texte homérique la confrontation de la parole, et ses pouvoirs, avec  
la gloire acquise dans la course, la boxe, le lancer du javelot.

**les jeux à la cour d'Alcinoos et de son fils Laodamas** - Après le  
récit de Démodocos, suivi des jeux que les Phéaciens ont offerts en  
spectacle à leur hôte, Laodamas, un des fils d'Alcinoos, l'invite à montrer,  
à son tour, sa *force aux jeux* (VIII, 145) : « Car il n'est pas pour un vivant  
plus haute gloire / que celle qu'il retire de ses bras et de ses

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      53

jambes! » (147-148). Ulysse voit aussitôt de l'ironie dans l'invitation de ce Laodamas que l'on verra plus loin, d'ailleurs, exécuter avec son frère Alios, et un ballon *de pourpre*, une danse, suivie de mouvements faits - sans doute au sol - *contre la terre nourricière*, qui laisseront Ulysse frappé de *stupéfaction* (370-384). Euryale, « le plus grand, le plus beau / des Phéaciens après Laodamas l'irréprochable » (116-117), revient sur la gloire qu'on doit retirer dans l'exercice de son corps, en se moquant d'Ulysse : celui qui ne saurait exceller « en quelque'un des nombreux jeux des hommes » (160), ne saurait être qu'un commerçant sur son navire, qui pour tout exercice de mémoire ne saurait faire que des « mémoires » de sa cargaison en surveillant les recettes du voyage et les faux frais (ou exactions ?). On ne s'étonnera pas qu'Ulysse accepte l'invitation de Laodamas, s'exécute et réduise ses hôtes au silence, entre autres par un lancer du disque qui glisse si près au-dessus de leur tête que les assistants doivent s'incliner jusqu'à terre, et le disque retombe plus loin que la marque obtenue par quiconque l'a précédé (189ss.), exploit qui rend d'autant plus redoutable, sinon insurmontable, le défi qu'il lance à tous de se mesurer à lui, les uns après les autres; ce défi, cependant, ne s'adressait pas à l'audacieux Laodamas qu'il se plaît d'appeler son *hôte*, parce qu'on

ne provoque pas celui qui vous reçoit (210). Ulysse, par la suite, se permet même une allusion au pays des Troyens où seul, Philoctète le surpassait au tir à l'arc (219-220); il ajoute qu'il ne défierait pas Apollon, mais *tous les mortels* (222), etc. De toute façon, son corps avait parlé, et « tous restèrent sans parler (*ou calmes ?*) dans le silence » (234).

Cette querelle de mots, où la prééminence de la parole et l'émotion provoquée par le chant d'un passé perçu comme véritable, étaient opposées à la plus haute gloire que le corps puisse donner aux hommes (les prétentions de Laodamas), cette querelle se trouverait résolue, quand des héros, tels qu'Ulysse, témoignent de l'excellence de l'une et de l'autre, mais on n'en reste pas là. Durant le dernier festin qu'on lui offre, avant son départ sur un des navires des Phéaciens, on s'apprête de nouveau à entendre Démodocos. Ulysse a déclaré avant le repas que « De tous les hommes de la terre, les aèdes / méritent les honneurs et le respect, car c'est la Muse, / aimant la race des chanteurs, qui les inspire » (479-481). Après qu'on a été rassasié, il le salue *entre tous les mortels* et cette fois il dit pourquoi cet homme a dû être instruit par la Muse ou par Apollon : il chante « tout ce qu'ont fait, subi et souffert les Argiens, / comme un qui l'eût vécu, ou tout au moins appris d'un autre! » (487-491). Donc, après

l'avoir salué en le mettant au premier plan des hommes, voilà qu'il le fait porteur, à ce qu'il lui semble, de la vérité du passé; et on ne peut apporter de crédit à l'objection que Démodocos aurait appris d'un autre voyageur, d'un autre témoin, le sort exact des Grecs, car les Phéaciens se seraient vantés, devant leur hôte inconnu, d'avoir reçu un des héros de la prise de Troie ou d'avoir accepté de le reconduire dans sa patrie, comme ils le promettent à Ulysse, tout comme Alcinoos avait pris la peine de lui parler de l'Eubée où ils ont déjà mené Rhadamanthe, le frère de Minos, roi de Crète (VII, 321ss.). Admettons toutefois qu'il n'y a rien de nouveau, ici, dans ces hommages au pouvoir de l'aède. Plus significative, la demande qu'il lui fait, de chanter la prise de Troie grâce au cheval de bois dont Ulysse - qui prononce son nom avant de le reconnaître plus tard comme le sien<sup>22</sup> - a organisé l'arrivée sur l'acropole de la cité, et il ajoute : « Si tu m'en fais un beau récit dans le détail, / aussitôt, j'irai proclamer devant chacun / qu'à la faveur d'un dieu tu dois ton chant sacré! » (496-499). C'est déjà annoncer qu'il est celui qui serait la meilleure preuve d'un récit véridique, mais pour le moment il se soumet à quelque opinion publique qui se satisferait de détails propices à donner l'illusion qu'ils renfermeraient par eux-mêmes la vérité du passé. Mais Homère, et peu

importe que ce soit un de ses descendants ou un Homère d'une deuxième ou quatrième génération, a peaufiné cette situation au cours de son épopée et tenu à élaborer encore plus ce pouvoir de la parole et du chant.

Homère chante dans son *Odyssée*, que Démodocos a d'abord chanté que les Troyens ont discuté à l'infini sur ce qu'ils devaient faire avec le cheval des Grecs, et qu'ils ont décidé de faire une offrande aux dieux; et Démodocos chante aussi le pillage de la ville, où Ulysse et Ménélas, l'époux d'Hélène, ont poursuivi Déiphobe, que d'autres appellent Pâris, et enfin, dans *le plus atroce des combats*, Ulysse aurait été le vainqueur grâce à Athéna, comme toujours dans l'histoire de ce héros. Les chants de Démodocos sont alors terminés. On a vu, plus haut, les larmes d'Ulysse, sa crainte ou sa honte, que j'ai interprétées comme sa réaction face à la vérité du chant épique. Quand l'aède se tait, Homère chante que le héros « faiblit, des pleurs coulaient de ses paupières sur ses joues. / Comme une femme pleure son époux (...) » (521ss.). Celui que le devin Tirésias, aux Enfers, au début de sa prophétie sur les malheurs qui l'attendent (XI, 100), appelle l'illustre, le noble ou le brillant Ulysse, selon les traductions, voici que chez les Phéaciens, après avoir écouté la prise et le carnage de Troie, avec la mort de Pâris qui en enlevant Hélène avait causé la guerre, voici

qu'il est comparé à une femme qui pleurant son époux, mort devant sa cité et son peuple, se jette sur lui, pousse des cris, est frappée, et amenée en esclavage. Cette comparaison, audacieuse, ne semble pourtant avoir aucun rapport avec les larmes d'un homme qui les cache encore pour la troisième ou quatrième fois, au cours de son séjour en Phéacie, pleurs qui ne sont encore entendues ou aperçues que par le seul Alcinoos. Mais la disproportion entre les termes de la comparaison peut rendre, eh! oui, plus vraisemblable la réaction du roi qui, enfin, le somme de laisser la ruse, et de préférer la parole, les mots qui diraient son nom, le nom que lui donnaient ses parents, ses concitoyens : « Aucun homme en effet n'est tout à fait privé de nom » (552) - Ulysse n'était plus devant le Cyclope, où il s'était nommé *Personne*... -; et cette disproportion, entre les larmes et les cris d'une femme sur le cadavre de son époux, et les pleurs, honteux (86) selon certains ou ceux d'un homme qui craint d'être « découvert » en entendant le chant véridique de son histoire, me paraît reproduire l'étonnement, même furtif, du moins à la première lecture, qu'on a pu ressentir quelques vers plus haut devant cette grande écharpe pourpre - sans doute le châle ou le voile que lui a donné Nausicaa au chant VI avec d'autres vêtements - qu'Ulysse, par deux fois, a pris dans ses fortes mains,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            58

tiré en entier ou non de sur sa tête et en a caché son visage; et cette écharpe qu'on est porté à oublier ou à ne pas voir, il l'a gardée avec lui, autour de son cou, sinon même sur sa tête, lorsqu'on le raillait de ne pas être un athlète et qu'il a bondi pour prendre et lancer un disque énorme : « Là-dessus, sans quitter l'écharpe, il bondit... » (186). Cette écharpe est toujours la même, et il s'agit toujours du même mot grec - c'est aussi le terme employé pour le voile tissé par Pénélope -. Quelle signification aurait l'écharpe d'Ulysse ? Procédé mnémotechnique ? Pourtant, avec le verbe « bondir », Homère avait le choix de beaucoup d'autres formules. Reconnaissons que ce voile, pour se cacher, est déjà plus vraisemblable que la nuée dont l'enveloppait Athéna quand il pénétrait dans la ville et dans le palais d'Alcinoos, mais il est du même ordre, et s'il le gardait, au lancer du disque, c'est qu'il n'avait pas encore le nom d'Ulysse pour les Phéaciens; c'est aussi qu'il n'avait pas encore pris la parole, cette parole de vérité qu'il entend dans celle de l'aède, qui le fait pleurer, mais qu'il ne peut encore assumer - parler de honte, comme je l'ai fait plus haut, me paraît relever d'un jugement de psychanalyste, et non d'une méditation sur la parole -. Ce qui le poussait, de façon consciente ou non, à cacher son visage, ce sont ces pleurs et cet effroi - le

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      59  
mot est-il trop fort ? - devant la vérité de ce qu'il entend et aussi peut-être,  
face à ce dont on penserait de lui - qui ne se nommait pas - quand on  
saurait son nom.

Il nous revient maintenant de noter qu'il n'est pas question de son  
écharpe, quand il pleure comme une veuve dont la vie entière s'écroule  
dans l'esclavage. Ses larmes, qu'il avait réussi, on ne sait comment, à  
cacher à toute l'assemblée, mais que seul, Alcinoos, avait remarquées,  
perdent à mon avis leur importance, au moment où ce même Alcinoos fait  
glisser l'épopée, et ici, sans détours, dans le royaume de l'intuition où, tout  
comme ses navires, il pourrait lui aussi deviner les pensées des hommes :  
« Nous autres Phéaciens ne nous servons pas de pilotes, / et nos vaisseaux  
n'ont pas de gouvernail comme les autres : / ils devinent tout seuls les  
pensers, les desseins des hommes » (557-559).

C'est la première fois, que je vois les vaisseaux des Phéaciens, non  
pas comme une image évoquant l'intuition des devins ou des meneurs  
d'hommes, mais comme des éléments d'un univers où les choses  
n'existent pas plus que celles qui sont sous les mots des textes ou dans les  
mots de la parole, textes et parole qui ne peuvent qu'évoquer ces choses,  
et cela de tout temps, dans toutes les langues.

Cependant, les poètes, surtout les aèdes qui ne connaissaient pas encore l'écriture, continuaient à nourrir la Parole, à la magnifier, à faire exister des univers qui, du passé ou du présent ou du futur, n'existaient que par la Parole.

- On me demandera : Et la Vérité ? C'est qu'on trouvait la Parole si sacrée, si essentielle, sinon « à point » et satisfaisante, qu'on n'arrivait pas à l'extraire de son origine divine et qu'on lui attribuait de dire le Vrai, un Vrai qui peut aussi bien être le Faux, parce que le Vrai, c'est ce qui a existé, ce qui existe et ce qui, demain, verra le jour. -

Tandis que dans *l'Odyssée*, par le détour du merveilleux, on nous jette à la figure des vaisseaux qui devinent les *pensers* des hommes et savent alors les rendre à bon port, puis un roi de féerie, Alcinoos, qui « devine » les larmes, les malheurs d'Ulysse, et sans en savoir les conséquences lui demande de se nommer - dire son nom -. Son nom - je ne suis pas le premier à le noter! - est le mot qui déclenche le récit d'Ulysse, fait par Ulysse, et non plus par Démodocos, l'aède. Le vrai se trouve dans la simple prise de parole et le prononcé de la distinction la plus franche entre les humains, celui du nom qui nous a été donné par un autre.

C'est la Parole de *l'invention*, la parole de l'histoire des hommes,

prise en charge par l'un de ceux qui en ont tramé le réel, qui en continuent la trame et qui la mèneront à ses multiples conclusions.

Cependant, Homère avait rassuré à l'avance les contempteurs du peuple, ceux qui veulent le laisser à l'arrière-plan de l'histoire, en présentant Ulysse, dans *l'Iliade*, comme un héros « égal à Zeus, quant à la pensée » (II, 636), ce qui en ferait un *inventeur* hors du commun... Remarquez que cela était dit dans une époque *pré-odysséenne* où les Muses en colère, quand un aède de Thrace s'était vanté de pouvoir les vaincre dans un concours de chants, en ont fait un infirme, lui ont repris le chant qui lui venait des dieux et lui ont rendu invisibles, les cithares (II, 598-600).

Je m'égare peut-être, et c'est le même Alcinoos qui, malgré son intuition, me ramène du royaume de l'intuition, à celui de l'opinion, en proposant de fausses raisons pour expliquer les soupirs et les pleurs d'Ulysse, « en entendant le sort des Danaens et des Troyens » (578). Il se demande si dans ces chants, c'est la mort d'un allié, ou celle d'un noble guerrier, qui émeut son hôte inconnu, ou encore, celle d'un ami « qui te chérissait, / noble guerrier ? Car il nous est aussi précieux qu'un frère, / le compagnon plein de sagesse et de raison... » (584-586). Il est remarquable

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            62

qu'il ne parle pas d'un père ou d'un fils, et encore moins d'Ulysse, pleurant sur lui-même. Dans cette dernière éventualité, celui-ci aurait pu continuer à ruser, et répondre qu'il pensait à un deuil causé par des morts devant Troie, mais de toute façon Ulysse ne pleure pas sur lui.

Homère, ou les aèdes de sa « civilisation », montrent avec ces voiles, ces larmes et les fausses interprétations qui s'ensuivent, toutes naturelles qu'elles soient, qu'on ne pouvait, même Alcinoos avec toute sa perspicacité (c'est Homère, bien sûr, qui la lui attribue), percevoir, et encore moins déjouer Ulysse dans sa simple douleur d'écouter, d'entendre et de se trouver à être le seul qui puisse témoigner que l'aède savait tout ce que dix ans auparavant il avait vécu.

La parole de l'aède lui présentait le miroir de sa vie, à Troie. Et cette vérité, il la cachait sous un voile; peut-être comme une femme qui sait qu'elle devra enfanter. Il savait aussi dorénavant, comme une femme dont le corps ne pouvait que crier devant l'esclavage, qu'il faut devenir aveugle à la vie, la quitter en quelque sorte, pour en faire une parole ou la Parole. Il savait en tout cas, par Démodocos, que peu importe celui qui parle ou chante, la parole dit la Vérité ou, si l'on préfère, il arrive qu'elle dise la vérité. En se nommant et en se racontant, ce sur quoi les commentateurs

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      63

ont discuté et glosé de multiples façons, il devient l'aède de sa propre vie et dès le début du chant suivant, le neuvième, il oppose la gaieté et la beauté d'écouter un chanteur lors des festins, aux événements douloureux qu'il est maintenant décidé à communiquer, comme cela lui viendra à l'esprit, en commençant par son nom. J'y vois une victoire de la parole, mais aussi les débuts de l'auto-fiction...

Pietro Citati, dans *la Mente Colorata*, écrit au sujet des Muses : « Le vrai est simplement ce qui n'est pas caché, ce qui n'est pas voilé par l'oubli et par le sommeil »<sup>23</sup>; j'ajouterais, dans le cas d'Ulysse, que le vrai est ce qui n'est pas *voilé* par une mémoire refoulée, par une peur, un manque d'audace de s'affirmer, un héroïsme guerrier convenu.

Pierre Vidal-Naquet, en citant W. B. Stanford et Ch. P. Segal, écrit, dans *le Chasseur noir* (1981), que « toute l'Odyssée, en un sens, est le récit du retour d'Ulysse à la normalité, de son acceptation délibérée de la condition humaine »<sup>24</sup>.

De son côté, Egbert J. Bakker démontre que cette acceptation prend forme chez un Ulysse, qui devient un aède. Dans *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*, il met en valeur et détaille, entre autres, les ressemblances, les similitudes formelles entre les récits (souvent

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            64  
appelés, les *Apologues*) d'Ulysse, nouvel aède, chez Alcinoos, et le chant  
d'Homère : « Poet and hero coalesce. The two roles, Odysseus and Homer,  
hero and poet, merge into each other (...) »<sup>25</sup>.

#### 4.LA PRISE DE PAROLE DANS LE RÉEL

La fin de ce chant, le huitième de l'*Odyssée*, se prête à des réflexions multiples, et diverses, sur Ulysse et sur cette île qu'on n'attendait pas. Le lecteur, et encore plus celui qui s'improvise commentateur, s'engagent souvent dans les interprétations les plus hardies, mais qui leur semblent, de façon énigmatique ou non, les plus évidentes au monde. Au hasard d'un mot, d'un vers ou d'une analogie, s'est créée dans leur esprit l'explication - jugée idéale - de ces paroles ou de ces événements qu'Homère, comme par paresse ou sous les traditions et exigences d'une vie en constants réajustements, a jetés ou inscrits au milieu de répétitions, de merveilleux et de personnages qui disent trop vite ce qu'ils pensent, sans penser aux conséquences dans nos esprits avancés... Mais il suffit souvent d'un autre hasard, lors d'une lecture ou quand sa mémoire s'avère fautive, pour que les certitudes s'écroulent ou qu'on ne sache plus retrouver la logique implacable de nos théories, commentaires et/ou découvertes géniales. Des plaisirs intellectuels décuplés nous seront refusés, et ce sera la faute

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      65

d'Homère qui nous mystifie avec ses tours et détours de merveilleux sans psychologie ou ses passages empreints d'une psychologie véritable, d'un souffle de l'esprit qui affleure à la surface de ses hexamètres, de la façon dont des visages semblent surgir sur les bas-reliefs pour la simple et bonne raison qu'ils doivent, sur l'heure, retourner à la pierre.

Jouant de la vague impression de dire des évidences, qui à la fin n'en sont plus, j'oubliais Ulysse. Ulysse, donc, dans le chant VIII de l'*Odyssée*, et il en reste seize autres...

Il accepte de se nommer, et racontera ses aventures durant les trois chants à venir. L'*Odyssée* continue sa course avec un « je », plutôt qu'avec un aède de profession. Qu'Ulysse, celui qui dit « je », ait pris ainsi une nouvelle direction dans sa vie d'homme, est certes digne d'intérêt, mais ce n'est pas l'essentiel de ce qu'on entend ou lit par la suite. De la même façon, ses larmes, qu'elles aient été cachées ou non, qu'elles aient été provoquées par ses souvenirs ou par sa réticence ou la difficulté à dire sa vérité, elles ont surtout le mérite, ces larmes quelque peu étonnantes chez un héros, de déclencher les questions d'Alcinoos sur son identité. Quant à sa fameuse écharpe, il n'en sera plus question, et cette histoire du voile serait après tout, secondaire, comparée à la prise de parole où le « je » fait

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            66  
son entrée dans la poésie épique, réservée jusqu'alors à la parole inspirée  
par les Muses, le don exclusif des Muses.

Cette prise de parole marque une victoire remportée par celui-là même qui était le vainqueur au lancer du disque. L'homme qui a su démontrer une adresse et une force supérieures, prend le relais de Démodocos, et le fait en composant ses vers sur de nobles pensées, *avec autant d'art qu'un aède*, comme le dit Alcinoos (XI, 367-368), et personne ne pourrait lui reprocher de ne pas s'être accompagné de la lyre ou de la cithare, car c'est ce qu'il a fait. Homère a tout prévu, à mon avis, et on l'apprend à Ithaque, dans le domaine d'Ulysse.

Homère compare le fait de bander un arc à celui de tendre une corde sur la clef neuve d'une cithare, comme si le maître du domaine partageait la dextérité du musicien et du chasseur, ou du tireur; et je cite le passage, au cas où j'en chargerais trop le sens, ou du moins pour qu'on voie qu'il est plus que tentant de le comprendre ainsi : « comme un homme qui connaît bien la cithare et le chant / avec aisance tend une corde sur la clef neuve, / ayant fixé à chaque bout le boyau de mouton tordu, / ainsi Ulysse sans la moindre peine tendit l'arc » (XXI, 406-409).

Je tente de l'expliquer plus avant.

Homère ne prend pas la peine, dans cette comparaison, de préciser qu'Ulysse aurait chanté ses exploits en jouant de la cithare, chez Alcinoos, mais s'il compare la tension d'un arc qui ne pouvait être tendu par aucun autre qu'Ulysse, à la façon dont un bon musicien tend une corde sur une clef de cithare, ne doit-on pas juger que la comparaison nous apprend qu'Ulysse savait aussi s'accompagner de la cithare ? À moins qu'il aurait fallu être inspiré par les Muses, pour en jouer...

Et ne devrait-on pas déplorer qu'on doive entendre Ulysse reprendre ses aventures, certes, avec grandeur et humilité, mais en repoussant les Muses au sommet de l'Olympe ? Oui, il annoncerait *l'invention* de l'écrivain, mais ne fait-on pas l'éloge des siècles de la Parole ?

L'aède savait le passé, le présent, le futur; la Parole disait le vrai; et surtout, dans le chant VIII de *l'Odyssée*, chez les Phéaciens, on met en valeur l'aède, les honneurs attachés à sa fonction, son statut social et surtout divin ou cultuel, de par sa relation directe avec les Muses qui accordent à qui elles le veulent, le don exclusif de chanter les archives héroïques du passé, les faits du présent, en quelque lieu qu'ils se manifestent, et les événements à venir (ce sur quoi les esprits érudits contestent qu'Hésiode soit du même avis qu'Homère...). De toute façon,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            68

dans cet épisode, si Ulysse ne précise pas toutes les qualités de l'aède, il le salue, du moins, *entre tous les mortels* (VIII, 487), et cet éloge dit tout. Et pourtant, dans le même chant, Laodamas confronte l'aède, même si de façon indirecte, à tout homme vivant dont la plus haute gloire est celle qu'il tire de ses bras et de ses jambes (147-148). La Parole est ainsi confrontée au corps; les mots et le chant sont comparés aux jeux, à l'adresse des mains, des pieds, des yeux (fixer le but, jauger les distances, etc.) et à celle de tous ces membres que l'on se plaît, le plus souvent, chez Homère, à conjuguer avec la beauté, en disant et redisant que les héros sont presque tous, les plus beaux des hommes. En somme, la Beauté, face au plaisir d'écouter la Parole chantée. Et de plus, c'est Ulysse, le champion des jeux - hors concours, répétons-le -, sauf à la course, à cause de ses pieds endoloris, qui a prétendu que l'aède était le plus insigne des mortels, et qui a maintenant l'audace, ne serait-ce que pour quelques heures, et qu'il en fasse état ou non, d'en revendiquer la fonction.

On sait qu'il s'agit de sa propre vie, et qu'il n'a pas, comme l'aède, le pouvoir de chanter les amours d'Arès et Aphrodite ou quelque drame lointain chez les grands-parents d'un héros méconnu. Mais pour autant, on se dit que l'aède n'avait pas, non plus, le pouvoir absolu sur la Parole, et

on en arrive à se demander, si la déception possible de voir la Parole être dépouillée de ses pouvoirs visionnaires ou autres, n'était pas préparée depuis longtemps.

On a appris ou revu, ici même, avec le catalogue des vaisseaux, que l'aède ne disait pas tout, et même qu'il pouvait se trouver dans l'impossibilité de dire ce qu'il aurait pu ou voulu ajouter. Homère lui-même refuse de faire l'énumération de tous les chefs venus devant Troie. C'est Pietro Citati qui indique cette piste, au sujet du savoir infini des Muses et de la possibilité qu'on aurait eue de transformer l'aède en *chantre de la totalité* :

« ...il refuse d'écouter la voix intarissable des Muses. Il ne veut connaître d'elles que les noms des chefs des deux armées. C'est là, à l'aube de l'Occident, que la poésie révèle sa limite volontaire. Elle pourrait devenir la voix du Tout, mais elle est seulement la voix de la limite »<sup>26</sup>.

Bien que l'idée de *limite* semble une voie utile pour cerner, à cette époque, le pouvoir de la Parole, au contraire de Citati, je ne lis pas, dans le même passage, le refus d'Homère d'écouter les Muses :

« La foule, je n'en puis parler, je n'y puis mettre des noms, eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches, une voix que rien ne brise, un

coeur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'égide, les Muses de l'Olympe, ne me nomment alors elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Ilion » (II, 488-492).

J'y vois plutôt l'indication qu'il pourrait dire les noms de tous, si les Muses les lui donnaient, tout en admettant, de mon côté, que l'aède a d'abord protesté que cela lui serait impossible. La différence est assez minime, mais j'y vois d'un côté, la volonté d'Homère (ou des poètes de l'épopée grecque) de ne pas attenter au pouvoir des Muses et de l'autre, d'annoncer les limites physiques et mentales (un coeur de bronze) du poète, et du même coup, je rejoins Citati - et sans doute nombre de commentateurs -. Quand la poésie se détache des Muses, aussitôt la limite ne peut pas ne pas être reconnue et de plus, elle devra être respectée, développée, structurée, encadrée. La parole, le discours, ne peuvent échapper à la *forme*, ne peuvent exister sans la forme. Et Citati a sans doute prévu l'objection ou la possibilité que le texte soit commenté d'autre façon, quand il ajoute dans la même page : « Homère a-t-il donc trahi les Muses ? Ou, comme c'est plus probable, les Muses voulaient-elles être trahies, parce que la divinité essentielle de la poésie n'est pas Tout mais la partie, l'ordre, la forme ? ».

On pourra crier au scandale, mais la civilisation grecque, loin d'être simpliste, a commencé d'abord, de diverses façons, comme dans un méandre, par « dresser » la parole ou, mieux, par étudier comment elle se comportait. Reconnaissons que cela allait de soi, du temps qu'elle possédait pleins pouvoirs. Dans l'énonciation, dans l'arrangement des mots, on répétait, on formulait. La répétition et la formule sont elles-mêmes des limites : on ne répète que ce qui est déjà dit, et la formule est reprise, réservée, rappelée pour tel ou tel dieu, tel ou tel héros, dans tel ou cadre. Et tous ces jalons, comme des métopes plus ou moins irrégulières, sont comme incrustés dans le vers homérique, un hexamètre dactylique<sup>27</sup>, un vers que l'on dit réservé à la poésie épique, un vers qui doit faire des prouesses techniques pour s'arrimer à la langue grecque qui connaît d'autres rythmes qui lui sont plus appropriés :

« En dépit de ce qu'on peut croire, l'instrument apparaît raide. Meillet a très justement noté que l'hexamètre était une création savante, contraire au rythme naturel de la langue grecque, qui est de soi iambique ou trochaïque. Et c'est dans cette difficulté à vaincre que réside l'art du poète, du point de vue de la métrique s'entend. (...) Aussi est-ce en grande partie des nécessités métriques qu'est née la dictio epica. Comme on l'a dit, la langue de l'épos est fille de

l'hexamètre. Une étude d'Homère devrait toujours commencer par un étude du mètre épique »<sup>28</sup>.

La mention de cette *nécessité métrique* arrive à point nommé, il me semble, au moment où l'on considère la poésie épique, au début de la poésie en Occident, comme la voix de la *limite*.

Mais cette caractéristique de la Parole, cette limite que les Muses lui auraient imposée, dans le cadre des énormes possibilités qu'elles accordaient pourtant à cette même parole, et cela en me basant sur un seul passage chez Homère (*Iliade*, II, 488-492), serait-ce suffisant pour appuyer mon propos qui serait de voir la Parole ou plus simplement, les mots que les Grecs ont employés, dès les siècles obscurs et tels qu'ils ont été repris dans les temps archaïques, de voir la façon qu'ils les ont agencés, et surtout la façon qu'ils ont eue de les mettre en relation avec le réel, comme une des actions les plus manifestes, sinon la plus manifeste, de la civilisation grecque ? On m'arrêtera aussitôt, en invoquant, mais oui, la philosophie, la démocratie, les orateurs, la tragédie. On le sait, c'est la force des Grecs de les avoir inventés ou si l'on préfère, de leur avoir donné leurs premières impulsions. Mais pourquoi leur voix, leur Parole, s'est-elle consacrée à établir de telles constructions intellectuelles ? N'y

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            73

avait-il pas un cadre, qui se serait établi peu à peu, qui aurait permis à la pensée de plusieurs d'entre eux et d'entre elles (les mères ont toujours parlé à leurs enfants...), de se poser les questions qu'ils se sont posées, de poser aux autres les questions qu'ils leur ont posées ? Tout le monde a un cerveau, une pensée, une langue formée de sons et de mots, me dira-t-on. Mais pourquoi, par Hadès et par le diable, tant de gens ont écrit tant de livres sur la pensée des Grecs, sur ce qui aurait créé ou construit la Grèce ?

Je reprends, ici, un segment du précédent paragraphe, pour en préciser la portée : *mon propos qui serait de voir la Parole ou plus simplement, les mots que les Grecs ont employés (...), de voir la façon qu'ils les ont agencés, et surtout la façon qu'ils ont eue de les mettre en relation avec le réel, comme une des actions les plus manifestes, sinon la plus manifeste, de la civilisation grecque.*

J'ai parlé plus haut, des vaisseaux des Phéaciens et de leur référence au réel. S'ils n'existent pas, sauf dans le domaine du merveilleux, ils entrent pourtant dans l'univers d'Ulysse au moment où celui-ci risque de remettre en question la vérité de l'aède ou d'entrer en conflit avec elle, en racontant ses propres aventures - lequel des deux sera le plus véridique ? -. C'est aussi à ce moment, qu'il est confronté à la demande faite par

Alcinoos, de dire son nom, et que de plus, on prend la peine de préciser que ces vaisseaux connaissent la pensée des hommes sans le moyen de la parole : « ils devinent tout seuls les pensers, les desseins des hommes » (559). Ces navires merveilleux conduisent Ulysse là où il veut, et seraient le versant négatif des mots qui ne nous **conduisent** nulle part dans la réalité; ils l'indiquent, ils y réfèrent, mais ils ne nous y transportent pas, ils ne font aborder personne *de facto* à ces objets, ces personnes, ces idées, ces lieux auxquels ils font allusion. Dans la réalité, les mots existent, pour transmettre la pensée, mais ils restent sur place, tandis que dans le monde merveilleux, les navires existaient, devinaient la pensée des hommes (ou se la transmettaient, si l'on veut), et se retrouvaient devant la ville ou le pays auxquels les hommes avaient pensé. Dans la réalité, il y a un énorme hiatus entre le mot et la chose qu'il évoque, et dans ces temps du pré-droit grec, de la parole omnisciente, on trouve un exemple qui rappelle à la fois le pouvoir énorme du mot - ne serait-ce que par son emploi singulier, devenu intemporel - et en même temps ce hiatus entre lui, le mot, et la chose, qui existait déjà depuis des temps reculés. C'est celui du serment, dont on a déjà parlé en se demandant que faire du serment qui, s'il en est un, est un élément du dialogue social mettant en

évidence, et cela de tout temps, le pouvoir de la parole.

**le serment** - Du début à la fin de la tradition grecque, que ce soit dans le cas d'une promesse ou d'une confirmation, en justice ou ailleurs, l'expression, ὄρκον ὀμνύναι, *faire serment, jurer*, était la seule, selon É. Benveniste, qui disait le fait de jurer, et elle signifiait d'abord et avant tout « le geste de saisir un objet qui devient le garant de l'engagement. Ce geste constitue le tout du ὄρκος »<sup>29</sup>. Cet objet pouvait être l'eau du Styx aux Enfers, le sceptre du héros, les entrailles d'une victime animale. Ainsi, à toute époque, quand je disais « serment / ὄρκος », je ne disais pas le fait de jurer. « ...il s'agit non d'une parole ni d'un acte, mais d'une chose, d'une matière investie de puissance maléfique et qui donne à l'engagement son pouvoir contraignant. Telle est la représentation impliquée dans ces formules archaïques »<sup>30</sup>. En somme, parce qu'on pourrait croire que ces distinctions entre parole, acte et chose, entre le mot et ses références, seraient plus... maléfiques qu'autre chose, l'expression, *je fais le serment de* ou *que*, était bien un groupe de mots, un signifiant, mais ces mots ne signifiaient pas ce qu'ils énonçaient. Ils instituaient une relation entre celui qui les prononçait, et la puissance invoquée, entre lui et le domaine du sacré<sup>31</sup>. *J'en fais le serment par les entrailles de cet agneau*

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            76  
*immolé* signifiait *je saisis ces entrailles* (la chose, l'objet) *pour qu'elles*  
*deviennent le garant de mon engagement*. Non seulement *j'en fais le*  
*serment* n'avait pas le signifié précis, le sens de dire une parole qui  
engagerait à telle ou telle chose, mais l'expression référait au geste de  
saisir un « *objet-sacralisant* »<sup>32</sup>. Enfin, É. Benveniste ose écrire que le  
serment n'énonce rien par *lui-même*<sup>33</sup> - c'était en 1947 : d'autres  
recherches l'auraient-il contredit ?

Ainsi, le serment rendait déjà évidente l'absence de ce qu'on  
prononce, sous les mots qu'on emploie, et cette absence serait double,  
celle de la parole du serment (qui ne se trouve nulle part sous ces mots) et,  
en plus, il n'y a pas de référence à une parole, mais... On sait le reste, que  
je n'ose répéter encore une fois.

**de la Parole sacrée à son *architecture* chez les humains** - Je me  
demande si les neufs des Phéaciens, qui savent les pensées des hommes,  
mais qui ne parlent pas et à qui on ne parle pas, relèveraient du même  
univers de pensée (!) : elles pensent, mais ne parlent pas, et par ailleurs, je  
dis « je jure », et ces mots sont vides de leur vrai sens; il y a  
« disjonction ». Ajoutons Ulysse, qui ne dit pas son nom, qui se moque de  
Polyphème, en lui disant qu'il s'appelle *Personne*, et qui semble avoir

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      77

toute la peine au monde pour dire son vrai nom. Quand il le dit, il déclenche l'histoire de sa vie. Dans tout ce jeu avec les noms, les mots, la pensée, au point d'imaginer des vaisseaux qui pensent pour les hommes, dans une époque où la Parole était respectée au plus haut point, quand elle venait de la bouche des héros, et sacrée, quand elle était chantée par les aèdes, n'y a-t-il pas là une tournure d'esprit qui, tout en honorant le pouvoir mystérieux du langage, essaie de le maîtriser, de l'encadrer, d'en tirer toutes les possibilités, pour mettre ses pouvoirs à son service.

À travers les âges, on a eu la tentation du Tout, de dire la totalité des connaissances, comme le voudraient encore beaucoup d'écrivains, et Citati écrit, dans sa page 55, à laquelle je devrai beaucoup, que « le Tout demeure inaccessible; ou du moins on ne peut que l'évoquer, faire allusion à une partie de lui, par un signe à l'intérieur d'une structure close ». Il donne comme exemple la mort d'Achille qui n'a pas lieu dans *l'Iliade*, dont le premier vers annonce une épopée sur la colère de ce héros, et cet événement - on ne parle pas ici des présages ou des prophéties - n'est évoqué que dans l'autre épopée, *l'Odyssée*; c'est aussi le cas pour celle d'Agamemnon. Et Citati ajoute : « La *forme* écrase le Tout : celui-ci n'accepte d'être raconté qu'au coeur d'une architecture qui le nie ». On

n'y peut rien, je crois, et avec ce mot d'architecture, le versant *visuel* de la civilisation grecque s'impose à l'esprit, et on ne peut dissocier, par exemple, l'art grec, la céramique, la sculpture ou les temples, des origines de la pensée grecque ou des premières manifestations du *démos* comme pouvoir politique. Mais peut-on accorder une égale importance, d'une part, à la Parole comme événement, la Parole comme vérité, cette parole dont on a tenté de démontrer les pouvoirs créateurs au début de la civilisation grecque, et de l'autre, à une caractéristique ou une entité visuelle qui aurait eu, dans le domaine de l'art, la même importance que cette Parole durant les siècles obscurs ou archaïques, et qui serait elle aussi au coeur de cette civilisation, qui en serait, elle aussi, une des forces premières, qui aurait eu, elle aussi, un impact équivalent sur le devenir de la civilisation grecque et osons dire, pour le moment, sur le devenir de sa **consolidation**, quitte à trouver plus tard une dénomination plus précise pour décrire le lent travail, la lente formation d'une pensée, dans des actions convergentes et avec des objets qui en découlent d'une façon telle, qu'ils reflètent, ou même complètent et développent ces actions et cette pensée. Après avoir énuméré, en vrac, certains éléments de l'art grec : la période géométrique (l'exposition du mort, sur un vase); les motifs

orientaux; l'apparition du corps humain sur les vases; les métopes ou bas-reliefs; les têtes des sculptures cycladiques; le visage des kouroi, leurs bras tendus, leurs jambes, l'une devant l'autre, avec des genoux caractéristiques; les caryatides (cf. l'Érechtheion, à Athènes); les tambours des colonnes : bien malin qui pourrait y voir quelque transformation plus ou moins radicale, qui aurait transformé la conception de ceci ou cela, comme la parole de l'aède qui donne accès à la parole de l'individu, aussi héroïque soit-il, qui SE dit, qui sans intermédiaire se construit - un terme qui serait un clin d'oeil à une *architecture* qui ne pouvait que dresser ou tracer des limites dans la somme de ce qui a été, est et sera -. L'individu sort de l'anonymat (fut-il Ulysse...), dit son nom et *prend en parole* sa vie propre, délie sa langue. C'est en passant de sa divinisation à son humanisation, à ce que seraient, le plus simplement du monde, les difficultés inhérentes à ses relations avec les choses, que la Parole est devenue un des fondements de la civilisation grecque ancienne.

**et les neufs ?** Les neufs étaient déjà partie prenante dans le catalogue, au chant II de l'*Iliade*, avec les chiffres de leur décompte, leur couleur noire et leur collaboration, bien que passive, à la maîtrise du passé, du présent et du futur par les Muses et les aèdes. Dans l'*Odyssée*, on

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            80

découvre des navires sans parole, mais sachant les pensées des hommes. On pourrait en déduire qu'ils appartiennent au monde de la Parole souveraine et véridique des Muses et des aèdes qui, eux non plus, n'auraient pas besoin de dialoguer avec les hommes pour connaître ce qu'ils savent. Et rappelons-nous qu'Ulysse s'inscrivait dans cet univers, en saluant Démodocos, comme *le plus insigne des mortels*. Mais, presque au même moment, le fils de Laërte remet en question la vérité d'une Parole qui relèverait du seul domaine des Muses, quand il entreprend de raconter lui-même ses aventures. La Parole se trouve, alors, à un carrefour où d'un côté, elle tient d'une inspiration extérieure à l'humanité, qu'il s'agisse des Muses ou de neufs qui sauraient même, sans les filles de Zeus, ce que les humains pensent, et de l'autre, elle s'inscrit dans l'individu, maître de son *dire*, narrateur de son histoire personnelle.

Mais le tableau se transforme, quand une autre nef entre en scène, dans les textes homériques, vers 700<sup>34</sup>, et qu'Apollon l'arrête dans sa course pour la diriger vers Délos, et obliger ses marins crétois à devenir les gardiens de son temple. Ce vaisseau est **noir** (19 occurrences de l'adjectif entre les vers 392 et 512 du premier hymne à Apollon) et loin de penser par lui-même, il devient la proie d'Apollon qui se transforme en

dauphin, s'abat sur le navire, le dirige vers le port de Crisa (île de Délos), en surgit sous la forme d'un soleil, entre dans son temple pour allumer la flamme et, « rapide comme la pensée », devenu un jeune homme « aux larges épaules » (448-450), revient vers le vaisseau pour annoncer aux Crétois l'avenir qu'il leur réserve. C'est en somme le quotidien des hommes et des femmes dans la poésie épique, et cet univers apollinien est scindé en deux parties distinctes, les humains, d'un côté, et de l'autre, un dieu qui pense à leur place : les marins qu'il a choisis, n'ont rien à dire, « loin de (leurs) amis et de (leur) patrie » (526), il est le maître du merveilleux, ici, plusieurs fois de suite, comme de la vie des hommes soumis à ses hasards, mais le vaisseau noir résisterait à de telles audaces, il ne *se comporte* pas selon les règles.

On pourrait sans doute en discuter longtemps, mais le vaisseau des Crétois, qui reste, tout comme les hommes, un objet, sinon un jouet, dans les mains de l'Olympien, et qui est, lui aussi, retiré de la mer, connaît un destin différent de bien d'autres navires homériques, et c'est peut-être un exemple unique (le second m'aurait échappé). La nef des Crétois reste navire, au lieu de devenir un rocher au milieu de la mer, comme celui des Phéaciens, à leur retour d'Ithaque, victimes d'une vengeance de Poséidon

qui ne saurait admettre qu'on ait aidé Ulysse à rentrer chez lui. Mais ici encore, ce n'est pas une nouveauté : les uns s'en tirent, les autres périssent.

Ce fameux vaisseau noir, dans l'hymne à Apollon, on l'entoure par ailleurs de nombreux détails. On indiquait, dans l'*Odyssée*, les bancs, le pont, le gaillard de poupe, les tolets, les rames (Od. XIII, 21, 74, 76, 78) du navire phéacien; c'est déjà beaucoup, mais rien de plus. Celui des Crétois, dans l'hymne à Apollon, on connaît sa couleur, ses voiles et par trois fois, on nomme les courroies qui les attachent au mât, comme on décrit la façon dont on le met en cale sèche (pour l'éternité ?) : on abaisse le mât, on le dépose sur un chevalet, on tire la nef de l'eau et la hale jusque « haut dans le sable » et on la cale sur des pierres (passim, des vers 407 à 508). Pourrait-on considérer ce navire crétois, comme une résistance du **réel**, qui l'emporterait sur l'amalgame magico-divin des textes homériques, un amalgame où serpente la pensée entre les navires, les hommes et les dieux ?

Cependant, il n'est pas le seul, dans l'*Odyssée*, à ne pas savoir les pensées des humains et à devenir l'objet de descriptions. Si on revoit la marche de cette aventure maritime, on dresse le mât et hisse les voiles du vaisseau qui emporte Télémaque à Pylos (II, 424ss.), on dépose les mâts et

les voiles dans le navire des prétendants qui veulent pourchasser Télémaque (IV, 780ss.), les voiles claquent au vent, quand Ulysse quitte avec ses marins l'île de Circé (XI, 7-11), on lit d'autres détails, *le mât de sapin, les étais, les drisses, les voiles blanches*, quand son fils repart de Pylos (XV, 289ss.) et encore d'autres, *bien bâti, ses agrès*, quand on tire son navire sur le rivage, à Ithaque (XVI, 321ss.). Et on se rend enfin compte qu'on aurait dû remarquer, au moment où les Phéaciens préparaient la traversée d'Ulysse, au début du chant VIII (51ss.), qu'ils allaient, eux aussi, prendre la mer sur un navire noir, aux voiles blanches.

Toutes ces citations, qui alourdissent le propos, illustrent que les détails réalistes ou techniques ne manquent pas, quand il s'agit de dire les nefes homériques. Elles détruisaient peu à peu mon argument selon lequel, vers la fin (supposée) de l'époque homérique ou de sa « mise en mémoire », le réalisme aurait été plus accentué dans l'hymne à Apollon, à cause de ce navire crétois qui reste navire, et serait allé de pair avec la revendication de la parole chez les individus, fussent-ils un héros, surtout que ce héros retrouvera une vie plus tranquille... Le vaisseau des Crétois restait noir, celui des Phéaciens restait magique, et tous deux sont dotés de détails aussi réalistes que ceux de la flotte entière de l'Odyssée, quand

l'écrivain les décrit.

Mais cette nef en cale sèche, au bord de la mer, ne marquerait-elle pas, elle aussi, la fin du merveilleux, ce merveilleux qui arrache les Crétois à leur patrie et ramène Ulysse à Ithaque ? Cette nef, aux allures d'abandon, serait le pendant imagé ou symbolique de la parole qui s'arrache des dieux, pour se réfugier et se déployer, même abandonnée, en dérélition, dans les mots de l'individu confronté au réel - imaginaire ou non -, un réel que le Grec décide de prendre en charge et de nommer dans des *formes* qui découpent de plus ou moins grandes tranches dans la matière du grand Tout.

Et ce navire noir de Crète, en cale sèche, n'existe pas plus que « les navires fardés de rouge, / ni les rames qui sont les ailes des navires », chez d'autres peuples, quand le devin Tirésias, aux Enfers, annonce à Ulysse qu'il devra quitter la Méditerranée pour retrouver « ceux qui ignorent / la mer », pour se faire dire que « sa bonne rame » est une « pelle à vanter » et pour enfin, la planter « dans la terre » (XI, 121-129).

Déjà, aux Enfers, Homère nous avait averti que les choses changent de nom, que la Parole obéit à ceux qui la parlent, qu'elle n'est pas toujours, sinon jamais, la preuve de ce qui existe...

**Topographie du labyrinthe** - Deux notions contradictoires, mais assez justes, si l'on veut écrire sur la nudité, parce que le territoire à déblayer est à peine visible et encore moins intelligible, semble-t-il, même pour les Grecs. Ce fait, sinon un concept, qui ne se retrouvait pas ailleurs, était reconnu et accepté dans la civilisation grecque ancienne, mais on n'en disait mot, sinon du bout des lèvres, et le proposer comme un de ses éléments fondateurs m'était encore moins venu à l'esprit. Si elle attire l'attention des lecteurs, des critiques, c'est plutôt de façon subversive, parce qu'on n'a pas encore trouvé la ou les preuves qui établiraient de façon indiscutable qu'il s'agit d'une des forces de cette civilisation, du moins à ses débuts, sinon à son apogée.

#### 1. APPROCHE PRUDENTE

Je regarde, presque en rafale, des photographies de vases grecs, de quelque période qu'ils soient, et leurs surfaces peintes me font penser, aujourd'hui, à des négatifs de films dont on aurait découpé les bandes perforées, tandis que des *grecques* tout autour ou d'autres motifs qui se répètent, les remplaceraient. Le papier glacé des reproductions ou les reflets sur le glacié des vases, leur donnent quelquefois l'allure d'ombres

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            86  
chinoises défilant devant une lumière orangée, terre de Sienna. Il me revient - était-ce en Italie ? - deux ou trois salles de musées, remplies de vases répartis et rangés sur des tables, alignées comme dans un réfectoire de collèges, et la poussière qui les recouvrait en faisait un seul et même motif d'ennui.

Voir des ombres chinoises, des négatifs ou la monotonie de la poussière sur des reproductions de la céramique grecque, ne mène nulle part, on en conviendra. Mais si l'on ouvre les yeux, se détachent au fond des coupes de tout genre ou sur leurs flancs arrondis, des scènes où les gymnastes, les cavaliers, les coureurs, les tireurs de flèches, les lanceurs de javelots, les lutteurs à l'entraînement ou durant des jeux officiels, sont presque toujours nus. « Un aspect frappant de la façon de représenter le corps de l'homme dans l'art grec est sa fréquente nudité. Dans l'entraînement des athlètes et les compétitions, cette nudité était réelle plutôt qu'idéalisée (*ma traduction*) », écrivent Jan Jenkins et Victoria Turner, dans *The Greek Body*, et parlent du « goût » des Grecs « pour la nudité »<sup>35</sup>.

Si on traverse l'immobilité de ces images sur leurs surfaces de *terre brûlée par le feu* (γαία δὲ καθεί-/ σα πυρι), comme l'écrit Pindare dans la

*Xe Néméenne* (65-66), et si on violente quelque peu leur nature, elles s'effacent dans la fumée des lampes, dans le brouillard humide d'un soir d'hiver, ou repartent à toutes jambes, comme elles sont plus souvent qu'autrement des coureurs nus ou des ménades ne touchant plus terre, tout habillées qu'elle soient. Ce ne sont pas des jambes, ni des cuisses, ni des bras, mais la nudité en mouvement d'un jeune homme ou la tunique orangée d'une femme possédée par le dieu, qui n'arrive plus à dissimuler les chevilles et les orteils de ses pieds en apesanteur...

Ces scènes mythologiques ou ces instantanés tirés des travaux des champs, des palestres ou des gymnases, on les retrouvait aux heures festives sur les tables ou les guéridons des anciens Grecs. Les Athéniens, les Pariens ou les Mytiléniens, les regardaient-ils parfois, avec attention ? Tout en tenant compte que ces produits de luxe ou du moins peints par des artistes reconnus étaient plutôt vendus en Asie mineure, en Étrurie ou en Phénicie, et que les habitants de la Grèce mangeaient, buvaient sans doute dans la « vaisselle » de tous les jours, il arrivait que dans les *symposia* on fit tourner sur leur base, ces grandes coupelles à deux anses, les κύλιξες, surtout si on se retrouvait seul, sur son banc, et qu'on n'avait plus qu'à se demander qui étaient ces dieux, ces déesses, ces héros venus d'un lointain

passé, *plaqués* par une lanterne magique au centre d'une forme oblongue ou d'un losange, auréolés de vernis noir et d'une clarté rouge orangé.

Il est possible qu'à un moment ou à un autre, on se soit demandé pourquoi les jeunes hommes étaient presque toujours nus, et il est aussi possible qu'on ne s'interrogeait pas sur la nature de cette nudité devenue un glace sans tain de l'esprit grec, sur une terre brûlée par le feu, un miroir déformant qui aurait trouvé son origine dans des temps très anciens. Mais que cela fût vu, étudié ou non remarqué, personne ne s'en scandalisait. D'ailleurs, on n'a jamais peint ni gravé, devant ces hommes nus, le scandale *horrifié* ou la fuite éperdue des autres figures, divines ou féminines, qui apparaissent, vêtues, autour d'eux sur les flancs du vase. À moins que des bacchantes...

La seule fois où l'on fait mention des kouroi chez Homère, ils sont en or et installés sur des socles (*Odyssée*, VII, 100); le texte ne fait pas mention de leur nudité, soit qu'ils étaient vêtus, soit que l'aède ne croyait pas devoir le signaler. Transformés en pierre ou en marbre, et nus, ils sont devenus une réalité quotidienne par toute la Grèce.

Le pourquoi de la nudité est une question toujours latente, mais qui tend, à mon avis, à être cantonnée dans les études sur l'amour grec. En

général, on arrive même à ne plus voir ces hommes nus, tant on les a vus, reconnus et étudiés, et leur symétrie, qu'il s'agisse de l'harmonie, de la régularité de leur corps ou de l'équilibre, du moins apparent, de leurs membres avec le torse, de la tête avec les épaules, des genoux avec les hanches, en n'oubliant pas le travail et les traditions des sculpteurs, tout autant que les yeux disparus des kouroi, cette symétrie, réelle ou non, en arrive à couvrir leur nudité d'une sorte d'aura intemporelle; elle sourit et serait tout à la contemplation d'une vérité plus conceptuelle, plus intelligente, plus douce à découvrir que d'étudier le défi que représente se mettre nu. Serait-ce un défi propre à des adolescents en mal d'attirer l'attention ou qui auraient gardé l'innocence bravache d'un enfant de sept ou dix ans ?

