

**VERS UNE THÉORIE DU HÉROS ANCIEN DANS LA  
DRAMATURGIE POSTMODERNE : « LE HÉROS GÉNÉRIQUE ».  
LE CAS DE DIDIER-GEORGES GABILY**

**TOWARDS A THEORY OF THE ANCIENT HERO IN POSTMODERN  
DRAMATURGY : "THE GENERIC HERO".  
THE CASE OF DIDIER-GEORGES GABILY**

**VERSO UNA TEORIA DELL'EROE ANTICO NELLA  
DRAMMATURGIA POSTMODERNA: " L'EROE GENERICO ."  
IL CASO DI DIDIER-GEORGES GABILY**

**Despoina NIKIFORAKI<sup>1</sup>**

**Résumé**

*L'insertion des personnages antiques dans une œuvre contemporaine pose la question de leur intégration à l'intrigue et, aussi, au mythe ancien. Les anciens personnages tragiques sont donc déjà des figures mythiques accomplies, qu'ils aient agi auparavant ou non. Derrière des noms indestructibles, la dramaturgie gabilienne invente une fiction nouvelle où l'action dramatique est une recomposition active. Dorénavant, c'est avec leurs mots, réinventés, qu'ils parlent et qu'ils affrontent le monde contemporain ; le monde ancien et le monde contemporain se renvoient leurs représentations respectives à travers le prisme l'un de l'autre. Le héros générique contemporain aurait subi la déshéroïsation : étant désormais un nom pur, exempt d'action ou de renouvellement d'exploit, il incarne l'idée du héros. L'insertion d'un héros antique dans une nouvelle histoire, une histoire qui va s'écrire dans et pour la contemporanéité, ne lui fait rien perdre de son caractère original. La reproduction de la figure mythique dans un nouveau contexte actualise et multiplie son occurrence ; il est lui-même mais nous le découvrons reproductible dans une combinatoire de possibilités infinies.*

*Mots-clés : héros, personnage de théâtre, rôle générique, déshéroïsation*

**Abstract**

*For modern theoreticians, mythic characters, can be a model of a generic hero; we define as a generic hero the survival of an epic or tragic hero in modern times who would have suffered un-heroisation. This condition declares that the hero is now reduced to a pure name, free from renewal of his past action or having to accomplish a new feat. Thus, he continues to exist but he embodies only the idea of what the hero has been without repeating in the present the feat that gave him his mythical name. The introduction of an ancient hero in a new condition does not make him lose his original character. The reproduction of the mythical figure in a new context updates and multiplies its occurrences: the hero is still himself but we discover him as reproductible within a combination of infinite possibilities.*

*Key-words: hero, generic hero, character, un-desheroisation*

---

<sup>1</sup> cagliostrofam@hotmail.com, E.H.E.S.S.

### **Riassunto**

*L'inserimento di personaggi antichi in un'opera contemporanea pone il problema della loro integrazione alla storia, nonché al mito antico. I vecchi personaggi tragici sono quindi delle figure mitiche indipendenti, sia che abbiano già agito o no. Dietro nomi immutabili, la drammaturgia di Gabilly inventa una nuova finzione in cui l'azione drammatica rappresenta una ricomposizione attiva. L'eroe generico contemporaneo avrebbe subito la diseroicizzazione: essendo oramai un nome puro, esente da azione o da nuovi exploit, egli incarna solamente l'idea dell'eroe. L'inserimento di un eroe antico in una nuova storia, una storia che si comporrà nella e per la contemporaneità, non gli fa perdere nulla del suo carattere originale. La riproduzione dell'eroe mitico in un nuovo contesto ne modernizza e ne moltiplica l'esistenza; è se stesso ma lo scopriamo riproducibile in un'infinita combinazione di possibilità.*

*Parole chiave: eroe, personaggio teatrale, ruolo generico, diseroicizzazione,*

L'insertion des personnages antiques dans une œuvre contemporaine pose la double question de leur intégration à l'intrigue et, par extension, au mythe ancien. Nous désirons commencer notre réflexion sur les personnages gabiliens en partant du constat qu'il s'agit des personnages anciens brassés dans notre monde contemporain. Par conséquent, il n'y a ni séparation spatiale ni éloignement temporel entre leur histoire et la représentation théâtrale ; présentée sous des artifices pour mieux dissimuler leur origine, cette typologie ancienne de personnages fait progressivement tomber son masque anonyme pour enfin révéler au grand jour qui ils sont. Car, chez D.-G. Gabilly, il n'y a plus cette évidence du héros et de l'acte qu'il doit accomplir pour devenir ce qu'il est, comme c'était le cas chez les auteurs anciens.

