

**Université Saint-Louis Bruxelles**

Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences humaines

Philosophie PPTB



*La tragédie athénienne et le théâtre-action :  
un impact politique effectif*

Emilie IEVEN

Travail présenté dans le cadre  
du baccalauréat en philosophie

(sous la direction de S. KLIMIS)

Bruxelles

Septembre 2013

# Table des matières

<b>1. Introduction</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Esquisse d'une réflexion : entre distance et paradoxe</b> .....	<b>5</b>
2.1 L'efficacité de la distance .....	5
2.2 L'efficacité du paradoxe .....	5
2.3 Première approche arendtienne .....	6
<b>3. La tragédie antique</b> .....	<b>8</b>
3.1 Au préalable .....	8
3.2 Remarque d'ordre méthodologique .....	8
3.3 Caractéristiques générales .....	9
3.4 La tragédie : entre tensions et distance .....	10
a. Contexte civique et religieux .....	10
b. <i>Mythos</i> et <i>logos</i> .....	11
3.5 Les Perses d'Eschyle .....	14
a. Eschyle et Phrynikhos .....	14
b. <i>Phronésis</i> et <i>hubris</i> .....	16
c. Identification et séparation .....	17
d. Intersion des positions .....	18
3.6 Les chœur et les choreutes .....	20
3.7 Première conclusion .....	24
<b>4. Pluralité, action, espace et corps</b> .....	<b>24</b>
4.1 Espace et pluralité .....	25
4.2 Espace et action .....	28
4.3 La pièce envisagée en tant qu' « œuvre » .....	30
4.4 Un espace élargi .....	32
4.5 Le corps .....	33
<b>5. Le théâtre-action</b> .....	<b>37</b>
5.1 Elaboration d'une définition .....	37
5.2 Royal Boch, la dernière défaïence .....	38
5.3 Un vécu partagé .....	39

5.4 Création collective .....	39
5.5 La performance théâtrale .....	41
5.6 Public et débats .....	43
5.7 Un impact politique.....	44
<b>6. Conclusion.....</b>	<b>45</b>
<b>7. Bibliographie.....</b>	<b>47</b>

## Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier ma promotrice, Mme. Klimis, pour toute l'aide qu'elle m'a apportée durant la réalisation de ce travail. Ses conseils avisés et sa relecture attentive m'ont permis d'améliorer et d'approfondir mon travail, tant au niveau du contenu que de la méthodologie.

Je tiens également à remercier l'ensemble des professeurs qui par leur enseignement prodigué au cours de ces trois années ont alimenté de diverses manières les réflexions que j'ai menées dans ce travail.

## 1. Introduction

L'ensemble de ce travail tend à démontrer la force d'interrogation politique de la pratique théâtrale. Plus précisément, c'est par le biais de la tragédie athénienne et du théâtre-action que je tenterai de mettre en évidence la force de remise en question dont peut être dotée une œuvre théâtrale en tant que disposition de certains corps dans un certain espace. Ce travail a pour but de souligner l'importance de la logique artistique qui travaille les œuvres et cette disposition des corps. Dans son déroulement, le questionnement analyse les différentes étapes qui président à la constitution d'une œuvre théâtrale, depuis sa création jusqu'à sa réception, en passant par les répétitions et la performance elle-même.

La première étape de ce travail vise à analyser la tragédie antique. Après une définition globale de celle-ci, le travail s'attardera plus précisément sur les tensions présentes au sein de la tragédie, tensions qui en font une œuvre artistique autonome. Ensuite, à partir des *Perses* d'Eschyle, nous démontrerons comment la tragédie peut interroger le contexte social et politique et ce, sous deux aspects : d'une part, comme œuvre artistique et, d'autre part, par le rôle et les fonctions du chœur. C'est en analysant de plus près le chœur que nous verrons toute l'importance de la réflexion sur les corps et l'espace.

La deuxième étape consistera à examiner plus spécifiquement les notions de pluralité, d'espace, d'action et de corps au sein de la philosophie arendtienne. Cette étape permettra de mettre en évidence la dimension politique de l'espace et de l'action et de voir les liens qui peuvent s'établir avec une œuvre théâtrale, qu'il s'agisse de la tragédie ou d'une pièce de théâtre-action. Nous nous pencherons également sur la notion de corps développée par Arendt et nous montrerons les limites de son analyse et les possibilités de les dépasser.

Au cours de la troisième étape, nous explorerons les logiques structurelles du théâtre-action. A partir de la pièce *Royal Boch, la dernière défaience*, nous analyserons comment le théâtre-action mobilise le corps et l'espace au cours de ses différentes étapes de création. Nous verrons dans quelle mesure une pièce peut interroger le contexte d'où elle émerge et redonner aux individus une capacité à être acteur de leur existence.

## 2. Esquisse d'une réflexion : entre distance et paradoxe

### 2.1 L'efficacité de la distance

C'est en partant des pensées de Jacques Rancière et de Philippe Lacoue-Labarthe que j'aimerais mettre en avant les notions de distance et de paradoxe comme clés intéressantes pour penser ce travail. Dans deux textes<sup>1</sup> issus du *spectateur émancipé*, J. Rancière met en question le rapport entre la volonté de l'artiste à propos de sa création et la réception qu'en fait le spectateur. Contre un rapport supposé continu (et par là, contre une logique qui voudrait qu'une œuvre soit reçue de la façon dont l'aurait prédéfinie son auteur), il souligne deux points importants : d'une part l'importance et le caractère essentiel de l'œuvre en tant qu'œuvre artistique autonome et, d'autre part,

l'efficacité de l'art [qui] consiste d'abord en dispositions de corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants.<sup>2</sup>

Ces deux éléments me semblent être deux points indispensables sur lesquels se baser. Cette double distance entraîne une séparation effective entre l'œuvre et son contexte, ce qui donne un véritable impact à l'œuvre artistique. Celle-ci peut alors remettre en question le contexte au sein duquel elle se développe. Cela permet par conséquent d'interroger le contexte mais aussi les dualismes traditionnels qui le composent : par exemple, les dualismes entre production/réception, acteur/spectateur, activité/passivité sont remis en question. La réflexion qui voit le jour au travers de l'œuvre se construit grâce aux différentes logiques qui s'entremêlent : la logique esthétique, propre au régime des œuvres d'art, la logique du vécu, constituée par les expériences des individus et le contexte dans lequel s'insère l'œuvre.

### 2.2 L'efficacité du paradoxe

Afin d'analyser plus en profondeur l'efficacité de cette séparation au sein de la tragédie antique et du théâtre-action, il paraît intéressant de la lier avec le concept de paradoxe qu'énonce Lacoue-Labarthe dans son texte *Le paradoxe et la mimésis*<sup>3</sup>. Le paradoxe tient en cela qu'il « se définit par l'échange infini ou l'identité hyperbolique des contraires »<sup>4</sup>. Au-delà de la simple imitation de la nature, il existe une seconde mimésis, la miméthologie, qui est

---

<sup>1</sup> RANCIÈRE Jacques, « le spectateur émancipé » et « les paradoxes de l'art politique » dans *le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>3</sup> LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « Diderot. Le paradoxe et la mimésis » dans *L'imitation des Modernes (Typographies 2)*, Paris, Galilée, 1986.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 20.

« une mimésis productive, c'est-à-dire une imitation de la *phusis* comme force productive »<sup>5</sup>. Au versant simplement imitant de la mimésis se lie celui essentiel de la création. Cette création provoque non seulement une émancipation vis-à-vis de la nature mais elle se substitue également à elle et par là en permet « une autre présentation – ou la présentation d'autre chose, qui n'était pas encore là, donnée ou présente »<sup>6</sup>. Ce processus paradoxal fait donc jouer les contraires entre eux et induit une rupture créatrice par rapport à un donné naturel. Nous sommes donc face à une création à la fois autonome et qui redessine le sensible, ce qui rejoint les réflexions présentées par J. Rancière.

Cette distance et ce paradoxe sont au cœur même de la création théâtrale, qu'il s'agisse de la tragédie ou du théâtre-action. Nous verrons par la suite comment ces deux médias actualisent chacun de manière singulière ces deux principes mais notons déjà l'observation suivante : les logiques de distance et de paradoxe sont présentes au sein de la tragédie et du théâtre-action et s'organisent en deux pôles : d'une part, tous deux sont des œuvres artistiques autonomes et, d'autre part, tous deux mettent en jeu des corps disposés singulièrement au sein d'un certain espace. La portée politique d'une œuvre ne s'atteint que si les deux logiques se déploient à l'intérieur de celle-ci. Il s'agit bien d'un redécoupage du sensible, des faits, d'une invention d'un réel redessiné et c'est bien une représentation théâtrale, avec une « distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome entre l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur »<sup>7</sup>. On ne peut donc penser une œuvre théâtrale effective et politique (tragédie ou théâtre-action) sans la penser comme étant à la fois articulée et distante du réel.

### **2.3 Première approche arendtienne**

On peut ici établir un premier rapprochement intéressant avec la pensée de Hannah Arendt. L'action politique arendtienne<sup>8</sup> est toujours un commencement qui crée un certain espace en se posant. Il s'agit là de l'instauration d'un espace de visibilité, un espace politique non pas comme espace stable et définitivement ancré mais bien comme un espace où les individus choisissent de se montrer, de se présenter, en tant qu'individus révélés dans et par l'action. Par là, l'action est aussi ce qui institue un ensemble d'individus en mouvement, *en action* précisément, vers la constitution d'un sens commun. On peut tout d'abord souligner

---

<sup>5</sup>, LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *op. cit.* p. 24.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>7</sup> Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup> ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (Agora).

l'importance d'un espace valant pour lui-même, espace comme générateur de nouveaux possibles. On peut considérer cet espace comme scène publique de visibilité, comme coupure par rapport à l'espace social et quotidien. Ensuite, ce rapport à la visibilité est porté par ces individus qui doivent se présenter en tant qu'individus singuliers. Les individus sont dès lors toujours déjà pris dans un jeu de rapports entre la position d'acteur et de spectateur. La traditionnelle séparation entre acteur actif et spectateur passif est ici remise en cause car on ne peut être acteur politique sans prendre une part active à ce qui se déroule sous nos yeux, c'est-à-dire sans être un spectateur actif prêt à prendre à son tour l'initiative d'une action. Enfin, cette action au travers de laquelle se révèlent les acteurs politiques vaut pour elle-même, elle est imprévisible et irréversible. Le sens de l'action n'est jamais détenu au préalable. Ce sens ne peut que se ressaisir dans l'espace politique où les acteurs agissent pour expérimenter et dessiner une nouvelle organisation du sensible. Considérant la conception arendtienne de l'action, on peut comprendre celle-ci comme forme de *dissensus*, c'est-à-dire comme « opération de reconfiguration de l'expérience commune du sensible »<sup>9</sup> et c'est par là que le rapprochement avec le mécanisme de la tragédie et du théâtre-action paraît pertinent. Il s'agit là également de protagonistes/choreutes pris sur un espace théâtral singulier mettant en scène une création dont les effets et le sens ne peuvent jamais être prédictibles à l'avance.

H. Arendt met en lumière le lien entre pensée et événement dans la perspective où « 'penser' ne signifie pas simplement se mouvoir dans le *déjà pensé*, mais recommencer et, précisément, *recommencer à l'épreuve de l'événement* »<sup>10</sup>. C'est dans l'inconnu et la rupture du quotidien, dans l'événement, que la pensée productive peut s'engendrer. La création théâtrale au sein du théâtre-action, qu'il naisse parce que le niveau d'une certaine situation est devenu à ce point intolérable qu'il pose problème ou qu'il naisse au départ d'un événement singulier qui provoque un « chamboulement » semble s'inscrire dans cette même pensée de l'événement. C'est à partir de celui-ci que se crée la pensée et le processus de création propre au théâtre-action.

La question d'une œuvre théâtrale qualifiée de *politique* peut donc être appréhendée dans un premier temps selon ces deux perspectives : premièrement, parce que le politique, et plus précisément comme démontré ci-dessus, parce que l'action politique et la pièce théâtrale relèvent de la même structure. Il s'agit d'une structure travaillée d'une part par l'autonomie –

---

<sup>9</sup> Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 70.

<sup>10</sup> LEFORT Claude, « Hannah Arendt et la question du politique », dans *Essais sur le politique*, Paris, Seuil, 1986, p. 66.

l'autonomie de l'action et l'autonomie de l'œuvre – et, d'autre part, par la logique de séparation/distance. Deuxièmement, c'est en vertu de cette structure même qu'une œuvre théâtrale peut s'ériger en questionnement et remise en question politique du contexte.

### **3. La tragédie antique**

#### **3.1 Au préalable**

Dans le cadre de cette analyse, je m'attarderai tout d'abord plus spécifiquement sur la tragédie athénienne. En étudiant de plus près la tragédie et les mécanismes qui sous-tendent celle-ci, je voudrais montrer que la tragédie et le théâtre-action sont régis par des logiques similaires mais possèdent aussi une singularité propre. Après avoir rappelé brièvement le contexte d'apparition des tragédies à Athènes et ses caractéristiques principales, il s'agira de mettre en lumière les tensions internes à la tragédie qui en font un mode de représentation travaillé par la distance. Cette distance permet de donner à la tragédie une véritable portée politique et une capacité à interroger le contexte dans lequel elle se développe. Dans cette perspective, je me pencherai plus précisément sur l'étude des *Perses* d'Eschyle. A partir de cette étude des *Perses*, nous verrons comment les protagonistes et le chœur agissent et se placent sur l'espace scénique antique. Cela nous permettra de comprendre l'importance de l'espace et l'impact qu'il peut avoir sur le jeu des protagonistes et des choreutes. De plus, à partir du chœur des vieillards perses et des réflexions contemporaines sur le chœur, je tenterai de montrer comment les corps possèdent une portée politique de par le travail, la place et les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Ainsi, par le biais de la tragédie, nous déploierons une première approche de la problématique générale de ce travail.

#### **3.2 Remarque d'ordre méthodologique**

La participation des citoyens au chœur n'est avérée par des témoignages textuels que pour les chœurs de dithyrambes (chants composés en l'honneur de Dionysos<sup>11</sup>). L'interprétation déployée dans ce travail prend comme point de départ les travaux menés par S. Klimis au sujet de l'extension de cette participation citoyenne au chœur tragique et du caractère politique de celui-ci. Les hypothèses développées au sein de ces différents travaux

---

<sup>11</sup> Cf. CSAPO Eric et SLATER J. William, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1994.

seront donc considérées, dans le cadre de cette réflexion, comme acquises et l'objet de ce travail n'est pas de les discuter<sup>12</sup>.

