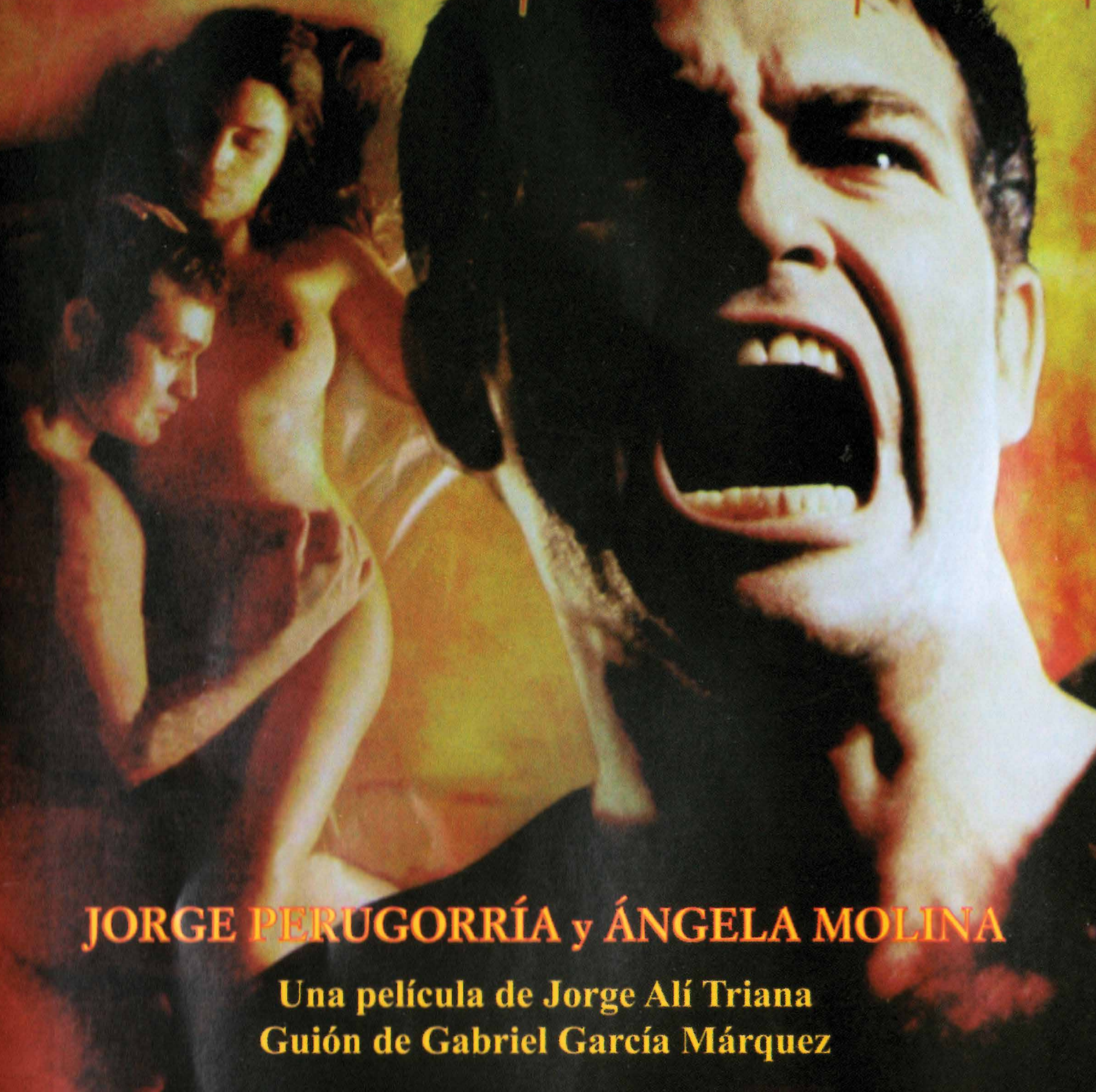


Sección central

# EL DIABLO ALCALDE



**JORGE PERUGORRÍA y ÁNGELA MOLINA**

Una película de Jorge Alí Triana  
Guión de Gabriel García Márquez

# L'objectif et le masque : la tragedie grecque a l'ecran

## Artículo de investigación

Recibido: 9 de agosto de 2017

Aprobado: 30 de agosto de 2017

PhD. Sandro Romero Rey  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
romerosandro@yahoo.com

—

Cómo citar este artículo: Romero Rey, Sandro (2018). L'objectif et le masque: la tragedie grecque a l'ecran, Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 3 (3) pp. 99-117. DOI: <https://doi.org/10.1448/ear.v3i3.12531>

## Résumé

Avant l'écriture de sa thèse de doctorat intitulée « Genre et destin : la tragédie grecque en Colombie », Sandro Romero Rey avait fait une vaste étude sur la présence de la tragédie grecque dans l'histoire du cinéma mondial. Apparemment, les langues de la soi-disant « septième art » se querellent avec les spécificités du théâtre, et d'une manière ou d'une autre les œuvres d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide ont été présentées comme les modèles les plus éloignés à traduire par le regard des caméras. Dans la présente étude, les différents mécanismes dont la forme la plus ancienne de la dramaturgie occidentale a été interprétée sur les écrans sont discutés. L'ensemble de ce texte a servi de travail final dans les études de maîtrise de Romero Rey pour l'Université de Paris VIII.

## Mots clés

Tragédie grecque, théâtre, cinéma, genres dramatiques, genres cinématographiques, langues audiovisuelles.

## El objetivo y la máscara: la tragedia griega en el cine

## Resumen

Antes de la escritura de su tesis doctoral titulada "Género y destino: la tragedia griega en Colombia", Sandro Romero Rey había realizado un extenso estudio sobre la presencia de la tragedia griega a lo largo de la historia del cine mundial. En apariencia, los lenguajes del llamado "séptimo arte" reñían con las especificidades del teatro y, de alguna manera, las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides se presentaban como los modelos más lejanos de traducirse a través de la mirada de las cámaras.

<

Jorge Alí Triana, *Edipo alcalde*, 1996. Imagen de carátula del DVD.



En el presente estudio se plantean los diferentes mecanismos a partir del cual la forma más antigua de la dramaturgia de occidente ha sido interpretada en las pantallas. La totalidad de este texto sirvió como trabajo final en los estudios de maestría de Romero Rey para la Universidad de París VIII.

### **Palabras clave**

Tragedia griega, teatro, cine, géneros dramáticos, géneros cinematográficos, lenguajes audiovisuales.

### **The Zoom Lens and the Mask: Greek Tragedy in Film**

#### **Abstract**

Before writing his doctoral thesis entitled "Gender and Destiny: the Greek tragedy in Colombia", Sandro Romero Rey had made an extensive study on the presence of Greek tragedy throughout the history of world cinema. Apparently, the languages of the so-called "seventh art" quarrel with the specificities of the theater, and somehow the works of Aeschylus, Sophocles or Euripides were presented as the most distant models to be translated through the gaze of the camera. In the present study, the different mechanisms from which the oldest form of western dramaturgy has been interpreted on the screens are discussed. The whole of this text served as final work for Romero Rey's Masters in the University of Paris VIII.

#### **Keywords**

Greek tragedy, theater, cinema, dramatic genres, cinematographic genres, audiovisual languages.

### **O objetivo e a máscara: A tragédia grega no cinema**

#### **Resumo**

Antes da escritura de sua tese de doutorado intitulada "Gênero e destino: a tragédia grega na Colômbia", Sandro Romero Rey havia realizado um extenso estudo sobre a presença da tragédia grega ao longo da história do cinema mundial. Aparentemente, as linguagens da chamada "sétima arte" digladiavam com as especificidades do teatro e, de alguma maneira, as obras de Esquilo, Sófocles ou Eurípedes se apresentavam como os modelos mais distantes de serem traduzidos através da perspectiva das câmeras. No presente

estudo são abordados os diferentes mecanismos a partir dos quais a forma mais antiga da dramaturgia do Ocidente tem sido interpretada nas telas. A totalidade deste texto serviu como trabalho final nos estudos de mestrado de Romero Rey na Universidade de Paris VIII.

### **Palavras-chave**

Tragédia grega, teatro, cinema, gêneros dramáticos, gêneros cinematográficos, linguagens audiovisuais.

### **Sug Objético y la máscara: la tragedia Griega en el cine**

#### **Maillallachiska**

Ñugpa kilkaska paipa Tesis doctoral titulada "Genero y destino: la tragedia Griega en Colombiape", Sandro Romero Rey ruraskase sug antun estudio presencia tragedia griegopa historia, cine mundial. langa kauaspa, rimaikuna sutikaska "kanchis Arte" peliarenkuna especificidades teatro-manda imasasina obrakuna Esquilopa, Sófocles o Eurípedes kaua chidurkarka modelosina karusina traducirse kauarespa Camarakunape Kunaurak estudiok churami sugrigcha mecanismo a partir del cual antioamanda dramaturgia occidemanda kar-kame interpretaska pantallakunape. Tukui chi textok valerkame trabajosina tucuchingapa maestría Romero Rey universidad Parismandá VIII

#### **Rimangapa Ministidukuna**

Tragedia Griega, teatro, cine, generos dramáticos, generos cinematográfico, rimaikuna uiaikauaikuna.