Les anciens personnages tragiques sont donc déjà des figures mythiques accomplies, qu'ils aient agi auparavant ou non. Derrière des noms indestructibles et des caractères dénués de volonté d'agir, le dramaturge invente une fiction où l'action dramatique est réduite au cadre d'une recomposition active. Dorénavant, c'est avec leurs mots, réinventés, qu'ils parlent et qu'ils affrontent le monde contemporain ; le monde ancien et le monde contemporain se renvoient leurs représentations respectives à travers le prisme l'un de l'autre. Néanmoins, la perte de l'action tragique, l'inactivité dans laquelle se trouvent ces personnages, en fait des boucs émissaires pour l'entourage contemporain qui, littéralement, les manipule. L'œuvre de D.-G. Gabilly ne donne pas en spectacle une énième version des anciens mythes, mais il fait en sorte qu'une intrigue de théâtre se restitue bout à bout et jusqu'à produire un tableau final qui met en scène les deux mondes se donnant en représentation mutuelle.

Dans ses études sur la tragédie grecque et la modernité, Y. Kott présente également les héros tragiques comme des « boucs émissaires » dont chaque tragédie change seulement les noms, tandis que « le mythe de la méditation demeure le même »<sup>1</sup>. Dans cet exposé du monde tragique, nous retrouvons une composante essentielle qu'exploite également l'univers gabilyen : comme le héros tragique doit parcourir un chemin semé de mort, D.-G. Gabily, dans *Gibiers du temps*, guide Thésée, Cypris et Pythie à travers une ville moderne, non sans constater que le nouveau monde se déforme sous les coups d'une violence irraisonnée.

*La route de l'exil hors du paradis et en direction du nouveau paradis, qui a été promis, est jonchée de cadavres. La tragédie est une exhibition spectaculaire de ces cadavres.*<sup>2</sup>

De plus, nous sommes intéressée à un terme que Y. Kott conçoit et introduit, et qui pourrait fonder les nouvelles mythologies d'aujourd'hui réunissant ainsi les fragments de tragédie qui subsistent dans les écritures contemporaines.

*Pendant longtemps, j'ai pensé pouvoir découvrir la plus petite unité structurale de l'opposition tragique : le tragème, comme le mytheme de Lévi-Strauss, modelé sur le phonème et le morphème linguistiques. Cet atome du tragique semble être le meurtre de la mère pour venger le père assassiné, la mise en terre d'un frère au prix de sa propre mort, un crime involontaire « qui était écrit », dont on doit porter l'entière responsabilité.*<sup>3</sup>

Il deviendrait donc possible de détecter cette unité structurale, ce *tragème*, et sa seule présence suffirait pour établir le noyau d'une œuvre ancienne au sein d'une réécriture contemporaine. Or, si le *tragème* implique que Thésée doit faire tuer son fils et Phèdre se suicider pour révéler la tragédie de *Phèdre*, dans le cas de D.-G. Gabily, cela s'avère impossible : Hippolyte est justement le héros autour duquel toute la pièce se concentre, pour signifier son absence. De plus, même les dieux d'autrefois qui accompagnent Thésée dans son errance ne semblent plus rien déterminer du sort de celui-ci.

---

<sup>1</sup> Kott J., « Introduction », in *Manger les dieux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cottureau et Michel Lisowski, Payot, Paris, 1975, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

Afin de comprendre comment agissent les personnages gabiliens sur l'intrigue, nous pouvons commencer par nous demander s'ils remplissent les conditions du drame moderne. La crise du drame, mettant en péril la fable, provoque inexorablement l'affaiblissement de l'identité du personnage :

*Réduit à des fonctions essentielles comme autant de traces de son humanité, proche de l'effacement par sa concentration sur un support mince et énigmatique, le personnage parle encore. Et cette « présence d'un absent » ou cette « absence rendue présente », en laquelle Jean-Pierre Sarrazac voit l'équation du personnage moderne, doit être considérée dans sa relation à la parole.<sup>1</sup>*

Ainsi, le personnage produit par la crise de la forme dramatique semble se constituer autour de la dichotomie qui sépare l'identité émettrice et la parole proférée ; la figure et le verbe se superposent, mais ne s'interpénètrent pas. Or, cette exigence canonique qui a pu trouver son application dans la manifestation des groupes de personnages, dans la parole chorale, ne semble plus convenir aux personnages porteurs de noms mythiques de D.-G. Gabily.