### 3.3. Caractéristiques générales

Comme l'on montré de nombreux commentateurs<sup>13</sup>, la tragédie athénienne a connu son essor et son succès sur une courte période d'un siècle, qu'on peut dater de la fin du VIème siècle av. J.C. au début du IVème siècle av. J.C. Cette époque correspond à l'âge d'or d'Athènes qui, sortie victorieuse des guerres médiques et suite à de nombreuses réformes politiques, connaissait une période fructueuse. Cette époque correspond également au moment où la démocratie se développe et atteint son apogée à Athènes. Il faut souligner dès maintenant l'importance du contexte socio-politique car celui-ci entretient une relation étroite avec les tragédies à tel point qu'on ne peut penser les tragédies hors de ce cadre précis athénien<sup>14</sup>. Les tragédies étaient représentées dans le cadre de fêtes civiques et religieuses, les grandes Dionysies, auxquelles assistaient l'ensemble des Athéniens et de nombreux étrangers. Après avoir soumis leur texte à l'archonte éponyme, les poètes tragiques sélectionnés se voyaient attribuer un chœur et un chorège. Le chœur était constitué d'un ensemble de citoyens, vraisemblablement de jeunes éphèbe selon l'hypothèse<sup>15</sup> de J.J Winkler, qui répétaient et préparaient la pièce pendant un an. Cette activité peut être perçue comme proprement politique puisque les choreutes étaient exempts de toute autre tâche politique et militaire au sein de la cité durant cette période. Le chorège, quant à lui, était chargé de s'occuper de l'organisation pratique et financière du chœur. Les personnages principaux des

---

<sup>12</sup> Cf. KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003 ;

Corps en chœur : entrer en politique par le rite. Dramaturgies plurielles en Grèce ancienne », Groupe de recherche en esthétique théâtrale (Gresth), SURL, FUSL, Bruxelles, 7 décembre 2007 ;

« La métathéâtralité dans le *Philoctète* de Sophocle. A propos de l'hypothèse du chœur d'éphèbes », *Pourquoi la métathéâtralité ?*, Colloque international organisé par F. Dupont et P. Leteissier, Université de Paris 7, 26 octobre 2007 ;

« La mousikè tragique : chants et danses des chœurs dans les tragédies athéniennes », Conférence dans le cadre du séminaire d'ethnopoétique du professeur Florence DUPONT, Université de Paris 7, 13 janvier ;

Le souffle citoyen. Inventer le chœur tragique au XXIème siècle : les *Perses* d'Eschyle, mise en scène Claudia Bosse, Théâtre du Grutli (Genève)-Theatercombinat (Wien), 13-19 novembre 2006 », *Le chœur dans le théâtre contemporain, 1970-2000*, F. FIX et F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE. (éd.), Presses Universitaires de Dijon, 2009, pp. 101-110 ; e.a.

<sup>13</sup>Cf. MEIER Christian, *de la tragédie grecque comme art politique*, trad. de l'allemand par Marielle Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991 (Histoire, 9).

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972 (Texte à l'appui, Histoire classique).

KLIMIS Sophie, *op. cit.*

<sup>14</sup> Cf. CASTORIADIS Cornélius, *Ce qui fait la Grèce. D'Homère à Héraclite*, Paris, Seuil, 2004, p. 37 : « la tragédie grecque n'existe pas » et KLIMIS Sophie, « Les Grandes Dionysies d'Athènes : un imaginaire démocratique en performance ».

<sup>15</sup> WINKLER J. John, « The Ephebes' Song : Tragoidia and Polis », in WINKLER J.J. et ZEITLIN F. (éd.), *Nothing to do with Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990, pp. 20-66.

pièces étaient joués par des acteurs professionnels. Nous voyons donc que c'est dans un cadre officiel et rigoureusement contrôlé que sont présentées les tragédies. Comment dès lors peut-on penser que les tragédies pouvaient avoir une quelconque force d'interrogation de leur contexte politico-culturel ?

### 3.4 La tragédie, entre tensions et distance

#### a. Le contexte civique et religieux

La tragédie est née et se déroule dans un contexte socio-politique précis. Il importe de voir quelles sont les relations qu'elle entretient avec ce contexte et comment ces deux instances s'entre-influencent et se questionnent.

Tout d'abord, une première observation d'ordre général me semble pertinente : puisque les tragédies étaient organisées dans un cadre régulé et défini, on pourrait considérer qu'elles étaient asservies à ce cadre et donc incapables de le remettre en question. Un tel raisonnement reviendrait à nier et à faire disparaître toute la puissance critique des tragédies. Suivant cette même perspective, on pourrait aussi souligner que les tragédies sont et restent des œuvres fictionnelles, c'est-à-dire des représentations d'histoires mythiques empruntées à des cycles héroïques (Atrides, Labdacides, etc.) ou encore aux épopées d'Homère. Par là, il semble difficile de leur octroyer une quelconque force de remise en question directe de la réalité socio-politique athénienne.

Pourtant, ces deux éléments, qui semblent constituer deux arguments qui nient la portée effective de la tragédie, sont au contraire de puissants alliés. Premièrement, qui dit représentation fictionnelle, dit œuvre artistique, c'est-à-dire une œuvre autonome travaillée par une logique artistique qui permet de se distancier du donné sensible. Nous l'avons vu ci-dessus, cette distance inhérente à une œuvre est fondamentale car elle lui donne toute sa portée critique. Si dans sa *République*, Platon tient tant à interdire la tragédie au sein de la cité, c'est qu'il en reconnaît implicitement sa force de subversion et de modification<sup>16</sup>. Deuxièmement, nous avons souligné le fait que les tragédies étaient organisées dans le cadre de fêtes civiques. Cela les ancre profondément dans le contexte quotidien et politico-culturel athénien et leur donne une certaine légitimité. Ce contexte est celui à partir duquel « la cité se fait théâtre : elle se prend en quelque sorte comme objet de représentation et se joue elle-

---

<sup>16</sup>PLATON, *La République*, trad. du grec par Georges Leroux, 2me éd. corrigée, Paris, Flammarion, 2004 (GF Flammarion).

même devant le public. [...] Elle [la tragédie] ne reflète pas cette réalité, elle la met en question »<sup>17</sup>. Si cette légitimité due au contexte vient donner un certain poids aux tragédies en tant qu'œuvres théâtrales, elle appuie en même temps leur caractère critique et politique.

On peut complexifier et dépasser cette première interprétation mise en évidence par Vernant en mobilisant celle de Castoriadis<sup>18</sup>. Suivant Castoriadis<sup>19</sup>, lorsqu'au Vème siècle, la société athénienne s'institue de manière autonome comme démocratie, il s'agit à la fois d'un acte de connaissance et d'imagination. Nous sommes donc à la fois dans « ce qui s'institue » et « ce qui interroge ce qui est institué ». Cette dimension d'imagination est fondamentale car elle permet de réinterroger de manière perpétuelle les institutions et les cadres établis. La tragédie est intéressante en ce sens qu'elle procède de cette double logique. D'une part, elle est liée de près au contexte institué puisqu'elle ne naît qu'avec la démocratie athénienne et a lieu dans le cadre de fêtes civiques et religieuses. D'autre part, elle est aussi ce qui symbolise un imaginaire d'interrogation et par là, elle remet en cause les cadres d'où elle émerge.

### **b. Entre mythos et logos**

Ensuite, il me semble intéressant<sup>20</sup> de considérer le caractère paradoxal de la tragédie qui apparaît comme l'entrelacement ambigu de deux logiques singulières. Ces logiques constituent deux fondements de l'univers mental athénien. Nous avons d'une part la logique mythique qui met sur scène les dieux, la force du destin, les héros et, d'autre part, une nouvelle logique, celle de la délibération, de l'autogestion, de l'instauration d'un nouveau système judiciaire qui met sur la scène les individus en tant que citoyens. En suivant toujours l'interprétation de Vernant, la tragédie serait l'interface entre ces logiques de pensée. Cet interface rejoue et réarticule continuellement les rapports entre logique mythique et logique démocratique. Les imaginaires respectifs de ces deux logiques viennent s'entrelacer et fondent toute la complexité de la tragédie<sup>21</sup>.

Cette tension interne à la tragédie se retrouve dans les différentes dimensions qui la constituent : la première tension est celle qui s'établit entre le chœur et le héros tragique. La deuxième tension concerne le type d'énonciation utilisé par le chœur et le héros tragique. Le héros, bien que relevant de la logique mythique, s'exprime dans une langue dont la métrique

---

<sup>17</sup>Cf. VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *op. cit.*, p. 24.

<sup>18</sup> Cf. KLIMIS Sophie, « Les Grandes Dionysies d'Athènes : un imaginaire démocratique en performance »

<sup>19</sup>Cf. CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>20</sup> Cf. VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *op. cit.*

<sup>21</sup>Cf. KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, *op. cit.* pour approfondir les liens entre mythos et logos.

est proche de la prose, c'est-à-dire dans une langue proche de la langue quotidienne et non dans une langue lyrique comme on pourrait s'y attendre. Cette langue lyrique est l'apanage du chœur. La troisième tension s'établit entre l'*ethos* humain et le *daimon* divin. La quatrième tension joue entre la religion ancienne, mythique et les nouvelles valeurs juridiques. La cinquième tension touche le vocabulaire, et plus précisément les mots polysémiques qui introduisent une certaine ambiguïté et un certain jeu au sein de la pièce<sup>22</sup>. Si la tragédie possède cette puissance d'interrogation, c'est parce qu'elle est travaillée de l'intérieur par une série de paradoxes qui lui donne toute son intensité. Cette tension persistante entre l'ancienne logique mythique et la nouvelle logique politique permet à la tragédie de prendre de la distance par rapport à ce qu'elle problématise. Sans cette distance, la puissance critique de la tragédie serait ineffective.

Afin d'illustrer au mieux ces derniers propos, on peut donner un exemple assez caractéristique qui met en scène cette double logique : l'*Orestie* d'Eschyle<sup>23</sup>. Eschyle nous montre, avec des personnages et une histoire issue d'un mythe, l'instauration du tribunal humain dans les délibérations judiciaires. Sous le couvert mythique, il s'agit bien de mettre en scène et en question l'Aréopage comme nouvelle instance judiciaire au sein de la cité. Il s'agit d'observer le passage d'une logique du mythe (*mythos*) à une logique de la raison (*logos*) mais aussi les tensions et la complexité qui travaillent les liens entre ces deux logiques. Clytemnestre, mère d'Oreste et femme d'Agamemnon, tue son mari. Afin de venger son père, Oreste assassine à son tour sa mère. Après ce crime, il est poursuivi par les Erinyes (antiques divinités qui poursuivaient les criminels ayant versé le sang à l'intérieur de leur famille) qui veulent le tuer pour son forfait. Oreste se réfugie à Athènes et c'est la déesse Athéna qui devient responsable de son jugement. Celle-ci instaure un tribunal humain qui décidera du sort d'Oreste. L'Aréopage rend son verdict exactement partagé en deux, Oreste est sauvé grâce au vote d'Athéna en sa faveur. Cependant, l'équilibre de la cité n'est pas encore acquis car les Erinyes sont toujours pleines de colère. Il faut leur ménager une place au sein de la cité. Athéna, pour apaiser leur colère, les convainc de se transformer en déesses bienfaitrices, c'est-à-dire en Euménides qui veilleront sur Athènes.

On passe d'une justice du type de la vengeance privée et directe à une justice médiée par une institution collective, le tribunal. Cependant, plusieurs éléments de la logique

---

<sup>22</sup> Cf. VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *op. cit.*

<sup>23</sup> Cf. VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *op. cit.* et OST François, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Jacob, 2004.

du mythe subsistent au sein de la logique de la raison. Au sein de l'Aréopage, Athéna demande aux juges de prêter serment. Or, l'action de prêter serment renvoie à la logique ancienne<sup>24</sup>. Par ailleurs, Athéna insiste sur l'importance de craindre la justice, ce qui se rattache au rôle des Erinyes. A l'inverse, la vengeance possède déjà des éléments qui relèvent de la justice comme l'importance de la réciprocité. « Dans la logique du talion, chaque crime est interprété comme la juste et nécessaire vengeance du forfait précédent »<sup>25</sup> : pour mettre fin à cette logique, il aurait par conséquent fallu qu'Oreste se suicide après avoir assassiné sa mère. On observe également cette logique de la compensation réciproque avec les Erinyes, dont l'ancien rôle est compensé par leur nouvelle position au sein de la cité.

On peut transposer cette analyse au niveau de la politique exercée à Athènes. C'est au cours du Vème siècle que les aristocrates athéniens perdent leurs privilèges au fur et à mesure que la démocratie athénienne se développe<sup>26</sup>. L'Aréopage est à la base l'institution politique la plus importante à Athènes (logique du *logos*). Cependant, c'est une institution oligarchique et ceux qui y président sont les aristocrates, issus des anciennes familles patriennes (logique du *mythos*). Ce n'est que petit à petit que ses pouvoirs se réduisent au domaine judiciaire, jusqu'à ne plus traiter que les crimes de sang suite à la réforme d'Ephialte. Les autres pouvoirs détenus auparavant par l'Aréopage sont distribués au sein d'autres institutions telles que la *Boulè* et l'*Ecclèsia*. Au niveau de la cité athénienne, on voit la présence de l'ancienne logique qui survit au travers de la présence des aristocrates au sein de l'Aréopage tandis que la logique du *logos* s'établit au travers des autres institutions.

Au travers de ces quelques éléments tirés de l'*Orestie* d'Eschyle (l'analyse est loin d'être exhaustive) et de la place de l'Aréopage à Athènes, nous voyons les liens complexes qui travaillent les logiques de *mythos* et de *logos*. La tragédie d'Eschyle a ceci d'intéressant qu'elle rejoue l'instauration de l'Aréopage et par là le questionne. Elle met également en scène la double logique présente au sein de l'univers mental athénien.

La tragédie peut jouer de façon critique les enjeux contemporains à sa représentation parce que, d'une part, c'est une œuvre théâtrale autonome et, d'autre part, parce qu'elle est travaillée de l'intérieur par une logique de l'ambiguïté. Élément fondamental, le mythe permet la distance et permet par là d'interroger les événements. Nous

---

<sup>24</sup> OST François, *op. cit.*, p. 119.

<sup>25</sup> OST François, *op. cit.*, p. 103.

<sup>26</sup>Cf. OSTWALD Martin, « La Démocratie athénienne » dans *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 7, n°1-2, 1992. pp. 7-24.

retrouvons cette même idée dans l'essai *la voie endeuillée* de N. Loraux. Dans cet essai, celle-ci écrit : « les tragiques, à commencer par Eschyle, préférèrent installer leurs productions dans la distance déjà constituée, entre passé lointain et enjeux actuels, que la référence mythique instaure par définition. »<sup>27</sup>. Cela vient donc confirmer la piste de réflexion construite jusqu'ici. Il est toutefois intéressant de noter qu'une telle observation vient chez Nicole Loraux juste après une analyse de la tragédie *les Perses* d'Eschyle qui occupe une place particulière au sein du *corpus* tragique antique.