«Car de la pensée, aux mortels il a ouvert la route,  
ayant pos, en règle  
que c'est par la souffrance  
que vient la connaissance».

Eschyle, *Agamemnon*

## **Le destin de la tragédie grecque**

La présence de la tragédie grecque dans le cinéma a été un sujet d'analyse surtout pendant les années 70. Ces travaux théoriques ont établi tantôt les limites tantôt les différences entre ces deux disciplines spectaculaires qui ne peuvent être traités qu'en respectant leurs propres normes d'expression.

Si on essaye de résumer le noyau de ces études faites par Gabriel Bensimhon, Kenneth Mc Kinnon (Bensimhon, 1971) entre autres, on pourrait dire que le principal problème pour le cinéma avec les textes tragiques d'Eschyle, Sophocle et Euripide a été la reproduction d'une atmosphère dramatique qui, dans ces origines, fut conçue pour la représentation théâtrale, dans le contexte «exclusif» de la Grèce antique.

Même avant l'existence du cinéma, quelques penseurs s'opposèrent ... la tendance de revenir ... la tragédie attique. Joseph Wood Krutch, par exemple, considère qu'elle n'avait pas de place dans une société lucide, qui ne croit pas ... la grandeur de l'homme. Pour Nietzsche, dans *La Naissance de la Tragédie*, il est clair que le rationalisme existait suffisamment pour permettre la mort de la tragédie dans le monde alexandrin, qui trouve son expression en Socrate et son reflet dans le drame avec l'«humanisme» d'Euripide. Même George Steiner lie sa disparition aux noms de Hume, Voltaire et Benjamin Franklin, c'est-à-dire, au triomphe de la raison depuis la fin du XVIIIe. Siècle (Bensimhon, 1971, p. 4)

En dépit de cela, la tragédie grecque est une réalité, vivante dans la scène contemporaine et un défi pour les réalisateurs qui la confrontent à l'écran. On n'a pas cessé, de chercher le chemin de retour vers elle, soit pour sa forme, soit pour son essence, soit pour sa signification, soit pour sa dimension mythique.

Malgré les limites déjà énoncées pour l'adaptation des Grandes Tragédies au cinéma, il y a eu

une vingtaine de films qui ont été inspirés par ces textes. Dans ce travail, nous ne traiterons pas les niveaux d'incompatibilité entre la tragédie grecque et le cinéma sinon la *manière* dont elle a été adaptée. Notre but sera d'étudier dans quelle mesure on peut transposer (avec ou sans fidélité), une œuvre de la tragédie attique au cinéma, par quel moyens et avec quel mécanismes, bien que nous soyons en présence de deux systèmes esthétiques différents qui néanmoins se nourrissent souvent l'un de l'autre.

Pour arriver à ce but nous établirons les différences entre la théâtralité (ensemble de signes et sensations qui s'édifient sur la scène à partir d'un argument écrit) et le langage filmique (ensemble de signes et sensations qui s'édifient sur l'écran pour la représentation des images en mouvement).

Qu'elle sera donc la différence entre les mécanismes créatifs du cinéma et ceux du théâtre ? Existe-t-il une correspondance entre les structures thématiques du théâtre et celles du cinéma ? Pour répondre à ces questions nous étudierons les caractéristiques de la tragédie grecque et la manière dont elle a été transformée en images projetées par rapport au chœur, aux acteurs, aux thèmes et aux conventions de la mise en scène.

L'étude des mécanismes créatifs (structure, personnages et temporalité), pour les films à partir d' *Antigone*, *OEdipe Roi*, *Electre* ou *Médée* nous donnera les réponses aux questions établies car ces œuvres sont l'origine de toute notre tradition dramatique et parce que ces textes nous présentent tous les problèmes capitaux d'adaptation du théâtre à l'écran.

Cependant, il y a dans la critique de cinéma, ainsi que dans la critique de théâtre, une tendance à se méfier des adaptations des pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide au «septième art». Le pourquoi de ce phénomène sera étudié dans ce qui constitue le «corpus» de ce mémoire. Après avoir vu la totalité des films sur le sujet, avoir lu les tragédies en fonction des adaptations cinématographiques et après avoir assisté à plusieurs mises en scène théâtrales de ces pièces, je pourrai dire, pour radicaliser la polémique, que la tragédie grecque, *stricto sensu*, n'existe pas dans le cinéma. Ce qui existe vraiment c'est une série de visions,

de lectures particulières qui prennent les textes classiques comme des pré - textes pour établir un discours différent, pour explorer des nouvelles possibilités au niveau de l'espace filmique et pour essayer une «universalisation» de sujets propres à la dramaturgie antique.

Les films sur la tragédie grecque ont profité, de plusieurs mécanismes pour attirer l'attention d'un public lointain et anonyme. La relation de participation ou de perception fonctionne de manière différente, parce qu'il ne s'agit pas de textes conçus pour l'écran, mais de signes anciens utilisés par des moyens contemporains, dirigés vers des spectateurs de n'importe quel pays et n'importe quelle culture. Il faut donc réfléchir sur les rapports entre le public et la tragédie grecque faite film.

D'un autre côté, la manière de représenter la tragédie ancienne aujourd'hui est un phénomène qui influence les adaptations cinématographiques et l'avenir de ces textes dans le théâtre. En effet, depuis que le cinéma s'est intéressé à la tragédie grecque, il l'a approché en tant que moyen d'expression de notre temps, il l'a rénové il lui a donné, une nouvelle structure qui permet de la rendre contemporaine, c'est-à-dire, il l'a sorti «du musée à la rue»(4).

Malgré les réserves qui existent par rapport aux films inspirés par les textes grecs, il y a des éléments positifs (renouveau des mythes, transformation des structures traditionnelles de la tragédie) qui, par leur importance, seront développés dans cet étude. Ceci nous a permis d'intervenir la discussion et aussi de réfléchir sur un point assez complexe : Quel a été l'apport des films sur la tragédie grecque envers le théâtre ?

Egalement on peut se demander, que veut-on apporter au spectateur moderne par la tragédie cinématographique ? Ces points à résoudre sont aussi ceux du Théâtre du Soleil ou de la Royal Shakespeare Company, mais au cinéma c'est un problème plus brûlant car la tragédie est une œuvre complète et un genre particulier du théâtre renfermée dans son fond et dans sa forme tandis que le cinéma est ouvert à tous les sujets et n'a pas de «forme» définie.

Cependant et malgré les difficultés évidentes pour transporter la poésie dramatique à un moyen en

apparence «réaliste» comme le cinéma, il existe jusqu'aujourd'hui, un ensemble de films qui ont essayé de trouver un équilibre expressif et une autonomie dans les résultants. La pluralité des lectures, l'ambiguïté, permanente de chacune des adaptations, la recherche de l'espace filmique, le travail avec les acteurs, le défi de transposition des éléments spécifiques du théâtre (les masques, le chœur, la scène, la *stichomythia*), l'«universalisation» du monde privé des mythes grecs, la vision contemporaine des «grands thèmes» du théâtre antique, nous intéresse comme point de départ pour répondre à nos questions.

Quels seront donc les objectifs de cette étude?

- Déterminer les éléments théâtraux qui ont nourri le langage du cinéma.
- Etudier comment a été transposée la tragédie grecque à l'écran, par quels moyens et à quel prix.
- Etablir l'apport des adaptations de la tragédie antique au cinéma dans le cadre des pratiques spectaculaires.
- Proposer des modèles d'analyse et d'approximation au films inspirés par la tragédie ancienne.
- Analyser la présence de ces films et la projection qu'ils ont dans l'imaginaire des spectateurs.

Premièrement on a établi la difficulté qui se présente pour transposer les textes antiques à notre époque en déterminant les caractéristiques propres à la tragédie grecque et aussi les différentes formes de son adaptation au cinéma: les relations entre le Mythe et le Rite, leur représentation, la présence physique sur scène, l'utilisation des chœurs et des masques, l'espace et les acteurs comme des conditions *sine qua non* du théâtre du V<sup>e</sup> siècle. Tout cela confronté à la lecture particulière de chaque metteur en scène face aux textes sources.

Ensuite, il fallait préciser une «typologie» de tous les films inspirés par la tragédie ancienne. Tous ces films ont été réalisés dans des époques, pays cultures et circonstances complètement différentes. La mise en scène cinématographique nous a donné comme résultant dix neuf films (vingt, avec l'*Antigone* (1992) de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet) à partir de la tragédie grecque. Après les avoir vu, on a fait un groupement par styles et tendances, en suivant plusieurs modèles d'analyse,



Michael Cocayannis, *Ifigenia*, 1977. Imagen de carátula del DVD.

comme celle de Jack J. Jorgens, dans son étude sur Shakespeare (Jorgens, 1977), celle de Kenneth McKinnon et celle de Patrice Pavis (Pavis, Helbo, Dines y Ubersfeld, 1987).