Dans le panorama des théâtres postdramatiques que passe en revue H.-T. Lehmann, nous retenons deux écritures scéniques qui pourraient nous permettre de saisir la consistance des personnages dont les noms font résonner des histoires anciennes. La première est celle de T. Kantor. Pour H.-T. Lehmann, les mannequins de T. Kantor « sont comme l'être révolu et oublié de l'homme, son "moi à souvenirs" qu'il continue de porter avec lui »<sup>2</sup>. Sans prétendre établir d'analogie directe entre les mannequins de T. Kantor et les personnages mythiques de D.-G. Gabily, nous sommes en mesure de constater que ces derniers ont une double consistance : ils ont survécu jusqu'à la contemporanéité mais le discours qui les traverse est relié à une temporalité hermétique et passée.

Une temporalité permettant cette transaction entre le passé et le présent n'est pas impossible au théâtre. P. Katuszewski, analysant l'action de l'ombre de Tantale dans la tragédie de Sénèque, propose une représentation du temps mythologique, temps dans lequel s'inscrivent également les personnages gabiliens, sur un plan perpendiculaire au temps humain. Le temps perpendiculaire opère une ouverture sur le temps ordinaire assurant

---

<sup>1</sup> « Personnage (crise du) », in Sarrazac, J.-P., Naugrette C., Kuntz H., Losco M. et Lescot D. (éds.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval, 2005, p. 152.

<sup>2</sup> Lehmann, H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris, 2002, p. 112.

ainsi l'existence d'un temps atemporel unifiant le passé et le futur<sup>1</sup>. Il serait intéressant de considérer que les personnages mythiques qui continuent à exister dans le présent vacillant du théâtre en transportant avec eux le bagage du temps historique, le temps de leur histoire mythique, puissent être intégrés dans cette seconde temporalité. Ainsi, la Pythie qui accompagne Thésée dans cette aventure de l'errance possède la connaissance de l'avenir :

*PYTHIE. Ce que je vois ? / Ce que je vois ? / Ahé ! / Je ne veux pas ! / Ahé / Toi qui tonds l'agneau pour le repas maternel, fi ! / Fuis, Thésée ! / Toi qui fus bélier !...*

*Tu le savais, toi qui voulais te délivrer. Toi qui voulais revoir ta maison. Est-ce bien si sûr que tu le savais. Moi, je vois tout ce qui sera. Malheur. Ciel vide. Ciel dépeuplé. Bleu-noir. Avec ta mort assurée, ô, mon ami, dans la prochaine nuit. Je la vois. La seconde délivrance. La véritable.<sup>2</sup>*

Par conséquent, la Pythie est l'héroïne gabilienne qui, par la voix de l'oracle, autorise le passage des personnages mythiques vers la temporalité du réversible. En effet, D.-G. Gabily, dans *Gibiers du temps*, accomplit un geste de réunification du temps mythique. Thésée et Phèdre, d'abord, séparés et chacun figé dans un espace-temps différent, s'unissent à la fin de l'œuvre ; c'est ainsi que celle-ci réalise finalement l'ancrage des deux époux dans la même histoire. Le Thésée de D.-G. Gabily surgit du passé du héros éponyme, il est enfermé, puis libéré des Enfers, et Phèdre, quant à elle, est déjà inscrite dans le présent, elle célèbre dans un temps cyclique la rencontre avec un Hippolyte renouvelable tous les ans. Leur union est donc marquée par le rapprochement d'évolutions temporelles séparées. Thésée avance dans la modernité depuis son ancienne place, tandis que Phèdre reste immobile dans le présent, en perpétuelle attente du héros de l'Antiquité.