### 3.5 Les Perses d'Eschyle

#### a. Eschyle et Phrynikhos

*Les Perses* est une tragédie particulière et vient bousculer notre première ligne de réflexion énoncée ci-dessus. A l'inverse des autres tragédies, elle ne prend pas comme sujet une histoire mythique mais bien un événement historique assez proche de la date de sa représentation. En effet, la tragédie d'Eschyle raconte la défaite des Perses à Salamine qui s'est déroulée huit ans avant l'année de sa représentation lors des grandes Dionysies en 472 ACN. Cette pièce connaît un franc succès et fait d'Eschyle le gagnant du concours tragique de cette année-là. Des œuvres qui nous sont parvenues, cette pièce est la seule à prendre pour sujet un événement historique presque contemporain. Cependant, les écrits d'Hérodote<sup>28</sup> font mention d'une autre tragédie qui elle aussi avait pris pour sujet un événement historique : *La prise de Milet*, écrite par Phrynikhos. *La prise de Milet* raconte la défaite des Grecs face aux Perses en 494 ACN. La représentation de cette tragédie, parce qu'elle mettait en scène la défaite des Milésiens – alliés d'Athènes - fit pleurer le public athénien et fut un véritable scandale. Ce scandale fut tel que Phrynikhos dut payer une amende et que la représentation de la tragédie fut interdite. A deux poids deux mesures ? A la suite de N. Loraux, on peut s'interroger sur les causes d'un tel changement d'attitude face à deux pièces structurées selon une logique similaire. Le succès de la tragédie d'Eschyle peut-il se justifier par un simple changement de camp (c'est bien le malheur des Perses qui est mis sur scène dans *les Perses* et non celui du camp des Athéniens) ? Est-ce dû à un simple changement de politique extérieure ? N. Loraux met en lumière le fait suivant : entre *les Perses* d'Eschyle et les tragédies qui ont suivi, « l'ennemi principal d'Athènes n'était déjà plus barbare, mais grec »<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup>LORAU Nicole, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999 (NRF essais), p. 78.

<sup>28</sup>HERODOTE, *Histoires : Livre VI : Erato*, trad. par E. LEGRAND, Paris, Les Belles Lettres, 1948 (Universités de France), p. 18.

<sup>29</sup>LORAU Nicole, *op. cit.*, p. 72.

En effet, après les guerres médiques suit la guerre du Péloponnèse au cours de laquelle Athènes et Sparte et leurs alliés s'affrontent. En prenant comme sujet des événements historiques, les tragédies risquaient davantage de toucher les spectateurs présents, ce qui n'était pas le cas avec les mythes.

Nous sommes donc face à deux pièces dont les deux plus grande différences sont les suivantes : d'une part, il y a eu changement au niveau des perdants (les Milésiens proches des Athéniens chez Phrynikhos et les Perses chez Eschyle) et, d'autre part, il y a eu changement au niveau de la réaction du public (une douleur et une tristesse incommensurable suite à la tragédie de Phrynikhos ; en ce qui concerne *les Perses*, nous n'avons pas de témoignages et l'on peut supposer que la pièce n'entraîna pas une réaction particulière du type de celle évoquée suite à la tragédie de Phrynikhos). Le parallèle, quant à lui, réside dans le fait que les deux tragédies représentent un événement historique proche. La question de savoir pourquoi la tragédie de Phrynikhos a suscité une telle émotion au point d'être interdite, à l'inverse des *Perses* qui gagna le concours tragique, ne me semble pas pertinente ; elle ne se baserait que sur des hypothèses (le changement du camp des perdants représentés qui modifierait la réaction du public, le changement au niveau des relations politiques entre Grecs et Barbares, etc.). Je crois qu'il est surtout important de souligner que ces deux pièces ressaisissent toutes deux des événements proches historiquement et proches émotionnellement, et ce, sur le mode de la fiction théâtrale. A partir des différentes informations dont nous disposons et en portant un regard actuel sur cette pièce, on peut suggérer que *La prise de Milet* pointait (sans pourtant y avoir souscrit) l'importance et la nécessité d'une distance au sein d'une représentation théâtrale. Au sein de toute œuvre théâtrale, il faut une distance. Cette distance est celle présente au sein de l'œuvre autonome, celle qui permet de restructurer le monde sensible et de le questionner. On ne peut penser une œuvre effective et critique sans la penser comme processus de distanciation. A posteriori, on peut faire le commentaire suivant à propos de *la prise de Milet* : par le choc qu'elle a provoqué et par l'interdit dont elle a été frappée, cette tragédie met en évidence la nécessité d'une distanciation au sein de toute représentation. Si *la prise de Milet* n'a pas su opérer une distanciation par rapport aux événements historiques, elle a pu par là même signaler inconsciemment le besoin de ce qui lui manquait. Ainsi, on peut considérer *La prise de Milet* comme un avertissement fondamental soulignant l'exigence d'une mise à distance au sein de la représentation théâtrale.

## b. *Phronésis* et *hubris*

*Les Perses* d'Eschyle n'apparaissent plus comme l'antithèse ou la réussite de *La prise de Milet* mais plutôt comme l'héritier singulier et novateur de ce processus essentiel à toute représentation théâtrale. Comment penser la distance, comment penser le paradoxe à l'intérieur de cette tragédie puisqu'elle n'utilise pas d'un mythe pour réarticuler et pour interroger le contexte actuel. Je suivrai ici conjointement S. Klimis<sup>30</sup> et N. Loraux<sup>31</sup>, cette dernière jusqu'à un certain point, pour montrer que ce sont bien des enjeux contemporains au Vème siècle qui se jouent. Dans un article qui montre toute l'actualité de la tragédie des *Perses*, S. Klimis suit au plus près le texte de la tragédie d'Eschyle pour expliquer la victoire paradoxale des Grecs, pourtant bien moins nombreux que les Perses. La défaite des Perses trouverait sa cause d'une part dans la démesure du roi Xerxès et, d'autre part, dans la qualité des Grecs. Tout d'abord, le roi Xerxès a pris une décision seul, sans délibérer avec d'autres et par là a fait preuve d'*hubris*. En effet, pour un citoyen grec (habitué à participer à la vie démocratique et délibérative), la décision prise par Xerxès seul relève de l'*hubris*. Ensuite, toujours dans cette perspective, le roi n'a pas cherché à se remettre en question, ni lui, ni ses décisions. Même si le nombre bien plus élevé des Perses laissait penser que la victoire serait leur, l'incapacité de Xerxès à se faire une idée nuancée et correcte de la situation relève aussi de l'*hubris*. Enfin, à l'inverse de Xerxès, les Grecs, solidaires de par leur organisation politique et leur conception des citoyens qu'ils considèrent comme libres et égaux, ont fait preuve d'imagination et d'audace. Ces trois raisons mises en lumière par l'article pointent et font « l'éloge de la cité démocratique athénienne, « leader » de la confédération des cités grecques ayant remporté la victoire de Salamine<sup>32</sup> ». On retrouve là ce que nomme N. Loraux une écoute politique, voire pédagogique : il faut délibérer et faire preuve de *phronésis* à tout instant.

La pièce souligne donc bien la nécessité de délibérer, d'être guidé par la *phronésis*. La bonne organisation des Athéniens et, à l'inverse, le défaut de *phronésis* de Xerxès, prouvent ces deux points. Cependant, l'aspect politique et pédagogique va plus loin et la pièce approfondit sa réflexion politique de la façon suivante : en mettant en scène le fait même de délibérer et la *phronésis*, la pièce insiste sur leur structure. La *phronésis* et l'organisation politique athénienne ne peuvent pas s'envisager comme deux faits donnés,

---

<sup>30</sup>KLIMIS Sophie, « Ce que les Grecs donnent à penser : la démesure de l'individualisme et le pari sur la prudence », dans Actes du colloque : *Parier sur l'Incertitude*, 2013.

<sup>31</sup>Cf. LORAUX Nicole, *op. cit.*

<sup>32</sup>KLIMIS Sophie, « Ce que les Perses donnent à penser », *op. cit.*, p. 7.

toujours présents et ancrés définitivement dans le réel. Ce que donne à réfléchir la pièce, c'est certes la fragilité et le besoin constant de recourir à la *phronésis* mais aussi la structure même de la *phronésis*, c'est-à-dire une structure qui n'est jamais définie à priori<sup>33</sup> mais qui est bien « une démarche d'auto-réflexion qui allie imagination et entendement »<sup>34</sup>. C'est en ce sens que la pièce met en scène et remet en question des enjeux contemporains à sa représentation. Ce que la pièce joue et interroge, c'est la nature changeante, jamais fixée et par là même toujours risquée de la délibération politique athénienne.

### c. Identification et séparation

Il faut également s'attarder sur le double-jeu d'identification et de séparation avec la figure des Perses ennemis. Ce double-jeu, permis par le caractère fictionnel de la pièce, vient ajouter à la puissance critique de la pièce. En effet, tout au long de celle-ci, l'ambiguïté de la frontière entre soi et l'autre ne cesse d'être soulignée et mise en avant. On peut noter<sup>35</sup> le rêve de la reine Atossa, où la Perse et la Grèce apparaissent comme deux sœurs. Le chœur, constitué de vieillards qui prennent peur, la reine qui s'inquiète pour son fils, le fils qui s'aveugle dans sa décision sont autant de figures auxquelles les Grecs peuvent s'identifier, car, bien que perses, ces figures n'en restent pas moins des figures universelles de l'humanité. De plus, si l'on met face-à-face la tragédie de Phrynikhos et celle d'Eschyle, c'est une inversion du camp des perdants et des gagnants qui peut être mise en valeur. Ces deux éléments mettent en lumière le va-et-vient qui s'opère entre d'une part les Athéniens et les Perses et, d'autre part, les positions de gagnants et de perdants. Un tel va-et-vient opérateur de changements n'est possible, comme l'observe N. Loraux, que parce qu'il existe « une irréductible compatibilité entre la réalité, où les adversaires sont les adversaires, et la fiction, qui rend l'autre étonnamment proche »<sup>36</sup>. Pourtant, là où Loraux voit dans ce clivage la volonté des Athéniens à ne pas confondre théâtralité et politique, je crois au contraire qu'on peut faire les observations suivantes : on peut observer que l'opposition réalité-fiction et politique-théâtralité ne peut pas s'envisager comme une concordance parfaite. Comme l'écrit Rancière, la politique et la théâtralité se structurent selon une même logique, *une logique du dissensus* qui fait jouer la réalité et la fiction dans une série de rapports distancés et de ré-articulés. Par ailleurs, il est nécessaire de penser la distance entre réalité et fiction, distance

---

<sup>33</sup>CASTORIADIS Cornélius, *Sur le Politique de Platon*, Paris, Seuil, 1999, p. 58. dans KLIMIS Sophie, « Ce que les Perses donnent à penser », p. 5.

<sup>34</sup>KLIMIS Sophie, « Ce que les Perses donnent à penser », *op. cit.*, p. 7.

<sup>35</sup>Cf. KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, *op. cit.*

<sup>36</sup>LORAU Nicole, *op. cit.*, p. 77.

sans laquelle on ne pourrait établir ce jeu de changement de positions entre soi et l'autre, entre vaincu et vainqueur.

#### **d. Interversión des positions**

Cet échange de rôles est non seulement un sujet avec un enjeu politique certain mais il est aussi un élément paradoxal du contexte culturel et politique athénien du Vème siècle. On peut faire une double lecture de cette possibilité d'interversión des rôles. Selon une première lecture, nous voyons que c'est la défaite des Perses, l'interrogation des vieillards, l'inquiétude de la reine qui sont mises en scènes. C'est un sujet politique et pédagogique puisqu'il invite le spectateur athénien « [à] non pas tant à se réjouir triomphalement de la victoire de sa cité, qu'à s'émouvoir et à réfléchir sur les malheurs entraînés par la guerre »<sup>37</sup>. Je situerais cet aspect sur le même niveau de lecture que celui du manque de *phronésis* de Xerxès et de la bonne organisation des Athéniens que nous avons cité plus haut. Il s'agit bien, au travers du sujet représenté, d'insister sur des éléments politiques présents en filigrane au sein de la pièce. Selon une seconde lecture, on peut analyser cette interversión des rôles plus profondément. Cet échange possible de positions mis en scène dans la pièce illustre un paradoxe du contexte culturel et politique athénien. En effet, cet échange de positions est paradigmatique au sein de la cité athénienne. C'est celui qu'on retrouve en politique : selon Aristote, « le citoyen, c'est l'individu qui peut et qui veut obéir et gouverner tour à tour, suivant les préceptes de la vertu »<sup>38</sup>. On assiste donc bien à un roulement dans les places occupées par les magistrats, à un va-et-vient entre ceux qui président à l'assemblée et ceux qui n'y président pas. Pour illustrer ce point, je prendrai le fonctionnement de la *boulè*<sup>39</sup> qui me semble assez paradigmatique à cet égard. La *boulè* est une institution athénienne dont les buts sont notamment de préparer les lois à présenter à l'Assemblée, de transmettre les décisions de celle-ci aux magistrats, d'harmoniser et de contrôler le travail de ces derniers, etc. Plus que les buts, c'est surtout le fonctionnement de la *boulè* qui est intéressant. La cité d'Athènes est répartie en dix tribus depuis les réformes de Clisthène. On tire au sort cinquante citoyens dans chaque tribu qui formeront les bouleutes et exerceront cette fonction pendant un an. Chaque

---

<sup>37</sup> KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, op. cit., p. 213.

<sup>38</sup> ARISTOTE, *La Politique, Livre III, Chapitre VI*, trad. par B. SAINT-HILAIRE [en ligne] <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politique3.htm>

<sup>39</sup> Cf. <http://www.cndp.fr/archive-musagora/citoyennete/citoyennete/fr/boule.htm> pour le fonctionnement de la *boulè*

dixième de l'année, une des tribus assurent la prytanie, c'est-à-dire qu'elle est chargée de veiller et de prendre en charge l'organisation de l'ensemble des bouleutes. Chaque citoyen, une fois qu'il a atteint l'âge adéquat et s'il a accompli ses devoirs civiques, devient bouleute.

Il y a d'une part ceux qui accomplissent une tâche politique spécifique (comme bouleutes) et, d'autre part, ceux qui n'en accomplissent pas (mais siègent cependant à l'*Ecclèsia*). Le roulement des positions entre bouleutes et non-bouleutes est assuré par le hasard et change toutes les années. C'est également celui qu'on retrouve au théâtre : on assiste à un échange entre ceux qui sont choreutes et ceux qui sont spectateurs. Cependant, les citoyens qui ne sont pas bouleutes doivent être actifs politiquement et, par exemple, participer aux réunions de l'*Ecclèsia*. De la même manière, le spectateur qui assiste à une tragédie (ou à une pièce de théâtre-action) n'est pas neutre, il participe activement au spectacle dans la mesure où il le regarde, y réfléchit et poursuit la réflexion et ce, même après la performance. Tout en montrant une des logiques paradigmatiques de la cité athénienne, la pièce interroge et remet en question cet échange de positions au sein de la politique et du théâtre.

Ces deux derniers éléments font de la tragédie d'Eschyle une tragédie à la fois profondément artistique et profondément politique. C'est parce que l'œuvre se situe dans cette double-logique qu'elle peut interroger le contexte dans lequel elle est née. Par ailleurs, si cette interrogation se déploie réellement, c'est-à-dire si elle devient un enjeu de réflexion pour les Athéniens, c'est aussi et fondamentalement parce qu'elle est portée par les citoyens eux-mêmes, les citoyens en tant que choreutes et les citoyens en tant que spectateurs. C'est parce que ceux-ci sont présents *corporellement* que l'interrogation se déploie. Ici, je développerai un premier pli de la problématique centrale de ce travail qui est de penser que ce sont bien les corps disposés dans un certain espace, l'espace de représentation (par là, j'entends l'espace constitué par la scène et les spectateurs et la manière dont il est construit) qui se posent comme interrogation politique. Il importe que les spectateurs soient intégrés à cet espace pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce comme nous l'avons vu ci-dessus, il y avait un certain roulement entre les places de choreutes et de spectateurs. Ensuite, parce qu'être spectateur suppose une part de prise active au déroulement de la pièce, comme nous le verrons ci-dessous. Enfin, parce que la disposition de l'espace induit une participation de la part des citoyens. Nietzsche l'énonce d'ailleurs très bien :

dans leurs théâtres, grâce à la disposition concentrique des gradins superposés,  
chaque spectateur, franchissant du regard toute la société civilisée qui  
l'entourait, était en mesure de se plonger dans une contemplation où il

s'identifiait à l'un des choreutes<sup>40</sup>.