On a groupé les films selon les modèles suivants:

1. Le *Théâtre Filmé*.
2. Les *Versions Réalistes*.
3. Les *Versions Filmiques*.

A partir de cette division, on analysera chaque film, par rapport à ses relations avec les pièces d'origine et comment les éléments théâtraux sont transformés en éléments cinématographiques. Il existent deux exemples remarquables qui nous permettent de rentrer dans la deuxième partie de ce travail. Il s'agit des deux cas les plus représentatifs avec des tendances tout à fait inverses. Le premier est *l'Electre* de Michael Cacoyannis, réalisé en 1961 à partir de la tragédie d'Euripide. C'est la seule histoire qui ait été écrite par les trois grands auteurs grecs (Les *Choéphores* d'Eschyle, *Electre* de Sophocle et *Electre* d'Euripide). D'autre part, Cacoyannis est le seul metteur en scène grec qui

ait réalisé trois pièces d'Euripide pour le cinéma (*Electre*, *Les Troyennes* et *Iphigénie*). C'est une sorte de trilogie contemporaine, assez importante pour le sujet de notre étude. De même qu'il a transformé les éléments théâtraux en formes significatives dans l'espace filmique, de même il a converti la tragédie en un spectacle plein d'implications historiques, politiques et psychologiques assez contradictoires.

Pour effet de cette analyse, on a fait un découpage en détail, des six premières séquences, plan par plan et on a analysé les mécanismes d'interaction entre les différentes images en énonçant les origines historiques pour établir comment se développe la pièce d'Euripide et quel est le rapport du film avec l'œuvre. Finalement, on découvrira le niveau narratif, la vision des personnages, la dimension spatio-temporelle, ainsi que l'identification et la permanence du film et de l'histoire.

Le deuxième exemple (que l'on confrontera avec «l'affaire» Cacoyannis) est *l'OEdepe Roi* de Pier Paolo Pasolini. Pour ce film on utilise presque le

même schéma d'analyse que pour *Electre* mais on place ce film dans le contexte cinématographique de l'œuvre de Pasolini (qui fit aussi un *Médée* et un documentaire titré *Appunti per un'Orestiade Africana*). On montrera comment le phénomène de l'interculturalité fonctionne d'une façon extraordinaire (et contradictoire) dans les courts et les long métrages du réalisateur italien.

En somme, la relation Texte - Metteur en scène - Acteurs- Public, commune aux expériences théâtrale et cinématographique, est un point fondamental de ce travail à partir de sujets spécifiques du monde ancien. La convergence avec notre modernité et la vigueur de cette aventure créative sont les fils conducteurs qui nous guideront dans les méandres de ce labyrinthe.

## La tragédie grecque et le cinéma

### **La tragédie grecque comme pre-text**

Les hommes luttent pour se libérer des lois du Destin. Les événements se précipitent. Le chaos s'approche. Les affections et les passions sont multipliées lors de la confrontation entre la raison et le désir. Après tout, les décisions ont été prises par les dieux, et tous, les héros et les ombres, les parents et les descendants, succombent dans la souffrance, la douleur ou la mort.

Ainsi, sous un stigmate de sang et de malheur se sont construits tous les grands textes de la tragédie grecque qu'on conserve jusqu'à aujourd'hui. Sept œuvres d'Eschyle, sept de Sophocle et dix-sept d'Euripide nous rendent compte, à nous, spectateurs (ou lecteurs) du XXe. siècle, d'une forme théâtrale qui mélange la poésie et la violence, la passion et la justice, l'honneur et la prédestination. A partir de ces formes millénaires de la culture occidentale, on a créé les racines d'une grande partie des productions littéraires et artistiques ultérieures. Le Théâtre, par conséquent, a son berceau, dans ces textes inquiétants et énigmatiques, dans l'histoire lointaine de la Grèce du Vème. siècle avant J.C.

Le cinéma, par contre, a cent ans ; c'est une activité de notre siècle. Son caractère médiatique et la possibilité de se multiplier lui permet d'avoir une existence simultanée, au-delà des limites géographiques et culturelles. Le cinéma (comme représentation, comme médium, comme phénomène industriel,

comme pratique spectaculaire) en tant que tel, en tant que moyen d'enregistrement, possède beaucoup de définitions et de problématiques internes et ce n'est pas possible de le confronter à un genre particulier du théâtre, comme celui de la tragédie.

Cependant, depuis le début du cinématographe, il y a eu une relation très proche entre les deux disciplines (théâtre et cinéma), soit par complémentarité, soit par opposition (McKinnon, s. f., p.33). Aujourd'hui, Après des multiples polémiques, Après avoir établis leurs spécificités, Après la multiplication des mécanismes médiatiques et d'une permanente réflexion autour des problèmes de projection, on pourrait dire que la seule chose que les deux conservent en commun aujourd'hui c'est fantôme de la crise. Le théâtre est mort, crient les cinéphiles passionnés, le cinéma est condamné à être remplacé par la vidéo, prophétisent les technologues. Néanmoins, malgré cet ambiance de cimetière idéologique, les deux disciplines continuent à se renouveler, à se transformer, à se nourrir même l'une de l'autre.

La tragédie grecque à l'écran est un des meilleurs exemples pour analyser cette relation «inces-tueuse» et apparemment de «nécrophilie». Dans le cadre des adaptations de pièces dramatiques aux cinéma, les textes antiques de l'Attique nous mettent en évidence tous les risques créatifs de transposition à l'écran des histoires qui ont été conçues avec une structure particulière et qui gardent une relation très précise avec la société de son temps. Cet argument est le principal obstacle à l'idée de voir ou même de réaliser des films inspirés par les classiques du théâtre.

Mais, en général, les interdictions dans le monde de l'art génèrent leurs propres exceptions. Face au concept d'impossibilité à faire des films sur la tragédie grecque, l'histoire nous présente vingt long métrages pour contredire cette règle. Comment peut-on placer l'ensemble des pièces «représentant une action humaine funeste souvent terminée par la mort» (Pavis, 2002) dans l'imaginaire du cinéma?

D'abord, il faut tenir compte que la tragédie est un genre du théâtre (d'Après une vision de la théorie littéraire), alors que le cinéma de fiction est une structure beaucoup plus ample, divisée à la fois en

SILVANA MANGANO

ALIDA VALLI



EDIPO REY

Pier Paolo Pasolini, *Edipo rey*, 1967. Imagen de carátula del DVD.

des genres devenus spécifiques à l'écran, lesquels essayent une «universalisation» dans son langage et dans sa forme. En fait, c'est absurde d'établir des différences dans une théorie des genres, parce que le théâtre et le cinéma d'aujourd'hui, en détectant la source de leur texte, cherchent à la fois «une concrétisation et un écart du genre», c'est-à-dire, ils partent de «l'étude de la conformité, mais aussi du dépassement de ce modèle» (Pavis, 2002, p. 178).

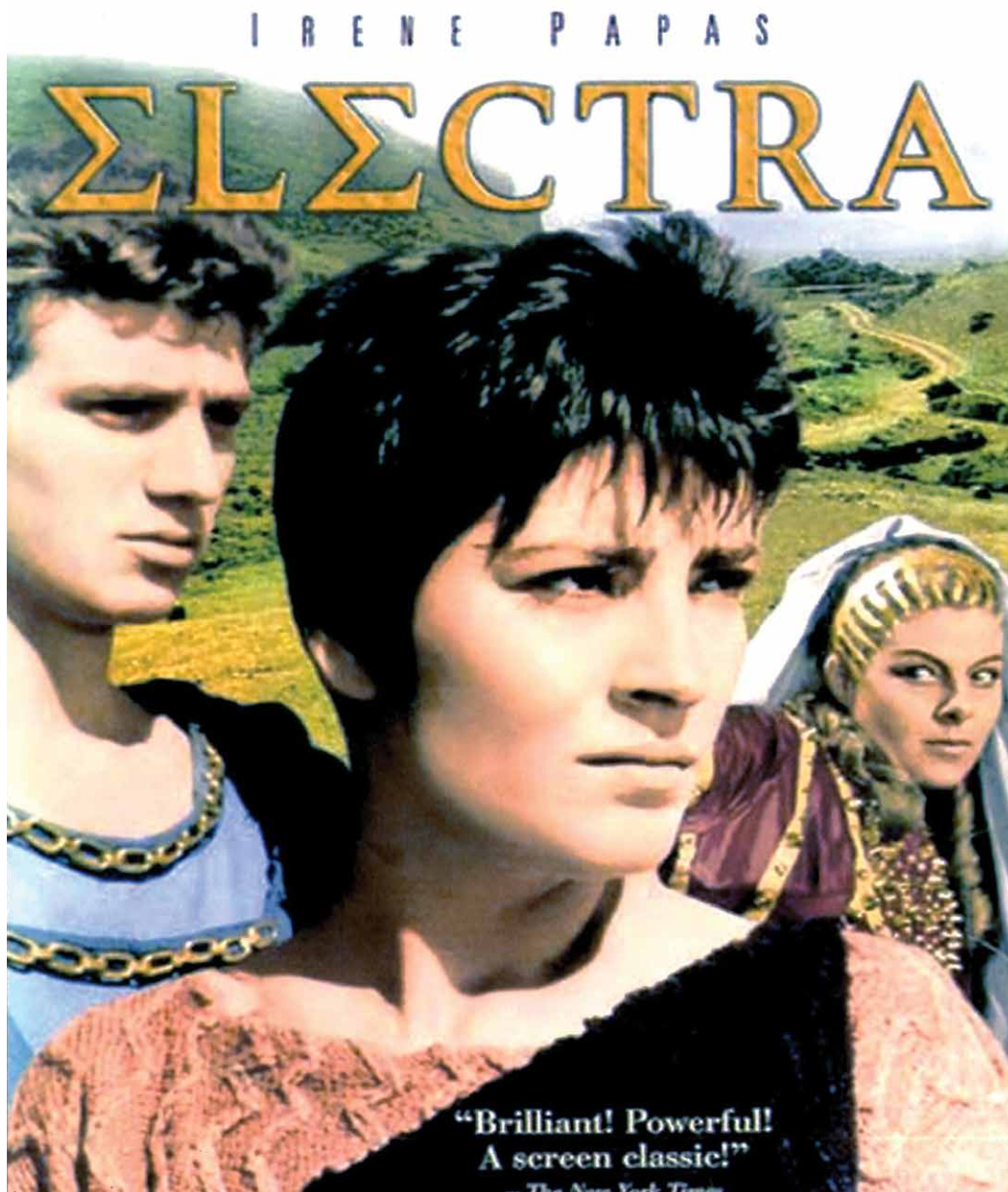
C'est pour cela que la tragédie grecque peut exister dans le contexte du cinéma. Sa présence relativise l'idée même des genres et nous place dans une nouvelle conception pour classer les œuvres de fiction à l'écran. On pourrait dire que les films inspirés par des pièces classiques s'inscrivent dans l'ensemble de productions dites théâtre dans le cinéma, mais il s'agit d'une définition assez simpliste et trop vague, parce que les exemples sont si divers et parfois contradictoires. En fait, la transposition des textes ou de signes issus de la théâtralité ne peuvent pas former un ensemble homogène et défini, parce que les