Cependant, à part soi, ou poussé dans ses retranchements, on recherche l'intelligence qui était au travail dans cette mise à nu du corps masculin. Elle n'était pas une invention de l'esprit, dans le présent des temps archaïques, surtout pour le maniement des armes, lors des jeux et durant les mois et les années d'entraînement, où elle devenait une source encore plus évidente pour les scènes de gymnase peintes sur les vases. Les jeunes gens et les hommes adultes, peu importe l'année ou l'olympiade,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            90  
peu importe la cité ou la région, se mettaient nus devant leurs citoyens,  
devant les métèques, comme devant les étrangers venus de Perse ou de  
Rome, et ils l'ont fait durant des siècles.

L'intelligence de cette mise à nu, n'aurait-elle pas dû trouver son  
origine, aussi dissimulée qu'elle soit, dans une idée indiscutable, une idée  
qu'on ne trouvait pas utile de formuler, parce qu'elle tombait sous le sens,  
l'idée que l'homme est debout, que son corps est articulé de façon à se  
tenir debout, par opposition à l'animal rattaché à la terre par ses quatre  
membres (on s'en tiendra aux êtres qui se meuvent grâce à eux et on  
oubliera ceux qui rampent, qui volent ou qui nagent). On objectera que des  
vêtements n'auraient ni caché ni empêché sa stature verticale, et c'est  
exact, mais la nudité dévoile beaucoup plus l'essentiel du corps humain,  
celui qui marche, debout, grâce à ses articulations, ses muscles et ses os  
qui seraient oblitérés par les vêtements. Tout cela est sans doute  
contestable, à moins qu'on ne décèle, sinon le ou les moments où cette  
idée aurait commencé à germer et à devenir manifeste, mais au moins les  
circonstances, les éléments qui auraient entraîné sa naissance.

Pindare, d'ailleurs, en évoquant dans un temps mythique des  
sculptures, qu'il se contente (en 464) d'appeler des oeuvres ou des travaux

(Ἔργα) et qu'il fait littéralement porter (φέρειν) par les chemins, tient à préciser qu'elles « sont semblables à des vivants en marche » (*VIIIe Olympique*, 94-95); il voyait donc dans l'apparence de leur mouvement une de leurs caractéristiques principales, sinon la plus importante, si en plus on rappelle l'action inhérente à ces *chemins* qui les *portent*..., chemins qu'on pourrait comparer à ces porteurs de statues, dans les processions. Pindare a le don, avec des mots simples, en deux vers, de transformer des objets immobiles, ces *travaux sculptés*, en vecteurs de vie, et cela, après nous avoir entraînés dans des univers mythiques et généalogiques qui nous laissent plutôt froids.

Par ailleurs, comme nous nous trouvons au royaume des hypothèses, prétendre que la nudité aurait été une façon pour les hommes, de s'identifier aux dieux, est contredit par le fait qu'on ne peut savoir avec précision si les kouroi du VI<sup>e</sup> siècle (ou de la toute fin du VII<sup>e</sup>) représentaient à l'origine des dieux ou des hommes, des dieux sous forme humaine ou des hommes qui auraient pris le *costume* des dieux<sup>36</sup>.

Devant l'impossibilité de trouver la logique qui sous-tend la décision de se mettre nu pour, entre autres, développer son corps, on se résout à y voir une coutume étrange et on cherche à rendre évident ou *historique*,

sinon logique, ce trait de civilisation qui semblait aller de soi pour tout un peuple. On en fait une invention récente, lui enlevant la propriété d'avoir marqué, dès ses débuts, la civilisation en Grèce ancienne ou d'être un élément, important ou discutable, qui aurait marqué la relation de cette civilisation avec le corps des hommes et partant, la nature de cette aventure humaine. On ne nie pas le fait, on l'élude, on le remplace par un événement historique qui serait comparable, par exemple, à une nouvelle façon de construire les trières, ce dont, non plus, on ne parle presque pas. On ne sait pas comment c'est arrivé, mais on rappelle la première fois où un homme s'est mis nu en public durant des jeux, ou bien l'on nomme les premiers groupes qui ont pratiqué cette coutume. « Il y a peu d'années », selon Thucydide, les Lacédémoniens auraient cessé de porter le pagne qui couvrait leur sexe, le διάζωμα (I, VI, 5); pour Platon, ce serait les Crétois, suivis des Lacédémoniens, qui auraient introduit la nudité en Grèce (*République*, V, 452c-d).

Après avoir indiqué un *terminus a quo* et en avoir crédité les Lacédémoniens, Thucydide prend tout de même la peine d'insister sur leur *mise à nu* : les Spartiates « se sont dénudés (*Ἐγγυμνώθησαν*) les premiers et, sans vêtements sur eux (*ἀποδύντες* : *étant déshabillés*), se frottèrent

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            93

d'huile en public pendant leur exercices (*μετὰ τοῦ γυμνάζεσθαι* : *pendant le fait de s'exercer nus, ce verbe étant construit avec γυμνός* » (I, vi, 5).

L'historien ne dit toujours pas le pourquoi de cette origine, comme si elle était *absente*, mais en relisant le texte, on remarque que les quatre verbes de cette courte phrase (13 mots) réfèrent à la peau nue : trois verbes indiquent la nudité complète, et l'autre (*se froterait d'huile*) demande que la peau soit nue. S'il réduit aussitôt la portée de sa phrase, en disant que cela n'existe que depuis peu d'années - ce qu'on sait inexact aujourd'hui -, il n'en reste pas moins que le fait brut de la nudité, d'abord à Sparte, et maintenant dans les entraînements des athlètes, est énoncé sans fard et, dit-on, Thucydide est crédible... Mais il n'en tire aucun enseignement. Il aurait pu en déduire, que cette façon de se comporter en public représentait une conception de la vie différente de celle que l'on note dans les autres groupes sociaux, bien qu'il faille, ici, faire une exception pour les aborigènes, les tribus de l'Amazonie et d'ailleurs, mais le cache-sexe qu'on voit sur les photographies prises au début du siècle dernier, on peut se demander si on le portait depuis longtemps ou pour les besoins de la photo, et jusqu'à quel point la nudité était inhérente à leur civilisation et si elle était réservée aux seuls hommes (si cela a déjà été traité, qu'on veuille

bien pardonner mon ignorance), car ce fait nous renverrait à l'exception grecque des temps archaïques et classiques ou, mais à un moindre degré, à l'époque hellénistique, bien qu'Alexandre et les Diadoques n'y fussent pas des parangons de modestie.

Mais encore, qu'en pensait-on de la nudité ? À mon avis, toute civilisation comporte un ou des moments-charnières qui influencent et même déterminent la suite de son histoire, avant d'être incompris, sinon oubliés.

Dans *la République*, tout en créditant les Crétois et les Lacédémoniens de l'usage de la nudité, Platon l'inscrivait en même temps dans le domaine d'un oubli *historique* et de la raillerie, sans en donner la raison :

« il n'y a pas si longtemps qu'aux yeux des Grecs certaines choses paraissaient honteuses et ridicules qui le sont encore aujourd'hui aux yeux de la majorité des Barbares, à savoir que des hommes se laissent voir nus. Rappelons-leur aussi que lorsque les Crétois, les premiers, puis les Lacédémoniens commencèrent à s'exercer à la gymnastique, pour les gens raffinés de ce temps-là, tout cela était objet de raillerie » (452c -452d; traduction de Georges Leroux);

Et si Thucydide était des plus vagues sur les débuts de la nudité, il était plus disert sur les vêtements, comme sur les moeurs anciennes des Grecs

et des barbares, car il continue son texte, en disant que les Grecs portaient auparavant une sorte de cache-sexe identique à celui porté par certains barbares, et il ajoute : « En fait, bien d'autres traits montreraient que le monde grec ancien vivait de manière analogue au monde barbare actuel » (I, VI, 6), tandis que, de notre côté, plus de 15 siècles plus tard, on essaie encore de savoir pourquoi le monde grec s'était détourné de ces façons de vivre, analogues aux barbares du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. L'historien aurait pu, en plus de cette précision, relativiser dans son esprit et le nôtre la notion de barbare, ce barbare qui s'habillerait à son époque comme les Grecs l'ont déjà fait, et chercher à atténuer la portée de la nudité, qui n'a pas toujours été et qui pourrait être un effet de mode. Je lui prête beaucoup d'intentions secrètes ou inconscientes. Restons-en là, et au moins il n'a pas fait de la nudité, la conséquence directe de la vie quotidienne des Grecs qui en passaient déjà une bonne partie à pratiquer, nus, quelque jeu, comme la lutte à la palestre, ou à se donner en spectacle dans les jeux officiels; il n'a pas fait d'elle, non plus, une des causes, sinon la principale, des amours homosexuelles, ni une façon d'être fier de sa beauté ou de celle des jeunes gens, ni une suite naturelle de cette même obsession d'esthète narcissique.

En dernier lieu, Hérodote, leur devancier à tous deux, fait une remarque sur la nudité en parlant de la Lydie où un roi use d'un stratagème pour qu'un de ses gardes du corps puisse contempler, nue, son épouse qui s'en rend compte et se vengera : « Chez les Lydiens et chez presque tous les peuples barbares c'est en effet une grande honte, pour un homme aussi, de se laisser voir nu » (I, 10; traduction d'A. Barguet). Le lecteur ne sait pas ce que l'auteur en pense, et encore moins le pourquoi de cette nudité. Hérodote n'en retient, au début du Ve siècle, que la honte qu'elle génère à l'étranger, mais qu'en serait-il en Grèce ?

Les « modernes » sont plus diserts, surtout depuis plus de cinquante ans. La nudité aurait été pratiquée, à partir de **720**, au moins, selon une légende, mais ce serait depuis environ la moitié du VIIe siècle ( ± **650**), selon Myles McDonnell, dans *The Introduction of Athletic Nudity : Thucydides, Plato, and the Vases*<sup>37</sup>; ce serait vers **600**, selon Nick Fisher, qui explique cette datation, et c'est discutable, par « la légitimation publique de l'amour homosexuel idéalisé (*ma traduction*) », dans *A Companion to Archaic Greece*, et aussi, selon William Armstrong Percy, III, qui développe davantage : « les jeux pan-helléniques ont inauguré et accéléré la progression et/ou le développement des gymnases, de

G.-P. Ouellette que serait-ce donc, que la civilisation grecque ? 97  
l'athlétisme nu, de l'idéalisation du jeune corps masculin et de la  
pédérastie institutionnalisée (...) (*ma traduction*) », dans *Same-Sex Desire  
and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the  
West*, tandis que Hans van Wees propose **580**, dans *A Companion to  
Archaic Greece*<sup>38</sup>.

De nombreux travaux ont été publiés sur la sexualité en Grèce  
ancienne : les pratiques sexuelles, la question du *genre*, etc. Cependant,  
leur objet ne comporte presque jamais l'étude de la nudité humaine en tant  
que telle, la nudité des individus, qu'ils soient esthètes, pêcheurs, paysans,  
militaires ou non, érades ou éromènes, démocrates ou non. On cible plutôt  
les événements où elle se manifestait, entre autres, durant les jeux, et les  
oeuvres d'art qui en donnent les preuves les plus évidentes. On s'arrête  
aussi, comme on l'a vu, aux auteurs grecs qui en parlaient, à la façon,  
souvent évasive, dont ils abordaient cette donnée sociale qui était de plus  
en plus courante et de ce fait, sans doute, de moins en moins remarquée ou  
remise en question, jusqu'à ce qu'on soit devenu témoin, à travers les  
siècles, de son déclin; on s'arrêtait aussi par trop souvent, même après  
avoir insisté sur l'idéal de beauté recherché dans ces sculptures, aux  
manifestations physiques de la sexualité, comme au phallus qui devient un

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      98

détail réaliste dans un univers qu'on déclare pourtant idéal, ou, dans le cas des vases, dans un univers stylisé, souvent comme en apesanteur. On le « noie » sous des préoccupations portant sur sa grosseur, sa petitesse ou sa protection par l'infibulation (refermer le prépuce sur le gland avec un lacet de cuir) qui le protégeait du sable. Il faut cependant noter que certaines études, portant entre autres sur les relations entre éraustes et éromènes, proposent des historiques précis sur les raisons qu'on a données, pour justifier telle ou telle représentation du sexe masculin sur les vases, tout comme des analyses de détails, qui sans craindre des réactions puritaines tentent d'expliquer telle ou telle pratique sexuelle, et cette fois, en excluant tout idéalisme de la part des peintres ou de leurs clients. *Images of Ancient Greek Pederasty : Boys were their Gods*, de Andrew Lear et Eva Cantarella, en est un très bon exemple, surtout dans le chapitre *Ideals/ Idealization*.

Cela étant dit, la nudité serait-elle réduite pour autant à la protection du sexe ou à un détour obligé, bien que provoquant, et très visible, pour une étude sociologique ou morale ? Il aurait suffi de se couvrir davantage, mais on ne veut pas savoir pourquoi on ne se couvrait pas. On efface la raison de cette anomalie historique, en s'arrêtant à un détail de l'anatomie

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      99

masculine, et ce détail impose presque de lui-même, et plus souvent qu'autrement, la discrétion, sinon un tabou. *Nec nominetur in vobis - N'en parlez pas entre vous*, disait Paul de Tarse aux Éphésiens (5, 3-4) au sujet entre autres de la fornication, des relations sexuelles hors mariage. Et avant Paul de Tarse, en Grèce, on n'a pas cherché, non plus, les raisons à la nudité, on s'est plutôt permis des précautions sanitaires, comme l'infibulation. L'intérêt qu'on porte à cette spécificité est aussi une façon de l'ignorer, car d'autres raisons auraient pu l'imposer, comme celle de pouvoir limiter la présence encombrante du sexe masculin dans tel ou tel exercice, ou encore les érections involontaires (d'ailleurs, Jenkins et Turner, dans *The Greek Body*, en déduisent une technique pour le « self-control »<sup>39</sup>). Les avocats du réalisme pourront répliquer qu'on ne peut ignorer le nombre de vases qui représentent les phallus sous plusieurs aspects, dont les *infibulés*. C'est exact, mais alors, l'idéal, la stylisation, l'esthétisme n'auraient pas toujours la primauté. C'était enfin, autre sujet d'étude, les moeurs étranges des militaires, des éphèbes, des athlètes qui mettaient en valeur la nudité, comme si ces dites moeurs lui devaient leur raison d'être, leur existence, sans oublier les jugements moraux, rarement sympathiques, qu'elle a provoqués, surtout durant notre ère, depuis les

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            100

Romains et les chrétiens, ce qui nous ramène à cette même coutume, sans qu'on ne sache toujours pas de quel élément, intrinsèque ou non, peut se prévaloir la nudité, pour justifier son existence.

Tout cela paraîtra « impressionniste ». Il en est souvent ainsi quand tout est mis en marche pour couvrir *ce sein que je ne saurais voir*. On repousse le reste dans les limbes du non-dit et l'on renvoie les questions aux calendes grecques! Mais alors, est-il sage ou même prudent de *penser* la nudité comme un élément fondateur de la civilisation grecque ancienne ?

Il est plausible, alors, qu'on doive reprendre l'enquête au complet ou du moins, inspecter de nouvelles avenues, revoir ou vérifier, par exemple, si par hasard la nudité du kouros, la forme sculptée, est de la même nature ou si elle a les mêmes causes et effets que celle des athlètes, des gymnastes ou celle, à un degré différent (et discutable, bien sûr), des soldats peltastes ou archers. On peut aussi se demander, face à la nudité considérée comme un fait indiscutable, quels sont les éléments, les données historiques qui permettraient de mettre au jour, non pas ses conséquences sur la vie sexuelle des hommes, mais l'essentiel de la nudité, d'étudier pourquoi elle est devenue un trait distinctif, durant la

Grèce archaïque et l'époque classique.

Selon des historiens, professeurs, critiques contemporains, la nudité aurait été mise en valeur durant des rites d'initiation militaire et civique ou l'on cherchait, par elle, à renforcer l'égalité entre les citoyens, en enlevant tout signe distinctif que révélerait le vêtement, ou encore elle aurait été une façon de provoquer des réactions érotiques en général et homo-érotiques en particulier :

« The 'whys' have been inventive and ingenious. Some cite origins and motivation from rites of initiation, others from military practice, from hunting conventions, or from attempts to enforce civic egalitarianism. Most of these may have played some role in the process and some will be noted in passing, but central to the question why is, I believe, the use of nudity to manipulate erotic response generally and homoerotic in particular », William Armstrong Percy, III<sup>40</sup>.

Le même auteur rappelle que la nudité pouvait aussi avoir été adoptée comme l'expression libre de la confiance ou l'assurance (*self-confidence*) du Grec en lui-même, ou comme une inclination esthétique, ou encore comme l'attestation à la fois de l'auto-suffisance des individus et de la liberté d'une civilisation qui se distinguait sans problème des « barbares », et il termine en disant que sa fonction cruciale (*crucial fonction*) servait les

besoins sociaux et physiques du désir « homo-social » dans la cité-état<sup>41</sup>.

Plutôt que cette dernière fonction, qui renverrait à une vie homosexuelle, innée à l'individu grec des temps archaïques et classiques et qui serait génératrice de nudité, je retiens plutôt de ces explications, *l'expression libre de la confiance du Grec en lui-même* et *l'attestation de l'auto-suffisance des individus*, mais là encore, la confiance en soi et son auto-suffisance provoquent autant de belles et bonnes choses, dans le monde entier... Il me paraît plus juste, sinon logique, de chercher la nudité, dans un processus où l'on aurait accepté, devant tous et devant l'étranger, qu'elle était le meilleur signe de la version animale de l'humain; ou de considérer ce fait comme la reconnaissance par l'homme grec, de façon collective, que sa raison est faite de matière.

Sans pour autant y voir l'inutilité de toute recherche ou argumentation à ce sujet, j'ai de loin préféré la remarque de Martin Robertson, dans *Greek Religion and Society*, qui au lieu de proposer diverses causes de la nudité, quelles qu'elles soient, déclare de façon honnête qu'il n'en sait rien : « La raison de cette pratique, qui n'est trouvée (répertoriée?) dans aucune autre pratique artistique, sauf si elle a

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            103  
été sous l'influence grecque mais qui a eu un effet important sur l'art en  
Occident, je ne la connais pas (*ma traduction*) »<sup>42</sup>.

Et pourtant, la nudité, je prétends en expliquer les premières  
manifestations en Grèce ancienne, au point d'en faire un des éléments  
premiers de sa civilisation.

## 2. PRISE DE PAROLE ET NUDITÉ

Il n'est pas facile de parler de la nudité, et il le serait encore moins,  
de la prôner sur la place publique. Pourtant, il s'agit d'un phénomène  
social qui a traversé de nombreux siècles avant J.-C., comme les trois ou  
quatre premiers de notre ère. On l'a vu, et je le répète, au risque de paraître  
obsédé, parce que ce domaine ou cette réalité sont devenus très *volatiles* à  
force d'être ignorés - on se rappelle davantage de la tragédie, de Salamine  
ou Marathon en 480 et 490 - , on l'a vu, c'était la façon de se présenter  
pour tous les hommes de la Grèce qui participaient à des exercices  
physiques. De plus, les arts visuels qui connaissaient un développement  
intense et une renommée de plus en plus grande, ne se concevaient pas,  
s'il faut en croire la place qu'elle y tenait, sans cette nudité masculine.  
Acceptons alors, comme hypothèse, que cette réalité sociale serait un des  
éléments fondateurs de cette civilisation. Comme ces éléments devraient

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      104

tout au moins ne pas se contredire les uns les autres, sinon tous participer à l'élaboration de chacun, il faut relier cette *curiosité*, cette *nudité* qui pour le moment serait surtout *sportive*, à la prise de parole par l'homme grec, et même à l'emprise qu'elle a conquise en Grèce.

**reprise de la limite** - Cette parole, on l'a vu, n'est pas une liberté sauvage, sans contrainte aucune. Elle s'est imposé des limites dans la construction de ses oeuvres, et rappelons Piero Citati qui, dans *la Pensée chatoyante*, écrivait que la poésie, au lieu de devenir *la voix du Tout* comme elle l'aurait pu, *est seulement la voix de la limite*, de telle sorte que les aèdes ont choisi tel ou tel fait dans la saga troyenne, tel ou tel héros, et non la totalité de la mémoire et de l'action humaines, dont on aurait pu se targuer.

L'idée de limite rattache la parole et ses oeuvres aux arts visuels. On trace sur les vases<sup>43</sup>, des zones, des bandes, des bordures ou des façons de collier géométrique qui, épousant leur surface, en font ressortir le pourtour; on cadastre les sphères tronquées des amphores, comme celles des cruches ou des jarres, en ancrant sur leur courbure avec le pinceau, des scènes quotidiennes ou non qui souvent se détachent, entre des parallèles verticales, sous forme de rectangle ou de carré, et qui, comme soumises à

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      105

une logique qui leur serait naturelle, accueillent, et les corps nus et ceux qui sont vêtus. De plus, l'écriture qui inscrit la parole sur une surface plane, lui donne une forme dans l'espace et, à ses tout débuts, les lettres marqueront *ce qui est à moi*, et *cela qui est à toi*. Le commerçant grec, qui devait s'en remettre aux bateaux phéniciens pour transporter ses marchandises, les marquait avec des lettres ou par l'inscription, « J'appartiens à X ». Un flot de dates (en note<sup>44</sup>), tout imprécises qu'elles soient, sont assez nombreuses, pour montrer au moins une filiation chronologique entre les chants de l'épopée (quoique cela même, soit discutable), la fabrication des vases, leurs figures peintes, de même que leur commerce et les marques, les noms qui y étaient tracés, écrits. L'appropriation personnalisée des objets qui, à leur tour, devenaient un sujet *parlant*, en ce sens qu'ils se détachaient des autres, non par une chaîne qui les entourait ou un coffre qui les renfermait, mais par un nom, peut être comparée, du moins en rapport avec la mise en ordre de l'espace, avec la délimitation des surfaces, le choix et le rejet d'éléments en vue de construire - pour employer un terme de charpentier ou de menuisier - des récits chantés qui soient le plus possible d'une même venue.

Que peut-on tirer de ces informations ? Anthony Snodgrass, qui voit

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            106

surtout dans les kouroi, « the residual influence of the four-sided block, the probable scheme of proportions, the pre-carved figures », déduit entre autres de ces signatures que les artisans revendiquent ainsi leur individualité, leur statut de *créateurs*<sup>45</sup>. On peut, cependant, élargir les effets de ces pratiques, en considérant le contexte social, artistique et intellectuel. Ces qualités ou ces techniques propres à la seule civilisation grecque, qui connaissait un essor significatif dans ces temps dits archaïques - pensons aussi aux épopées couchées sur parchemin par l'écriture -, si on les confronte au « Je me nomme Ulysse » de l'*Odyssee*, à ces chants de l'aède où le héros, à la place des Muses, prend pied dans son passé et y mène sa propre *enquête*, il se forme alors (ou l'on imagine, me direz-vous...), non pas un labyrinthe ou une apparition divine, mais des jonctions de sphère, de cercle et de rectangle dans l'univers de la céramique; des mouvements de mains qui signent ce que les artisans ont fait, ce qu'ils ont acheté et vendu. On voit des humains qui ont su, par exemple, s'inspirer de l'alphabet phénicien pour écrire ce qu'ils parlaient et même y ajouter les voyelles - on ne s'entend pas sur les éléments qui ont provoqué et formé ces ajouts au syllabaire, éléments d'ailleurs essentiels à l'écriture des hexamètres homériques<sup>46</sup> -. On n'oublie pas les

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      107

réseaux commerciaux et littéraires et musicaux qui se forment d'est en ouest, où on lit, on écrit, on peint, on prépare la cuisson des céramiques, tout en écoutant des hommes qui achètent des vases portant la signature ou la marque de qui les a faits, des vases qu'ils gardent en y ajoutant même leur propre nom (cette dernière pratique, malgré le peu d'*ostraka* ou tessons qui nous sont parvenus, est relevée assez souvent pour qu'on y voie une pratique courante). En somme, on voit, on imagine de plus en plus des individus qui *parlent* en leur propre nom, que ce soit dans les chants, les conversations ou sur les quelques objets qu'ils ont tenu à s'approprier. Et je termine en citant de nouveau Snodgrass, dont il faut lire *Archaic Greece - The Age of Experiment*, pour une vision encore plus optimiste sur ce VIII<sup>e</sup> siècle, dont les *inventions* se sont consolidées durant les siècles suivants de l'époque archaïque, les VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> : « Presque toutes les caractéristiques (nouveauautés ?) qui sont apparues dans la vie des Grecs à cette époque, et la structure globale qu'elles formaient, ont fini par rester. Très peu d'innovations ont avorté, et les plus fructueuses d'entre elles ont duré jusqu'au déclin du monde antique, mille ans plus tard »<sup>47</sup>.

**kouros et hommes nus** - On peut sembler aller nulle part ou décrire une situation propre à nombre de groupes humains, sinon à tous, mais le

kouros et les hommes nus dont on ne savait que faire dans ces délimitations et dénominations, ce kouros et ces corps nus ouvriront un nouveau champ d'enquête et rassembleront davantage au sein d'un même univers, ces éléments qu'on a pu trouver disparates.

Le « Je me nomme Ulysse » de l'*Odyssée* et le « Je me dénude » qui est manifesté, si l'on veut m'en croire, dans et par le corps du kouros et celui des athlètes grecs, seraient reliés à une même conception de l'homme grec. L'appropriation de la parole, en face ou même contre les Muses et les dieux, et celle de la nudité seraient les deux faces d'une même volonté, la volonté de se relever à la fois de la honte d'être soumis à la parole d'un autre, et la volonté de combattre la honte d'avoir un corps qui est d'abord et avant tout, nu, soumis par exemple aux passions, se rapprochant à plusieurs égards de l'animal, quand il n'a même pas sa fourrure, ses plumes ou les écailles des serpents, des tortues ou des poissons : on ressent que les limites de l'humain et de l'animal sont poreuses, ce qui ne laisse pas sous-entendre que trop fier de marcher debout, on mépriserait le règne animal.

Dans son chapitre, *Intermède 2*, de *l'Usage des corps*, Agamben écrit à partir de la *Lettre sur l'humanisme*, de Heidegger, une phrase que l'on

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      109

peut trouver ambiguë, cependant, elle suffit à faire comprendre que les termes *animal* et *animalité* risquent de créer, quelquefois, une impasse sémantique, sinon métaphysique ou ontologique, comme on voudra : « Si l'Être-là est ce qui naît comme contrecoup à l'appel de l'être, quelque chose comme une animalité ou une non-humanité est encore présumé au véritablement humain, à l'Être-là qui, projeté dans son Là, parvient à la vérité de l'Être »<sup>48</sup>.

On ne peut prétendre ressentir ou penser comme les animaux ni savoir ce qu'ils pensent ou ressentent, ni même l'imaginer. Je suis beaucoup plus enclin à reconnaître chez l'homme son animalité - ou ces passions désordonnées que souvent on appelle à tort, animales -, que de voir quelque humanité chez les animaux. Dans l'objet qui nous occupe, il faut essayer de se rattacher le plus possible, comme par symbiose, et sans doute de façon illusoire, à ce qui pouvait amener les hommes, dans le courant de l'époque archaïque, à se décider - et cela, cette décision, a dû mûrir au cours de quelque cinquante ou cent ans - à sculpter des corps nus et à trouver normal, par la suite, pendant des siècles, de faire jouer en public les muscles et les os de leur corps, à la condition, semble-t-il, qu'ils fussent nus.

**la honte du corps** - Mais pourquoi les Grecs, avant de se mettre nus et de voir proliférer autour d'eux des images d'homme nus, auraient-ils ressenti de la honte, à être nus ? Relisons la *Genèse*, le verset 7 du chapitre 3. Dans la Bible en français courant : « Alors ils se virent tous deux tels qu'ils étaient, ils se rendirent compte qu'ils étaient nus »; dans la Traduction oecuménique de la bible (TOB) : « Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus ». Ce verset a connu nombre d'interprétations, entre autres sur la réaction d'Adam et Ève à leur corps, sur leur état paradisiaque avant de voir et de savoir leur vraie nature, à moins que ce ne fût déjà une nature pécheresse, etc. On se limitera à remarquer que dans la tradition biblique, comme dans l'ensemble des religions et des philosophies, l'homme est le seul animal qui ne vit pas simplement son rapport à la nudité. Si on veut savoir ce qu'on pense de celle-ci de nos jours, ne serait-ce que pour établir si la honte qu'elle inspire est chose courante dans la réflexion contemporaine, hors de la pornographie, une recherche faite sur la toile, le jour même où je me pose la question, permet d'établir une comparaison entre la nudité telle qu'elle est comprise ou jugée aujourd'hui, et telle qu'elle l'était dans l'Antiquité grecque d'après les oeuvres ou les *images* qui nous sont parvenues. Les

textes et les références que j'ai trouvés, ont pour un temps brouillé les pistes, et les détours inutiles ou futiles que craindront les lecteurs, ne le seront qu'en apparence.

Au sujet de *Adieu au langage*, le film de Jean-Luc Godard, on peut lire dans le blog de Geoffrey O'Brien que selon Darwin, et d'après Buffon, la nudité n'existe pas dans le monde animal, et que Godard fait intervenir la perception que l'animal pourrait avoir du monde : il serait pour lui « un monde nu s'ouvrant un chemin jusqu'à nous à travers des couches médiatrices (*mediating*) de cinéma »<sup>49</sup>. Cette proposition est déroutante. Godard la fonde, en plus, sur deux vers de Rilke, dans sa *8e Élégie* (5-6) : « Was draussen ist, wir wissens aus des Tiers / Antlitz allein... » - « Ce qui est au-dehors, c'est par le seul regard de l'animal que nous le connaissons (*ma traduction*) ». L'animal, qui ne connaîtrait pas la nudité (c'est Godard lui-même qui citait Darwin et Buffon), pourrait seul voir la Véritable Nudité, ce *monde nu s'ouvrant un chemin jusqu'à nous*, comme le commente O'Brien. En un rien de temps, la nudité s'est chargée, ici, de deux ou trois significations ou perceptions. Une chose est sûre : l'homme ne vit pas simplement son rapport à la nudité, et il faudrait comme l'animal, ne pas SAVOIR son existence pour la voir telle qu'elle

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      112  
est... Tout en prenant le risque calculé d'en faire de fallacieux ou trop  
faibles commentaires, je cite cela dans le but de lever un peu le voile qui,  
jusqu'ici, recouvrirait ou ferait découvrir (si j'ai bien compris) la nudité,  
celle de l'animal qui serait inexistante, et/ou celle d'un univers qui  
s'entrouvre tout à coup<sup>50</sup>.

Un site internet plus tard, celui de Jean-Pierre Varlenge, c'est  
Jacques Derrida qui ressent devant son chat qui le regarde, la honte de sa  
nudité en même temps que la honte de ressentir ce sentiment de honte, et  
cela, dans son ouvrage posthume, *l'Animal que donc je suis*. Toujours dans  
le blog, si j'ai bien lu, on arrive à une sorte de continuum dans le passage  
de l'animalité à l'humanité, et de l'École de Francfort, à Adorno, à Lacan  
et à Freud qui, en 1917, dans *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* (Une  
difficulté de la psychanalyse), écrivait que l'homme « leur (*aux animaux*)  
dénia la raison et s'attribua une âme immortelle, se réclama d'une haute  
origine divine, qui permit de rompre le lien de communauté avec le monde  
animal ».

**la nudité de l'animal humain** - Cet écheveau de détours, pour  
regarder à nouveau le kouros et, tout autour de lui, dans le pays grec, les  
hommes nus sur les pistes, dans les arènes, improvisées ou non, et les

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            113

gymnases. Ici, prudence oblige, car dans le regard qu'on porte sur ces jeunes hommes nus, fussent-ils de poros ou de marbre, les subjectivités ont le champ libre et aussi, par conséquent, les approximations, tandis que le kouros ne semble pas se poser de questions. La réponse se trouve peut-être dans son attitude même. Ses créateurs, peu nombreux - on estime que les artisans, casseurs, scieurs, sculpteurs et autres fabricants ou hommes de métier, comme les peintres et polisseurs, correspondaient, dans chaque région, à un pour cent des habitants. Ainsi, dans le cas des céramistes, Hans van Wees parle de 200 personnes environ, à Athènes, « at any time »<sup>51</sup>. Ces Grecs ne semblent pas, au cours de leur création (*collective* ?) des kouroi, s'être abandonnés plus que quiconque à ces « pulsions irrationnelles » dont parle E.R.Dodds, dans *les Grecs et l'irrationnel*<sup>52</sup>. Selon lui, de telles pulsions pouvaient « encourager la croyance en l'intervention psychique » et auraient amené le Grec, imprégné de *l'homme homérique*, à croire comme lui que « son action n'est pas proprement sienne mais lui est dictée ». Au contraire, le kouros ne se ferait pas dicter ses actions. Si l'homme homérique, selon E.R.Dodds, connaissait sa plus grande force morale, non dans « la crainte de Dieu, mais le respect de l'opinion publique » et que *perdre la face* lui

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      114  
paraissait *intolérable*<sup>53</sup>, l'attitude souriante et assurée du kouros est plutôt  
la preuve, un ou deux siècles plus tard, que ses créateurs, avec lui, avaient  
soit réussi à jouir de la *timè*, de l'estime publique, soit jugé ne pas devoir  
en tenir compte. De plus, est-il anachronique de souligner qu'en le  
dénudant et en acceptant sa propre nudité, on assumait sa communauté  
avec le monde animal, et je crois que Godard, Rilke et Derrida  
acquiesceraient.

Dans la suite des ans, la nudité deviendra *masquée*, en ce sens qu'on  
ne l'apercevra plus et, alors, prendront le dessus l'aspect formel de ces  
sculptures, tout comme la forte influence de la tradition selon laquelle,  
rappelons-nous, on ne savait presque rien de l'*invention* du NU, et aussi  
l'effet de la répétition et de l'habitude sur les mentalités. Mais si on se  
reporte au début *factuel* de cette même nudité, elle ne peut pas ne pas  
montrer l'individu fonceur, fixé sur un but, fut-ce la marche sereine vers la  
mort. Et ce pied gauche, sinon quelquefois le droit, posé plus avant que  
l'autre, trouverait son envers dans l'*Antigone*, de Sophocle, où pour le  
choeur, le fait d'avancer et de poser un pied sur le sol prend un sens  
tragique : la lumière (v. 600), l'espoir (615-16) ont beau pénétrer les  
maisons et l'esprit des humains, il arrive un moment où l'homme approche

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            115  
son pied (πόδα) de charbons ardents (619, πυρὶ θερμῷ - un *feu chaud*), et  
c'est l'erreur, le désastre (ἄτη). Si les textes disent surtout les coups du  
destin, les *kouroi* auront gardé, eux, et *pour toujours*, comme l'écrivait  
Thucydide pour l'Histoire, la sérénité de se savoir ou de se montrer, corps  
nu, à la fois un animal, de par sa chair, ses muscles, ses organes, ses  
fonctions naturelles et ses os, et en même temps celui qui avance debout,  
comme les dieux qu'il avait su, depuis longtemps, faire à son image.

Je ne crois pas qu'il soit hors de propos ou anachronique, de citer  
une réflexion de Patricia E. Easterling sur le drame satyrique, dans un  
numéro de la revue *Europe* dont le titre général était, *les Tragiques grecs* :

« Quelle était donc la fonction du drame satyrique ? (...) Les  
'rasseoir dans leur bon sens', pour reprendre l'expression de Tony  
Harrison, seul auteur moderne à utiliser le drame satyrique comme  
modèle dans ses propres créations afin d'amener le spectateur à  
prendre conscience du versant animal de son esprit, de l'intérêt qui le  
pousse vers la nourriture et la boisson, le sexe, les jeux aussi bien  
que vers les problèmes ardu de la politique, de la morale ou de  
l'existence ? (...) »<sup>54</sup>.

On dira qu'on est loin de la sérénité du corps nu, à la fois animal et  
s'avancant debout, mais il y a dans ce télescope *animal* de la nudité, des  
*kouroi*, du drame satyrique et du drame moderne selon Tony Harrison, une

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            116

façon, bien que banale, d'assumer la *banalité* de côtoyer des guerriers et des athlètes nus, à une lointaine époque, et dans un pays qui était le seul à ne pas y trouver de honte. Enfin, Pindare, le chantre des athlètes, serait-il un témoin de cette banalité, quand on trouve dans toutes les odes qu'on ait conservées de lui, seulement quatre exemples du mot γυμνός ? Deux concernent, selon les traducteurs, les courses nues dans les stades (*Pythique*, XI, 49 et *Isthmique*, I, 23), pour les distinguer de la course en armes, mais il me paraît significatif que dans les deux cas γυμνός qualifie le stade, comme si l'homme nu le devait d'abord au stade; un autre (*Néméenne*, I, 52) évoque une arme (mot manquant dans les Ms : dague ou glaive) qui apparaît nue, tout juste sortie du fourreau; et le quatrième (*Olympique*, III, 25) évoque un jardin sans arbres, donc sans éléments qui attireraient l'attention sur la nudité comme telle. Ainsi, ce mot est réservé, chez Pindare, à une épreuve sportive, à une violence subite (l'arme) et à quelque jardin sans intérêt. Parler de banalité, du moins pour trois de ces emplois, est-il exagéré ?

**nudité et vérité** - Michel Foucault, dans *l'Usage des plaisirs*<sup>55</sup>, emploie pour ce qu'il nomme *l'amour des garçons*, une grille de lecture qui est valable, à mon avis, pour une analyse de la nudité, chez les Grecs

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      117  
de l'Antiquité.

Posons tout d'abord, d'après *l'Herméneutique du sujet*<sup>56</sup>, le *soi*, disons celui d'un jeune homme qui accède à des connaissances, par la philosophie, et qui doit, en même temps accepter de se transformer, entre autres par l'amour; ajoutons, en deuxième lieu, qu'on appellera *vérité*, le but à atteindre : « Ce qui illumine le sujet (...) lui donne la béatitude (...) la tranquillité de l'âme » s'appellera la *vérité*.

Sans reprendre tous les rites sociaux, les considérations morales et philosophiques régulant les rapports des garçons, des jeunes hommes et des adultes, au point qu'ils auraient été, dans l'idéal, des rapports intellectuels, sinon virtuels, je propose que, dans le cas de la nudité, on passe de l'être même de l'amour, dans ses rapports à la vérité atteinte ou devenue possible grâce à l'austérité sexuelle, qu'on passe donc, de cette relation très stricte entre amour, vérité et austérité sexuelle, à une recherche analogue, qui serait conduite sur les motivations entourant la création des kouroi. D'ailleurs, Foucault est revenu sur ce sujet dans *l'Usage des plaisirs* de 1984, où il reprend l'idée que les Grecs auraient développé leur « réflexion sur les liens réciproques entre l'accès à la vérité et l'austérité sexuelle »<sup>57</sup>, surtout à propos de l'amour des garçons, - tandis

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            118

que « dans les cultures chrétienne et moderne, ces mêmes questions - de la vérité, de l'amour et du plaisir - seront rapportées beaucoup plus volontiers aux éléments constitutifs de la relation entre homme et femme (...) »<sup>58</sup>. Serait-il hors de propos, ou même aberrant, de considérer les kouroi et toute l'entreprise qui les a créés, comme une recherche et aussi un accès à la vérité, mais cette fois dans les relations des Grecs avec la nudité qui constitue ou constituerait, du moins en partie, l'animalité de l'homme. Les kouroi seraient la manifestation **visuelle** de l'*animalité humaine* - ce qui n'est qu'un paradoxe apparent -, car ils seraient l'affirmation constante à travers le temps que c'est par elle, cette nudité, que se constituait, et pourquoi pas, se constitue encore, une humanité qui demande toujours à être construite.

Parler, comme ici, de la *constitution* de cela qui fait que l'homme est un homme, paraît prétentieux, mais il semblerait que dans l'esprit des Grecs *archaïques*, ils ne pouvaient s'attaquer (c'est-à-dire étudier, analyser) avec succès à ce qui les fait se mouvoir, à cette chair et à ces os, sans le rappel de cela qui est chair et os. Comme une sorte d'aide-mémoire.

L'amour et pourquoi pas, l'érotisme, permettent dans un cadre

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      119

exigeant, élaboré, réfléchi, d'accéder à la vérité ou, si l'on veut, à la prise de conscience que tout un travail doit être fait sur soi, pour connaître, et l'amour et, par l'amour, une illumination, la béatitude, la tranquillité de l'âme. Foucault emploie même le terme de *spiritualité* pour décrire ce travail, et il se risque même à dire, avec des réserves, dans *l'Herméneutique du sujet*, qu'il faudrait devenir un autre, que cette spiritualité « postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point, autre que lui-même pour avoir droit à avoir accès à la vérité. La vérité n'est donnée au sujet qu'à un prix qui met en jeu l'être même du sujet. Car tel qu'il est, il n'est pas capable de vérité »<sup>59</sup>. Il est heureux, et il était même nécessaire, selon moi, qu'il ait émis des réserves, car il s'agit de transformer l'être du sujet, et non que le sujet devienne un autre, ce qui relèverait de tout autres domaines, par exemple, du culte rendu à Dionysos. Mais après cette nouvelle précision, peut-être trop répétitive, sur l'accès à la vérité dans le champ de l'amour, ne pourrait-on pas tenter la même lecture avec une nudité qui, elle aussi, ferait accéder à une meilleure connaissance de l'humain et, si elle est assumée, au vu de tous, n'arriverait-on pas à l'assumer, dans une sorte de *foi* collective ? Une sorte

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            120  
de paradis terrestre, mais raisonné, et voué à l'échec, bien sûr, mais après  
combien de siècles. Non qu'on ait toujours su la raison de cette coutume,  
mais elle a formé de *drôles* de limites, toute nue qu'elle était, de *curieuses*  
égalités entre les humains et d'étranges oeuvres, quitte à vivre, peut-être,  
et à mourir les yeux ouverts.

Comme l'amour homosexuel en Grèce, selon Foucault, pouvait  
participer à une recherche de la vérité qui lui fût propre, sinon celle  
d'assumer la vérité de sa nature, la nudité aurait été une acceptation sans  
compromis, sans *vêtement*, du corps humain, une acceptation qui devait  
être, elle aussi, du moins à ses débuts *paradisiales*, la recherche du plus  
que vrai dans la vie humaine. Si l'on refuse d'être créé par un dieu, il faut  
trouver sa création, sa vérité ou son *essence/existence* dans sa chair, une  
chair sans artifice. Je ne précise pas davantage, car tout cela tient à des  
impondérables que même Platon ou Thucydide n'ont osé, sinon pensé,  
expliquer. Je m'attends à ce qu'on y voit des élucubrations et surtout, à ce  
qu'on me reproche d'utiliser, pour traiter de la nudité des kouroi et de  
celle des jeunes gens et des hommes, à partir au moins du VIIe siècle, une  
approche critique, celle de Michel Foucault, qui est basée sur des textes,  
quand en Grèce, à cette époque, il n'existait sur ce sujet, nul texte critique

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      121

ni même descriptif. Je répondrais que les Anciens, Hérodote, Thucydide, Platon et d'autres, tout comme nous, depuis des siècles, nommaient à peine la nudité ou, toujours sans en parler, préféraient dialoguer, écrire sur l'Amour ou les amours de celui-ci ou de celui-là - je pense tout à coup à Aristophane -, ne voyant plus, par la force de l'habitude, les kouroi qui bordaient les rues et les routes de la Grèce ou qui se dressaient dans les gymnases, palestres et autres lieux où, de plus, on vivait dénudé une bonne partie du jour. Sauf l'hiver, dira-t-on, mais là encore, je ne sache pas qu'on ait traité des rapports de la nudité, avec les saisons. Ou bien les Anciens, ne cessant de voir et de fréquenter l'objet-corps nu, ne se posaient pas de questions existentielles sur l'étrange nudité, qu'ils savaient pourtant être considérée honteuse, partout ailleurs, dans le monde. Il ne leur serait jamais venu à l'esprit, semble-t-il, d'étudier cette absence de honte.

Revenons donc aux sculptures nues de l'Antiquité grecque et, cette fois, en les étudiant sous un angle sans doute plus esthétique, ce qui peut faire penser à une phrase de Larissa Bonfante, sur l'idée de honte : « les Grecs allaient prendre le contrepied du concept et voir la beauté et la fierté du corps masculin »<sup>60</sup>. Et pourquoi ne pas les envisager sur un plan plus conceptuel ou plus *naturel*, dans le sens environnemental, si l'on me

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            122  
permet encore un anachronisme, et quelque confusion terminologique.

**blocs de pierre et nature** - Il se pourrait que les jeunes gens et les hommes adultes, avec leur corps nu, aient eu, beaucoup plus qu'on ne le pense, un respect presque viscéral face aux kouros. Ces corps de poros et de marbre n'étaient-ils pas un essai d'harmoniser dans l'homme la vie animale et la « raison », le savoir ?

Cette forme - le bloc sculpté du kouros - qui cache et découvre l'homme par la nudité, nous renvoie aux temples. Une relation inattendue, qu'on pourra voir comme le fruit d'une réflexion plus intuitive que logique, et elle se soldera peut-être par un échec. Cependant, il est nécessaire d'appeler les temples à la *barre*, sinon à la rescousse.

Tout d'abord, ils *sont nés* eux aussi d'une forme encadrée par la nature ou *encastrée* dans la nature, souvent au milieu de chaînes de montagne ou au centre de sommets rocheux. Vincent Scully, dans *The Earth, the Temple, and the Gods, Greek Sacred Architecture*, parle de « la relation paradoxale (*counter-relationships*) entre le paysage massif (*solid*) et les formes du temple dans la lumière pure (*clear*) de chaque jour (*matradduction*) » et plus loin, au sujet de l'harmonisation du temple avec le monde :

« Le monde devenait simple, articulé, et reconnu (*known*), avec l'harmonie ultime du temple en son centre : un organisme aussi complexe dans ses éléments mais un tout aussi serein dans ses effets (*its action*) que n'importe quelle créature sur terre, mais aussi une abstraction totale (*totally abstract*) (...) »<sup>61</sup>.

Cette relation formelle, à la fois simple et sereine, entre le temple et le kouros qui, tous les deux géométriques à leur façon, sont formés de pierre et s'opposent à la masse organique ou brute de la pierre, peut être considérée comme trop abstraite, mais cela se précise, quand V. Scully tient à construire son étude des temples, en tenant compte des dieux qui y sont incarnés (*embodied*) - et je pense, alors, à la nudité incarnée dans les blocs des kouros - :

« parce que, en tant que produits de nature et de vie humaine, forgés à la dure (*hard wrought facts*) comme ils l'ont été, ils y trouvent une signification plus englobante (*they are more complete*) que n'importe où ailleurs, parce qu'ici leurs mystérieuses existences deviennent déterminées, localisées, à travers l'union unique de ce qui est naturel et ce qui est fait de main d'homme (*the natural and the man-made*) »<sup>62</sup>.

Si on n'est pas trop dérouté par ce vocabulaire presque *animiste*, une telle complétude pourrait exister et se manifester à travers un corps humain, sculpté par la main de l'homme, d'un côté, et de l'autre, à travers

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            124

une conception de l'homme qui est à la fois sa source et sa limite : il n'est pas autre chose, et cette limite serait une cible à atteindre dans l'action, tout en assumant la mort. L'existence du kouros est aussi, comme celle des temples, déterminée, localisée, à travers l'union de la pierre du pays avec la nudité d'une forme humaine, *reconnue* (comme une sagesse, une acquisition technique - σοφία), acceptée, développée par tous les artisans-sculpteurs du pays, de l'Ionie jusqu'en Sicile.

Mais la nudité formée et assumée dans ce poros et ce marbre serait le double idéalisé du corps humain, de la même façon que les dieux se reflètent, se manifestent à travers l'union unique des temples grecs et de la nature qui les entoure. C'est la nature qui les a mis au monde, avec le même poros et le même marbre que celui des kouroi (et bien sûr, des kourai, mais nous traitons, ici, de nudité et, d'ailleurs, l'Aphrodite de Cnide, au milieu du IV<sup>e</sup> siècle, qui sera nue, cachera encore son sexe).

Si la comparaison est acceptable, *fonctionne*, au plan de la nature, de la pierre, autant pour le kouros que pour les temples, elle est plus ou moins bancale dans la similitude qu'elle suppose entre la nudité et les dieux, ceux-ci, nus ou pas, n'étant pas définis par elle. Mais ne serait-ce pas la réponse de l'homme aux dieux : vous êtes *signifiés* dans le temple et moi,

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      125  
dans ma nudité ?

### 3.NOUVELLE ENQUÊTE

Si on songe à considérer la nudité comme un des éléments fondateurs de la civilisation grecque et non, par exemple, l'amour homosexuel, la céramique géométrique, les descriptions ou mises en ordre de l'univers, l'invention de la loi ou l'égalité devant elle (ισονομία), une piste de recherche serait d'interroger les emplois de γυμνός chez Homère. Ce genre d'analyse est souvent pénible à lire et n'apprend rien à personne, mais sa lecture sera facilitée, en sachant que le mot *nu* se transforme du tout au tout, de l'*Illiade* à l'*Odyssée*, et Ulysse sera l'interprète de ce glissement de sens.

**γυμνός** - Tout d'abord, précisons que peu importe le contexte, γυμνός évoque la nudité complète, et non, comme on l'a déjà soutenu, le fait d'être court-vêtu. On trouvera des notes intéressantes au sujet de γυμνός, dans deux textes déjà cités, *Nudity as a Costume in Classical Art*, de Larissa Bonfante<sup>63</sup>, et « The Introduction of Athletic Nudity : Thucydides, Plato, and the Vases », (JHS), de Myles McDonnell<sup>64</sup>; les deux auteurs citent d'abord les mêmes articles, mais diffèrent par la suite, en précisant et complétant le sujet.

