

Rome au présent : ici ou ailleurs ? Entretien avec Florence Dupont

Par Sandra Boehringer et Charles Delattre

Florence Dupont, Sandra Boehringer et Charles Delattre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/382>

DOI : 10.4000/elh.382

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 86-93

ISBN : 978-2-35698-024-3

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Florence Dupont, Sandra Boehringer et Charles Delattre, « Rome au présent : ici ou ailleurs ? Entretien avec Florence Dupont », *Écrire l'histoire* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 01 octobre 2014, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.382>



Rome au présent : ici ou ailleurs ?

Entretien avec Florence Dupont

Florence Dupont, vous êtes professeure de langue et littérature latines à l'université Paris Diderot et généralement définie comme latiniste. Lorsqu'on lit le résultat de vos recherches, on est frappé par l'image que vous donnez de Rome : vos lecteurs sont constamment confrontés à une impression d'étrangeté. Au début de votre carrière, dans votre enquête sur le monde du théâtre, avez-vous *a priori* cherché à vous démarquer d'une histoire traditionnelle de la littérature, uniquement fondée sur le texte, ou bien avez-vous progressivement construit ce point de vue volontairement décentré, cet « ailleurs », d'où vous interrogez les textes antiques ?

L'ailleurs intellectuel où je me suis installée n'a de sens que par rapport à un ailleurs social premier. Si je n'avais pas accumulé depuis l'enfance plusieurs marginalités, je n'aurais pas choisi de voyager dans le domaine antique, cela très tôt : l'Antiquité est un ailleurs accueillant aux « enfants différents », pour reprendre la formule de Didier Éribon. Et depuis cet ailleurs-là, j'ai pu travailler et déconstruire une pensée majoritaire occidentale qui se réclame des humanités classiques, en contestant cette revendication.

Tout ce que j'ai pu faire se ramène à un besoin de survie, l'activité intellectuelle de déconstruction est pour moi la seule façon de ne pas basculer dans la « folie ».

Sandra Boehringer, Université de Strasbourg, UMR 7044.

Charles Delattre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, THEMAM, UMR 7041 ArScAn.

D'abord parce que j'ai rencontré des amis et trouvé ma place dans cette entreprise collective, initiée par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet : utiliser l'anthropologie pour arracher l'Antiquité à l'Europe moderne, lui rendre son étrangeté historique et culturelle. Ce sont le centre Gernet et l'École pratique des hautes études (EPHE) qui m'ont permis de me former intellectuellement à l'anthropologie historique et religieuse. Il y avait beaucoup d'hellénistes, mais aussi des spécialistes du monde romain, comme John Scheid et, sur les marges, Jean-Michel David et surtout Yan Thomas. Depuis, j'ai travaillé avec des amis plus jeunes comme Philippe Moreau et, plus récemment, Emmanuelle Valette, et de jeunes docteurs et doctorants. Je travaille toujours dans un ailleurs collectif, qui m'est nécessaire, comme à tous, je crois. Il s'agit d'une sociabilité intellectuelle et affective, et d'un ancrage social.

Ensuite, de formation scientifique à l'origine, j'ai toujours eu une grande difficulté à comprendre ce que voulaient dire « les littéraires » ; l'avantage des études anciennes est qu'elles incluent, à côté de la littérature, l'histoire, la philosophie, l'archéologie et la linguistique.

Quand j'ai dû enseigner sur le théâtre romain, à l'époque où j'étais assistante de latin à la Sorbonne, il n'existait que des commentaires littéraires des tragédies de Sénèque ou des comédies de Plaute. Je ne voyais pas le rapport entre ces commentaires et la réalité théâtrale des Romains, dont les textes conservés n'étaient que la trace. Il

n'y avait rien sur le sujet. Et je me demandais : comment tout cela fonctionnait-il ? Quelle était l'attente du public ? Qu'était-ce qu'un public romain ? Dès qu'on cesse de penser que les autres sont *a priori* comme nous, tout est à découvrir, et on commence donc par reculer. Les fausses évidences s'effondrent comme un château de cartes. J'ai dû tout reprendre à zéro, avec une première découverte : celle du cadre rituel du théâtre, dont il n'était question nulle part. Or, pour le voir, il suffisait de parler latin : le théâtre se dit « jeux scéniques », *ludi scaenici*. L'ailleurs est donc d'abord celui de la langue. Rome doit s'explorer en latin, la langue indigène, et non en traduction.