sources procèdent de plusieurs époques et styles et le cinéma ne les a pas pris comme une reproduction, mais comme une simulation, comme un héritage pour respecter ou pour trahir, d'Après les propos de chaque réalisateur.

Adapter n'importe quel événement théâtral au cinéma implique une transposition totale du phénomène communicatif, parce que le «réel étant produit par une construction spectaculaire», le «réel tangible de corps humains agissants et parlants» (Abirached County y Rey, 1986), est transformé dans un code écrit dans le passé (le tournage), au présent de la confrontation avec le public (la projection). Le courant de communication entre les images et le spectateur n'est pas immédiat mais indirect. Le spectateur est en présence d'un travail terminé, enfermé, en soi même, au contraire du théâtre, où chaque représentation est l'ouverture d'une nouvelle approximation directe avec la salle, avec le public.

Dans le cas de la tragédie grecque, les problèmes principaux de son «acceptation» dans l'univers du





Michael Cocayannis, *Electra*, 1962. Imagen de carátula del DVD.

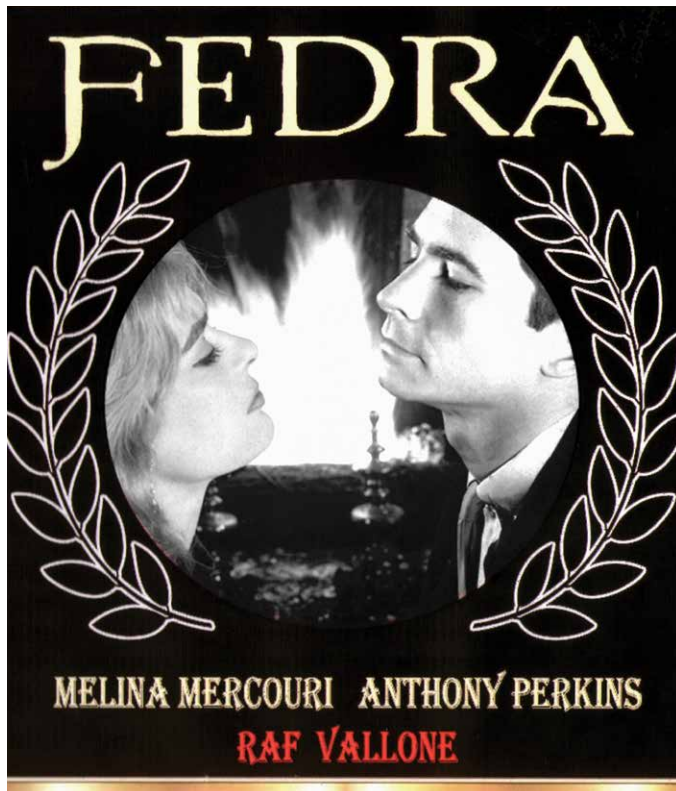
cinéma se concentrent sur l'idée de l'actualité, (des sujets) et l'actualisation (des formes).

En ce qui concerne l'actualité, Bensimhon, par exemple, en 1971, considérait que «si l'on va au théâtre aussi souvent qu'au musée, pour voir une œuvre momifiée et conservée telle quelle depuis des millénaires, le spectateur moyen du cinéma recherche quelque chose qui lui est proche, qui lui parle dans sa langue. On doit se rappeler aussi qu'il existe un spectateur qui achète son ticket pour voir dans le film sa propre vie. Il ne s'agit pas d'amateurs avertis ou de chercheurs de l'histoire de la tragédie» (Bensimhon, p. 5). Le problème c'est la du «spectateur moyen» et jusqu'à quelle mesure elle s'est transformée avec les années. Egalement, les intentions des metteurs en scène de cinéma qui se plongent dans l'aventure créative de transposer la tragédie grecque à l'écran, sont tout-à-fait diverses d'un film à l'autre. Même les trois films de Pasolini (*OEdipe Roi*, *Médée* et *Appunti per un'Orestiade Africana*) présentent des caractéristiques et des propos complètement différents.

Le «spectateur moyen» de 1992, par exemple, voit-il le *Prométhée Enchaîné*, de Costas et Démétrios Gaziadis (1927) avec le même intérêt que l'*Antigone* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1992)? On ne peut pas le dire, parce qu'il n'existe pas de «spectateur moyen», comme il n'existe pas «d'adaptation moyenne» de la tragédie grecque. Bensimhon se demande aussi si le spectateur «lucide et cynique du 20<sup>e</sup>. Siècle, arrivera (...) à subir l'influence de la catharsis à laquelle est arrivée le spectateur plus naïf de la civilisation grecque?» (Bensimhon, p. 5). Voilà le grand malentendu avec les textes de la tragédie attique. L'idée de la catharsis est devenue une panacée pour l'analyse des œuvres classiques face à la société de son temps, d'Après le concept aristotélicien de la «purgation des passions», propres à la tragédie. En fait, la description de la catharsis chez Aristote est très limitée (Aristote, s.f. 1449b 8e. livre), et ne nous permet pas de savoir avec précision quelle était la relation du public ancien avec les textes de grands tragiques. Les différentes lectures de ces œuvres ne peuvent pas nous donner une vision exacte de la relation spectacle-public dans la Grèce ancienne, parce qu'on ne connaît pas vraiment les mécanismes à travers lesquels le public expérimentait la «pitié», ou la «terreur».

Le but fondamental de la tragédie cinématographique, cherche-t-il à susciter compassion et crainte de la même manière que ses modèles anciens? Aucune des tragédies grecques adaptées à l'écran poursuit des buts similaires. Des films comme *Prométhée Enchaîné*, de 1927 en Grèce ou l'*Antigone* de 1992 en Allemagne ne cherchent pas le même type d'attraction vers le spectateur. Le film muet (*Prométhée...*) voulait «garder» un moment spécifique du théâtre, pendant que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet avec son *Antigone* ont transformé la dimension même du «spectacle», soit théâtral, soit cinématographique, à la recherche d'un non-langage des images et des signes. Le premier, ne cherche pas la compassion mais la continuation d'un événement. Le deuxième, cherche à reproduire la distance brechtienne dans la distance physique entre l'écran et le public. O— en est le «spectateur moyen»? D'abord, le film *Prométhée Enchaîné*, de Costas et Démétrios Gaziadis est un «bijou» du cinéma grec et la possibilité d'être vu par le «spectateur moyen» est assez. Si l'on suppose que les deux films sont connus par le «grand» public, les réactions seront assez diverses et peut être assez surprenantes.

Malgré les conditions, économiques qui exigent la diffusion au maximum d'un film, malgré la progressive interdiction de s'écarter des formes traditionnelles, d'histoires narratives pour la complaisance des spectateurs, les films comme celui du tandem Straub/Huillet existent. Ce n'est pas l'objet de cet étude de défendre ou de condamner ce type de productions, mais il est très important de souligner comment dans les pratiques artistiques les limites n'ont pas été marqués. Et chaque jour, à chaque règle, s'impose sa propre exception. «Pour moi, je saurai me résigner facilement à n'admettre aujourd'hui dans le monde des images ni règles ni logique; la merveilleuse barbarie de cet art me charme», disait René, Clair en 1961, à propos du cinéma. La tragédie grecque à l'écran appartient au groupe de films qui vont à contre-courant de vagues et de vogues. S'il y a quelque chose qui unifie toutes ces productions, c'est le fait d'être des réalisations isolées, en dehors d'une continuité, ou d'une obligation «didactique». Même pour Cacoyannis, ses trois long métrages d'Après les pièces d'Euripide sont des films assez distants entre eux dans le temps, dans le style et dans la façon de les produire.