Dans l'*Illiade*, la majorité de ses emplois renvoie aux armes. Dire qu'on ne se battra pas *nu* ou qu'on se retrouve *nu*, sous-entend que ce serait avant tout, ne pas se battre sans elles ou en être privé. Achille, qui avait laissé les siennes à Patrocle, ne saurait se battre, *nu* (XVII, 711), contre les Troyens, et quand Hector en avait dépouillé Patrocle, on s'est demandé s'il ramènerait le *cadavre nu* de Patrocle (XVII, 122 et 693), tout comme Lycaon sera dit *nu* (XXI, 50), quand il est dépouillé de ses armes par le Scamandre. Dans ces exemples, à l'aspect d'être *livré, sans défense*, peut s'ajouter l'idée de la honte, comme à XVIII, 21, où l'on se battra autour du *cadavre nu* de Patrocle, et plus loin, à XXII, 509-510, quand Andromaque évoque les vers qui, après les chiens, dévorent Hector, *nu*, et c'est bien de la nudité tout court, honteuse, qu'il s'agit : on ne mentionne pas ses armes, mais ses vêtements qu'elle avait préparés au palais, pour le retour du guerrier. La honte épargnera du moins Patrocle, car s'il était *nu*, c'était à cause d'Apollon qui avait brisé sa pique, fait tomber casque, baudrier, bouclier, lui avait arraché sa cuirasse, et ce Patrocle *nu* (XVI, 815) pourra échapper à la mort, du moins pour un moment, quand Euphorbe qui l'avait pourtant atteint de son javelot, ne le tue pas, mais fuit en arrachant l'arme de la chair du Grec. Patrocle ne sera tué que par le

héros des Troyens, Hector, qui lui, à son tour, avant d'être abattu par Achille, s'imagine déposant bouclier, casque, pique et allant vers lui, *nu*, aussi livré que le serait une femme (XXII, 124). On revient donc à la honte. D'autres fois, une partie du corps mise à nu est aperçue par l'adversaire, et c'est là-même, qu'on donne la mort à Thoas et à Proonos, en frappant leur poitrine *qui fut nue* (ou *qui a été aperçue nue*) *près du bouclier* (XVI, 312 et 400), ou à Glaucos, qu'on met hors combat, en apercevant son bras *nu* (XII, 389), ou à ce guerrier qui a montré son dos *nu* (XII, 428) en se retournant, tout comme le haut d'un rempart apparaît *nu*, quand il a perdu son parapet et du coup, permet l'assaut des ennemis (XII, 399). Dans l'*Illiade*, γυμνός est donc se trouver livré, sans défense, ce qui presque toujours génère la honte. Ce terme est aussi l'envers des armes : perdre son armure permet l'arrivée de la mort, et le cadavre, nu, peut en garder l'ignominie<sup>65</sup>.

Dans l'*Odyssée*, on ne trouve que sept occurrences de γυμνός, mais l'une d'elles donne à la nudité une place enviable, sinon partagée par peu d'autres concepts ou réalités, dans la civilisation grecque ancienne, ce qui m'amènera à prendre une position qu'on trouvera audacieuse, ou fausse.

Avant de se déployer dans un étonnant contexte, la nudité apparaît

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            128

dans la seconde épopée homérique, non plus comme la preuve que le corps nu est sans défense contre l'ennemi ou l'approche de la mort, mais sur un mode plus léger, Ulysse courait le risque de se trouver *nu*, et donc en position de faiblesse, dans le lit de Circé, à moins qu'elle ne jure de ne porter atteinte à sa *virilité* (X, 301 et 341). Un grand serment de la sorcière rend les drogues et les armes, inutiles. Ses compagnons qui, eux, avaient été changés en porc, « redevinrent des mortels, plus jeunes qu'ils n'étaient,/ beaucoup plus beaux encore et plus grands d'apparence » (395-396) et une année plus tard, Ulysse monte toujours « sur le très beau lit de Circé » (480). On ne dit pas, cependant, à quoi passaient leur temps ses compagnons. Ils avaient connu la nudité des porcs, et ils ne pouvaient qu'être nus, en redevenant mortels, plus beaux, plus jeunes... Je vois dans ce silence des aèdes, le miroir d'un univers où il est inutile de dire que la nudité est l'attribut premier de l'homme : ce n'est pas l'habit qui fait l'humain. En admettant que Circé, la sorcière, a ranimé leur *morale naturelle*, en les revêtant, après leur bain, « d'une robe et d'un manteau frisé de laine » (449-451), il serait intéressant de savoir comment ont passé l'année chez Circé, ces beaux jeunes mortels, plus beaux, plus jeunes, plus grands : homo-érotisme avant la lettre ou tout

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            129  
simplement, de temps en temps, nudité *animale* ou encore *paradisienne*, à  
la façon d'Ève et Adam avant la faute, quand ils ignoraient qu'ils étaient  
nus ? Question futile et, sans nul doute, c'est la nudité assumée de leurs  
descendants qui m'amènerait à noircir ou idéaliser, c'est selon, le pays de  
Circé.

Et il est peut-être temps, et justifié, de rappeler qu'il y a trente ou  
quarante ans, je n'aurais pas fait allusion à une *nudité assumée*, et aussi de  
préciser par exemple qu'il n'y a pas si longtemps, en 1988, dans *Nudité et  
pudeur*<sup>66</sup>, Hans Peter Duerr écrivait que la nudité athlétique avait un  
caractère exceptionnel et il se référait même, en note, mais sans la citer, à  
une lettre du 17 décembre 1984 que lui avait envoyée à ce sujet Walter  
Burkert<sup>67</sup>; plus loin, il affirmait que « la Grèce classique (...) n'était pas  
une Arcadie de la nudité masculine insolente ». Il ne serait pas étonnant  
qu'on ait encore, aujourd'hui, ces réactions sur le sujet. Anthony  
Snodgrass, un peu plus tôt, en 1980, dans *Archaic Greece - The Age of  
Experiment*, se bornait à dire une seule fois que les kouroi étaient  
nus : « S'il y a un produit des arts visuels, dans la Grèce archaïque, dont  
l'offre est restée constante durant toute la période, c'est la figure-type du  
mâle, en pied et nu ». Par la suite, s'il parlait de leur « extrême et vaste

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            130

importance sociale »<sup>68</sup>, il y voyait, à la longue, un manque de réalisme et les produits d'un médium conventionnel et inhibiteur (*a tiresomely inhibiting and convention-bound medium*) freinant la créativité des sculpteurs qui devaient répondre aux commandes qu'on leur faisait, ce qui peut être exact, mais qu'en était-il de la signification sociale de cette autre convention qui leur était imposée, de les sculpter nus ? Par ailleurs, il n'y a pas si longtemps, en 1960, Gilberte Aigrisse écrivait des choses très justes dans *Psychanalyse de la Grèce antique*<sup>69</sup>. Si là encore, la nudité n'était évoquée qu'une seule fois avec « les premières statues de l'homme debout, nu », elle notait toutefois chez les kouroi l'idée de mouvement, et celle d'un *type* intemporel, deux idées qui les rattachent justement au corps humain, à son physique, ce qu'elle préférait appeler « le reflet d'un monde psychique » et « la confrontation avec l'Homme éternel », un vocabulaire et une approche critique inspirés de Jung que je ne maîtrise pas assez, toutefois, pour juger de leur pertinence. Elle écrivait aussi que ces statues ont « dans leur immobilité apparente, une vitalité puissante et comme un élan vers l'action » et plus loin, que « l'impression de vie intense donnée par les Kouroi est infiniment profonde. Leur caractère le plus frappant est leur impersonnalité; ils sont des figures idéales à qui

l'artiste a voulu donner le maximum de beauté et de perfection mais qui n'imitent, qui ne veulent pas imiter la nature ». C'est comme une étude de la vie *intime* de statues en pierre et en marbre, tandis que toute la nudité, aussi intime, des hommes grecs de l'époque était passée sous silence. Faute aussi, notons-le, de l'absence de recherches sur la réalité historique de la nudité, ou à cause du secret ou du tabou les entourant, dans les années 60.

Mais si on revient aux beaux grands jeunes mortels, encore plus beaux, d'avoir connu quelques jours la vie des porcs, on pourrait y voir l'expression d'un mépris vengeur de Circé contre les hommes et leur sexualité, ce qui serait aussi une façon extrême de rappeler l'animalité du corps humain, et la honte inhérente à sa nudité, que connaîtraient les hommes dans d'autres pays, comme dans l'île de Circé. C'est en étant nus comme des porcs, qu'ils gagnent leur beauté...

Plus tard, dans l'île de Phéacie, c'est toujours Ulysse qui est nu. Une nudité qu'on peut comprendre comme un signe de la violence que pourraient subir des jeunes filles s'enfuyant dans toutes les directions (VI, 138), quand elles le voient s'avancer vers elles, sur une plage. Certains répliquent que selon le vers précédent, elles avaient plutôt pris peur devant

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      132

son aspect horrible, « défiguré par la saumure ». Ulysse avait passé en effet trois jours en mer, à la nage (V, 390); il avait déchiré ses mains en s'agrippant à un rocher, lors d'un ressac (V, 434-435), et « sa peau était gonflée » (455). Mais l'aède en même temps qu'il rappelle la forte tempête et le naufragé à qui il faut porter secours, insiste plutôt sur la nudité d'Ulysse, au moment où il se décide à rencontrer « des créatures à voix humaine » (VI, 125-126) : « d'un gros arbre il cassa d'une main solide une branche fournie et cacha, au moins de sa peau (ou de son corps), ses *parties* (ou son sexe ) d'homme » (128-129; une traduction *littérale*). Après une comparaison avec un lion affamé qui attaque moutons, vaches ou biches, ce qui ne peut que souligner la résolution du héros, plutôt que sa peau repoussante, l'aède prend de plus la peine de préciser qu'Ulysse était sur le point de se mêler au groupe de jeunes filles, « γυμνός περ ἑών - nu quoique étant » (136), et c'est là, mettre en valeur la cause de l'affolement qui s'ensuit. D'ailleurs, les effets de la nage forcée, les blessures, les brûlures du sel avaient déjà été amoindris, sinon remédiés par le fleuve qui arrêtait son cours, pour qu'Ulysse atteigne l'estuaire (451-453), et aussi par le voile protecteur (346ss. et 459) que lui avait donné Leucothoé, la déesse blanche qui vit entourée des Néréides. -

Leucothoé ? C'est Ino, la fille de Cadmos, celui qui a semé les dents d'un monstre dans une plaine d'où ont surgi des hommes en armure qui se sont entretués, sauf cinq qui ont fondé Thèbes. Serait-elle, mais de façon lointaine, sinon trop subtile, un désaveu homérique, donc, plus humain, de cette horreur mythique, en donnant à un homme un voile qui le sauvera de la mort et protégera sa nudité, la condition première de la race humaine ? -. De ce lien, plus que ténu, entre Leucothoé, les armes et un voile qui *arme* la nudité d'Ulysse, revenons à Nausicaa se promenant sur la plage avec ses suivantes. Elle est la seule, grâce à Athéna, qui garde son calme devant l'apparition d'Ulysse. L'intervention de la déesse canalise, ou amenuise encore plus les réactions de crainte face à la nudité, au lieu de la provoquer comme le faisait Apollon, dans l'*Illiade*, en dénudant Patrocle (XVI, 815) et le livrant à la mort. On ne doit pas oublier, de plus, qu'Ulysse reste nu durant sa supplique, son récit et la réponse de Nausicaa (environ cent vers, VI, 130-222), et qu'il termine ce passage, en protestant qu'il ne pourra se baigner devant les suivantes, « car j'aurais honte / de *me voir nu* parmi des filles aux beaux cheveux » (221-222) : on n'a plus honte de sa nudité, mais on craint d'encourir un blâme en provoquant quelque malheur, celui du désir... La nudité est devenue matière à pastorale et « la

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            134

branche fournie » pour *cache sa virilité*, comme le traduisent Jaccottet et Victor Bérard, avait même, à mon avis, rendu acceptable la nudité d'Ulysse : on se croirait dans la *Genèse* quand nos ancêtres, se rendant compte qu'ils étaient nus « attachèrent ensemble des feuilles de figuier, et ils s'en firent chacun une sorte de pagne », sauf qu'ils étaient mari et femme, et que par la suite « le Seigneur fit à l'homme et à sa femme des vêtements de peaux de bête et les en habilla »<sup>70</sup>. Dans l'*Odyssée*, ce serait une comédie de mœurs, où la nudité chercherait la place qu'elle peut tenir dans le monde grec, refusant à l'avance qu'on songe à l'ignorer. C'est sans doute faire dire beaucoup de choses à ces quatre exemples de γυμνός. On pourrait se limiter à y voir les implications sociales, plus ou moins conflictuelles, de la nudité, dans les relations entre les hommes et les femmes, mais j'y vois aussi une ébauche, presque craintive, des diverses façons d'assumer ou non la nudité, dans le monde grec, que l'on soit dans l'île de Circé où l'on peut monter nu dans son lit, quand on a traversé des épreuves et satisfait à certains rites mystérieux, ou sur le rivage du royaume d'Alcinoos, où l'on devrait cacher son sexe, surtout parce qu'on aurait une peau gonflée, des mains en charpies ou que l'idée même de la nudité (la branche 'fournie' ne la cachait-elle pas ?) fait fuir les jeunes

filles, mais où le sentiment de honte n'interviendrait, pour un homme, que s'il se voyait nu parmi des jeunes filles aux beaux cheveux (221-222). Il faudrait en déduire que dans un autre entourage, il n'y aurait plus de honte, mais cette conclusion n'est sans doute que fabulation de ma part.

Avant de quitter la Phéacie, on pourra noter que c'est une déesse marine qui lui a dit de quitter ses vêtements, de laisser son bateau à la dérive et de nager jusqu'au royaume d'Alcinoos. Nager nu, à force de ses bras, dans la mer, dans l'estuaire d'un fleuve, serait-ce une nouvelle naissance, un apprentissage de la nudité qui se fond à l'eau, avec ce voile qui ferait office de placenta dans le ventre de la mer, ce voile aux pouvoirs apotropaïques, puisqu'il ne devra pas le regarder s'enfoncer quand, une fois sauvé, il le lancera à la mer, comme le lui a ordonné Leucothoé. Pourquoi ? Il ne faudrait pas savoir qui nous a sauvés de la mort, qui nous a laissés vivre ? Et n'oublions pas que c'est en Phéacie qu'Ulysse naîtra à lui-même, dans le récit : Je m'appelle Ulysse.

Mais on a aussi rencontré Circé et Nausicaa, et dans le monde de l'*Odyssée*, le fait d'être nu serait-il, comme on a tendance à le penser depuis des siècles, à ranger surtout dans celui du désir et dans l'espace encore plus délimité de la sexualité ? Personne d'entre nous ne penserait

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      136

ainsi, surtout après le rappel d'un Ulysse qui se nommera, racontera lui-même sa vie, et après l'invisible disparition de cet étrange voile qui pourrait nous jeter un sort, quoi qu'on dise. Plus loin, pour de multiples raisons qui ne jouent plus un rôle essentiel dans la marche de l'action ou ne sont même pas évoquées, on ne met plus l'accent sur la nudité du corps sans défense, mais sur celle de l'*arc nu* (XI, 607), sa corde tendue avec une flèche, que tient Héraclès, menaçant : elle devient alors aussi fantomatique, ou onirique, que la maison d'Hadès au pays des morts, où nous nous trouvons, avec Ulysse. Cette nudité spectrale d'un arc, cependant, est aussi un présage de sa violence dans le monde des vivants, quand elle devient, plus tard, la flèche placée *nue* (XXI, 417) sur une table par Ulysse, avant qu'il ne la tire et lui fasse traverser les trous pratiqués dans la tête des douze haches rangées en une ligne droite. À peine dix-huit vers plus loin, au début du chant suivant, la nudité, cette fois, *habillera* Ulysse, le vengeur, ou il *s'habillera* de sa propre nudité. Celle-ci n'est plus, alors, le signe d'être sans armes, sans défense, livré à l'ennemi ou à quelque honte. Elle est triomphante, sinon triomphale : « Alors celui qui s'était dénudé de ses haillons, l'ingénieux Ulysse / sauta... » (ma traduction). Si j'interprète au mieux cette suite de mots, dans ce vers et les

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            137

suivants (XXII, 1-4), Ulysse s'est trouvé nu, parce qu'il s'est imposé la nudité (en traduisant ὁ γυμνώθη par *celui qui fut dénudé de ses haillons* : verrait-on mieux que son corps subit son geste ?), et il entre en mouvement, il saute (ἄλτο) sur le seuil, avec son arc et son carquois rempli de flèches, ces traits rapides qu'il répand à ses pieds : l'homme nu est aussi celui qui est armé. On sera à la fois, sur le champ de bataille, nu et tout armé.

Je ne sais si on trouvera objectif, impartial ou même logique, de mettre en lumière cette action formée par une séquence de trois moments : la mise à nu, le saut et cette sorte de *déploiement* des flèches, qu'il laisse tomber du carquois jusqu'à ses pieds, geste plus théâtral qu'efficace, parce qu'il devra se pencher pour les prendre, au lieu de les tirer de son carquois à la hauteur de son épaule. À moins, bien sûr, que l'aède n'ait voulu la nudité complète du héros... Peut-on faire d'un seul vers, sinon de deux seuls mots grecs, ὁ γυμνώθη, l'aboutissement, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, de la perception qu'on a pu avoir de la nudité, qui serait passée d'un constat négatif - l'absence des armes qui empêchait de combattre la honte, la mort - à une sorte d'apothéose où se montrer nu serait la posture idéale pour remporter la victoire ou l'état requis quand on veut donner la mort ?

Un élément fondateur d'une civilisation peut-il s'être élaboré de manière si peu rationnelle, sans qu'on ait préparé les esprits, sans avoir détaillé ses composantes religieuses, politiques, sociales, ou du moins les principes qui ont guidé celui ou ceux qui l'auraient *inventé* et fait entrer dans les moeurs ?

On peut remarquer qu'il a suffi qu'Ulysse dise *Je me nomme Ulysse*, pour qu'on en fasse le champion de la prise de parole, face aux Muses et au monde des dieux. De même qu'à une époque pas si lointaine, sinon contemporaine de l'*Odyssee* (si l'on en croit les archéologues, et non les croyants adoreurs de la *lettre*), on a écrit dans une autre civilisation : « Alors ils se virent tous deux tels qu'ils étaient, ils se rendirent compte qu'ils étaient nus », et de ces mots, on a tiré nombre d'enseignements, de commentaires sur la nature du premier homme avant la tentation, sur la Faute, sur la condition de l'Homme au Paradis, à partir justement de la honte d'être nu ou d'une nudité qui aurait été glorieuse avant la faute, et honteuse par la suite. La nudité d'Ulysse, qu'on oublie souvent ou qu'on ne voit pas si j'en croie mes lectures sur lui et ses voyages, cette nudité vengeresse ne mériterait-elle pas un commentaire sur Homère et son époque ? Homère qui tient à noter que le vengeur était nu,

non comme un esclave ou une victime, mais en tant que défenseur de son épouse, de ses droits, de ses biens et d'Ithaque, son pays.

Et serait-ce le moment de citer Hésiode qui conseille, et même ordonne, à son travailleur aux champs de se mettre nu pour les semailles, les labours et le temps des moissons ? « Sème nu, laboure nu, moissonne nu, si tu veux achever en leur temps tous les travaux de Déméter... », *Les Travaux et les jours* (390-391)<sup>71</sup>. Je vois ces vers, comme une réponse pacifique à Ulysse ou à Homère, à moins que ce ne soit une suite logique : une fois que le vengeur s'est dénudé, il peut entrer dans la nature, et faire une sorte d'amende honorable, en la faisant fructifier.

**nudité et vêtement** - En Occident, du moins, quand nous regardons les corps nus, peints ou sculptés de la Grèce archaïque, nous avons tendance à y apercevoir une expression de leur sexualité et en chercher la nature, les raisons, tandis que nous prenons, je crois, très peu en considération la nudité même de ces formes, une nudité qui serait *naturelle*, un fait de la nature humaine : elle passe inaperçue. À partir de ce constat, ce ne serait pas à la *pratique* de la nudité, qu'il faut s'arrêter. Nous ne comprendrions pas, ou à peine, que les corps nus n'étaient pas au point de départ des objets ou sujets sexuels, mais que ces corps exaltaient

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            140  
la Nudité. Pour connaître mieux celle-ci, en tant que concept civilisateur  
ou non, le livre d'Agamben, *Nudités*, est une mine de renseignements.

Il cite « Pour une théologie du vêtement », un texte du théologien,  
Eric Peterson, qui tente d'élucider la signification de la faute d'Adam et  
Ève, au paradis terrestre. « Il n'y a de nudité qu'après le péché. Avant le  
péché, il y avait absence de vêtements [Unbekleidetheit], mais cette  
absence n'était pas encore une véritable nudité [Nacktheit] ». Plus loin, il  
précise ainsi : « La nudité est quelque chose qu'on aperçoit tandis que  
**l'absence de vêtements passe inaperçue** (les caractères gras sont de  
moi) ». Il appelle ce dernier fait, le « ne pas être nu », qu'il explique « par  
le fait que la grâce surnaturelle entourait la personne humaine comme un  
vêtement », et il ajoute, plus loin, que par le péché « un corps sans gloire  
devient maintenant visible », et il s'agit d'« un corps auquel manque toute  
noblesse (...) »<sup>72</sup>.

Cette nudité interprétée par des théologiens, avant la Faute, comme  
l'absence de vêtements, serait-il utile de la comparer avec les corps nus  
des kouroi et ceux des Grecs, qui auraient conçu ou vécu l'absence de  
vêtements, dans leurs exercices corporels, comme une exaltation de la  
Nudité, et non l'admission d'être un objet ou sujet sexuel ? On pourra

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            141

m'accuser, avec cette comparaison, de créer une identité entre la nudité au Paradis terrestre, revêtue du *vêtement de grâce*<sup>73</sup>, telle qu'elle a été conçue par des commentateurs depuis les premiers temps de l'Église, et la nudité grecque qui serait comme touchée par la grâce ce qui serait ridicule. Je prétends plutôt, dans ces deux cas, grec et chrétien, comparer la difficulté que nous avons à faire la différence entre ce que nous voyons et ce que nous n'apercevons pas : dans l'exemple grec, on n'apercevrait pas la nudité dans son 'institution' première, comme affirmation du corps et non pas, une faiblesse, un esclavage, une défaite face à la mort, au lieu d'y voir et d'accepter sa destinée irréversible. Homère et les sculpteurs et les 'poseurs' de bornes ou arpenteurs (je pense à l'installation des hermès le long des routes) ont amené les Grecs à voir et faire voir qu'ils étaient nus, avant tout. Je laisse à d'autres de débrouiller, de juger ou de condamner la question de la femme qui n'aurait pas eu le même souci d'affirmer son corps ou qui aurait trouvé cette « découverte » inutile, ou secondaire, dans sa vie de femme. Sa nudité, d'ailleurs, n'aurait pas eu la même signification, la même portée que celle de l'homme, dans la morale et les connaissances génétiques de l'époque. Au procès d'Oreste, dans *les Euménides* d'Eschyle, en 458, la décision d'Athéna de donner sa voix au

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      142

fils, meurtrier de sa mère, Clytemnestre, en disant : « sans réserve, je suis pour le père » (v. 738), reflétait l'opinion générale. Notons qu'elle reprenait un des arguments d'Apollon qui, lui aussi, en plus de rappeler que Clytemnestre avait tué son époux, le père d'Oreste, soutenait l'innocence d'Oreste, vengeur du père : « Ce n'est pas la mère qui enfante celui qu'on nomme son enfant : elle n'est que la nourrice du germe en elle semé. Celui qui enfante, c'est l'homme qui la féconde (...) » (658-660).

Revenons donc à cet homme nu, en plusieurs occasions de sa vie publique. Au risque de causer quelque confusion sémantique, mais avec la volonté de préciser encore plus la signification de *vêtement* et de *nudité*, chez le théologien Peterson, avec les idées sous-jacentes s'il y a lieu, citons de nouveau Agamben : « Peterson souligne avec force comment la grâce est un vêtement et la nature, une espèce de nudité (*i.e. selon moi, la nudité factuelle, visible*) »<sup>74</sup> et, plus loin, « cette nudité originaire disparaît immédiatement sous le vêtement de grâce pour réapparaître seulement comme *natura ipsa*, au moment du péché, c'est-à-dire dans le *dénudement* (mot forgé par le traducteur ?) »; et enfin : la nudité « n'est pas un état, mais un événement ». Soulignons qu'Agamben ne partage pas de telles conceptions, car trente pages plus loin, il parlera de « ce désenchantement

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      143

de la beauté dans la nudité (...) qui désamorce en quelque manière le dispositif théologique pour faire voir (...) le corps humain dans sa simplicité inapparente (*sic*) », ce qui m'incite encore plus à montrer que l'élément *nudité* de la civilisation grecque ancienne serait, elle, un *vêtement* et un état, tandis que la sexualité, dont on a souvent réussi à la vêtir, ne serait, elle, qu'un événement. Comme la nudité après la faute, telle que l'interprètent les chrétiens, la sexualité appartiendrait « au temps et à l'histoire et non à l'être et à la forme ».

**retour sur la nudité envahissante** - Parce que j'y vois de plus en plus un des éléments essentiels de cette civilisation, il faut rappeler l'étrangeté et la complexité du NU grec, pour que mes analyses, fausses ou biaisées, ne fassent jamais perdre de vue à quiconque, cette nudité envahissante, son ubiquité. Il faut rappeler, au risque de se répéter, l'environnement dans lequel on vivait, mangeait, festoyait, faisait la guerre et pensait, au moins durant les longues années où s'est écrit et construit le corpus homérique, après l'époque des aèdes. Un environnement où se créaient, se multipliaient les kouroi et les multiples personnages nus, qui magnifiaient ou non la surface des vases, de quelque usage qu'ils soient. Au sujet des kouroi, Anthony Snodgrass écrit, dans « Heavy Freight in

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      144

Archaic Greece », qu'on peut déduire que des restes (*traces*) d'environ 1,200 kouroi de la période archaïque ont été trouvées en réalité (*actually*) et que, selon un calcul complexe et prudent, on aurait sculpté au moins 20,000 kouroi durant la même période<sup>75</sup>. Et pourrait-on joindre à ces *images*, les hermès qui marquaient des lieux et quelquefois des frontières, même si le seul élément du corps qu'on y voyait, à part la tête, était un phallus, érigé à la verticale ? D'autant plus que le sexe de ces bornes, à la différence de celui des kouroi et des dieux sculptés ou peints, était sinon proéminent, du moins très visible, en surplomb qu'il était, et même assez facile à briser, comme l'a montré la mutilation des hermès en 415, en Attique.

Toujours dans le domaine de la sculpture et de la peinture sur céramique, il faut insister sur la réserve que les sculpteurs des kouroi s'imposaient dans le traitement du pénis, et cette différence plaide pour une conception d'ordre esthétique, sinon surréaliste avant l'heure, plutôt que réaliste, bien que des membres plutôt insignifiants ne le sont qu'au repos...<sup>76</sup> Les phallus monumentaux de Délos, qu'on pourrait m'opposer, tiennent sans doute plus de la mégalomanie du donateur que d'une foi vive en Dionysos; ils marquent plutôt le passage du temps et seraient une

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      145

preuve par l'absurde, avec leur allure triomphante, que la nudité, avec ses effets secondaires, était tellement entrée dans les moeurs qu'on cherchait à rappeler son existence, à moins qu'elle ne commençât déjà sa décadence; rappelons qu'ils ont été offerts à un temple de Dionysos aux environs de 300 avant Jésus-Christ. Il ne s'agit pas, chez les kouroi, d'une photographie du sexe, mais d'un élément biologique qu'on ne pouvait ignorer, ce qui appuie ma « théorie » sous-jacente, qu'il ne s'agit pas de sexualité ou de publicité homosexuelle ou de tout autre chose qu'on a pu imaginer, mais de simple nudité où le sexe est même réduit à la portion congrue, au profit de l'impression ou de l'idée fondamentale qu'on voulait créer, celle d'une avancée, sinon d'une arrivée, celle d'une marche avec un sourire immobile, ou figé, dans la figure pacifiée d'un type humain ou d'un homme qui se découvre ou veut se convaincre d'être aussi beau que les dieux (quel dieu a été représenté le premier, je n'ose m'avancer dans ces querelles), d'un homme qui se veut aussi dénudé que les dieux qu'on aurait imaginés, peints et sculptés, ou bien la figure d'un homme qui aurait voulu sculpter, peindre les dieux aussi dénudés que les hommes de son groupe humain. Un homme qui se serait transformé en poros, en marbre, ce qui lui aurait permis et lui permettrait encore d'être nu dans le temps,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            146

comme il l'était dans les gymnases des cités, là où se trouvaient les bains, les salles ou les cours d'exercices, dans les palestres, pour la lutte et les sports de combat, et de plus en plus dans l'espace ouvert des stades « officiels », aménagé ou délimité entre la fin du VIIe siècle et environ 550, à Olympie, à Délos, à Némée et dans l'isthme de Corinthe. Cette énumération, trop facile ou trop connue, est toujours utile, parce qu'on oublie que les hommes de ces époques et de ces lieux grecs, les hommes de tout âge, se voyaient nus ou en voyaient d'autres, nus, presque tous les jours. Et la phrase de Nick Fisher, dans *A Companion to Archaic Greece*, pour son chapitre, *The Culture of Competition*, sur l'égalité politique qu'aurait promue la nudité, ce que lui-même, comme plusieurs autres, met en doute, je la cite, pourtant, parce qu'elle fait apparaître tout à coup une réalité qui, elle, n'était pas contestable :

« Arguably too some of the distinguishing markers of wealth and breeding, such as expensive clothes, may have seemed less evident and divisive when **all were naked together for long periods of time** (ces caractères gras sont les miens), and such equality may even have helped to foster political egalitarianism and the growth of more democratic regimes »<sup>77</sup>.

#### 4.L'HOMME CRÉATEUR

**Autrement dit** - Les Grecs, au moins à partir du VIe siècle, n'étaient

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            147

pas nus pour perpétuer, par exemple, le souvenir - si oui, ce serait étonnant, et un Thucydide nous l'aurait confirmé - d'un Ulysse vengeant son honneur et celui de Pénélope, défendant ses biens, triomphant avec son entourage de ce qu'il a pu considérer comme l'incarnation de mauvaises moeurs ou du Mal dans l'esprit des prétendants. Ils se dénudaient parce que quelqu'un ou un groupe d'athlètes ou même de penseurs, ioniens ou béotiens, a voulu mettre en pratique, dans des lieux déterminés et à des moments assez précis, l'idée que l'homme, sans atours ni vêtements, ni outils, ni illumination philosophique ou autre, ni touchers par la main d'un dieu ou d'une déesse, était le seul créateur sur la terre, de par son corps même. Il ne s'agirait plus d'une harmonisation ou de la reconnaissance d'une raison unie à un corps, mais du rôle de l'homme dans la « création », qui est toujours en cours. C'est énorme, me direz-vous. Sans doute, mais on peut préférer cette audace des Grecs à toutes les raisons possibles qu'on a proposées, pour expliquer l'apparition de la nudité, tant dans les jeux et les entraînements physiques des Grecs que dans les ateliers de sculpture. Elle a provoqué la honte ou l'étonnement de la presque totalité des autres civilisations de l'époque et de celles qui ont suivi, au point que la plupart du temps on n'y a vu que les effets pervers

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      148

ou la manifestation d'une sexualité plus ou moins dévoyée, car ces éléments corrupteurs accolés à la nudité existaient avant que les Grecs l'assument comme elle aurait toujours dû être assumée. Je paraphrasais ici, une autre phrase d'Agamben : « ...le péché n'a pas introduit le mal dans le monde, (...) il l'a simplement révélé »<sup>78</sup>, pour ne arriver à dire ou oser dire que le *péché grec*, s'il faut en trouver un, ne serait pas survenu au début du monde, comme c'est le cas dans la *Genèse*; il serait apparu plus ou moins longtemps après que des hommes grecs ont assumé leur nudité humaine, et qu'elle devenait ainsi, inaperçue. C'est dans ce nouvel état *ordinaire* ou *normal* de la nudité que sont survenus peu à peu un lot d'événements la marquant à nouveau de cette *honte* événementielle qui lui collait à la peau depuis des siècles, et que sont aussi entrés en ligne de compte les essais de récupération par des groupes sociaux et militaires, tout aussi provocateurs, qui, de façon consciente ou non, l'ont démarquée de ce qui, en Grèce, était devenu l'état naturel des choses où elle n'avait pas d'abord un rôle politique - je pense aux ὄμοιοι de Sparte - ou militaire - je pense aux bataillons sacrés de Thèbes -. La nudité n'avait pas été *inventée* comme agent de ségrégation sexuelle ou de suprématie biologique.

La notion de péché, ou d'une grâce perdue, n'existait pas dans la

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      149

civilisation grecque ancienne. Sa contrepartie possible serait la honte, entraînant la disgrâce. C'est surtout plus tard, avec la tragédie, que connaîtront, non leur existence, mais leur plein développement et leurs propres misères les notions d'ἄτη, ὄβρις, de malédiction, de démesure, tant chez l'individu, par exemple Ajax et Oedipe, que dans les familles, les Atrides, les Héraclides, ou même chez les rois des peuples étrangers ennemis, par exemple, dans *les Perses* d'Eschyle. Tandis que la nudité, si elle avait été frappée, elle aussi, de honte, elle n'aurait jamais existé; il n'en aurait pas été question. Cependant, on peut se demander si le silence de Thucydide et Platon sur les raisons de la nudité ne serait pas quelque honteux sentiment de... honte. Dans tous les cas, ce n'était pas l'Arcadie.<sup>79</sup>

Si les Grecs se déshabillaient sans honte, et sans peur, au contraire de tous les Barbares, nous compris (sauf les nudistes, surtout par beau temps), c'est un élément qu'on ne peut pas dissocier de la civilisation grecque, et elle est tellement, soit cachée, soit réservée aux musées et aux livres d'art, qu'elle a des relations, des *accointances* avec le domaine de *l'incompris*, dans la *composition* d'une telle civilisation, et j'ose en déduire qu'elle en est un des premiers fondements, car une attitude étrange, collective,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            150

assumée comme l'air qu'on respire, ne peut qu'être née, et avoir existé, s'être créée et développée, dans le tissu humain de ceux qui l'ont réclamée, même sans le dire. La nudité a équilibré la primauté de la parole, autant dans la totalité du corps humain que dans ses mains, ses jambes, ses bras, ses pieds, tous ces membres que Pindare, le poète qui a toujours chanté les athlètes, évoque d'ailleurs beaucoup plus volontiers que la totalité du corps. Les athlètes de ses odes l'emportent par leurs mains, leurs jambes, leurs pieds; ainsi, dans la *Xe Olympique* (72-73), et il est intéressant de remarquer que les traducteurs sont portés à préciser l'action de ses membres - ce que ne fait pas Pindare -, comme si la mention de celui-ci ne suffisait pas, ainsi dans la traduction d'Aimé Puech : « Mais qui remporta ces nouvelles couronnes, par la force des bras, l'agilité des jambes (...) ? », tandis que Jean-Paul Savignac traduit au plus près le texte, et montre alors l'importance du membre, comme une *unité* détachée du reste : « Mais à qui, fraîche-louangée / échut la couronne / par les bras, les jambes (...) ». On trouve le même procédé stylistique, sinon *mental*, chez Homère, entre autres dans l'*Hymne à Hermès* : le jeune dieu tient la lire *à sa gauche* (418) ou la tient *sur son bras* (433), mais dit à Apollon de chanter *en la prenant dans ses mains* (478), ce que celui-ci

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            151

fera *en la prenant dans sa main gauche* (499), mais plus loin, il en jouera *en la tenant sur son bras* (510). Je doute que ces précisions permettent d'emporter davantage l'adhésion des lecteurs à mes convictions sur la nudité, mais en plus des images, des gros plans qu'elles développent dans l'imagination, j'y vois que ces façons de décrire étaient déjà fixées par la tradition, ne serait-ce que dans des formules permettant de compléter l'hexamètre, et qu'elles renvoyaient de façon souvent exclusive à un ou deux détails propres autant à la posture des musiciens qu'à des caractéristiques de la statuaire, et je pense ici à ces bras et à ces mains tendues, dans une forme, là aussi, fixée, sinon figée, qui sont un des traits récurrents chez les kouros, ce qui remet à l'avant-plan l'idée de limite, tant dans l'écriture, que dans les oeuvres d'art et j'ajouterais, que cette idée de limite se transforme en position plus que ferme sur la manière d'être face à son corps, durant telle ou telle occupation. Et pour faire mieux comprendre pourquoi j'ai tenu à développer quelque peu cette préférence à préciser les membres plutôt que l'ensemble du corps, on peut remarquer qu'aujourd'hui, on tiendrait pour une insulte, qu'on se limite aux prouesses, aux capacités physiques des vainqueurs olympiques. On tient beaucoup à y voir l'homme complet, aussi athlète qu'intellectuel, en plus

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            152

d'être protecteur de l'environnement, des arts, éducateur, philanthrope, et le reste. Tandis que durant plusieurs siècles, en Grèce, si on tenait la philosophie, l'art oratoire, la loi et tant d'autres domaines reliés surtout à l'usage de la raison et de la parole, pour des nécessités dans la vie de l'homme libre, selon les vœux de sa cité, le corps était aussi une nécessité, de par son existence même, et il fallait le développer selon ses possibilités les meilleures, et refuser de l'entraver par ce qui n'était pas lui, quand il s'agissait de tourner l'attention sur lui. Ainsi qu'un concept qu'on tourne et retourne sur toutes ces facettes, pour en montrer l'évidence nue...

**tu es nu** - Les Grecs ont reconnu la dure nécessité de rester les deux pieds sur terre et de tenir tête aux excès de la raison, en n'oubliant pas et en montrant et en voyant toujours l'autre face du *diptyque* humain, le corps animal en tant que tel.

Le dialogue Alkinoos-Ulysse, à la fin du chant VIII de l'*Odyssée*, annonçait à sa façon le statut de la Parole en Grèce. Je t'ai vu pleurer, dit Alkinoos. Qui es-tu ? Son hôte répond qu'il s'appelle Ulysse. Et par la suite, quand il s'agit de conduire son hôte dans sa patrie, le roi le rassure sur le succès de ce voyage. Il possède des navires qui savent les pensées des hommes; il suffit de vouloir se rendre à Ithaque, pour que ses navires

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      153

mettent le cap sur cette île et qu'ils y abordent. Une façon de dire, si l'on permet cette extrapolation, que les pensées des hommes traversent les mers. Mais en même temps, les aèdes avaient créé les hommes ou, si l'on préfère, les avaient mis en place dans le temps et l'espace, comme toute civilisation ou toute littérature les « dressent » d'une façon ou d'une autre, et il suffirait de penser à l'*Ancien Testament*, à la *Genèse*. Les aèdes les ont fait avancer, sous l'oeil des dieux, au milieu des Muses qui montraient, dans leurs chants, la vie et la mort de ces hommes et de ces femmes. À travers ces chants, Ulysse et d'autres mortels manifestent que la Parole en tant que telle, autant celle des Muses, que celle des aèdes et celle des hommes, prend en charge, et j'oserais dire *en corps et en esprit*, la création des humains. Quelqu'un la parlait, et on l'entendait, cette création, avec sa parole, ses humains, leurs actions, leurs dits et gestes.

Vers la fin de cette époque épique - on ne peut être plus précis que les archéologues - on s'est demandé parmi les hommes et les femmes qui se faisaient raconter leurs histoires, aussi bien que l'histoire de leur prise de parole, on s'est demandé qui allait leur montrer au mieux, là, devant leurs yeux, ce qui fait durer l'homme, au moins aussi longtemps que les chants des Muses donnent la vie à Ulysse, à Achille, à Ajax. Et cet homme

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            154

qu'on verrait, serait la preuve qu'il n'est ni une Muse ni un dieu immortel.

Il arrivera encore qu'on lui refuse la Parole, car les Muses prendront toujours beaucoup de place dans cette machinerie de la Parole, mais des êtres humains qu'on connaît ou connaissait, entre autres dans les Cyclades, n'en esquissent pas moins des formes, presque des visages. Ils ont pris sur eux de construire l'homme nu dans la pierre, dans le poros, dans le marbre, et il semble qu'ils l'ont fait à la même époque où on le gravait ou peignait, nu, sur les vases dont Pindare rappelle, dans sa *Xe Néméenne* (65-66), qu'ils sont de *terre brûlée*; il se peut aussi qu'on ait sculpté un corps nu, quelques années avant qu'on peigne des hommes nus sur les parois du vase, mais comme le démontre Myles McDonnell, entre autres, dans les notes<sup>80</sup> de son article, « The Introduction of Athletic Nudity... », réussir à obtenir des dates ou périodes précises dans ces domaines est très complexe, sinon impossible. Et ce sont ces artisans/artistes qui ont décidé, en s'imitant les uns les autres ou en écoutant tous la même chose qui venait on ne sait d'où, dans l'air du temps, dans le prolongement d'un Ulysse se mettant nu pour punir des vauriens et retrouver son univers, ils ont décidé que tout ce qu'ils garderaient, après que le corps humain était sorti du ventre de la mère, pour qu'on le voie bien, c'était sa peau qui

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            155

renferme sa tête, ses membres, ses muscles, ses os et ses viscères, comme son coeur et son foie, dont on parle plutôt souvent dans les écrits du temps. L'on verrait aussi un organe qui ne peut pas ne pas être vu, et qui est la preuve, du moins visuelle, que l'homme secrète une semence de vie. On allait au plus visible.

Le poros et le marbre montreraient, et ont montré, des apparences de peau, de cheveux et de pénis avec ses bourses. (De nos jours, on accepte que les cheveux, la peau, les jarrets ou les ongles soient moins réalistes que le sexe, sans doute parce qu'il nous obsède à des degrés divers...)

Ainsi, à la fin des grandes épopées de la Parole, on creusait la possibilité de rendre visible, comme à nouveau, ce que l'on voyait autour de soi, mais qu'on arrivait mal à voir en soi-même, et encore plus mal à créer de ses mains, si on pense à l'ensemble de la population. Et ce que l'on voyait sur ces dessins, c'était les visages, les corps, ceux-là même qui parlaient autour de soi, ou tout simplement les êtres humains, qui sont doués de parole, autour de soi. (Je sais que les motifs orientaux de la céramique sont venus brouiller les cartes : la mer et les monstres se manifestaient à leur tour. Et je fais un peu trop fi de la datation. Je défriche dans les images qui persistent dans mes souvenirs, celles qui conduisent à

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      156

l'homme nu. Par obsession, dira-t-on. Toute recherche se nourrit d'une attention, qui se déliterait, s'il fallait tout dire du reste de l'univers.) Ce sera une forme de vie à sa plus simple expression - quelques coups de ciseau, diraient les connaisseurs -, mais avec les lignes de force qui composent le corps humain, au point que faute de l'une d'elles, il serait infirme. Cette forme prendra sa place dans l'espace. Elle donnera même l'illusion d'avancer quelque part, vers qui la regarde, pour lui dire en somme que l'homme est créé nu.

Tu es nu. Je t'ai créé nu parce que tu es venu au monde avec la peau et les os, sans chiton, sans chlamyde, sans sandale. Tu dois te le rappeler tous les jours sur les routes, dans les temples, dans les ateliers. Tu raconteras ce que tu voudras. Tu oublieras les Muses. Tu brouilleras même, quelquefois, la pureté et la vérité de toutes leurs vérités, que tu sois pré-socratique ou non. Tu seras toujours une vérité toute nue. Un corps vrai parce qu'il est nu. Tu seras plus vrai que les dieux. Et tu seras ton propre créateur et celui de tes oeuvres. « Il est un mythe (...) qui est presque totalement passé sous silence chez les Grecs : la création des hommes par les dieux », écrit Walter Burkert<sup>81</sup>.

Hermès, leur messager, n'a plus qu'une tête, avec un sexe rapporté

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      157

au bas de ce qui n'est plus son corps. Le kouros nu a surtout une tête. Des yeux vides ou fermés à force de vouloir les imiter. Des lèvres qui sourient, sans s'ouvrir, parce que ces lèvres sourient de tout leur visage. Encore et surtout des formes qui se lovent derrière et le long et autour d'un torse. Des genoux et des jambes qui n'oublient pas que les hommes ont un sexe, mais le kouros se demandera toujours pourquoi on fait tout un plat d'avoir presque limité son sexe aux contours discrets de sa naissance, tout en vantant la poursuite du corps humain idéal. Il suffisait de rappeler que je suis nu. C'est la seule chose, ma nudité, qui a permis de créer l'homme dans sa vérité, Je n'ai pas besoin de commettre la faute pour savoir que je suis nu, comme je l'ai appris, par des amis voyageurs arrivés d'Ionie ou de Crète. Des rouleaux de papyrus psalmodient, dit-on, que j'aurais honte du péché qui m'aurait mis à nu.

L'homme est nu. Il le montre, il l'affirme, il se crée nu. Il peut alors l'oublier, comme l'ont fait Thucydide, Platon et même Pindare, le champion de la Vérité, qui, la seule fois où il nomme la nudité, dans ses oeuvres conservées, c'est pour la donner, ou du moins l'adjoindre aux stades plutôt qu'aux athlètes, dans la 4e strophe de sa *XIe Pythique* : « À Pythô, dans le *stade nu* » et dans la 2e de sa *Première Isthmique*<sup>82</sup> : « ...

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      158  
resplendit, manifeste, l'excellence (ἀρετή) / dans les nus stades pour eux-  
mêmes »; en somme, il pourrait ne s'agir, dans ces vers que j'ai traduits,  
ici, mot à mot, que de *stade nu* et de *stades nus pour eux-mêmes*, comme  
si les stades, par osmose, composaient avec la nudité, et en quelque sorte,  
la provoquaient ou la prenaient sur eux, pour qu'on oublie l'athlète nu. Cet  
homme nu continuera pourtant à dire leurs vérités aux dieux et au monde  
qui l'entourent, tout comme il n'a plus besoin de navires qui pensent pour  
lui.

Le kouros nu, cependant, refusera d'être un autre, fut-il homérique...  
Quand les chœurs des dithyrambes se partageront en trois personnes qui  
imiteront et feront voir les actions tragiques, l'horreur surgira. L'horreur  
de se prendre pour un mort ou pour un dieu et surtout, sans doute,  
d'apercevoir et oser dire sa propre part d'ombre et de violence meurtrière.  
On peut adorer les dieux, les supplier, devenir extatique avec eux; on peut  
parler aux morts, chanter ceci, cela, mais l'homme - l'homme tragique ?  
l'auteur tragique ? - ne veut pas *se dire* comme s'il était l'autre qui, sous  
sa chair, existe et le taraude. À moins de cacher son visage, son sourire,  
son corps. Ce sera le masque.

III - LE MASQUE

1. DES POSTULATS HISTORIQUES ET AUTRES

Les historiens de la tragédie grecque et du théâtre universel parlent tous du masque, ou du moins le mentionnent. Dans les essais littéraires ou philosophiques sur la tragédie, on discute, de façon théorique ou non, des effets créés par le masque dans le déroulement de l'action dramatique, mais surtout sur l'esprit des spectateurs. On ne trouve pas, que je sache, un texte où l'on dise la raison fondamentale qui aurait décidé les Grecs, durant la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., vers 535, à porter ou faire porter aux acteurs un masque, pour danser, chanter et dire les textes tragiques.

Auraient-ils seulement servi à rehausser certains effets sonores, visuels ou dramatiques ? Quant à ceux qui étaient représentés sur des vases, longtemps avant l'invention de la tragédie, s'ils peuvent témoigner de l'existence des masques, en général, et même avoir encouragé leur usage, comment auraient-ils justifié les auteurs et acteurs de tragédies, d'en faire, eux aussi, la promotion, et l'usage ? Du moins - et ici, on n'est jamais trop prudent -, lors de festivals consacrés à des dieux et depuis l'apparition très contestée, au tournant du VI<sup>e</sup> siècle, de ces impromptus

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            160  
ou improvisations satyriques, souvent désignés sous l'appellation de τὸ σατυρικόν, tout comme dans les premiers drames satyriques, créés par la suite durant un laps de temps de plus ou moins une vingtaine d'années, peu avant les premières tragédies<sup>83</sup>, il est possible que des masques ou surtout, des demi-masques à figures animales, et il est même assuré que des nez camus ou aplatis, barbes de bouc et oreilles d'ânes postiches ont été portés par des personnages ithyphalliques en culottes courtes, avec des queues de cheval accrochées au postérieur<sup>84</sup>.

On précisera ou laissera entendre que de tels masques n'ont pas été le prototype de ceux portés par les acteurs et les choristes des tragédies, bien qu'ils aient pu provoquer l'invention du masque tragique, pour qu'on se conforme aux pratiques théâtrales de l'époque ou qu'on retrouve, sur un mode sérieux, l'effet de dépaysement ressenti par les spectateurs, devant la bouffonnerie des masques ou postiches satyriques.

Thespis, le créateur des tragédies selon la tradition, du moins en Attique, avant de porter un masque, se serait d'abord couvert le visage ou il aurait couvert celui d'un acteur, d'une sorte de maquillage, composé de poudre de gypse délayée qu'il aurait fait sécher sur la peau, plutôt que du blanc de céruse, i.e. du carbonate de plomb délayé, une matière toxique; si

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            161

c'était de la céruse, ses effets néfastes ont pu causer son abandon, quant au gypse, on reviendra sur l'effroi que pouvait créer un visage blanc... Par la suite, après s'être caché sous des fleurs et des feuilles (y voir une allusion aux faunes, serait-ce anachronique, ou sans fondement ?), il se serait fabriqué un masque avec un tissu de lin et l'aurait porté en jouant une de ses tragédies, lors des premières Dionysies, durant la 61<sup>e</sup> Olympiade (536-533), à Athènes, sous le tyran Pisistrate. Il pourrait aussi s'agir de chiffons recouverts de plâtre<sup>85</sup>, mais là encore, aucune information chronologique ni preuve matérielle n'en apporte la preuve.

H.C. Baldry, dans *The Greek Tragic Theater*, semble être le seul à s'être demandé pourquoi on aurait tenu à porter ou chausser un faux visage sur le sien. Il cite les nombreux endroits du monde où l'on porte des masques à l'occasion de rituels; il rappelle leurs représentations sur des vases, avant l'invention du théâtre, ce qui leur assignerait « une origine religieuse ou magique »<sup>86</sup>, et il précise, lui aussi, que Thespis n'aurait employé le masque qu'après avoir préféré le blanc de céruse, et il finit par dire qu'on a porté des masques durant des siècles, que les étapes de leur utilisation importent peu, qu'on les a considérés comme un fait accompli, parce qu'ils « constituaient le moyen logique d'atteindre le but

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            162

cherché ». Cette *logique* serait basée sur la difficulté à lire les expressions du visage, quand les acteurs se trouvaient, du moins à Athènes, au IV<sup>e</sup> siècle, dans le théâtre de Dionysos, à 18 mètres du premier rang des spectateurs et à 90 mètres du dernier rang. Sans dire que le masque aurait été un meilleur *médium* que le visage pour exprimer ses sentiments, il semble tenir pour acquis qu'on portait dès les premières années un masque différent selon le personnage qu'on incarnait, au cours d'une même tragédie, et qu'ainsi, les spectateurs n'auraient pas été déroutés si le même acteur jouait le rôle d'une déesse, après celui d'un messager, quoiqu'il eût été plus simple, à mon avis, de modifier sa voix, et de s'en remettre au costume. De toute façon, masque différent ou non, l'éloignement des spectateurs restait le même, qu'il s'agisse du visage nu ou masqué. Rappelons aussi qu'au tout début, les spectateurs se pressaient dans des estrades, construites pour l'occasion sur l'agora, à peu de distance de l'espace de jeu. Il aurait été, alors, plus logique de jouer à visage découvert, si l'on voulait voir les expressions des acteurs, mais à ce sujet, on se bute à l'opinion d'Otomar Krejča, célèbre metteur en scène tchèque : « Sur scène, un comédien masqué est en principe plus visible, plus fort qu'un comédien à découvert »<sup>87</sup>. Cependant, faire une telle

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      163

concession, n'implique pas pour autant, qu'on ait employé, même au tournant du Ve siècle, des masques particuliers à chaque personnage et qu'ils étaient, ainsi, considérés comme des moyens d'identification. Cette interprétation est d'ailleurs de plus en plus contestée et surtout, ni l'invention du masque tragique ni son usage séculaire n'y trouvent davantage une raison *logique*, qui aurait obligé l'acteur, le choreute ou le *créateur-acteur* des textes tragiques à refuser de montrer sa figure, libre de toute entrave.