La deuxième écriture scénique contemporaine qui pourrait permettre une identification avec les héros gabiliens est celle de R. Wilson. De fait, H.-T. Lehmann qualifie son théâtre de « néo-mythique ». Dans la lecture

---

<sup>1</sup> Katuszewki, P., « *Ich war Hamlet* » *Recherches sur les fantômes dans les théâtres antiques et contemporain*, thèse de doctorat, sous la direction de Florence Dupont, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 56. La thèse a été publiée en 2011 (Kimé, Paris).

<sup>2</sup> Gabily, D.-G., *Gibiers du temps*, « Première époque : Thésée. III Trois nus transactionnels, une trêve. 4. (Trêves) » et « Deuxième époque : Voix. Fragments d'oracle », Actes Sud-Papiers, Arles, 1995, p. 55 et 71.

visuelle de R. Wilson que fait H.-T. Lehmann, ce terme est introduit pour désigner l'univers d'images scéniques évoquant d'anciens mythes et tout autre élément historique, religieux ou littéraire imaginaire stimulant une représentation allégorique. Pour R. Wilson, « les imageries mythiques remplacent ici l'action dans un désir "postmoderne" de *citer* des mondes d'images révolus »<sup>1</sup>. Il est clair que dans le théâtre de R. Wilson, où l'action dramatique évolue sous forme de métamorphose formelle, les images des mythes projettent un monde à la fois accompli et virtuel. Cependant, H.-T. Lehmann remarque que dans ce type de théâtre *post-anthropocentrique*, les personnages s'animent « comme par magie, sans motivations, sans but et sans logique apparente »<sup>2</sup> ; c'est par cette destinée « tracée par les oracles »<sup>3</sup> que l'auteur estime que les personnages-*figurines* de R. Wilson imitent les héros de tragédie<sup>4</sup>.

Pour ce qui est de D.-G. Gabily, il serait évidemment impensable de comparer intégralement son théâtre à l'esthétique et à l'architecture de scène de R. Wilson. Or, l'idée, chez R. Wilson, que le contenu mythique peut se réduire à la réalité, aussi réelle soit-elle, d'une image et que les personnages s'y meuvent de manière indépendante d'une volonté déterminée, nous amène à constater que cet usage du monde mythique sur un mode virtuel a une place à trouver dans la réflexion contemporaine. De même que les personnages de T. Kantor portent avec eux l'être inanimé et que cet élément

---

<sup>1</sup> Lehmann, H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 125.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Nous pouvons remarquer que la vision de Robert Wilson sur le théâtre et la tragédie n'est pas si différente de celle de Jean-Pierre Vernant : « La tragédie donne à voir sur la scène des personnages et des événements qui revêtent, dans l'actualité du spectacle, toutes les apparences de l'existence réelle. Au moment même où les spectateurs les ont sous les yeux, ils savent que les héros tragiques n'y sont pas et ne sauraient y être puisque, rattachés à une époque entièrement révolue, ils appartiennent par définition à un monde qui n'existe plus, à un inaccessible ailleurs. La "présence" qu'incarne l'acteur au théâtre est donc toujours le signe ou le masque d'une "absence" à la réalité quotidienne du public. »

Vernant, J.-P., « Le dieu de la fiction tragique », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Librairie François Maspero, Paris, 1972 ; rééd., éditions La Découverte / Poche, Paris, 2001, p. 23.

Néanmoins, la différence qui subsiste entre les personnages de la tragédie selon Jean-Pierre Vernant et les personnages-*figurines* de Robert Wilson consiste en ceci : le théâtre ancien actualise les personnages actants du mythe en les faisant vivre dans un monde passé que le poète volontairement reconstruit, tandis que, dans certains cas du théâtre contemporain où le contexte mythique n'est pas réactualisé, ce ne sont plus que les images inactuelles et inaltérables des anciens personnages qui se meuvent dans un environnement qui n'est pas mythique.

porté est, en fait, porteur de quelque chose qui n'est pas figuré, R. Wilson fait muter les personnages en figurines, l'être fictif en figure plastique. Ainsi, il semblerait qu'une partie du théâtre postdramatique valorise ces personnages qui deviennent eux-mêmes des personnages de prototype.