Jules Dassin, Fedra, 1962. Imagen de carátula del DVD.

En ce qui concerne l'actualisation, l'idée d'adapter un texte dramatique antique présente diverses variations et divers pièges. Bensimhon considère que les moyens d'expression de la tragédie grecque se définissent par le discours et par le spectacle, tandis que pour le cinéma' établissent plusieurs moyens comme la caméra, le montage, le son, la parole, etc. L'inter-action de ces éléments constituent le grand défi créatif pour les adaptateurs.

Le texte a été le véhicule d'expression de la tragédie grecque à travers le temps. Cependant, ces pièces furent conçues pour la scène. Tel fut leur but et leur raison d'exister. D'Après H.C. Baldry, «les poètes tragiques ont créé leurs pièces avant tout pour des spectateurs, non pour des lecteurs; par conséquent, la mise en scène, le jeu des acteurs, tout autant que le texte, constituaient les différents aspects, solidaires entre eux, du projet global de l'auteur. Se borner à l'étude du texte, quelque soit le point de vue adopté, c'est privilégier une partie seulement de la création du dramaturge; c'est aussi courir le risque de manquer ou de déformer l'intention de l'auteur et

de ne pas comprendre ce que le public, à l'origine, percevait de son œuvre. Ce ne seraient pas seulement les archéologues et les spécialistes des aspects techniques du théâtre grec qui seraient confondus par les résultats d'un voyage en machine à remonter le temps : plusieurs de ceux qui ont écrit sur les aspects les moins matériels de la tragédie pourraient bien s'être trompés aussi» (Baldry, 1971).

Néanmoins, les textes des poètes tragiques sont la principale source de référence parce que l'information a disparu avec le temps. Toutes les hypothèses autour de leur mise en scène ne sont pas suffisantes pour établir la dimension exacte de ces œuvres dans le contexte de la société athénienne. Le seul «voyage en machine» possible est celui réalisé par le théâtre tout au long de l'histoire, reproduisant les vers (ou les fables, ou les sujets) d'Eschyle, Sophocle ou Euripide, par rapport aux caprices et transformations de l'histoire de «l'art théâtral».

Le cinéma, par, s'inscrit dans cette condition. Le cinéma ne peut pas re-écrire la tragédie grecque.

Il s'adapte plutôt à la tragédie. La tragédie ne rentre pas dans les limites du cinéma. Le cinéma se plonge dans les règles de la tragédie pour établir un nouveau code visuel. Parce que, comment peut-on établir le ton pour donner un espace au monde tragique dans le présent du cinéma? L'actualisation du théâtre antique n'est pas seulement une modernisation des formes. C'est aussi une compréhension dialectique du passé.

Cela dit, le problème de la tragédie grecque dans le cinéma n'est pas un problème de fidélité. Le piège des adaptations classiques est le fantôme de la littéralité. La disjonctive se présente quand il faut choisir entre sacrifier le texte et conserver les sujets, ou maintenir les mots et transformer le niveau de communication avec le public.

*OEdipe Roi*, par exemple, la tragédie la plus connue de Sophocle, a été réalisée à l'écran dans trois versions différentes. La première, *OEdipus Rex* de Tyrone Guthrie (1956) essaye de conserver tous les artifices du théâtre et la grande majorité, des vers de la pièce. La deuxième, *OEdipus the King* de Philip Saville (1967), coupe les unités de temps, de lieu et d'action, mais gardant les textes, l'atmosphère et l'illustration géographique (réaliste) des événements. La troisième, par contre, *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini (1967), introduit dans sa version beaucoup d'éléments de son univers particulier (son enfance, le marxisme, la psychanalyse, le Tiers Monde), utilisant le corpus de la tragédie originale seulement dans un quart de son film. Les intentions et les résultats des trois productions sont tout-à-fait différentes. D'abord parce que, en elles-mêmes, elles sont contradictoires.

Cependant, ils ont en commun une fable, une anecdote, des personnages, des événements. Ils ont OEdipe, Jocaste, l'Oracle, la Sphinx. Il y a les lois du Destin. Où se trouve la différence? La tragédie ne cherche pas donner une illusion de «la réalité». Le cinéma a besoin d'un éclatement du temps pour permettre la division en plans et le cadrage des actions. Il y a donc tout un exercice d'adaptation. Il y a «coupures, réorganisation du récit, 'adoucissements' stylistiques, réduction du nombre de personnages ou de lieux, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajouts de textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, modification de la conclusion, modification de la

fable en fonction du discours de la mise en scène», d'Après la de Pavis. (10)

En même temps, ils sont face à la caméra et celle-ci impose de nouvelles règles du jeu. Il y a choix de cadres, d'angles, de fondus enchaînés, de concentration du temps. Chaque metteur en scène a choisi sa propre lecture de la tragédie et a modifié, l'ordre évolutif de l'action de la forme tragique. Guthrie, par exemple a préféré les conventions du théâtre, Saville a essayé de transformer les personnages en des êtres «réels», Pasolini a bouleversé le mythe avec ses délires particuliers.

Toute adaptation de la tragédie grecque à l'écran est obligée de s'échapper de la structure de la pièce pour respecter son jeu. Dans les textes, par exemple, les événements se trouvent à l'arrière plan et tout est exprimé par le dialogue, la matière abstraite, la discussion, la réflexion. Il faut visualiser les mots.

Les pièces de Shakespeare, au contraire, ont été au cinéma nombreuses fois, avec des résultats considérables. La «destruction» des classiques y permette que des films comme *Le Château de l'Araignée* de Kurosawa, *King Lear* de Brook ou *Macbeth* de Polanski (la liste est déjà presque un «genre» dans l'histoire du cinéma: 200 films) soient plus proches aux sources et, au même temps, à l'univers de l'écran.

La tragédie attique est moins complaisante. Les dialogues sont plus «sophistes» que visuels. Ils s'occupent de transmettre des généralités, des réflexions, des abstractions. Les actions sont cachées. Le texte est «le corps et l'âme» de la tragédie. Si on choisit une pièce d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide comme point de départ pour un film, l'équilibre entre les conventions et la liberté, entre les lois et les formes, entre les idées et les actions sont le grand défi pour un réalisateur.

Il faut donc s'occuper à découvrir quels sont les problèmes spécifiques de la tragédie grecque face à la caméra. La différence entre les mécanismes créatifs du cinéma et ceux du théâtre est plus problématique dans les adaptations de ces textes. Mais elles sont arrivées à être des réalités filmiques et cela nous intéresse pour essayer de répondre: quel a été l'apport des films sur la tragédie grecque envers le théâtre.



Nous étudierons les conditions essentielles de la tragédie, les éléments traditionnels de sa mise en scène, leur projection courante dans le cinéma et comment ont été transposés à la langue des images enregistrées. Tous ces exemples ont des problèmes spécifiques.

### **Problèmes spécifiques**

Du point de vue de la réflexion sur le théâtre inscrit ou pas dans une «théorie des médias», la série de films réalisés à partir des grands sujets d'Eschyle, Sophocle et Euripide nous servent comme point de départ pour une analyse sur «l'interférence» entre les formes spectaculaires. D'Après Patrice Pavis, «Les processus d'échanges entre le théâtre et les sont si fréquents et si diversifiés qu'on doit bien tenir compte du réseau d'influences qui finit par se tisser». Et il ajoute : «Il n'y a guère de sens à vouloir définir le théâtre comme un 'art pur', ni même à ébaucher une théorie du théâtre qui ne tienne pas compte des pratiques médiatiques qui bordent et souvent pénètrent la pratique scénique contemporaine» (Pavis, 1987, p. 57).

Le cinéma a influencé d'une manière très particulière la dramaturgie et les modèles contemporains de mise en scène théâtrale. Les exemples sont très nombreux et ils vont de Brecht à Miller, de Brook à Mnouchkine, de Chéreau à Raul Ruiz. De la même façon, les structures de la «théâtralité» sont un recours pour la construction d'histoires dans le cinéma de fiction. Néanmoins, à partir d'André Bazin, il y a eu une tendance pour créer une dichotomie entre les deux disciplines. Le réalisme de Bazin propos, dans les textes de *Qu'est-ce que c'est que le Cinéma?* (Bazin, 1990), établit un éloignement bas, sur des critères de fidélité aux Classiques du théâtre qui ne fonctionnent pas aujourd'hui. Cependant, ces théories persistaient encore durant les années 60-70 et les films réalisés à partir des adaptations de la tragédie grecque ont été mises en question.

