

## Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne

Sylvie Patron

► **To cite this version:**

Sylvie Patron. Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne. Les Cahiers de la Comédie Française, 1997, pp. 48-53. <hal-00698639>

**HAL Id: hal-00698639**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00698639>**

Submitted on 28 Mar 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LE GROUPE DE THÉÂTRE ANTIQUE DE LA SORBONNE

Le Groupe de théâtre antique, initialement Groupe théâtral antique de la Sorbonne, a été créé en janvier 1936, à l'initiative de Roland Barthes et de Jacques Veil, bientôt rejoints par Jacques Chailley, Jean Ritz et Nikita Elisseeff, dans le but de remettre en lumière les pièces du théâtre grec et romain, de leur rendre vie, de les faire mieux connaître et aimer du public. Evoquer ses années de formation, c'est poser le premier jalon de l'histoire d'un groupe de théâtre amateur, encadré par de jeunes professionnels de renom<sup>1</sup> et inspiré par la démarche de Jacques Copeau, qui précède l'essor des Jeunes Compagnies<sup>2</sup>.

Des années d'avant-guerre, il reste naturellement peu de traces. Peu de traces écrites : des statuts, des lettres, un Livre d'or et quelques dossiers de presse ; des programmes aussi. Les programmes des *Perses* de 1936 et de ses nombreuses reprises, celui d'*Amphitryon* en 1937, celui d'*Antigone* en 1939, sont pour le Groupe une façon de s'afficher, de s'expliquer, de faire le point. Ils donnent tout leur sens aux représentations en les inscrivant dans un projet inédit. Ils disent quelque chose du statut de l'amateur à la veille de la seconde guerre mondiale.

---

<sup>1</sup> Parmi eux, Maurice Jacquemont (né en 1910) : ex-Comédien routier, metteur en scène des Théophiliens de 1933 à 1936, et des Antiques à partir de 1936, cofondateur du Théâtre des Quatre Saisons en 1936 ; et Jean Dasté (né en 1904) : ex-Copiau, cofondateur du Théâtre des Quatre Saisons.

<sup>2</sup> Nées avec le Concours annuel des Jeunes Compagnies théâtrales, organisé par la Direction Générale des Arts et Lettres (première édition en juin 1946, prix amateur et professionnel).

Le théâtre amateur, tel qu'il est envisagé dans les programmes du Groupe, se rattache à une communauté qui lui fournit les cadres de sa pratique, ses lieux de représentation et une partie de son public. Il se définit par la spécificité de son répertoire. Il se distingue de la profession par un certain nombre de traits : manque de formation et d'entraînement, durée de préparation des spectacles et non-obligation de produire, limitation des représentations ; et s'en rapproche par certains autres. Tels seront les trois points abordés dans cet article.

L'idée de la communauté que partagent les membres du Groupe de théâtre antique peut se résumer en une formule, datée des débuts du XIIIe siècle et rappelée dans le programme d'*Amphitryon* : "*l'Université des maîtres et des étudiants*". S'il n'est pas question d'abolir les différences (âge, condition sociale, rapport à la parole et au savoir), reste qu'un rapprochement s'effectue, par le biais du théâtre, entre les maîtres et les étudiants. Les maîtres sont non seulement remerciés ("*Le comité d'organisation tient à remercier MM. les professeurs de grec de la Faculté des Lettres*", "*MM. les professeurs de langue et littérature latines, dont les conseils nous ont été si précieux*"), mais abondamment cités ("*Grâce à la complaisance de l'administration du théâtre de l'Atelier, nous pouvons reproduire ici quelques fragments d'un article de M. Mazon, paru dans un numéro de Correspondance, aujourd'hui épuisé*"). Ils sont invités par les étudiants à s'exprimer selon leurs compétences : "*Il leur a semblé opportun qu'ici un de leurs maîtres (...) rappelle, à ceux des spectateurs à qui la dramaturgie attique*