Est-ce cela qui a orienté votre travail de traduction ? Rendre accessible, y compris dans la dissonance et la surprise, un texte dont vous vouliez souligner la radicale étrangeté ?

C'est tout le problème, plus général, du passage : comment parler des cultures différentes sans utiliser leur langue, sans établir de fausses similitudes, des proximités illusoire et mystifiantes, tout en restant intelligibles, et, au théâtre, en étant immédiatement compris ? Il faut se demander comment le texte fonctionnait, quelle était sa pragmatique, et chercher des équivalents tout en maintenant un sentiment d'étrangeté, esthétique. Pour surprendre le public sans le mettre à distance. Le théâtre antique était un spectacle affectif, qui ne jouait que sur les sentiments.

Je ne traduis donc pas comme Jean Bollack, qui fait du texte un obstacle. Cela se défend, mais ce n'est pas mon choix. Selon moi, le public doit comprendre la langue. La traduction de *nefas* dans les tragédies de Sénèque, par exemple, est problématique. J'ai choisi les mots du moment où j'ai traduit : « crime contre l'humanité ». Je ne ferais plus ce choix aujourd'hui. Il est nécessaire de retraduire les textes pour rester dans l'actualité. Les traductions ne durent jamais longtemps. Puisqu'un spectacle s'adresse à un public précis, dans un moment tout aussi précis qui est le contexte du spectacle, toute traduction est « datée ».

L'étrangeté produite sera le problème des acteurs. Le texte ne leur impose aucun jeu. Ils ne peuvent pas « jouer » le texte. J'ai supprimé toutes les virgules afin de laisser le choix du sens au metteur en scène et aux acteurs.

Et pourquoi traduire pour le théâtre ? Parce que l'ailleurs de ces textes peut faire bouger le théâtre contemporain. Il permet un décentrement qui donne des idées nouvelles pour jouer autrement, pour faire bouger les choses, et pas seulement intellectuellement. Par exemple, il faut arrêter de mettre en scène des personnages incarnés : cela ne va pas pour le théâtre antique, où les discours « flottent ».

Ces expériences de traduction sont d'autant plus intéressantes que les gens de théâtre n'ont pas de culture sur l'Antiquité. S'ils acceptent d'abandonner quelques idées reçues, on se rend

compte que les antiquisants servent à quelque chose. L'héritage antique est là. Il faut reconnaître son existence, et faire avec. Soit on le célèbre comme un monument mort, soit on l'utilise comme un ailleurs installé au cœur de notre « patrimoine ». Je est (aussi) un Autre.

Autre problème de traduction, comment travailler sur des mots qui n'ont pas d'équivalent en français dans la langue et dans la société ? Comment rendre, par exemple, les valeurs du mot *ciuis* ? des mots *gula* ou *furor* ? Comment faire accéder à cet exotisme un public de non-spécialistes en gardant les mots indigènes, sans les traduire ?

J'ai fait le choix des parenthèses quand il s'agissait de livres scientifiques. Dans les citations des œuvres, je mets souvent un ou deux mots latins entre parenthèses. Les enjeux sont terribles. Par exemple dans l'*Énéide*, traduire *gens* par « race » – ce qu'on rencontre en général –, c'est à hurler. Mais comment traduire ? J'utilise « peuple » pour la traduction, avec la précision : « (*gens*) ». Le même problème se pose pour le vocabulaire de la sexualité dans *L'Érotisme masculin à Rome*. *Cinaedus* n'y a pas été traduit... mais le vocabulaire pornographique des *Priapea* a été entièrement traduit.

Vous avez défini l'appréhension de la Grèce par Rome sur le modèle d'une « altérité incluse ». Pouvez-vous nous dire ce

que vous entendez par là? Y voyez-vous une façon spécifiquement romaine d'appréhender l'altérité?

L'expression « altérité incluse », c'était une étape, une formulation extérieure, des béquilles pour penser plus loin un problème généralement posé en termes inadéquats, celui des rapports entre « Rome et la Grèce », selon la formule habituelle, elle aussi inadéquate.