« Le personnage de personnage » n'est pas une notion nouvelle. Dans l'ouvrage sur le personnage contemporain de J.-P. Ryngaert et Julie Sermon, nous trouvons cette idée associée aux contes de fées<sup>1</sup>. En effet, les auteurs emploient cette formule attirante pour se référer à ces écritures contemporaines qui puisent dans les contes traditionnels des nouvelles créatures à fonction quasi mythologique, « sur le mode de fables non réalistes à l'instar des mythes antiques, mais avec des personnages moins chargés d'histoire et de connotations que leurs illustres aïeux »<sup>2</sup>. En conséquence, nous empruntons cette notion qui appartient à l'univers du conte réactualisé en vue de l'appliquer au contexte de l'écriture gabillienne.

Pour J.-P. Ryngaert et Julie Sermon, les personnages mythiques et, en particulier, ceux créés par D.-G. Gabily, une fois sortis du cadre de leur histoire et, de façon générale, hors du contexte de la tragédie, deviennent un moyen contemporain, un « matériau » visant à interroger le monde sur ce qu'il est devenu et à nous faire réfléchir sur ce qui dans ces histoires peut encore nous intéresser aujourd'hui. Selon eux, l'imagerie archaïque que le théâtre contemporain s'est réappropriée aurait une fonction soit critique soit reconfortante à jouer dans notre société. Cependant, il s'agit pour nous non pas d'explicitier ce à quoi renverrait le personnage mythique contemporain mais de voir en quoi ce type de personnages dévierait par rapport à un archétype idéalisé.

Pour conclure cette première partie de notre réflexion, nous pouvons affirmer ceci : bien que, de façon générale, le personnage théâtral doit assurer la réalisation de l'action en étant lui-même la mise en forme et en parole de l'acte théâtral<sup>1</sup>, nous pensons que les personnages porteurs de noms mythique chez D.-G. Gabily ne peuvent pas être conformes à ce qu'ils ont été, puisque leur histoire ancienne prend aujourd'hui une nouvelle tournure. Mais ils ne peuvent pas non plus être les actants de cette action dramatique contemporaine, puisqu'ils ont définitivement perdu leur pouvoir d'agir sur les situations. Coupés de leur environnement, jadis, tragique, ils sont présents encore aujourd'hui afin de terminer un acte déjà commencé

---

<sup>1</sup> Ryngaert J.-P. et Sermon, J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2006, p. 146.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>1</sup> « Personnage (crise du) », *art. cit.*, p. 150.

depuis le temps de la tragédie, bien que leur condition n'ait pas cessé de dégénérer depuis ce temps, et cet acte doit absolument aboutir de nos jours à un quelconque achèvement.

### **Le héros générique : un héros de fonction**

Émerge alors la question suivante : si un personnage ancien est exposé dans une configuration contemporaine, peut-il être parfaitement identifié à lui-même en étant dégénéré ? Dans *La Poétique* d'Aristote, la notion de personnage est dérivée du participe présent du verbe agir : celui qui agit, *l'agissant*. Cependant, ce terme qui désigne strictement l'actant au théâtre diffère des qualités nécessaires que doivent avoir des personnages, qualités qui sont les « deux causes naturelles des actions »<sup>1</sup> : le *caractère* et la *pensée*<sup>2</sup>. De fait, ces dernières font partie des six composantes de la tragédie. Les autres sont *l'histoire*, le *spectacle*, le *chant*, et *l'expression*, « l'agencement même des mètres »<sup>3</sup>. Bien qu'Aristote distingue alors l'agent de l'action des éléments qui composent la tragédie, le personnage théâtral contemporain serait, quel que soit le contexte d'époque et d'écriture, la formation d'une figure assemblée à partir de plusieurs des composantes aristotéliennes : du *caractère*, de la *pensée* et de *l'expression*<sup>4</sup>. D'ailleurs, il demeure possible que ces composantes soient présentes, entièrement ou partiellement, ou même absentes. Pour Aristote, la tragédie est la représentation d'action<sup>5</sup> et ce sont les personnages en action qui font la représentation<sup>6</sup>. Selon une formule d'Aristote, ceux qui représentent (les comédiens) représentent l'action en représentant les agissants<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 50 a 1-2, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

<sup>2</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 50 a 5-7 et 6, 50 b 8-9, 11-12, *ibidem* :

« Les caractères sont ce qui nous permet de qualifier les personnages en action, la pensée tout ce qui dans leurs paroles revient à faire une démonstration ou encore à énoncer une maxime. (...) Le caractère, c'est ce qui est de nature à manifester un choix qualifié (...). La pensée, ce sont les formes dans lesquelles on démontre que quelque chose est ou n'est pas, ou dans les quelles on énonce une vérité générale. »

<sup>3</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 49 b 34-35, *ibidem*.