Si la raison précise, et qui serait évidente, de son utilisation nous échappe toujours, nombre de considérations ont été faites sur son apport dans l'histoire de la tragédie grecque, comme sur sa signification, à partir surtout, du contexte de ces spectacles. Comme elles faisaient partie, à Athènes, des Grandes Dionysies, celles-ci sont devenues la raison première, presque obligée, pour relier le masque tragique à sa présence indéniable dans les rites en l'honneur de Dionysos. De plus, bien que des participants aux cérémonies cultuelles en l'honneur d'Artémis Orthia, à Sparte, ou que le prêtre officiant lui-même, aux fêtes de Déméter, à Phénéos, en Arcadie, aient eux aussi porté un masque, par exemple, de vieille femme, c'est Dionysos qu'on a considéré comme la principale

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            164

source du masque tragique, parce que des hommes, à peu près partout, dans le pays grec, durant les festivals consacrés au dieu du vin, auraient déjà agi comme si, à la façon des acteurs, ils étaient le dieu lui-même - du moins, on le pense -, quand ils dansaient avec un masque.

En 1983, dans les dernières pages de 'Figures du masque en Grèce ancienne', Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant résument ainsi la rencontre du dieu, du masque et de l'acteur lors d'une représentation tragique : « Ce que réalise Dionysos, et ce que provoque aussi le masque, quand l'acteur le revêt, c'est, à travers ce qui est rendu présent, l'irruption, au centre de la vie publique, d'une dimension d'existence totalement étrangère à l'univers du quotidien »<sup>88</sup>.

Dans cette optique, on précise davantage pourquoi le masque tragique serait partie inhérente au culte de ce dieu. Il y trouverait sa source, parce que ses effets sur ceux qui le portent et sur les spectateurs, seraient les mêmes que ceux éprouvés dans son culte. L'acteur lui-même, et on y reviendra, serait comme extrait de son quotidien et transporté dans un ailleurs inconnu, tandis que les spectateurs seraient envahis par une impression d'étrangeté, ne serait-ce qu'en regardant des masques *parler* et *se mouvoir*, tout en restant inertes, ce qui a justifié et justifie encore

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            165  
quiconque, de dire que « les masques constituent le moyen le plus ancien  
de renoncer à sa propre personnalité pour acquérir une identité nouvelle et  
'extraordinaire' »<sup>89</sup>.

À partir de sa signification, toujours à cerner davantage, et de son  
impact, autant sur le porteur que sur l'ensemble de la présentation  
dramatique, est-il déraisonnable de chercher à découvrir les raisons qui en  
ont fait le foyer, qu'on pourrait dire incandescent (je trahis ici, mon  
préjugé sur sa nature *autonome*), sinon de l'histoire de la tragédie grecque,  
du moins de la métamorphose du monde *héroïque*, lyrique et choral - les  
épopées, les odes, les dithyrambes -, en des textes et des spectacles qui en  
découvraient les abîmes, à la minute même où ils étaient dansés, chantés  
et, surtout, parlés.

On n'analysera pas à nouveau le culte de Dionysos, qui n'en perdra  
pas pour autant son autel, son prêtre, les commémorations de ses départs  
d'Athènes et de ses retours ou ses processions de phallus géants<sup>90</sup>. On se  
limitera le plus possible au masque *tragique* et à sa *connivence* avec cet  
ailleurs qu'il ferait entrevoir, ou s'ouvrir sous les pieds des acteurs et des  
choristes, sinon sous le regard médusé, critique ou réticent des spectateurs.  
On résistera à reprendre, du début, l'histoire du masque grec, avec ses

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            166

implications religieuses, anthropologiques, psychologiques ou même psychanalytiques, mais qu'on y fasse allusion ou qu'on les passe sous silence, on assume à l'avance le risque de ne pas toujours soupçonner leur insidieuse ou indubitable réalité. Cependant, pour ne pas s'en tenir de façon inconsidérée à d'assez fortes réticences ou à des a priori, on devra vérifier, avant de les rejeter, en tout ou en partie, si les conceptions du masque les plus marquantes, ne seraient pas, malgré tout, les plus probables, sinon les plus probantes, pour expliquer sa présence sur le figure des acteurs et des choreutes tragiques. Et cette dernière précaution, qu'on pourrait considérer comme une concession annoncée, n'est qu'une façon contournée de rendre acceptable cet assez long tour d'horizon, qui s'avère essentiel, avant de s'aventurer dans une nouvelle perspective *tragique*.

**Walter F. Otto et Friedrich Nietzsche** - En 1933, cinquante ans avant les *Figures du masque en Grèce ancienne*, de Frontisi-Ducroux et Vernant, Walter F. Otto, à la fin de son essai sur *Dionysos, le mythe et le culte*, établissait un lien direct entre le tragique et les héros : « Ce que nous avons coutume de nommer le tragique n'est pas particulier à la tragédie. Sa matière, le mythe héroïque, est lui-même déjà tragique » et il voyait

dans le masque, le symbole de la « dualité, du lointain corporellement présent (...), de la fraternisation de la vie avec la mort ». Celui qui porte le masque se trouve transformé :

« (Il) est saisi par la hauteur et la dignité de ceux qui ne sont plus. Il est lui-même, et pourtant il est aussi un autre. La démence l'a effleuré, parcelle du mystère d'un dieu en délire, de l'esprit de l'être-double, qui vit dans le masque, et dont l'acteur de théâtre est le dernier rejeton »<sup>91</sup>.

C'est la source de cette *dimension d'existence totalement étrangère à l'univers du quotidien* dont parlent Frontisi-Ducroux et Vernant; et la dualité de la mort et de la vie chez Dionysos, on la trouvait déjà dans *la Naissance de la tragédie*, de Nietzsche, en 1872 : « Sans doute nous faut-il reconnaître que tout ce qui voit le jour doit nécessairement s'apprêter à décliner et périr dans la souffrance »<sup>92</sup>, tout comme devenir un autre en portant le masque, que l'on soit acteur ou non : « Pour de brefs instants, nous sommes réellement l'être originel lui-même, nous ressentons son incoercible désir, et son plaisir d'exister; les luttes et les tourments, l'anéantissement des phénomènes, tout cela nous paraît soudain nécessaire »<sup>93</sup>.

Walter F. Otto précise encore plus son opinion, dans son chapitre, 'le

Symbole du masque', où malgré le titre, il ne s'agit pas toujours de symbolisme : « Dionysos était présent en personne sous la forme d'un masque à la cérémonie du coupage du vin (...) », et « c'était donc Dionysos lui-même qui apparaissait dans le masque ». On ne montre, on ne voit ni une colonne de pierre ni une grossière image sculptée, « mais seulement la pure extériorité, la pure surface d'un visage, dont l'unique but était apparemment d'être porté comme déguisement par un visage vivant », ce qui nous rappelle de ne pas dissocier le masque, comme objet, de celui qui le porte.

Si on se demande qui est ce *visage vivant*, dans et sous le masque, l'historien des religions balaie, d'abord, l'opposition : « (...) en lui-même seulement, le masque rendait le dieu présent », mais se demande aussi « Quel sens donner à cela ? ». Et il fait appel à nos expériences possibles : « (...) aujourd'hui encore, en face du masque, nous pouvons être touchés au point de comprendre soudain pourquoi lui et lui seul, mieux que toute représentation complète, indique la plus impérieuse présence. Par là, il devait servir à incarner les esprits qui apparaissent dans une immédiate proximité, mais avant tout le plus puissant d'entre eux, Dionysos »<sup>94</sup>.

On connaît peu de sérieuses réserves sur la présence protéiforme de Dionysos, dans son culte en Grèce, et qu'on ait lu ou non sur l'univers rituel de ce dieu, on sait encore, de nos jours, jusqu'à quel point les présences divines, sinon leurs prescriptions véritables ou fabulées, occupent les esprits de nombre de nos contemporains. Aucun dieu, aucune déesse, en effet, n'avait exigé le port du masque tragique, ni par oracle ni par l'entremise de suivants extatiques, mais on s'y conformait, semble-t-il, au nom d'une tradition, dont les sources étaient religieuses, satyriques, sacrificielles, musicales ou encore dithyrambiques, et disséminées dans la Grèce des VI<sup>e</sup> et Ve siècles. La tradition, souvent, a raison du sens pratique ou du désir d'en savoir davantage.

Mais si on s'arrête sur ces yeux d'homme, derrière les cavités de ce visage inerte, resurgit la question de savoir qui serait ce *vivant*, là, dans ou sous cet objet, et cette question peut relancer le débat, tout engoncés que nous soyons, dans la tradition.

On ne s'étonnera pas de la réponse de Walter F. Otto, pour qui le masque était le symbole du *lointain corporellement présent* : « Dionysos (...) C'est le dieu de la plus immédiate présence qui nous transperce de son regard (...) » - il réfère, ici, au vase *François*, donc à une peinture de

Dionysos - « (...) ses yeux qui regardent droit devant eux ne peuvent être évités. - (...) - Les ultimes énigmes de l'être et du non-être fixent le genre humain avec des yeux prodigieux ». On a lu cela, quelque part..., dans la citation en retrait, plus haut. C'est encore et toujours, *l'esprit de l'être-double, qui vit dans le masque*, et surtout, *...dont l'acteur de théâtre est le dernier rejeton*.

Sans aller jusqu'à confronter ces *énigmes de l'être*, aux thèses ou commentaires de Platon dans *le Sophiste* ou *Parménide*, nous pouvons au moins les relier à Nietzsche qui fait de Dionysos, « le seul être qui soit véritablement réel » et qui « apparaît dans une pluralité de figures, sous le masque d'un héros qui lutte et qui s'empêtre pour ainsi dire dans les rets de la volonté individuelle »<sup>95</sup>. Mais si le seul réel de la tragédie est réservé à Dionysos et qu'il est sous le masque de toutes les figures héroïques, les héros deviennent ainsi les *masques* du dieu, et l'objet-masque n'existe plus en lui-même, Dionysos l'aurait dérobé, escamoté. L'acteur n'est pas *réel*; il n'est même plus *le dernier rejeton*, de cet *esprit de l'être-double, qui vit dans le masque*.

Cette dernière réflexion est peut-être basée sur une lecture trop littérale de cette façon de voir Dionysos dans la tragédie grecque, mais

j'en déduis un détournement de sens, tant pour le porteur du masque, qui serait le héros lui-même, que pour le masque, qui ne serait plus un objet mais une entité divinisée, multipliée par un nombre X de personnages tragiques.

Il arrive aussi que des phrases, sinon de simples termes, peuvent contenir ou offrir des points de vue nouveaux, qui font entrer le masque tragique dans une sphère *conceptuelle*, relevant d'une vision particulière que les Grecs auraient eue de l'univers tragique, plutôt que de se limiter à l'influence de Dionysos et aux notions d'extase et d'effroi qu'on persiste, en général, à retrouver dans et par le masque. Des études, tout aussi silencieuses sur les raisons de Thespis, proposent une conception du tragique où l'on peut, comme par hasard, mais un heureux hasard, accorder une raison d'être au masque, même si sa présence sur la figure humaine indiquerait, en plus, un déguisement divin, quelque Fatalité, plutôt que la dissimulation du porteur.

**Georges Buraud ou le masque visionnaire** - Dans la réédition, en 2014, des *Masques*, de Georges Buraud, publié en 1948, on retrouve Dionysos, mais un Dionysos comédien, réduit à son *essence* : « Tragique ou comique, il est d'essence dionysiaque. Il pénètre dans les mystères de

la vie. Il la contemple du dedans, et il crie d'effroi ou il éclate d'un rire inextinguible »<sup>96</sup>. Il s'est infiltré dans le masque, et il devient une sorte d'éducateur historien. Il s'agirait, pour le spectateur, de « sentir la présence des dieux », ce qui aiderait à « mieux comprendre l'origine dionysiaque de la tragédie » et on retrouverait dans « l'expression du masque (...) le vague reflet et le souvenir des mystères entrevus »<sup>97</sup>.

Cependant, comme pour se dissocier de ces études où, souvent, les paradoxes naissent, dès que leurs auteurs essaient de saisir le sens du masque, Georges Buraud prend la précaution, lui, de ne pas y lire des sentiments humains : « Aucun sentiment particulier (...) ne se manifeste sur ces visages. (...) Ce qu'ils expriment, c'est la Tragédie ou la Comédie (...). (...) la face immobile reflète sans varier la même émotion puissante, celle de l'esprit devant la Fatalité. Le masque grec est visionnaire ». Sans être d'accord avec ce masque et son « expression fondamentale et comme hallucinée de l'Égarement », qui en ferait un être habité par les dieux, il faut convenir que cet *Égarement* est la suite logique de l'émotion « de l'esprit devant la Fatalité », de l'*effroi* et des *mystères entrevus* ou contemplés. Les influences nietzschéennes y sont indéniables, même si cette conception se rapprocherait plutôt des *déviation tragiques*

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            173  
d'Euripide et de Socrate, condamnées par Nietzsche dans *la Naissance de la tragédie*, surtout quand Buraud écrit que « le masque est le visage de la conscience qui plane sur le caractère moral particulier du personnage et sur le jeu des événements ».

Je citerai encore Otomar Krejča qui, sans se ranger sous l'emprise dionysiaque, arrive à une conclusion identique, mais centrée, ou rivée, sur les yeux du comédien : « Les yeux vivants du comédien qui nous regardent à travers le masque sont effroyables, ils ne font partie ni du comédien ni du masque-'persona'. Le masque a son propre regard, son pouvoir de transformation »<sup>98</sup>. Le regard du masque ? On y reviendra.

**André Bonnard ou la peau du masque** - André Bonnard, en 1951, dans ses 'Brèves réflexions', dernier chapitre de *la Tragédie et l'homme*, affirme que le masque serait un moyen de lutter contre les dieux, contre le Destin, et vu qu'il le fait, par exemple, sans nommer *les Bacchantes*, on peut, sans être accusé d'hérésie, appliquer ce constat aux masques et aux dieux de toute tragédie grecque : « Pour démasquer le dieu, il fallut apprendre à se masquer. Pour le rejoindre et se mesurer avec lui, il fallut revêtir sa peau, celle des satyres hommes-bêtes, qui sont aussi des bêtes-dieux. La tragédie naquit de l'extase dionysiaque »<sup>99</sup>. Tout en étant fidèle à

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      174

l'orthodoxie séculaire, qui fait de Dionysos le créateur du *plaisir* et de l'*horreur* tragiques, sinon l'unique responsable d'avoir ajouté les tragédies à ses festivals, Bonnard crée une synergie plus vaste, où les bêtes, les satyres et les dieux se glissent sous le masque que l'homme, par imitation ou par défi, a plaqué sur sa propre figure et il en arrive à voir, à comprendre ou, du moins, à laisser entendre que les tragédies auraient été créées par les dieux ou par les « forces insaisissables comme eux, irrationnelles »<sup>100</sup> qui agissent à leur place.

J'essaie ici, à l'évidence, d'attirer le masque dans une sorte de lieu, ou de non-lieu, où il serait à la fois le signe que les dieux y sont *au travail*, comme dans quelque arrière-pays ou « dans la solitude peuplée de la nature », cette nature qui est « le réceptacle des forces divines que le génie tragique a résolu de forcer »<sup>101</sup>. En les voyant s'appesantir sans relâche sur leur destin, les humains en peuplent leur mémoire pour en répandre la nouvelle avec leurs mots. Au lieu de la flûte, de la lyre ou de la cithare, ce qui accompagnera la parole (la *lexis*) des acteurs, ce sera, non pas un masque d'hypocrite, de tueur déguisé ou d'enjôleur aux joues rebondies, mais un masque qui refuse ce qu'il a vu, un masque aux yeux crevés : ...*il fallut apprendre à se masquer.*

Plus loin, « Le dieu d'Euripide est un dieu masqué » et même : « Dieu - ce Destin masqué - », et on peut déduire de ce Destin masqué, que le masque cache aussi la mort, et non seulement les dieux. Mais quand Bonnard écrit que « parfois cette figure qui porte leur nom paraît si vide qu'ils semblent s'être absentes du drame », serait-il audacieux, dans cette figure vide qui semble cacher des absents, de voir aussi le masque, dont il est inutile de répéter toujours le nom ? Et quand il écrit que « La tragédie est visionnaire » et qu'elle « ne se complaît nullement au tragique : elle le déteste, elle le pourchasse, elle le force dans les retranchements du mystère, à dessein de l'anéantir », le masque ne serait-il pas, non seulement une façon d'envoûter ou de créer quelque autre dimension d'existence, mais aussi la preuve matérielle de ces *retranchements du mystère* - qu'on a tout juste lus -, ce qui prouverait la volonté des auteurs grecs de renvoyer ou d'enfermer le tragique *visionnaire* dans un ailleurs ? Il le dit autrement, deux pages plus loin : « L'objet dernier de la tragédie, c'est la destruction et le dépassement du tragique ». Et lorsqu'il écrit : « Si Oedipe, en un geste réfléchi et sans bravade, se crève les yeux, c'est afin d'être, dans ce monde que les dieux ont tissé de noir autour de lui, non plus aveugle mais

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            176

voyant », et quand il ajoute : « Sa cécité, en l'identifiant au mystère obscur qui l'a frappé, le rend maintenant capable - obscur lui-même - d'y voir clair »<sup>102</sup>, cet Oedipe, comme d'autres l'ont dit sans doute, devient la personnification du masque tragique. Le masque a les yeux crevés, ce qui l'identifie au *mystère obscur* qui nous frappe, mais il est aussi ce qui érigeait, pour les auteurs et acteurs grecs, une frontière d'où l'on entendait, sans voir, et d'où l'on parlait, avec la nécessité d'avoir les yeux crevés, parce que seuls, les mots pouvaient dire ce qu'on avait vu. On ne voulait pas garder les yeux qui avaient vu ce que, par ailleurs, il fallait dire.

D'ailleurs, on ne le dira jamais assez, Thespis, avant d'utiliser un masque, s'est couvert la figure de gypse délayé, puis de fleurs et de feuilles. L'inventeur de la tragédie, qui aurait été l'acteur de ses premières oeuvres, semblait chercher avant tout à ne pas être identifié, et laisser les mots du texte nommer le héros qui parlait. Le masque n'était pas une idée préconçue; elle serait plutôt née d'une *condition* propre au tragique. On ne lit nulle part, à ma connaissance, qu'on aurait voulu copier un des nombreux masques existant déjà dans les sanctuaires, les processions, les impromptus *satyriques*, les comédies ou les festivals, et de plus, Aristote, qui ne dit pas toujours ce que l'on voudrait et qui, en effet, n'a pas songé à

proposer la raison première du masque, nous tend une perche, quand il précise que les personnages des tragédies ne sont pas *caractérisés* au point de départ; ils n'agissent pas à cause de telle ou telle de leurs dispositions ou caractéristiques, c'est l'action dramatique, ses éléments, ses différents moments qui l'emportent sur la psychologie du personnage. Le masque, alors, n'est pas assujéti au caractère du personnage, il est intégré de façon inextricable à l'action, comme l'est le personnage, et on le portait encore au premier siècle de notre ère, quand des acteurs célèbres reprenaient des textes tragiques, sous forme de récitals<sup>103</sup>.

Pourquoi serait-il impossible que les Grecs n'aient pas d'abord retenu, en dénommant le masque : τὸ πρόσωπον, un terme déjà réservé au visage, sa signification initiale, *ce qu'on présente à la vue d'autrui*<sup>104</sup>, sauf qu'il était tourné vers leurs propres yeux, quand ils le portaient. Il se présentait à leur vue, mais à partir de sa face interne, comme à partir de son cerveau, de là, où il ne voyait rien et ne présentait rien à la vue d'autrui. Mon argumentation, ici, si jamais elle est jugée comme telle, est fautive. J'imagine du possible, et le possible semble toujours ne pas exister. Mais pourquoi serait-il impossible que les bons *laïques*, comme Erwin Rhode appelle les auteurs tragiques, dans son *Psyché*, n'aient pas

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            178  
décidé et voulu d'abord le masque, pour ses orbites vides, et surtout ne pas  
les remplir à nouveau d'effroi et d'extase, sachant que leurs propres  
mots suffisaient à provoquer de telles réactions ?

**autres sources critiques** - Souvent, pour découvrir les raisons qui  
ont milité pour tel ou tel usage, il n'est pas interdit de se tourner vers des  
considérations plutôt *pratico-pratiques*.

Il fut un temps, dont il reste encore des séquelles, où l'on a donné au  
masque tragique la fonction d'identifier tel ou tel personnage ou celle de  
représenter, par exemple, une classe d'âge, le sexe ou une position sociale.  
On s'intéressait, par exemple, à cette question de la *représentation*, parce  
qu'on attachait de l'importance, sur le plan historique, à la classification  
des masques, entreprise au IIe siècle après J.-C. par le lexicographe  
Pollux, à partir entre autres du sexe et de l'âge des personnages participant  
à l'action tragique. C'est dans le même ordre d'idée que T. C. Baldry  
voyait le masque, comme un moyen d'*expression*.

Mais on a soutenu, et d'autres le font encore, qu'au moment des  
premières tragédies grecques, la première entreprise fut plutôt de trouver  
un masque qui se prêterait le mieux à cacher le visage de l'acteur; il  
n'avait pas la fonction d'indiquer son nom, son âge, son rôle. La preuve en

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            179

serait, si on en croit une tradition séculaire, qu'on s'est consacré à trouver le meilleur matériau pour ce masque, et ma tentative de trouver une logique dans cette recherche, sera peut-être jugée trop longue ou inutile, mais c'est un texte d'Hérodote, cité par Louis Gernet<sup>105</sup>, qui m'a induit, sinon forcé à la faire... On a d'abord utilisé, on l'a déjà dit, du gypse délayé, et il se pourrait que se *barbouiller de plâtre* fût plutôt de l'ordre du prodige et pût frapper de terreur les spectateurs, comme l'historien le raconte, dans son livre VIII, chapitre 27, quand les Thessaliens ont été terrifiés, en 480, au point de se rendre et se constituer prisonniers, à la vue des six cents Phocidiens, couverts de plâtre, qui les attaquaient. Que ce fait militaire soit crédible ou non, qu'il ait eu lieu avant ou après la décision d'abandonner un maquillage blanc et de recouvrir son visage de fleurs ou de feuilles, on peut tirer de cette situation, toute précaire qu'elle soit au plan historique, deux ou trois constatations. Tout d'abord, Thespis n'aurait pas prévu cette réaction - si elle a vraiment eu lieu devant un masque pareil - et il aurait alors fallu qu'il se prémunît contre la persistance de cette obscure croyance, qui n'est même pas mise en doute par l'historien, en les maléfices de la couleur blanche. Que ce fût de la céruse, dont on a dit le caractère toxique, ou que ce fût du gypse, le fait qu'on aurait choisi,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            180

par la suite, des fleurs ou des feuilles pour se cacher la figure, serait une preuve - possible et même, plus que vraisemblable - qu'on ne voulait pas imiter un culte, à moins qu'il ne fût des plus anciens, comme un culte agraire, et surtout, une fois qu'on avait caché son corps en entier, qu'on ne voulait pas, en plus, y créer, y subir des brûlures ou des ecchymoses, ni terrifier les spectateurs. Qu'on en soit arrivé, à la fin, à utiliser un masque de tissu, de bois ou fait de chiffons recouverts de plâtre, peut en laisser quelques-uns indifférents et donner une raison rituelle aux tenants du culte rendu à Dionysos, mais ceux qui y voient, comme moi, la possibilité, toute simple, de les réutiliser lors des prochains spectacles, aimeraient savoir la raison première de ce choix.

**Claude Calame ou le masque altère sa fonction** - Calame, dans un texte qui présente un état complet de la question, malgré des détours instructifs mais alourdis par des concepts linguistiques, est formel : « le masque grec ne fonctionne en aucun cas comme un anthroponyme; il n'identifie pas. Il ne désigne donc, à de rares exceptions, aucun individu, aucun être de scène, mais il correspond à des classes formelles que délimitent le sexe et l'âge »<sup>106</sup>. Même si cette dernière précision se rapporte plutôt à l'évolution historique du masque, surtout durant la

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      181

période hellénistique, une chose est certaine, il efface l'identité du porteur : « les premières formes du masque tragique (...) sont là essentiellement pour cacher, pour dissimuler »<sup>107</sup>. Si on oppose cette fonction du masque tragique, bien réelle, bien attestée, aux deux autres qui perdraient leur utilité, celles d'identifier et de représenter (par exemple, selon plusieurs critiques et historiens du théâtre, un masque serait peint de telle façon, qu'il permettrait à l'autre acteur, son vis-à-vis en scène, de savoir à qui il parle, ou aux spectateurs, de voir de quel personnage, il s'agit), cette opinion laisse toutefois entière la question qu'on se posait plus haut, avec Walter F. Otto, sur cet homme *vivant*, là, dans ou sous le masque : quelle est sa nature, garde-t-il son identité, en acquiert-il une nouvelle ou n'est-il qu'une sorte de patère qui aurait une voix ?

Une première solution serait d'invoquer la fonction rituelle des masques qui, avec des variantes, permettait dans les cérémonies en l'honneur d'Artémis, de Déméter ou de Dionysos d'acquérir une nouvelle identité<sup>108</sup>. À partir de ce concept, Claude Calame réaffirme que le masque efface l'identité du porteur, mais qu'il permet l'émergence d'un nouveau *caractère*, dont les façons d'exister sont dictées par l'action dramatique, par les mots qui la constituent, la précisent ou la rendent énigmatique à

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            182

chaque étape de son évolution. Ce nouveau caractère serait conféré au porteur, toutefois, sans qu'il y ait un réel passage d'un être à l'autre. Le masque n'aurait pas de pouvoir magique; il ne ferait que permettre au porteur de *devenir* un autre, surtout qu'un même acteur tenait d'habitude plusieurs rôles dans les trois tragédies du spectacle et dans le drame satyrique qui le concluait; on retrouve, ici, sous une forme mitigée, cet argument qui arrive souvent *in fine*, pour justifier une altérité qui serait inhérente au masque, à son *expressivité* plastique ou sculpturale, ou encore à ses pouvoirs sur les spectateurs qui, sous son emprise, admettraient même l'in vraisemblable. Calame, cependant, précise qu'« une assimilation imparfaite » se forme entre l'acteur et celui dont il doit prononcer les paroles, et de plus, qu'« une grande ambiguïté » plane sur ce rôle du masque<sup>109</sup>. Et cette ambiguïté, si elle mène souvent à l'impossibilité de conclure ou à des thèses ambiguës, provoque quelquefois des solutions ou du moins, permet des perspectives nouvelles.

**A. David Napier** ou *les métaphysiques de l'ambivalence* - Cette assimilation imparfaite, dont témoignerait le masque, et le rôle ambigu qui serait le sien, sur *l'être* du porteur, correspondent, et aussi de façon imparfaite, à la notion d'ambivalence que A. David Napier attribue au

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      183  
masque et à la *mécanique* tragique, dans *Masks, Transformation and Paradox*, de 1984, soit deux ans avant Calame.

Quand on lit ou relit ce livre, on est souvent séduit par des allusions qui laissent espérer des solutions neuves sur les raisons ou la signification du masque tragique, comme lorsqu'il parle du Moyen-Âge, de l'iconographie diabolique des églises (*demonic iconography*)<sup>110</sup>. Mais on hésite à se laisser convaincre, tant abondent des citations de penseurs de tout horizon, Panofsky, Huxley, Isaiah Berlin, Wittgenstein, Gombrich ou le doyen de la faculté de théologie, à Paris, en 1445, ou encore quand il convoque les masques de tout l'Orient.

Cependant, chez lui, l'ambivalence du masque est encore plus fondamentale, et il en retrace l'origine dans les différentes théories élaborées par les anthropologues.

Dès les premières pages de la préface, il note leurs idées discordantes sur la signification du masque. Ce conflit, du moins en partie, aurait sa source dans leur besoin (*need*) de considérer ceux qui le portent, soit comme des gens qui incarnent vraiment des puissances surnaturelles (*true incarnators*), soit comme de simples acteurs (*mere dramatists*). De son côté, si j'ai bien compris, il retrouve cette dualité imprécise, tant dans

la nature du masque que dans son apparence. Ce *daimon* ambivalent, on le verrait, par exemple, sous l'apparence de la Gorgone ou sous la figure d'un satyre. Dans le domaine du théâtre - ici, j'interprète le mieux possible et paraphrase certaines conclusions de Napier -, le personnage masqué manipulerait les apparences : il voudrait personnifier tel ou tel dieu, tel ou tel être, et ce faisant, il se donnerait à lui-même un statut ontologique et, fait plus étonnant, mais riche de sens, il accorderait un tel statut à la substance de ses pensées. On saisit mieux, alors, l'extension du terme *ambivalence* qui, en plus d'être un phénomène visuel, s'appliquerait autant à la nature de l'individu qu'à son univers mental. Par le masque, on cherche à confronter les paradoxes de la vie et de la mort, de la création et de la destruction; « l'emploi des masques illustre l'essai continu de confronter le paradoxe en recourant à la personnification, de faire la preuve (*to state*) que le changement est un pré-requis à la personnalité plutôt qu'une aberration »<sup>111</sup>.

Ces généralités sont plutôt de l'ordre de ce qu'il appelle les « métaphysiques de l'ambivalence »<sup>112</sup>, qui détermineraient ce qu'on peut attendre d'un *daimon* ambivalent, et elles seraient résumées, à la fin de son *épilogue*, quand il écrit avoir étudié la nature et les significations des

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      185  
masques, à partir d'une « simple supposition métaphysique, telle que celle  
d'une ambivalence divine ».

Toujours dans le domaine du théâtre, le masque lui-même serait doté  
d'une ou de personnalités dont son porteur pourrait ou non se dépouiller.  
En prenant la peine d'avertir que « certains rôles démoniaques (*demonic  
parts*) particulièrement puissants sont trop dangereux pour être joués sans  
masques » - songeait-il à Clytemnestre ou Oreste, avant le surgissement  
des Érinyes ? -, Napier considère que « le masque-objet est non seulement  
un véhicule pour le démon (*demon* - sic) de se manifester, mais aussi il  
donnerait aux acteurs l'assurance qu'ils peuvent se dépouiller de  
personnalités avec lesquelles ils auraient pu être obligés de vivre (*to live  
with*) »<sup>113</sup>. Le masque, médium psychanalytique ? On voudrait en savoir  
plus, surtout ce que Thespis en aurait pensé.

Je ne sais si j'ai regroupé les passages qui puissent le mieux faire  
comprendre cette notion d'ambivalence, du moins dans le cas de  
l'expérience grecque, ou si, aveuglé par ma propre conception du masque,  
j'aurais cité ce qui lui serait le plus contraire... Par ailleurs, cette analyse,  
aux multiples facettes, accorde trop de *possibles* au masque, et si le  
deuxième chapitre est intéressant à plusieurs points de vue et l'un des plus

clairs, sur les débuts du *Greek Drama* et ses origines, selon Aristote, il faudrait, là aussi, prendre la présence du masque pour acquise, presque de toute éternité, sans pouvoir déceler la raison définitive de son emploi dans les tragédies grecques.

Je persiste dans cet espoir, tout comme persistent, dans de nombreuses études, les concepts et les rites dionysiaques, devenus souvent articles de foi, qu'il s'agisse ou non de l'ambivalence, de l'ambiguïté ou de l'identité du masque. Mais on se retrouve, à la fin des fins, devant l'obligation presque morale d'en faire la chair et le sang de Dionysos, ou d'un *daimon*, qui se serait plaqué de façon symbolique ou non, pendant des siècles, sur la figure des acteurs tragiques.

**Jean-Pierre Vernant ou quand Euripide brouille les cartes -**

Vernant, dans son livre de 1990, *Figures, idoles, masques*, considère que dans les *Bacchantes*, l'acteur qui joue Dionysos, déguisé en *charlatan* ou en *enchanteur* lydien, porte un masque *identitaire*, parce qu'Euripide dans un premier temps qualifie le personnage, joué par un acteur nécessairement masqué, de *souriant*, et que beaucoup plus tard il fait chanter par le chœur une demande pressante à Bacchus, qui n'est plus en scène, d'agir avec un *γελῶντι προσώπῳ*, un *visage souriant*<sup>114</sup>, d'où la

prétention que cet adjectif oblitère, annule la fausse identité de l'étranger et rappelle plutôt la présence du dieu. Le masque tragique devient ainsi, celui « qui scelle la présence d'un caractère, qui profère l'identité stable d'un personnage », et il l'oppose au masque qui serait cultuel, ce qui rappelle la conception de Walter F. Otto et d'autres, un masque « où la fascination du regard impose une présence impérieuse, obsédante, envahissante mais celle d'un être qui n'est pas là où il paraît (...) »<sup>115</sup>.

Il est exact que les spectateurs savent depuis le début que le mage lydien est Dionysos, mais que ce soit le masque qui découvre cette supercherie, ou que ce simulacre permette d'établir la fonction exacte du masque dans la tragédie, renvoie le masque, en quelque sorte, à une question de sémantique. L'interprétation qu'on donne à la valeur descriptive ou évocatrice de ce fameux adjectif, ou de quelques autres qui qualifient ailleurs le masque tragique, transforme du tout au tout sa fonction, et même sa nature. D'un côté, une qualité qui lui est ajoutée, délimiterait un *caractère* et même *identifierait* le personnage qui, ici, est le *souriant* Dionysos, mais il perd alors sa fonction première qui est, selon Calame, de cacher, tout en levant, cependant, l'ambiguïté au sujet du porteur, qui se trouve ici, bel et bien identifié; de l'autre côté, ces

qualificatifs donnés aux personnages et donc, aux masques, amènent les critiques à plus ou moins transformer la nature de ces derniers, en visage vivant.

**quelques exemples** - Fallait-il dessiner la tristesse sur le masque du messenger, dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, quand il parle de lui-même, à la troisième personne : « Quand un messenger, la tristesse au front, στρυγνῶ προσώπῳ, vient apporter à sa ville l'abominable douleur de savoir son armée détruite » (v. 638-639) ? Et quand il dit, cent vers plus haut (567-568), que la misère était passée, bien passée, est-ce que l'apparence de son masque n'importerait plus, parce qu'Eschyle ne nomme ni masque ni visage ? Enfin, quand Athéna, dans *les Euménides*, dit qu'elle voit « De ces visages effrayants, ἐκ τῶν φοβερῶν / τῶνδε προσῶπων, (...) sortir un splendide avantage » (Eu. 990), et qu'on les compare, dans l'album, *Pots & Plays*<sup>116</sup>, d'Oliver Taplin, aux peintures qu'on en faisait sur des parois de vases, au cours du IV<sup>e</sup> siècle, on s'interroge sur la non-conformité du texte d'Eschyle et de ces visages peints qui n'ont rien de si horribles, si on en croit Athéna. On se demande même jusqu'à quel point les cris de frayeur et les différents malaises des spectateurs, lors de leur apparition, selon la tradition, sont exacts. S'ils le sont, ne seraient-ce pas les paroles

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      189

mêmes et, surtout, la musique qui en seraient la cause première, et non leurs masques ? Quant aux serpents, aux cheveux dressés, aux vociférations mêmes du chœur formé, sans doute, de jeunes gens, les masques n'avaient pas à être transformés : on laissait aux perruques, aux ceintures, aux ongles rapportés de manifester l'épouvante.

**mais le masque tragique ?** - Le masque, à mon avis, du moins aux VI<sup>e</sup> et Ve siècles, est resté *tragique*; c'était le masque des tragédies, et il cachait le visage, sans accorder quelque identité que ce soit, aux porteurs. Calame, d'ailleurs, qui refusait de le voir comme un *anthroponyme*, parlera en effet d'une assimilation imparfaite créée par le masque entre le porteur et son personnage, et ne dira pas, comme Vernant, que l'objet-masque « profère l'identité (...) d'un personnage », mais il mettra quand même l'accent sur la perte d'identité éprouvée par le porteur, et le masque retrouve alors le pouvoir de transformer plus ou moins ce dernier en personnage précis et non plus, de seulement le cacher. Si nous ne sommes plus sous l'égide de quelque romantisme religieux ou poétique, les effets du masque prennent encore le pas sur le rôle premier qu'aurait eu, dans les tragédies, cet objet sculpté, celui de s'adapter aux traits les plus osseux du visage, pour le cacher, et cela suffisait.

**Françoise Frontisi-Ducroux ou le visage aboli par le masque-**

Cette auteure a développé une opinion beaucoup plus tranchée sur cet objet *tragique*, dans son livre, *Du masque au visage /Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, publié en 1995. En y établissant un parallèle entre le masque et le visage, surtout à cause du même terme qui les désigne en grec ancien, τὸ πρόσωπον, elle semble donner une nouvelle direction à cette *dimension d'existence*, à cette ouverture dans une sorte d'espace-temps dont elle parlait, sept ans auparavant, avec Jean-Pierre Vernant, dans *Figures du masque en Grèce ancienne*. Mais le parallèle entre masque et visage devient l'assimilation du masque au visage et, malgré ou à cause d'une foule d'exemples qui mettent en valeur le côté vivant, la mobilité du masque, celui-ci disparaît en somme en tant qu'objet, et on est presque revenu à la conception du masque qu'on trouvait dans l'article, *Divinités au masque de la Grèce ancienne*, qu'elle avait aussi écrit avec Vernant, après une table ronde de 1981 ou 1982, où pour eux, dans les tragédies, il n'était « qu'un accessoire, peut-être secondaire, destiné à résoudre des problèmes d'expressivité tragique »<sup>117</sup>. En 1995, l'aspect *accessoire* est disparu, sous le concept du masque cultuel - l'éternel avatar du culte de Dionysos - adapté à une sorte de naturalisme, plus acceptable, pour les

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            191

esprits réfractaires au dionysiaque; en somme le masque *souriant* devient le sourire d'un visage, et elle écrit à la fin du premier chapitre : « Les masques des Grecs (...) aussi visuels et visibles que les visages avec lesquels ils se confondent (...) ne se définissent que par rapport à un regard. Leurs significations et leurs valeurs symboliques ne peuvent être comprises qu'à travers celles du visage, le *prosopon* » et elle commence ainsi, le chapitre suivant : « Le masque donc est un visage »<sup>118</sup>.

Sa principale preuve est étymologique. Le mot grec, πρόσωπον, employé, on l'a dit plus haut, pour le masque et le visage, signifie « ce qui s'offre au regard », « ce qui est face aux yeux (d'autrui) », selon le dictionnaire de Pierre Chantraine. Le masque est donc aussi *visible* que le visage, et elle pousse l'étymologie au point de dire que, si le visage est *le* « *visible* », le corps serait son opposé. « Ce qui confirme, dit-elle, que les Grecs n'allaient pas tout nus, contrairement aux belles images qu'ils nous ont laissées (...) », où l'on voit que, pour elle, les masques sont des visages et que les belles images seraient fausses, sous leur nudité.

Ces déductions sont pourtant accompagnées de remarques très justes. Le masque « n'est qu'apparence creuse, rien en somme qu'il faille redouter. (...) Vide ou plein, le dessous, dès lors qu'il est occulté, n'a plus

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      192  
à être envisagé »<sup>119</sup>, et en effet, que le masque soit muni ou non d'une calotte et d'une perruque, entourant la tête du porteur, il n'est pas comparable, disons, dans les effets créés de par sa nature même, à celui d'un Dionysos, d'une Gorgone ou d'un quelconque épouvantail au milieu d'un champ fraîchement semé. Mais si on n'a plus à l'*envisager*, comme elle l'écrit - elle préparait son effet -, le masque ne serait même plus le visage qu'il était, vingt pages plus haut : « le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage qu'il recouvre. Il l'abolit et le remplace ».

Si Claude Calame y voyait, du moins à la base de son concept, un moyen de cacher, de dissimuler le visage du porteur, pour elle, le masque grec ne possède que deux des trois fonctions dont parle Pernet, dans *Mirages du masque*, la représentation et l'identification; elle exclut la fonction de dissimulation<sup>120</sup>. Si le masque, en effet, abolit et remplace le visage du porteur, elle peut conclure que « son individualité (...) a cédé la place à celle du personnage qu'il incarne », même si par la suite elle affaiblit, sinon détruit cette affirmation : « il ne pense pas être devenu réellement le personnage ».

Ces jeux, ces théories sur le masque qui amènent à affirmer une chose pour, ensuite, douter de sa réalité, tout en entrant dans la pensée des

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      193  
acteurs de l'Antiquité, me font craindre d'en être au même point, pendant  
que je les conteste ou tente de les comprendre...

Cependant, après avoir échafaudé un univers, une « fonction » qui  
serait propre au masque tragique et renverrait le porteur, son visage aboli,  
aux calendes grecques, sinon aux Gémonies, pour ensuite parler de lui,  
comme d'un acteur qui serait le dédoublement de l'auteur<sup>121</sup>, et non celui  
qui se **dissimulerait** plus ou moins derrière ses personnages ou sous le  
masque, que devient cet objet ? Si on en parle, comme de celui qui permet,  
et au poète, et aux deux ou trois acteurs, d'assumer plusieurs rôles, pour  
dire ensuite qu'il **ne cache pas**, mais « indique et signale le héros à qui est  
redonnée une voix », et enfin, ajouter : « il n'était pas question de jeux de  
physionomie puisque l'acteur était masqué »<sup>122</sup>, qu'en est-il donc, du  
masque ? Il n'est plus, alors, le visage de celui-ci ou celui-là, il est un  
objet, une technique dramatique, et il faut encore trouver à quoi il sert ou  
devait servir. Quand Frontisi-Ducroux dit que les Danaïdes, dans *les  
Suppliantes* d'Eschyle, obtiennent l'hospitalité « grâce à la force  
persuasive du verbe, toujours plus apte aux déguisements que les  
visages »<sup>123</sup>, il ne sert à rien de faire appel à un *prosôpon* fictif pour rendre  
vraisemblables les changements opérés sur les visages des vierges, le

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            194  
*Verbe* a tout déchiré. Tant mieux, ou tant pis. Mais encore, pourquoi  
Thespis, et ses *épigones*, se sont-ils déguisés ?

**Peter Meineck ou le masque, point focal de la tragédie** - En 2011,  
un autre spécialiste du masque, Peter Meineck, en arrive à des conclusions  
presque identiques ou du moins au même sentiment, au sujet des  
possibilités d'expression du masque. Mais au lieu de l'assimiler au visage,  
sinon de le transformer en figure humaine, il y voit un moyen d'expression  
encore plus puissant, qui agirait sur l'entourage, sur celui qui le regarde,  
de sorte que le spectateur décode ses propres « réalités  
émotives » : « Ainsi, le masque tragique était beaucoup plus puissant que  
la figure réelle d'un acteur, comme il changeait constamment, reflétant les  
réalités émotives de chaque personne assise devant son regard impérieux  
(*compelling*) »<sup>124</sup>.

On peut citer encore Otomar Krejča, le regard du masque qui fait  
trembler, l'acteur masqué, plus fort qu'un comédien à *découvert*, mais  
Krejča avait le choix, tandis que durant les représentations tragiques de la  
civilisation grecque ancienne, le masque était obligatoire, sinon  
fondamental. Pourquoi aurait-on choisi, dès le début, cet objet au *regard*  
*impérieux* ? Étaient-ils de si mauvais comédiens ? Et pourquoi Pindare

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      195  
n'aurait-il pas tenté faire de même ? Il tenait trop à la Vérité, dira-t-on. Les auteurs et les acteurs tragiques avaient-ils des rapports litigieux avec Elle, au point de la remplacer par un masque aux *réalités émotives* plus puissantes que celles du pauvre humain, aux réalités émotives considérées de peu de poids ?

Une telle conclusion, s'il faut la prendre au pied de la lettre, Meineck y arrive en se basant, à la fois sur les liens, pour lui, évidents, entre les cultes traditionnels et le masque tragique, et sur la définition de πρόσωπον qui, on le sait déjà, « implique quelque chose comme 'devant le regard' ». Il trouve ce concept remarquable, parce qu'il renvoie à l'idée que « le visage joue un rôle dans l'environnement extérieur, impliquant qu'une figure est définie par le fait d'être activement regardée ». Jusque là, le lien avec les réalités émotives du masque est plus que ténu, sauf qu'après avoir insisté, lui aussi, sur l'identité du terme, en grec, pour le visage et le masque - ce qui nous est maintenant familier -, il ajoute qu'Aristote, dans la *Poétique*, vers le milieu du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., en traitant du masque comique, « aux traits défigurés », et en l'appelant πρόσωπον, mettrait aussi en évidence son rôle de communiquer avec l'environnement (*in outward communication*)<sup>125</sup>. Dans cette note, je précise cette question, ou

la complique davantage, et il faut s'attendre dans les pages suivantes, à des explications optiques que je trouve passionnantes, parce que inattendues dans le cadre de la tragédie grecque, mais il se peut que, là aussi, ma façon de les présenter ne leur rende pas justice.

On retrouverait donc, ici, le masque-visage de Frontisi-Ducroux. Mais, pour Meineck, l'élément fondamental de son argumentation est que le masque tragique « agit comme le point focal de l'entière expérience théâtrale »<sup>126</sup>, en provoquant des réactions, des émotions, et il se base sur des études de la vision où sont mis en évidence la focalisation et les neurones réflexifs (« mirror neurons ») ou encore, la « foveal vision », le foyer ou le point où la vision est la plus distincte sur la rétine (mon essai de traduction), une sorte de vision augmentée, occasionnée par le port du masque qui limite le champ visuel<sup>127</sup>. De telles expériences et descriptions m'ont paru intéressantes, sinon intrigantes, et je ne les résume pas davantage, par crainte de passer sous silence l'essentiel. Cependant, l'objectif visé, et le résultat obtenu, sont que le masque était ou devait être peint, sculpté, décoré, de façon à éveiller chez le spectateur un surplus d'émotions, grâce au contact visuel créé entre lui et le masque. En somme, la vision par les orbites vides, au contraire de la vision périphérique,

augmente la mise au foyer, dans l'oeil de l'acteur masqué, et cette vision accrue agirait sur l'esprit des spectateurs :

« Les acteurs masqués n'avaient pas de vision périphérique et ne pouvaient voir ni leur bras, ni leurs pieds, ni même chacun des autres, la majeure partie du temps. D'où un sens élevé de *proprioception* et une attention spéciale accrue (*acute spatial awareness*) étaient essentiels, qui causaient une réaction physique directe de la part des spectateurs, augmentant d'autant plus leur connexion émotionnelle avec la pièce qu'ils regardaient »<sup>128</sup>.

Ces conclusions, comme ces expériences, peuvent sembler hors de propos dans mon essai, mais comment trouver, et démontrer, la cause ultime ou première du masque tragique, que je prétends un élément fondamental, sinon crucial, de la civilisation grecque ancienne, si on ne tente pas de présenter et de comprendre les hypothèses, thèses, ou même articles de foi, qu'il a engendrés, ne serait-ce que pour rappeler qu'il a toujours éveillé l'intérêt des spécialistes en tout domaine, et qu'il faut sur le métier remettre son ouvrage, comme leurs travaux ne convainquent souvent qu'à moitié, ou laissent indifférent.

Une telle certitude de la part de Meineck et de tant d'autres, manifeste d'abord et avant tout l'oubli presque complet, sinon cavalier,

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      198

des acteurs de l'époque, réduits au rôle de porter un masque qui, lui, se serait chargé des émotions. On répliquera que cette panoplie visuelle, concentrée dans ou sur la rétine de l'acteur, lui donne au contraire un rôle essentiel. J'acquiesce. Mais un rôle qui dépendrait de façon essentielle, me semble-t-il, des orbites vides du masque qui, elles, transformeraient sa vision, celle-ci influant sur celle des spectateurs, comme sur leurs réactions tant mentales que physiques. Quant aux émotions, elles seraient, de façon explicite, peintes, gravées sur le matériau du masque. C'est en citant les *Mémoires* (III. 10. 9-15), de Xénophon, où il est question d'un sculpteur et de sa capacité à « représenter les expressions internes (*inner workings*) de l'âme », que Meineck évoque la possibilité qu'il en serait de même pour le masque tragique, « un objet dont la fabrication exige les compétences plastiques du sculpteur, la maîtrise bi-dimensionnelle du peintre, pour la ligne et la couleur, et l'expertise de l'armurier dans l'ajustement des parties »<sup>129</sup>; de même, il répétera deux ou trois fois, en variant quelque peu, que « les expressions faciales ambiguës qu'on voit sur les représentations des masques grecs, et leurs méthodes de fabrication, facilitaient leur fluidité visuelle (*visual fluidity*), conjuguées qu'elles étaient aux ombres créées par le soleil et au paysage, tout autour

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      199

(*peripheral*), grâce au fait de jouer en plein-air (*open-air setting*) »; et enfin, il déclare que l'évidence iconographique, à partir de documents du Ve siècle, et l'application d'études cognitives et de recherches récentes en neuro-sciences, tout comme les résultats d'expériences basées sur des performances théâtrales, devraient faire oublier ou disparaître (*lay to rest*) la notion que le masque tragique serait neutre, idéalisé ou avec une seule et même expression indéfinie. Il ajoute que « le masque permettait à l'auteur tragique un plus grand contrôle sur la présentation du contenu émotif de son oeuvre, en coordonnant au plus près les mouvements des masques avec la musique, le chant, et le texte parlé, ce qui permettait au masque, par son ambiguïté, de provoquer une réponse des plus personnelles dans l'esprit de chaque spectateur ». Mais, en tout et partout, le masque semble bien le maître de cette coordination, sans le recours à l'auteur tragique, car même s'il parle aussi des mouvements et des gestes de l'acteur dont tout le corps, du bout des doigts et des pieds, doit communiquer l'état émotif du caractère, l'idée de κίνησις, j'oserais dire, l'idée de mobilité *intégrale*, « incarne non seulement les positions, la gestuelle et la danse, mais aussi le mouvement du masque lui-même ». Les éléments composant une performance sont « dans une certaine mesure,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            200

'traduits' (*in a sense conveyed*) par le masque, qui agit comme le point focal de l'entière expérience théâtrale »<sup>130</sup>, avec la possible bénédiction d'Aristote et son ὄψις, qui serait la seule, ou unique, façon de réaliser la *mimésis*, un terme qui pourrait comprendre ou résumer l'entière expérience visuelle au théâtre<sup>131</sup>. En somme, il ne nie pas la participation de l'acteur - qu'en serait-il, d'ailleurs, pour les 15 membres du chœur, tout aussi masqués -, mais tout est en fonction du masque, et c'est son ambiguïté visuelle qui « met grandement en valeur la présentation de la tragédie ». Et on a vu, dès le début, que selon lui le masque tragique était beaucoup plus puissant que la figure d'un acteur, parce qu'il se transformerait, selon les émotions des spectateurs, envoûtés par la fixité de son regard. Que dire de plus ?

