Le souffle citoyen. Inventer le chœur tragique au XXIe siècle

Les Perses d'Eschyle, mise en scène Claudia Bosse, Théâtre du Grütli (Genève) –Theatercombinat (Wien), 13-19 novembre 2006

vendredi 4 avril 2014

Une première version de cet article a paru sous le titre « Traces d'éphémères, souffles citoyens » dans le livret d'accompagnement du spectacle Les Perses *d'Eschyle, Théâtre du Grütli, Genève, 2006, p. 211-215. Puis une seconde dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (dir.)*, Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 101-110. *Nous remercions Sophie Klimis de nous avoir autorisé à la reproduire ici. On trouvera une vidéo de la mise en scène de Claudia Bosse ici.*

> Pour que l'harmonie des âmes soit complète, il faut l'harmonie des respirations :
>
> qu'est-ce que la respiration, sinon le rythme de l'âme ?
>
> Ainsi, pour que les gens se comprennent, il faut qu'ils marchent ou soient couchés côte à côte.
>
> Marina Tsvetaïeva, *Pages de mon Journal*, 1917

Dans un article récent consacré au statut du chœur dans les mises en scène contemporaines des tragédies grecques, Helene P. Foley fait remarquer que de nombreuses productions réduisent fortement l'importance du chœur, en donnant la prééminence aux protagonistes [1]. Considéré comme étant démodé, incongru, artificiel, le chœur tragique est souvent limité à un petit nombre d'acteurs et privé de ses deux moyens d'expression principaux : le chant et la danse. Le chœur peut aussi se réduire à un seul porte-parole, voire, être purement et simplement supprimé. Parmi les multiples raisons de cet effacement du chœur relevées par Foley, deux me semblent devoir retenir l'attention :

> Creating any undifferentiated collectivity on stage runs counter to modern ideas about the individual's complex and ambivalent relation to social groups and the representation of this relation in performance [2].
>
> The chorus's religious and ritual dimension and its complex political relation to its original

> community cannot be recreated for an eclectic modern audience that does not have the shared historical and cultural experience of the Attic polis [3]

Qu'un groupe s'exprime en « je », et c'est aussitôt le phantasme de la fusion indifférenciée qui surgit. Ce « stade » peut être magnifié : Nietzsche, par exemple, voyait le chœur tragique comme un « immense être unique doté de poumons surnaturels » [4], qui aurait permis de revivifier, le temps de sa performance, l'état dionysiaque bienheureux d'avant la « chute » dans l'individuation apollinienne. La parole fusionnée/fusionnelle du chœur peut tout autant être diabolisée, tant le discours unique scandé par une multiplicité de voix est pour nous associé à la terreur des régimes totalitaires. On n'efface pas le cours de l'histoire. Pourtant, le contexte à la fois politique et rituel des performances tragiques à Athènes peut nous aider à retrouver l'esprit fondamentalement démocratique du chœur et la fonction critique d'une parole unifiée qui ne serait pas uniformisante. Placée sous le patronage de Dionysos, dieu de l'ambivalence et de l'inspiration, la performance tragique faisait expérimenter à ses choreutes la possible coexistence des contraires. Elle aurait ainsi constitué une forme d'initiation collective, confrontant ses participants à « l'épreuve de l'étranger », en leur faisant prendre conscience de la part d'altérité nécessairement constitutive de leur identité citoyenne [5]. Rappelons en effet que, si les protagonistes étaient des acteurs professionnels, le chœur était quant à lui composé de citoyens. Exemptés de toutes leurs autres charges politiques et militaires pendant toute la durée des répétitions et des représentations, les citoyens désignés comme choreutes étaient même passibles d'amendes en cas de refus [6]. Chanter et danser dans un chœur tragique, c'était donc faire de la politique, agir en citoyen, et pas seulement représenter le politique dans une distanciation mimétique.