*n'est plus ou n'est pas bien familière, ce qu'était, il y a vingt-quatre siècles, une tragédie comme Les Perses*". C'est à eux qu'est dévolu le rôle de présenter la tentative des *Perses* en 1936 (*"Pour la première fois en Sorbonne, un groupe de nos étudiants entreprend de représenter, traduite en français, une tragédie antique dont, préparant la licence, ils ont eu à étudier le texte grec"*) et de la faire entrer dans la légende, un an plus tard, en 1937 (*"Nos jeunes et chers Antiques sont les enfants des Théophiliens<sup>3</sup>. Je me souviens toujours du soir du Festival Rutebeuf, au début de janvier 1936, où Barthes et Veil vinrent nous trouver dans le cabinet de Louis Liard, parmi la compagnie céleste et infernale à demi dévêtue pour me demander ce que je penserais d'une résurrection du théâtre antique analogue à celle que nous avons entreprise pour le théâtre médiéval. On pense avec quel enthousiasme je les encourageai, promettant de leurs prêter tous nos techniciens et l'appui de notre expérience. On sait que le succès couronna leurs efforts et nous avons encore devant les yeux l'admirable représentation des Perses dans la cour de la Sorbonne, le 3 mai 1936"*). Ces phrases d'un autre âge sont signées André Plassart et Gustave Cohen, respectivement professeurs de grec et de littérature française à la Sorbonne. Les étudiants, eux, sont anonymes et relativement effacés (*"Pour faire suite aux articles de nos maîtres, MM. Plassart et Mazon, nous croyons nécessaire de donner quelques précisions sur*

---

<sup>3</sup> Groupe fondé en janvier 1933 par les étudiants de Gustave Cohen pour revisiter les miracles, drames, farces et autres formes du théâtre médiéval. Leur nom vient du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, présenté salle Louis Liard dans un décor inspiré par les scènes sculptées au tympan du croisillon nord de Notre-Dame de Paris.

*notre tentative*”). Leurs interventions gagneront en longueur et en assurance dans les programmes des représentations ultérieures.

En un sens, les premiers programmes du Groupe constituent une étape intermédiaire entre les cours et la scène, entre l'étude philologique et le travail théâtral. Ils mettent à profit les enseignements dispensés dans le cursus de lettres classiques de la Sorbonne. Ils se font aussi les gardiens des valeurs de l'histoire littéraire : le respect absolu du texte (*“Nous avons eu soin de traduire le texte aussi littéralement que possible”* , *“Le texte est celui de la collection Guillaume Budé, traduit par notre maître, M. A. Ernout (...) nous nous sommes contentés de faire quelques brèves coupures, de condenser quelques phrases, quelques moments du dialogue : encore cela a-t-il été avec prudence et scrupule ; le spectateur peut être ainsi assuré qu'il entend le texte intégral de Plaute”*, *“La traduction enfin est notre œuvre propre. En effet, nous n'en avons trouvé aucune qui remplît à la fois toutes les conditions que nous lui demandions : nous la désirions exacte et intégrale, mais aussi jouable”*), la recherche et l'érudition (*“pour Amphitryon comme pour Les Perses, nous avons fait nous-mêmes le travail de recherche”*, *“nous avons pris comme base les articles des Encyclopédies de Daremberg et Saglio et de Pauly-Wissowa”*, *“nous avons consulté les ouvrages de Baumeister, Wiesler, Heydemann”*, etc.).

Comme son nom l'indique, le Groupe de théâtre antique possède un répertoire qui lui est propre. Sur ce point, il faut noter une petite hystérie de la restitution ou de la réparation, marquée dans

les programmes par l'usage appuyé de verbes comme “*rendre*”, “*remettre*”, “*restituer*” ou encore “*retrouver*”. Retrouver une vérité du théâtre antique, étant entendu que cette vérité a été perdue. Tous les efforts du Groupe sont dirigés contre un état du théâtre, public ou privé, qui édulcore ou qui néglige les pièces du répertoire antique. Et tous les partis auxquels ils s'arrêtent prennent un caractère polémique. Ainsi, on l'a vu, le parti pris de traduction littérale, mais aussi le respect de l'ordre et de la proportion des scènes (*parodos* ou chant d'entrée du chœur, *epeisodia* et *stasima*, dialogues et chants en place, *exodos* ou sortie du chœur) ; ainsi le rétablissement du chœur dans le rôle d'acteur multiple qu'il avait dans l'Antiquité, et l'adoption du masque pour accentuer l'expression dramatique et pour préserver l'impersonnalité des acteurs ; ainsi l'introduction dans la mise en scène des couleurs, de la vie et du mouvement. “*On voit comment est fausse l'idée si répandue que la tragédie grecque n'offrait au spectateur qu'une suite de tableaux vivants : des acteurs figés dans une attitude de bas-reliefs sur une scène étroite et élevée, tandis qu'un chœur les regardait d'en bas le cou tendu*” : sous la conduite de Paul Mazon, c'est l'idée opposée que les membres du Groupe s'emploient à développer. Bref, au Groupe de théâtre antique, le retour à la tradition (“*D'une façon générale, nous nous sommes conformés à la tradition*”, “*Les acteurs antiques jouaient avec des masques, nous avons repris la tradition*”, etc.) rend un son plus moderne que les adaptations modernes.