Mais on me permettra de commenter davantage ce rôle visuel, presque hypnotique. Ce masque canaliserait toute la charge émotionnelle du spectacle, sans que n'aient quelque rôle à jouer, à part leur participation au rythme imposé par l'ensemble, la voix du porteur, le grain de sa voix, sa couleur, la portée de cette voix, diminuée ou non, transformée ou non, par qui il exprime des émotions créées et travaillées dans sa propre chair. Il est pourtant caché par le masque, il ne veut pas, et il ne peut pas, en se

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            201

montrant, s'attribuer ce qu'il dit, ni démontrer qu'il s'élève au même diapason de sentiments, de sensations, de raison, d'ironie que recèle le texte. Il est obligé, lui, et non le masque ou les mots seuls, il est obligé de tout canaliser dans sa voix, et de tout projeter par elle. C'est autre chose que d'ajuster le mouvement de son masque à celui de ses pieds ou de donner des frissons, par la *foveal vision*, au corps des spectateurs. C'est autre chose, et on y viendra, que le masque permettait. Et la suite de mon argumentation rendra, j'espère, évident que le masque tragique était uniforme, un moyen, avant tout, de cacher l'humain quotidien des temps présents, pour réussir à dire et à entendre la voix des héros. Je suis d'accord avec la dernière phrase de Peter Meineck : « En fait, ce ne serait pas une affirmation (*statement*) trop audacieuse, de dire que sans le masque, nous pourrions n'avoir jamais connu le développement du drame narratif ou la naissance de la tragédie », mais en parfait désaccord, avec ce qui la précède, où le masque aurait été « le foyer de l'entière expérience visuelle et émotive du drame antique ». Il était plutôt à l'exact opposé de la nudité du corps grec en mouvement et de celle de ses images, sculptées ou peintes, et il faut trouver pourquoi on a jugé bon de se couvrir la figure avec un masque, quand on disait et chantait et dansait les tragédies à partir,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            202  
environ, de 535 jusqu'à 200 avant J.-C.<sup>132</sup>, sans oublier que c'est plus de  
500 ans plus tard, en 381, qu'on a banni les masques tragiques des théâtres  
antiques, au moment de l'interdiction du culte païen; et pourtant, c'était 70  
ans après la victoire de Constantin, en 312. Pourquoi s'est-on couvert la  
figure si longtemps ?

## 2.ARRACHER À DIONYSOS LES SOURCES DE LA TRAGÉDIE

Le culte rendu à Dionysos était-il la seule réalité pré-théâtrale ou  
pré-tragique, entre autres à Athènes, durant la seconde partie du VIe  
siècle ? D'autres influences auraient-elles amené la société de l'époque, à  
accepter peu à peu un nouvel univers formé de personnages tirés des  
mythes et surtout du monde épique, qui se présentaient devant la cité et se  
mettaient à parler entre eux et entre elles, sinon avec des dieux, des  
dialogues écrits par de nouveaux auteurs qui prétendaient animer des  
passions meurtrières et des débats militaires ou politiques, *réalisés* sur la  
scène et dans une *ὄρχηστρα*, une place circulaire ou non pour les  
évolutions d'un chœur de douze à quinze membres ? Ces nouveautés  
littéraires, musicales et chorégraphiques avaient surgi sur la place  
publique, hors de la sphère du *σατιρικόν* et de la comédie, et même

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            203

réduisaient la majesté des dithyrambes chantés par cinquante voix, à la presque intimité de douze ou quinze personnes qui, en plus de chanter et danser, regardaient de temps en temps une ou deux autres, sinon trois, en train de discuter, et tous les membres de cette troupe avaient refusé les masques satyriques ou comiques et préféré se cacher la figure sous d'autres qui couvraient le visage et la tête, mais dont l'apparence, à première vue, se résumait à une bouche, un nez et deux orbites qui faisaient peur, plutôt que rire.

**une incursion vouée à l'échec ?** Serait-il possible de répertorier, dans la société qui a donné naissance au spectacle *tragique*, un ou des faits anodins ou non, qui auraient pu en être les signes avant-coureur ? Je pense, entre autres, à des festivals, en excluant le culte rendu à Dionysos, qui développeraient une situation ou une série d'événements qui auraient généré de l'illusion, sans avoir recours, et cela me paraît important, à quelque impulsion libératrice ou au désir irrépressible de perdre son identité. Mais, et l'enjeu est de taille, il resterait toujours à démontrer comment de tels univers, souvent dépendants des traditions locales, vinicoles ou agricoles, auraient incité des poètes à créer des monologues, des dialogues qui, agréés par les citoyens, auraient transformé des chants

choraux, accompagnés de danses, de cithares et de flûtes, et en seraient arrivés à rivaliser avec les aèdes et les rhapsodes qui, en s'accompagnant de leur lyre, avaient toujours su, et savent encore chanter, à la fin du VI<sup>e</sup> comme au début du Ve siècle, les faits glorieux ou horribles des héros de la Grèce.

Ainsi, dans les *Bouphonia*, on voit à l'oeuvre un monde imaginaire qui frise d'autant plus l'illusoire, sinon l'absurde, qu'on cherchait à édulcorer, sinon à rendre symbolique un événement sanglant qu'on voulait se remémorer. Mais le sacrifice, réel, d'un boeuf, d'un taureau, reproduisant un meurtre légendaire, qui dégénère en un procès absurde où personne n'est coupable et où l'on décrète que l'ultime responsable est le couteau même du sacrifice, pour enfin le jeter à la mer, serait plutôt une preuve que l'on pouvait donner, en partie, au culte des héros ou des rois légendaires, une note de comédie ou de phantasmagorie sacrificielle. De la mémoire du meurtre, on était passé à la mort d'un animal, et du sacrifice, on reportait la culpabilité à un couteau, et le tout disparaissait dans la mer. L'absurde régnait, quoique au plan de l'illusion, on y transposait avec facilité les situations d'un univers à l'autre, par exemple, du vivant à l'inanimé, et du monde humain au monde animal. À ce sujet, d'ailleurs,

les satyres avaient pu imprimer, à la longue, leur réalité mi-animale mi-humaine dans l'esprit de l'époque et, on le sait, les *racines* de la tragédie ont sans doute bénéficié de l'équilibre qui s'est alors créé, comme par nécessité, quand on a privilégié des effets contraires au σατυρικόν, avec des ambiguïtés, des renversements ou des enchaînements inattendus qui se sont peu à peu détachés des pitreries et des jeux de mots, et qui sont devenus de plus en plus inexorables, au point de construire, dans ce cas, une sorte de fatalité *normative*. Il suffit pour s'en convaincre, d'évoquer le destin des Atrides, des Danaïdes, des Labdacides, de Prométhée, sinon de Darius, Atossa et Xerxès.

Une telle évolution semble réduire à néant, toute tentative de déceler dans un festival qui n'est pas dédié à Dionysos, l'emprise d'une illusion sur les esprits, qui soit aussi ludique que culturelle, comme la possibilité reconnue et utilisée de parler à la place d'un autre, ce qui ne signifie pas, pour autant, qu'on *devienne* un autre. On pourrait m'opposer, par exemple, les *Arrhèphoria* où, à partir d'événements provoqués par l'ancienne rivalité entre Éleusis et Athènes, on demande à des jeunes filles, vierges, choisies quelques mois auparavant, de refaire le chemin parcouru par les filles de Cécrops, le premier roi d'Athènes, selon la légende<sup>133</sup>. Mais d'un

processus *identitaire*, il ne restait plus que le passage *identique* d'un point A à un point B, qui n'avait rien d'un δράμα, où les participants diraient ce qu'ils font, et pourquoi ils le font.

On pourrait peut-être accorder un caractère mystérieux, au plan psychique, à ces *évocations*, à ces *réanimations tronquées*, surtout quand il s'agit, dans les différents cultes, de prêtres qui ne jouent en somme que leur propre rôle dans la cité - et non, celui d'un autre -, ou encore d'hommes portant le masque du dieu ou de la déesse, ou même de ces jeunes filles qui seraient convaincues, ou qu'on aurait convaincues, de redonner vie à leurs ancêtres. Mais là encore, aucune action en cours, aucun drame.

Somme toute, l'influence assez mince, sinon nulle, des festivals religieux sur ces nouveaux spectacles incite à *baisser pavillon*, au point de reconnaître que le tragique n'aurait trouvé sa source principale que dans l'univers des satyres et des chœurs, sous l'égide de Dionysos, et cela, qu'on ait subi ou non les très fortes influences politiques qui, semble-t-il, ont régi les débuts de la tragédie. Et mes lecteurs l'entendaient déjà, tout en lisant la même rengaine : on se trouve encore et toujours devant les premiers essais comiques - les κώμοι -, tenant du burlesque ou de la

bouffonnerie, à l'époque du σατυρικόν, qui auraient ouvert la voie aux comédies et aux drames satyriques, ne serait-ce qu'à travers les tout premiers mouvements nécessaires à l'action théâtrale. Les dithyrambes, de leur côté, au plan de la musique, de la chorégraphie et des textes (pensons aux chœurs de 50 personnes), auraient occupé presque toute la notion, sinon l'espace, des spectacles *collectifs* et ils ne pouvaient pas ne pas être un apport essentiel à la tragédie. Et nous nous retrouvons à nouveau, face à cette problématique culturelle du Dionysos, qui aurait engendré, en grande partie, l'*appareil* des tragédies, autant formel (dithyrambe, satyres) que générateur de catharsis ou d'extases, mais un *appareil* disparu des esprits, quand on écrivait les textes de ces mêmes tragédies, et qui a repris de l'importance, au IV<sup>e</sup> siècle, quand on a voulu en retrouver les sources.

**Qu'en est-il, cependant, du masque ?** Si cette incursion était destinée à échouer, une des causes de cet échec tiendrait-elle au masque ou n'est-il toujours qu'un accessoire qui traînait dans les coulisses ? A-t-il toujours été, de façon étroite, sinon indiscutable, rattaché au divin ? Aurait-il joué un rôle dans le *drame sacré* qu'on représentait dans le *télestérion* d'Éleusis, durant les Mystères ? Sinon, serait-ce que le masque était la condition essentielle, pour participer à l'univers tragique,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            208  
dionysiaque, et donc divin, si on tient à ce que le dieu Dionysos, déguisé  
en étranger lydien, dans *les Bacchantes*, porte, non pas celui de tout acteur  
tragique, mais celui qui serait souriant et qui l'identifierait comme le dieu  
du vin ?

Sur cette question du *divin*, qui serait reliée au masque dionysiaque  
dans l'univers tragique, Louis Gernet propose une réponse presque *laïque*,  
dans *le Génie grec dans la religion*. « L'individu au sein de la société  
possède, du moins virtuellement, l'état requis pour entrer en commerce  
avec le divin », et encore, « il n'y a pas, entre laïcs et prêtres, une  
distinction absolue », et une ou deux pages plus loin, « C'est que la  
prêtrise apparaît elle-même, le plus souvent, comme une fonction sociale  
pour laquelle tous les citoyens, en principe, sont également qualifiés : et  
Isocrate (II, 6) pourra dire, en ce sens, qu'elle appartient à tous », et plus  
bas, il ajoute : « La vertu du sacerdoce, c'est de fixer en quelque sorte,  
sous des espèces réglementées et banales, cette idée du δαιμόνιος ἀνὴρ,  
cette idée de l' « homme divin ». Il fait même référence en note au  
*Banquet* de Platon, où Diotime présente l'Amour comme un *grand  
démon*<sup>134</sup>. Ce serait sans doute un monde grec idéal, et on ne mentionne  
pas la nécessité du masque, pour établir un lien entre les hommes et les

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      209  
dieux.

Cependant, durant la fête des Anthestéria, du 12 au 15 du mois d'Anthestérion, correspondant à la fin février, dans nos calendriers actuels, les masques jouent un rôle important. Burkert y accorde une place équivalente à la majorité des autres éléments, ce qui risque de donner à ce festival une allure de *synesthésie* culturelle, sinon religieuse avant la lettre, mais il donne les renseignements nécessaires pour s'en faire une idée assez juste, sinon complète. Dans la plupart des autres études que j'ai lues, si on mentionne d'abord Dionysos, on ne privilégie pas toujours les mêmes composantes. On insiste, dans *Psyché* (1893), d'Erwin Rohde, sur les morts ou les âmes des morts sans oublier l'Hermès souterrain<sup>135</sup>; dans *les Grecs et leurs dieux* (1950), de W. K. C. Guthrie, sur « le mariage solennel qui unissait le dieu et la femme de l'Archonte-roi »<sup>136</sup>; dans « Tragedy and Dionysos » (2004), de Richard Seaford, sur la transformation de l'identité avec le port du masque<sup>137</sup>, dont les Anthestéries contiendraient une des premières manifestations, tandis que dans un essai sur la religion dionysiaque (1953), à partir d'un livre de H. Jeanmaire, *Histoire du culte de Bacchus*, Louis Gernet met l'accent sur un Dionysos qui se prêterait, tout au long de ce festival, déjà appelé les

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      210  
*Anciennes Dionysies*, à brouiller les frontières entre le réel et le fictif, le  
*pareil à soi* et la différence en créant « une espèce d'équivoque entre le  
monde « réel » et l'autre »<sup>138</sup>.

Le texte de Gernet tient compte des synergies *en mouvance* dans cette fête des Anthestéria et il permet, si le terme n'est pas trop fort, d'arracher le masque à un univers dionysiaque, presque fermé sur lui-même, et de faire entrer cet objet *tragique* dans une sorte d'entre-deux, un monde à la fois contigu aux vivants et, de façon presque obsessionnelle, aux morts, mais aussi à des présences humaines indésirables qu'il faut cependant rejeter ou du moins masquer. Cet objet qui servait à *faire peur* ou à *jouer aux dieux*, prend ainsi, une tout autre signification dans ces univers limitrophes.

Dans les Anthestéries, on se masque pour mimer les êtres indésirables et, en retour, essayer de les tenir loin des rues, des maisons, des champs; on a appelé ces *indésirables*, des esprits (Κῆρες), ou des « aboriginaux habitants » de l'Attique (Κῶρες) ou, par analogie phonétique, des Cariens (peut-être à cause d'esclaves à Athènes, venant de Carie, en Asie mineure, au nord de Rhodes, mais leur nombre aurait été infime)<sup>139</sup>. Ces précisions, lassantes, sont typiques de nos relations

*échancrées* avec l'Antiquité; on cherche à les combler de multiples façons; elles soulignent, toutefois, que par une dénomination plus ou moins définie de ses porteurs le masque manifestait autant l'acceptation dans la cité que le rejet, presque bon enfant, loin des dieux et des prêtres officiants, d'une masse multiforme qu'on tolérait, mais qu'on ne voulait pas voir. C'était aussi, et surtout, des mascarades, pour le plaisir de la mascarade, sans que quelque dieu y soit impliqué ou qu'on voie ou soupçonne sa présence dans les trous noirs des cavités.

De plus, tous les sanctuaires de l'Attique étaient fermés, durant ces trois jours, et leur accès était interdit par des cordes qui les entouraient, et non par quelque barricade qui aurait pu souligner la crainte que des puissances divines se manifestent; en tout cas, le symbolisme aurait été différent. Ainsi, conséquence évidente, les temples étaient exclus de la cité, du territoire d'Athènes, et cette exclusion des espaces cultuels est d'autant plus frappante, qu'elle entraînait aussi l'absence des dieux, comme l'absence d'un sacrifice, avec l'immolation d'un animal ou une procession. Mais le dieu du vin, Dionysos, ce jeune dieu qui n'agit jamais comme les Olympiens, ne pouvait pas être absent de l'un de ses festivals, surtout du plus ancien, et la notion de sacrifice sera, elle aussi,

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            212

transformée : les historiens des cultes grecs, comme W. Burkert, dans *Homo necans*, rappellent « le caractère sacrificiel de boire le vin, le jour des *Choes* (*des dames-jeannes de plus de 3 litres ou de 2, selon certains; en français, on traduit aussi Choes par conges, mot que je n'ai pas trouvé dans le Robert historique*) ». Et Burkert ajoute : « C'est précisément durant le sacrifice (*in sacrifice*), dans le moment central de l'action innommable, que l'on trouve l'intrusion des étrangers qui, intégrés en partie à la comédie d'innocence, prennent une part (du vin) pour eux-mêmes et doivent alors s'en aller »<sup>140</sup>. C'était la dégustation du vin nouveau (celui qui avait été mis en cave, l'automne précédent - tradition qu'on dit autant grecque que romaine) et cette dégustation consiste en une intoxication volontaire d'alcool (il fallait boire jusqu'à trois litres de vin mélangé : environ 1,9 litre d'eau avec 1,14 litre de vin)<sup>141</sup>, et le premier qui finissait ses trois litres, remportait le concours. En somme, en buvant le vin jusqu'à plus soif et en cherchant à s'en gaver, on recréait la mort de Dionysos, parce que le vin est son sang, selon la tradition. Et pour être précis, si Hermès est aussi évoqué, au dernier jour de ce festival, ce n'est pas comme dieu olympien : on ne pouvait échapper à l'« Hermès souterrain, conducteur des âmes »<sup>142</sup>, parce que les masques, à l'origine de

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      213

ce festival, figuraient ou cachait le visage des morts, et j'ajoute - ce que je n'ai lu nulle part, mais je prends le risque, courant dans ces domaines, d'avoir tort -, qu'il ne faudrait pas oublier les *hermès*, ces bornes, elles-mêmes intouchables, au long des routes, excluant ainsi tout *empiètement*, comme toute exclusion... Quand on se voit ou se sent tenu de donner quantité de précisions, il devient évident que ce festival, comme la plupart d'entre eux, était formé de multiples niveaux culturels et folkloriques. D'un côté, on peut espérer, sinon exiger une interprétation qui harmoniserait les éléments composant l'événement ou, du moins, une sorte de principe directeur qui donnerait à chacun un rôle précis pour un but donné; de l'autre, on voudrait trouver, dans ce conglomérat, l'élément-clef qui, en tenant compte de son contexte, justifierait une autre tradition, un autre usage, qui à première vue ne serait pas détectable, mais y serait bien ancré. On se doute, bien sûr, de ce que je proposerai.

Le festival des Anthestéries se prêterait à cette seconde possibilité. Ainsi, à partir de la catharsis et de la fonction religieuse du délire, aussi collectif dans la bacchanale, qu'individuel dans l'extase, Louis Gernet, après Jeanmaire, rappelle l'importance du rire, « du *jeu*, de la *παιδιά* dans le dionysisme », et il ajoute : « Même dans une fête aussi populaire que les

Anthestéries, on pourrait presque dire que (Dionysos) joue avec une espèce d'équivoque entre le monde 'réel' et l'autre », et trois pages plus loin : « disons que Dionysos ferait penser à l'*Autre*; il le symboliserait du moins (...). (...) au thème de l' 'évasion' correspond celui d'une 'présence' divine qui, au sens propre, dépayse »<sup>143</sup>. Ce n'est pas nouveau, bien sûr, mais ce le serait davantage, si on donne à cet *autre*, une présence, non divine, mais mythique, reliée à ce monde absent des héros, tout autre que celui du présent, dans la Cité. Et j'ajoute que ce n'est pas Dionysos qui joue avec le monde réel et l'autre, quel qu'il soit, ou qui se targuerait de créer l'évasion, ne serait-ce que par le vin, ou encore, de créer un présent qui soit un ailleurs; ce sont les Grecs qui, par tous les détours du destin et de leur volonté, ont joué de tous ces mondes. Et durant la fête des Anthestéries, n'y a-t-il pas un élément, ni mortel, ni divin, ni porteur d'extase comme le vin; un élément qui n'appartient pas, comme tel, au monde souterrain, même si les morts s'en servent pour se dissimuler, et là encore, par jeu, aux yeux des vivants, mais un élément qui tout en étant quelquefois un symbole divin (dans d'autres circonstances) et tout en étant porté par des individus, indiquerait à lui seul qu'on veut durant cette fête, au moins par un signe, démontrer que les Autres ne seront jamais de la

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            215  
Cité, que les Morts n'entreront jamais chez les Vivants, même si on leur  
fait croire, un moment, qu'ils y sont ? C'est le masque.

Si on trouve que l'exégèse est trop précise, qu'elle exigerait l'étude  
et la compréhension de tout un contexte, on peut décrire le masque des  
Anthestéries, comme un élément qui semble indifférent ou si traditionnel  
qu'il ne peut être doté d'une signification particulière, à moins qu'on ne  
lui en prête plusieurs : Richard Seaford dit qu'il s'agit de masques de  
satyres, portés par les hommes et les garçons, lors d'un festival du  
printemps, et cela concorderait avec la remarque d'Aristote sur l'origine  
satyrique de la tragédie<sup>144</sup>, mais que deviennent, alors, les masques qui  
dissimulent la présence des morts ? De plus, le masque disparaît presque  
dans le lot des événements qui rythment ces trois journées; journées où  
l'on accorde, d'ailleurs, plus d'importance à un autre masque, celui de  
Dionysos, exposé dans une salle souterraine, près du temple, où aura lieu,  
durant la deuxième nuit, le mariage du dieu et de l'épouse de l'archonte-  
roi (une des suppositions) : est-ce que le roi se couvrirait ou non du  
masque, avant ou lors de l'acte rituel ? On n'en sait rien. Burkert renvoie,  
dans *Homo necans*, à une illustration (fig. 7), représentant un des *vases*  
*des Lénéennes*, et on voit, entre autres, sur une de ses parois, le masque du

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      216  
dieu suspendu à une colonne, entre deux amphores<sup>145</sup>. Quelquefois, le dialogue entre les vases et les questions culturelles ou anthropologiques est décevant...

Le masque qui m'intéresse, est présent et visible partout aux alentours du temple et dans la cité. Il est porté par n'importe qui, par tous ceux qui veulent ou doivent cacher leur figure; on dira qu'ils jouent un Mort, ou celui qui n'est pas de la cité, et qui veut régler son cas à un autre. Rien ne distingue, que je sache, celui-ci ou celui-là. Les morts ? Oui, et si on n'a lu que Rohde à ce sujet, on s'étonnera de ma question. Mais ils sont aussi portés par les *indésirables*, en général. Et c'est cela qui est frappant. Ce masque cache tous ceux qu'on ne veut pas voir, qu'on tolère, qui ne veulent pas être vus, qui se savent admis, mais qui, à la fin, seront rejetés de la cité ou s'évanouiront, masqués, pour revenir, sans doute, à visage découvert. Et c'est, bien sûr, le grand abîme qui toujours les séparera du théâtre tragique. Clytemnestre ne reviendra jamais.

De plus - de crainte qu'on oublie ou qu'on ne sache pas assez le contexte -, pour s'enivrer, y compris les enfants de trois ans à qui on remettait une mesure de vin « adaptée » à leur âge, chaque citoyen, était assis à une table, seul, et personne ne devait parler à quiconque. L'espace

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      217

était confiné, pour chacun, à cette table, et la parole était exclue. Je n'ose imaginer le genre de table qu'il fallait transporter, pour un grand nombre de personnes, devant ou autour du seul temple qui était ouvert, ce jour-là, ne serait-ce que pour compenser sa fermeture durant tout le reste de l'année<sup>146</sup>.

Et par quelque malentendu sur un nom légendaire qui ressemblait à celui d'Oreste, le meurtrier de Clytemnestre, on reliait tout ce cérémonial de rupture ou d'exclusion, à une sorte d'expiation pour la faute ou le tabou d'avoir partagé, dans le passé, l'espace de la cité, l'espace athénien, avec un meurtrier, cet Oreste, l'Atride qui, après l'avoir tuée, avait fui les Érinyes de sa mère et demandé l'asile aux Athéniens. On ne pourrait demander mieux : un personnage tragique s'est inséré, tout en étant absent, dans ces jours d'orgie, d'exclusion de toutes sortes. La cité, divisée; la cité, en silence; la cité s'est débarrassée des Autres.

Cette première journée ou peut-être, les deux premières du festival, on s'excluait ou l'on pouvait s'exclure du *reste*, en portant un masque. À l'inverse, sans en porter, on joue ou l'on peut jouer à refuser ceux qui étaient masqués, en les regardant, en les insultant, sans pour autant les chasser. En somme, il y a soi et les autres, des morts ou des indésirables, et

ce sont des masques qui en établissent la frontière ou qui symbolisent cette fracture, si on craint la matière de l'objet-masque.

### 3.DIONYSOS, ENCORE ET TOUJOURS

Si on ne convainc personne, ne serait-ce que de la possibilité de voir une influence des Anthestéries, sur le port du masque dans les tragédies, on devra battre sa coulpe et se demander, à nouveau, si Dionysos n'est pas l'unique et meilleure solution pour expliquer l'effet *tragique*, faute de pouvoir trouver la ou les raisons qui ont milité pour le porter, pour le considérer aussi important que tous les autres vêtements et chaussures qui couvraient le reste du corps. Et il arrive qu'on lise, *la Mort dans les yeux* (1998), de Jean-Pierre Vernant.

« La possession : porter un masque, c'est cesser d'être soi et incarner, le temps de la mascarade, la Puissance de l'au-delà qui s'est emparée de vous, dont vous mimez tout ensemble la face, la gesture (sic) et la voix. Le dédoublement du visage en masque, la superposition du second au premier qui le rend méconnaissable, supposent une aliénation par rapport à soi-même, une prise en charge par le dieu qui vous passe la bride et les rênes, qui vous chevauche et vous entraîne en son galop; il s'établit par conséquent, entre l'homme et le dieu, une contiguïté, un échange de statut qui peut aller jusqu'à la confusion, l'identification, mais dans cette

proximité même s'instaure l'arrachement à soi, la projection dans une altérité radicale, la distance la plus grande, le dépaysement le plus complet s'inscrivant dans l'intimité et le contact »<sup>147</sup>.

Cette longue citation est tirée d'un livre sur Artémis, Gorgô, une des trois Méduses, et non sur la tragédie, mais on apprend dans ses deux phrases, que le port du masque, le temps d'une « mascarade » qui a tout du trompe-l'oeil, rien du divertissement et sans qu'il soit précisé duquel il s'agit, entraîne la possession, la perte de conscience et, la bride au cou, on devient la monture du dieu, galopant vers l'*altérité radicale*. De plus, ce paragraphe intervient au milieu de pages où il est question d'un face à face avec le masque de Gorgô, de la fascination qui s'empare de vous en le regardant, au point que ce masque serait votre ombre ou votre reflet, et Gorgô devient « l'Autre, le double de vous-même ». Un résumé un peu court, me dira-t-on, mais qui rend compte de ce que le lecteur y ressent et même, peut y comprendre : quand je porte un masque, mon visage devient ce qu'est le masque, et je suis projeté « dans une altérité radicale » etc. Et on a déjà cité l'article de 1983, 'Figures du masque en Grèce ancienne', de Frontisi-Ducroux et Vernant, où le masque provoquait, tout comme Dionysos, une présence qui met au monde une sorte d'espace-temps

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      220

inconnu, « une dimension d'existence totalement étrangère à l'univers du quotidien »<sup>148</sup>. Dans *Figures, idoles, masques* (1990), de Vernant, le masque *tragique*, mais seulement dans les *Bacchantes* d'Euripide, devenait *cultuel*, celui « où la fascination du regard impose une présence impérieuse, obsédante, envahissante mais celle d'un être qui n'est pas là où il paraît »<sup>149</sup>, et le masque, comme tel, perdait toute présence au bénéfice de Dionysos et son absence fascinante de présence. Et cette substitution ou même, cette annihilation du masque tragique dont on a parlé plus haut<sup>150</sup>, se réaliserait sur scène parce qu'il est porté par un acteur personnifiant Dionysos, mais déguisé, en scène, en un faux mage lydien qu'on dit *souriant*, tandis que, presque 600 vers plus tard, le chœur célèbre, en son absence, le dieu Dionysos au *visage souriant* (cf. v. 439 et surtout, 1021). L'objet scénique, déjà un élément d'une fiction, devient *théologique*. On opposera que dans les autres tragédies, le masque reste, pour Vernant, un moyen d'identifier le personnage<sup>151</sup>, et non de simplement cacher le visage du porteur, mais le paragraphe de *La mort dans les yeux*, cité plus haut, même s'il peut sembler hors contexte, parce que le masque n'y est pas défini, contient une phrase, comme celle-ci, « il s'établit par conséquent, entre l'homme et le dieu, une contiguïté, un

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      221  
échange de statut qui peut aller jusqu'à la confusion, l'identification ». Faut-il préciser qu'il ne s'agit pas, ici, d'*identifier* le porteur, mais de se confondre avec lui, et nous ne sommes pas loin de la « présence impérieuse, obsédante, envahissante mais celle d'un être qui n'est pas là où il paraît ». Ces trois textes suivent de près, la même ligne de pensée. Identification, ou confusion ?

Cette fidélité au *dionysisme*, utile ou non, où tout a des airs de vérité, sinon de dogme, et semble convaincre un grand nombre d'hellénistes, de critiques, hommes et femmes de théâtre ou non, ne nous en apprend pas plus sur la cause, rationnelle ou matérielle, qui a valu aux acteurs grecs de l'Antiquité le bonheur ou le malheur, c'est selon, de porter sur leur figure le masque tragique, qui est tout le contraire d'un accessoire ou d'une sorte de camée qui, peu importe son apparence, donnerait aux spectateurs la vision de Dionysos.

L'objection que je ferais, maintenant, à cette inévitable apparition de Dionysos, s'appuie, tout en le contestant, sur un passage de Walter Otto, dans *Dionysos / le mythe et le culte* : « le *masque* est tout entier rencontre, rien que rencontre, pur en-face. Il n'a pas d'envers (...) Il n'a rien qui puisse transcender le puissant moment de la rencontre - donc il n'a pas une

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      222

existence pleine. Il est le symbole et la manifestation de ce qui est simultanément présent et absent, *etc.* »<sup>152</sup>. S'il n'a pas une *existence pleine*, qu'en serait-il de sa véritable existence ? Et ne pourrait-on pas la trouver, la définir, cette existence pleine ? Et ce matériau appliqué sur le visage des acteurs et choristes *tragiques*, n'a-t-il vraiment *rien de transcendant*, à part sa rencontre avec les regards qu'il met en jeu, ceux du porteur, ceux des autres porteurs et ceux des spectateurs ? Cette façon de décrire le subtil contact des yeux, durant le spectacle, à travers le masque et autour du masque, cette « énigme éternelle de la dualité et du paradoxe » qui, selon Otto, serait liée à l'apparition de Dionysos, ne renverraient-elles pas tout autant, et sans Dionysos, à cette portion d'espace que les trous noirs du masque créent de façon tout aussi énigmatique, et à un autre regard qui n'est pas dans les yeux du porteur, mais entre lui et les trous noirs ? Je n'ai pas de difficulté, en tant que *anti-dionysiaque*<sup>153</sup>, à ressentir, sinon à voir, le présent et le lointain, en contemplant un masque sur les scènes antiques, quand Walter F. Otto ajoute que « cette façon d'apparaître projette Dionysos (...) dans le présent, et le rejette en même temps dans le lointain indicible ». Et si « les ultimes énigmes de l'être et du non-être fixent le genre humain avec des

yeux prodigieux », on peut aussi, sans Dionysos, s'interroger sur ces manifestations étranges, existentielles ou non, qui nous sont livrées à travers le masque, par des personnages légendaires ou historiques, comme par leurs passions et leurs raisons proférées ou dites dans des voix peu ou prou sépulcrales, presque désincarnées.

Il est sans doute audacieux de faire une analogie entre le divin et la banale réalité d'un masque, mais la machinerie mosaïque, formée par les 16, 17 ou 18 masques qui évoluaient dans l'orchestra, et peut-être quelquefois sur la scène, ne tirait-elle pas cet objet de sa banalité, et ne pouvait-elle pas, cette machinerie visuelle, au moins soutenir l'apport des Muses que les poètes épiques et lyriques chantaient depuis Homère jusqu'à Pindare ? Je crois que la tragédie a pu reprendre les mythes, entrer dans leur univers et les transformer en les arrachant, entre autres, au monde de la tradition ou d'une « vérité conforme » à ceci ou à cela, qui pouvait devenir oppressant pour certains, et elle n'a pu le faire devant les Grecs que par le masque qui dissimule la figure de ses porteurs, ceux qui chantent et dansent, et surtout, le visage de ses autres porteurs, les acteurs, dont la voix était désormais une autre à cause de lui, le masque, une portion d'espace qui enlève à la vue de l'entourage, un regard humain, et

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            224  
qui plaque, sur ses gouffres noirs qu'il offre au spectateur, les yeux de cela  
qui n'existe pas, ou de ceux qui n'existent pas.

#### 4.LE CRÉATEUR DU MASQUE ET DE LA TRAGÉDIE

Faute de trouver une raison qu'on pourrait qualifier de logique, pour expliquer ce fait de société ou cette *exigence* théâtrale, il n'en reste pas moins que des acteurs et des chanteurs ont trouvé normal de porter, en plein soleil ou non, ces objets plus ou moins « collants », plus ou moins lourds, qui assourdisaient leur voix, beaucoup plus qu'on ne l'a pensé<sup>154</sup>. Il est impossible qu'ils aient persisté à le faire, sans l'avoir décidé ou sans qu'ils n'aient pu faire autrement. On peut, alors, de son côté, persister à méditer sur cet objet matériel, sur ce masque indifférent, mais se limiter, si possible, à le considérer dans ses rapports avec son créateur, qui est aussi le créateur de la tragédie.

Le seul personnage réel, dans l'univers de la tragédie grecque, serait le Grec, un personnage créateur, sans qui n'auraient existé ni la Nudité ni la Parole, telles qu'elles ont été pensées et pratiquées, du moins aux époques archaïque et classique. Il crée la tragédie, il y écrit, il y voit et il y entend tout ce qui a été chanté et tout ce qui est encore emporté et *traîne* dans le poros, les marbres, la céramique, les tessons, les eaux boueuses et

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            225

les mers de l'humanité. Il se demande, au tout début, sans trop savoir pourquoi, s'il doit reconnaître cet univers comme le sien. Faut-il le tenir à distance, en faire un ailleurs, un monde altéré, différent de son univers ? Par ailleurs, il voit ou trouve sur son chemin, comme souvent, un masque, un objet qui fait partie de sa vie, tout en se dissociant d'elle. Que pourrait faire le masque, dans cet univers *tragique* encore plus différent de la vie quotidienne ? Pourrait-il créer, là aussi, une sorte de dissociation ? Pourrait-on, alors, démontrer, faute de preuves gravées, écrites ou iconographique, que le masque incarne, non pas un symbole, mais la *matérialisation* de cet ailleurs, de ce monde différent qui apparaît et s'entend dans les textes et musiques des auteurs tragiques ? Pour ajouter au mystère, ne jamais oublier que cette portion d'espace qui enlève à la vue de l'entourage un regard humain, cet autre univers, un ailleurs ou peut-être même, une part cachée qu'on ne pourrait assumer dans sa propre vie, que cette part, cet ailleurs, est sans yeux, et qu'on l'implanterait, en le portant sur sa figure, contre ses propres yeux.

Otomar Krejča n'a pas eu besoin de Dionysos pour dire : « Il est sans yeux mais nous sentons son regard impitoyablement dirigé vers nous, nous faisant trembler, nous pénétrant »<sup>155</sup>. Cette fois, j'acquiesce.

**la décision** - Avant de *configurer*, d'analyser cette « portion d'espace », et si on considère vraisemblable que l'utilisation du masque ait été décidée en fonction d'une telle conception de la tragédie, à partir des quarante dernières années du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. jusqu'aux débuts, peut-être, de l'empire romain<sup>156</sup>, on voudra savoir comment ou à l'occasion de quel fait ou situation, cette conception serait apparue évidente, sinon nécessaire, au déroulement des spectacles tragiques.

Mon hypothèse est basée sur le rôle de l'ἄρχος (*exarchos*), le chef de chœur, dans les dithyrambes, et sur les techniques littéraires et scéniques, auxquelles il se trouvait confronté, en lisant ou en écrivant sur parchemin les premiers textes tragiques : des monologues ou des dialogues qui ne tenaient plus compte de la musique et du chant. Il devait les dire, les *parler*, et non pas, les chanter. Comme j'ai commencé cet essai sur le rôle que les anciens Grecs, s'il faut en croire leurs aèdes *archivistes*, ont donné de plus en plus à la parole de l'individu, il faut revenir, ici, à la Parole. Elle a continué d'exercer son pouvoir, mais il est arrivé un moment où il a fallu convenir d'un stratagème pour qu'on accepte que soit *parlé*, même l'indicible.

Cette question de la parole fut longtemps importante dans les

discussions sur l'origine de la tragédie; Albin Lesky consacre plusieurs pages au *Sprechverse*<sup>157</sup> (le discours en vers ou la parole versifiée). On s'est disputé, pour déterminer comment on aurait osé ou tout simplement eu l'idée de transformer le chœur, d'abord en ajoutant un acteur ou en choisissant un des choristes qui, au lieu de chanter et danser, aurait parlé, se serait mis à parler comme on parle tous les jours, fut-ce en vers iambiques qui ont, bien sûr, leur importance pour indiquer la possible origine d'une telle pratique, si l'on pense qu'elle n'est pas née en Attique. Mais ces vers *parlés* déchiraient surtout l'habitude d'entendre et de voir des spectacles où l'on ne faisait que chanter, qu'il s'agisse des choristes de dithyrambes ou des aèdes et des rhapsodes que l'on pouvait encore entendre à certaines occasions ou, sans doute, dans des lieux plus retirés, avec des spectateurs moins nombreux. Il a pu s'agir, selon d'autres, de répliques échangées entre deux groupes du même chœur, et ces questions-réponses auraient, subitement ou peu à peu, presque forcé l'usage de la parole habituelle des dialogues.

Il n'est peut-être pas essentiel que j'entre sur le terrain aléatoire, sinon miné, qu'ont toujours formé, sinon creusé, les tentatives de retrouver l'émergence de la tragédie grecque, mais j'espère réussir à recréer, au

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      228

moins par déduction, et à décrire le mieux possible le contexte où l'ἄρχος aurait décidé de mettre un masque. Mais le fait le plus étrange qui, tout en créant de la confusion, clarifie certaines positions, est qu'un premier masque est apparu, à une époque indéterminée, dans les mises en scène des dithyrambes consacrés à Dionysos, ce qui explique en partie la difficulté à détacher l'un de l'autre, le masque et Dionysos. Il n'est peut-être pas inutile de se permettre, ou de subir, un aperçu historique, pour mieux comprendre, sinon imaginer, la situation où se trouvait l'*exarchos*.

Même si certains n'en parlent pas ou le nient, les chœurs des dithyrambes pouvaient porter un masque. A. Napier l'affirme : « we are certain that the dithyramb could be performed by men dressed as Satyrs; on this point all authorities agree »<sup>158</sup>. Dès ces premiers chants choraux, interprétés par des κύκλιοι χοροί (en français, *chœurs cycliques*, bien que la traduction, *chœurs évoluant en cercles* ou *circulaires*<sup>159</sup>, qui reprendrait l'expression anglaise, *circular chorus*, me semble plus précise), on voit apparaître le masque, lorsqu'on admet des satyres, des suivants de Dionysos, dans les dithyrambes dédiés à ce dieu, et il ne pouvait s'agir, à mon avis, que de masques *identitaires*, qui mettaient plus en valeur certaines fausses et ridicules excroissances de la figure (menton barbu, nez

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            229

difformes et oreilles de bêtes), qu'ils ne cherchaient à la dissimuler, et leur emploi fut passager. Quand Hérodote parle de choeurs *tragiques* appartenant à un héros, Adraste, que le tyran de Sicyone, Clisthène, a décidé de transférer sous le patronage cultuel de Dionysos<sup>160</sup>, il faut aussi préciser que la tyrannie de Clisthène, à Sicyone, non loin de Corinthe, aurait duré, environ, de 600 à 570<sup>161</sup>, donc de 70 à 35 ans, avant que ne soit répertoriée la représentation d'une tragédie aux Grandes Dionysies, à Athènes. Si ces choeurs *tragiques* n'ont pas fait disparaître pour autant les satyres et leurs masques, l'adjectif *tragique* n'est pas tombé, non plus, en désuétude et la trentaine d'années, au moins, après la fin de cette tyrannie, représente un laps de temps assez long, pour que tout ait été emporté par le *mouvement* ou le courant de nouveautés, et que ces différents éléments se soient fusionnés, avant qu'une dénomination l'emporte et qu'on donne à ces fusions, le nom de tragédie. Il n'est donc pas étonnant que cette fusion embryonnaire des satyres et du dithyrambe, ait permis de faire remonter la tragédie à la fois au dithyrambe et au drame satyrique (cf. Aristote, dans la *Poétique*, 1449a). Cette **fusion** entre deux ou plusieurs genres littéraires et scéniques, qu'elle soit prouvée ou seulement possible, est un des concepts les plus porteurs de vérité ou de simple bon sens dans les historiques de la

tragédie grecque. Il suffit de lire les neuf pages où Albin Lesky, dans *Die Tragische Dichtung der Hellenen*<sup>162</sup>, emploie cette idée (en allemand, *Vereinigung*) pour en faire un critère des plus importants, pour analyser des données historiques, éparses, souvent échelonnées de l'époque d'Aristote jusqu'à la Renaissance, en passant par des auteurs latins, comme Horace<sup>163</sup>.

Par la suite, il n'a plus été question de ces *postiches*, dans les dithyrambes, ces créations musicales et littéraires qui ont connu leur apogée plusieurs dizaines d'années après leurs débuts, entre autres, avec Stésichore, en Sicile, à Himère ou à Catane, durant la première moitié du VIe siècle. Si ces demi-masques, à la fin de leur *hégémonie* qu'on pourrait appeler culturelle, ont connu une sorte de renaissance, elle serait à chercher dans le nouvel usage qu'en feront les satyres, surtout dans les drames satyriques qui ont connu, par ailleurs, une évolution parallèle à la tragédie. Au milieu du VIe siècle, est-il possible qu'on retrouve le masque, le *tragique*, cette fois, en plein coeur des dithyrambes ?

Celui qui lors des spectacles ou des concours de dithyrambes donnait le signal au chœur et le dirigeait par la suite, est une autre des sources de la tragédie dans la *Poétique* d'Aristote : ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν

διθύραμβον - *venant de ceux qui entonnent le dithyrambe* (traduction littérale de Pierre Gravel<sup>164</sup>). Je préfère - et c'est discutable - employer le terme ἑξαρχος, qui réfère davantage à la fonction du chef de chœur, au lieu du participe présent, ἐξάρχων, du texte grec, qui renverrait plutôt à ses tâches de direction, comme signaler le début et la fin du chant ou les évolutions du chœur, tout en y participant lui-même, et cela peu importe l'occasion où le dithyrambe se déroulait, car Aristote ne fait aucune allusion à une fête culturelle (ou civique ?) précise.

Mais l'ἑξαρχος n'est pas seulement celui qui dirige ou entraîne les cinquante choreutes dans leur danse et leur chant, il peut aussi écrire et composer pour eux, comme nous l'apprend Hérodote, au sujet d'Arion, et c'est par le détour d'une légende<sup>165</sup> que la tradition nous en donnerait la preuve. Arion, au retour d'un voyage en Sicile, allait être mis à mort par des pirates et leur aurait demandé de l'écouter d'abord chanter, avant qu'il ne se jette à la mer. Il se serait placé à la proue du navire et, sous le coup de quelque extase ou d'un ultime sursaut, aurait improvisé une de ses créations musicales. Une fois à la mer, un dauphin se serait glissé sous lui et l'aurait pris sur son dos. On le retrouve à Corinthe, à la cour du tyran Périandre, là où il était l'ἑξαρχος et l'auteur des premiers dithyrambes<sup>166</sup>.

Cependant, au cas où l'élément temps a pu jouer un rôle plus important qu'on ne le pense, au plan des influences, des fusions ou des revirements possibles dans ces nouveautés musicales, chorégraphiques et littéraires, il faut préciser que leur datation ne laisse pas d'être problématique, en rapport avec ces deux tyrannies, celle de Périandre<sup>167</sup> et celle de Clisthène. On ne sait pas vers quelle année, et si c'est au début ou à la fin de ces périodes, qu'auraient eu lieu l'arrivée d'Arion, à Corinthe, et la décision de Clisthène, à Sicyone, de consacrer à Dionysos les chœurs tragiques dédiés à Adraste; on est dans l'impossibilité, du moins dans ma façon de voir les *avancées* de la tragédie, de faire quelque commentaire que ce soit sur le temps plus ou moins long pendant lequel les nouveautés théâtrales et littéraires auraient mûri, avant la représentation de Thespis, entre 536/5 - 533/2, aux premières Grandes Dionysies<sup>168</sup>, où il aurait été le premier à employer le masque.

Durant l'apogée du dithyrambe, au début, semble-t-il, du VI<sup>e</sup> siècle, l'auteur possible et chef de ces chœurs qui chantaient de moins en moins, sinon jamais, des étapes de la vie de Dionysos, mais plutôt les malheurs d'une déesse ou d'un dieu et, surtout, comme chez Stésichore, le sac de Troie, l'épisode du cheval de bois, la saga d'Hélène de Sparte, les retours

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      233

des héros ou encore les mythes reliés à Thèbes, n'aurait pu se déguiser tout à coup en satyre ou porter leur plus ou moins *demi-masque*, un accessoire faux à tout point de vue, parce que, s'il réussissait à se rendre méconnaissable, le satyre n'est jamais caché, étant toujours un satyre et seulement un satyre, de par son ventre proéminent, ses oreilles d'âne, son sexe postiche et sa queue de bourrique ou de cheval. On pourrait m'opposer les extases dionysiaques, mais elles ne se seraient jamais retrouvées « en scène » durant les chants choraux et on comprend vite ou on peut imaginer, il me semble, que gambades, possessions physiques, sauter, tourner sur soi-même, les bras en l'air, n'appartenaient point à l'univers du dithyrambe et seraient plus apparentées à ce qui sera le drame satyrique ou, on n'y échappe pas, à certaines tragédies écrites et jouées presque deux siècles plus tard, comme *les Bacchantes* d'Euripide. Cependant, manque toujours dans l'évolution historique du dithyrambe, une occasion ou un élément qui en ferait la principale source de la tragédie.

Il faut donc une situation nouvelle, pour qu'un ἔξαρχος se démarque, en quelque sorte, des *configurations* de l'époque, qu'elles aient été scéniques, musicales ou textuelles. Si on sait que Thespis, le créateur

possible de la tragédie, comme on le répète à satiété, aurait été le premier à employer le masque, quand il jouait un de ses propres textes, lors des premières Grandes Dionysies, on ne pourra jamais savoir ce qu'il pensait, mais on peut penser ou imaginer, du moins je le crois, qu'à un certain moment, durant l'interprétation d'un texte, un élément de surprise a joué de telle façon, dans son esprit, qu'il a décidé de trouver moyen de cacher sa figure. Il a fallu, sans doute lors des répétitions, un moment où il s'est retrouvé hors du déroulement habituel d'un dithyrambe.

De notre côté, il faut chercher du côté du contenu et/ou dans l'absence subite de tel ou tel caractère formel de l'oeuvre. Il avait peut-être écrit et composé une oeuvre où il chantait à quelques moments, comme par exemple dans un thrène, ce chant de douleur où l'on pleure ses morts, mais il avait aussi prévu de parler, à tel ou tel endroit de cette oeuvre, comme s'il était le personnage de son texte, et non plus un des cinquante choreutes. À mon avis, il n'avait pas prévu sa réaction, dans le feu de l'action, comme on dit, et c'est au moment même où Thespis se découvrait en train de parler son propre texte, au lieu de le chanter ou le danser, qu'il a dû trouver une solution pour rendre cette situation, soit plus adéquate à ce qu'il ressentait, soit plus intégrée au contexte culturel, social

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      235

ou même politique dont il était témoin depuis son enfance, son adolescence, ces années à l'armée, ses premiers *symposia*, et il a perçu qu'il serait important de se cacher la figure. On ne dit nulle part, qu'il aurait demandé quelque secours à Dionysos, à son culte, pour continuer à parler, ou que dans les festivals consacrés à Dionysos, on se masquait dès qu'on commençait à parler; on me dira, sans doute, qu'on ne dit nulle part, non plus, que la parole sous-entend le port du masque. Mais c'était une nouveauté, et voilà pourquoi l'emploi de la parole me paraît le champ de recherche idéal, pour suivre à la piste les raisons de porter un masque, dans une tragédie.

Si l'on en croit Albin Lesky<sup>169</sup>, il est douteux que la parole ait pu intervenir dans le cadre interne du chant, et on préférerait la possibilité, devenue depuis une sorte de dogme, qu'un des choristes ait jugé bon ou accepté l'idée d'annoncer et d'expliquer, par la parole, un fait nouveau qui provoquait, quelques minutes plus tard, un nouveau chant du choeur, où l'on commentait cet incident ou cette catastrophe, pour en lamenter l'horreur ou se réjouir de son avènement. Et chacun de citer, ou de refuser, comme l'écrit Henri Jeanmaire, « l'alternance des éloges du mort faits par un ἔξαρχος et des répons du choeur des pleureuses » ou « les plaintes

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      236

alternées de deux groupes de deuilleurs (*sic - attesté en 1936 comme terme d'anthropologie*) »<sup>170</sup>. Cette alternance, qui aurait influencé ou donné naissance à une parole versifiée et donc, à une nouveauté formelle, s'est retrouvée par la suite, entre autres, dans les *Choéphores* d'Eschyle. Cette persistance formelle serait comme un renouvellement voulu ou non, au cours des ans, de la manière dont le dithyrambe aurait contribué à l'apparition, à la création de la tragédie. Ces analyses, et d'autres plus techniques sur les différences de la versification, sont assez complexes, et je ne sais si elles sont utiles ou non, dans une étude sur le masque, car ce n'est pas l'occasion ou la manière dont le *Sprechverse* est intervenu, qui m'intéresse ou m'intrigue le plus; c'est plutôt que cette parole en vers est apparue au moment (on ne disputera pas un délai de quelques semaines, d'un mois ou même d'une année), où l'on s'est couvert la figure du masque tragique. Et pourquoi ? Parce que deux faits concomitants, concernant le même spectacle, devraient avoir une origine commune ou s'expliquer l'un l'autre. Si Dionysos peut expliquer le masque, il n'explique pas la parole. Si le besoin d'expliquer, de préparer une atmosphère peut expliquer la parole, ce besoin n'explique pas le masque, pourrait-on se dire. Mais au contraire, des paroles peuvent demander un

appui, une sécurité, une frontière, un voile qui seront peut-être mal compris par la suite et attribués à Dionysos ou à quiconque, mais le souci de ne pas être vu, n'en était pas moins réel, comme l'objet-masque qui le manifestait. On n'a pas voulu renier l'univers du chant et de la danse où vivaient les dieux et les héros, mais en se masquant, on a cru pouvoir s'approprier leurs hauts faits et leurs abîmes, dont on n'était pas les auteurs, et les intégrer dans la langue des discours, la langue des dialogues, aussi ésotériques fussent-ils dans leur forme.