Avant d'en arriver à notre réflexion sur le chœur antique qui mettra l'accent sur l'importance de la corporéité, il faut définir l'espace dans lequel se jouaient les tragédies. Les tragédies se déroulaient dans un espace spécifique, délimité par des gradins. Cet espace était divisé en deux parties principales : d'une part, la *skéné*, partie légèrement surélevée où jouaient les protagonistes, distante du public. D'autre part, l'*orchestra* où le chœur se déplace, chante et danse. L'*orchestra* est situé plus bas que la *skéné* et est plus proche des spectateurs. C'est donc un espace singulier qui accueille la représentation fictionnelle. L'espace de représentation présente de manière concrète l'œuvre théâtrale. A la division entre protagonistes et chœur correspond celle entre *skéné* et *orchestra*. Il est important de noter que cette division entre les personnages s'illustre dans l'espace même. Cette division apparaît d'autant plus que, malgré les nombreux échanges entre protagonistes et chœur qui structurent la pièce, chacun d'eux évolue dans l'espace qui est le sien. Protagonistes et choreutes évoluent sur un espace défini et délimité qui influe sur leurs mouvements mais aussi sur la communication qui peut s'établir entre eux ainsi qu'avec le public.

### 3.6 Le chœur – Les choreutes

C'est par le recours au chœur et à certaines réflexions dépliées dans un point précis de *l'Archéologie du sujet tragique*<sup>41</sup> que je vais aborder cette question de la corporéité en lien avec l'espace. De ces réflexions, j'en retiendrai principalement deux qui serviront au présent développement : en premier lieu, la tragédie, parce que chantée, dansée et mise en mouvement par le chœur, réanime les structures logiques du texte<sup>42</sup> (elles-mêmes élaborées à partir du rapport entre l'être et le monde) « par leur inscription figurative et scénique dans le corps de l'acteur »<sup>43</sup>. Par là, c'est non seulement l'importance du corps qui est soulignée mais aussi le lien complexe qui unit le texte et le contexte vu le jeu de fondation réciproque qui se tisse entre ces deux instances. En second lieu, l'ouvrage montre que si un « je » grammatical peut se développer et renvoyer à une universalité certaine, c'est « parce qu'il fait référence à la condition corporelle partagée par tous [...et qu'il] s'ancre lui-même dans une intersubjectivité

---

<sup>40</sup>NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. par G. BIANQUIS, Paris, Gallimard, 1949 (idées), p. 59.

<sup>41</sup>Cf. KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, op. cit.

<sup>42</sup> Par exemple, les poèmes grecs étaient divisés en « pieds », lesquels correspondent à un pas de danse.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 68.

corporelle première »<sup>44</sup>. Comment lier ces deux aspects avec le rôle joué plus précisément par le chœur ?

Le chœur, constitué par un ensemble de citoyens, peut être considéré comme un personnage à part entière. C'est ce que nous dit notamment N. Loraux, en ajoutant qu'il est à la fois celui qui dit « nous » et celui qui dit « je ». Le chœur apparaît donc comme un élément central qui est construit selon une double-logique de la singularité : d'une part, pointons la singularité des citoyens qui constituent le chœur à proprement parler et, d'autre part, pointons la singularité du chœur en tant que personnage pris en entier dans la tragédie. Dans cette perspective, on peut articuler comme suit la corporéité à partir des deux points mis en exergue plus haut. Si le chœur est si fondamental, c'est parce qu'il est cette instance qui souligne une corporéité intersubjective et qui lie dans un même rapport au monde des individualités séparées. Comment les lie-t-il ? D'abord, dans l'expérience même de la préparation de la représentation. La représentation tragique est le but en vue duquel les citoyens vont répéter pendant un an. Le chœur est à la fois la condition, le moyen et le but de ce pour quoi ils vont mobiliser leur corps, le discipliner dans un rapport et avec lui-même (la respiration, la voix, etc.), et avec les autres (la disposition dans l'espace, où se placer, etc.). Ensuite, l'emplacement de chaque corps et des corps les uns par rapport aux autres est la donnée spatiale qui constitue visuellement la formation du chœur. Si celui-ci existe, c'est à partir du moment où il se crée de manière concrète sur la scène tragique. Par là, il acquiert son autonomie et son existence. Enfin, la performance est ce qui performe l'intersubjectivité corporelle première puisqu'au sein de ce chœur qui peut être considéré comme un seul personnage, c'est une multiplicité de corps qui se meuvent d'un même mouvement, qui interpellent d'une même parole.

Ces différentes considérations mettent en évidence l'importance du corps et de sa situation spatiale. C'est à la fois le corps situé par rapport aux autres corps au sein du chœur mais aussi ce chœur, formé de corps, situé dans la scène tragique, dans l'espace de l'*orchestra*. Ce double-rapport du corps à l'espace est essentiel parce qu'il est ce par quoi l'effectivité critique de la tragédie est portée. Afin de mieux saisir l'enjeu de cette dernière phrase, il faut dans un premier temps mobiliser le lien problématique entre texte-contexte cité plus haut et mis en lumière dans *l'Archéologie du sujet tragique*. On peut résumer comme suit, en reprenant les termes de S. Klimis<sup>45</sup> : l'incarnation corporelle et langagière du texte

---

<sup>44</sup>KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, op. cit., p. 71.

<sup>45</sup>Cf. KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, op. cit.

tragique, lui-même issu d'un processus d'abstraction des expériences de l'être-au-monde, est englobé dans un contexte civique et religieux particulier, celui des fêtes consacrées à Dionysos. On observe donc un mécanisme de création réciproque entre contexte, texte, performance et contexte à nouveau. Ce mécanisme est particulièrement intéressant à mettre en avant dans le cadre de ce travail car il me semble que la performance est la clé de voute de celui-ci. En effet, on peut considérer que la performance est un élément central car elle réarticule les différentes instances (la voix, les corps, les structures logiques du discours tragique, le contexte) sur son mode propre. Ce mode, c'est celui de la logique artistique, c'est-à-dire un mode qui induit une scénographie propre, donc un espace propre dans lequel se disposent et se meuvent des corps. Cet espace particulier est une condition de possibilité du jeu des corps, et plus particulièrement du chœur dans le cas de la tragédie. Des trois caractéristiques mises en avant ci-dessus (à savoir : le travail, la place, l'intersubjectivité du corps), on peut postuler qu'elles ne sont réalisables que parce qu'elles sont ressaisies sur le mode artistique et se déroulent dans l'espace de représentation. La tragédie et l'action du chœur s'insèrent bien dans un cadre civique et religieux, mais parce qu'elles sont travaillées par la logique artistique, elles se distancient de ce contexte et l'interrogent.

Le chœur évolue donc dans cet espace qui est la première condition de sa présence mais il est également créateur de cet espace puisqu'il le définit par ses mouvements. Après quoi, si le chœur peut apparaître comme une première amorce de la problématique générale de ce travail, c'est en vertu de cette dernière observation et des trois traits singuliers à son organisation cités plus haut. En effet, le chœur est bien issu d'un travail de préparation, de répétition et discipline. C'est un apprentissage et une participation collective des citoyens qui en font partie. Cette dimension de collectivité est fondamentale car elle souligne le lien entre la singularité des corps qui participent au chœur et la singularité du chœur lui-même en tant qu'entité propre. Dans *les Perses*, les emplois en *je* sont nombreux (« mon âme en deuil, Et entendrai-je répondre la citadelle des Kissiens, Je clamerai haut mes souffrances infinies, etc. »)<sup>46</sup> mais un emploi en *nous* vient rappeler que ce chœur est bien constitué d'une multiplicité de corps (« Ah ! Elle se révèle aujourd'hui trop longue, l'existence qui laisse les vieillards que nous sommes ouïr ce coup inattendu »)<sup>47</sup>. Par ailleurs, dans ce jeu entre *je* et *nous*, c'est la corporéité fondamentale et intersubjective qui est également soulignée. C'est par cela même que le jeu unité-multiplicité qu'on vient d'énoncer peut se réaliser. Dans le

---

<sup>46</sup>MAZON Paul (éd.), *Eschyle. Tome I.*, 7e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1958 (Universités de France), p. 66,67 et 84.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 72.

texte d'Eschyle, cet aspect est notamment souligné dans la dernière partie de la tragédie, au moment de l'*exodos*, c'est-à-dire le dernier chant du chœur.

On peut noter à propos de l'*exodos* deux choses. D'une part, le chœur devient de plus en plus virulent par rapport à Xerxès. Cet aspect est souligné dans les nombreuses questions que le chœur pose à Xerxès (« Où sont tes lieutenants [...], Et où est donc ton Pharnoukos ? [...] Tu les as donc laissés, laissés. [...] »)<sup>48</sup>. Au travers de ces questions, on sent peser le regard critique du chœur. Le chœur a déjà commencé, comme le dit C. Meier<sup>49</sup>, à parler plus librement. Dans ces reproches sous-entendus qu'il formule à l'égard de Xerxès, on peut postuler que ce sont les multiples voix des citoyens qui expriment leur désespoir et leurs reproches en sourdine. D'autre part, il faut analyser de plus près le *kommós*. Le *kommós* est un chant lyrique fait de plaintes et de cris. Il marque à la fois le désespoir du chœur mais il montre aussi l'absorption progressive du protagoniste à l'intérieur du chœur et donc la désintégration de son individualité. Lorsque Xerxès ordonne au chœur de ressentir la douleur, il lui dit « Pleure, Crie, Gémis, Frappe, Pousse, Déchire le tissu, Arrache aussi tes cheveux, Prends en gémissant le chemin du palais, Sanglotez [...] »<sup>50</sup>. L'ensemble de ces verbes marquent un ancrage profond dans le corps, et, hormis le dernier, tous sont mis au singulier. Le chœur semble n'avoir plus qu'un seul corps qui réalise ces actions et englobe Xerxès. Dans la performance même, il est probable que tous les corps des choreutes réalisaient ces gestes d'un même mouvement. La corporéité partagée par tous se marque encore dans ce passage. Bien plus, il ne reste qu'elle, presque une corporéité à l'état brut, puisqu'il ne subsiste plus que des cris et des lamentations. On retrouve là une forme de partage de la corporéité assez primitive qui s'érige comme première communication originelle. Cette communication s'établit non seulement entre les membres du chœur mais aussi avec les spectateurs. Mobilisons Nietzsche pour mieux éclairer ce point : selon ce dernier, le chœur renoue avec l'énergie dionysiaque et cette énergie dionysiaque « est apte à communiquer à une foule entière le don artistique de se voir environnée d'une foule d'esprits auxquels elle se sent foncièrement identique »<sup>51</sup>. Spectateurs et choreutes se retrouvent pris dans cette même première énergie dionysiaque. Si le partage d'une certaine corporéité primitive s'établit entre eux, c'est parce que le processus du chœur est bien de « se voir métamorphosé et d'agir désormais comme si l'on était vraiment entré dans un autre corps, dans un autre personnage

---

<sup>48</sup>MAZON Paul, *op. cit.*, p. 95.

<sup>49</sup> Cf. MEIER Christian, *de la tragédie grecque comme art politique*, *op. cit.*

<sup>50</sup>MAZON Paul, *op. cit.*, p. 98-99.

<sup>51</sup>NIETZSCHE Friedrich, *op. cit.*, p. 61.

»<sup>52</sup>. Parce qu'il y a échange et métamorphose de par la force dionysiaque, la corporéité intersubjective du chœur s'établit entre choreutes et spectateurs.

### **3.7 Première conclusion**

On peut tirer quelques conclusions de cette première approche antique. Tout d'abord, il faut souligner les différents paradoxes inhérents à la tragédie. Ceux-ci donnent à la tragédie son caractère autonome qui en fait une œuvre esthétique à part entière. La distance intrinsèque à toute œuvre artistique est donc présente dans la tragédie, ce qui lui permet de prendre du recul par rapport au contexte dans lequel elle se crée. Si la tragédie met en scène la cité, la nouvelle logique démocratique, le contexte en général et peut les questionner, c'est bien parce qu'elle est travaillée par une logique de mise à distance. Celle-ci est fondamentale et donne à la représentation théâtrale son caractère ambigu et sa force politique de remise en question. Ensuite, cette approche nous a permis de mettre en valeur le caractère fondamental du corps – le travail du corps, la place du corps, l'intersubjectivité du corps. Il s'agira dans la suite du travail de s'attarder plus en profondeur sur ces aspects afin d'analyser par la suite comment ils s'articulent dans le théâtre-action. De plus, nous avons mis en évidence l'importance de la participation collective. Ici encore, il faudra s'attarder sur ce point et l'examiner au sein du théâtre-action. Enfin, nous avons mis en évidence le fait qu'un espace propre et singulier était la condition de possibilité de l'action des corps mais aussi du questionnement politique. Il s'agira également d'approfondir ce point afin de bien cerner tout l'enjeu politique d'un espace singulier et découpé par rapport au réel, au contexte quotidien.

## **4. Pluralité, action, espace et corps**

Nous avons vu au début de ce travail la similitude entre les logiques structurelles de l'action politique telle qu'Arendt l'envisage et le procédé théâtral. Je voudrais maintenant développer et nuancer cette comparaison en analysant plus en profondeur les réflexions mises en lumière par Arendt au sein de son ouvrage *la condition humaine*. Je m'attarderai tout d'abord sur les notions d'espace et de domaine public, pour en venir par la suite au concept d'action et terminer par une réflexion sur les corps. J'essaierai au sein de ce chapitre de montrer comment la tragédie antique et le théâtre-action actualisent la tripartition arendtienne entre travail – œuvre – action.

