



- *Maxime Cartron*

A propos de l'ouvrage :

Rocco Marseglia, *Voir et entendre dans la tragédie d'Euripide*, Paris, De Boccard, « Chorégie », 2022
9782701805733



Issu d'une thèse de doctorat réalisée sous le double parrainage de Claude Calame (EHESS) et Giorgio Ieranò (Trente), ce beau volume se donne pour objectif de « saisir la façon dont la dialectique vue-ouïe se réalise sur la scène tragique » euripédéenne (p. 16). Cette approche, C. Calame le relève dans sa préface, vise à « nous préserve[r] des trop nombreuses herméneutiques faisant d'Euripide un sophiste, sinon un philosophe » (p. 11). Et la conclusion de Rocco Marseglia porte de fait la constatation suivante :

L'analyse de la dynamique entre vision et audition permet (...) de montrer que, même lorsqu'il introduit au sein de l'action dramatique un questionnement à portée philosophique comme le problème de la fiabilité des sens dans l'*Hélène*, c'est pour en faire un instrument dramatique au service de l'action mise en scène (p. 310).

Euripide avant tout comme homme de théâtre donc, et de ce fait, du visible. A cet égard, les premiers mots de l'introduction sont exemplaires, l'auteur rappelant opportunément que « le théâtre est le lieu de la vue par excellence et porte déjà ce rapport d'élection inscrit dans l'étymologie de son nom » (p. 15). Mais l'originalité de cette étude réside avant tout dans son analyse systématique de « la distinction, la coprésence et la complémentarité de ces deux univers sensoriels dans la construction dramatique » (p. 15) ou, pour le reformuler avec C.



Calame, des « relations dialectiques complexes que la perception visuelle entretient avec l'appréhension auditive » (p. 8). Par conséquent, il s'agit pour R. Marseglia « d'analyser la dialectique de la vue et de l'ouïe en tenant compte de ces deux dimensions, tout en mettant en valeur la manière dont elles s'articulent et l'art avec lequel le dramaturge a su tirer profit de leur articulation » (p. 31).

Le premier qualificatif qui vient à l'esprit durant la lecture est la prudence. R. Marseglia note ainsi, par exemple :

Lorsque l'on s'intéresse à l'*Hippolyte* d'Euripide avec pour objectif l'étude de la dialectique qui se développe, au sein de la construction dramatique, entre l'ouïe et la vue, on rencontre une série aussi riche que complexe de phénomènes demandant à être interprétés avec le plus grand soin (p. 97).

Cette remarque n'est en rien rhétorique : dans *Voir et entendre dans le théâtre d'Euripide*, chaque analyse, chaque interprétation est soigneusement pesée, en vertu d'une attention soutenue au texte, qui évite les hypothèses fantaisistes ou trop audacieuses. A ce titre, on goûte la tranquillité avec laquelle l'auteur remet les choses à leur place lorsqu'il évoque des études dont la précision n'est pas toujours exemplaire : « une simple remarque servira au moins à nuancer ces positions critiques » (p. 235). Mais ceci ne signifie pas pour autant que R. Marseglia se contente de propositions consensuelles : tout au contraire, il dessine avec fermeté la nécessité d'aller au bout des conséquences logiques de chaque idée :

Si cette hypothèse est correcte, la distinction opérée par le chœur ne peut être lue autrement qu'en réponse aux paroles par lesquelles Admète a conclu son intervention peu avant, en répétant son désir de mettre fin à la musique et au chant (p. 84).

Dans cette perspective, il faut évoquer un trait méthodologique capital : R. Marseglia s'ingénie, un peu à la manière de Giovanni Careri dans son étude de la *Jérusalem délivrée*¹, à suivre le fil narratif des tragédies, le récit qu'elles développent, repris ainsi à son compte par le commentateur, faisant apparaître la prégnance des motifs du regard et de l'oreille dans les textes

¹ Giovanni Careri, *Gestes d'amour et de guerre. « La Jérusalem délivrée » : images et affects (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Editions de l'EHESS, « L'Histoire et ses représentations », 2005.



d'Euripide. Cette façon d'avancer, mais aussi de faire retour (« Mais revenons au deuxième *stasimon* », p. 85) est d'une efficacité indéniable, puisqu'elle contribue à nous faire percevoir de manière lumineuse les grandes lignes d'une argumentation dont la solidité intellectuelle est à l'avenant de sa mise en place logique.

