

Philippe BRUNET, *Itinéraire d'un masque*, Lausanne, Favre, 2022, 190p.

Les antiquisants que nous sommes, les gens de théâtre, de la culture et bien au-delà ont encore un souvenir vif de l'émoi suscité, en 2019, par « l'affaire des *Suppliantes* » : la représentation de la pièce d'Eschyle, mise en scène par Philippe Brunet avec sa troupe du théâtre Démodocos, programmée à la Sorbonne le 25 mars, n'a pu avoir lieu, un groupe de militants, répondant à l'appel au boycott lancé sur les réseaux sociaux par plusieurs associations identitaires « antiracistes » (CRAN, LDNA, BAN), bloquaient l'accès de la salle tant pour la troupe et son directeur que pour le public, les uns comme l'autre étant violemment pris à parti¹. La raison invoquée par les meneurs de cet acte de censure caractérisée était l'utilisation par la troupe de maquillages et de masques foncés pour les personnages des Danaïdes, ce qu'ils assimilaient au *blackface* – pratique dénoncée par ailleurs comme raciste. En réaction à ces attaques, Philippe Brunet s'était exprimé et avait exposé sa démarche à quatre reprises par des communiqués, qui sont réunis dans l'annexe de l'ouvrage *Itinéraire d'un masque* qu'il vient de publier (p. 169-184). Au vu de l'emballement sur les réseaux sociaux, le 23 mars, avant la représentation donc, pour tenter d'éteindre l'incendie, un bref communiqué était posté sur la page facebook du théâtre Démodocos ; après l'empêchement de la représentation, le 19 avril, un deuxième, plus détaillé, fut diffusé sur le site internet du théâtre ; le 21 mai, c'était une tribune dans *Le Figaro*, reprise de la préface du livret accompagnant la représentation qui put se faire ce même jour, à l'appel du président de Sorbonne Université, devant 900 spectateurs (dont les ministres de la Culture et de l'Enseignement supérieur et plusieurs autres personnalités) réunis dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Enfin le 3 juin, Philippe Brunet publiait sur le site de Démodocos un court texte, « Après *Les Suppliantes* », qui faisait suite à cette représentation, pour remercier tous ceux qui avaient manifesté leur soutien (institutions, associations, personnalités) et se féliciter de ce qui s'était joué ce soir-là : « C'était quelque chose comme un idéal, la communauté citoyenne, rassemblée dans le cercle de l'amphithéâtre pour redécouvrir le prix de la transmission et du partage fraternel » ; il y formait un souhait : que « demeurent le geste de la Suppliante et son regard agrandi par le masque » et invitait en fin de texte à de nouvelles représentations, au dialogue avec la troupe, dont le travail avait été ainsi médiatisé, même si ce fut pour de mauvaises raisons : « Gageons que ce fut pour un bien, une meilleure compréhension » (p. 183-184).

Avec cette nouvelle publication trois ans après les faits, Philippe Brunet cherche, selon ses propres mots, « à faire le point » (p. 17), à aller plus loin qu'un rapide bilan, pour que la compréhension de sa

¹ Le réseau d'associations Antiquité-Avenir avait, en son temps, publié sur son site internet un communiqué de soutien à notre collègue Philippe Brunet.

démarche soit « meilleure », véritablement. Dès le titre et l'image en couverture, le lecteur comprend l'enjeu : « Itinéraire » invite à suivre le « masque » dans la construction de son parcours, parcours nécessairement complexe puisque « masque » renvoie à la fois à l'objet, au personnage théâtral et à la personne (ici de l'acteur)² – ce que la photo confirme, réunissant dans un même cliché les trois significations.