Si cela convainc, en partie du moins, quelques-uns des analystes qui peinent encore à trouver la raison essentielle du masque tragique, ces mêmes précautions qui, selon moi, l'ont justifié, n'expliquent pas pour autant son influence, ses effets sur les spectateurs et les acteurs eux-mêmes, ni la persistance, à travers les âges, de considérer le masque comme le créateur d'une existence émotive et intellectuelle aussi étrangère à notre quotidien, que difficile à cerner.

#### 5.LE MASQUE, LIEU TRAGIQUE

Il faut réduire réduire notre champ d'investigation à ce moulage en creux d'un visage humain, de forme ovoïdale, triangulaire ou autre. Cette réalité mortelle, discutable ou intelligible, se laisse toucher, porter et voir,

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      238

en donnant même la possibilité à quiconque de voir à travers ses orbites vides. Une chose est sûre, le masque, le masque tragique, qu'il soit de l'Olympiade 536/5 - 533/2, quand Thespis aurait présenté une tragédie durant les Grandes Dionysies, ou du temps des récitals tragiques, aux premières années de l'ère chrétienne, il est un visage *figuré* qui est ouvert sur le vide à la place de la bouche, ce qui permet de laisser passer la voix, mais ses lèvres ne bougent pas ou ne devraient pas bouger, ce qui ne relève pas de la physiologie propre au visage humain, et le masque ouvre aussi sur le vide à la place des globes oculaires. On ne voit pas, ou à peine et par intermittence, les yeux du porteur, mais ces yeux *invisibles*, ce sont eux qui ouvrent un espace inquiétant, terrible quelquefois, et ce sont eux, qui *inventeraient* un lieu derrière le masque et en feraient un lieu où seuls, vivent ces yeux. Si tout cela est juste, le masque serait créateur d'espace et lui-même, un espace.

Cet espace, cette forme, a elle-même un lieu. Son lieu est le visage humain. Mais si on multiplie les apparences du masque, pour en faire la carte d'identité ou la carte *photométrique* des personnages qui parlent ou parleront sous son envers, qu'en serait-il du lieu où il se trouve ? Serait-ce toujours le visage du porteur, ou quelque autre chose, quelque endroit où

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            239  
se tiendrait ce masque ? Serait-ce l'armature qui en tient les plis et les  
strates ? Questions inutiles, d'après moi. Le masque est toujours au même  
endroit, sur le visage humain. Il n'en démord pas. Et il devrait être  
toujours le même, pour l'acteur et le choreute, comme il le fut, à mon avis,  
jusqu'à la fin de l'époque classique.

L'article de Frontisi-Ducroux et Vernant, *Figures du masque en Grèce ancienne*, a été cité deux ou trois fois, dans ces pages, parce qu'on y signale l'étrangeté, sous le masque tragique, d'une existence soudaine, et la possibilité qu'il ne *masque* pas seulement un visage. Il s'ouvrirait aussi, ne serait-ce qu'à travers l'épaisseur d'un tissu, sur toute la teneur en violence, de la tragédie grecque. Cependant, on ne s'est pas encore arrêté au mot de *dimension*, qui permet de percevoir sous un nouvel angle la vision du masque chez les critiques, parce que ce mot, ou tout autre évoquant un attribut propre à l'espace, peut le situer, plus qu'on l'aurait jamais pensé, au centre du *lieu* de l'action tragique, et même le convertir en lieu de la représentation tragique. Il ne s'agira, peut-être encore, que de l'ombre d'une preuve, mais on pourra y voir, en partie, la teneur de mon argumentation sur le masque « arraché » ou, plus simplement, tenu à distance des dogmes dionysiaques.

Selon ces deux auteurs, quand le masque a recouvert la figure de l'acteur, quelque chose *traverse* cet objet nouveau qui deviendrait *présent* - et pour devenir présent, il faut un lieu -, et ce quelque chose, cette *existence*, possède une *dimension*, un espace : « Ce que réalise Dionysos, et ce que provoque aussi le masque, quand l'acteur le revêt, c'est, à travers ce qui est rendu présent, l'irruption (...) d'une dimension d'existence... »<sup>171</sup>. Mais dans cette même phrase, le pouvoir du masque est en quelque sorte renvoyé au néant, d'abord par l'action de Dionysos, mise en évidence dès le début, et par l'insistance, que de fois répétée chez nombre de critiques, que seul, l'univers de Dionysos, le cadre de son culte, ont permis l'invention du théâtre, comme le précise le même article : « l'invention du théâtre, du genre littéraire qui met en scène le fictif comme s'il était réel, ne pouvait intervenir que dans le cadre du culte de Dionysos, dieu des illusions, de la confusion et du brouillage incessant entre la réalité et les apparences, la vérité et la fiction »<sup>172</sup>. Il n'est pas exagéré, à mon avis, de dire, au contraire, que toute *dimension*, tout plan, vertical ou horizontal, en profondeur ou circulaire, ne peut être dressé ou tiré dans un univers fictif qui se réaliserait dans un culte créateur d'extases, extases qui n'ont besoin d'aucun texte tragique ou non, pour se

manifestent et sont tout à l'opposé des acteurs masqués, qui apprennent par coeur des textes, des partitions et des chorégraphies, toute une *machinerie* qui, elle aussi, peut s'ouvrir sur l'extase, quelle qu'elle soit.

Claude Calame, de son côté, aborde les rapports de l'espace et du masque, à partir des reproductions qui en sont faites sur des vases<sup>173</sup>, mais je préfère, de beaucoup, son autre argument *spatial*, basé sur l'objet-masque lui-même, sur la réaction de l'oeil, qui voit le pourtour des orifices, et sur le son de la voix qui traverse les lèvres. Il parle de la distance, tant dans l'esprit du spectateur que dans celui du porteur, de la réalité *visuelle* qui se formerait entre les paroles qu'il prononce, celles du personnage, et le masque immobile. Il n'est plus question d'une dimension, qui se formerait de façon brusque, un surplus d'existence dans l'action dramatique; ce sont plutôt des espaces considérés sur des plans circulaires, ou qui forment un lieu entre des sons humains et la surface limitée du masque, faite de carton, de plâtre ou de tissus, qui leur impose une direction et peut les transformer. Le matériau de la discussion est devenu ainsi plus concret, et centré sur le masque comme tel, et non sur ses effets dramatiques ou effrayants. Claude Calame ne nie pas pour autant que la tragédie est reliée au culte de Dionysos, mais il n'y voit pas un

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      242

argument pour détecter des effets de *possession* dans le masque, ce que prétendent des analystes. Et je prétends que l'utilité du masque *tragique* était si *normale*, dans l'univers de la tragédie, qu'on croyait sa nécessité évidente pour tout le monde, et ce serait une des raisons qui auraient incité Aristote à n'y faire allusion que pour la comédie, tout comme personne n'avait pris la peine d'expliquer la nudité des kouroi ou celle des participants aux exercices et compétitions dites, avec exactitude, *gymniques*.

Ce deuxième argument permet de mieux comprendre le masque et, en même temps, de le rendre plus conforme ou de lui accorder plus de souplesse dans cette nécessité qu'on lui impose de cacher tous ces personnages, en lui attribuant, cette fois, une véritable structure spatiale ou, plus simplement, en le situant dans un lieu, un espace, qu'il crée ou modifie lui-même. Cela demande explication, et si elle n'est pas toujours *fluide*, cela relèvera du phénomène décrit ou d'une mauvaise interprétation, de ma part...

Selon Calame, l'acteur peut incarner, grâce au masque, plusieurs personnages et surtout, non pas *être* un autre, mais le *devenir*, parce que le masque ouvre un espace important entre la parole du personnage et

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      243

l'acteur masqué, et il l'écrit dans ces termes : « cette possibilité de transformation (...) confirme l'importance de l'espace que le masque tragique grec ouvre entre énonciateur (*le personnage qui parle*) et acteur (*celui qui le porte*) »<sup>174</sup>. Selon moi - et c'est ici, que je diffère de Calame -, ce mot d'*espace*, qui arrive à point nommé dans cette recherche, est cela même, qui **empêche** le porteur de devenir un autre. Il est caché, il l'est toujours par son masque. Calame concède qu'il ne peut admettre que le porteur **soit** le personnage, parce que cette solution n'est pas évidente; il parle d'une « assimilation imparfaite entre énonciateur et acteur narratif » et ajoute que « ce manque de transparence dans l'identification laisse une marge d'opacité »<sup>175</sup>. Et cette marge, qui est aussi, en même temps, « l'espace que le masque tragique ouvre », cette marge existerait donc, par le fait du masque.

Il écrit plus loin, que « le masque tragique des Grecs, même s'il ne parvient pas à constituer l'équivalent d'un *il* narratif (*ce que constituait l'aède, le rhapsode*), contribue au moins à instituer une certaine distance (...) entre le *je* de l'énonciateur (*l'acteur*) et le *je/il* du protagoniste (*personnage*) qu'il incarne sur la scène »<sup>176</sup>, ce qu'il précise, sous l'angle du masque vu sur scène : « Au passé narratif (*un récit*) il substitue un

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            244  
présent visuellement voilé : même s'il est maintenant présent sur scène, le  
protagoniste de l'action légendaire et héroïque est tenu à bonne distance  
de l'énonciateur et surtout de l'énonciataire ( *le spectateur ou un autre  
acteur*)<sup>177</sup>.

Cependant, quelques pages plus loin, l'espace ouvert ne semble plus  
aussi important, et je n'arrive plus à le suivre. Il donne une sorte de  
caution morale au masque, en faisant entrer en jeu Aristote, la *mimésis* et  
la *catharsis*, comme si le masque validait, à la fin, tout ce qu'on a pu dire,  
à travers les âges, sur la tragédie :

« C'est précisément dans le jeu de la *katharsis* que le faire-savoir  
peut devenir devoir-faire » et « Ce dont on ne peut soutenir la vue  
dans la réalité devient source de plaisir quand on le transpose dans la  
fiction visuelle et somatique du spectacle dramatique. Ce dernier a  
donc bien pour rôle de transformer par la *mimésis* une réalité sur le  
plan de la représentation pour en rendre le regard soutenable. Le  
masque apparaît comme l'un des instruments privilégiés de ce  
double processus de mise à distance et de présentation en miroir  
(etc.) »<sup>178</sup>.

J'ai eu la tentation de me rendre à cet argument ou, du moins, à  
l'idée selon laquelle, le masque met en évidence qu'une opération mentale  
ou autre est en jeu; elle serait 'objectivée' ou matérialisée, en quelque

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            245

sorte. Mais n'est-ce pas prendre l'effet créé par le masque, pour la cause, le pourquoi ? Fallait-il cette pièce rapportée ou cet accessoire, selon d'autres, pour rendre soutenable ce que l'on voyait sur scène et ce que tout un corpus de légendes, de mythes, d'épopées et de poésie lyrique présentait à l'envi, depuis au moins deux siècles ? Il se peut qu'il le fallût, dans une société qui avait développé depuis ces deux siècles un rapport plus qu'étroit entre la geste héroïque, ses horreurs, ses morts, et aussi ses moments sublimes qu'il ne faut pas oublier, comme celui où Priam demande à Achille, celui qui a tué son fils au combat et qui, de plus, a outragé son cadavre sous les murailles de Troie, de lui rendre, au moins, ce cadavre.

**le masque : frontière entre ici et un ailleurs** - Cette société, cependant, avait plutôt créé un rapport unique entre le **chant**, la **musique**, la **danse** et le **drame**, et elle devait tout à coup admettre la **parole** de ces mêmes héros. Et pendant que la mort, l'esclavage et leurs causes et conséquences étaient encore monnaie courante dans la vie quotidienne, pendant que la tragédie connaissait encore ses premiers développements au temps des guerres médiques, les masques ne seraient-ils que des pansements moraux pour rendre soutenables les invasions, les désastres de

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            246  
Salamine ou des Thermopyles ? Ils seraient plutôt d'un autre ordre, qui  
atteindrait une fibre encore plus profonde dans la vision du monde, telle  
que conçue ou vécue par les Grecs. Ils seraient une façon visuelle  
d'affirmer quelque chose, ou de rappeler à quiconque qu'il y a l'ici, et  
qu'il y a l'ailleurs, et ce qui se trouve dans l'ailleurs, pourrait bien ne pas  
être moi, le Grec.... Ce serait encore un moi grec, sans doute. Oui,  
sûrement. Mais je le tiens à distance. Oui. Non pas pour me faire  
pardonner le plaisir que je pourrais y prendre, mais pour qu'on sache, et  
que je le sache aussi, que l'Autre existe, et que l'ambiguïté qui plane au-  
dessus de cet acteur qui dit *je*, quand il n'est pourtant pas ce *lui* qui me  
parle - comme Clytemnestre, qui dit la joie d'avoir assassiné son époux -,  
cette ambiguïté doit cesser à un moment, où la raison entre en ligne de  
compte, et c'est le masque qui empêche la substitution. Le masque permet  
aux Grecs de ces années où se chevauchaient la pensée et les textes  
épiques, la poésie lyrique et le début de la tragédie, d'accepter qu'un Grec  
dise JE, oui, bien sûr, au moyen de la Parole, à la place de celui ou de celle  
qui n'est pas lui.

Je n'arrive donc pas aux mêmes conclusions que Claude Calame. Je  
vois dans le masque grec un élément spatial qui aurait une importance

apotropaïque, et trouverait sa source dans une volonté, consciente ou non, on ne le saura jamais, de créer, oui, une *marge d'opacité*, comme l'appelle Calame, mais une marge qui tienne, non pas à une *assimilation imparfaite* entre l'acteur et son personnage, mais qui tienne plutôt à la non-identité du masque à celle du personnage comme à celle de l'acteur : le masque n'a pas de regard, et les yeux de l'acteur n'ont pas de visage.

Oui, l'acteur grec parle à la place du héros ou de l'héroïne, « son individualité (...) a cédé la place à celle du personnage qu'il incarne », comme l'écrit, encore justement, Françoise Frontisi-Ducroux<sup>179</sup>, bien que par la suite elle détruit presque cette affirmation, en disant que l'acteur « ne pense pas être devenu réellement le personnage ». Mais si, en effet, l'acteur, grâce à sa voix et aux mots créés par l'auteur, devient ou fait croire qu'il est devenu le personnage, le masque n'en est pas la cause; il n'a rien aboli, rien remplacé, il ne fait que cacher le visage de celui qui parle. L'acteur pourra interpréter, de façon excellente ou non, son personnage, et le masque pourrait y avoir quelque possible influence, surtout dans l'esprit des spectateurs, mais ce masque n'indique pas, n'identifie pas le personnage, du moins dans les premiers siècles de la tragédie, car, pour permettre le passage du JE à un autre JE qui, la plupart

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      248

du temps, est scandaleux, hors des normes sociales de l'époque, il fallait passer par une frontière et, si le masque n'abolit pas le visage du porteur, ni le remplace, il crée plutôt un visage-frontière. Une façon de signaler par le masque que cet autre Je est du monde de l'absence. Dit autrement, le masque est le signe de l'absence : cet autre JE est absent. L'acteur, par le masque, est entré dans ce monde de l'absence. Rappelons-nous que le masque, souvent, chasse l'ennemi, l'indésirable - on le dit apotropaïque -, et alors, le masque défie et à la fois permet l'absent, l'absence.

Mais le masque produit aussi le contraire. Tout cet univers absent devient présent, quand l'acteur masqué dit JE ou s'adresse à l'autre acteur qui est masqué, ou quand il parle aux quinze membres du chœur qui sont tous masqués. Cette multiplication des masques, quand on se la remet en tête, peut créer l'effroi, mais ces masques sont là, d'abord et avant tout, pour nous dire une histoire, tellement *absente* des esprits ou presque *inaudible* (si le terme n'est pas trop fort) pour des esprits qui l'avaient toujours entendu prendre son essor et se développer sous la forme de chants et de danses, et n'avaient peut-être jamais osé croire qu'on aurait la prétention de la *parler*, de façon sérieuse, avec les paroles de la conversation normale ou des discours de l'assemblée, du prytanée ou de

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      249

l'héliée. Et ne pourrait-on pas prendre au sérieux cette interdiction faite aux prêtres chrétiens, au VIIe siècle après J.-C., de porter des masques tragiques, satyriques ou comiques ? Albin Lesky<sup>180</sup> semble voir dans cette menace un résidu des cultes païens, dont on voulait réduire et détruire l'influence. Cet élément indissociable des comédiens, durant les siècles de l'Antiquité grecque, devait, en effet, être aussi condamnable que le théâtre. Ce masque s'opposait de façon radicale à la parole de Dieu, dont le prêtre consacré était le représentant. Pour ma part, je vois dans cette interdiction, la persistance de la véritable nature du masque tragique, une bouche d'ombre qui, à la fois, ouvrait le passage, et tentait de l'interdire à l'Autre qui, au sein de chaque individu des temps archaïques et classiques, combattait le Beau, le Bon et le Vrai. La parole laïque, celle des tragiques grecs, l'utilisait pour évoquer l'innommable, l'indicible et le renvoyer dans un ailleurs, absent, oui, mais aux possibilités imaginaires qui rendaient présents, dans les esprits, des abîmes monstrueux, traversés de dieux infâmes, à l'influence bien réelle. Pietro Pucci dit même qu'Euripide « sait suspendre la version mythique sans la remplacer, en ouvrant sur la scène le gouffre du néant, de l'inexplicable, du chaos de la *tuchè* »<sup>181</sup>. Le masque permet d'aborder l'ailleurs, le gouffre du néant, les forces

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            250

naturelles, sans qu'on doive, pour autant, le placer sous le patronage, si tentant, de Dionysos, l'enfant-dieu, l'enfant de l'effroi, qui ne disparaît jamais de cette alliance avec la Tragédie, que l'on tient à bout de bras, ou à bout d'arguments, depuis une époque où, selon moi, les troubles politiques avaient amené tant de bouleversements, tant de factions, que l'on s'est souvent tourné vers les dieux, les temples, les cultes pour assurer son pouvoir sur le peuple. Toute nouveauté qui venait troubler les traditions littéraires, musicales, chorales et chorégraphiques, devait trouver un patronage qui soit le plus populaire possible, d'où le choix de Dionysos. Cela, c'est un aspect de cette Alliance. L'autre, c'est que le masque est devenu une réalité culturelle, dionysiaque, quand les Olympiens et les héros étaient en train de devenir les vrais *officiants* des tragédies. Les cultes, les rites qui avaient pu servir à apaiser les esprits, assurer leur pouvoir, ne pouvaient voir s'avancer sur les scènes des Prométhée, des rois de Perse, des Oedipe, des Oreste, des Ajax. On préférait qu'ils soient perçus comme des doubles d'un dieu qui transformait tout en extase, etc.

On n'a jamais eu besoin de Dionysos, pour condamner le théâtre, et il se peut fort que, si on entourait les spectacles tragiques de ses festivals, de ses processions, de ses prêtres et de ses autels, des esprits forts l'avaient

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      251  
voulu ainsi, pour ne pas encourir, eux aussi, les foudres de la Vérité, de la  
Bonté et de la Beauté, cette même beauté qui préférait les corps de ses  
dieux à l'analyse de leurs *inconsciences*.

Il avait plutôt fallu, avec les moyens du bord, trouver façon de tendre  
un écran entre les yeux réels de ce monde assemblé dans le *theatron*, sur la  
scène et dans l'*orchestra*, et les yeux absents des abîmes absents de  
l'histoire de Clytemnestre ou d'Oedipe. Le théâtre tragique n'a pas tout  
remplacé; les concours de rhapsodes, les festivals de dithyrambes, les  
poètes, comme Pindare, ont encore écrit, joué et chanté des odes, ne serait-  
ce que pour atténuer le scandale, pourrait-on dire...

Ainsi, le masque, tout en cachant le visage de son porteur, est  
supporté par le monde de l'absence, qui se prolonge derrière les masques  
des choristes et des autres acteurs<sup>182</sup>. Il est une frontière, et il n'y a plus de  
confusion possible entre visage et masque.

L'acteur **masqué** n'est pas le personnage. Le masque est le signe  
objectif, matériel, de l'absence du personnage. Cet Autre est absent, et  
l'acteur entre dans cette absence. C'est à travers cette absence du  
personnage, que l'acteur agit comme le personnage, surtout par sa voix.  
Avec le masque, le sujet parlant disparaît dans un « nulle part », en arrière

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            252

des mots qu'il prononce. Un peu, comme si quelqu'un disait au masque ce qu'il doit dire. Toute cette machinerie du théâtre masqué, faute de pouvoir la dire identique, ressemble du moins à celle de l'écriture, où sont absentes sous les mots, les réalités qu'ils évoquent.

Comme le masque, un texte n'a pas d'envers et il est « simultanément présent et absent »<sup>183</sup>. Le *texte* est présent dans la manifestation de ses mots, ses lettres, ses blancs, ses paragraphes, ses pages, mais aussi absent, parce qu'il manifeste, fait découvrir à ses lecteurs des univers dont tous les éléments sont absents à sa surface même, d'un côté ou l'autre de la feuille de papier. L'action tragique, parce que masquée, devait même faire entendre une double présence, celle des paroles et des masques avec des trous, bien réels à la place des yeux, de même qu'une double absence, celle de tout ce qui était évoqué par les mots de l'auteur, prononcés par les acteurs, et celle d'une rencontre frappante comme un coup de tonnerre - qui ne se taisait jamais -, la rencontre des spectateurs avec les êtres et les univers qui ne sont pas là, qui sont ailleurs, derrière les trous noirs, et qui regardent à travers, droit devant.

Et conséquence du masque, le visage absent de l'acteur s'ajoute à

l'absence du personnage parlant par sa bouche. N'était-ce pas façon de disséquer la parole, de dissocier la parole vraie, de la parole fictive ? Et aussi, de permettre *l'irruption d'une dimension totalement étrangère à l'univers du quotidien* (Frontisi-Ducroux/Vernant) ?

Je fais des personnages qui hantent le théâtre grec, une absence collective qui, en traversant par une voix et un regard la marge du masque, ne transforme pas quelque autre entité, mais retrouve une présence acceptable, du moins pour l'imagination. D'ailleurs, cette voix, qu'on oublie peut-être trop souvent quand on parle du masque, Frontisi-Ducroux en reconnaît l'importance, en citant le prix d'interprétation, instauré au milieu du Ve siècle, et aussi en rappelant Aristote qui « loue l'acteur Théodore dont la voix, dit-il, donne l'impression d'être celle-là même de « celui qui parle », alors que la voix des autres acteurs semble étrangère à leur personnage », mais pour elle, « le masque a pour fonction de permettre au poète, puis aux deux ou trois acteurs (...) d'assumer successivement plusieurs rôles, masculins et féminins. Le masque ne cache pas, mais désigne et signale le héros à qui est redonnée une voix »<sup>184</sup>. Et pourtant, le masque cache le visage du porteur, le visage de cet acteur qui n'a pourtant pas besoin d'un masque pour donner

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            254

l'impression que sa voix serait celle de Clytemnestre ou d'un messager...

- On pourrait d'ailleurs, discuter longtemps sur la question des voix de femmes, et reconnaître qu'une telle voix était tout aussi possible, avec des masques où auraient été gravés ou peints des traits féminins. - Il faut aussi se rappeler que tous les participants portaient un masque et qu'avec un masque identique, la force de ces regards vides ou cachés ne pouvait que créer, prouver la présence d'un univers caché, qui était pourtant absent. Le Grec ne voulait pas ou ne pouvait pas l'activer, l'agir, sans se masquer; il s'en défend, s'en sépare par le regard du masque, et ce regard n'existe que par les yeux vides du masque. Le Grec ne s'identifiait pas à toute cette réalité primitive, dont parle Nietzsche, et celui-ci reconnaissait lui-même que ce sont seulement pour de brefs instants que « nous sommes réellement l'être originel lui-même », même si « l'art dionysiaque lui aussi veut nous persuader de ce plaisir éternel de l'existence »<sup>185</sup>. De quelque nom qu'on appelle cet univers caché dans un ailleurs, le Grec le regardait, pourtant, cet ailleurs dont les yeux du masque étaient le foyer. Un ailleurs à peine visible, mais dont le masque, avec son regard, et la voix créaient la présence - j'avais d'abord écrit, *criait*...

Ni le dieu du théâtre ni les figures illustres du théâtre tragique grec

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            255

ne sont des personnages réels, lors des représentations... masquées. J'écrivais, plus haut, que le seul personnage réel, dans l'univers de la tragédie grecque, était le Grec, qui créait la tragédie, l'écrivait. Ce personnage réel est le créateur du texte, de la musique, de la danse, de la mise en scène, comme il est chacun des acteurs et des chanteurs-danseurs, et chacun des spectateurs. Tous ces Grecs regardent et écoutent ce qu'ils ne sauraient être et dire. Et le masque consacre, et surtout visualise, rend visible qu'ils sont tous absents de l'autre côté du masque, comme le sont le dieu et tous les personnages illustres, mythiques, légendaires, avec leurs messagers et leurs nourrices. S'il n'y avait pas eu de masque, les personnages illustres et le dieu auraient aussi été absents, comme dans tout spectacle théâtral qui ne soit pas de la télé-réalité ou je ne sais quoi, mais le visage de l'acteur, son visage humain, n'aurait pas été ce miroir obscur tant vanté, quand on le recouvrait et le recouvre encore des effets du masque sur la conscience des hommes. Le visage « démasqué » aurait été une réalité partagée et acceptée par les spectateurs, par les autres acteurs, chanteurs, danseurs, et ils auraient trouvé normal, ou du moins un risque du métier, de dire, comme Clytemnestre :

« Et je frappe - deux fois - et, sans un geste, en deux gémissements,

il laisse aller ses membres; et quand il est à bas, je lui donne encore un troisième coup (...). Gisant, il crache alors son âme, et le sang qu'il rejette avec violence sous le fer qui l'a percé m'inonde de ses noires goutte, aussi douces pour mon coeur que la bonne rosée de Zeus pour le germe au sein du bouton. »<sup>186</sup>

Les Grecs savaient que cela avait pu être dit; ils avaient tous entendu chanter, par l'aède, des morts encore plus sanglantes et, lors des dithyrambes, des choeurs entiers chanter et danser les malheurs d'Adraste qu'on a remplacés, à Sicyone, par ceux de Dionysos, mais cela ne se *parlait* pas, et j'insiste sur ce fait de **dire**, de **parler** au lieu de chanter. Faudrait-il, ici, reprendre tout ce qu'on a pu dire sur la parole, le cérémonial qui a pu exister, dans les assemblées des héros, pour prendre la parole, les luttes pour avoir le droit à la parole, mais aussi le malheur qui attendait celui qui osait dire telle ou telle chose ? Il est difficile de prétendre savoir, ce qu'il en aurait été, si on n'avait pas employé le masque pour prendre la parole, sur une scène, comme il est difficile de savoir jusqu'à quel point ou à quel moment on ne pouvait plus prendre la parole au théâtre tragique, à moins d'être masqué. Mais serait-ce une raison pour s'en remettre au culte de Dionysos, pendant tous ces siècles où les acteurs étaient masqués ?

***l'invention du masque tragique*** - En considérant cette « invention » millénaire, sous l'angle des conséquences ou des effets qu'elle produit, que ce soit dans les carnivals, les scènes orgiaques, ou au théâtre, elle se distingue par au moins onze éléments, et six d'entre eux ne s'appliquent qu'au masque tragique.

1.- Le masque n'est pas un visage.

Il s'agit du visage dans son acception visuelle, et je limiterais cette acception à deux éléments, celui de voir et celui d'avoir une apparence (ou d'être vu).

J'y ajoute un corollaire.

Le porteur du masque qui, lui, a un vrai visage, ne peut accepter qu'on lui arrache le droit à son visage, pour donner au masque des attributs propres à la vie, sinon des airs d'humanité ou de divinité en voyage culturel.

2.- Le masque est manipulé par des personnes qui l'appliquent sur leur figure, conscients qu'ils verront encore, grâce aux yeux absents de cette peau fabriquée.

Son corollaire : le masque, grâce à l'absence de ses yeux, à son absence de regard, permet à d'autres yeux, de se porter vers le regard d'autrui.

3.- Le masque a partie liée, avec un monde sans lumière, un monde noir, celui de l'absence, parce qu'il n'a pas le pouvoir de voir ce que les autres, devant et derrière lui, présentent à sa vue.

Suis-je en train, à mon tour, d'en faire un avatar humain ? Je ne crois pas. Tout objet n'a pas de regard, et on ne pourrait l'utiliser pour dissenter sur l'absence. Mais le masque, qu'on en dise ceci ou cela, s'interpose dans l'univers du regard (qu'il soit le regard d'un individu ou celui de la collectivité théâtrale), sans avoir lui-même de regard. Donc, quiconque le porte, peut se targuer d'ajouter à ses yeux des trous sans yeux. Est-ce alors illogique, de faire intervenir l'absence ?

4.- Le masque permet à son porteur de refuser les autres.

Affirmation qui peut être exprimée de façon moins brusque. Il permet de voir le monde, y compris les autres qui habitent ce monde, en espérant que les autres ne voient pas qui les regarde. Si le porteur réussit à rester invisible, inconnu, il se coupe volontairement des autres; il les refuse; il est absent ou dans le monde de l'absence. On ne réfléchit pas assez, à cette absence au monde que procure le masque, qu'il soit de carnaval, ou porté lors de rites culturels ou de spectacles tragiques.

5.- Le masque est un jeu.

Ce fut d'abord un jeu qui modifiait l'apparence, pour faire peur

ou pour rendre plus *visuelle* l'idée que l'on se faisait des dieux, à partir des poèmes épiques ou de mythes locaux et autres. Ce jeu a permis, *souventes* fois, de croire qu'on entrait en contact avec le divin, avec une nature magique ou magnifiée par le vin et des drogues concoctées, au hasard de cueillettes, de découvertes ou de modifications de grains de toutes sortes.

Ces cinq *conséquences* ou *caractéristiques* du masque se retrouvent, mutatis mutandis, à chaque fois où il est utilisé. Les six autres ne se retrouvent que durant les spectacles tragiques.

6.- Le masque est le garant de la tragédie, une condition *sine qua non*.

L'absence des yeux, et ce faux visage qui rappelait tant de rites, tant de substitutions, tant d'effroi, tant d'extases, vécues ou transmises de bouche en bouche, sont devenus si lourds de mémoire ou si pleins de ce qui n'était plus, à un moment qui n'a pas été archivé, qu'on a décidé de se laisser submerger par ces yeux absents et par cet artifice facial, parce qu'on y a trouvé la réponse que l'on cherchait, pour mener à terme toute tragédie. La réponse n'est toujours pas assurée ou acceptée par tous.

7.- Le masque est indissociable de la parole.

On refusait de parler, et même de chanter *le tragique*, devant un

public, si on n'avait pas sur le visage cet appareil ou artifice technique. Parler sans le masque tragique, aurait entaché l'intégrité morale de l'individu qui aurait même encouru le risque de la perdre, tellement les paroles tragiques touchaient un univers interdit, au point d'en rompre les digues, si on les prononçait à visage découvert. De même, cet artifice technique permet, on l'a vu plus haut, de refuser les autres, de ne pas faire partie de leur univers, mais offre la possibilité de parler comme eux, tout en restant dans les limites de ce jeu, des plus sérieux, dans les limites de cette expérimentation, des plus séduisantes et des plus délicates.

8.- Le masque laisse la parole libre.

Il pourra modifier le son de la voix, mais les lèvres ne sont pas fermées. Le masque tragique a eu un rapport étroit, sinon unique, avec la parole humaine *tragique*; le chœur l'a, par la suite, adopté, en souvenir peut-être du masque des satyres, mais un souvenir de façade..., qui n'influence en rien la raison de le porter.

9.- Le masque est l'aveu qui permet de dire, face à la Vérité nue, ce qu'on n'a pas dit, soi-même.

Il ne cache ni le vrai, ni le faux, ni les complots, ni les assassins.  
Un récit de Plutarque, au sujet de Solon et la tragédie, ne

reflèterait-il pas une crainte viscérale chez les Grecs de dire des choses qu'on n'a pas dites ni faites, à moins de porter un masque ? Selon Plutarque, Solon aurait demandé à Thespis, qui était lui-même acteur, « s'il avait point de honte de mentir ainsi en la présence de tant de monde »<sup>187</sup>, faisant sûrement allusion au fait qu'il jouait les actions d'un autre, parlait à sa place; il aurait ajouté que de tels jeux mensongers se retrouveraient bientôt dans les contrats et les affaires de la Cité.

10.- Le masque n'identifie, ne représente rien. Il cache le visage du porteur, le visage de l'acteur qui prononce, *parle*, les mots des héros épiques.

11.- Le masque est une frontière entre deux mondes. D'un côté, le monde de l'agora, celui des cultes aux multiples dieux et celui des créations de l'homme grec, et de l'autre, celui qui était chanté et mis en musique par les aèdes, les rhapsodes, le monde des héros et des dieux.

Ce dernier élément précise, pour le *tragique*, l'absence déjà évoquée dans l'élément 3.

Cette *invention* du masque tragique fut le moyen qu'on a trouvé à sa portée, pour avoir l'audace de dire, de parler ce monde divin et héroïque. Afin de ne pas y voir le visage de Dionysos ou des ménades ou des bacchantes, on a dénudé le masque d'antan - je parle des temps

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            262

*paradisiales* de la tragédie - et on l'a enduré pendant des siècles, malgré les avilissements, les dégradations, les dégénérescences qu'il a subis. Le masque transforme la vision, la parole, l'attitude de l'acteur, mais il tenait l'esprit des acteurs et des spectateurs, à distance des hauts faits accomplis, autant que des horreurs vécues et dites par ces héros *étrangers* au temps présent et par ces messagers étranges, tels que chantés par les aèdes et les rhapsodes. On pouvait s'y livrer, comme dans une extase, mais le masque montait la garde. Hypocrisie larvée ? Peut-être. Mais aussi respect, et tremblement. Les Grecs de l'époque écoutaient l'étranger, vivaient avec l'étranger; ils connaissaient aussi ces étrangers marginaux que certains critiques et historiens voient chez les membres des chœurs. On avait d'abord lu ou entendu dans leurs chants, la voix de l'auteur, pour préférer, à la suite, une voix anonyme ou encore le point de vue de la Cité, la voix d'une Autorité, et enfin, y reconnaître, plus simplement, la voix même de ceux ou celles que l'auteur désigne, dans son texte, comme faisant partie de ce chœur de douze, puis quinze personnes, c'est-à-dire des esclaves, des vieillards, des femmes, des marins ou d'autres *marginaux* qui étaient différents, sur la scène, des *classes* formées par les héros, leur entourage et les messagers. À leur tour, ces personnages à la fois historiques et

légendaires, incarnés surtout par la voix des acteurs et leur gestuelle, sont eux-mêmes en marge des spectateurs, des citoyens. Ces héros vivaient depuis des siècles dans ce que j'appellerais *les chants de mémoire* et les musiques de la cithare ou de la lyre, mis en forme et interprétés par les aèdes et les rhapsodes, et il n'était pas question, de toute évidence, que les Grecs entreprennent de les faire parler, ni de parler à leur place, à moins de dissimuler leurs figures sous un masque.

On contestera cette interprétation, reprise peut-être de trop diverses façons, au cours de ces pages, en m'opposant des faits historiques contemporains, du moins dans les cinquante ou soixante premières années de l'époque *tragique*, des faits qui ont constitué la trame narrative de tragédies, comme *les Perses*, d'Eschyle, ou encore des idées, des attitudes ou l'expression de sentiments et d'émotions qui reflètent souvent un univers moral partagé par les Grecs des VI<sup>e</sup> et Ve siècles<sup>188</sup>, et même un univers qui pouvait lui aussi prétendre au rôle que Périclès ose donner à Athènes, celui d'être « pour la Grèce, une vivante leçon »<sup>189</sup>, dans son oraison funèbre pour les premiers morts de la guerre, au printemps de 430. Mais Périclès dit, par la suite, qu'il ne s'agit pas de paroles de vantardises, que ce sont plutôt des faits, des actions qui en prouvent la vérité, et vers la

fin de son oraison, il souligne que la gloire des morts pour la Cité est toujours présente, qu'il faille dire des paroles ou non, qu'il faille entreprendre des actions ou non. Il faudrait donc, à Athènes et aussi dans les tragédies, si on y voit des similitudes morales, préférer les actes aux paroles, quand on prétend donner des leçons; et quand il s'agit d'honorer des héros, les paroles et les actes sont, autant les unes que les autres, garants de leur gloire. Qu'en est-il, dans les spectacles tragiques ? Je me permettrai, ici, un écart sophistique, en espérant en avoir évité d'autres...

Dans ces représentations, où l'on a ajouté peu à peu le *vers parlé* au chant et à la musique, on parle de ce qui s'est passé, on écoute ce qu'on annonce, on commente ce qu'on apprend, l'on dit ce qu'on doit faire, ce qu'on peut faire et, enfin, ce qu'on fera. Les seules preuves des actes commis, seront les cadavres, de Clytemnestre, d'Égisthe ou des enfants de Médée, qui apparaissent sur l'ἐκκύκλημα (eccyclèma), ce plateau tournant ou sur roues, qui montrait un prolongement de la scène, comme par exemple l'intérieur du palais. Sauf les cadavres, et quelques mèches de cheveux, des traces de pas, qui nous demandent presque de suspendre notre jugement, ou des urnes pleines de cendres, qui seraient la preuve d'une mort, mais ne sont que de la poudre aux yeux, pour tuer un germe

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      265

de vérité qui compromettrait un complot, et de plus, sans les aèdes, les rhapsodes, qui héritiers des Muses, étaient les champions de la Vérité, celle-ci, pour exister dans les tragédies, exige une confiance totale dans les paroles qu'on dit, qu'on ne chante plus, et cela, est déjà une difficulté. On y reviendra.

Mais, en supposant que cette question de vers parlé, serait jugée, sans appel, comme une subtilité de critique pour justifier le masque, il faut répéter que tout élément de *conversation* normale, à part l'emploi de la parole, est absent. Ceux qui parlent, les acteurs, porteurs de masque, ne sont pas ceux qui ont fait les actes qu'ils évoquent ni ceux qui feront les actions qu'ils décident pour l'avenir. C'est souvent le cas des messagers, dans le monde entier, mais le messager *tragique*, lui, celui qui parle masqué, n'a jamais vu ce qu'il dit avoir vu, ni entendu ce qu'on lui aurait dit. Les parties, *en lice*, ne s'adressent même pas à leurs véritables mères, pères, maîtresses, épouses, fils, frères, filles ou soeurs. De plus, s'il faut revenir sur les leçons de morale, ou même de politique dont regorgent certaines tragédies, comme *les Euménides* ou *les Perses*, pour y accéder à ces dites leçons, pour les prononcer, il a fallu encore dire et raconter des crimes, des vengeances meurtrières, des suicides, des prophéties

maléfiques qui ne devraient pas être du royaume de la Parole vraie.

Et si tout cela relève toujours de la sophistique, sinon de la malveillance critique, je pose une nouvelle question. Pourquoi les spectacles tragiques, en même temps qu'ils donneraient des leçons de morale à la terre entière, auraient exigé de leurs acteurs, donneurs de leçons, tout éducateurs qu'ils étaient, de se cacher la figure, s'il s'agissait de rendre ces leçons manifestes devant la Cité ?

Après tous ces mots, ces phrases, il m'apparaît encore que la décision de porter un masque - il s'agit d'une action, constante pendant au moins quatre ou cinq cents ans -, était prise en fonction d'une prise de parole qui devait concorder avec la pensée d'un même homme, et qui, dans ces créations tragiques, sortait de la bouche de celui qui ne l'avait jamais décidée, de celui qui n'était pas cet homme. L'un parlait, au présent, les mots de qui n'était plus là.

Il a donc fallu créer un espace entre les yeux de tous les Grecs qui « jouaient » ce grand jeu du réel passé, et les yeux disparus des héros qui l'avaient vécu ce passé. Ces yeux sont les cavités des masques; les yeux du porteur les traversent, et c'est dans cet espace nul qu'il accepte de prêter aux morts, sa voix qui devient le médium où, avec ses camarades, il

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            267

communiquent les dires du passé aux spectateurs, qui peuvent être étonnés de ces moments étrangers à leur existence, qui peuvent ressentir une autre dimension surgir au milieu de leur existence, mais le masque leur rappelle - car il ne s'agit pas de la mise hors combat de leur conscience - que leur pitié et leurs passions ont suivi un chemin qui origine d'un ailleurs dont il faut se souvenir, mais qui a été pensé par d'autres Grecs, dont ils adorent entendre la voix, et qui sont, peut-être, du royaume où l'on avait besoin des Muses, pour agir.

**faut-il encore, tout redire ?** - Si on confronte le masque tragique à la nudité, qu'on a traitée comme une idée fondamentale dans la Grèce d'Ulysse et celle des sculpteurs, des peintres et des participants aux jeux annuels des époques archaïque et classique, ce masque, aux lieux et aux *significations* mobiles, du moins au plan de l'intelligence qu'on peut en avoir, et des théories sur le spectacle tragique, serait un déni formel et matériel de la nudité : transportez trois acteurs et quinze choreutes sur les routes bordées ou ponctuées de bornes, faites d'un bloc de pierre nue plus ou moins quadrangulaire, surmonté de la tête d'Hermès, avec un sexe érigé à la verticale sur une des faces, et amenez-les dans les temples et les cimetières, peuplés de kouroi et de dieux nus, et l'absence, sinon le refus,

de la nudité, dans la tragédie grecque, est flagrant.

Aussi futile que l'on jugerait cette confrontation entre sculpture, scénographie, chorégraphie et costumes, ces masques, qui transforment les visages en traits artificiels, immobiles, sont pourtant portés par des hommes qui, comme les spectateurs, ont toujours su qu'ils étaient nus à leur naissance, et qui n'en ressentent pas de honte; on les avait même vus, nus, quelques jours auparavant, à la palestre, ou l'été précédent, dans un stade. Et devant cette façon de penser, ou de voir, sans doute aussi normale à cette époque qu'au XXI<sup>e</sup> siècle, la honte de se trouver nu, en public, si on ajoute les nombreux personnages féminins, interprétés par acteurs et choristes, et manifestés entre autres par les voix qui franchissent les lèvres mortes de ces masques, le contraste pouvait être encore plus « transgressif ».

On peut concevoir que ces paradoxes sont apparus, de façon soudaine, un jour, ou peu à peu, au VI<sup>e</sup> siècle, au cours des ans. D'un côté, on persistait dans sa conception de l'homme créateur en lui-même, par lui-même, donc par son corps et sa tête, aussi nus l'un que l'autre; de l'autre, la pensée tragique, qui possédait une langue s'étant longtemps prévalu de la musique et du chant pour se dissimuler, et voilà, qu'elle cherchait à

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      269

prendre la parole, au même titre que le guerrier, le citoyen, l'homme des rites et des cultes. L'homme créateur pouvait parler la pensée tragique, il s'y hasardait même, quelquefois, avec les femmes ou seuls, dans les rites dionysiaques, les *thiasés*, mais s'il était l'auteur, le compositeur, l'acteur, le choreute et le danseur de la pensée tragique, sa parole, toute entourée de musique, de chants et de danses qu'elle fût, provoquait nombre d'oppositions, tout d'abord, sans doute, dans ses propres convictions face à la vérité de ses paroles, mais surtout de la part des Sages, et peut-être des athlètes victorieux qui n'avaient que faire de ces inquiétantes *incarnations* par, on peut imaginer, de tout jeunes hommes ou des presque vieillards qui se prenaient pour d'autres ou agissaient, parlaient sous un autre nom, au lieu de s'assumer en tant qu'une seule et même personne ou, pour être légaliste, en tant que *filis de*. De telles oppositions devaient abonder dans les groupes plus traditionnels, dans les *symposia*, par exemple, et particulièrement dans la majorité des cités qui, à la fin du VI<sup>e</sup> siècle et au début du Ve, n'avaient pas de penchant particulier pour *jouer*, comme si on était soi-même, autant le meurtrier que la victime, ou le dieu, ou son rival, tout aussi divin.

Devant la possibilité de telles objections, on aurait inventé le moyen

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      270

de faire accepter, par certaines classes sociales et peut-être par des groupes, itinérants ou non, d'aèdes ou de poètes lyriques, que ces nouveaux *agonistes* jouent à **se dire** un *autre* - on ne **se chantait** plus! Ils se disaient le contraire de ce qu'ils étaient et de ce qu'ils devaient paraître, selon les traditions militaires, athlétiques, cultuelles, sinon ancestrales.

Ces nouveaux acteurs, et même auteurs-acteurs, n'avaient pas ressenti la nécessité de se « connecter » à l'univers de Dionysos, bien que cette propriété historique du masque ait pu servir Thespis et/ou ses collègues auprès de leurs ennemis possibles, parce que ces citoyens réticents retrouvaient et acceptaient déjà, dans les rites exécutés en son honneur, l'ambivalence dont parle Napier, au sujet du masque, ces glissements de sens entre personnifier un autre jusqu'à devenir un autre.

Cette ambivalence, revendiquée ou admise, n'était, à mon avis, qu'« officielle », pour faire accepter par les Grecs, champions de la Vérité et de la fierté de leur corps, que l'on dise, que l'on *parle*, entre autres, les horreurs commises par les héros et des dieux. Si les oppositions larvées ou les récriminations l'exigeaient, il a fallu, en somme, autant de la part des auteurs, acteurs et choristes, que dans l'ensemble des citoyens, accepter et faire accepter que l'on *mime*<sup>190</sup> la parole tragique, la pensée tragique,

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      271

qu'on la présente en spectacle, la projette dans l'espace public, en disant JE, plus souvent qu'autrement. La pensée tragique, il fallait trouver un moyen de la laisser à d'autres qu'à soi et surtout, ne pas prétendre qu'on devenait ces héros tragiques.

Des êtres rigoristes pourraient reprocher aux artisans de la tragédie, d'avoir fait du masque un fétiche, une sorte de baguette magique qui aurait permis une fausse cohabitation des héros d'Homère, sur une place publique, avec l'ordonnance patiente de la Vérité. D'autres pourraient détecter une sorte de racisme, avant la lettre, un mépris « masqué », qui serait la preuve qu'on aurait refusé l'Altérité, les Autres, mais il s'agissait d'une autre sorte d'altérité<sup>191</sup>, de cette nature tragique que tous refusaient pour eux-mêmes, parce qu'ils savaient tous, il me semble, autant que nous-mêmes, qu'ils étaient les victimes de cette nature, opposée à celle qu'ils prétendaient être la leur, celle qui inculquait le beau, le bon et le bien, celle qui les attirait et les maintenait, par l'éducation, les lois, la culture du corps, dans son système de pensée, dans sa moralité publique, grâce à ses vertus et ses *dialogues* ou *compétitions* physiques et intellectuels. Le Grec connaissait, lui aussi - c'est l'évidence -, cette dichotomie ou cette tension entre le Vrai et le Faux, ou même le Bien vu,

et le Mal vu... On me permettra de théâtraliser une image biblique, en comparant le masque tragique à quelque ange de feu, dressé à la porte, non pas d'un Paradis ni des Enfers homériques qui ne peuvent leurrer personne, mais aux portes du Palais des passions, qu'il vaut mieux craindre et prendre en pitié, que de s'y livrer en son nom propre.

Porter un masque, c'est refuser de parler la parole des héros tragiques, avec sa propre voix; c'est créer une distance entre eux et soi. On se protège d'un ailleurs dont on serait issu, s'il faut en croire Homère, Hésiode et tant d'autres nouveaux auteurs tragiques qui se mettent à tenter de parler à la place de leurs héros, non pas en le rejetant, mais en cachant son visage, sous un visage-artifice qui cache, tout en proclamant, par sa *face* même, qu'on le fait, en sachant qu'il ne faut pas parler ainsi, mais tout en voulant que soit dite la parole tragique.

Pour accepter, ou faire accepter, que des acteurs en disent les paroles, d'une façon aussi libre que le citoyen, les stratèges ou les archontes parlaient dans les assemblées, les cours de justice, et ailleurs, on a dû manipuler le masque, on l'a désacralisé : le masque est devenu la preuve visuelle que les voix qui en sortaient, étaient des voix émanant d'un univers étranger à la cité, un signe de *l'irruption, au centre de la vie*

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            273

*publique, d'une dimension d'existence totalement étrangère à l'univers du quotidien* (Frontisi-Ducroux et Vernant), ce qui ne signifiait pas, pour autant, que de sages paroles et conseils ne pouvaient pas être dits par des sages, des devins, ou chantés par le chœur, mais elles faisaient toujours partie intrinsèque de cet autre monde, qui était tragique et qui avait peut-être mérité, dans les tout débuts, ce nom de *chant du bouc* ou de *chant pour un bouc*, parce qu'on ne savait trop qu'en dire ou en faire, parce qu'il se permettait de parler, au lieu de se limiter à chanter comme les aèdes, les rhapsodes ou les chœurs des dithyrambes. Cela se fit peu à peu, et on n'a pas jugé bon de faire voter un décret à l'assemblée, qui aurait permis à un graveur de tracer et creuser cette manipulation dans le marbre.

## CONCLUSION

La présence de la Parole, le lot habituel de l'humanité, a pu étonner, sinon décevoir, dans le cadre de cette étude. Mais les Grecs ont créé un univers, où la prise de parole se répand de l'aède à l'individu, un univers *fictif*, on l'a compris, mais où ses auteurs prennent le soin de répartir la possession de la Parole entre ses Élus, les aèdes, et les héros, ceux qui devaient, semble-t-il, les écouter pour toujours. L'on dira que cela s'est presque toujours passé ainsi, mais alors, si les Grecs n'ont pas trouvé ni *montré* le vrai chantier public de la Parole, qu'on trouve la façon qui nous ferait découvrir, sans être esclave de la réalité d'une époque, le véritable et *réel* cœur du passage de la Parole, dans la bouche de chaque individu, et surtout que cette Parole puisse être publique.