---

<sup>52</sup>*Ibid.*

## 4.1 Espace et pluralité

Le domaine public, en tant qu'il est commun aux individus, est constitué par une pluralité de femmes et d'hommes. Sans cette pluralité, non seulement le domaine public n'existerait pas, mais l'action elle-même non plus. En effet, l'action ne peut se produire que dans le domaine public parce qu'elle nécessite la présence d'autrui pour se réaliser. Or, l'espace où les individus sont rassemblés, où ils peuvent apparaître les uns aux autres, c'est bien celui du domaine public. Celui-ci suppose une pluralité d'agents et ne se constitue que comme tel. Il importe de souligner que cet espace pluriel a cette particularité d'être politique et non social. Si cet espace ne se résumait au final qu'à un ensemble d'individus composant une certaine société, la pluralité (et par là, le caractère unique) des femmes et des hommes qui le composent n'existerait plus. En effet, « de chacun de ses membres, elle [la société] exige au contraire un certain comportement, imposant d'innombrables règles qui, toutes, tendent à « normaliser » ses membres [...] »<sup>53</sup>. Or, la pluralité est essentielle dans le sens où elle permet à chacun de porter une action et une parole propre et par là de créer des événements qui font l'Histoire.<sup>54</sup>

Ce premier point contient en lui l'importance et le développement du deuxième. Si le domaine public requiert et ne se constitue que dans la pluralité, cela implique également que la réalité du monde et de soi-même devient effective parce qu'il y a un partage de ce qui se donne à voir et à entendre. En effet, « l'apparence – ce qui est vu et entendu par autrui comme par nous-mêmes – constitue la réalité »<sup>55</sup>. Le monde et ce que nous vivons n'acquièrent véritablement une réalité que s'il y a partage avec autrui. Les expériences que nous vivons de manière singulière ne deviennent véritablement réelles que lorsque nous les partageons avec d'autres : « c'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes »<sup>56</sup>. Si réalité il y a, c'est bien parce qu'il y a partage. S'il y a partage, c'est grâce à la présence de ce domaine public. Il y a réalité lorsqu'une pluralité d'hommes et de femmes expérimentent le monde. Ce partage apparaît comme la condition matérielle d'un espace singulier. Dans un même mouvement inverse, cet espace permet à la pluralité de se présenter et d'apparaître dans cet espace qu'elle a créé. C'est donc un véritable processus fondateur qui se génère entre ces deux instances.

---

<sup>53</sup> ARENDT Hannah, *op. cit.*, p. 79.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 90.

Cet espace public, au sein duquel les autres voient et entendent ce que moi-même je vois et entends, n'est pas pour autant compris et ressaisi selon une vision similaire. Bien au contraire,

la réalité du domaine public repose sur la présence simultanée de perspectives, d'aspects innombrables sous lequel se présente le monde [...].  
Il vaut la peine d'être vu et d'être entendu parce que chacun voit et entend de sa place, qui est différente de toutes les autres<sup>57</sup>.

Chacun se doit d'apparaître dans sa singularité à l'intérieur du domaine public. Chacun voit et entend selon une perspective qui lui est propre. Pourtant, par là, ce n'est pas une impossible communication entre les individus que cherche à souligner Arendt. Il y a singularité car chacun occupe une place singulière, qui n'est jamais la même que celle d'un autre. Mais il y a également pluralité parce que tous sont dans ce domaine public et partagent ce sur quoi ils exercent leur vision.

Il en est de même pour la performance théâtrale qui nécessite la présence d'autrui pour se réaliser. Formulons-le de manière simple : une pièce de théâtre-action nécessite à la fois des acteurs et des spectateurs, donc un ensemble de personnes participant à un même projet. Cependant, une telle formulation ressuscite l'ancien clivage entre acteur-spectateur/activité-passivité. Dans une vision plus large et compte tenu des réflexions qui ont tissé ce travail jusqu'ici, je préfère le formuler ainsi : la performance théâtrale, de la même manière que le domaine public, est constituée d'un ensemble d'individus dont les rapports entre activité et passivité ne cessent de fluctuer. Pour voir le jour, une pièce de théâtre exige une pluralité d'hommes et de femmes qui interviennent tout au long de son processus de création, depuis l'écriture du texte jusqu'à sa représentation finale.

Ensuite, une pièce théâtrale suppose le partage d'un certain voir et d'un certain entendre. La pièce théâtrale, parce qu'elle donne aux individus qui y assistent la possibilité de voir et d'entendre ce que les autres peuvent aussi voir et entendre, acquiert par là sa réalité. Par ailleurs, la pièce active également la réalité singulière de toute personne participant et assistant à sa performance. Les concepts de pluralité et de réalité se retrouvent au sein d'une pièce de théâtre, l'un et l'autre constituant les deux faces d'une même pièce.

---

<sup>57</sup>ARENDETT Hannah, *op. cit.*, p. 87.

Enfin, nous pouvons dire qu'il y a collectivité au sein de l'espace qui se crée lors d'une performance théâtrale pour deux raisons : d'une part, les acteurs jouent en tenant compte des autres et, d'autre part, tous ceux présents regardent la même pièce qui se joue. Inversement, il y a également singularité car chacun regarde et/ou vit la pièce de manière propre, chacun l'actualise à sa manière en la faisant résonner avec son vécu personnel. Le domaine public et la pièce théâtrale sont donc constitués par une double-logique, une logique de singularité et une logique de pluralité. Ces deux logiques, bien loin de s'exclure, se renforcent l'une l'autre dans la relation qui les unit. En effet, il y a pluralité dans la mesure où celle-ci est constituée par un ensemble de singularités uniques et différentes. Les initiatives propres et singulières composent la pluralité. Mais à l'inverse, ces actions singulières n'existent et ne prennent leur place que dans la mesure où elles se déroulent sous le regard d'autrui. La singularité ne se marque que parce qu'elle prend place au sein d'un espace différencié où coexistent les singularités.

Il faut encore insister sur le caractère d'apparition des individus. En effet, les individus apparaissent dans cet espace, ils apparaissent aux autres. Ce caractère d'apparition est fondamental car il met en valeur la distance que contient et génère tout espace singulier. Apparaître signifie sortir d'un ensemble flou pour se singulariser dans un certain espace où l'on devient visible. Apparaître suppose un mouvement, une action, qui fait sortir d'un certain lieu A aux contours incertains pour aller vers un lieu B, singulier et défini. Ce procédé est fondamental dans le cadre du théâtre, et particulièrement dans le cadre de la tragédie athénienne et du théâtre-action. En effet, il s'agit bien, pour des citoyens d'une part et pour des individus d'autre part, d'apparaître dans un espace singulier, celui de la représentation. A partir du moment où ces citoyens-individus montent sur scène, ils choisissent d'y apparaître de manière visible et publique, d'y apparaître devant les autres, qu'ils soient acteurs ou spectateurs. Monter sur scène signifie sortir de l'ombre pour aller vers la lumière en tant que personnages, mais aussi et surtout en tant que porteurs d'une réflexion. Il s'agit maintenant d'approfondir cette première approche de l'espace grâce à la notion d'*action*. Si les individus peuvent apparaître dans un espace singulier, c'est parce qu'ils prennent l'initiative d'une action – parce qu'ils agissent et parlent. C'est cette action qui va nous permettre de poursuivre cette réflexion sur l'espace.

## 4.2. Espace et action

Nous avons mis en lumière la pluralité des femmes et des hommes en tant qu'élément constitutif de l'espace et les différents points fondamentaux qui se jouaient à partir de cette pluralité. On peut ensuite s'interroger sur la création de l'espace en que tel, c'est-à-dire en tant que découpage singulier dans l'espace quotidien. « L'espace de l'apparence commence à exister dès que des hommes s'assemblent dans le mode de la parole et de l'action »<sup>58</sup> nous dit Arendt et c'est en prenant les Grecs comme exemple qu'elle démontre son propos. Le véritable agir politique pour les Grecs consistait en la recherche d'une vie bonne commune, et cela ne pouvait se faire que dans la parole et l'action. Cet espace créé par un ensemble d'hommes réunis en vue d'une vie bonne, on pourrait le nommer *polis concrète*, c'est-à-dire « l'organisation du peuple qui vient de ce que l'on agit et parle ensemble »<sup>59</sup>. Cette polis est fondée par les actions, la délibération et les décisions qui voient le jour. Si elle ne peut pas être perçue de la même façon que peuvent l'être les remparts, que l'on peut voir et qui ont une existence matérielle, il n'en demeure pas moins que cette *polis concrète* possède une existence propre et une réalité forte. L'organisation matérielle de la *polis* (les remparts, par exemple) constituait quant à elle la structure tangible de cet espace et nous l'appellerons *polis matérielle*.

Partout où les hommes s'assemblent et agissent, un espace singulier naît entre eux, l'espace public, celui où les individus apparaissent les uns aux autres. Pourtant, ce n'est pas suffisant. L'action est imprévisible, mais elle est aussi éphémère. Une fois finie, l'espace singulier qu'elle a créé disparaîtrait de également. La matérialisation de cet espace public permet d'assurer une pérennité aux actions des individus, car « privée [*la polis concrète*] de cette protection stabilisante, [elle] ne pourrait pas durer, ne pourrait pas survivre à l'instant de la parole et de l'action »<sup>60</sup>.

Il est intéressant ici de s'attarder sur cette dualité de l'espace de la *polis* et de la mettre en rapport avec l'espace de la scénographie. D'une part, sans action, l'espace où les hommes peuvent apparaître n'existerait pas. D'autre part, sans organisation matérielle (remparts, territoire, etc.), ce même espace de l'apparence ne survivrait pas. La *polis concrète* ne peut se réaliser que dans une *polis matérielle*, mais à l'inverse, la *polis matérielle* sans *polis concrète* serait dépourvue de tout sens et de tout enjeu véritable. Ce mouvement entre

---

<sup>58</sup> ARENDT Hannah, *op. cit.*, p. 259.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>60</sup> *Ibid.*

ces deux *polis* est également à l'œuvre dans le cadre d'une pièce de théâtre. L'espace créé entre les individus qui montent sur scène est un espace théâtral propre. En jouant une œuvre, les comédiens instituent par là un espace singulier, l'espace de la scénographie. Cet espace est particulier, il est celui qui permet les réflexions et les questionnements posés au travers de l'œuvre et portés par les comédiens. Il opère une mise à distance esthétique par rapport au contexte quotidien, distance sans laquelle l'effectivité des réflexions serait nulle. Pour qu'il se matérialise, cet espace autonome théâtral prend la forme de l'espace scénographique qui dessine les limites formelles par rapport à l'espace général. Qu'il soit fondé par une scène traditionnelle à l'italienne ou par le simple jeu des corps, l'essentiel est sa matérialité propre. Sans un espace scénographique délimité, l'espace théâtral de questionnement créé lors de la représentation s'évanouirait. La distance en jeu dans la pièce se matérialise sous la forme de cette scénographie. Pour reprendre une formulation similaire à celle établie à propos de la *polis*, on pourrait ici écrire : la *scène concrète* (l'œuvre théâtrale autonome) ne peut se réaliser que sur une *scène matérielle* (la scénographie), mais à l'inverse, la *scène matérielle* sans *scène concrète* serait dépourvue de tout sens et de tout enjeu véritable. On peut tirer deux conclusions intéressantes de cette première observation quant aux liens qui unissent action et espace. D'une part, l'espace créé est sous-tendu par une distance. Cette distance permet de démarquer l'espace scénographique par rapport au monde pris comme tel. D'autre part, cet espace est lui-même créateur de distance, sa singularité est productrice de mouvements et de découpages différents, il agence le réel différemment. Par là, il peut en donner une vision autre, critique.

Cet espace singulier a donc un fonctionnement propre : non seulement il requiert une pluralité d'hommes, mais ceux-ci doivent aussi actualiser leurs actions et paroles, ils doivent leur donner une existence concrète pour que l'espace existe. La possibilité d'un tel espace est donc toujours présente de manière sous-jacente dès que les hommes se réunissent, encore faut-il qu'il se concrétise lorsque ceux-ci agissent et prennent la parole. Cette possibilité, c'est ce qu'Arendt nomme la puissance. Cette puissance, une fois actualisée, permet l'espace public et tout ce qui se joue à l'intérieur. Cependant, elle n'est jamais acquise une fois pour toute, elle n'est jamais donnée comme un paramètre sûr et certain. Bien au contraire, c'est son caractère potentiel qui la définit. Si une pièce de théâtre naît, c'est parce que des individus ont décidé de se mettre ensemble et de travailler à un projet commun. Plus particulièrement dans le cadre du théâtre-action où, suite à une certaine situation, des individus décident d'y réagir en posant le choix d'une création théâtrale, sans pour autant être

comédiens professionnels ou metteurs en scène. Le projet de créer une œuvre autonome singulière, et par là, un espace esthétique singulier, n'est jamais acquis d'avance, il est toujours là en puissance. C'est à partir du moment où la décision se prend et s'actualise dans l'écriture de la pièce, le travail des corps, la mise en place d'une scénographie propre qu'un espace théâtral autonome s'élabore. Cette puissance potentielle est d'autant plus intéressante qu'elle met sur un même pied tous les individus, pourvu qu'ils décident d'apparaître en prenant la parole et en agissant.

#### **4.3 La pièce envisagée en tant qu' « œuvre »**

La comparaison établie ci-dessus possède pourtant certaines limites. Si le parallèle entre l'action politique qui se déroule au sein de l'espace public et la pièce de théâtre au sein de la scénographie tient la route, cela ne montre pas pour autant les particularités propres à une pièce de théâtre. Une pièce de théâtre ne se résume pas à un espace public au sein duquel des actions naissent et se développent, puisqu'une logique de type tout autre vient s'y ajouter, la logique artistique. Une pièce de théâtre reste une œuvre d'art et c'est cette caractéristique qui lui donne toute sa spécificité. Nous l'avons vu avec Rancière, la logique artistique, en se mêlant au vécu et en créant une distance par rapport à celui-ci, « touche à la politique » et par là insuffle une portée politique à l'œuvre. Pour articuler cette singularité du théâtre avec les réflexions dégagées par H. Arendt, il me semble judicieux de faire appel à son concept d' « œuvre » développé dans *La condition humaine*.

L' « œuvre » au sens où Arendt l'entend peut se comprendre comme un produit réalisé par l'*homo faber*, produit qui subit une réification. Elle fournit « un monde « artificiel » d'objets, nettement différent de tout milieu naturel »<sup>61</sup>. Ces objets possèdent une certaine durabilité (ce qui les distingue des biens de consommation directement consommés) qui leur donne une certaine objectivité dans le monde. Dans l'optique qui nous intéresse, ce sont surtout les œuvres d'art sur lesquelles il faut se pencher. En effet, les œuvres d'art, bien qu'étant elles aussi des œuvres, donc des produits finis, se distinguent pourtant de ces derniers. Les œuvres d'art ont cette particularité de ne pas avoir d'utilité propre, il ne s'agit pas de « s'en servir » dans un but précis. Elles sont au contraire caractérisées par une « durabilité presque invulnérable » et « la source immédiate de l'œuvre d'art est l'aptitude humaine à penser »<sup>62</sup>. Cependant, bien que singulières, ces œuvres restent des objets ayant été

---

<sup>61</sup> ARENDT Hanna, *op. cit.*, p. 41.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 223.

faits, au même titre qu'une table ou qu'une chaise. L'œuvre d'art est donc soumise à une logique propre : elle est d'une part constituée par son caractère profondément artistique, proche de la pensée, qui lui assure une durabilité permanente et, d'autre part, elle est caractérisée par son statut d'objet. Pour mieux expliquer ce point, Arendt prend l'exemple du poème. Le poème, parce qu'il prend comme base le langage et le souvenir, conserve « une durabilité en dehors de la page écrite ou imprimée »<sup>63</sup>. Cependant, il « sera un jour « fait » : il sera écrit et transformé en chose tangible parmi les choses [...] »<sup>64</sup>. Le cas d'une pièce de théâtre est intéressant dans la mesure où cette logique de l'œuvre se lie à celle de l'action. Nous l'avons vu, une pièce de théâtre requiert une pluralité d'individus qui apparaissent dans leur singularité afin de créer un espace particulier, celui de la scène concrète. Cet espace particulier se crée au moment de la performance. Cette performance des comédiens procède de la logique de l'action, elle fait événement dans la vie quotidienne. Cependant, cet événement de la performance ne peut se produire que parce qu'un espace stable l'accueille : celui de la scénographie matérielle. Cet espace est une « œuvre » au sens où Arendt l'entend. En effet, la scénographie est également un espace artistique construit. Celui-ci est constitué d'un décor, d'une scène, d'objets et d'accessoires qui en font un *espace-objets* spécifique. Si la pièce de théâtre possède une certaine durabilité, c'est parce qu'elle a recours à cet espace particulier qui relève de la logique de l'« œuvre ». C'est aussi parce qu'entre ce qui donne naissance à la pièce et sa performance, il y a un texte qui relève lui aussi de la logique de l'« œuvre ».