Antigone, Dionysies 2016, BNF ©photolot

Le geste est ambigu, puisque l'image peut aussi bien montrer le moment où l'acteur est en train de mettre son masque que celui où, une fois la représentation terminée, il l'ôte ; cela correspond exactement à ce que dit Philippe Brunet, pages 111-112 : « Je trouve très beau d'apercevoir le visage intérieur du comédien démasqué juste avant ou juste après la plénitude de son jeu de masque ». La sueur visible sur le bas du visage nous fait pencher pour la seconde interprétation, on peut y voir alors la métaphore de la mise à nu opérée par Philippe Brunet qui, dans son ouvrage, ôterait le masque³. Quoi qu'il en soit, c'est le masque qui est au centre de la couverture et, en effet, tout le texte tourne autour du choix du metteur en scène de faire porter un masque aux acteurs, soit maquillage soit objet. Cela relève de l'évidence, le théâtre étant par essence l'art du jeu et du déguisement, mais, vu les circonstances, le rappeler n'est pas inutile. Et ce d'autant plus que l'ouvrage répond en tous points aux attentes du lecteur ainsi suscitées. On n'a pas affaire à une justification face à ses accusateurs, ni à une argumentation contre la surdité de leur mauvaise foi, mais à une démonstration, par l'exemple en quelque sorte. Philippe Brunet opère un retour réflexif

² Comme les équivalents grec, *prosôpon*, et latin, *persona*.

³ On peut penser qu'il s'agit de Philippe Brunet lui-même, qui a joué le rôle d'Antigone (p. 87) ; le masque est fabriqué par Fantine Cavé-Ridet.

sur les différents paris et défis qui ont jalonné son existence, son parcours d'homme de théâtre et sa carrière de professeur de grec ancien, itinéraire dont sa mise en scène des *Suppliantes* est une illustration parmi toutes celles portées par la troupe du théâtre Démodocos depuis qu'il l'a fondé en 1994. Or ce spectacle, créé en 2016, est devenu le révélateur d'un contexte culturel nouveau, la *cancel culture*. Cela demandait que soient éclaircis une démarche, un travail qui reposent précisément sur des valeurs aujourd'hui en danger – et pas seulement aux yeux de quelques militants excités. Il fallait faire porter sa voix au-delà du cercle des antiquisants et amateurs de théâtre antique : l'enjeu de l'affaire n'est pas que personnel ni même que théâtral, il touche les humanités en général, et singulièrement les langues anciennes.

L'ouvrage comporte, clin d'œil dramaturgique, un prologue et un épilogue, encadrant trois parties : « Itinéraire » (p. 29-52), les années de formation ; « Naissance du théâtre » (p. 53-125), cœur de l'ouvrage, une vie au service du théâtre ; et « *Les Suppliantes* entre fiction et réalité » (p. 127-154), confrontation entre la pièce d'Eschyle et l'actualité de la *cancel culture*. L'auteur, tout « en cheminant par sauts et gambades » (p. 25), avec des digressions et anecdotes qui agrémentent la lecture, suit la chronologie de la démonstration : comment s'est construite cette vie, par et pour le théâtre, cet art du vivant et du collectif, par et pour la poésie antique, dans le but de faire entendre et voir les textes antiques à la fois dans leur langue et métrique d'origine, le grec ancien, et dans leur traduction renouvelée en français. Solliciter la vue et l'ouïe pour ressentir et faire ressentir la pulsion dionysiaque à l'œuvre dans toute représentation de ces chefs d'œuvre antiques.

Les sous-parties du prologue, « Le pari », « Censuré », « Vos papiers !! », donnent le ton, la colère encore sous-jacente affleure. Le rappel des faits est l'occasion pour l'auteur de dénoncer doublement, en tant qu'individu et en tant que metteur en scène-acteur, la mauvaise foi de ses accusateurs, leurs postures victimaires qui enferment dans une identité, et de récuser ces assignations identitaires, avec les risques de dérives terroristes et fascistes qu'elles comportent. Sans s'inscrire dans une démarche de militant, il présente son livre comme une réponse au « Qui êtes-vous ? », « injonction » qui lui a été faite à lui le Blanc qui joue le Noir (p. 24).

Les éléments biographiques constituent l'essentiel de la partie « Itinéraire », depuis ses origines franco-japonaises jusqu'à son entrée à l'ENS puis sa carrière universitaire d'helléniste : professeur en langue et littérature grecques à l'Université François-Rabelais de Tours et, depuis 1999, à l'Université de Rouen Normandie, membre de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles. L'accent est mis sur les aspects essentiels : un multiculturalisme originel qui s'élargit dans l'espace (au Japon s'ajoutent, par des contacts directs ou indirects, les Amériques du Nord et du Sud, l'Afrique, l'Inde, la Chine), et dans le temps avec la plongée dans l'Antiquité gréco-latine. Une succession de découvertes sont autant de révélations pour l'enfant ou le jeune homme : Homère (d'abord *L'Illiade*, puis *L'Odyssée*), Sappho, Pindare ainsi que la poésie allemande ; le théâtre,