Les arguments d'une certaine critique «cinéophile» tournaient autour du fait de considérer comme antagonique la relation faite entre le genre théâtral et une discipline médiatique complètement différente (le cinéma). Dans un plan quasi «éthique», les origines rituelles du théâtre athénien, sa relation avec les mythes, sa spécificité, historique et sa manière particulière de représentation (des masques, des chœurs, des acteurs polyvalents),

pourraient l'indiquer comme, tant essentiellement étranger au «septième art». Il n'y auraient donc aucune possibilité de réaliser une approche authentique de ces textes. La du cinéma comme d'une activité, «réaliste», prétendait faire du rapport théâtre-cinéma une relation tout-à-fait contradictoire. Une histoire, disaient-ils, qui est conçue comme une totalité, verbale pour la scène, quand elle est «découpe» en morceaux d'images, ne peut pas être intéressante pour le cinéma.

Le temps a passé, et on est face à une réalité : la tragédie grecque (mise à part les considérations esthétiques) a été filmé. Ce que nous devons nous demander est jusqu'à quel point ce type de «mariages» interdisciplinaires sont compatibles et de quelle façon il faut les aborder.

Des réalisateurs comme Michael Cacoyannis, Pier Paolo Pasolini, Miklos Jancso, Liliana Cavani, Jules Dassin, parmi d'autres, ont donné une importance décisive dans leurs travaux à la reproduction filmique des thèmes de la tragédie grecque. De la même façon, plusieurs mises en scène, conçues originellement pour le théâtre, ont été enregistrés à travers l'œil diabolique de la caméra cinématographique (et de la vidéo). Les résultants sont assez différents et nous invite à réfléchir sur ce que l'on veut apporter au spectateur moderne par le biais de la tragédie cinématographique.

Face à la saturation d'images que domine la culture des dernières années, les films sur la tragédie grecque sont un exemple d'aller à contre-courant des normes de fictionalisation d'histoires à l'écran. Certes, le spectateur du cinéma réalise un «travail» d'abstraction et de re-interprétation avec un film qui s'éloigne des stéréotypes de construction filmique. L'adaptation d'une tragédie n'est pas une version «historique» des événements passés. Il se base dans l'idée de la «métaphorisation» du monde, de la construction d'un univers qui, en soi, est chargé de symboles et d'allégories. Il ne s'agit donc pas d'un péplum. Il ne s'agit pas d'un produit de consommation passive.

L'existence préalable d'un texte dramatique, implique que le film soit conditionné par une structure plus hermétique. La condition «mortelle» du théâtre détermine l'apparente persistance du cinéma. Et les résultants seront toujours polémiques.



Michael Cacoyannis, *Las Troyanas*, 1971. Imagen de carátula del DVD.

«Ce qui fait la vraie différence entre le cinéma et le théâtre c'est que le théâtre est fait pour être abattu par la marée montante alors que le cinéma est fait pour être conservé et multiplié», disait Vitez. Suivant cette phrase, l'idée la plus simple serait celle de la tragédie dans le cinéma comme une forme de conservation du passé, comme une sorte de philanthropie culturelle. Il y a ce type de travaux, bien sûr (Prométhée Enchaîné, de Gaziadis, Electre de A. Meletoupoulos, par exemple), mais le cinéma a aussi récupéré la tragédie attique comme une métaphore du monde contemporain et comme une forme vivante d'expérimentation visuelle.

Les intentions sont toujours les meilleures, mais les «spécificités» et les «interférences» tantôt de la tragédie, du cinéma présentent plusieurs problèmes.

Bensimhon, par exemple, faisait des calculs assez précis pour «comptabiliser» l'analyse. Il disait: «Dans un film de 100 minutes, par exemple, il y a environ 400 de temps semblables, c'est-à-dire 400 plans de 15 secondes chacun (soit 6000 secondes). En considérant la possibilité pour le film de constituer de grands cadres complets de temps, par le moyen

de ces symboliques de temps et les entr'actes (environ 400) qui les séparent (ou plus exactement les transitions) on constate facilement que la durée de tout l', ainsi compos, est plus rapide que sa dans la réalité, et l'enchaînement des événements, est lui aussi, plus rapide, et ce, sans que soit précipité, le rythme naturel du temps réel » (Bensimhon, p. 52).

Dans cette réalité mathématique (très relative, bien entendu, parce que dans des films comme ceux de Miclos Jancso, avec le discours du plan-séquence la mesure serait assez différente), le cinéma ne détruit pas seulement les spatio-temporelles de la tragédie, mais aussi l'ordre évolutif de l'action et, surtout, re-utilise le dispositif traditionnel de la mise en scène grecque.

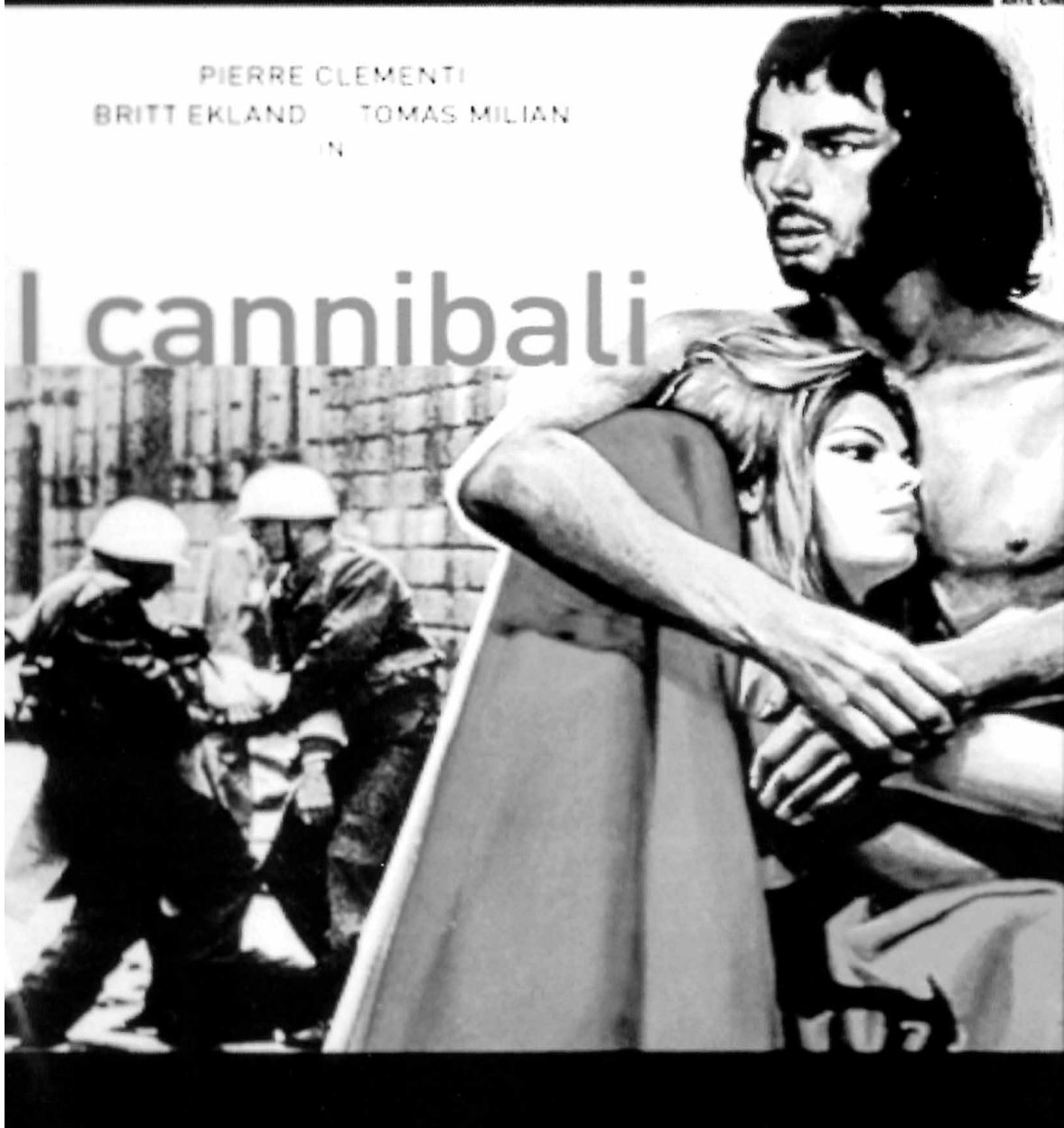
Cela peut ressembler, évident, mais il y a de nombreux exemples de films où les éléments du théâtre ont été soigneusement conservés et, malgré tout, le résultat est contraire au propos initial. Au contraire, des films qui ont rompu le respect aux structures et «lois» de la représentation traditionnelle, trouvent une force spéciale et sont ainsi plus proches aux textes d'origine.

GIANLUCA & STEFANO CURTI EDITORI

MIL  
ARTE CIN

PIERRE CLEMENTI  
BRITT EKLAND TOMAS MILIAN  
IN

# I cannibali



Liliana Cavani, *I cannibali*, 1970. Imagen de carátula del DVD.

Pour mieux comprendre ce paradoxe, il faut s'approcher de l'appareil théâtral grec et le confronter aux différentes re-interprétations face à la caméra. Également, la façon comme le Chœur, les personnages, les thèmes, les costumes, les conventions de la mise en scène ou l'espace ont existés dans le théâtre, sont l'ensemble de codes à l'œuvre pour le texte et pour sa «nouvelle vie» à l'écran. Parce que la dynamique d'un texte théâtral, les diverses lectures et leurs concrétisations divergentes «mettent en lumière des lieux d'indétermination (du texte), lesquels lieux ne sont d'ailleurs pas universels ni fixés à jamais, mais varient en fonction du niveau du lecteur, notamment de l'élucidation du contexte social» (Pavis, 2002, p. 390). Le cinéma établit un nouveau niveau de lecture et c'est pour cela que le théâtre se transforme à l'écran, pas seulement dans la forme, mais dans les propos et les contenus.