Appréhendée comme « œuvre », la scénographie est essentielle car elle permet de créer une certaine stabilité. En effet, sans celle-ci, la naissance des actions et des paroles des hommes ne pourraient voir le jour.

[...] les hommes de parole et d'action ont besoin de l'homo faber en sa capacité la plus élevée ; ils ont besoin de l'artiste, du poète ou de l'historiographe, du bâtisseur de monuments ou de l'écrivain, car sans eux le seul produit de leur activité, l'histoire qu'ils jouent et qu'ils racontent, ne survivrait pas un instant<sup>65</sup>.

L'action crée bien un espace propre, une scène concrète, parce qu'elle se réalise au sein d'une scène matérielle qui est la scénographie en tant qu'« œuvre ». Cette double-logique est ce qui donne à la pièce de théâtre-action ou à la tragédie toute sa portée politique. Si elles n'étaient pas marquées par cette double-identité, la pièce serait alors dénuée de tout impact politique.

---

<sup>63</sup> ARENDT Hannah, *op. cit.*, p. 225.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 230.

#### 4.4 Un espace élargi

Sur base de cette observation, j'aimerais brièvement nuancer et élargir la notion d'espace dont il est ici question. La réflexion s'est concentrée sur l'espace qui se crée entre les individus qui montent sur scène. Cependant, il me paraît important de notifier que cet espace s'étend jusqu'aux spectateurs venus assister à la performance et qu'eux-mêmes ont un rôle à jouer. En effet, la réception de la pièce, les réflexions suscitées chez ceux qui y assistent, leurs interventions sont ce qui les font entrer dans cet espace singulier, l'espace de représentation. Cette perspective permet de bousculer la traditionnelle césure qui sépare les acteurs des spectateurs en assignant aux premiers un rôle actif et aux seconds un rôle passif. L'espace, par sa structure même, interroge donc des dualités posées à priori et contient en lui-même une force d'interrogation critique.

Par ailleurs, cette importance des spectateurs comme acteurs dans l'espace est un élément fondamental qui permet de mettre en évidence le dernier point relatif à l'analyse de l'espace. Arendt écrit :

L'action agissant sur des êtres qui sont personnellement capables d'actions, la réaction, outre qu'elle est une réponse, est toujours une action nouvelle qui crée à son tour et affecte autrui. Ainsi action et réaction, chez les hommes, ne tournent jamais en milieu fermé et ne sauraient se confiner entre deux partenaires.<sup>66</sup>

Ces deux phrases sont intéressantes et ce, pour deux raisons. D'une part, elles mettent en évidence le fait suivant : une action affecte d'autres hommes dans la mesure où eux-mêmes sont susceptibles de faire naître d'autres actions. Celui à l'initiative de l'action, comme ceux qui la reçoivent, sont ces individus qui fondent et se trouvent à la fois dans l'espace singulier de par l'action, leur multiplicité et leur capacité d'agir. Cela signifie qu'une action se répercute dans l'espace et que les conséquences de celle-ci entraînent à sa suite de nouvelles actions, qu'« [...] elles déclenchent un processus nouveau [...] »<sup>67</sup>. Une action naît dans un espace singulier et ne peut se ressaisir que dans ce même espace. L'espace tire également sa nécessité de cette caractéristique : il se doit de subsister, sinon le sens et les réflexions posées en son sein ne pourraient être exploitées par la suite et ne pourraient pas donner lieu à d'autres créations et actions.

D'autre part, Arendt insiste sur le fait qu'action et réaction ne se meuvent pas dans un espace fermé et que ce n'est pas l'affaire de deux individus spécifiques. Cela est d'abord

---

<sup>66</sup>ARENDT Hannah, *op. cit.*, p. 249.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 241.

lié au caractère imprévisible et infini de l'action. Ensuite, cela montre un trait essentiel de l'espace : celui-ci n'est jamais et ne sera jamais délimité de façon définitive. Il ne cesse de se redessiner en fonction des actions posées et de leurs conséquences, en fonction des hommes qui participent de cet espace. Cette structure mouvante de l'espace est ce qui permet un constant renouvellement des réflexions qui se tissent à l'intérieur de celui-ci. C'est aussi ce qui permet de découper l'espace quotidien de façon différente à chaque fois et d'en faire émerger des espaces singuliers. C'est ce qui permet, lors d'une performance théâtrale, de pouvoir jouer avec l'espace scénographique matériel. L'espace théâtral autonome – *la scénographie concrète* - contient en lui la possibilité de passer d'une organisation spécifique à une autre tout en conservant le poids des interrogations qui sont développées à l'intérieur de ces différentes organisations.

#### 4.5 Le corps

Nous avons vu avec la tragédie et l'analyse du chœur que la place, le travail et l'intersubjectivité du corps tenaient une place importante au sein de notre réflexion. Le corps est également un enjeu de la réflexion tissée par Hannah Arendt. Il me semble pertinent d'observer d'une part dans quelle mesure nous pouvons mobiliser la pensée arendtienne et, d'autre part, de dégager les impasses de celle-ci. Arendt lie dans son raisonnement le corps avec le travail. Le travail consiste en effort toujours renouvelé pour survivre et assurer la survie de l'espèce. Il s'agit bien ici du travail des corps qui permet de produire les biens nécessaires à la consommation et d'«empêcher [le monde] de s'écrouler »<sup>68</sup>.

Le travail des corps, c'est le fait que « le processus de la vie étant situé dans le corps, il n'y ait point d'activité plus immédiatement vitale que le travail »<sup>69</sup>. Ceci constitue notre premier point de raisonnement. En effet, Arendt insiste sur le côté vital et premier du travail des corps. C'est au travers des corps que se réalise et que s'appréhende l'effort de travailler. Le corps est donc le premier ancrage de l'effort et du mouvement, le premier lien au monde. Dans l'expérience de la tragédie et du théâtre-action, c'est bien le corps qui constitue le matériau fondamental des comédiens. C'est par le travail de ce corps que tout commence, travail qui concerne autant les mouvements, la place, la posture que le rythme des corps. D'ailleurs, il n'est pas anodin qu'Arendt compare le plaisir né suite à l'effort de travail à « celui que procure tout mouvement rythmique du corps »<sup>70</sup>. Le travail des

---

<sup>68</sup> ARENDT Hanna, *op. cit.*, p. 147.

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 157.

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 191.

comédiens/choreutes effectué lors des répétitions n'a certes pas pour but de produire des biens de consommations destinés à la survie de l'homme et de l'espèce à proprement parlé. Au même titre que le travail tel que l'envisage Arendt, le travail de répétition des comédiens s'ancre dans le corps. Cependant, là où Arendt voit uniquement dans le travail le moyen de survivre et de faire survivre l'espèce, le travail corporel des comédiens dépasse cet aspect. Il s'agit d'un travail qui prépare une performance et un agir-ensemble. En ce sens, le travail des comédiens relève bien plus de la logique de l'action. En effet, les répétitions et le travail corporel n'ont pas de fin en soi si ce n'est préparer les acteurs à une performance qui relève elle-même de la logique de l'action. Apprendre à se positionner par rapport aux autres, à rythmer sa respiration, à se déplacer correctement : ces actions n'ont aucun lien avec ce qui relève de la nécessité vitale. Elles ne produisent ni biens de consommation, ni produits finis. Ces actions n'ont pas de finalité si ce n'est le fait même d'être effectuées. En ce sens, les répétitions des comédiens s'apparentent bien plus à une praxis. Pour reprendre les termes d'Arendt, le travail de répétition et de préparation des comédiens, bien qu'ancré dans le corps, est du type de l'action et non du type du travail rattaché à la nécessité.

Selon Arendt, le travail des corps signifie également que les hommes, en tant que soumis aux nécessités de la vie, ne sont pas libres, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas entrer dans le domaine public. Arendt fait notamment appel aux Anciens<sup>71</sup> pour éclairer ce point et je partirai de cet exemple afin de développer le raisonnement. Afin de pouvoir participer à la vie politique, les citoyens doivent être libres, c'est-à-dire ne pas être asservis aux nécessités de la vie biologique. Ils recourent donc aux esclaves pour s'assurer de cette tâche (ceux-ci s'occupent de toutes les tâches visant à la survie de l'espèce : produire de la nourriture, entretenir l'habitation, etc.). L'esclavage était « une tentative pour éliminer des conditions de la vie le travail »<sup>72</sup> et par là pouvoir pleinement entrer dans le domaine public pour prendre l'initiative de l'action et de la parole. Or, entrer dans le domaine public, c'est « être parmi les hommes », c'est-à-dire « vivre » tandis que « mourir » revient à « cesser d'être parmi les hommes »<sup>73</sup>. Vivre, c'est donc être dans l'espace public, mais être dans l'espace public suppose que l'on soit délivré de l'asservissement aux besoins corporels. Que tirer comme conclusion de ces différentes observations ? Un individu ne vit véritablement que s'il participe à la vie publique et politique. Cependant, il ne peut y participer que dans la mesure où ses premiers besoins vitaux corporels sont satisfaits. En élargissant la réflexion, on peut

---

<sup>71</sup>ARENDT Hanna, *op. cit.*, p. 128.

<sup>72</sup>*Ibid.*

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 28.

voir le corps comme première condition de la vie politique sans pour autant réduire celle-ci à un simple ensemble des corps. Pour qu'il y ait vie politique, il faut d'une part des corps, et, d'autre part, un agir ensemble. Dans le théâtre-action ou la tragédie, la même tension me semble être à l'œuvre. Ce qui permet aux comédiens de reprendre le contrôle de ce qu'ils vivent et jouent, c'est-à-dire de le porter sur scène et devant un public, passe fondamentalement par une maîtrise et un effort corporel. Sans cette maîtrise et cet effort, la pièce ne pourrait avoir un véritable impact, il manquerait une de ses bases fondamentales.

Si les deux points que nous venons d'énoncer ont permis de débiter et d'approfondir la réflexion sur le corps, il me semble également important de souligner les limites qui ont surgi au cours de cette réflexion. Nous avons mis en évidence l'importance du corps comme ancrage fondamental de toute activité. Le corps est à la fois le premier matériau des comédiens mais aussi une des conditions de la performance théâtrale critique. Nous avons vu également que cette performance théâtrale ne pouvait se réaliser que dans la pluralité. Cette pluralité suppose un certain partage, une certaine communication entre les singularités qui la composent. Dès lors, le point suivant de la réflexion arendtienne pose problème :

La seule activité qui corresponde strictement à l'expérience d'absence-du-monde [...] est l'activité du travail, dans laquelle le corps humain, malgré son activité, est également rejeté sur soi, se concentre sur le fait de son existence et reste prisonnier de son métabolisme, sans jamais se délivrer de la récurrence cyclique de son propre fonctionnement<sup>74</sup>.

Selon Arendt, le travail rend les corps prisonniers d'eux-mêmes, pris dans un cycle sans fin. *L'animal laborans*, c'est-à-dire l'homme qui travaille, « est enfermé dans le privé de son corps, captif de la satisfaction de besoins que nul ne peut partager et que personne ne saurait pleinement communiquer »<sup>75</sup>. Si l'on se tient à la définition du travail selon Arendt, cela revient donc à dire que la communication et le partage sont impossibles au niveau corporel. En transposant cette idée dans le cadre du théâtre, cela reviendrait donc à dire que le travail corporel effectué par les comédiens les empêcherait de communiquer les uns avec les autres.

Les corps des différents comédiens seraient alors déconnectés de l'espace dans lequel ils se posent et déconnectés les uns des autres. Or, nous l'avons vu, la partageabilité est fondamentale au sein du théâtre, au moment des répétitions comme au moment de la performance même. C'est la raison pour laquelle nous avons dû dépasser la conception arendtienne du corps et du travail. Nous avons souligné l'importance du corps comme

---

<sup>74</sup> ARENDT Hanna, *op. cit.*, p. 163.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 167.

matériau et comme condition de possibilité de la pièce théâtrale et nous avons mis en avant le travail du corps comme praxis.

Toujours dans cette perspective de dépassement, on peut s'interroger sur la capacité de sens dont peut être doté le corps. Suivant Arendt, le corps ne produit aucun sens par lui-même et n'a, pour ainsi dire, aucun impact en tant que corps. Pourtant, les corps situés et agissant au sein d'une scène n'ont pas une place anodine, c'est une manière d'être au monde singulière. Cette manière d'être est singulière parce que les corps qui s'inscrivent dans l'espace de la représentation ne le font pas de façon neutre, bien au contraire. Les corps induisent une façon d'habiter l'espace. Pour développer cette idée, il me paraît pertinent de mobiliser Merleau-Ponty. Cela permettra de dépasser Arendt et de réarticuler son concept de corporéité. Selon Merleau-Ponty<sup>76</sup>, le corps est notre manière d'accéder au monde. C'est au travers du corps et de l'expérience motrice que le temps et l'espace peuvent s'appréhender. Le corps oriente et transforme l'espace en fonction de sa propre singularité, c'est-à-dire que l'espace objectif n'existe que dans la mesure où il est situé en fonction d'un corps. À l'inverse, c'est par le monde que j'ai conscience de mon propre corps. Le corps n'existe que parce qu'il est tendu vers un horizon, vers un espace. Sans cet espace objectif toujours déjà là mais dont je ne prends conscience qu'au travers de mon corps, il serait impossible de tenir le mouvement d'existence. Il y a un double mouvement de création réciproque qui lie le corps à l'espace et inversement. C'est bien l'expérience du corps qui enracine l'espace dans l'existence mais cette expérience n'est possible que parce qu'elle se produit au sein d'un espace.

Transposons maintenant cette réflexion dans le cadre des représentations théâtrales. L'espace de la scène conditionne les mouvements et les gestes des comédiens qui jouent à l'intérieur de celle-ci. La scène délimite un certain espace qui, par ses limites, sa grandeur, son orientation, influence les déplacements corporels de ceux qui se trouvent à l'intérieur de cet espace. À l'inverse, cet espace de la scène existe de manière concrète lorsque les comédiens l'habitent par leur présence. Par leur présence corporelle singulière, les comédiens vont faire de cet espace scénique neutre un espace scénique particulier. La scène permet et définit le déplacement des corps mais les corps occupent de manière singulière, et par là créent, cette scène.

---

<sup>76</sup>MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 10<sup>e</sup>. éd., Paris, Gallimard, 1949 (Bibliothèque des idées).