Une « crise sémiotique » évolutive

Le choix du corpus est justifié comme suit : Euripide ferait preuve d'« une attention plus grande que ses prédécesseurs aux problèmes de la valeur épistémologique des sensations et au rapport entre illusion et vérité » (p. 39). Si l'on peut dans l'absolu discuter cette affirmation, il n'en demeure pas moins que R. Marseglia la démontre brillamment, preuves à l'appui. Cette réussite est rendue possible par une approche préservant la singularité irréductible des cinq tragédies retenues – *Alceste*, *Hippolyte*, *Héraclès*, *Hélène* et *Les Bacchantes* –, chacune d'entre elles faisant l'objet d'un des cinq chapitres composant le livre. Mais ceci n'empêche pas, tout au contraire, R. Marseglia de développer des réflexions théoriques de haut vol. Certes, l'auteur explique que « proposer une théorie générale aboutirait nécessairement à une approximation qui ne saurait rendre compte de la complexité et de l'originalité de chaque application particulière » (p. 309), mais on relève néanmoins dans l'ouvrage des éléments d'interprétation allant sans doute au-delà de l'œuvre d'Euripide elle-même. Un des premiers apports interprétatifs du livre de R. Marseglia se trouve dans les comparaisons entre les différentes pièces étudiées (p. 88 et 148 notamment), et surtout dans la mise en évidence de l'évolution des conceptions euripéennes, qui se dégage de propos synthétiques d'une rare clarté :

Nous pouvons mesurer maintenant le chemin parcouru depuis la « crise sémiotique » de l'*Alceste* jusqu'à l'*Hélène*. Installé au sein même du dispositif dramatique, le questionnement épistémologique sur les sens est plus radical, et les conséquences sur la réception du spectacle sont importantes. Du point de vue privilégié qui est le sien, le public assiste à la méprise continuelle des personnages sur la scène. La dialectique de la vision et de l'audition s'en trouve amoindrie dans sa dimension cognitive, mais l'utilisation de ce double appel sensoriel dans la construction spectaculaire du drame, avec ses jeux de reprise, de surprise, de renversement ou de décalage, renforce la dimension émotionnelle de l'expérience du public (p. 252).



Ce qui apparaît ici, à travers cette « opacité des signes » (p. 79), c'est la traversée des effets du sensible que réalise et pratique le dramaturge, à des fins pragmatiques.

Machines sensorielles

R. Marseglia observe en effet avec acuité « le lien strict (...) entre les effets pathétiques du spectacle et la coopération de la vue et de l'ouïe dans l'expérience du spectateur » (p. 36). De ce point de vue, les tragédies d'Euripide peuvent se lire comme la mise en œuvre de stratégies auctoriales du sensible :

La dialectique entre la vue et l'ouïe, instruments de connaissance et catalyseurs émotionnels, intervient également au sein des diverses stratégies d'ordre discursif que le poète d'abord, puis cet « auteur de discours » (...) qu'est l'historien mettent en place pour se construire une position d'autorité, fonder les conditions de crédibilité de leur discours et obtenir l'adhésion du public (p. 26).

Ce mécanisme est décrit de la sorte par l'auteur :

Euripide s'inspire d'un certain nombre de représentations culturelles traditionnellement associées à la vision et à l'audition, qu'il manipule pour orienter la réponse cognitive et émotionnelle des personnages sur la scène. Ces représentations sont par ailleurs soutenues par toute une série de procédés dramaturgiques (...) qui s'adressent de manière plus spécifique au spectateur et dirigent sa réception cognitive, émotionnelle et esthétique de l'œuvre (p. 94).

Il s'agit là d'un véritable fil rouge interprétatif, qui oriente et même structure la perspective herméneutique de l'enquête (voir par exemple p. 199 et bien entendu la conclusion, notamment p. 309 et 319). Pour étudier ce phénomène, R. Marseglia observe avec une exhaustivité impressionnante toutes les modalités possibles de présence de la vue et de l'ouïe (bruits, cris, ouï-dire, apparition...). Plus particulièrement, quatre dimensions performatives de ces effets perceptifs sont analysées :

- *L'itération*. R. Marseglia revient à plusieurs reprises sur la saturation des signes occasionnée par l'évocation massive, au premier chef du regard :



Cette insistance sur le regard, et en particulier sur les yeux, est hautement significative tout au long du drame (p. 135).