classique et surtout nô, et plus tard celui de la troupe d'Ariane Mnouchkine, « mélange bariolé de culture méditerranéenne et d'Orient indianisant ou nipponisant » (p. 34) ; la fascination pour les langues étrangères et anciennes, surtout le grec ancien vers lequel il se tourne relativement tard et qu'il choisit pour sa thèse, dirigée par Jean Irigoien et soutenue en 1992 à la Sorbonne, *Le vers dactylique lyrique dans la tragédie grecque*. Ces éléments se combinent dans son travail de traducteur de textes poétiques grecs, lors d'ateliers de traduction, stimulé par des rencontres décisives avec des traducteurs, André Markowicz, Stephen Daitz ou Bob Stoner, dont l'objectif est commun : restituer dans la langue de traduction la métrique, le rythme de la langue ancienne originale⁴. En l'occurrence transposer les hexamètres grecs en hexamètres français pour ainsi retrouver la priorité formelle du théâtre grec, telle que l'avait soulignée Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (1872)⁵ : que, par la langue, la présence de Dionysos s'impose sur scène, via les personnages, en même temps que celle d'Apollon dont le chœur exprime l'harmonie (p. 42-43). Cela aboutit à la fondation de l'association Démodocos en 1994, puis à la création du festival des Dionysies en 2006, où sont présentées des mises en scène théâtrales ou lectures poétiques bilingues. Le titre de la partie suivante, « Naissance du théâtre », écho de celui du texte de Nietzsche, retrace en détail les différentes étapes qui ont conduit Philippe Brunet de sa première mise en scène de la pièce d'Eschyle, *Agamemnon*, à celle des *Suppliantes* et à la représentation empêchée de 2019. « La force sublime de la tragédie, ce serait le grec ancien » (p. 72) est l'idée fondatrice de cette « naissance » du théâtre, à rebours des règles habituelles de traduction, contre l'orthodoxie en la matière dans les productions classiques⁶. Produire un texte français, le scander comme une voix grecque. Cela ne peut résulter que d'un travail collectif : étudiants avec collègues, évidemment, mais aussi participation d'un grand nombre d'artistes et artisans pour la création de la musique, des décors, des chorégraphies, des costumes et des masques. Tout au long de son ouvrage, l'auteur rend hommage aux nombreuses rencontres artistiques qui ont enrichi la réflexion et la pratique de la troupe : américain, africain, russe ou chinois, peintre, musicien, danseur ou cinéaste. Il a le souci de nommer également les personnes qui, dans les tournées en divers lieux de France ou de Grèce, ont accueilli les représentations, et les différents acteurs qui se sont succédé dans les reprises et qui ont tous joué le jeu proposé avec ses variations : plusieurs acteurs pour un même rôle, voix qui s'interchangent ; et inversement, un même acteur pour plusieurs rôles – comme à l'origine – ; présence simultanée d'un acteur muet et d'un autre récitant, place du chœur augmentée, élaboration exigeante de la chorégraphie, de la gestuelle. La part belle est faite, évidemment, au masque, en partant du premier, un masque nô de bois, pour Darios dans *Les Perses*, « qui allait

⁴ Parmi les traductions de Philippe Brunet, signalons celle de *L'Illiade* au Seuil, 2010.

⁵ Giorgio Colli, Mazzino Montinari (éd.), Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (trad.), Gallimard, Folio-Essais, 1989.

⁶ Raison d'un soutien souvent parcimonieux de la part des institutions académiques.

amener tous les autres » (p. 74), après divers essais de fabrication (matériau, style) pour arriver à une formule idéale élaborée par Fantine Cavé-Ridet – voir celui de la couverture. Dans cette dynamique collective, pas de place pour les postures égocentrées. Plusieurs pages concernent l'expérience physique de l'altérité à travers le jeu théâtral, par exemple lors de la projection à Niamey d'une représentation des *Perses*, sur l'instigation du cinéaste ethnologue Jean Rouch (p. 67-70) : la transidentité est à l'honneur, homme jouant une femme, un Blanc un Noir, ou inversement. La sous-partie « La mort du théâtre ; le théâtre par-delà la mort » (p. 73-79) approfondit le rapport entre le jeu et la mémoire, la répétition des spectacles qui fait à chaque fois revivre dans le présent les mythes et les héros du passé : l'actualité de ces textes antiques s'impose, on y entend des échos à la réalité politique moderne.