La Nudité grecque, on s'en moque en répliquant, devant des textes qui l'écrivent noir sur blanc, qu'on ne marchait pas *tout nu* dans la cité. On préfère réserver son indubitable réalisme à une question/solution esthétique pour peintres et sculpteurs, invités quelquefois dans les *symposia* philosophiques. On veut bien pardonner la mention, gênée et gênante, qu'on en fait dans un vers ou deux d'Homère et d'Hésiode, et une phrase contournée de Thucydide. Le premier l'utilisait pour marquer d'une

image hardie la naissance de l'homme nouveau chez Ulysse, qui reprenait la maîtrise de son foyer et de son épouse; le deuxième, pour relier, par le moyen d'une métaphore audacieuse et plus biologique qu'historique, la génétique des moissons à la génétique de la vie humaine; et le troisième, s'il a rappelé que, chez certains, on s'était mis nu, il a précisé, qu'il fallait d'abord être vêtu, en notant aussi par écrit, que pour se dénuder, il a fallu d'abord enlever le διάζωμα, le pagne, qui existait depuis toujours. Par la suite, on range cet arsenal dans les combles des légendes ou dans les extases dionysiaques.

Quant au masque, réalité étrange ou subversive, il ne serait qu'un avatar du visage, dans la Grèce d'Héraclite où le jour et la nuit sont un. Le masque et la chose cachée ne seraient aussi qu'une seule et même chose, au point qu'on aurait dessiné, gravé et peint des allures de visage sur les masques des comédiens, tout comme les sculptures de guerriers nus et de jeunes hommes en mouvement *arrêté* n'étaient, eux aussi, que la radiographie d'une Idée.

On pourra me répliquer que, si je crois m'en tirer en prenant le parti de mes contradicteurs, ce serait l'admission inconsciente que je doute de ces trois vérités, selon lesquelles une civilisation géniale pourrait être

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      276  
réduite à sa parole, au corps nu de ses protagonistes et à leur figure  
masquée.

N'aurions-nous pas là, cependant, dans ce qui serait jugée une turpitude critique, les trois éléments de l'être humain qui, si une civilisation les porte à un niveau plus qu'extrême, démontreraient qu'elle a su, elle, les dégager d'une gangue moralisante ou favorisant l'inertie, les insérer dans des cadres créateurs ou des formes créatrices, comme des arts et des techniques, pour les perfectionner par la suite et même, en faire des énigmes ou des modèles pour les générations à venir. Le corps de l'homme, sa parole et un interdit fatal, porté sur son visage, quand il prétend dire l'indicible. La définition de cet indicible est sans doute, ici, trop dépendante du passage du chant à la parole, et ce même indicible des temps mythiques et héroïques est peut-être entremêlé, dans les textes *tragiques*, de trop nombreuses leçons et interrogations qui ont pu et peuvent, de tout temps, aider l'humain à affronter son destin. Mais on met le doigt sur la principale raison qui a obligé les créateurs de la tragédie à faire disparaître le visage, quand leurs oeuvres sont entrées dans l'*orchestra*, quand ils se sont buté à cette question de l'Altérité et qu'ils ont ressenti la crainte, démesurée ou non, de se prendre pour un Autre ou

même, de devenir cet Autre qu'il ne pouvait, à ces époques, assumer, sans se dénaturer. Alors, le masque a pris sur lui de *dénaturer* cette Altérité rencontrée chez les dieux et les héros, et de la transporter dans un ailleurs que j'oserais dire, *de protection*. Un compromis, sans doute, mais qui a donné libre cours à la parole.

Les Grecs de ces époques s'efforçaient d'être eux-mêmes. Ils avaient le vin, l'*enthousiasme* dionysiaque pour s'oublier. Il aurait été contre nature, non pas de tuer selon quelque droit que l'on voudra, mais de le faire en se disant un autre. Ce n'était pas, répétons-le, le refus de l'Autre, mais le refus, d'abord vital, de prendre la place de l'Autre. Ils ont trouvé façon d'accommoder ce refus, parce que, malgré tout, il y avait du Vrai dans les mythes héroïques; on a donc sauvé la face. Compromis ? Oui. Pitrerie ? Non pas. Mais une solution scénique qui résolvait une des grandes énigmes de l'être humain. En cachant son visage, le sens de la Faute, les visions de meurtre et de trahison prennent la parole à la place de l'individu, et le rachètent, en un sens. J'épargne à mon lecteur les exemples, plus « utilitaires », qui foisonnent aujourd'hui.

Je me demande, quelquefois, si la meilleure façon de comprendre, ou d'accepter froidement, ce que je pense en être la Raison, ne serait pas de

G.-P. Ouellette            que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?            278

comparer le masque au monde éclaté, créé par Pindare. Il est formé, en général, d'une foule de patronymes, de noms de cités ou de qualités physiques reliées aux mains, à leurs paumes, aux jambes ou aux pieds, et ces univers géographique, historique ou physique se referment, à la fin d'une strophe ou dans les derniers vers de l'ode, sur une sentence ou une leçon morale qui apparaît souvent, avec le corps de l'athlète, comme la source du poème. Pindare se fait le héros du Vrai; il a cherché du mieux qu'il pouvait, à *redresser* la tradition héroïque, qu'il s'agisse de Tantale, de Jason, d'Ajax. Les routes sont droites, et carrossables, dans les odes de Pindare. Il n'aurait pas l'idée de se protéger, par un masque, d'une étrange existence. Il était une sorte d'ingénieur ou même, de forgeron : « et sur l'enclume qui ne ment forge ta langue », *Première Pythique* (166-167 - traduction de Savignac). Plutôt qu'un masque, il aurait mis la langue des auteurs tragiques, sur quelque enclume... Mais si vous savez vous servir de vos mains, vos paumes et vos pieds, vous remportez la victoire, et elle vous rend digne de vos ancêtres qui deviennent de dignes ancêtres, par le fait même de la victoire de l'athlète. Cela, c'était chez Pindare. Chez Thespis, ce fut plus audacieux, et moins moralisant.

## BIBLIOGRAPHIE

## A - Textes grecs en traduction, et quelques versets de la Bible...

*Genèse*, 3,7, Bible en français courant, nouvelle édition révisée, 1997;

Eschyle, *Agamemnon, les Choéphores, les Euménides*, tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, les Belles Lettres, Paris, 1955 (1re éd. 1925);

Hérodote, *l'Enquête*, traduction d'A. Barguet, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964 (publié avec le texte de Thucydide, traduit par Denis Roussel), 1873p.;

Hésiode, *Théogonie - les Travaux et les jours - le Bouclier*, texte établi et traduit par Mazon, les Belles Lettres, Paris, 1951;

Homère, *l'Iliade*, traduction française, préface et notes de Paul Mazon, avec la collaboration, pour l'édition du texte, de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, les Belles Lettres, Paris, 1961(1re éd. 1947-55), tomes I à IV;

Homère, *l'Odyssée*, traduction française, notes et postface de Philippe Jaccottet, suivi de *Des lieux et des hommes* par François Hartog, librairie François Maspero, Paris, 1982, 434p.;

Homère, *l'Odyssée*, « *Poésie homérique* », texte établi et traduit par Victor Bérard, les Belles Lettres, Paris, 1924, tomes I à III;

Homère, *Hymnes*, introduction, texte établi et traduit par Jean Humbert, les Belles Lettres, Paris, 1959, 256 p.;

Pindare, tome I, *Olympiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, les Belles Lettres, 4e éd. 1958, (1re éd. 1930);

Pindare, tome II, *Pythiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, les Belles Lettres, 3e éd. 1955;

Pindare, tome III, *Néméennes*, texte établi et traduit par Aimé Puech, les Belles Lettres, 3e éd. 1958;

Pindare, tome IV, *Isthmiques et fragments*, texte établi et traduit par Aimé Puech, les Belles Lettres, Paris, 2e éd. 1952;

Pindare, *Oeuvres complètes*, traduction de Jean-Paul Savignac, La Différence, Paris, 1990, 638pp.;

Platon, tome IV, 3e partie, *Phèdre*, texte établi et traduit par Léon Robin, les Belles Lettres, Paris, 4e éd. 1954;

Platon, *la République*, traduction de Georges Leroux, GF Flammarion, Paris, 2002, 801p.;

Plutarque, *Dialogue sur l'Amour (Erotikos)*, texte et traduction de Robert Flacelière, les Belles Lettres, Paris, 1953, 141p.;

Plutarque, 'Solon', *les Vies des hommes illustres*, (tome I), traduction de Jacques Amyot, la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 171-212;

Sophocle, *Électre*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, les Belles-Lettres, Paris, 1958;

Thucydide, *la Guerre du Péloponnèse*, livre VI et VII, texte établi et traduit par Louis Bodin et J. de Romilly, les Belles-Lettres, Paris, 1963 (1re éd. 1955);

#### B - Oeuvres critiques

Agamben, Giorgio, *Nudités*, traduction de l'italien par Martin Rueff, Rivages poche, Petite Bibliothèque, Paris, 2012, 168p.; 1re édition italienne, 2009;

Agamben, Giorgio, *l'Usage des corps / Homo Sacer, IV, 2*, traduction française de Joël Gayraud, coll. l'Ordre philosophique, Seuil, 2015, 392p.; 1re édition italienne, 2014;

Aigrisse, Gilberte, *Psychanalyse de la Grèce antique*, les Belles Lettres, Paris, 1960, 254p.;

Austin, Norman, « Name Magic in the *Odyssey* », *California Studies in Classical Antiquity*, vol.5 (1972), p.1-19;

Bakker, Egbert J., *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*, Cambridge Un. Pr., 2015 pb., (1re éd. 2013), 191p.;

Baldry, H.C., *le Théâtre tragique des Grecs* (traduction de Jean-Pierre Darmon), Maspero, la Découverte, Paris, 1975, 217p.(1re éd., London, 1971);

Benveniste, Émile, « l'Expression du serment dans la Grèce ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, tome 134, no 1-3, 1947, p. 81-94;

Bieber, Margarete, *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton Un. Press, 1961, 343p.;

Bonfante, Larissa, « Nudity as a Costume in Classical Art », *American Journal of Archeology*, vol. 93, no 4, oct. 1989, p. 543-570;

Bonnard, André, *la Tragédie et l'homme*, À la Baconnière, Neuchatel, 1951, 236p.;

Bremmer, Jan N., « Walter F. Otto's Dionysos (1933) », *Redefining Dionysos*, Berlin, New York, de Ruyter, 2013, p. 4-22;

Buraud, Georges, *Les Masques*, les Belles Lettres, Encre marine, Paris, 2014, 203p., 18 planches (1re éd., Seuil, 1948);

Burkert, Walter, *Homo necans - The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, traduction anglaise de Peter Bing, Un. of California Press, 1983, 334pp. (l'édition originale allemande est de 1972);

Burkert, Walter, *la Religion grecque à l'époque archaïque et classique*, traduction et mise à jour bibliographique par Pierre Bonnechere, Antiquité/Synthèses 13, Picard, Paris, 2011, 477p.; cette traduction était déjà parue, au moment de la 2e édition allemande, et Pierre Bonnechere précise dans son avant-propos qu'il a pu tenir compte de « la seconde édition allemande », que Burkert lui avait confiée, sauf que des changements mineurs ont pu être faits entre le 15 décembre 2009 et la parution, en Allemagne, en 2011; il y avait d'abord eu une traduction anglaise par John Raffan : *Greek Religion*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1985, 493p.; *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, était parue en 1977, chez W. Kohlhammer, à Stuttgart; la 2e édition du texte original est parue en 2011 : *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Die Religionen der Menschheit*, Band 15, W. Kohlhammer, Stuttgart, 540p.; je cite la traduction française, et quelquefois les deux traductions;

Calame, Claude, « la Tragédie attique : le masque pour mettre en scène le récit héroïque » (p.139-162), *le Récit en Grèce ancienne*, Belin, Paris, 2000, 295p.; on trouve la traduction anglaise de ce chapitre, dans « Facing Otherness : The Tragic Mask in Ancient Greece », *History of Religions*, vol. 26, no 2 (novembre 1986), p.125-142;

Castoriadis, Cornelius, *CE QUI FAIT LA GRÈCE / I.d'Homère à Héraclite / Séminaires 1982-1983 (La création humaine II), la couleur des idées*, éd. du Seuil, Paris, 2004, 354p.;

Citati, Pietro, *la Pensée chatoyante / Ulysse et l'Odyssée*, traduction

par Brigitte Pérol de *La mente colorata*, 2002, L'Arpenteur, Gallimard, 2004, 392 p.;

Dain, A., *Traité de métrique grecque*, éditions Klincksieck, Paris, 1965, 273 p.;

Diano, Carlo, *Forme et événement / principes pour une interprétation du monde grec*, éd. de l'éclat, Combas, 1994, 126p., traduction par Paul Grenet et Michel Valensi, de *Forma ed evento / principi per una interpretazione del mondo greco*, Neri Pozza editore, Vicenza, 1952; le mot « forme », dans le titre, n'a pas le même sens que dans la phrase, « La forme écrase le tout... », de P. Citati, où il s'agirait plutôt de la construction, par exemple, du récit, de son architecture; Carlo Diano emploie *forme* dans un sens philosophique, se référant à Aristote, mais quand il y voit un aspect visuel, reliant la « forme » à la figure de l'homme (p. 45), il se rapproche de son emploi chez Citati;

Dodds, E.R., *les Grecs et l'irrationnel*, traduction de Michael Gibson, Aubier, Paris, 1965, 308p.; c'est un des livres qui a le plus influencé, de façon consciente ou non, ma compréhension de la Grèce archaïque jusqu'à Eschyle; sur la question des « pulsions irrationnelles », cf. p.29, et sur la honte, l'opinion publique, p.29-30;

Fontaine, Philippe, « Nietzsche et la tragédie », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, no 54, décembre 1995, p. 352-390;

Foucault, Michel, *l'Herméneutique du sujet* (transcription de cours, en 1981-1982, au Collège de France); les citations sont à la p. 9 dans le PDF obtenue sur le site Michel Foucault; Agamben le cite dans l'édition Gallimard-Seuil, de 2001;

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, 2, l'Usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984, 285p.;

Freud, Sigmund, *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse - Une difficulté de la psychanalyse*, 1917, dans *Gesammelte Werke, XII, Werke aus den Jahren 1917-1920*, S. Fischer Verlag, 1947; ma traduction est presque identique à celle de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, collection Idées, Gallimard, 1971 (1933, pour la traduction), p.142, et elle reprend une partie de celle qui apparaît sur le site de Jean-Pierre Varlenge;

Frontisi-Ducroux, Françoise, *Du masque au visage /Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, Paris, 1995, 190p.;

Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, « Divinités au masque de la Grèce ancienne », *le Masque / du rite au théâtre*, table ronde de 1981 et 1982, CNRS, Paris, 1985, 1991, 1999, 2005, 309pp.;

Frontisi-Ducroux, Françoise, et Vernant, Jean-Pierre, « Figures du masque en Grèce ancienne », *Journal de psychologie normale et pathologique*, nos 1-2, 76, 1983, p. 53-69;

Germain, Gabriel, *Homère*, écrivains de toujours, éd. du Seuil, Paris, 1958, 191p.;

Gernet, Louis, et Boulanger, André, *le Génie grec dans la religion*, Albin Michel, Paris, 1970 (1ère éd. : la Renaissance du livre, 1932), 505p.;

Hall, Edith, *Introducing the Ancient Greeks*, Norton, 2014, 305p.;

Havelock, Eric A., *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, conférences à l'Ontario Institute for Studies in Education, du 25 au 28 mars 1974; traduction de E. Escobar Moreno, Librairie François Maspero, Paris, 1981, 104p.;

Heidegger, Martin, - *Platon : Le Sophiste* -, traduction de J.-Fr. Courtine, P. David, Dominique Pradelle et Ph. Quesne, Gallimard, 2001, 661p.; édition originale allemande, 1992;

Lesky, Albin, *Die Griechische Tragödie*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1954, 3e édition (1re et 2e : 1937 et 1957), 288p.;

Lesky, Albin, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964, 2e édition (1re : 1956), 254p.;

Lesky, Albin, *Geschichte der Griechischen Literatur*, Francke Verlag, Bern und München, 1963, 2e édition (1re : 1957/58), 975p.;

Lissarague, François, *Un flot d'images / une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, Paris, 1987, 158p.;

Gregory McCart, « Masks in Greek and Roman theatre » (p. 247-267), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Marianne McDonald et J. Michael Walton, ed., New York, 2007;

McDonnell, Myles, « The Introduction of Athletic Nudity : Thucydides, Plato, and the Vases », *The Journal of Hellenic Studies*, vol.III (1991), p. 182-193;

Marks, Jim, « Ἀρχοὺς αἵ ἐπέω : A Programmatic Function of the Iliadic Catalogue of Ships », *Homeric Contexts : Neo-analysis and the Interpretation of Oral Poetry*, De Gruyter, Boston, Berlin, 2012, p. 101-112;

Martin, Henri-Jean, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Perrin, Paris, 1988, p. 43-52, sur « l'avènement de l'alphabet »;

Martin, Richard P., « Ancient theatre and performance culture », *the Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, 2015, p. 36-54;

Meier, Christian, *la Politique et la grâce, Anthropologie politique de la beauté grecque*, traduit de l'allemand par Paul Veyne, éditions du Seuil, Paris, 1987, 124p.;

Meier, Christian, *la Naissance du politique*, traduit de l'allemand par Denis Tierweiler, avec la collaboration de Françoise Inroche, Christine Martin et Woitek Kolecki, Gallimard, Paris, 1995, 444p. (édition originale : *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, 1980);

Meineck. Peter, « The Neuroscience of the Tragic Mask », *Arion* 19.1, Spring/Summer 2011, p. 113-158;

Monsacré, Hélène, *les Larmes d'Achille*, Albin Michel, 1984, 253p.;

Mossé, Claude, *la Grèce archaïque d'Homère à Eschyle - VIIIe-VIe siècles av. J.-C.*, éd. du Seuil, Paris, 1984, 186p.;

Nagy Gregory, *le Meilleur des Achéens / La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, traduction de Jeannie Carlier et Nicole Loraux, éd. du Seuil, Paris, 1994, 441p. (1re éd., *The Best of Achaeans*, 1979);

Nagy, Gregory, *la Poésie en acte / Homère et autres chants*, traduction de Jean Bouffartigue, Belin, Paris, 2000, 301p. (1re éd., *Poetry as Performance. Homer and beyond*, 1996);

Napier, A. David, *Masks, Transformation and Paradox*, Un. of California Press, Berkeley, 1984, Pb. 1986, 282p.;

Nietzsche, Friedrich, *la Naissance de la tragédie / fragments posthumes / automne 1869 - printemps 1872*, textes et variantes : G. Colli et M. Montinari, traductions de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, 566p.;

O'Brien, Geoffrey, *Tree! Fire! Water! Godard!*, NYRblog | The New York Review of Books, 3 novembre 2003, sur le film, *Adieu au langage (Goodbye to Language)*, de Jean-Luc Godard;

Otto, Walter F., *Dionysos, le mythe et le culte*, traduction de l'allemand par Patrick Lévy, Mercure de France, Paris, 1969, 249 p. (1re éd. 1960);

Peterson, Erik, « Pour une théologie du vêtement », traduction de

l'allemand de M.-J. Congar, *Supplément de la Vie spirituelle*, 46 (1936), p. 168-179;

Pernet, Henry, *Mirages du masque*, Labor et Fides, Genève, 1988, 207p.;

Pucci, Pietro, « Écriture tragique et récit mythique », *Europe*, janvier-février 1999, p. 209-234;

Scully, Vincent, *The Earth, the Temple, and the Gods, Greek Sacred Architecture*, Yale Un. Press, 1962, 257p., 418 figures;

Seaford, Richard, « Tragedy for Dionysos » (p. 25-38), *A Companion to Tragedy* (ed. Rebecca Bushnell), 2004, pb. 2009;

Segal, Charles Paul, « the Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return », *Arion*, vol. 1, no 4 (Winter, 1962), p.17-64;

Shaw, Carl, *Satyrical Play, The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford Un. Press, 2014, 191p.;

Simon, Erika, *Festivals of Attica / An Archaeological Commentary*, Un. of Wisconsin Pr., 1983, 122p.;

Snodgrass, Anthony, *Archaic Greece - The Age of Experiment*, Un. of California Press, Berkeley/Los Angeles, pb. 1981, 236p. (1<sup>re</sup> éd. 1980);

Snodgrass, Anthony, « Heavy Freight in Archaic Greece » (p.16-26), *Trade in the Ancient Economy*, Garnsey, Hopkins and Whittaker (éd.), 1983, 230p.; cf. aussi Snodgrass, *Archeology and the Emergence of Greece*, p. 221-233, Edinburgh Un. Pr., 2006, 486p.;

Starr, Chester G., *The Origins of Greek Civilization 1100-650 B.C.*, Jonathan Cape, London, 1962, 385p., + Index i-viii;

Taplin, Oliver, *Pots & Plays*, 94 illustrations en couleur et 85 en noir et blanc, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2007, 309p.;

Varlange, Jean-Pierre; l'adresse de son site : [jeanpierrevarlange.com/sciences-conscience/animal-animaux-animalité](http://jeanpierrevarlange.com/sciences-conscience/animal-animaux-animalité);

Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, François Maspero, Paris, 1965, 331p.;

Vernant, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Julliard, Paris, 1990, 246p.;

Vernant, Jean-Pierre, *la Mort dans les yeux / Figures de l'Autre en Grèce ancienne / Artémis, Gorgô*, Hachette, Paris, 1998, éditions du Seuil, (1996, pour le dialogue avec Pierre Kahn), 116p.;

Vidal-Naquet, *le Chasseur noir, formes de pensée et formes de*

*société dans le monde grec*, François Maspero, Paris, 1981, 487p.;

### C - Textes critiques collectifs

*A Companion to ARCHAIC GREECE*, edited by Kurt A. Raaflaub and Hans van Wees, Wiley-Blackwell, Pb. 2013 (1re éd. 2009), 750p.;

*A Companion to Greek Tragedy*, ed. by Justina Gregory, Blackwell, Pb. 2008 (1st ed. 2005), 552p.;

*A Companion to Tragedy*, edited by Rebecca Bushnell, Blackwell, Oxford, Pb. 2009 (1re éd. 2005), 556p.;

*Analyses & réflexions sur Homère / L'Odyssee* (chants V à XIII), *l'autre et l'ailleurs*, ouvrage collectif, Ellipses, édition Marketing, Paris, 1992, 128p.;

*The Greek Body*, de Jan Jenkins et Victoria Turner, Museum J. Paul Getty, Los Angeles, 2009;

*Greek Religion and Society*, P. E. Easterling and J.V. Muir ed., préface de Sir Moses Finley, Cambridge Un.Press, Cambridge, 1985, 244p.;

*Homeric Contexts : Neo-analysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Franco Montanari, Antonios Rengakos, Christos Tsagalis (ed.), De Gruyter, Boston, Berlin, 2012, IX et 698p.;

*Images of Ancient Greek Pederasty : Boys were their Gods*, d'Eva Cantarella et Andrew Lear, Routledge, London/New York, 2008 (malgré le titre, les reproductions, dans le format Kindle, ne sont presque jamais dans les mêmes pages que le commentaire (à moins qu'il ne s'agisse d'un problème, lié à la publication électronique);

*The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P. E. Easterling, Cambridge Un. Pr., 1997, 392p.;

*The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, edited by Marianne McDonald and J. Michael Walton, Cambridge Un. Pr., 2007;

*The Legacy of Greece - A New Appraisal*, edited by M. I. Finley, Clarendon Pr., Oxford, 1981, 479p.;

*Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Verstraete, Beert C. / Provencal, Vernon, editors, Routledge, 2013 (1re édition : The Haworth Press, 2005); (j'ai l'édition Kindle); ce texte est aussi paru dans *Journal of Homosexuality*,

G.-P. Ouellette      que serait-ce donc, que la civilisation grecque ?      287

volume 49, no 3/4, 2005; les deux textes dont je m'inspire, sont « Reconsiderations About Greek Homosexualities », de William Armstrong Percy, III, et « The Dispersion of Pederasty and the Athletic Revolution in Sixth-Century BC Greece », de Thomas F. Scanlon;

*Les Savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, sous la direction de Marcel Detienne, cahiers de philologie, Pr. Universitaires de Lille, 1988, 538p.;

## INDEX MINIMAL

Je propose cet Index minimal, comme solution à de possibles paginations différentes, d'un logiciel à l'autre (pdf ou Pub). Et je pense qu'en un sens, il sera plus *convivial* : au lieu de colonnes, ce sont des groupes, où un mot, un nom, un titre risque d'attirer davantage l'attention.

Des blocs de texte : Introduction - Partie I - Partie II - Partie III -, et pour chacune des chapitres numérotés (1, 2, 3...).

J'indique les principaux auteurs et critiques cités, les références, les thèmes développés.

Il ne s'agit pas d'une table des matières, plus détaillée. Ce serait plutôt les noms et les choses du texte (cf. les *Index rerum* et *Index nominum*), sans ordre alphabétique, mais repérables dans la structure du texte.

### **Introduction**

Des citations et brefs aperçus de *la Naissance du politique*, de Christian Meier; de *la Pensée chatoyante (la Mente colorata)*, de Pietro Citati; de *CE QUI FAIT LA GRÈCE*, de Cornelius Castoriadis; enfin, de *la Civilisation grecque à l'époque archaïque et classique*, de François Chamoux.

### **Partie I - le statut de la Parole**

1. la prise de parole et le pouvoir :

Iliade, II, 100-109, 186, 198-199, 233-246, 265-270; 5e Isthmique de Pindare, 1-3;

2. la parole des aèdes:

- le corps des mots : *Iliade*, III, 202 (les denses pensées d'Ulysse), 212 (ourdir les mots), 221-222 (mots comme des rafales de neige);

- les imbrications du temps et de la parole : *Iliade*, I, 70 + Hésiode, *Théogonie*, 29-38 : (le présent, le passé, le futur); *Iliade*, II, 465, 472-473, 484-493, 494-759 : (le catalogue des vaisseaux);

- la parole rivalise avec le fait;

- la parole, ses techniques et le déclin de sa suprématie;

- les ambiguïtés de la parole et ses vérités : *Odyssée*, XIX, 203 : (les mensonges d'Ulysse, qui ont l'aspect de vérités), *Théogonie*, 27-28, 30-34 : (les mensonges des Muses, qui proclament des vérités, et inspirent le futur et le passé);

- l'écriture provoque et appuie la parole : je cite brièvement, Eric A.

Havelock, et je prétends que l'écriture n'est toujours que le produit des mots, de la parole...; les vérités des messagers dans la tragédie grecque, et mentir pour rester vivant, dans *Électre* de Sophocle, et s'appeler Personne, quand il le faut, jusqu'à ce que les Muses nous prennent pour des enfants, chez Platon, *Rsp*, 545d-e - 546a, 547a-b;

3. la parole d'Ulysse :

- le héros devant les vérités de l'aède (qui est le plus véridique ?) : *Odyssée*, VIII, 73ss, 84-86, 87-92 : sur les pleurs d'Ulysse, et en corollaire, Nicias qui ne dit pas les choses, parce que la parole les... dévoile, Thucydide, VII, 48, 1;

- les jeux à la cour d'Alcinoos et de son fils Laodamas : les interventions physiques et épiques d'Ulysse, cf. entre autres, *Odyssée*, VIII, 145ss., 367-368, 370-384, 479-491, 496-499, 521ss.; je cite *la Pensée chatoyante* de Citati, *le Chasseur noir*, de Vidal-Naquet, mais surtout, *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*, de Egbert J. Bakker;

4. La prise de parole dans le réel :

Surtout un commentaire sur les passages précédents, et un « essai » sur la cithare dont Ulysse pourrait s'être accompagné, cf. *Odyssée*, XXI, 406-409; et je reviens sur l'opposition de la parole au corps, avec entre autres, VIII, 147-148; par la suite, en citant le concept de limite, chez Pietro Citati, un essai de comparaison entre les pouvoirs de la parole chez Ulysse, et ceux de l'aède, cf. entre autres, *Iliade*, II, 488-492;

- le serment : les rapports entre les mots et le réel, avec l'exemple du serment, dans la langue grecque, en citant É. Benveniste; cf. aussi, un détour par le merveilleux, avec les vaisseaux phéaciens qui pensent, mais ne parlent pas, etc.;

- de la Parole sacrée à son architecture chez les humains : revenir à Citati et son concept d'architecture, qui nie le Tout, en le racontant (cf. p. 55, de *la Pensée chatoyante*);

- et les vaisseaux ? : une énigme sur le réel, à partir des vaisseaux des Phéaciens et du vaisseau des Crétois, dans le premier *hymne à Apollon*, 392-512;

## **partie II - la nudité**

1. Topographie du labyrinthe ;

2. Approche prudente :

*The Greek Body*, J. Jenkins et V. Turner : goût des Grecs pour la nudité;

scènes et images de nus sur les vases;

Pindare, *Xe Néméenne*, 65-66; Homère, *Odyssée* VII, 100, les kouroi d'or;

la nudité chez les Grecs, n'est pas une invention de l'esprit;

Pindare, *Ville Olympique*, 94-95, des statues, comme « des vivants en marche »;

les kouroi, des dieux ou des hommes ?

Thucydide, I, 6, 5 (la nudité : elle existe depuis peu d'années) et Platon, *Rsp*, V, 452c-d (les Crétois et Lacédémone);

Thucydide insiste un peu plus sur le phénomène de la nudité, et Platon plaide l'oubli et souligne les railleries des barbares; Hérodote I, 10 : chez les Lydiens, chez presque tous les barbares, la nudité est une honte; chez les « modernes », on propose des dates, cf. Miles McDonnell, Nick Fisher, William Armstrong Percy, III; ou l'on s'arrête davantage aux manifestations physiques, aux façons de peindre le sexe (*Images of Ancient Pederasty*, Lear et Cantarella), à l'infibulation (*The Greek Body*, Jenkins et Turner); l'on propose aussi de nombreuses raisons possibles, cf. William Armstrong Percy, III; ou encore, l'on admet, comme Martin Robertson, qu'on n'en sait rien;

3. Prise de parole et nudité :

- comment passer de la prise de parole à la nudité ?

- reprise de l'idée de limite : dans les arts visuels (P. Citati), l'appropriation - au moyen du nom - des objets, l'alphabet et les différents créateurs (cf. A. Snodgrass, et les inventions des VIIe et VIe siècles) aboutiraient à la création des kouroi, à l'homme nu qui s'assume;

- kouros et hommes nus : je me nomme, je me dénude (cf. Agamben, *l'Usage des corps et Nudités*, et Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, au sujet de l'animalité);

- la honte du corps : en passant par la *Genèse*, 3,7, le film de Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*, et, en rafale, Darwin, Buffon, Rilke, et Jacques Derrida, et Freud qui note la rupture avec le monde animal;

- la nudité de l'animal humain : le kouros, répandu dans le pays grec, qui assume sa communauté avec le monde animal; E. R. Dodds, *les Grecs et l'irrationnel*; la nudité, présente au point de devenir masquée; le kouros s'avance toujours, et toujours nu, tandis que dans l'*Antigone*, de Sophocle, avancer son pied peut devenir tragique (vv.600-619); la nudité, comme le drame satyrique, un versant animal de l'esprit (cf. Patricia E. Easterling) ?;

la nudité, invisible, comme chez Pindare qui voit d'abord, et seulement deux fois, le stade nu, plutôt que l'athlète; en somme, la banalité du nu;

- nudité et vérité : à partir de Michel Foucault, *l'Herméneutique du sujet et l'Usage des plaisirs*, l'amour des garçons, la nudité, des accès à la Vérité ? Mais aucun texte critique, en Grèce ancienne, sur le phénomène culturel de la nudité;

- blocs de pierre et nature : la nature, face aux temples et aux kouroi ?

4. Nouvelle enquête :

Quel serait l'élément fondateur ?

- γυμνός : Des jalons : Larissa Bonfante, Myles McDowell, Homère (le mot γυμνός, dans *l'Iliade* et *l'Odyssée*, avec des moments ou des retours chez Han P. Duerr, A. Snodgrass, Gilberte Aigrisse), jusqu'à Ulysse, et sa vengeance, qui se dénude sans honte devant ses ennemis « domestiques », un Ulysse nu que j'identifie à l'Ulysse qui se nomme; et Hésiode, avec son semeur nu, dans *les Travaux et les jours*, 390-391;

- nudité et vêtement : Agamben, cette fois, dans *Nudités*, et Eric Peterson, « Pour une théologie du vêtement » : la nudité, avant et après la faute, dans la *Genèse*; mais qu'en est-il, en Grèce, de la femme nue ? cf. la génétique de l'époque, qui s'en tient à l'homme qui féconde, dans les *Euménides*, ce qui mettrait l'accent sur une nudité originelle (?), chez l'homme, c'est lui qui aurait le lien le plus étroit avec l'animalité; à noter que je n'ai pas osé développer ce « problème », dans mon texte;

- nudité envahissante : A. Snodgrass, sur l'importante livraison de kouroi durant l'époque archaïque; environ 20,000 ?; et les hermès, le long des routes; et que penser de la nudité qui aurait promu l'égalité politique ? (cf. Nick Fisher);

5. L'homme créateur :

L'homme, le seul créateur, en Grèce ancienne; il n'avait pas péché; il ne pensait pas à cacher le corps qu'il avait remarqué, être le sien...

On oublie de dire que l'athlète est nu, transférant la nudité sur le lieu, le stade, comme chez Pindare; ou l'on s'arrête sur les membres qui composent le corps, le bras, le pied, ce qui renvoie au physique, sans plus, à mon avis (discutable) : Pindare, *Xe Olympique*, 62; Homère, *Hymne à Hermès* : à sa gauche (418), sur son bras (433), dans ses mains (478), dans sa main gauche (499), sur son bras (510)...

### partie III - le masque

1. des postulats historiques et autres :

Des citations de H.C. Baldry, *The Greek Tragic Theatre*; Frontisi-Ducroux et Vernant, *Figures du masque en Grèce ancienne*;

- Walter F. Otto et Friedrich Nietzsche : *Dionysos, le mythe et le culte; la Naissance de la tragédie*;

- Georges Buraud ou le masque visionnaire : *Masques*;

- André Bonnard ou la peau du masque : *la Tragédie et l'homme*;

- de certaines sources critiques : le lexicographe Pollux; Hérodote VIII, 27, sur les Phocidiens, couverts de plâtre;

- Claude Calame ou le masque altère sa fonction : le masque cache, mais le porteur pourrait devenir un autre, mais pas tout à fait...;

- Napier, A. David ou *les métaphysiques de l'ambivalence : Masks, Transformation and Paradox* :

- les anthropologues;

- l'ambivalence du masque;

- Jean-Pierre Vernant ou quand Euripide brouille les cartes : *Figures, idoles, masques* :

- *les Bacchantes* : le masque souriant = Dionysos souriant, etc.; et les critiques reviennent au masque identitaire;

- quelques exemples où l'adjectif influencerait la thèse du masque « identitaire » : Ag. 638-639, 567-568, Eum. 990 et Oliver Taplin, *Pots and Plays*;

- Françoise Frontisi-Ducroux ou le visage aboli par le masque : *Du masque au visage /Aspects de l'identité en Grèce ancienne* : discussion;

- Peter Meineck ou le masque, point focal de la tragédie : « The Neuroscience of the Tragic Mask », dans la revue *Arion* : discussion, entre autres, à partir d'Aristote et du masque comique; une nouvelle interprétation de πρόσωπον ; les « mirror neurons » et la « foveal vision » pour un surplus d'émotions (?); Xénophon, *les Mémoires* (III, 10, 9-15); etc.

2. arracher à Dionysos les sources de la tragédie :

- la nouveauté de la tragédie, face aux autres spectacles;

- les festivals : les Bouphonia, les Arrhèphoria ?

- mais le masque ?

- Louis Gernet, *le Génie grec dans la religion*, tout citoyen peut participer

au sacerdoce; Diotime, dans *le Banquet*, de Platon;

- les Anthestéries : à partir de Burkert, *la Religion grecque (...)*, Erwin Rohde, *Psyché*, W. K. C. Guthrie, *les Grecs et leurs dieux*, Richard Seaford, « Tragedy and Dionysos », dans *A Companion to Tragedy*, (ed. Rebecca Bushnell), Louis Gernet, à partir d'un livre de H. Jeanmaire, *Histoire du culte de Bacchus*, son chapitre, « Dionysos et la religion dionysiaque : éléments hérités et traits originaux », dans son livre, *Anthropologie de la Grèce antique*;

- les masques des morts et des indésirables en général (les Autres ?); une cité d'exclusion, avec des masques, etc.; si le port du masque tragique n'a aucun lien possible avec les Anthestéries, il faudrait donc revenir à... :

3. Dionysos, encore et toujours :

- Jean-Pierre Vernant, *la Mort dans les yeux* : le masque, une altérité radicale, cf. *Figures, idoles, masques*, avec Frontisi-Ducroux;

- ambiguïté de l'identification ou disparition de l'un dans l'autre (porteur du masque et le personnage);

- l'existence du masque n'est pas *pleine* ou *complète*, cf. Walter F. Otto;

- une portion d'espace dans les cavités vides du masque...;

- la machinerie mosaïque des masques sur la scène tragique, avec les yeux de ceux qui n'existent pas... (??);

4. le créateur du masque et de la tragédie :

(Il ne s'agit toujours pas, ici, d'un résumé. Je me limite aux éléments, aux questions que je pose dans le texte, et il s'agit surtout, des thèmes abordés.)

- le masque, matérialisation de l'ailleurs...

- la décision de porter le masque, à partir de l'ἔξαρχος et de la parole, le quotidien de la parole;

- le masque des premiers dithyrambes et les satyres, les choeurs tragiques; fusion satyres et dithyrambe, cf. source double de la tragédie ?

- Albin Lesky, le concept de fusion, *Vereinigung* (cf. trois de ses livres sur la tragédie);

- la fonction de l'ἔξαρχος, i.a. l'écriture des textes, cf. légende d'Arion, chez Hérodote;

- un détail formel, une situation nouvelle : le *Sprechverse* face à la parole des héros : question, honte, précaution : se masquer ?

- les effets du masque et, surtout, comment expliquer sa persistance durant

au moins deux ou trois siècles ?

5. le masque, lieu tragique :

Certaines idées que j'élabore dans le texte :

- le masque, un créateur d'espace, et un espace;
  - le visage est le lieu de l'espace-masque;
  - références à Frontisi-Ducroux et à Claude Calame;
  - le masque : frontière entre un ici et un ailleurs;
  - le masque permet de dire JE, quand ce n'est pas MOI qui parle;
  - le masque, signe de l'absence (à la façon d'un apotropaïque), mais sa présence dans la multiplication des masques qui se parlent ou chantent devant les autres masques;
  - les interdictions chrétiennes (cf. Lesky, *Die Tragische Dichtung*), face à la bouche d'ombre (cf. Pietro Pucci, et le néant);
  - l'alliance avec Dionysos aurait équilibré la subite invasion des héros et des Olympiens sur les scènes de théâtre (entre autres);
  - les yeux réels dans le *theatron* (l'amphithéâtre) vs les yeux absents des héros, les yeux absents de l'abîme;
  - le masque dissocie la parole vraie de la parole fictive;
  - et la voix ?
  - l'*invention* du masque : onze caractéristiques du masque, dont six reliées au masque tragique;
- réponses possibles à quelques objections prévisibles, permettant des précisions.

## DU MÊME AUTEUR

### **littérature grecque ancienne**

- « La mort à la guerre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle », Revue des Etudes grecques, 1971;
- « Une mise en scène d'Ajax de Sophocle », Bulletin, Société des études anciennes du Québec, Montréal, 1987;
- « La mort harmonieuse d'Ajax », Cahiers des études anciennes, Université du Québec à Trois-Rivières, 1988;
- « Quelquefois, relire et lire du grec ancien », Bulletin, Société des études anciennes du Québec, Montréal, 1991;
- « La Parole et le meurtre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle", Revue des études grecques, 1994;

(en traduction : Du grec biblique au français, *Maccabées I*, pour LA BIBLE - Ancien et Nouveau Testament avec les Livres deutérocanoniques, traduite de l'hébreu et du grec en français courant, Toronto, Société biblique canadienne, 1986);

### **peinture québécoise**

*Reynald Piché*, monographie, collection Arts d'aujourd'hui, Hurtubise HMH, 1982;

### **recueils de poèmes, aux éditions du Noroît**

- *Tambours et morceaux de nuit*, 1995;
- *Dialogues de l'alphabet et de l'absence*, 1996;
- *Du train où va la mort*, 2001;
- *Le Neuvième Poème, suivi du journal de son écriture*, 2007;
- *De grands déluges sur nos têtes*, 2009;
- *Les Ormes de la nuit*, 2011;

(En collaboration : *Octonarius* - gravures de Garen Bedrossian, avec des poèmes de Gabriel-Pierre Ouellette -, livre d'artiste, Montréal, 2002, et en traduction : *Soleil de sable - Sand Sun* (tiré du recueil de 1995), dans *Demilunes : Little Windows on Québec*, translated & introduced by David Solway, Frog Hollow Press, Victoria, 2005);

### **roman**

*Les Oriflammes noires*, roman, l'Hexagone, 1999;

**plusieurs poèmes et nouvelles en revue**, dont « *le Manuscrit forgé et traduit à Thira* », NRF, avril 1989;

**scénario télédiffusé**

- *Bonjour, notaire*, premier prix ex-aequo au Premier Concours des jeunes auteurs (1958) pour les textes dramatiques de 30 minutes, Radio-Canada, le 11 août 1958 (réalisateur: André Bousquet);

**textes radiodiffusés**

Poèmes et nouvelles, de 1971 à 1988 (émissions *Atelier des inédits*, *Alternances*, *En toutes lettres*, *Poésie*), et deux dramatiques :

- *Les Cloches et les bouteilles*, premier prix au Concours des oeuvres dramatiques radiophoniques de Radio-Canada, 1984, dans la catégorie 30 minutes, 15 janvier 1985 (réalisateur: Guy Lagacé);

- *Le Dîner Durham*, deuxième prix au Concours des oeuvres dramatiques radiophoniques de Radio-Canada, 1987, dans la catégorie 60 minutes, 19 octobre 1987 (réalisateur: Gérard Binet).

## NOTES

<sup>1</sup> Christian Meier, *la Naissance du politique*, Gallimard, Paris, 1995 (édition originale : *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, 1980);

<sup>2</sup> cf. Pietro Citati, *la Pensée chatoyante / Ulysse et l'Odyssee*, p. 55;

<sup>3</sup> cf. Cornelius Castoriadis, *CE QUI FAIT LA GRÈCE / I.d'Homère à Héraclite*, p. 111;

<sup>4</sup> cf. *Idem*, p. 175;

<sup>5</sup> Chester G. Starr, *The Origins of Greek Civilization*, *passim*;

<sup>6</sup> Paul Mazon les traduit ainsi : « À peine avait-il laissé sa grande voix sortir de sa poitrine, avec des mots tombant pareils aux flocons de neige en hiver », cf. III, 221-222, Homère, *Iliade*, I, ; je préfère, pour le vers 221, traduire ἦμι (qui a le sens premier de *lancer*) par *faire s'échapper* ou *faire jaillir*, parce qu'Ulysse a pris la parole de façon soudaine, après s'être tenu immobile, l'air boudeur, comme un homme qui aurait perdu l'esprit, les yeux rivés au sol; on croit s'éloigner de l'aspect matériel des mots, mais ce serait réagir de façon trop soudaine, et oublier que la voix et les mots que projette Ulysse, on les assimile, dans le mot à mot grec, à de la neige de mauvais temps (νιφάδεσσιν... χειμερησίῳ), et quand on marche face au vent dans les tempêtes de neige, les flocons fouettant le visage n'ont rien d'abstrait, et ici encore, il est question de la matière des mots, de leurs effets physiques;

<sup>7</sup> Paul Mazon, *Hésiode - Théogonie - les Travaux et les jours - le Bouclier*, 1951;

<sup>8</sup> cf. Jim Marks, ' Ἀρχοῦς αὖ ἐπέω : A Programmatic Function of the Iliadic Catalogue of Ships ', dans *Homeric Contexts : Neo-analysis and the Interpretation of Oral Poetry*, 2012, p. 101-112;

<sup>9</sup> cf. Gabriel Germain, *Homère*, p. 20s.;

<sup>10</sup> *Idem*, p. 24;

<sup>11</sup> Pour les citations de l'*Odyssee*, je réfère à la traduction de Philippe Jaccottet, Paris, 1982;

<sup>12</sup> cf. 517ss. dans le chant X et 25ss. dans le chant XI;

<sup>13</sup> cf. Walter Burkert, *la Religion grecque à l'époque archaïque et classique*, traduction et mise à jour bibliographique par Pierre Bonnechere, Paris, 2011, p.338; cf. p. 254, dans la traduction anglaise;

<sup>14</sup> cf. Eric A. Havelock, *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, conférences à l'Ontario Institute for Studies in Education, 1974 - traduction française de E. Escobar Moreno, p. 58ss.; il est un des plus clairs sur ces questions;

<sup>15</sup> traduction de Paul Mazon, 1958;

<sup>16</sup> cf. 545 d-e - 546a, traduction de Georges Leroux, Paris, 2002;

<sup>17</sup> Homère, *l'Odyssee*, Flammarion, Garnier frères, Paris, 1965;

<sup>18</sup> cf. Hélène Monsacré, *les Larmes d'Achille*, p. 152;

<sup>19</sup> cf. le vers 522, où il est aussi question de paupières; Jaccottet ne traduit pas ὑπ'ὀφρύσι ; ces mentions des sourcils ou des paupières sont aussi des éléments indiquant la résistance aux larmes et en même temps son impossibilité à cause de leur trop-plein;

<sup>20</sup> cf. VII, 48, 1, traduction de Jacqueline de Romilly;

<sup>21</sup> cf. Eric A. Havelock. *op.cit.*, p. 88;

<sup>22</sup> sur Ulysse et Démococ, cf. Norman Austin, « Name Magic in the *Odyssey* », dans *California Studies in Classical Antiquity*, vol.5 (1972), p. 11;

<sup>23</sup> cf. p.51; *la Pensée chatoyante* est le titre français, donné par la traductrice, Brigitte Pérol, à *la Mente Colorata*;

<sup>24</sup> cf. *le Chasseur noir, formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, p. 47; et il cite *Ulysses*, de W. B. Stanford, et l'article de Ch. P. Segal, « the Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return », dans *Arion*, vol. 1, no 4 (Winter, 1962), p.17-64;

<sup>25</sup> cf. p. 8; et son premier chapitre, dont le titre est '*Epos and aoidè*', serait à citer, au complet;

<sup>26</sup> cf. *la Pensée chatoyante*, p.55;

<sup>27</sup> l'hexamètre dactylique : six dactyles, formés d'une syllabe longue, suivie de deux brèves qui peuvent être remplacées par une longue, et dont le dernier « est réduit à deux syllabes », cf. A. Dain, *Traité de métrique grecque*, p.52, et p. 50-58, pour une analyse complète;

<sup>28</sup> *Idem*, p. 54, no 66;

<sup>29</sup> cf. p. 86, É. Benveniste, « l'Expression du serment dans la Grèce ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, 1947;

<sup>30</sup> *Idem*, p. 85-86;

<sup>31</sup> *Idem*, p.82;

<sup>32</sup> *Idem*, p. 86;

<sup>33</sup> *Idem*, p. 82;

<sup>34</sup> c'est-à-dire, à la même époque que l'*Odyssee*, qui aurait été chantée dans la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle (750-700);

<sup>35</sup> « A striking aspect of the representation of the male body in Greek art is its frequent nudity. In athletic training and competition such nudity was actual rather than idealized » : Jan Jenkins et Victoria Turner, *The Greek Body*, Museum J. Paul Getty, Los Angeles, 2009, p. 7, et le court extrait suivant : « their taste for nudity », p. 15;

<sup>36</sup> « Dans les faits, on argumente souvent pour savoir si la figure représentée est humaine ou divine : quant au physique, aux attitudes et aux traits du visage, les dieux sont identiques aux hommes, ou plutôt 'les hommes sont semblables aux dieux' », Walter Burkert, *op.cit.*, p. 178;

<sup>37</sup> cf. « The Introduction of Athletic Nudity : Thucydides, Plato, and the Vases », *The Journal of Hellenic Studies*, vol.III (1991), p. 184;

<sup>38</sup> p. 534, pour Nick Fisher, et p. 453, pour Hans van Wees, dans *A Companion to Archaic Greece*; emplacement 577 du Kindle et p. 23, pour William Armstrong Percy, III, dans *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Beert C. Verstraete / Veernon Provencal, editors (cf. ce titre dans la bibliographie des textes critiques collectifs);

<sup>39</sup> *The Greek Body*, p. 15;

<sup>40</sup> cf. William Armstrong Percy, III, « Reconsiderations About Greek Homosexualities », *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Verstraete, Beert C. / Provencal, Vernon, editors, emplacement 1604-1611, dans l'application Kindle, où l'on renvoie aussi aux p. 66-67; paru aussi dans *Journal of Homosexuality*, volume 49, no 3/4, 2005;

<sup>41</sup> cf. *Idem*, empl. 1928-29 et p. 83;

<sup>42</sup> cf. p. 162, « The reason for this practice, which is not found in any other art except under Greek influence but which has a profound effect on art in the West, I do not know », *Greek Religion and Society*, P. E. Easterling et J. V. Muir, éditeurs;

<sup>43</sup> On situe l'époque géométrique, dans l'histoire de la céramique, entre 800 et 650, grosso modo, et pour les premières représentations d'hommes nus, sur les vases, ce serait entre 650 et 625, cf. Myles McDonnell, « The Introduction of Athletic Nudity : Thucydides, Plato, and the Vases », dans *The Journal of Hellenic Studies*, vol.III (1991), p.184-185;

<sup>44</sup> Si on veut bien accepter ce flot de dates, c'était après 750, de ce temps où l'on commençait sans doute à écrire les épopées, *perhaps as early as 730*, selon John-Paul Wilson, « Literacy », dans *A Companion to Archaic Greece*, p. 459, et à peu près 70 ans avant l'apparition des premières kourai, suivies des premiers kouroi, que toujours dans *A Companion to Archaic Greece* François de Polignac date de 640, environ (cf. p. 432, *monumental stone sculptures*), et Hans van Wees, vers 650 (cf. p. 453, *monumental stone statues*). On trouve aussi des exemples, plus de 130 ans plus tard, vers 520-490, où le peintre même du vase écrit son nom (cf. van Wees, *Idem*, p. 453-454, et note 32, bien que John-Paul Wilson, *Idem*, p. 551, paragr. 9, donne un exemple très antérieur, de 725-700), et ce n'est que par la suite qu'apparaissent à la fois les noms du potier et du peintre;

<sup>45</sup> cf. Anthony Snodgrass, *Archaic Greece - The Age of Experiment*, p. 180 et 181;

<sup>46</sup> cf. « Literacy », John-Paul Wilson, dans *A Companion to Archaic Greece*, p. 548, et pour la formation de l'alphabet grec, cf. *Idem*, p. 542-549;

<sup>47</sup> « Almost all the features which appeared in Greek life at this time, and the total structure which they composed, had come to stay. Very few innovations were abortive, and the more successful of them lasted till the downfall of the ancient world over a thousand years later », cf. p. 65, Anthony Snodgrass, *op.cit.*;

<sup>48</sup> cf. Giorgio Agamben, *l'Usage des corps / Homo Sacer, IV, 2*, Seuil, 2015, p. 256-257;

<sup>49</sup> « a naked world (...) forcing its way to us through mediating layers of cinema », cf. blogue de Geoffrey O'Brien, *Tree! Fire! Water! Godard!*, NYRblog | *The New York Review of Books*, 3 novembre 2003, sur le film, *Goodbye to Language*, de Jean-Luc Godard; la traduction anglaise que donne O'Brien des vers de Rilke, qui suivent cette citation dans le texte, est, *We know what is really out there only from the animal's gaze*;

<sup>50</sup> J'ai visionné ce film, chez moi, mais non en 3-D. Les citations du film, dans le blog d'O'Brien sont exactes, mais au cours d'une projection elles pourraient passer inaperçues à quiconque chercherait encore à comprendre une séquence précédente. C'est le lot de ces films intelligents, *déconstructivistes*, de ne pas faire entendre ou ne pas dire en clair leurs pensées profondes, livrées qu'elles sont à toute vitesse ou dans des dialogues où chacun monologue, et coupe son vis-à-vis sans l'écouter;

<sup>51</sup> cf. *A Companion to Archaic Greece*, p. 456;

<sup>52</sup> cf. E. R. Dodds, *les Grecs et l'irrationnel*, p. 29-30;

<sup>53</sup> *Ibid.*;

<sup>54</sup> cf. *Europe*, janvier-février 1999, p. 8-9;

<sup>55</sup> Remarque sur Michel Foucault et *l'Usage des plaisirs*, 1984.