<sup>4</sup> Sur la question du personnage antique, nous renvoyons à Judet de La Combe, P., « La question du personnage : action/caractère/discours », dans *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, coll. « Cahiers de Philologie », vol. 18, 2001, pp. 39-53.

<sup>5</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 49 b 24, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Ibidem*, 6, 49 b 31.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 2, 48 a 1 :

Par conséquent, nous constatons que, déjà depuis Aristote, il peut exister une double représentation de l'action ; d'abord, les personnages sont eux-mêmes une représentation, et ensuite, ces personnages représentent l'action par leurs actes. Dans le commentaire de *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et J. Lallot démontrent que le syntagme *mimēthai* + accusatif peut recouvrir deux relations différentes : « Le complément peut désigner l'*objet-modèle*, l'objet naturel que l'on imite (la construction est attestée chap. 15, 54 b 9), mais il désigne plus souvent, dans la *Poétique*, l'*objet-copie*, l'artefact que l'on crée »<sup>1</sup>. Cette remarque met donc en valeur, comme résultat de la *mimēsis* aristotélicienne, un dérivé théâtral qui est de l'ordre de la copie ; nous nous servons de ce modèle de l'*objet-copie* déductible du personnage théâtral en vue d'appuyer notre théorie du *héros générique*.

Du côté contemporain, on atteste que la tragédie et ses héros se perpétuent. En effet, telle est l'affirmation de C. Prin qui soutient que la tragédie continue à être extraordinairement présente sur les scènes de nos théâtres et que ses héros au destin exemplaire « servent toujours de paraboles valables ici et maintenant, de miroir permanent aux contradictions, aux catastrophes actuelles ou à venir »<sup>2</sup>. De la tragédie « princière », il extrait la posture de l'*Homme générique* comme étant le revers actuel des héros mythiques :

*Sur la scène théâtrale de nos sociétés démocratiques, le Roi de la tragédie ancienne ou antique n'est donc pas mort. Et pourtant il se meurt par consommation lente et, sans doute, mimétique, mais surtout par un renversement complet de perspective et de sens. Chez Ionesco, le Roi n'est plus le porteur, privilégié par sa naissance, d'un tragique à lui particulier et inaccessible au commun des mortels, mais le représentant métaphorique du tragique de l'Homme universel. Il est l'Homme générique, promis à une fin certaine, et promu, par la grâce dramaturgique et langagière de son auteur, au rang de Roi de tragédie.*<sup>3</sup>

---

Ceux qui représentent représentent des personnages en action.

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 156.

Et aussi : « Cette ambiguïté met également en question le sens et la traduction du complément *prattontas* (litt. : « agissants »). D'abord assimilés aux êtres qui agissent dans la réalité et sont doués de qualités d'ordre éthique, ils sont ensuite définis par la distance même qui les sépare de ces modèles (« meilleurs, pires, pareils que nous »), et apparaissent comme ceux qui agissent dans le récit ou sur la scène. Il s'agit donc très exactement d'êtres en action dans la fiction, créés à l'imitation d'êtres en action dans le réel ».

<sup>2</sup> Prin C., « Le personnage tragique, aujourd'hui », *Théâtre / Public, Tragédies anciennes, tragédies contemporaines*, 130-131, juillet-octobre 1996, pp. 8-9.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

De ce fait, si nous acceptons, d'une part, que le personnage antique puisse être notamment la représentation d'un être ayant une correspondance relative avec l'objet réel, dont il ne peut être que la copie, et, de l'autre, que ces héros d'autrefois sont aujourd'hui des personnages qui révèlent à l'humanité sa face monstrueuse, nous proposons alors de comprendre que, dans la démarche de D.-G. Gabily, Thésée et Phèdre seraient, à leur tour, des copies de ces premiers personnages légendaires, devenus des *héros génériques*. Le *héros générique* contemporain aurait subi la déshéroïsation : étant désormais un nom pur, exempt d'action ou de renouvellement d'exploit, il incarne l'idée du héros.