C'est en partant de l'évocation de la mise en scène d'*Antigone* (2006) que le travail autour du masque est rapporté avec le plus de précision (p. 84 à 124), à la fois dans son histoire, sa fabrication, ses caractéristiques techniques, ses variations et sa portée : « Insensiblement, nous étions devenus une troupe de théâtre masqué » (p. 106). *Le double destin du roi Œdipe*, captation d'une représentation de la pièce de Sophocle, fait voir « les rituels mystérieux par lesquels un personnage chausse ou déchausse son masque⁷, puisque c'est le propre de la théâtralité que de définir à tout instant cette identité d'adoption dans laquelle on entre et de laquelle on tente de sortir » (p. 111). Ceux qui en dénonçaient l'usage « raciste » trouveront là la meilleure réfutation de leurs critiques. Parallèlement, ou plutôt conjointement, une équipe de traducteurs accomplit un travail permanent sur les textes, avec l'ambition que le grec ancien et le français moderne se valorisent réciproquement, avec un rythme et des mélodies (dus à François Cam), au plus près de l'harmonie ancienne ou parfois anharmoniques, le tout dans « le même but d'exaltation dionysiaque » (p. 115). Les spectacles de ce théâtre expérimental, et par là même en constante évolution, ont été applaudis pendant plus de vingt-cinq ans, pour leur ambition de créer « un théâtre à l'échelle du monde » (p. 119), c'est-à-dire non pas mondialisé mais s'efforçant de restituer une vision géopolitique, comme celle d'Eschyle chez qui « les vagabonds du destin errent du Caucase aux terres éthiopiennes, de Troie à Mycènes, d'Égypte en Argolide, de Sidon à Thèbes, de Salamine à Persépolis » (p. 120). C'est précisément cette ambition que l'actualité de 2019 vint heurter de plein fouet empêchant une nouvelle représentation des *Suppliantes*, spectacle joué depuis 2016.

La dernière partie et l'épilogue reviennent sur cet épisode, qui a acquis un statut d'emblème de la censure prônée par la *cancel culture* que revendiquent les mouvements antiracistes se réclamant *woke*. Après avoir démontré que tout dans sa vie et sa pratique est constamment ouverture à l'Autre, la conclusion qui s'impose est qu'on s'est trompé de cible en s'en prenant à lui. Philippe

⁷ Comme l'illustre précisément la photo de couverture.

Brunet cherche alors à son tour à comprendre le pourquoi de l'attaque contre sa personne en tant que directeur de Démodocos. Le lecteur est sensible au fait que l'auteur, dont la blessure n'est visiblement pas complètement cicatrisée, nous fasse partager ses interrogations finales. Il ne reprend pas le ton du prologue quand il tente de trouver l'explication des attaques survenues dès 2018 contre le maquillage foncé des personnages, en retraçant la chronologie des représentations et des photos volées pour être vilipendées sur les réseaux sociaux comme preuve du *blackface* colonial et ségrégationniste, et donc de son prétendu racisme. Les arts de la scène sont « dans la trans-appartenance » (p. 136), le maquillage et le masque étant parmi les outils de ce passage vers l'Autre, pour l'acteur comme pour le spectateur, le temps de la représentation. L'enjeu fondamental de l'affaire, la liberté d'expression artistique, est clairement et calmement exprimé, avec plusieurs exemples de mises en scènes contemporaines, théâtrales ou cinématographiques, qui opèrent des choix esthétiques variés. Cependant mettre en avant la liberté du jeu théâtral ne suffit pas à justifier les choix du directeur de troupe, car après tout le *blackface* des *minstrel shows* américains faisait partie aussi d'un spectacle scénique. La réponse se trouve dans l'ignorance de ses accusateurs concernant les Grecs et leur théâtre : l'analyse détaillée que l'helléniste propose de plusieurs de ses mises en scène, *Agamemnon* et *L'Orestie*, *Antigone*, *Les Perses*, *Prométhée enchaîné*, ou encore la comédie des *Grenouilles*, éclaire le lecteur non averti sur la profondeur de ce théâtre antique, qui pose les questions fondamentales du rapport des hommes aux dieux, à la mort, au destin, à la mémoire, au passé, au mythe, au pouvoir...et à l'Autre, quelle que soit sa couleur, barbare ou grecque, sans racisme⁸. On s'est aussi trompé de cible en s'attaquant aux *Suppliantes*.