À Rome, il n'y a aucune identité romaine qu'on puisse cerner définitivement; les Romains passent leur temps à parler de pratiques étrangères, d'hommes étrangers qui « arrivèrent ». À Rome, toute institution, toute pratique, toute famille peut avoir un statut identitaire, et les mêmes peuvent être étrangers (autres). C'est cela, l'altérité incluse. Même Jupiter Capitolin, en costume de roi étrusque, même Romulus, qui pour certains aurait parlé grec. Caton, dans son livre des *Origines*, fait des Latins les descendants de mariages entre des Grecs archaïques, immigrés avant la guerre de Troie, et les Troyens. En un mot, les Romains se présentent comme une cité fabriquée à partir d'importations étrangères mais qui n'ont rien *a priori* d'étrange et constituent l'identité de Rome. Il reste toujours possible de réactiver une étrangeté pour polémiquer.

Depuis, j'ai travaillé, dans un livre sur la notion d'*origo* qui est sur le point de paraître et qui reprend et complexifie la question de l'identité romaine, à

partir d'un ouvrage important de Yan Thomas, anthropologue du droit: « *Origine* » et « *commune patrie* »¹. Il serait trop long de développer cela dans le cadre d'un entretien. Une seule remarque. Ce n'est pas un hasard si j'ai travaillé sur cette question de l'identité romaine en plein débat sur l'identité nationale en France: je voulais montrer que la question pouvait se poser et se résoudre autrement.

Mais s'il n'y a pas d'identité romaine, il n'y a pas non plus d'« ailleurs ». Quid du barbare? des esclaves? des femmes?

Il est important de dire que les Romains n'essentialisent jamais les statuts. Pas plus qu'ils ne les naturalisent. Les comportements, l'éducation, font naître l'altérité, mais ce n'est pas du domaine de l'être. Les femmes par exemple n'ont jamais constitué une collectivité. Selon John Scheid, les femmes sont « d'indispensables étrangères ». Il s'agit des matrones, et pas des femmes. Le féminin ne caractérise pas les femmes.

Le barbare peut être n'importe qui. C'est une qualification polémique, utile mais temporaire. Le barbare, c'est l'ennemi d'hier qui est devenu un parfait Romain, comme Sénèque ou Apulée, et dont l'arrière-petit-fils sera peut-être empereur, comme Philippe l'Arabe.

Les esclaves avaient vocation à devenir des affranchis, et les fils d'affranchis devenaient citoyens. Rome était une formidable machine

1. Yan Thomas, « Origine » et « commune patrie ». *Étude de droit public romain, 89 av. J.-C.-212 ap. J.-C.*, Rome/Paris, École française de Rome, 1996.

d'intégration. L'esclavage était une voie (royale) pour être rapidement intégré.

Dans le séminaire « Antiquité au présent », vous avez noué une relation scientifique importante avec Claude Calame, qui travaille sur l'Antiquité, d'une manière proche de la vôtre. Vous avez également contribué ces dernières années au développement à Paris Diderot d'un groupe de recherches en ethnopoétique. Y voyez-vous une nouvelle façon de reproblématiser des thématiques anciennes? S'agit-il de rompre, comme l'a fait Marcel Detienne, avec la tradition de l'anthropologie de l'Antiquité issue des travaux de Jean-Pierre Vernant et de Pierre Vidal-Naquet, ou au contraire de la poursuivre?

Poursuivre en la modifiant, bien sûr. L'anthropologie actuelle est centrée sur l'anthropologie urbaine, et intègre beaucoup de sociologie. Sur-tout, les anthropologues français ont tendance à trop théoriser. Finalement, je préfère l'anthropologie américaine.

On peut critiquer Vernant et Vidal-Naquet, car ils n'ont jamais été sensibles à la nature problématique des textes: pour eux, les textes antiques sont transparents.

Ce qui a paralysé leur réflexion, c'est le structuralisme, qui a fossilisé les choses. Il a imposé des catégories verrouillées, il faut maintenant

2. P. 14-15.

faire sauter le verrou. « La » pensée des Grecs... comme si tout était l'illustration d'une grande machine structurante, affleurant dans différentes pratiques. Claude Calame a renversé l'idée que les structures de pensée pouvaient être immanentes: on a d'abord des pratiques, et pas des grands mythes qui s'incarnent.

Dans une publication récente, *La Voix actée*, vous avez proposé de « rompre avec le logocentrisme² »: cette proposition, ou cette revendication, n'est-elle pas une position impossible à tenir, ou en tout cas paradoxale, quand on est universitaire? Comment souhaitez-vous parler?