## 5. Théâtre-action

### 5.1 Une ébauche de définition<sup>77</sup>

Le théâtre-action – de par cette volonté ou nécessité de se différencier – suscite avant tout l'idée d'être un autre théâtre, un théâtre parallèle, une alternative, autre chose que le théâtre tout court, autre chose que tout théâtre pouvant se passer de qualificatif différenciateur, autre chose surtout que le théâtre établi, connu, adapté, agréé...et si largement subventionné.  
Mais quel autre théâtre ?<sup>78</sup>

Il semble difficile de donner une définition complète et stable du théâtre-action vu la multiplicité des pratiques qui le constituent et l'évolution qu'il a connu au cours de l'histoire. Cependant, afin de continuer cette réflexion, nous pointerons quelques éléments structurels fondamentaux du théâtre-action. L'histoire et les changements que cette pratique a connus au cours de l'histoire ne font pas l'objet de ce travail, c'est pourquoi nous ne n'y attarderons pas. Il s'agit bien ici de souligner les grandes logiques qui ont fondé et fondent encore le théâtre-action, qu'il s'agisse du théâtre-action des années 70 ou du théâtre-action contemporain. La particularité fondamentale d'une pièce de théâtre-action résulte de son engagement. Tout d'abord, la portée des pièces de théâtre-action se veut critique et transformatrice d'un point de vue politique (les années 70) et/ou social (ce qui est davantage le cas aujourd'hui, bien que la dimension politique subsiste toujours). Il s'agit, à partir d'un vécu ou d'événements problématiques, d'ouvrir le débat et de remettre en question ce qui pose problème. Ensuite, les réalisations du théâtre-action s'articulent autour de deux pôles : on considère d'une part les créations réalisées avec la participation de non-professionnels, c'est-à-dire avec la participation d'individus marginalisés qui cherchent à retrouver une parole effective (ceux-ci pouvant être des ouvriers, des jeunes, des femmes, etc.). D'autre part, on considère les créations autonomes, c'est-à-dire réalisées par des professionnels. Le premier pôle suppose la présence d'ateliers-théâtre au sein duquel les individus concernés s'expriment à propos leur vécu, apprennent à jouer et créent la pièce dont ils seront les comédiens par la suite. Ensuite, les pièces de théâtre-action ont cette particularité de pouvoir être jouées dans des espaces spécifiques (il peut s'agir d'usines, d'arrière-salles ou de maisons de jeunes) comme dans des théâtres traditionnels. Cette particularité entraîne la présence d'un public spécifique (par exemple, un public uniquement constitué d'ouvriers lorsque les représentations avaient lieu dans les usines comme dans les années 70) ou bien d'un public plus mixte. La participation de

---

<sup>77</sup>Cf. BRAHY Rachel, *S'engager dans un atelier-théâtre : vers une recomposition du sens de l'expérience*, Université de Liège, 2012-2013.

<sup>78</sup>SOLT Jean-Martin, « Vol au-dessus d'un nid de question », dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *Théâtre-action de 1985 à 1995 : itinéraires, regards, convergences*, Mons, Editions du Cerisier, 1996, p. 290.

ce public est essentielle, quelle que soit la manière dont celle-ci s'exprime : au travers d'interventions pendant la pièce, par des débats après la représentation ou par sa simple présence.

La multiplicité des pratiques et des expériences permettent d'élargir le regard et donne par ailleurs l'obligation de réinterroger et de réarticuler continuellement les cadres dans lequel on peut penser le théâtre-action. Chaque collectif, groupe, association, ensemble d'individus qui met en pratique le théâtre-action élabore par là-même une certaine vision de la pratique de celui-ci. Par conséquent, la théorie n'a de sens que si elle est articulée à une certaine pratique. Compte tenu de cette brève introduction, il me semble plus pertinent de partir de la pratique plutôt que de la théorie, c'est-à-dire de partir d'une pièce de théâtre-action. Pour ce faire, j'ai choisi d'analyser *Royal Boch, la dernière défaïence*. Tout choix entraîne une part d'injustices et d'incomplétudes et je ne veux pas prétendre que *Royal Boch* regroupe en son sein toutes les pratiques et les variés du théâtre-action qui existent. Cependant, cette pièce me semble être assez emblématique des logiques à l'œuvre au sein d'une pièce de théâtre-action et c'est la raison pour laquelle j'ai choisi de m'y attarder plus longuement.

## **5.2 Royal Boch, la dernière défaïence<sup>79</sup>**

Actuellement jouée, *Royal Boch, la dernière défaïence* raconte le vécu de huit ouvrier(e)s de l'usine Royal Boch, de leur entrée à l'usine lorsqu'ils étaient encore adolescents jusqu'aux mois de grève, d'occupation de celle-ci pour empêcher sa fermeture et sa destruction ce qui se passera finalement en 2011). C'est après le partage de ces longs mois d'occupation de l'usine, après un long travail d'écriture en commun et de répétitions que la pièce a vu le jour (nous développerons plus en profondeur les étapes de sa création par la suite). Les cinq mois ont été également partagé par Daniel Adam, le metteur en scène, puisqu'il a participé lui-même à l'occupation : « depuis le début de l'occupation de l'usine, en février 2009, la Compagnie Maritime est aux cotés des travailleurs »<sup>80</sup>. La pièce distille tout au long de sa représentation les éléments quotidiens de la vie de ces ouvriers, mais aussi leur colère, leur interrogation, leur révolte contre un système du travail inégal. Au travers du spectacle, c'est autant le savoir-faire de ces personnes que la dénonciation des escroqueries et de la partialité du pouvoir qui sont représentées. C'est la destruction finale de l'usine mais aussi l'appel à se battre contre un système inégalitaire et privilégiant les grands patrons.

---

<sup>79</sup> *Royal Boch, la dernière défaïence*, mise en scène par Daniel Adam.

<sup>80</sup> COMPAGNIE MARITIME, *Royal Boch, la dernière défaïence*, Mons, Editions du Cerisier, 2012 (Théâtre-Action), p. 9.

L'ensemble de la pièce est portée par le jeu des huit comédiens, le savoir-faire du metteur en scène, les installations techniques (vidéos sur écran, jeux de sons et lumières) qui en font une performance théâtrale à part entière et particulièrement bien réussie. A partir de cette brève présentation de cette pièce de théâtre-action et des éléments dégagés à partir de la réflexion sur le corps et l'espace, il s'agit maintenant de voir les caractéristiques structurelles et fondamentales qui donnent à ce type d'œuvre toute sa spécificité et son poids critique.

### **5.3 Un vécu partagé**

Comme nous venons de le voir ci-dessus, la pièce est non seulement le fruit d'un travail d'écriture réalisé en commun mais aussi celui de quelques mois de vécu partagé. Il y a donc, à la base de ce théâtre, un travail de vivre-ensemble qui me semble être fondamental. Ce travail de vivre-ensemble est en quelque sorte l'ossature qui rend possible le travail d'écriture commun car, en plus d'une confiance qui se tissent entre les futurs comédiens et le metteur en scène, c'est le partage d'un vécu commun et d'une visée commune d'espérance qui créent des liens sur lesquels pourra se baser la création de la pièce. Le contexte dans lequel toute pièce de théâtre-action voit le jour est la première base de celle-ci. Sans cette dimension de vécu, le travail en collectivité, la pièce mais aussi la force critique de celle-ci seraient dénués de tout impact. A la base de toute création théâtrale, il y a des événements, un monde, des expériences qui fondent la première strate de l'entreprise. Ce qu'il faut donc particulièrement souligner, c'est que cette strate est vécue par les futurs comédiens, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans leur parcours mais aussi dans leur corps.

### **5.4 Création collective**

Si l'écriture de la pièce *Royal Boch* est l'œuvre du metteur en scène, Daniel Adam, toutes les idées et revendications qui s'y trouvent exprimées sont le fait des faïenciers. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Daniel Adam parle de « propos collectif »<sup>81</sup>. L'élaboration de ce « propos collectif » s'est réalisée sous la forme d'ateliers au cours desquels la pièce a peu à peu vu le jour. Ces ateliers jouent un rôle fondamental au sein du processus de création et ce, pour différentes raisons.

Tout d'abord, les ateliers permettent de créer une collectivité à partir des singularités qui s'expriment. C'est un groupe plural qui se crée à partir des personnalités et des histoires de chacun. Ce groupe accueille chaque faïencier avec son identité propre. La

---

<sup>81</sup>Issu de l'entretien avec Daniel Adam

multiplicité des apports particuliers, de leur confrontation, du va-et-vient entre singularité et pluralité donne à la pièce son caractère critique, pertinent et nuancé. Cela rend bien compte de l'importance essentielle de la création collective, il s'agit bien d'un « ouvrage en construction permanente et qui se nourrit aussi des conflits du groupe, la création collective est une mise à distance critique et ludique »<sup>82</sup>. Il s'agit de « faire du collectif »<sup>83</sup>, chose qui ne peut se réaliser que par le partage et l'harmonie de singularités qui décident de se montrer les unes aux autres.

Ensuite, ces séances d'ateliers sont essentielles car elles permettent aux participants de s'exprimer de manière personnelle, de raconter le vécu et de s'en distancier en même temps. Les ateliers donnent un accès à une parole effective, les individus « se réapproprient leur propre culture dans un espace qui leur appartient en identifiant à partir de leurs expériences une situation qu'elles commentent avec leur langage »<sup>84</sup>. C'est bien à partir de leurs attributs propres (leur passé, leur vécu, leur langue, leur manière d'être) que ces personnes prennent part au processus de création de la pièce. Si dans *Royal Boch*, certaines répliques sont dites en italien et en wallon, cela n'est pas anodin, bien au contraire : c'est dans leur langue natale et quotidienne que les faïenciers se sont impliqués dans la création de la pièce. Cette langue est celle de leur quotidien, de leur travail mais elle est aussi celle qui leur permet de s'exprimer et de dénoncer, celle qui leur permet de créer et de réagir.

Enfin, il faut souligner tout le travail corporel qui s'effectue au sein des ateliers. Dans un entretien<sup>85</sup>, D. Adam soulignait que le passage entre la narration du vécu et la représentation corporelle de celui-ci était l'étape la plus difficile. Avant d'en arriver à jouer leur rôle, les faïenciers sont passés par des étapes intermédiaires comme le simple fait de se lever, de se saluer au sein d'un espace prédéfini de répétition. Il s'agissait d'apprendre à habiter l'espace, à apprivoiser son corps, à le discipliner par rapport à soi et par rapport aux autres. C'est la raison pour laquelle les exercices corporels sont aussi importants au sein des ateliers. Ces exercices permettent à la fois de s'échauffer, de prendre place sur l'espace mais ils favorisent également le contact et la confiance avec autrui<sup>86</sup>. Le corps est bien le premier matériau à partir duquel le sens et la confiance se créent, il est le premier matériau dont

---

<sup>82</sup>CARRACILLO Carmelina, «Enjeux politiques du théâtre-action : l'esthétique donne force à la parole critique », dans BIOT Paul, INGBERG Henry et WIBO Anne (éd.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, 17, Louvain-la-Neuve, 2000 (Etudes théâtrales), p. 22.

<sup>83</sup>BRAHY Rachel, *op. cit.*, p. 186.

<sup>84</sup>CARRACILLO Carmelina, *op. cit.*, p. 22.

<sup>85</sup>Issu de l'entretien avec Daniel Adam

<sup>86</sup>Cf. BRAHY Rachel, *op. cit.*, p. 190.

disposent les futurs comédiens. De plus, il est le moyen par lequel ils possèdent une présence sur l'espace.

Ces moments de répétitions et de création en ateliers permettent de ménager un espace de confiance et de parole. Un espace de confiance où le temps<sup>87</sup> joue un rôle fondamental. Il faut du temps pour raconter et dire, pour créer, pour aller vers les autres. Il faut du temps pour aller à « la découverte de ses gestes, de sa place dans un espace »<sup>88</sup>. Un espace de parole « où des gens, au départ de leur réalités, leurs vécus quotidiens, travaillent à la connaissance des causes politiques des situations d'exclusion, et à la conscience de la nécessité d'une stratégie collective face au pouvoir dominant »<sup>89</sup>.

## 5.5 La performance théâtrale

[...] la politique propre à l'art dans le régime esthétique consiste dans l'élaboration du monde sensible de l'anonyme, des modes du *cela* et du *je*, d'où émergent les mondes propres des *nous* politiques. Mais dans la mesure où cet effet passe par la rupture esthétique, il ne se prête à aucun calcul déterminable<sup>90</sup>.

Ces quelques lignes de Rancière nous rappellent brièvement l'enjeu et le paradoxe d'un œuvre artistique critique du contexte. En effet, une œuvre est travaillée par une double distance. Il y a la distance inhérente à toute œuvre d'art, la distance créée par la logique esthétique qui sous-tend toute création. Il y a également la distance entre l'œuvre elle-même et le contexte dans lequel elle s'insère. Cette citation est intéressante à placer ici car elle permet d'opérer le lien entre le point développé ci-dessus et celui sur lequel je vais m'attarder maintenant. En effet, la création collective est bien ce processus qui met *au travail* des *je* qui réfléchissent ensemble sur un *cela* pour faire naître un *nous*, l'ensemble de cette démarche étant toujours travaillée par la logique esthétique. Or, comme nous l'avons dit, c'est justement cette logique esthétique qui contient et permet la distance, distance sans laquelle l'effectivité du questionnement politique serait neutre.

Lors de la représentation de la pièce *Royal Boch*, nous avons face à nous des faïenciers, devenus momentanément comédiens, qui jouent une pièce. Cette pièce est remplie de leurs doutes, de leurs revendications, de leurs pensées. Les comédiens-faïenciers jouent sur scène avec leurs tabliers de travail, ils utilisent des objets (vaisselle, faïencerie) qu'ils

---

<sup>87</sup>BIOT Paul, « Quoi ? Pourquoi ? De quoi ? » dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *op. cit.*, p. 20.

<sup>88</sup>*Ibid.*

<sup>89</sup>MACAUX Patrizia, « Un soir d'avril, juste après le JT, dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *op. cit.*, p.132.

<sup>90</sup>RANCIÈRE Jacques, *op. cit.*, p. 73.

produisaient auparavant, ils rejouent des situations qu'ils ont vécues. Les faïenciers-comédiens transposent sur scène leur vécu et c'est cette transposition qui importe. En effet, les tabliers ne sont plus des tabliers de travail, ils deviennent des costumes. Les objets qu'ils utilisent ne sont plus ceux qu'ils produisaient, ils sont des objets théâtraux qui constituent le décor de la pièce. Les faïenciers ne nous racontent pas ce qu'ils ont vécu, ils le jouent, c'est-à-dire qu'ils mobilisent leur corps d'une manière singulière à l'intérieur d'une scène.