Dans les dernières pages de cette partie, Philippe Brunet établit un parallèle inattendu entre le militant identitaire et le comédien tragique. S'ils ont en commun de représenter un Autre, l'un la victime, l'autre le personnage, si tous les deux peuvent être atteints de « folie », le premier obéit à « une stratégie du singulier : l'enfermement dans un dogme auquel il voudrait réduire les autres », au lieu que l'acteur du théâtre grec choisit, « comme Homère, l'ivresse contradictoire du multiple et non l'unicité du singulier » (p. 154) – formulation quasi nietzschéenne qui résume parfaitement l'écart irrémédiable qui les sépare.

⁸ La question identitaire est largement documentée et débattue concernant l'Antiquité (pour une première approche voir le n°73 de la revue *Pallas*, 2007, « Identités ethniques dans le monde grec antique », et la conclusion « Un bilan : quelques pistes » de Michel Bats, p. 235-242. Concernant plus précisément le racisme envers les Africains résultant du commerce triangulaire, on s'accorde à ne pas le considérer comme systémique ni théorisé avant le 18^e siècle, voir *Les Mondes de l'esclavage. Une histoire comparée*, Paulin Ismard, Benedetta Rossi, Cécile Vidal (dir.), Seuil, 2021 ; également Benjamin Isaac, qui a introduit la notion de « proto-racisme », *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton University Press, 2004, Maurice Sartre, « Les Grecs et les Romains étaient-ils racistes ? », *L'Histoire*, n°291, oct. 2004, ou Miriam Eliav-Feldon, Benjamin Isaac, Joseph Ziegler (dir.), *The Origins of Racism in the West*, Cambridge University Press, 2012.

Que l'on ait suivi le travail de Philippe Brunet depuis ses débuts, ou qu'on l'ait découvert à l'occasion de l'affaire des *Suppliantes*, cet ouvrage offre une vue d'ensemble de sa démarche et précise l'articulation des différents plans de sa recherche, rappelant ou révélant l'arrière-plan, le hors scène de sa pratique théâtrale : leçon d'une vie, généreuse et exigeante, engagée au service de la transmission de l'héritage antique dont l'humanisme demande à être revivifié par la langue et le spectacle théâtral⁹, dans une relation étroite à la mémoire, sans ethnocentrisme car incluant la présence de l'Autre.

Nous terminerons par une interrogation : si le président du CRAN a reconnu que les masques « n'ont rien à voir avec du *blackface* » (p. 163), qu'en est-il de l'UNEF, qui avait également appelé au boycott ? On ne saurait trop conseiller à tous les étudiants en lettres (classiques et modernes), ou en sciences humaines (histoire, philosophie, histoire de l'art), à la Sorbonne et ailleurs, la lecture de cet ouvrage stimulant dont l'objectif initial d'une « meilleure compréhension » est largement atteint. Et ce surtout à l'heure où, comme le rappelle à plusieurs reprises l'auteur (p. 41, 72 ...), les enseignements de langues anciennes sont en voie de disparition dans notre système éducatif, tant dans le secondaire qu'à l'université, où les attaques contre les humanités en général viennent de toutes parts, d'un militantisme identitaire mais aussi des institutions elles-mêmes.

Emilia Ndiaye
Mai 2022
©Antiquité-Avenir

⁹ Comme en témoigne le titre de sa performance au vernissage de l'exposition "Un humanisme à réinventer" à Louvain la-Neuve le 18 Octobre 2018, pour le 500e anniversaire de l'inauguration du Collegium Trilingue (grec, latin, hébreu) de l'UCL : les 52 premiers vers de *L'Illiade* en grec ancien restitué et en hexamètres français, avec accompagnement de lyre éthiopienne.