Cette façon de qualifier les personnages mythiques aujourd'hui n'est pas fondamentalement si différente des rôles génériques, comme celui de la Nourrice et ceux des autres personnages auxiliaires dans les dramaturgies classiques. En outre, l'emploi des personnages dont le nom relève d'une appellation générique occupe une place considérable dans l'écriture contemporaine :

*Convoqués sur scène non pas à titre privé mais en tant que fonctions précises, profils, représentants d'une certaine catégorie ou d'une certaine position, pas forcément référentielles, ces personnages stéréotypés inversent le circuit traditionnel des échanges symboliques entre la scène et le monde, la représentation et le réel. Alors que le type classique est l'incarnation emblématique des valeurs, des forces, des intérêts reconnus d'une collectivité, le type contemporain, lui s'autoproclame. Il fait l'économie du détour par une identité fictive personnalisée (l'Avare s'appelle Harpagon, le Misanthrope, Alceste) et s'affirme comme cristallisation insolite de l'imaginaire social, qui ne tire plus sa légitimité de valeurs essentielles ou transcendantes : il n'a qu'à se présenter comme tel.<sup>1</sup>*

Ainsi, le théâtre contemporain a fréquemment recours à l'emploi de personnages dont le nom fait transparaître une catégorie ou une fonction spéciales. Cette classification, loin de limiter son objet à une place préétablie, autorise l'accès à une confusion volontaire entre l'élément fictif et l'imaginaire social, entre la fiction théâtrale et la réalité sociologique, mettant ensemble la salle et la scène dans une même entité.

Pour revenir aux héros d'autrefois, ils constituent d'ores et déjà des personnages absolument intégrés dans un tissu d'événements dramatiques.

---

<sup>1</sup> Ryngaert J.-P. et Sermon J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p. 153.

Leur nom seul suffit pour interférer avec l'histoire ainsi que les traditions littéraires antérieures ; cet effet se produit indépendamment de la nouvelle identité de l'œuvre et aussi en contre-emploi par rapport à l'usage historique des œuvres antiques :

*Le hic et le nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. (...) Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. (...)*

*On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant des exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.<sup>1</sup>*

La réflexion de W. Benjamin autour de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* nous autorise également à envisager les héros antiques comme des reproductions ; l'authenticité, le *hic* et le *nunc* de jadis, révolus, empêchent le héros original, cristallisé dans ses aventures mythiques, de se fondre complètement dans les nouvelles histoires racontées aujourd'hui. Tandis que, si nous considérons l'existence actuelle du héros comme un *objet-copie*, comme le héros tragique d'autrefois incarné en personnage inactuel contemporain, nous lui donnons un nouveau départ dans le circuit de l'écriture dramatique. Par cette distinction, nous créons une distance nécessaire entre le modèle et la reprise de celui-ci dans la contemporanéité.

Par conséquent, l'insertion d'un héros antique dans une nouvelle histoire, une histoire qui va s'écrire dans et pour la contemporanéité, ne lui fait rien perdre de son caractère original. La reproduction de la figure mythique dans un nouveau contexte actualise et multiplie son occurrence ; il est lui-même mais nous le découvrons reproductible dans une combinatoire de possibilités infinies. De plus, D.-G. Gabily n'hésite pas à mélanger les traditions en remplaçant la Nourrice qui veille auprès de Phèdre chez Sénèque, Racine et Garnier par Cypris, personnage qui commence et déclenche la tragédie chez Euripide. De même, à la fin de l'œuvre, Cypris demande à Thésée de prendre le nom de son premier fils pour que l'histoire

---

<sup>1</sup> Benjamin, W., « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, coll. « Folio / essais », 2000, p. 274, 275 et 276.

puisse aboutir à son issue finale. Ainsi, les personnages contemporains de D.-G. Gably peuvent être des anciens rôles que l'auteur rend volontairement interchangeables :

CYPRIS. Je réfléchis vite. J'ai réfléchi. Renvoyez la nourrice  
DÉMOPHON. Impossible. Et ce n'est pas seulement une  
question de fidélité. L'honneur des maîtres, etc. Vous ne savez pas ce que  
je sais  
CYPRIS. Je sais plus que cela. Je suis Cypris. Il faut que je  
finisse quelque chose. Et j'ai besoin de prendre sa place pour ça  
DÉMOPHON. Mon intérêt, là-dedans  
CYPRIS. Une mort désirée-tue  
DÉMOPHON. Elle ? Mort ?  
CYPRIS. Ça : Phèdre. La fin de l'histoire. (...)  
*Cypris a terminé de déshabiller Nourricielle. Commence elle-  
même à se rhabiller avec les habits de Nourricielle.*  
(...)  
CYPRIS. C'est moi. Nourrice. A moi. Phèdre.<sup>1</sup>