Le 30 décembre 2014, j'écrivais dans mon agenda-journal : « reprends le Foucault, à la page 32, histoire d'enfin savoir ce qu'il dit sur la sexualité des anciens Grecs »; plus tard, à la page 207 : « n'aime pas cette systématisation, codification, 'rationalisation' du plaisir, à partir de textes 'médicaux', économiques et philosophiques qui ont leur propre point de vue; il en fait une construction, une structure sociologique : on ne condamne rien, mais τό μετρόν (sans le dire). Je crois qu'il cherche à épater avec Hippocrate, Xénophon, qu'il sortait de leur purgatoire (cela, j'aime), mais on reste dans le domaine désincarné du sermon jésuite 'post-daté' (!?) ».

Une autre page, le lendemain, montre que j'ai enfin compris ou soupçonné que le sujet lui-même, avec tout le rituel qui semble bien avoir été imposé à *l'amour grec*, lui imposait cette approche. J'écrivais ceci : « reprends le Foucault, et lis tout, de 207 à 248; très bonnes pages qui me réconcilient avec lui; il serait intéressant de comparer son 'résumé' des opinions de Socrate-Platon (*Banquet - Phèdre*), avec celui d'autres hellénistes » (parce que je trouvais le résumé de Foucault beaucoup mieux que tous ceux que j'avais pu lire auparavant);

<sup>56</sup> cf. *l'Herméneutique du sujet*, p. 17-18; il s'agit d'une transcription de cours de Michel Foucault, en 1981-1982, au Collège de France, et le point de départ était le dialogue, *Alexandre*, de Platon;

<sup>57</sup> cf. *l'Usage des plaisirs*, p. 252;

<sup>58</sup> *Idem*, p. 251;

<sup>59</sup> cf. *l'Herméneutique du sujet*, p. 17; on retrouve des parties de cette citation dans *Intermède I*, de *l'Usage des corps* d'Agamben, p. 152;

<sup>60</sup> « the Greeks were to turn the concept around and to see the beauty and pride of the male human body », cf. Larissa Bonfante, « Nudity as a Costume in Classical Art », dans *American Journal of Archeology*, vol. 93, no 4, oct. 1989, p. 546, 2e colonne;

<sup>61</sup> cf. *The Earth, the Temple, and the Gods*, 1982, p. 6 et 7;

<sup>62</sup> *Idem*, p.6;

<sup>63</sup> cf. Larissa Bonfante, *op. cit.* p. 547, n. 22;

<sup>64</sup> cf. Myles McDonnell, « The Introduction of Athletic Nudity : Thucydides, Plato, and the Vases », *The Journal of Hellenic Studies*, vol.III (1991), p. 183, n. 3;

<sup>65</sup> pour les traductions de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*, cf. Homère, *l'Illiade*, préface et notes de Paul Mazon, avec la collaboration, pour l'édition du texte, de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, les Belles-Lettres, Paris, 1961(1re éd. 1947-55), tomes I à IV, et Homère, *l'Odyssée*, traduction française, notes et postface de Philippe Jaccottet, suivi de *Des lieux et des hommes* par François Hartog, librairie François Maspero, Paris, 1982, 434p.;

<sup>66</sup> cf. Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur : le mythe du processus de civilisation*, p. 7 et note 25, et p. 10;

<sup>67</sup> Burkert, Walter, on peut le rappeler ici, est l'auteur de *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Die Religionen der Menschheit*, Band 15, W. Kohlhammer, Stuttgart, 2011 (1re édition : 1977), 540p; la traduction anglaise, de John Raffan, est parue en 1985 et la traduction française, de Pierre Bonnechere, est parue en 2011, avant la 2e édition allemande de la même année, mais avec une mise à jour bibliographique, *Antiquité/Synthèses* 13, Picard, Paris, 477p;

<sup>68</sup> cf. pour les deux citations, p. 178-179 : « If there is a product of the visual arts in Archaic Greece which stands duty of the whole period, it is the type of standing nude male figure » et « extremely broad social significance », Anthony Snodgrass, *op. cit.*;

<sup>69</sup> cf. Gilberte Aigrisse, *Psychanalyse de la Grèce antique*, p. 139, 147, 143 et à nouveau 147;

<sup>70</sup> cf. 3, 7 et 3, 21, *Genèse, la Bible en français courant*, nouvelle édition révisée, 1997;

<sup>71</sup> c'est la traduction de Paul Mazon, dans son édition, aux Belles Lettres, mais sans doute pour satisfaire aux réactions de l'époque face à γυμνός, il indique en note qu'il s'agit d'être vêtu seulement d'une tunique, à cause des chaleurs habituelles durant ces travaux des champs; Burkert, *op. cit.*, p. 353, note 470, indique que cela pourrait avoir quelque signification sacrée, et ajoute que ce n'est pas expliqué;

<sup>72</sup> Cf. Giorgio Agamben, *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Rivages poche, 2012, 1<sup>re</sup> édition française (l'édition originale italienne, 2009), p. 84-85; pour la référence à l'article d'Erik Peterson, cf. « Pour une théologie du vêtement », traduction de l'allemand de M.-J. Congar, dans *Supplément de la Vie spirituelle*, 46 (1936), p. 168-179;

<sup>73</sup> Cf. surtout, p. 85-105, *Nudités*;

<sup>74</sup> Cf. *Idem*, p. 89; et les quatre prochaines citations se trouvent, dans cet ordre, aux p. 91, 92, 127 et 92;

<sup>75</sup> Cf. Anthony Snodgrass, « Heavy Freight in Archaic Greece », *Trade in the Ancient Economy*, (Garnsey, Hopkins and Whittaker éd.), 1983, p.81; cf. aussi, Snodgrass, *Archeology and the Emergence of Greece*, p. 227-228;

<sup>76</sup> à ce sujet, dans *Images of Ancient Greek Pederasty : Boys were their Gods*, de Andrew Lear et Eva Cantarella, on trouve dans l'introduction, vers l'emplacement 715 dans Kindle, des commentaires sur les pénis d'enfant, pour des corps d'homme;

<sup>77</sup> Cf. *A Companion to Archaic Greece*, p. 536;

<sup>78</sup> Cf. *Nudités*, p. 91;

<sup>79</sup> On retrouve par ailleurs une aussi grande ouverture d'esprit face à la nudité chez d'autres auteurs, mais dans des situations extraordinaires ou exaltantes, comme dans des amours hors du commun ou dans une nudité assumée au point de pouvoir contempler *le fils du dieu vivant* (Évangile de Thomas). À ce sujet, tout le texte d'Agamben serait à citer, de la page 106 à 122, et comme ces exemples ne peuvent s'appliquer au quotidien des Grecs, à partir du VIIe siècle avant J.-C. et avec des variantes jusqu'à l'époque hellénistique, je reporte ici, trois de ses remarques, à partir d'extraits de Sartre, de Benjamin et de l'évangile de Thomas :

- Dans *l'Être et le néant*, Jean-Paul Sartre, à partir des notions de désir et de grâce, rappelle, sans le dire, autant l'idée chrétienne de la nudité avant la chute, que (et je le fais avec beaucoup de réserves) la situation grecque, du moins à partir du VIIe siècle jusqu'à l'époque hellénistique, si on accepte une aussi vague datation, où selon moi la nudité sans intervention divine, était *tirée vers le haut*, du moins au plan de l'existence : « la nudité est donc habillée et masquée par la grâce : la nudité de la chair est tout entière présente, mais elle ne peut être *vue*. (...) Le corps le plus gracieux est le corps nu que ses actes entourent d'un vêtement invisible en dérobant entièrement sa chair, bien que la chair soit totalement présente aux yeux des spectateurs » (Sartre, p. 471).
- Quant à Walter Benjamin et son essai sur *les Affinités électives* de Goethe, les pages qu'Agamben y consacre me sont difficiles à résumer, mais j'indiquerai que de la Beauté du corps nu, entre autres dans l'Art, Benjamin passe à la création d'un nu sublime, par le Créateur lui-même, tandis que chez les Grecs, l'existence du corps nu, en tant que nu, est l'oeuvre de l'homme : « (...) dans une nudité sans voiles, l'essentiellement beau cède la place et (...) le corps nu de l'être humain atteint à un niveau d'existence qui transcende toute beauté : le sublime, et à une oeuvre qui n'est point faite de main d'homme, mais est l'oeuvre même du Créateur » (Benjamin, p.386).
- Dans l'évangile apocryphe de Thomas, que je n'aurais pas cité, sans l'avoir lu chez Agamben, à la page 106 de *Nudités*, on franchit un autre degré : « Ainsi, dans l'Évangile de Thomas, on peut lire : « Les disciples lui demandèrent : 'Quand nous seras-tu révélé ? quand te verrons-nous ?' Jésus répondit : 'Quand vous vous déshabillerez sans honte, quand vous enlèverez vos vêtements et que vous les foulerez à vos pieds comme font les enfants, alors vous verrez le fils du dieu vivant et vous n'aurez pas peur' » - on pourrait dire, ici, que les Grecs, eux, se déshabillaient sans honte, et sans peur, et ne voyaient pas pour autant un fils de dieu -.

<sup>80</sup> Cf. p. 184, les notes 7, 8, 10 et 11;

<sup>81</sup> cf. Walter Burkert, *op.cit.*, p. 260;

<sup>82</sup> v. 49, dans la *Pythique*, et v. 23, dans l'*Isthmique*; Savignac traduit ce vers 23, ainsi, p. 351 : « ... reluit claire leur vaillance / aux stades nus » et Puech, dans la : « ...Leur gloire a brillé, d'un sûr éclat, dans le stade où l'on court nu »;

<sup>83</sup> Pour ces informations, un peu lourdes et que je laisse imprécises ou vagues pour ne pas en faire une étude de cas, cf. entre autres, Carl Shaw, *Satyr Play, The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, qui propose, p. 37-39, pour les premières représentations de satyres sur les vases, les années 580-560; on trouve aussi p. 33, sa description des costumes de satyres dans les *kōμοι*, à l'origine du dithyrambe et reliés au σατυρικόν; il appelle celui-ci, *pre-comic performances* (p. 27 et n. 6); pour une description des premiers satyres, cf. p. 2 et 3-4; voir aussi, « Tragedy and Religion : The Problem of Origins », de Scott Scullion, p. 25-28, et « Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play », de Bernd Seidensticker, p. 44ss., dans *A Companion to Greek Tragedy*, ed. by Justina Gregory; cf. aussi Albin Lesky, *Die Griechische Tragödie*, p. 51s., surtout pour l'historique d'une partie de la problématique autour du σατυρικόν;

<sup>84</sup> cf. Walter Burkert, *op.cit.* : « pour les Grecs, moins un monde perturbant qu'un monde d'absurdité et d'agressante obscénité », p. 151; plus loin : « Des mimes comiques, en probable relation avec certains dithyrambes populaires, sont connus par les peintures sur les vases corinthiens, où ils font étalage d'une nudité simulée, les fesses rembourrées à l'absurde, et s'adonnant à diverses bouffonneries »; cf. p. 231, pour une description des satyres, où il dit, entre autres, que l'apparence des satyres doit être considérée comme une façon de se masquer; cf. p. 166, dans la traduction anglaise de 1985 : « The appearance of the satyrs (...) is to be understood as a form of masking »;

<sup>85</sup> « Depuis les chiffons stuqués recouverts de plâtre en Grèce ancienne... », cf. p. 283, Odette Aslan, « Du rite au jeu masqué », dans *le Masque / du rite au théâtre*, table ronde de 1981 et 1982, CNRS, Paris, 1985/1991/1999/2005; pour la date des premières Dionysies, cf. p. 39, Albin Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*;

<sup>86</sup> - j'ai travaillé à partir de la traduction française de Jean-Pierre Darmon - cf. H.C. Baldry, *le Théâtre tragique des Grecs*, p. 86ss, Maspero, la Découverte, Paris, 1975;

<sup>87</sup> cf. Otomar Krejča, propos recueillis dans *le Masque / du rite au théâtre*, cité plus haut, p. 207; au sujet de ce metteur en scène, cf. *Otomar Krejča et le théâtre Za Branou de Prague*, (supplément de la revue, *Travail théâtral*), la Cité, l'Âge d'Homme, 1972, 124p.;

<sup>88</sup> cf. Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, 'Figures du masque en Grèce ancienne', *Journal de psychologie normale et pathologique*, nos 1-2, 1983, p. 67; pour les informations des paragraphes précédents, cf. entre autres, Walter F. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, p. 94-95 et Claude Calame, p. 150, note 20, du chapitre, « la Tragédie attique : le masque pour mettre en scène le récit héroïque », dans *le Récit en Grèce ancienne*, Belin, Paris, 2000 (on en trouve une traduction anglaise, aux p. 133-134, dans « Facing Otherness : The Tragic Mask in Ancient Greece », *History of Religions*, vol. 26, no 2 (novembre 1986));

<sup>89</sup> cf. Walter Burkert, *op.cit.*, p. 149;

<sup>90</sup> Les *phalloi* de ces processions occupaient plus de citoyens qu'on ne le pense : ils étaient payés, entre autres, par les membres de la ligue de Délos, devenus par la suite les alliés de l'empire : « A cow and a panoply shall be brought to the Great Panathenaia and **to the Dionysia a phallos** (les caractères gras sont de mon fait) », comme le prévoit une des provisions d'un décret établissant une colonie à Brea, en Thrace, vers 445, cf. paragr. 5.91, p. 237, dans *The World of Athens / An introduction to classical Athenian culture*, Cambridge Un. Press, New York, 1984, 407p.;

<sup>91</sup> Walter F. Otto, *op.cit.*, p. 218-219;

<sup>92</sup> Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, ch. 16 et 17, traduction de Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1977, p. 114-115;

<sup>93</sup> *Idem*, p. 115;

<sup>94</sup> Walter F. Otto, *op.cit.*, p. 93-98;

<sup>95</sup> Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, ch. 10, p. 83; c'est en lisant l'excellente présentation de *la Naissance de la tragédie* que fait Philippe Fontaine, dans son article, « Nietzsche et la tragédie », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, no 54, décembre 1995, p. 368, que j'ai été alerté par une de ses réflexions, très juste, sur l'idée nietzschéenne de *héros primitif* : « Dionysos constitue ainsi à lui seul le « sujet » et l'« objet » de la tragédie, sous la forme du héros, enjeu d'une lutte qui le dépasse entre la vie universelle et le principe de l'individualité »; Fontaine cite le texte de Nietzsche, dans la traduction de Geneviève Bianquis, Gallimard, 1949; on trouve deux articles excellents dans *Dictionnaire Nietzsche* (sous la direction de Dorian Astor), Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2017, l'un, sur *la Naissance de la tragédie*, de Maria João Mayer Bianco, p. 615-621, et l'autre, sur le *tragique*, de Enrico Müller, p. 879-886; sur cette conception d'un Dionysos qui incarnerait à lui seul, le tragique et ses héros, Jan N. Bremmer, dans un article de 2013, trouve les pages consacrées par Walter F. Otto à la tragédie, « plutôt décevantes », parce qu'elles ne font que résumer sa thèse où Dionysos, symbolisé par le masque, est vu comme le « phénomène originel de la dualité (et cetera, et cetera) (*sic*) »; dans un autre article, excellent, celui d'Albert Henrichs, « Nietzsche on Greek Tragedy and the Tragic », p. 444-458 de *A Companion to Greek Tragedy*, ed. by Justina Gregory, on trouve un historique des recherches, cours et conférences de Nietzsche, sur la littérature grecque classique, de même que l'évolution de sa pensée sur l'identification ou la similitude de Dionysos et des héros tragiques : « Instead of postulating an identity between Dionysus and the tragic heroes as suffering protagonists, he merely juxtaposed the « sufferings » (*patheia*, cf. Herodotus 5.67.5) of Dionysus with those of « other heroes » as two successive stages in the evolution of tragedy (KGW II 5,80). It looks as if Nietzsche had decided to mitigate his earlier view in order to avoid further controversy », p. 452;

<sup>96</sup> cf. p. 22, dans Georges Buraud, *les Masques*, Encre marine, Paris, 2014, 203p., 18 planches; on trouve aussi des extraits dans le site [agoras.typepad.fr](http://agoras.typepad.fr);

<sup>97</sup> *Idem*, p. 19, et dans le site, p. 6-7; les trois ou quatre autres citations, p. 19, 20 et 21, et dans le site, p. 8-9 et 12;

<sup>98</sup> Otomar Krejča, propos recueillis dans *le Masque / du rite au théâtre*, p. 206;

<sup>99</sup> André Bonnard, *la Tragédie et l'homme*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1951, p. 191-192;

<sup>100</sup> *Idem*, p. 229;

<sup>101</sup> *Idem*, p. 192;

<sup>102</sup> Les dernières citations, depuis *Le dieu d'Euripide...* : *Idem*, p. 228, 234, 229, 194, 208, 210; sur Oedipe, cf. p. 222;

<sup>103</sup> sur la place du masque : Pat Easterling souligne, dans son article, '« A show of Dionysus », *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 1997, p. 51, que « si les acteurs et les choristes ont des rôles différents, au cours d'un spectacle tragique, les masques eux-mêmes, fixés et non modifiables (*fixed and unchangeable*) sont un rappel à l'audience, de la nature fictive des événements dramatiques »; quand aux acteurs et à leurs récitals, cf. P. E. Easterling, « From repertoire to canon », *Idem*, p. 224;

<sup>104</sup> en grec, selon son étymologie, cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Paris, Klincksieck, 1968 : πρόσωπον est ce qu'on présente à la vue d'autrui, aux yeux d'autrui;

<sup>105</sup> cf. p. 63 et note 260, dans Louis Gernet et André Boulanger, *le Génie grec dans la religion*, Albin Michel, Paris, 1970 (1ère éd. : la Renaissance du livre, 1932), 505p;

<sup>106</sup> Claude Calame, p. 145, « la Tragédie attique : le masque pour mettre en scène le récit héroïque », p.139-162, dans *le Récit en Grèce ancienne*, 2000; on trouve une traduction anglaise de ce chapitre dans « Facing Otherness : The Tragic Mask in Ancient Greece », dans *History of Religions*, vol. 26, no 2 (novembre 1986), p.125-142;

<sup>107</sup> *Idem*, p. 143;

<sup>108</sup> on a déjà cité le texte de Walter Burkert : « Les masques constituent le moyen le plus ancien de renoncer à sa propre personnalité pour acquérir une identité nouvelle et 'extraordinaire' », p.149, *la Religion grecque à l'époque archaïque et classique*;

<sup>109</sup> Claude Calame, *op. cit.*, p. 152 et 154;

<sup>110</sup> Il fait allusion, entre autres, aux abstractions personnifiées (*abstract personifications*), représentées par des masques moins horribles que le seraient ceux de personnes réellement *transsubstantiées* (*concrete persons transubstantiated*), comme les succubes et incubes, à qui on donnait l'apparence de larves; cf. A. David Napier, *Masks, Transformation and Paradox*, p. 14 et 15, plus la note 31, p. 228, où il cite Erwin Panofsky, *Studies in iconology : Humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York, 1962, au sujet des succubes et incubes;

<sup>111</sup> *Idem*, p. 18 : « Personification, in other words, is a means of imputing an ontological status not only to oneself as an individual thinker, but to the substance of one's thoughts as well et deux lignes plus bas, (...) the transforming role of masks is developmentally most dramatic in their association with the greatest paradoxes of all - that is, with creation and destruction, birth and death. In these most moving and difficult of all transitions, the use of masks illustrates the continued attempt to confront paradox by recourse to personification, to state that mutability is a precondition of personality rather than an aberration »;

<sup>112</sup> *Idem*, p. xxiv-xxv : « What may be called the metaphysics of ambivalence - what may or may not be expected of an ambivalent daimon - is central to masking; et à la page 223 : It has been my intention (...) to study the nature and meaning of masks and to suggest through specific examples how a simple metaphysical supposition, such as that of divine ambivalence, may result in attitudes that greatly affect our interpretation of the visible world, our perception of ourselves and others, our ability to accept Aristotle's remarkable thesis that what makes the world one will also be what makes a man »; je n'ai pas osé discuter plus avant, dans mon texte, l'ampleur que prend, dans son livre, l'étude des masques;

<sup>113</sup> *Idem*, p. 223 : « In such cases, the mask object is not only a vehicle for the demon to become manifest but also some assurance that the actors can divest themselves of personalities that they might otherwise have had to live with »;

<sup>114</sup> cf. v. 439 et surtout, 1021, où le terme πρόσωπον est employé avec l'adjectif; Helen Foley, dans « The Mask of Dionysus », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1980, no 110, p. 107-133, défend un point de vue identique, en s'inspirant, entre autres (cf. sa note 33, p. 127), de l'ouvrage, *The Masks of Tragedy : Essays on Six Greek Dramas*, de Thomas G. Rosenmeyer, Un. Texas Pr., Austin, 1963, 2e éd. 1991, Pb. 2012, et aussi (cf. sa p. 128), du livre, *On Aristotle and Greek Tragedy*, de John Jones; on retrouve cette thèse dans *Du masque au visage...*, de Françoise Frontisi-Ducroux, dont je parle, plus bas;

<sup>115</sup> Jean-Pierre Vernant, p. 217 dans *Figures, idoles, masques*, Julliard, Paris, 1990, 246p.;

<sup>116</sup> Oliver Taplin, *Pots & Plays*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2007, p. 58-67;

<sup>117</sup> cf. p. 19-26, Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, « Divinités au masque de la Grèce ancienne », dans *le Masque / du rite au théâtre*, table ronde de 1981 et 1982, CNRS, Paris, 1985, 1991, 1999, 2005, 309pp.;

<sup>118</sup> cf. p. 18-19, dans Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage / Aspects de l'identité en Grèce ancienne*;

<sup>119</sup> *Idem*, p. 40, pour les deux citations du paragraphe;

<sup>120</sup> *Idem*, p. 39 : « Des trois fonctions qui, selon Pernet [dans *Mirages du masque*], définissent le masque, représentation, identification, et dissimulation, seules les deux premières sont présentes dans le masque grec »; si j'ai bien lu les p. 19 et 21 de *Mirages du masque*, de Henry Pernet (Labor et Fides, Genève, 1988, 207p.), il réfère lui aussi à ses trois fonctions, mais il n'en est pas l'inventeur; il en parle, presque par accident, et pourquoi le citer, quand elle fait exactement le contraire de Pernet qui, deux paragraphes plus haut, retenait la fonction de dissimulation : « Dans les pages qui vont suivre, nous nous en tiendrons en principe à la définition qui considère qu'il y a un masque lorsqu'un objet couvre tout ou partie de la figure pour déguiser le porteur ou dissimuler son identité »; question de contexte, dira-t-on; cf. p. 40, pour la question de l'individualité *transférée* entre le porteur du masque, et son personnage;

<sup>121</sup> *Idem*, p. 40 : « Dans sa conception initiale, l'acteur n'est que le dédoublement de l'auteur dramatique, qui s'exprime à travers ses personnages, comme le fait tout autre poète, bien plus qu'il ne se dissimule derrière eux, ou sous leurs masques »;

<sup>122</sup> *Idem*, p. 40-41;

<sup>123</sup> *Idem*, p. 47;

<sup>124</sup> « Thus, the tragic mask was far more powerful than the real face of an actor, as it constantly changed, reflecting the emotional realities of each person sitting before its compelling gaze », dans Peter Meineck, « The Neuroscience of the Tragic Mask », *Arion* 19.1, Spring/Summer 2011, p. 151;

<sup>125</sup> *Idem*, p. 144; je trouve important de donner, ici, le texte original, au cas où l'on croirait la traduction fautive : « The term *Prosôpon* implies something like, 'before the gaze', a remarkable concept for describing the face and indicative of the idea of the face's role in outward communication, implying that a face is defined by being actively looked at. By the mid-fourth century BCE, we find *prosôpon* also applied to the mask in Aristotle's *Poetics* (1449a35), referring to the disfigured features of the comic mask »; dans ce passage, Aristote parle du masque comique qui « peut être laid et difforme », traduction de Michel Magnien, *Poétique*, LP classique, 1990, p. 109, qui à la note 2 (cf. p. 191 du LP) nous informe qu'en Grèce, « les acteurs (...) portaient en effet des masques qui représentaient certaines expressions (la joie, la tristesse, etc.) », ce qui démontre au lecteur, que le rôle du masque tragique est presque oublié et qu'un masque neutre n'aurait jamais existé...; - j'ajoute une précision sur le sens que donnait Aristote à *πρόσωπον* : en grec, selon son étymologie (cf. dictionnaire de Pierre Chantraine), *πρόσωπον* est ce qu'on présente à la vue d'autrui, mais, selon Aristote, qui se trompait tout en ayant raison, il serait ce qui voit en avant (cf. Aristote, *Partie des animaux*, III, 1, 663a (et non, 662a, comme dans la note 2, chap. 2 de *Du masque au visage*, de Frontisi-Ducroux); - il avait raison, bien sûr, de voir le visage comme celui qui voit en avant, mais il semble qu'il voyait dans *πρόσωπον*, une sorte de crase de *πρόσω ὄπωπε* (parfait 2, d'ὄραω): celui qui voit vers l'avant ou même au loin, ce qui paraît un peu réducteur, et par le fait même, il occultait le sens que *πρόσωπον* avait, du moins, pour les Grecs qui l'avaient précédé, et les lexicographes d'aujourd'hui; de plus, il n'est pas sûr qu'Aristote, dans *la Poétique*, ait employé *πρόσωπον* dans le sens de masque *comique*; au IV<sup>e</sup> siècle, on employait plutôt *προσωπεῖον*, pour le masque comique; de toute façon, quelque définition qu'on prêterait à Aristote, avec *πρόσωπον*, il s'agit toujours de la vision, de voir, et ce n'est pas parce que le même mot aurait été employé pour le visage et pour le masque, que ce dernier, sans yeux, se mettrait à communiquer avec l'extérieur; - l'impression qu'en reçoit le spectateur, prend sa source dans le fait qu'il sait qu'il y a des yeux, derrière les orbites vides;

<sup>126</sup> Peter Meineck, *Idem*, p. 145-146 : « the mask must operate in tandem with space, words, music, and movement. In fact, these other elements that create a performance are in a sense « conveyed » by the mask, which acts as the focal point of the entire theatrical experience »; et plus loin, « Perhaps this is exactly what Aristotle had in mind in the *Poetics*, where he cited *opsis* as the single « mode » of realizing tragic mimesis », et il cite, en plus de la parole et du chant, la narration, les caractères (ethos) et l'intention ou la pensée (dianoia), cf. Aristote, *Poétique*, 1450a8-15; c'est la première fois (inexpérience ?) que je lisais cette référence - minimale - à *l'opsis*, chez Aristote, pour prouver la possibilité d'une théorie ou d'un point de vue sur le masque;

<sup>127</sup> Peter Meineck, *Idem*, les « mirror neurons », p. 128ss. et « foveal vision », p. 126;

<sup>128</sup> *Idem*, p. 136;

<sup>129</sup> *Idem*, p. 143-144;

<sup>130</sup> cf. pour cette citation, et les deux précédentes, *Idem*, p. 145, 150-151 et 144;

<sup>131</sup> cf. Aristote, *Poétique*, 1450a8-15, passage qu'on a déjà cité, cinq notes plus haut;

<sup>132</sup> cf. l'article d'Alessandro Schiesaro, « Roman Tragedy », dans *A Companion to Tragedy*, édité par Rebecca Bushnell, p. 269;

<sup>133</sup> On leur demandait de transporter un panier à tel endroit et de le rapporter avec d'autres objets tenus plus ou moins secrets. Dans le déroulement même de cette évocation, l'aller-retour des jeunes filles a semblé de plus en plus prendre le pas sur les éléments légendaires, comme les deux serpents qui s'échappaient du panier où, par ailleurs, elles découvraient Érichthonios, qui deviendra Érechtée, et par la suite, leur chute mortelle, du haut de l'Acropole;

<sup>134</sup> cf. Louis Gernet et André Boulanger, *le Génie grec dans la religion*, p. 172, 174 et 176; pour *le Banquet*, voir 202e; quant à Isocrate, cf. *À Nicoclès*, II, 6, où il écrit que la royauté n'est pas « comme une sorte de sacerdoce que le premier venu peut exercer (littéralement : *comme le sacerdoce de tout homme*) », traduction de Georges Mathieu et Émile Brémond, les Belles Lettres, Paris, 1956, 3e édition;

<sup>135</sup> cf. Erwin Rohde, *Psyché / le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, traduction d'Auguste Reymond, Payot, Paris, 1952, p. 194s. et p. 299, note 2 - une édition revue et augmentée de cette traduction devrait paraître en 2017 -; l'édition allemande est parue en 1893 et 1894;

<sup>136</sup> cf. W.K.C. Guthrie, *les Grecs et leurs dieux*, traduction de S. M. Guillemin, Payot, Paris, 1956, p. 200;

<sup>137</sup> cf. *A Companion to Tragedy* (ed. Rebecca Bushnell), p. 26-27 : Seaford étudie cinq éléments des Anesthésies qui auraient contribué à la naissance de la tragédie, durant les Grandes Dionysies, dont la transformation de l'identité avec le port du masque, mais il se limite à celui des satyres, et il n'en est plus question par la suite; il insiste surtout sur le ménadisme qu'on retrouve, entre autres, dans les cultes des héros;

<sup>138</sup> cf. Louis Gernet, « Dionysos et la religion dionysiaque : éléments hérités et traits originaux », p. 63-89, *passim*, dans son livre, *Anthropologie de la Grèce antique*;

<sup>139</sup> cf. Burkert, *op.cit.*, p. 228-229;

<sup>140</sup> cf. Walter Burkert, *Homo necans*, traduction anglaise de Peter Bing, Un. of California Press, 1983 (l'édition originale allemande est de 1972), p. 230 - ma traduction - ;

<sup>141</sup> cf. François Lissarague, *Un flot d'images / une esthétique du banquet grec*, p. 12 et note 22, à la page 139; je me suis permis de calculer les proportions en litres, à partir de 5 mesures d'eau pour 3 de vin; une solution... mesurée ? en espérant que mon calcul ne soit pas erroné;

<sup>142</sup> cf. Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 196;

<sup>143</sup> cf. Louis Gernet, *op. cit.*, p. 82-83 et 86, bas de la page, et 87, fin du 1er par.;

<sup>144</sup> cf. Richard Seaford, « Tragedy for Dionysos », dans *A Companion to tragedy* (ed. Rebecca Bushnell), p. 26;

<sup>145</sup> cf. *Homo necans*, p. 235s., et les illustrations se trouvent entre les pages 164 et 165; Burkert a repris dans *la Religion grecque...*, p. 321s., les éléments les plus importants, et les plus assurés, des Anesthésies; faut-il s'étonner que dans [de.wikipedia.org](http://de.wikipedia.org), pour l'article sur les Anesthésies, revu en 2015, il ne soit aucunement question de *Homo necans*, paru en 1972, ni des masques; Erika Simon, dans *Festivals of Attica* (1983), mentionne les morts, mais ne dit rien sur les masques;

<sup>146</sup> Et je ne crois pas qu'on puisse accepter que « pourtant, chaque homme est assis, seul, à une table séparée, derrière des portes couvertes de suie (pitch-covered) », comme le dit Walter Burkert, dans *Homo necans*, p. 230 - ma traduction-; cela impliquerait que les participants soient restés dans leurs maisons, un peu partout dans la région, et qu'en serait-il des étrangers ou des esclaves avec leur mesure de vin, quand personne ne pouvait être chassé(cf. *Idem*, p. 227) ? Et l'obligation du silence serait devenue presque inutile; de plus, l'ignorance des progrès dans l'enivrement de son entourage aurait presque réduit à néant un élément important de la compétition...;

<sup>147</sup> cf. Jean-Pierre Vernant, *la Mort dans les yeux / Figures de l'Autre en Grèce ancienne / Artémis, Gorgô*, Hachette, Paris, 1998, p. 80-81;

<sup>148</sup> cf. Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, « Figures du masque en Grèce ancienne », p. 67-68;

<sup>149</sup> cf. Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques* (1990), p. 217;

<sup>150</sup> cf. dans ce traitement de texte, p. 190s., mais les nos de pages pouvant changer d'un format à l'autre, je copie des extraits du passage en question : « Vernant, dans son livre de 1990, *Figures, idoles, masques*, considère que dans les *Bacchantes*, l'acteur qui joue Dionysos, déguisé en *charlatan* ou en *enchanteur* lydien, porte un masque *identitaire*, parce qu'Euripide dans un premier temps qualifie le personnage, joué par un acteur nécessairement masqué, de *souriant*, et que beaucoup plus tard il fait chanter par le chœur une demande pressante à Bacchus, qui n'est plus en scène, d'agir avec un *γελῶντι πρόσωπον*, un *visage souriant*, d'où la prétention que cet adjectif oblitère, annule la fausse identité de l'étranger et rappelle plutôt la présence du dieu. Le masque tragique devient ainsi, celui « qui scelle la présence d'un caractère, qui profère l'identité stable d'un personnage », et il l'oppose au masque qui serait cultuel, ce qui rappelle la conception de Walter F. Otto et d'autres, « où la fascination du regard impose une présence impérieuse, obsédante, envahissante mais celle d'un être qui n'est pas là où il paraît (...) ».

(...) L'interprétation qu'on donne à la valeur descriptive ou évocatrice de ce fameux adjectif, ou de quelques autres qui qualifient ailleurs le masque tragique, transforme du tout au tout sa fonction, et même sa nature. D'un côté, une qualité qui lui est ajoutée, délimiterait un *caractère* et même *identifierait* le personnage qui, ici, est le *souriant* Dionysos, mais il perd alors sa fonction première qui est, selon Calame, de cacher, tout en levant, cependant, l'ambiguïté au sujet du porteur, qui se trouve ici, bel et bien identifié; de l'autre côté, ces qualificatifs donnés aux personnages et donc, aux masques, amènent les critiques à plus ou moins transformer la nature de ces derniers, en visage vivant ». -Fin de la citation;

<sup>151</sup> cf. *Idem*, p. 216 : « sa fonction est de faire reconnaître les personnages pour ce qu'ils sont, de les désigner clairement aux yeux »;

<sup>152</sup> cf. Walter F. Otto, *op. cit.* p. 98;

<sup>153</sup> Il ne faut pas prendre trop au sérieux ou au *tragique*, l'expression, *anti-dionysiaque*, et je ne le suis pas plus que P. A. Easterling, cf. son article, « Form and Performance », dans *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*; je partage sans réserve ce qu'elle écrit, p. 171, sur le matériau précis de la tragédie : « It remains true, however, that tragedy deals with extremely dangerous material. (...) (...) tragedy at Athens is almost unimaginable without the traditions of epic and lyric poetry as its context, traditions of story-telling and performance which had shaped a particular view of what was authentic in Greek life. From these, tragedy could take the habit of telling and enacting myths that dealt with threats to rationality and order, to the integrity of a family, or to the survival of a whole community, in language and artistic forms of extraordinary glamour »; cf. aussi, dans *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, d'Albin Lesky, le passage sur *die Vereinigung von Heroenlied und dionysischer Feier*, p. 34-35;

<sup>154</sup> cf. Gregory McCart, « Masks in Greek and Roman theatre », p. 248 ou 249 (c'est p. 2, dans le PDF téléchargé par *Literature Online* et dans la partie du texte, titrée **Vocal impediment**, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Marianne McDonald et J. Michael Walton, ed., New York, 2007, p. 247-267 : « Wearing a mask impedes the projection of these [human] sounds. (...) Contemporary experimentation confirms that although a wide-open mouth, as is found in some ancient portrayals of actors, helps projection of the voice, it is not nearly enough to compensate for the general impediment »;

<sup>155</sup> cf. Otomar Krejča, propos recueillis dans *le Masque / du rite au théâtre*, table ronde de 1981 et 1982, p. 206;

<sup>156</sup> cf. P. E. Easterling, « From repertoire to canon », *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, p. 217ss. où, à partir de la performance d'une tragédie qui aurait été plus un mime ou une danse qu'un récital, lors du meurtre de Philippe de Macédoine, et à partir de la performance du même spectacle, quelque temps avant le meurtre de l'empereur Gaius, en 41, après J.-C., on devient très prudent sur les dates et la persistance des tragédies dans les derniers siècles de l'Antiquité;

<sup>157</sup> Aujourd'hui, en allemand courant, une courte recherche sur [google.de](http://google.de) permet de constater que le composé, *Sprechverse*, ne se retrouverait que dans des annonces de manuel sur les comptines ou les lieder pour enfants...;

<sup>158</sup> cf. A. David Napier, *op.cit.* p. 39; cf. aussi, Margarete Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, 1961, p. 6, qui le limite aux chants en honneur de Dionysos;

<sup>159</sup> pour *circular chorus*, cf. Scott Scullion, *op. cit.*, dans *A Companion to Greek Tragedy*, ed. by Justina Gregory, p. 27; dans l'article suivant, Bernd Seidensticker, traduit l'expression grecque par *circular dance*, p. 38;

<sup>160</sup> cf. Hérodote, *Histoires*, V, 67;

<sup>161</sup> cf. N. G. L. Hammond, *A History of Greece to 332 B.C.*, 2e ed., Oxford, 1967, p. 148;

<sup>162</sup> cf. *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, p. 29-37; qu'il s'agisse, comme ici, du dithyrambe et de la question satyrique, ou des rapports entre les légendes héroïques et le dionysiaque, Albin Lesky emploie ce concept au moins six fois, dans ces pages;

<sup>163</sup> cf. entre autres, Horace, *De Arte Poetica*, 275ss.; et si je donne ces précisions, plus ou moins nombreuses, c'est en pensant aux non-spécialistes, non que je veuille mieux les informer, mais pour donner quelque idée du casse-tête, et des reproches qu'on ne peut pas, ne pas faire à qui s'attelle à la tragédie, et au masque;

<sup>164</sup> cf. 1449a 9, Aristote, *La poétique*, suivi de *La comédie (Tractatus Coislinianus)*; traduction, présentation et notes de Pierre Gravel, éditions du Silence, Montréal, 1995, 102p;

<sup>165</sup> cf. Hérodote, *Histoires*, I, 23-24;

<sup>166</sup> on trouve des détails supplémentaires dans Albin Lesky, *op. cit.*, p. 29-30 et 34;

<sup>167</sup> il est peut-être utile, si on n'est pas réfractaire au trop grand nombres de dates, de donner aussi les dates approximatives pour la tyrannie de Périandre, à Corinthe, qui seraient de 622 à 550, cf. p. 1454, *Histoires* d'Hérodote, Pléiade, 1964, où A. Barguet, en note, fait référence à E. Will, *Korinthiaka*, Paris, 1955, p. 363s., au sujet de ces dates, donc de 90 à 15 ans, avant qu'on entende parler de Thespis et d'autres auteurs de tragédie, qui auraient eu après la fin de cette tyrannie, comme à Sicyone, encore quelques années avant les premières Grandes Dionysies, pour penser, entre autres, au masque tragique; cependant, Hammond, *op.cit.*, p. 147, donne plutôt, de 627 à 586, pour cette tyrannie;

<sup>168</sup> cf. *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, p. 39;

<sup>169</sup> Albin Lesky ne croit pas que le chef de chœur, l'ἄρχοχος, ait été celui qui aurait, le premier, employé la parole, cf. *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, p. 17, fin du 2e paragraphe; Henri Jeanmaire, dans *Dionysos / histoire du culte de Bacchus*, p. 303, sans nier que le chef de chœur ait employé la parole, ne le voit pas comme un des premiers acteurs, bien que d'autres critiques reconnaissent un exposé, un commentaire, comme une des origines possibles de la tragédie : « les théories qui font sortir les genres proprement théâtraux du dithyrambe admettent, il est vrai, que l'individualisation de l'exarchôn en face du chœur implique un minimum ou un embryon de dialogue, mais l'exarchôn semble avoir plutôt exposé les données générales du mythe, que représenté l'un des personnages qui intervenaient dans ce mythe », où l'on voit qu'il s'en tient à l'idée du récit chanté dont il parlait dans sa page 235 : il le décrivait ainsi, à l'occasion d'une citation d'Archiloque (1re moitié du VIIe siècle) : « un animateur, un personnage qui donnait le signal de la danse ou de l'action rituelle quelle qu'elle fût par une sorte de prologue qu'on concevra aisément comme un récit ayant trait au sujet de la cérémonie et à la divinité pour laquelle elle se célébrait »; Gerald F. Else, dans *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge, 1965, apporte une contribution intéressante au dossier de la prise de parole, dans les spectacles tragiques, à partir entre autres du terme, ὁ τραγωδός, *celui-qui-chante-pour-un bouc* : il serait devenu le poète-acteur qui, le premier, aurait employé la parole, mais Else ne tient pas compte du masque, sauf pour rejeter une mise en scène d'*Oedipe-Roi*, à Stratford, Canada, en 1955, entre autres, semble-t-il, parce qu'on avait employé des masques, cf. p.8, p.25s. et 56s.;

<sup>170</sup> cf. Henri Jeanmaire, *op. cit.*, p. 329;

<sup>171</sup> cf. Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p. 67;

<sup>172</sup> *Ibid.*;

<sup>173</sup> Avec les reproductions de personnages masqués sur les vases, Calame reprend, en somme, l'idée que le porteur du masque semblerait sur le point de devenir le personnage qui parle par sa bouche, parce que sur les vases, le porteur est représenté de profil, comme le sont la plupart des hommes, des femmes ou des esclaves peints sur les parois des vases, tandis que le Dionysos masqué est reproduit sur les vases de façon frontale, fixé par exemple sur une colonne, comme lors des Anthestéries, cf. « la Tragédie attique : le masque pour mettre en scène le récit héroïque », p. 139-162, dans *le Récit en Grèce ancienne*; mais je ne retiens pas cet argument d'ordre *spatial*, parce qu'il ne s'agit pas du masque tridimensionnel, que l'on voit dans l'orchestra, sur la scène, et encore moins des motifs qui auraient conduit Thespis et ses collègues à le porter -; de plus, pour cet argument, il se réfère, entre autres, au vase dit *de Pronomos*, où il s'agit de satyres, vers la fin du Ve siècle. Jusqu'à quel point, les masques des satyres, plus de cent ans après la confluence possible des débuts et la distanciation nette, à cette époque, entre tragédie et drame satyrique, étaient-ils identiques à ceux des acteurs tragiques ? cf. A. David Napier, *op.cit.*, p. 55, plate 16, avec la mention (*late 5th c. B.C.*); cf. aussi, Bieber, *op.cit.*, qui à la fin de sa note 69, p. 278, renvoie aux fig.31-33, et indique pour la datation, *around 400 B.C.*;

<sup>174</sup> cf. Claude Calame, *op. cit.* p. 152-153 (et les italiques sont mes propres précisions);

<sup>175</sup> *Ibid.*, où il ajoute : « ...une marge d'opacité grâce à laquelle l'énonciateur peut apparaître, dans l'énoncé, comme locuteur/narrateur : par le jeu du dialogue dramatisé, le ou la protagoniste du récit dit *je* »; le sens de cette remarque s'éclaire par la suite, mais je crois que si, après *locuteur/narrateur*, on remplaçait le « : » par « et », ce serait encore plus clair;

<sup>176</sup> *Idem*, p.159 (et les italiques entre parenthèses sont mes précisions);

<sup>177</sup> *Ibid.*;

<sup>178</sup> *Idem*, p. 163 et 161;

<sup>179</sup> cf. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage...*, p. 40;

<sup>180</sup> cf. Albin Lesky, *Die Tragische Dichtung*, p. 48;

<sup>181</sup> cf. Pietro Pucci, « Écriture tragique et récit mythique », p. 228, dans *Europe*, janvier-février 1999, p. 209-234;

<sup>182</sup> Calame emploie souvent *agonistes* dans le sens de *personnages*, ce qui peut créer une confusion avec une tradition dans les histoires du théâtre, où l'on emploie souvent *protagoniste* ou *deutéragoniste* pour *acteur*;

<sup>183</sup> cf. Walter F. Otto, *op. cit.*, p. 98;

<sup>184</sup> cf. Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage...*, p. 40; pour la citation d'Aristote, il s'agit de la *Rhétorique*, III, 2, 1404b 18-24 ou III, 2, 4; on trouvera peut-être de quelque intérêt de souligner que, malgré tout, dans le même livre, Frontisi-Ducroux écrit : « Il n'était pas question de jeux de physionomie, puisque l'acteur était masqué ». Le masque ne serait donc plus un visage. Par la suite, le masque souligne « le statut de ces figures de légende »; ou l'on reconnaîtra, comme elle le fait, la priorité du « totalement verbal » sur le « purement visuel » pour créer le spectacle; ou encore, le masque et la parole seront comparés, dans leurs possibilités de décevoir, trahir, assujettir : « la parole (...) est le plus puissant des masques ». Pour finir, « le masque scénique ne joue aucun rôle » dans l'emploi et le sens de *πρόσωπον*, de plus en plus réservé au visage. On fait alors du masque tragique, un épisode dans l'histoire d'un mot, tandis que dans ma conception du masque, il est et reste inéluctable. Même les masques des Érinyes, qui auraient créé une panique chez les spectateurs, devaient rester, avant tout, des masques tragiques marquant la frontière du présent et de l'absence; le reste était affaire de cheveux, de serpents, de cris, de chants, etc. Il fallait trouver la *raison d'être* du masque, les raisons de le choisir, plutôt que se borner à lui attribuer une fonction, comme celle de cacher ou d'identifier; les références aux cinq dernières citations sont, dans l'ordre, p. 41, p. 60, p. 63, p. 53, p. 63;

<sup>185</sup> cf. *la Naissance de la tragédie*, chapitre 17, p. 115;

<sup>186</sup> Eschyle, *Agamemnon*, 1384-1392, traduction de Paul Mazon;

<sup>187</sup> Plutarque, 'Solon', LXI, *les Vies des hommes illustres*, (tome I), traduction de Jacques Amyot, la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 208; Richard P. Martin, dans son texte, « Ancient theatre and performance culture », *the Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, 2015, p. 42, renvoie, lui, à *Solon 29* (une autre édition du texte grec, sans doute), et ajoute que dans les craintes du législateur, Solon, se profile le rejet de la mimésis tragique par Platon, plus de cent ans plus tard;

<sup>188</sup> J'entreprends, dans ces dernières pages, une preuve qui est presque vouée à l'échec. Mais si on a été convaincu par mon argumentation précédente, que le masque correspondait à un besoin, soit pour se distancer de l'ensemble de l'univers *héroïque* ou *héroïsé*, qui n'aurait rien ou presque rien à voir avec les univers contemporains des cités grecques, en particulier, celui d'Athènes, soit encore, et surtout, pour marquer, d'une façon catégorique, sinon violente, l'audace, mais assumée, de pratiquer la parole dans une oeuvre tragique, une parole que, d'ailleurs, les impromptus satyriques, les comédies et les drames satyriques avaient adoptée, sans en faire de cas de conscience, mais ils dissimulaient leurs acteurs, eux aussi, sous toutes sortes d'oripeaux et d'objets phalliques et grossiers, ce qui était déjà prendre une distance face aux oeuvres épiques, dithyrambiques et lyriques, si donc, pour revenir au début de cette note, on a été convaincu de mes dires, la preuve que j'entreprends, est inutile; j'ajoute qu'en résumant, comme je viens de le faire, ma façon de voir, il m'apparaît évident que, de quelque façon qu'on aborde ce problème, le masque complet, tragique, correspondait lui aussi à la création d'un lieu ou d'un camouflage, survenu au moment où l'on trouvait que le temps était venu de voir ou de dire autrement, non seulement les mythes, mais aussi ces misères humaines qui n'avaient jamais été chantées et encore moins **parlées**; par ailleurs, sur les rapports entre les sociétés actuelles ou du passé, avec la tragédie, on lirait avec profit l'article de Jasper Griffin, « The Social Function of Attic Tragedy », *The Classical Quarterly*, vol. 48, no 1 (1998), p. 39-61, où il s'arrête sur les multiples façons de relier la tragédie aux problèmes contemporains vécus par ses auteurs et ses spectateurs, ou encore par nous-mêmes, comme on peut, avec là aussi des exceptions, montrer de diverses façons jusqu'à quel point, les tragédies disaient ou manifestaient tout cela, ou rien de tout cela, mais « above all, because of that special tragic pleasure : a pleasure that combined debate with reportage, rhetoric with divine revelation, lamentation and hymns with reasoned argument, all seasoned with pathos and music and the dance », *op. cit.*, p. 60; où l'on voit qu'on doit souvent s'en remettre à des généralités littéraires et esthétiques -, mais je précise que j'endosse la teneur de l'article;

<sup>189</sup> cf. II, 41, 1, Thucydide, *la Guerre du Péloponnèse*;

<sup>190</sup> Albin Lesky parle d'un retour aux mimes, dans *Die Griechische Tragödie*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1964, p. 65;

<sup>191</sup> Sous toute réserve : sur cette question de l'altérité, Theodoros G. Pappas, dans son *Ἀριστοφάνης : Ὁ Ποιητής καὶ τὸ Ἔργο του*, Athens, Gutenberg, 2016, 559p., parlerait de l'*otherness* : « He argues that in tragedy the visual perception of the tragic mask on the part of the audience leads to a perception of otherness », cf. compte-rendu d'Andreas Fountoulakis, dans *Bryn Mawr Classical Review* 2017.05.48, p. 3 du format PDF; je n'ai pu me procurer ce livre, et je ne peux donc dire s'il s'agirait uniquement d'une impression d'étrangeté, chez les spectateurs, ou si le masque lui-même, selon Th. G. Pappas, serait porté, ou était porté, pour établir cet espace réservé à une « nature tragique », dont je parle.