On remarquera l'insistance sur les verbes de vision, leur variété et leurs différentes nuances (p. 218).

Ces observations permettent à l'auteur de dégager les fonctions émotionnelles de ce geste rhétorique, et leurs spécificités suivant les pièces étudiées :

Le processus de remémoration passe donc, pour Héraclès, par la vision des effets douloureux de sa folie meurtrière et par le récit d'Amphitryon qui lui explique qu'il en a été lui-même l'inconscient responsable (p. 194).

- *L'interaction*. La dimension itérative des sensations auditives et visuelles a pour corollaire logique une analyse de leurs points de contact :

La dialectique entre les dimensions visuelle et acoustique prend appui sur les diverses valeurs symboliques et expressives rattachées à chacun de ces deux aspects : par les interactions ou les oppositions entre eux, elle contribue fortement à la construction dramatique des conflits scéniques (p. 132).

On peine ici à dénombrer les lumineuses analyses des effets de décalage (p. 139, 219, 249, 250, 271, 289...) et de complémentarité entre le voir et l'entendre (p. 141, 147, 221, 260...) : l'auteur révèle avec bonheur l'importance de la connexion entre les notations visuelles et auditives dans la trame narrative des tragédies d'Euripide.

- *L'intensité*. R. Marseglia est également très attentif aux variations d'intensité, en particulier aux bruits :

Des suggestions sonores différentes et opposées se suivent (...) au cours du drame, mises l'une à côté de l'autre ou violemment contrastées : larmes, chants funèbres, chants d'éloge, cohue, chants de beuverie mais aussi silences et paroles à la signification ambiguë et déroutante, qui semblent transférer la dichotomie sonore au niveau même du langage (p. 42).



Ce passage, qui porte sur l'*Alceste*, justifierait à lui seul d'appréhender les tragédies d'Euripide comme des machines sensorielles piégeant le spectateur : l'omniprésence des sons et des apparitions contribuent en effet notablement à la mise en place progressive de la *catharsis*.

- *Le dédoublement*. On note enfin la qualité des remarques sur les effets de dualité. De ce point de vue, l'intégralité du chapitre IV, qui porte sur l'Hélène, ainsi que l'analyse comparée de Tirésias et Penthée (p. 272) sont des modèles du genre.

De telles déterminations prouvent la fécondité d'une méthode de travail appréhendant la connexion entre le visible et l'audible comme un « indice » (p. 248). Il faut louer la rare intelligence d'une enquête qui procède au plus près du texte et de son sens ; sens aigu du détail, mais d'un détail tout sauf myope et sourd, puisqu'il révèle les structures et les soubassements herméneutiques des pièces. De ce point de vue, le choix de déployer patiemment une analyse prenant le temps de la lecture, en auscultant, pour ainsi dire, le pouls des textes, s'avère payant ; l'auteur démontre par là tout le rendement de sa méthodologie d'étude de l'interaction entre le voir et l'entendre.

Le clair-obscur du sensible

R. Marseglia fait le pari du sensible car « la critique ne semble pas avoir prêté suffisamment d'attention à la construction dramatique et aux effets émotionnels que les violents renversements de situation devaient sans doute procurer au public de l'époque de manière bien plus forte qu'aux lecteurs de notre temps » (p. 152). La dimension symbolique des pièces d'Euripide s'en trouve bouleversée. On pense tout spécialement au chapitre consacré à *Alceste*, qui me semble exemplaire de l'approche proposée par R. Marseglia. Dans un premier temps, l'auteur rappelle les connotations généralement attachées à la vue en Grèce antique, afin d'éviter toute sortie de route autotélique :

La vue, comme on sait, était pour les Grecs traditionnellement associée à la vie. Dès Homère, l'expression « voir la lumière du soleil » est attestée comme synonyme de « vivre » (...). Le fait que ce type de métaphore, décliné en des termes différents et selon diverses modalités, se répète avec une grande fréquence dans *Alceste* n'a rien d'étonnant en soi, puisque dans cette tragédie la mort est le moteur même de l'action dramatique » (p. 61).