Tout dépend du sens qu'on veut donner à *logos*. Je critiquais la réduction de la performance à son texte. Quand on a affaire à une performance totale, avec chant, gestuelle, etc., dire: « Je mets tout à plat, j'oublie la gestuelle, la musique, je transcris le texte, je l'analyse » est une erreur de méthode. C'est valable aussi pour *Le Bourgeois gentilhomme*: le lire sans rétablir la musique de Lully est un contresens. Dans un objet qui nous intéresse, la clé ne sera pas donnée par le discours. D'ailleurs rien, ni le texte seul, ni la musique seule, ni le contexte seul, ne donnera la clé: c'est une grande revendication de l'ethnopoétique.

Toujours dans *La Voix actée*, vous avez mis en exergue une citation de Wittgenstein:

« Don't ask for the meaning, ask for the use. » Est-ce dans le postulat de l'insignifiance ou le refus de la primauté du sens que vous trouvez l'outil le plus efficace pour vous décentrer ?

L'énoncé réduit à lui-même n'est rien. Donc, pour lui trouver du sens, on en fait un texte. On a déjà tué la bête en disant qu'on cherche le sens. Le sens est alors un artefact de la transformation de l'énoncé en texte. En fait Wittgenstein est ambigu : il faut commencer par chercher l'usage, ensuite, si l'usage c'est de produire du sens, il faut chercher ce sens.

Est-ce cela, le sens d'Insignifiance tragique ?

Oui : le tragique n'existe pas, c'est une invention du XIX^e siècle. Je m'inscris en faux contre la tradition qui assigne *un* sens à la tragédie (l'homme, la femme, la cité, la justice, la loi...).

Vous avez également privilégié l'image des ensembles flous comme modèle herméneutique : ne s'agit-il pas pour vous de refuser la métaphore de l'espace, de l'ici et de l'ailleurs, pour promouvoir une autre catégorie qui ne soit pas une catégorie a priori ? Peut-on refuser d'être prisonnière de l'ailleurs, comme vous avez refusé d'être prisonnière du centre ?

Je ne me sens prisonnière de rien du tout. Il est intéressant de travailler dans des espaces déjà

constitués. Les espaces où je travaille existent indépendamment de moi. Les ensembles flous servent à désigner ces espaces de travail afin de ne pas les définir et se débarrasser de tout essentialisme.

L'ailleurs est une catégorie heuristique construite, ce n'est pas un espace de recherche alternatif. L'ailleurs est bien une catégorie floue.

Bibliographie de Florence Dupont

L'Acteur-roi ou le Théâtre dans la Rome antique, Les Belles Lettres, 1985.

L'Affaire Milon. Meurtre sur la voie appienne, Denoël, 1987.

Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique, Hachette Littératures, 1990.

Sénèque, *Théâtre complet*, édit. et trad. Florence Dupont, Imprimerie nationale, 2 vol., 1992, 2004.

Les Jeux de Priape. Anthologie d'épigrammes érotiques, édit. et trad. Florence Dupont et Thierry Éloi, Gallimard (Le Promeneur), 1994.

Le Citoyen romain sous la République, Hachette Littératures, 1994.

Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine, Belin, 1995.

L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin, La Découverte, 1998.

Le Théâtre latin, A. Colin, 1999.

Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité, Belin, 2000.

- L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Presses universitaires de France, 2000.
- L'Insignifiance tragique*, Gallimard (Le Promeneur), 2001.
- Plaute, *La Marmite* suivi de *Pseudolus*, trad. et préf. Florence Dupont, Actes Sud, 2001.
- L'Érotisme masculin dans la Rome antique*, Belin, 2001, 2009 (avec Thierry Éloi).
- Le Plaisir et la Loi. Du Banquet de Platon au Satiricon*, La Découverte, 2002.
- Façons de parler grec à Rome*, Belin, 2005 (direction d'ouvrage, avec Emmanuelle Valette-Cagnac).
- Sophocle, *Antigone*, trad. et postface Florence Dupont, L'Arche, 2007.
- Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*, Aubier, 2007.
- Euripide, *Médée*, trad. et préf. Florence Dupont, postface Laurent Fréchuret, Kimé, 2009.
- La Voix actée. Pour une nouvelle ethno-poétique*, Kimé, 2010 (direction d'ouvrage, avec Claude Calame, Bernard Lortat-Jacob et Maria Manca).
- Rome, la ville sans origine*, Gallimard (Le Promeneur), sous presse.
- Signalons sa traduction d'*Agamemnon* de Sénèque pour la mise en scène de Denis Marleau du 21 mai au 23 juillet 2011 à la Comédie-Française, salle Richelieu.