Aussi étonnant que ceci puisse paraître, D.-G. Gably prétend terminer l'histoire de *Phèdre*. Cela présuppose alors que l'histoire n'a pas été commencée par lui, étant donné qu'elle est préexistante. Cypris déclare à Démophon vouloir prendre les rênes de l'action afin de mettre un terme à cette nouvelle histoire répétitive et incessante, histoire qui ne cesse de renouveler la promesse de l'union de Phèdre avec un prétendant faux Hippolyte. De toute manière, il n'y a plus de tragédie à jouer ; Phèdre et Thésée ne se reconnaissent pas. Le but de la scène est seulement de « tirer les rideaux du théâtre », de donner l'épilogue de *Phèdre* en exposant la rencontre des époux :

CYPRIS. (...) Il faut  
seulement que les choses s'accomplissent  
Accepte  
seulement de porter ton autre nom, Thésée  
celui de ton fils premier-né  
et toutes les choses s'accompliront avec cette vieille, comme tu  
dis, oui, c'est une vieille, et c'est aussi ton ancienne femme que tu ne  
veux pas reconnaître car tout change et au miroir, toi non plus, tu ne  
voudrais te reconnaître, et c'est encore, aussi  
la fin de l'histoire, la nôtre qui est comme cette vieille que tu ne  
veux plus regarder<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Gably, D.-G., *Gibiers du temps*, « Première époque : Thésée. III trois nus transactionnels, une trêve. 2. (Echange) et 3. (Aveux) », *op. cit.*, p. 43, 47 et 49.

<sup>1</sup> *Ibidem*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 6. (Eux 2) », p. 144.

Ainsi, à la fin de l'œuvre, la Cypris de D.-G. Gably s'active sur le plateau afin de terminer l'histoire de vengeance qu'avait commencée l'Aphrodite d'Euripide. Les personnages de *Gibiers de temps* sont alors des *héros génériques*, des reproductions des anciens rôles qui reviennent au théâtre pour subir tout à fait passivement l'achèvement de leur propre histoire.

### **Bibliographie**

- Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.
- Benjamin, W., *Œuvres III*, Gallimard, Paris, coll. « Folio / essais », 2000.
- Calame C., (entretien avec), « Du *muthos* des anciens Grecs au mythe des anthropologies », *Europe, Mythe et mythologie dans l'Antiquité gréco-romaine*, 904-905, août-septembre 2004.
- Gably, D.-G., *Œuvres*. Actes Sud, Arles, 2008.
- Gably, D.-G., *Notes de travail*, préface Jean-Pierre Thibaudat, édition Frédérique Duchêne et Claire David, Actes Sud, Arles, 2003.
- Gably, D.-G., *À tout va (journal, 1993-1996)*, Actes Sud, Arles, 2002.
- Judet de La Combe, P., *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, coll. « Cahiers de Philologie », vol. 18, 2001.
- Katuszewki, P., *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, Kimé, Paris, 2011.
- Kott J., « Introduction », in *Manger les dieux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, Payot, Paris, 1975.
- Lehmann, H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.
- Prin C., « Le personnage tragique, aujourd'hui », *Théâtre / Public, Tragédies anciennes, tragédies contemporaines*, 130-131, juillet-octobre 1996.
- Ryngaert J.-P. et Sermon, J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2006,
- Sarrazac, J.-P., Naugrette C., Kuntz H., Losco M. et Lescot D. (éds.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval, 2005.
- Tackels, B., *Avec Gably, voyant de la langue*, Actes Sud - Papiers, Arles, 2003
- Tackels, B., « "Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !" Le chœur chez Didier-Georges Gably », *Alternatives théâtrales, Choralités*, 76-77, 2<sup>e</sup> trimestre 2003, pp. 74-76.
- Tackels, B., *À vues : écrits sur le théâtre aujourd'hui*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1997.
- Vernant, J.-P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Librairie François Maspero, Paris, 1972 ; rééd., éditions La Découverte / Poche, Paris, 2001.