Ceci étant posé, R. Marseglia peut exposer la singularité de l'appropriation par Euripide de ces aspects culturels :

Si l'utilisation d'éléments sonores de nature et d'origine diverses met en évidence les oppositions et souligne les renversements de la situation dramatique, tout en caractérisant de manière ambiguë la situation d'Alceste, suspendue entre la vie et la mort, ainsi que celle du survivant Admète, qui renonce à la vie, la dialectique entre la vie et la mort est également productive pour ce qui est des sensations visuelles (p. 61).

Et effectivement, « de pareilles expressions dessinent, dans la trame de la tragédie, une opposition nette entre la lumière et la possibilité de voir d'une part, l'obscurité et les ténèbres aveugles de la mort de l'autre » (p. 62). On constate ici que R. Marseglia nous guide tout au long de son enquête d'une manière aussi élégante que discrète : aucune affirmation qui ne soit explicitée, aucune hypothèse qui ne soit reliée à une autre, tout coule pour ainsi dire de source. En d'autres termes, ce qui fait la force de *Voir et entendre dans le théâtre d'Euripide*, c'est la rigueur de sa cohérence argumentative, due à une approche résolument herméneutique, ou, plus exactement, à la certitude d'une fonction performative, sur le plan anthropologique, de la tragédie, appréhendée dans son contexte culturel et mémoriel : ainsi Sophocle et Eschyle bien sûr (voir les p. 311-319), mais aussi Hérodote, Homère et d'autres sont-ils convoqués pour marquer ce dont hérite Euripide et ce qui fait sa spécificité. Partant, regard et oreille sont lus « entre valeur épistémologique et force émotionnelle » (p. 19) dans la mesure où « la connotation des suggestions visuelles et sonores reprend des représentations culturelles traditionnelles en rapport avec les thématiques principales de la tragédie, pour en faire des instruments dramatiques » (p. 148).

Parole silence

Un autre apport essentiel du livre de R. Marseglia est sa réévaluation du statut de la parole tragique, qui se situe clairement à l'intersection du voir et de l'entendre, comme le montre l'exemple d'*Hippolyte* : il s'agit pour l'auteur de se pencher sur les « silences et obscurités du langage » (p. 108), afin de démontrer comment



Euripide explore la fiabilité de la connaissance sensorielle, la fonction communicative du langage et met en cause l'opposition entre réalité et illusion. Dans ce questionnement, les impressions sonores et acoustiques jouent un rôle de premier plan (p. 88).

Les développements sur le silence, notamment, sont nombreux et clairvoyants, en particulier pour ce qui touche à son rapport avec la parole, cette dialectique étant étudiée en miroir de l'opposition regard-ouïe : « l'articulation entre silence et parole ou entre le fait de voiler et le dévoilement associe les deux sensations dans le processus communicatif qui est au centre du dispositif dramatique de la pièce » (p. 148).

Une poétique de la tragédie

On s'aperçoit donc que loin d'en être des dimensions accessoires, visible et audible se situent au cœur de l'expérience tragique selon Euripide : R. Marseglia affirme avec justesse que « les notations sonores et visuelles contribuent à exalter la construction et la signification de la tragédie » (p. 94). Au point d'en fournir une poétique ? On s'avise en effet de cette possibilité en lisant les cinq chapitres de *Voir et entendre dans le théâtre d'Euripide*. C'est dans l'étude des *Bacchantes* que cette poétique implicite, métathéâtrale, est esquissée par R. Marseglia : « l'association entre la vue et l'ouïe, qui est à la base de l'épiphanie du dieu, n'est autre que l'expérience à laquelle le théâtre appelle les spectateurs » (p. 267). Tel est également le sens de la conclusion, opportunément intitulée « une dramaturgie des sens » (p. 309). On y lit de fait les mots suivants :

Dans sa [Euripide] tragédie, la vision et l'audition permettent non seulement de construire des oppositions dramatiques ou de mettre en scène des manières différentes d'acquérir le savoir, mais aussi de questionner la fiabilité de ces deux perceptions et, par conséquent, les moyens du spectacle tragique lui-même (p. 319).