Parmi les différentes pièces issues du répertoire antique, les programmes des années 30 tracent aussi les limites d'un choix. “*Les Perses offrent ce caractère particulier de traiter d'un événement*

*contemporain*”, “*Ce ton de dignité, ce sentiment de l’honneur, on le chercherait en vain dans les autres comédies de Plaute*”, “*Ce chef d’œuvre de Sophocle apparaît à juste titre comme le modèle idéal de la tragédie*” : on note, sans s’en étonner, la récurrence des tours distinctifs ou superlatifs. A trois ans de distance, les raisons invoquées pour le choix des *Perses* et celui d’*Antigone* sont pourtant contradictoires. On a d’un côté une pièce dont le chœur des Fidèles forme le personnage principal, de l’autre une pièce dont l’intérêt est tout entier concentré autour de deux personnages, Antigone et Créon. Le passage de l’une à l’autre est l’occasion d’un renouvellement. Quant à *Amphitryon*, pièce latine, de style comique, elle fait exception dans l’itinéraire du Groupe. Alors qu’un des programmes met en avant “*l’éternelle beauté du théâtre antique*”, il est clair que la création des *Perses* en 1936 et plus encore celle d’*Antigone* en 1939 visent aussi l’actualité<sup>4</sup>. En témoigne l’argument des *Perses*, résumé par André Plassart : “*en ne se contentant pas de sa terre d’Asie, en asservissant l’Hellespont sacré, Xerxès a péché par orgueilleuse démesure. La suprême leçon qu’il convient même au vainqueur d’entendre, Eschyle la fait énoncer par cette bouche d’ombre : ‘Zeus châtie les pensées trop superbes et s’en fait rendre des comptes écrasants !’*”. Un autre témoignage est apporté par cet extrait de Louis Séchan, reproduit dans le programme d’*Antigone* : “*c’est elle qui proclame à la face du tyran la souveraineté des lois dont la divinité illumine la conscience de l’homme, et c’est elle aussi qui a jeté le cri magnifique : ‘Je suis née pour partager, non point la*

---

<sup>4</sup> Actualité marquée par l’installation de régimes fascistes en Europe, avec leurs alliances et leurs politiques d’expansion territoriale (cf. chronologie).

*haine, mais l'amour !*” . Si l'on en croit les journaux de l'époque ou la mémoire des survivants, le public ne s'y est pas trompé.

Malgré les moyens limités dont ils disposent, les étudiants du Groupe de théâtre antique ont apparemment les mêmes visées que des professionnels. Ici, ils assument une responsabilité historique : *“Puisse notre tentative atteindre son but et permettre ainsi aux étudiants et aux maîtres, aux profanes et aux initiés, aux artistes et aux humanistes d'apprécier d'une manière désormais plus directe l'éternelle beauté du théâtre antique”*. Là, ils revendiquent le bien-fondé de leur démarche : *“Pour Amphitryon comme pour Les Perses, nous avons fait nous-mêmes le travail de recherche et nous désirons justifier ici certains partis que nous avons adoptés pour la réalisation de notre spectacle”*. Partout, ils ont l'air de se défendre à l'avance d'une éventuelle accusation d'amateurisme.

On distingue plusieurs types d'énoncés remplissant cette fonction. Il y a d'abord ceux qui mettent l'accent sur les contraintes à respecter : *“Notre présentation reste donc une adaptation, mais une adaptation qui n'est pas libre et qui s'inspire toujours des données de l'archéologie”*. La notice musicale de Jacques Chailley<sup>5</sup> est particulièrement désignée pour servir d'exemple. Sa première phrase devance les objections : *“La musique des Perses n'a pas été écrite au hasard. Autant que le permet la parcimonie avec laquelle*

---

<sup>5</sup> Jacques Chailley (né en 1910) : étudiant à la Faculté des Lettres de Paris et membre du Groupe d'études françaises, élève puis secrétaire général du Conservatoire National Supérieur de Musique, cofondateur des Théophiliens et fondateur de la Psallete Notre-Dame en 1933, cofondateur des Antiques en 1936.



*les Grecs nous ont laissé des documents précis et utilisables, nous nous sommes soumis à toutes les règles de composition qui nous sont connues*". La suite, d'une haute technicité, traite successivement de la répartition des parties parlées, déclamées et chantées ("*faite d'après les indications de M. Mazon*"), du rythme (qui "*se modèle rigoureusement sur le rythme du texte grec*"), de la mélodie ("*elle aussi soumise à des lois précises*") et de la tessiture (qui "*n'est pas non plus indifférente*"). Dans le programme d'*Antigone*, s'ajoute à cela le souci de différencier Eschyle et Sophocle par le traitement des chœurs, l'analyse des rythmes et l'utilisation raisonnée des gammes, diatonique, chromatique et enharmonique.