### **Les films tragiques**

D'après Jack J. Jorgens (1977), il existe trois formes d'adaptation des œuvres du théâtre au cinéma. Il y a plusieurs degrés que Jorgens dénomme comme des «Modes».

Aussi même Patrice Pavis (2002), établit une distinction similaire, mais plus compacte. Il parle de «deux grandes hypothèses» pour filmer le théâtre:

- «1. Filmer ce qui a existé comme représentation théâtrale, indépendamment du tournage.
2. Filmer ce qui n'a pas existé, comme représentation théâtrale, qui est spécifiquement présent, à la caméra avec quelques propriétés d'un événement théâtral» (Pavis, 2002, pp. 57-58).

Pour les adaptations de la tragédie grecque il faut faire une distinction dans la deuxième modalité, proposée par Pavis, parce que les exemples spécifiques nous présentent des variations qui nous obligent à faire des nouvelles catégories. L'adaptation des classiques au cinéma implique une relecture et une particulière.

On a fait la division suivante:

A) Films de mode «Théâtral» (ou «Théâtre film»): C'est-à-dire, ce sont les films qui utilisent le cinéma comme un moyen «transparent» pour enregistrer la scène. L'espace de l'action est statique, le cadre est limité, on remarque l'arche de l'avant scène et tout est concentré, sur les dialogues et les gestes

des acteurs. Par exemple: *Prométhée Enchaîné*, de Costas et Demetrios Gaziadis (1927/1971), *Electre* de A. Meletoupoulos (1938) et Ted Zarpas (1962), *Oedipus Rex* de Tyrone Guthrie (1956), *Les Perses* de Jean Prat (1961), *Electre* de Jean-Louis Ughetto (1972) et *Electre* d'Hugo Santiago (1986).

B) Films de mode «Réaliste»:

C'est la forme la plus fréquente parmi les metteurs en scène de cinéma inspirés par le théâtre. Les acteurs sont placés dans des locations «externes» à la scène, «l'ambiance» a une valeur si importante que les personnages, les histoires simulent une atmosphère de «réalité», de reconstructions d'une époque, d'une situation. On adapte les textes théâtraux au modus operandi du cinéma. Par exemple: *Oedipus the King* de Philip Saville (1967), *Antigone* de George Tzavellas (1961), *Electre* (1961), *Les Troyennes* (1971) et *Iphigénie* (1976) de Michael Cacoyannis.

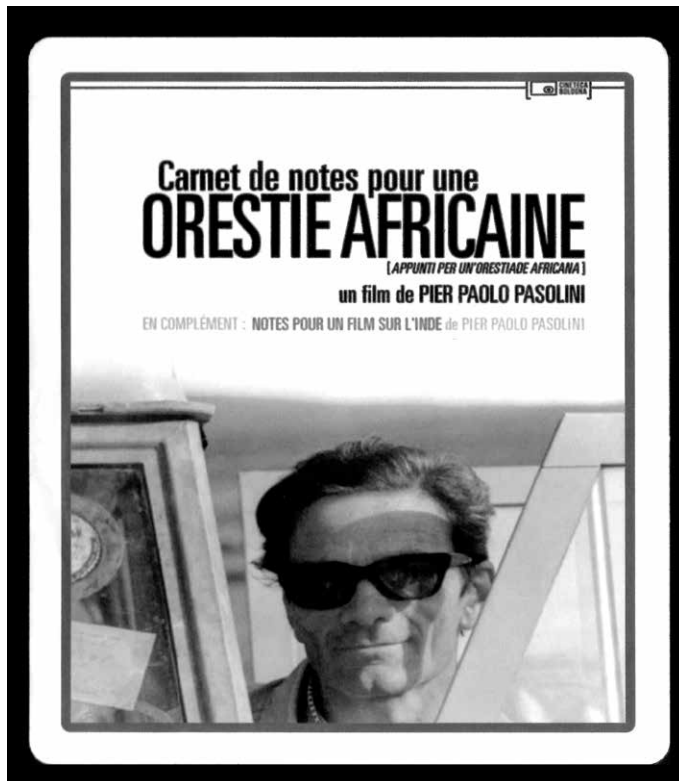
C) Films de mode «filmique»:

C'est quand le réalisateur va au-delà du théâtre et prétend devenir un «poète» de l'image ou simplement un «manipulateur» de formes. On cherche à trouver l'impact des mots avec d'autres moyens et on essaye de créer une ambiguïté, créative plus complexe que celle «réaliste». C'est, apparemment, le mode le plus intéressant, mais ce n'est pas la règle pour faire de bonnes adaptations du théâtre à l'écran. Ni le cinéma ni le théâtre n'ont de résultats importants avec seulement la transformation de structures d'une pièce écrite. Exemples: *I Cannibali* de Liliana Cavani (1970), *Promitheas se Deffero Prosopo* de Costas Ferris (1975), *Elektra* de Miklos Jancso (1975), *Edipo Re* (1967), *Médée* (1970), *Appunti per un'Orestiade Africana* (1970) de Pier Paolo Pasolini, *Phèdre* (1961), *A Dream of Passion* (1978) de Jules Dassin et *Antigone* (1992) de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

On va essayer de conserver ces trois catégories pour décrire et situer les vingt films basés dans les œuvres d'Eschyle, Sophocle et Euripide.

Ceux-ci sont les trois modèles qu'on propose pour regrouper les différents films à partir de la tragédie grecque. Comme tout essai typologique, ils ont des limites imprécises entre eux trois. On ne cherche pas la formulation d'une théorie générale





Pier Paolo Pasolini, Orestie africaine, 1970. Imagen de carátula del DVD

d'analyse, mais la possibilité d' de chaque film par rapport à un ensemble de conventions et de constantes communes.

A l'intérieur de ces modèles, on pourrait dire que s'imposent deux tendances: l'une qui a préféré garder les lignes fondamentales des textes d'origine, la composition de la fable et la structuration des actions. L'autre, a voulu transformer le déroulement de l'histoire, couper l'ordre des événements et, sur tout, a essayé de mélanger formes, structures, personnages, sujets et actions dans un nouveau système artistique autonome.

Pour mieux comprendre cette distinction, l'analyse de deux films comme *Electre* de Cacoyannis et l'*OEdipe Roi* de Pasolini, nous est utile pour établir les concordances et les distances entre ces types d'approximation aux classiques.

Avant nous allons voir avant comment les conventions de la tragédie grecque sont présentes dans

les adaptations filmiques. C'est-à-dire, les différentes manières d'intégrer le théâtre antique aux règles de construction dramatique de l'écran.

### **La tragédie grecque à l'écran: le nouveau labyrinthe**

On avait insinué, auparavant que le théâtre grec du Ve. siècle n'existait plus. On a conservé, les textes, mais pas la possibilité de constater les caractéristiques de sa représentation. Cependant, le cinéma, une forme spectaculaire qui est vivante quand sa mise en scène est morte, a essayé de prendre l'idée de la représentation tragique et de la transformer en images bi-dimensionnelles. Pour le théâtre la représentation s'ouvre et se ferme en elle même. Au contraire, le cinéma une vie réelle quand la vie réelle du tournage est fini. Le cinéma est un spectacle quand il se multiplie sur les écrans du monde. On peut voir donc *Electre* de Michael Cacoyannis dans n'importe quel pays. Curieusement, le théâtre antique, conçu pour devenir spectacle une seule fois. Il n'tait pas vou, à être multiplié.

Y-aurait-il des contradictions? Il y a surtout de nouvelles façons de recréer l'esprit de l'Antiquité. Vingt films rendent compte de la possibilité réelle de transformer les mythes classiques en sujets de cinéma.

Il n'y a pas beaucoup de «puristes» de l'écran qui parlent en bons termes de ces tentatives plus ou moins heureuses d'adaptation des classiques anciens. En fait, les magazines et les livres d'étude du «septième art» dédient peu d'espace à ces films. En ce qui me concerne, l'effort de rechercher dans les archives des Cinémathèques et des collections les plus insolites me paraît être fondamental. On y trouve les exemples parfaits pour analyser la relation «amour-haine» entre le cinéma et le théâtre. L'exercice de style continu du cinéma est y mis en évidence. Dans cette recherche permanente, on peut trouver de grands moments expressifs dans quelques films qui s'appuient sur la tragédie. Il n'y a pas d'antigones, d'electres, d'oe-dipes et de Medées. Ces personnages ne sont pas exactement les mêmes héros exaltés des textes classiques, mais ils sont leurs dignes héritiers. Des héritiers des médias, du *star system*, de l'interculturalité, et des contradictions (et aussi des concessions) que le monde du cinéma génère dans ses mécanismes de réalisation.