Et C. Calame de noter dès la préface : « vue et ouïe concourent non seulement à l'accomplissement de l'action tragique, mais aussi à la réflexion sur sa signification dramatique et sur sa pragmatique poétique » (p. 8). Désormais, il semble donc inenvisageable de réfléchir sur la tragédie grecque sans convoquer le rôle de la vue et l'ouïe, et dans cette optique, on peut



également livre l'ouvrage comme un « contre Aristote ». La conclusion le laisse clairement entendre :

On sait à quel point le jugement d'Aristote consacrant la primauté du texte sur la mise en scène a influencé, des siècles durant, la pratique dramatique aussi bien que les approches interprétatives du phénomène théâtral (p. 311).

Reprenant, de façon moins polémique, l'argumentaire de Florence Dupont², l'auteur fait le choix, courageux et justifié, de faire primer le texte d'Euripide sur toute forme autre de théorie, car c'est uniquement de celui-ci que peut surgir cette dernière. C'est l'un des bénéfices les plus évidents de ce livre, et C. Calame y est sensible dans sa préface, lorsqu'il remarque que la vue et l'audition « sont précisément les deux composants qu'Aristote exclut par principe d'un art technique centré sur la narration » (p. 10). Or « régulièrement dépendantes de la description normative que nous donne l'auteur de l'*Art poétique* de la tragédie attique, les interprétations modernes des tragédies d'Euripide sont souvent les victimes de cette double exclusion » (p. 10). R. Marseglia nous permet donc de sortir de cette ornière, mais pour autant, il tient à nuancer la question³, montrant par là une probité remarquable par son refus de toute généralisation hâtive :

On a beaucoup dit sur l'exclusion du côté visuel et spectaculaire de l'analyse aristotélicienne de la tragédie. Ce qu'il nous importe de remarquer ici, c'est que, tout en reléguant la musique et les effets visuels de la tragédie aux marges de sa *Poétique*, Aristote associe la vision et l'audition en leur reconnaissant le pouvoir de catalyser la réponse émotionnelle du public (p. 25).

C'est donc une herméneutique complexe des tragédies d'Euripide, mais également, peut-être, une phénoménologie générale de la tragédie qui s'élabore dans le volume de R. Marseglia, ce dont il convient à mon sens de se réjouir. En effet, la richesse des propositions de *Voir et entendre dans le théâtre d'Euripide* est telle qu'elle dépasse le seul champ des études grecques :

² Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, « Libelles », 2007.

³ Sur cette question, on consultera également l'ouvrage récent de Guillaume Navaud, *Voir le théâtre. Théories aristotéliciennes et pratiques du spectacle*, Sesto S. Giovanni, Mimèsis, « L'esprit des signes », 2022.



pourquoi, par exemple, ne pas s'inspirer de cette méthode d'analyse pour étudier, dans son contexte anthropologique propre, la tragédie française d'Ancien Régime⁴ ?

Pour conclure, on pourra éventuellement regretter une sollicitation des autres sens un peu allusive, qui nous laisse, pour ainsi dire, sur notre faim : R. Marseglia n'évoque qu'en passant les « renvois à l'odorat, au toucher, au goût ou à la capacité sensorielle en général » (p. 98, mais voir aussi la note sur le toucher à la p. 289). Bien sûr, les autres sens sont moins présents dans le texte euripédéen que la vue et l'ouïe, mais une réflexion sur les phénomènes de glissement et de tuilage entre les sens, et donc sur les effets de complétude du sensible qui s'en dégagent était sans doute possible. C'est, cela étant, bien peu de choses au regard des avancées considérables réalisées par cet ouvrage extrêmement soigné, qui emporte incontestablement l'adhésion par sa science aussi éclairante que limpide.

⁴ On en trouvera une possible ébauche dans un article qui évoque notamment l'interconnexion, au cœur du processus tragique, entre visible et audible : Maxime Cartron, « Tracés sur son visage avec l'eau de ses pleurs » : regard et image dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XLV, n° 89, Tübingen, Narr Verlag, 2018, pp. 369-384.