Il y a aussi tous les énoncés qui, pour le dire vite, consistent à faire de nécessité vertu. Le choix des instruments de musique est ainsi justifié, lors de la création des *Perses* : "*Outre les raisons pratiques qui nous restreignaient, il nous a semblé qu'une simple flûte à bec avait plus de chances de rendre fidèlement ce que l'on imagine de l'aulos antique*" ; et lors de la reprise de la pièce en 1939 : "*L'impossibilité d'approcher avec vraisemblance ce que pouvait être l'aulos ou la flûte double antique nous a conduits à un parti plus audacieux : nous sommes persuadés d'avoir été plus fidèles en nous attachant à l'esprit plutôt qu'à la lettre et en choisissant pour le représenter le plus moderne des instruments : les Ondes Martenot<sup>6</sup>*". La préférence donnée au demi-masque plutôt qu'au

---

<sup>6</sup> L'instrument d'Ondes Musicales Martenot, du nom de son inventeur, est un instrument à clavier utilisant les vibrations créées par des lampes de radio à l'aide de circuits électriques appropriés. Il est tenu ici par Janine Duparcq de Waleyne.

masque traditionnel et à des costumes aussi éloignés que possible de l'hypertrophie, pour reprendre un mot de Barthes, est également déterminée par la nécessité. Quant à la convention qui veut que les rôles de femmes soient joués par des hommes, elle n'a pas toujours été de mise au Groupe théâtral antique. A l'origine, le rôle de la reine des Perses était tenu par une étudiante (*“Mlle Marie Dienesch, qui a bien voulu assurer le rôle d'Atossa, malgré le peu de loisirs dont elle disposait”*). Est-ce à cause du reproche qui leur a été fait par certains critiques dramatiques, un peu plus avertis que les autres des usages du passé ? Est-ce parce que les voix masculines portent davantage, ou pour des raisons plus secrètes ? Toujours est-il que, dans la mise en scène d'*Antigone*, les étudiants s'attribuent tous les rôles, ceux d'Ismène et d'Antigone comme ceux de Créon et de son fils : *“Nous confions sans hésitation les rôles féminins à des jeunes gens. Notre expérience quoique jeune nous a en effet prouvé que cette solution présente plus d'avantages que d'inconvénients et, puisque nous cherchons à retrouver l'esprit du théâtre antique, nous ne pouvons que nous en rapprocher en nous conformant à cette règle absolue”*.

On trouve enfin des énoncés où la crainte que le manque d'entraînement et de technique ne soit trop apparent dans les performances du Groupe se formule en termes affectifs. Il importe avant tout de *“persévérer dans une entreprise à laquelle nous nous consacrons de tout notre cœur”*, de *“restituer une émotion appropriée au service de l'œuvre littéraire”* et de *“faire ressentir aussi fidèlement que possible les sentiments que nous éprouvons à la lecture de la tragédie”*. Seules la *“foi”* et la *“croyance au bel et*

*bon*” ne doivent pas faire défaut. Et Jacques Chailley de conclure :  
“*Nous tenons à insister sur ce fait : ce sont les étudiants eux-mêmes qui, après avoir établi leur texte, en ont rempli tous les rôles, y compris les rôles musicaux. Et cela excusera les imperfections d’exécution qui ne sauraient manquer de se produire en face d’une musique qui a voulu oublier beaucoup de nos habitudes d’oreille modernes. Tels étaient les libres citoyens d’Athènes qui, en 472, s’engagèrent sous le jeune chorège Périclès pour chanter la musique d’Eschyle et la délivrance de leur patrie ; et s’il en résulte quelques défaillances techniques, peut-être les regagnerons-nous en ardeur et en vérité*”.

Voilà donc ce que les membres fondateurs du Groupe de théâtre antique transmettront aux générations futures, à commencer par la génération de l’après-guerre : la fidélité à leur origine, l’engagement à servir le répertoire, et non à s’en servir, la permanence d’une règle et, au sein de celle-ci, d’un désir. Une citation encore, extraite d’un des derniers programmes de l’année 1939 : “*Sinon, à quoi servirait-il que nous montions sur une scène ? Nous laissons à d’autres le soin d’introduire toute la fantaisie dont ils sont capables dans les pièces que nous jouons, nous, pour y retrouver l’âme, la beauté, en un mot l’esprit du théâtre antique*”. A d’autres... A nous... Qui a dit que l’amateur devait être modeste ?

Sylvie PATRON