Mais les images projetées ne sont pas du tout similaires. Les films correspondent aussi à une contextualité à une culture, à une façon de confronter le monde, le langage et la vie même. C'est pour cela que la «collection» de court et long métrages à partir de la tragédie grecque est assez diverse. L'ensemble se compose de films de quelques mises en scène importantes; de jeux créatifs à partir d'arguments déjà connus; de réflexions idéologiques et personnelles sur les mythes classiques; de récréations contemporaines à partir de personnages de la tragédie; de versions mélodramatiques assez discutables; de lectures violentes et exaltés; d'adaptations «littérales» dans des espaces naturels; de récupérations de ruines des théâtres antiques pour «illustrer» les tragédies; de versions muettes «incunables» qui possèdent le charme de l'antiquité filmique; d'approximations à distance du théâtre filmé; de tentatives ratées de cinéma pour la scène; de documentaires qui «rêvent» d'Atrides du Tiers Monde; de versions «modernes» ou d'exemples de poésie visuelle.

La tragédie grecque est une tentation pour le cinéma, parce qu'elle a encore beaucoup de questions sans réponse pour les spectateurs d'aujourd'hui. C'est un point de départ pour la réflexion sur la condition humaine, sur les conflits de la création artistique et sur la nécessité d'aller aux sources de la culture pour expliquer le présent.

Pendant l'époque de recherche pour ce travail, il y a eu aussi à Paris plusieurs mises en scène de théâtre, à partir des textes tragiques, lesquelles nous invitent à revivre le monde ancien avec les innovations de notre modernité. En 1991 et 1992 on a vu, par exemple, *Les Bacchantes* (Théâtre de la Tempête), *Hécube* (Théâtre de Gennevilliers), *Ajax et Philoctète* (Théâtre National de l'Odéon), *Electre* (Royal Shakespeare Company/Deborah Warner), *Greek* (Théâtre National de la Colline) ou la tétralogie des *Atrides* (*Iphigène à Aulis*, *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*) du Théâtre du Soleil. Chacun de ces travaux nous présente une façon très particulière et différente de se confronter avec les modèles classiques, «pour y chercher une réponse à leurs propres questions, comment fonctionne le texte théâtral, comment le théâtre peut prendre en charge la condition tragique de l'homme, tragique de l'homme individuel et de sa socio-historicité» (Simon, 1991, N. 88-89).

Une relecture de la tragédie implique son emplacement dans des nouveaux codes de projection et d'interprétation. Dans le théâtre actuel, les textes classiques se transforment en un «méta-texte» de la mise en scène, dans la mesure où ils servent de réflexion à leur propre activité. Le résultat est souvent très intéressant, parce que le spectateur se plonge dans une nouvelle réalité scénique et peut exprimer l'idée de Nietzsche quand il disait: «si l'un de nous se trouvait soudain transporté, à une représentation théâtrale à Athènes, sa première impression serait d'assister à un spectacle étrange et barbare». Cette sensation existe aujourd'hui quand le théâtre trouve le ton pour actualiser la tragédie.

En ce qui concerne la relation de l'esprit tragique avec la musique, l'idée de Nietzsche de considérer que l'homme de la Renaissance imitait le monde de la tragédie grecque à travers l'opéra, est très intéressante pour notre réflexion. Dans le chapitre 19 de *La Naissance de la Tragédie* (Nietzsche, 1949), Nietzsche compare la genèse et l'évolution

de l'opéra (les origines du estyle représentative et, surtout, du récitatif) «avec les vérités éternelles de l'apollinisme et du dyonysisme» (Nietzsche, p. 124). Il disait que «l'opéra est le produit de l'homme théorique, de l'amateur critique et non de l'artiste (...). L'homme incapable d'art produit un nouveau genre d'art, du fait qu'il est le contraire même d'un artiste». Et il continue: «L'homme cultivé de la Renaissance demandait à l'imitation de la tragédie grecque, réalisée dans l'opéra, de le ramener à cette harmonie de la nature et de l'idéal, à cette réalité idyllique; il se servait de cette tragédie comme Dante se sert de Virgile...» (Nietzsche, pp. 127-129).

En effet, l'Opéra naquit à la Renaissance comme une nouvelle forme de récupération du grand spectacle scénique des cultures gréco-latines. Mais ce qui essayait d'être une sorte de substitution est devenu une discipline artistique avec une évolution très particulière.

L'opéra à profit, quelques fois des sujets et de la structure de la tragédie grecque (Monteverdi, Bocherini, Enesco, Strauss), parce qu'elle peut s'intégrer sans problème à l'univers musical. Quand on lit une Tragédie ancienne aujourd'hui, on est face à un texte presque sonore, rythmique. Le caractère poétique de chaque vers prétend trouver un ton exalté, imposant.

Ce n'est pas par hasard que les deux seules références qu'Aristote fait à l'énigmatique terme de la «catharsis» (Aristote, s.f., Livre VIII) soit au sujet de la tragédie et de la musique. L'opéra décrit une action, elle est théâtrale mais «lyrique», d'Après la définition la plus conventionnelle. N'importe quelle représentation d'opéra fonctionne chez le spectateur d'une façon directement émotionnelle. Elle est tamisée par la fascination que la musique exerce sur celui qui l'écoute. Aucune manifestation artistique n'est plus «viscérale» (et Nietzsche l'avait dit dans *La Naissance de la Tragédie*) que celle qui émane de l'impact purement sonore. La représentation du théâtre lyrique utilise la fable comme prétexte pour influencer la conscience la plus intime de l'auditeur et toucher ses pulsions sensibles.

Richard Wagner le savait et n'importe quel spectateur passionné du Festival de Bayreuth peut en témoigner sans aucune hésitation. Cela dit, quand

on écoute quelques opéras basés sur des histoires de la tragédie grecque, on peut constater que ces textes ont été créés presque comme des litanies, comme des voix déchirées, comme des stylisations de la réalité. Si on assiste à la représentation de *l'Elektra* de Richard Strauss (la récente mise en scène de D. Pountey à l'Opéra Bastille suffit à le démontrer) ou du grande opéra-fleuve *OEdipe* de George Enesco, on peut constater l'intégration parfaite de ces textes avec l'harmonie et le contrepoint musical. Il n'est pas du tout accidentel que la musique contemporaine (dès *l'OEdipe Roi* de Stravinski jusqu'à *L'Orestie* de Xenakis) s'adapte si bien aux mythes de la tragédie grecque. La structure sonore de ces oeuvres dramatiques est adaptable à une partition qui peut transformer son essence en harmonie et en mélodie.

Aujourd'hui, «le cinéma est devenu un des problèmes de l'opéra au seuil du XXI siècle » (L'Avant- Scène Opéra Cinéma, 1987). La question «pourquoi des films d'opéra?» est posée par tous les «lyrico hiles» et le public du cinéma. Cette question est similaire à celle que nous avons dans ce travail. Tragédie grecque, mise en scène, opéra, cinéma ont encore bien des choses à se dire. L'inter change de formes dans les pratiques spectaculaires d'aujourd'hui est une constante et un risque de la modernité. La tentation de la *Gesamtkunstwerk*, de l'oeuvre «la plus hautement communautaire» et de synthèse des arts, est latente quand se poursuit la fusion ou articulation de systèmes. Le cinéma a voulu souvent cette dénomination. Cependant, les disciplines artistiques plus elles s'unifient, plus elles se différencient.

L'établissement d'un parallèle entre le théâtre actuel et la tragédie classique, entre le théâtre et le cinéma, entre le cinéma et l'opéra est important dans la mesure où il enrichit les chemins pour des nouvelles productions de sens. En ce qui nous concerne, notre intérêt se concentre sur la description de comment se racontent les histoires de la tragédie grecque à l'écran. Si l'on établit un cadre d'analyse on pourrait peut-être sortir du labyrinthe. Sortir du labyrinthe de la réflexion pour entrer dans celui de la création.

## Références

A. Rey. D. Courty (ed.) (1985). Le théâtre. 1980. Paris: Bordas.

Aristote. Poétique. 1449b

\_\_\_\_\_. Politique. 8e. livre.

Baldry, H. C. (1971). The Greek Tragic Theatre. Londres: Chatto & Windus.

Bazin, A. (1990). Qu'est ce que c'est que le Cinéma? Paris: Editions du Cerf.

Bensimhon, G. (1971) La tragédie grecque et le cinéma. Thèse de 3e cycle. Lettres, Paris IV. (Dactylog.)

L'Avant-Scène Opéra Cinéma, mai 1987.

Jorgens, Jack J. (1977). Shakespeare on Film. Indiana: University Press.

McKinnon, K. (2013). Greek tragedie into film. New York: Routledge.

Nietzsche, F. (1949). La Naissance de la Tragédie. Trad. De Genviève Bianquis. Paris: Gallimard.

Pavis, P. (1987). Théâtre, modes d'approche. Barcelona: Editions Labor.

\_\_\_\_\_. (2002). Dictionnaire du théâtre. Paris: A. Colin.

\_\_\_\_\_, Helbo, A., Dines Johansen, J., Ubersfeld, A. (1987). Théâtre, modes d'approche. Bruxelles: Editions Labor.

Simon, A. (1991). Les Atrides. Revue de Théâtre Acteurs. N. 88-89.