On peut noter à ce propos deux choses : premièrement, c'est parce que les individus, ici les faïenciers, participent à cette performance qu'ils sont les porteurs d'une interrogation critique. C'est bien parce qu'ils montent sur scène, qu'ils se positionnent avec leur corps sur un espace délimité qui est celui de la scénographie qu'il y a remise en question critique. On peut ici faire un rapide parallèle avec les « pièces didactiques » de B. Brecht. Dans un processus similaire à celui des pièces de théâtre-action, ces pièces étaient jouées par des non-professionnels, ouvriers ou jeunes, par exemple. En jouant sur scène les problèmes qui les concernaient, ces ouvriers non seulement réfléchissaient à des solutions mais se distancaient des événements. Ce qu'il importe ici de souligner, c'est l'insistance que Brecht donnait à la pratique de ce théâtre : « la pièce didactique enseigne du fait qu'elle est jouée »<sup>91</sup>. La pièce pose question dans la mesure où la logique esthétique et la logique du vécu des faïenciers se lient et se questionnent. Deuxièmement, les participants à la pièce de théâtre-action sont conscients que « produire un projet théâtral (organiser les dialogues, inventer les personnages) nuance le propos, traite le matériau »<sup>92</sup>. Le mot « traite » est particulièrement pertinent car il rend bien compte du travail de distance qui doit s'effectuer, du processus qui fait glisser de vécus personnels à une œuvre autonome. La nécessité de produire une œuvre esthétique qui dépasse la simple revendication sociale et politique est bien présente. En effet, c'est bien la rupture opérée par l'art, au travers du travail des corps et de leur disposition dans l'espace, qui donne à la critique tout son poids. Ainsi, la pièce *Royal Boch* est loin de se cantonner à une heure de révolte et de protestations contre le système dominant. Au contraire, c'est un mélange entre multitude d'éléments où la critique et les questions posées se dessinent

---

<sup>91</sup> BRECHT Bertold, « Sur la théorie de la pièce didactique », in VALENTIN J.M (éd.) *Écrits sur le théâtre*, v. II., Paris, Gallimard, 2000 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 341. dans DIAZ Sylvain, «Le *Lehrstück* brechtien, théâtre de l'accident», dans « L'accident, la rupture », dossier, *Agôn*, 2009 [En ligne] <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1080>

<sup>92</sup>CARRACILLO Carmelina, *op. cit.*, p. 23.

habilement au fil de la pièce car « ce qui introduit un écart entre la perception aliénée du monde et une autre vision, et permet l'expression par la parole, c'est l'art »<sup>93</sup>.

## 5.6 Public et débats

On ne peut penser une pièce de théâtre-action sans penser le public. De plus, on ne peut penser une pièce de théâtre-action avec une portée critique sans penser à l'impact que celle-ci peut avoir sur ledit public. Si l'on analyse cette dimension de la pièce *Royal Boch*, les observations que l'on peut tirer sont intéressantes. La pièce a été jouée devant un public mixte comme devant un public spécialisé et touché directement par la problématique. Certes, *Royal Boch* dénonce une situation économique problématique. Certes, les faïenciers-comédiens s'adressent à tous les travailleurs qui pourraient connaître une situation similaire dans le futur.

Cependant, la pièce insiste sur la nécessité de réagir face à certaines situations, elle insiste sur la capacité d'actions dont tout un chacun est doté. En ce sens, *Royal Boch* s'adresse autant à un public conscientisé par la problématique qu'elle développe qu'à chaque personne venue assister au spectacle. Cette hétérogénéité du public est fondamentale. Sans elle, la pièce n'aurait que peu d'impact et que peu de force de remise en question. *Royal Boch* met en scène le chômage des faïenciers et la fermeture arbitraire de l'usine. Cependant, une véritable volonté de conscientiser les spectateurs et de les rendre actifs sous-tend la pièce. C'est d'ailleurs le sens des deux dernières répliques de la pièce :

BRIGITTE. – Et vous, qu'est-ce que vous attendez ?  
TOUS. – Allez !<sup>94</sup>

Cette participation active du public est l'un des enjeux fondamentaux d'une pièce de théâtre-action qui remet en cause la traditionnelle dualité entre acteur et spectateur. « Cette cassure paraît pourtant indispensable aux yeux du théâtre-action qui veut transformer le spectateur pour qu'il ne soit plus uniquement réceptif »<sup>95</sup>. Il ne s'agit pas pour le spectateur de simplement assister à une représentation théâtrale qui lui offrirait une heure ou deux de loisirs. Au contraire, la pièce se doit de provoquer chez le spectateur des questions, elle doit susciter des réactions. Si la pièce parvient à faire en sorte que le spectateur réfléchisse à la

---

<sup>93</sup>GUY Jean-Michel, « La rue, théâtre des interventions, dans BIOT Paul, INGBERG Henry et WIBO Anne (éd.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, 17, Louvain-la-Neuve, 2000 (Etudes théâtrales), p. 98.

<sup>94</sup>COMPAGNIE MARITIME, *Royal Boch, la dernière défaience*, Mons, Editions du Cerisier, 2012, p. 64.

<sup>95</sup>PUISSANT Fabien, « Théâtre-action : essai de définition et de positionnement », dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *op. cit.*, p.453.

problématique présentée mais aussi à sa propre capacité d'action, alors on peut raisonnablement penser qu'elle a atteint un de ses buts principaux.

C'est d'ailleurs dans cette perspective que les débats et les interventions ont autant d'importance et de légitimité que la préparation en atelier et la performance elle-même. Dans le cas de *Royal Boch*, la représentation était en général suivie d'un temps où les spectateurs pouvaient discuter avec les comédiens-façonniers. C'est l'occasion d'un échange de points de vue et d'impressions, l'occasion d'une rencontre et d'une certaine manière, la création et la réflexion continuent en filigrane au travers des échanges qui se tissent. Comme l'action arendtienne qui transforme les vies et qui déclenche de nouveaux processus<sup>96</sup>, la performance transforme les spectateurs, déclenche de nouvelles réflexions et instaure un nouvel espace d'échange entre spectateurs et comédiens. L'enjeu critique et effectif d'une pièce de théâtre-action réside aussi en cette capacité à communiquer et échanger avec les spectateurs. La place réservée aux débats et aux interventions varie selon les pièces de théâtre-action. Certaines laissent moins de place aux débats tandis que d'autres les font intervenir au sein du déroulement de la pièce même. C'est le cas notamment du théâtre-forum où « le public intervient directement sur scène pour modifier le cours de l'histoire »<sup>97</sup>.

### **5.7 Un impact politique**

Tout au long de son processus, une pièce de théâtre-action ne cesse de mobiliser les corps dans un certain espace. Au départ d'un vécu qui s'enracine dans un espace commun et des expériences communes, les futurs comédiens créent une œuvre artistique. Cette création passe par un travail en ateliers, où chacun apprend à renouer avec les autres et avec son propre corps. De plus, chacun apprend à habiter l'espace de répétitions avec ce corps. Au cours de la performance, les individus deviennent momentanément de vrais comédiens. Ils utilisent leur corps pour jouer leur histoire sur l'espace scénique. Le public, quant à lui, est inséré dans cet espace de partage par les débats, les interventions et les réflexions qui naissent dans l'esprit de chaque personne. Chaque dimension – histoire, corps, espace – est traversée par la logique esthétique qui travaille et transforme le matériau premier. Tout d'abord, le vécu est retravaillé par l'écriture et les réflexions qui naissent au cours des ateliers. Il se transforme également au moment de la performance même. Ensuite, chaque personne qui prend part au projet fait aussi un usage particulier de son corps : il est le premier outil de chaque futur comédien. Chacun

---

<sup>96</sup> ARENDT Hanna, *op. cit.*, p. 241.

<sup>97</sup> DUMOULIN Philippe et HOUART Claire, « Et le public joue », dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *op. cit.*, p.181.

d'entre eux doit en effet apprendre à le discipliner et à lui donner une certaine présence et un certain sens au sein de l'espace qu'il occupe. Enfin, la pièce de théâtre-action crée un espace singulier de partage, d'échange et d'interrogations. Cet espace se crée en ateliers, lors de la performance ainsi que dans la communication qui s'établit avec le public.

## **6. Conclusion**

Au départ de deux pratiques artistiques différentes et éloignées dans le temps, la tragédie athénienne d'une part, et le théâtre-action, d'autre part, ce travail a voulu démontrer la force d'interrogation politique de ces deux pratiques théâtrales.

Cette capacité à remettre en question un certain contexte s'établit grâce à la distance propre à ces deux pratiques. Cette distance s'établit d'une double-façon : premièrement, la tragédie comme la pièce de théâtre-action sont des œuvres artistiques autonomes. Nous l'avons montré par les tensions et les processus de création qui les constituent. Deuxièmement, la tragédie et la pièce de théâtre-action se distancient grâce à la présence et à l'action singulière des corps qui habitent un espace singulier, l'espace de la représentation.

Cette question de l'impact politique du corps et de l'espace a été plus largement traitée au départ de la philosophie d'H. Arendt. Nous avons mis en avant les liens qui unissent la politique à un espace spécifique, à la pluralité, au partage et à l'action. A partir de ces différents concepts, nous avons tenté de les actualiser dans le cadre de la pratique théâtrale. Nous avons mis également en évidence le corps comme élément premier de l'existence, et par là de l'action politique et de la pratique théâtrale. Dans le cadre de cette réflexion, certaines limites de la philosophie arendtienne ont émergé et nous avons tenté de les dépasser en interrogeant, sur base de Merleau-Ponty, la capacité de sens dont peut être doté le corps.

Les paradoxes et les tensions au sein de la tragédie donnent à celle-ci son caractère autonome. L'entrelacement paradoxal entre les logiques du mythos et du logos, son caractère à la fois politico-religieux et fictionnel font de la tragédie une œuvre esthétique à part entière. La distance intrinsèque à toute œuvre artistique est donc présente dans la tragédie, ce qui lui permet de prendre du recul par rapport au contexte dans lequel elle se crée. Par ailleurs, au travers du chœur, la tragédie mobilise les corps sur un certain espace. Le travail, la place et l'intersubjectivité du corps permettent de mettre en lumière le caractère fondamental de la corporéité au sein de la tragédie. On ne peut penser cette corporéité sans la lier à l'espace sur lequel elle se déploie.

Dans le cadre du théâtre-action, la logique artistique est également à l'œuvre puisqu'elle travaille, comme nous l'avons dit, les différentes dimensions de cette pratique théâtrale. Par ailleurs, le travail du corps, au cours des ateliers comme pendant la performance, occupe une place fondamentale. Les individus-comédiens prennent place sur un espace singulier, la scène, et créent un espace d'échange par l'usage singulier de leur corps et l'histoire qu'ils ont créée. Dans chaque étape et dans chaque dimension, la logique esthétique est à l'œuvre. C'est l'ensemble de cette démarche qui donne à une pièce de théâtre-action toute sa force de remise en question et toute sa portée politique.

Si la tragédie et le théâtre-action sont dotés d'une force politique, c'est parce qu'ils interrogent le contexte au travers de pièce artistique autonome. Cette interrogation est effective parce qu'elle passe par une disposition et une actualisation particulière des corps dans l'espace de représentation. Par sa singularité, cette pratique se distancie du contexte et le redécoupe sur son mode propre, celui de la logique artistique.

## 7. Bibliographie

Hanna ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (Agora).

ARISTOTE, *La Politique, Livre III, Chapitre VI*, trad. par B. SAINT-HILAIRE [en ligne]

Paul BIOT, « Quoi ? Pourquoi ? De quoi ? » dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *Théâtre-action de 1985 à 1995 : itinéraires, regards, convergences*, Mons, Editions du Cerisier, 1996.

Rachel BRAHY, *S'engager dans un atelier-théâtre : vers une recomposition du sens de l'expérience*, Thèse de sociologie présentée à l'université de Liège, 2012-2013.

Carmelina CARRACILLO, « Enjeux politiques du théâtre-action : l'esthétique donne force à la parole critique », dans BIOT Paul, INGBERG Henry et WIBO Anne (éd.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, 17, Louvain-la-Neuve, 2000 (Etudes théâtrales).

COMPAGNIE MARITIME, *Royal Boch, la dernière défaïence*, Mons, Editions du Cerisier, 2012.

Cornélius CASTORIADIS, *Ce qui fait la Grèce. D'Homère à Héraclite*, Paris, Seuil, 2004.

Cornélius CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

Cornélius CASTORIADIS, *Sur le Politique de Platon*, Paris, Seuil, 1999.

Eric CSAPO et J. William SLATER, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1994.

Sylvain DIAZ, « Le *Lehrstück* brechtien, théâtre de l'accident », dans « L'accident, la rupture », dossier, *Agôn*, 2009 [En ligne]

Philippe DUMOULIN et Claire HOUART, « Et le public joue », dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *Théâtre-action de 1985 à 1995 : itinéraires, regards, convergences*, Mons, Editions du Cerisier, 1996.

Jean-Michel GUY, « La rue, théâtre des interventions », dans BIOT Paul, INGBERG Henry et WIBO Anne (éd.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, 17, Louvain-la-Neuve, 2000 (Etudes théâtrales).

HERODOTE, *Histoires : Livre VI : Erato*, trad. par E. LEGRAND, Paris, Les Belles Lettres, 1948 (Universités de France),

Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003.

Sophie KLIMIS, « Ce que les Grecs donnent à penser : la démesure de l'individualisme et le pari sur laprudence », dans Actes du colloque : *Parier sur l'Incertitude*, 2013.

Sophie KLIMIS, « Les Grandes Dionysies d'Athènes : un imaginaire démocratique en performance ».

Philippe LACOUÉ-LABARTHE , « Diderot. Le paradoxe et la mimésis » dans *L'imitation des Modernes (Typographies 2)*, Paris, Galilée, 1986.

Claude LEFORT, « Hannah Arendt et la question du politique », dans *Essais sur le politique*, Paris, Seuil, 1986.

Nicole LORAUX, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999 (NRF essais).

Patrizia MACAUX, « Un soir d'avril, juste après le JT » dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *Théâtre-action de 1985 à 1995 : itinéraires, regards, convergences*, Mons, Editions du Cerisier, 1996.

Paul MAZON (éd.), *Eschyle. Tome I.*, 7e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1958 (Universités de France).

Christian MEIER, *de la tragédie grecque comme art politique*, trad. de l'allemand par Marielle Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991 (Histoire, 9).

Maurice MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 10<sup>e</sup>. éd., Paris, Gallimard, 1949 (Bibliothèque des idées).

Friedrich NIETZSCHE , *La naissance de la tragédie*, trad. par G. BIANQUIS, Paris, Gallimard, 1949 (idées)

François OST, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Jacob, 2004.

Martin Ostwald, « La Démocratie athénienne » dans *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 7, n°1-2, 1992.

PLATON, *La République*, trad. du grec par Georges Leroux, 2<sup>me</sup> éd. corrigée, Paris, Flammarion, 2004 (GF Flammarion).

Fabien PUISSANT, « Théâtre-action : essai de définition et de positionnement », dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *Théâtre-action de 1985 à 1995 : itinéraires, regards, convergences*, Mons, Editions du Cerisier, 1996.

Jacques RANCIERE, *le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

Jean-Martin SOLT, « Vol au-dessus d'un nid de question », dans CENTRE DE THÉÂTRE-ACTION (éd.), *Théâtre-action de 1985 à 1995 : itinéraires, regards, convergences*, Mons, Editions du Cerisier, 1996.

Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972 (Texte à l'appui, Histoire classique).

J. John WINKLER, « The Ephebes' Song : Tragoidia and Polis », in WINKLER J.J. et ZEITLIN F. (éd.), *Nothing to do with Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990