Dès lors, si le masque tragique voile la singularité des visages, c'est pour mieux montrer l'être-citoyen, qui n'a rien de fusionnel : sous le masque, les choreutes citoyens sont des semblables (*homoioi*) et des égaux (*isoi*). Pas des êtres identiques, réduplications du Même. Chantant et pleurant, travestis en femmes, en esclaves ou encore en étrangers, les choreutes expérimentent collectivement une forme de dépossession de soi, en figurant l'Autre absolu du citoyen athénien. Toutefois, cette « aliénation » n'est que partielle : à la suite de John Winkler, il faut souligner l'importance de la formation rectangulaire du chœur tragique [7]. En effet, cette formation correspond à la position militaire d'une ligne d'hoplites, appelée la phalange. Or, selon Cornélius Castoriadis, la phalange est caractéristique de la cité démocratique : « dans la phalange, se réalisent l'égalité et la solidarité des combattants. Achille n'aurait jamais pensé se mettre au coude à coude avec Thersite et le couvrir de son bouclier. Pour que la phalange soit concevable, il faut que les combattants se pensent comme égaux, pareils, prêts à se défendre les uns les autres. La phalange est un résultat, non pas une « cause » de l'imaginaire de l'égalité. [8] » Par la disposition en phalange, les choreutes inscrivent donc dans leur corps une citoyenneté garantie par le rythme de la danse, alors même que le *logos* peut perdre sa toute-puissance en se dissolvant dans la plainte et le cri. Le corps dansant est ainsi le gardien de la forme (*eidos*) citoyenne, qui est dynamique, et non pas statique : les évolutions symétriques du chœur, dans les strophes et les anti-strophes, introduisent une fracture dans le collectif qui dit « je ». Et c'est la parole elle-même qui peut voir son unité ébranlée, fragmentée comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, où chaque choreute exprime une voix distincte et singulière, même s'il s'agit là d'un cas extrême et unique dans le *corpus* conservé jusqu'à nous. Par sa danse et ses chants, le chœur tragique figure donc l'unité fragile et complexe, traversée de tensions et de dissonances, et pourtant en droit toujours *harmonisable*, qui caractérise le collectif démocratique.

Alors que la plupart des productions contemporaines qui maintiennent l'importance du chœur

tragique mettent l'accent sur sa dimension rituelle, en puisant notamment dans le riche patrimoine des cultures extra-européennes, la mise en scène des *Perses* d'Eschyle par Claudia Bosse présente l'originalité d'avoir tenté de réactiver l'engagement citoyen du chœur. Inspirée par les *Lehrstücke* de Brecht — pièces d'apprentissage plutôt que platement « didactiques » —, Claudia Bosse pense le théâtre « en tant que lieu d'une pédagogie pour une pratique sociale et d'une mise à l'examen de la réalité de la société, de ses conventions et de ses mécanismes habituels. [9] » Bosse se différencie toutefois de Brecht en voulant quitter le registre de la *mimèsis* pour investir celui de la *praxis* pure : non plus représenter une situation, mais la créer, afin de mettre en crise les évidences partagées. Elle a dès lors conçu avec sa compagnie un projet étalé sur plusieurs années intitulé *Tragödienproduzenten*, « Producteurs de tragédies », qui vise à « aborder le théâtre comme une archive sociale, une modélisation de chaque époque, qui nous confronte à son système politique, ses modèles théâtraux, ses codes et ses pratiques corporelles. [10] » En montant successivement les *Perses* d'Eschyle, *Coriolan* de Shakespeare, *Phèdre* de Racine et *Bambiland* de Elfriede Jelinek, Claudia Bosse et son équipe visent à faire du théâtre un « laboratoire social » qui explore la singularité de l'époque à laquelle appartient chacune de ces pièces, mais toujours en prise directe sur la réalité d'aujourd'hui. Loin de tomber dans « l'histoire pour antiquaires » tant décriée par Nietzsche, Claudia Bosse s'attache donc à faire revivre le passé pour qu'il nous parle au présent. Afin d'y parvenir, elle a relevé le défi de « l'invention » théâtrale, entendue au sens étymologique du terme : *inventer*, c'est *créer* un dispositif singulier pour *retrouver* l'entrecroisement de l'aspect politique et de l'aspect esthétique propre à chacune de ces pièces de théâtre. Et comme il s'agit d'investir le champ de la *praxis*, « inventer » consiste plus précisément pour Claudia Bosse à construire dans la durée et par un travail collectif la possibilité d'un Événement. Apparent paradoxe : un événement surgit, il ne s'anticipe pas. Difficulté supplémentaire : au théâtre, « l'événement » prend souvent la forme d'une « représentation » d'événement, figé dans la distanciation que lui impose la stylisation d'une mise en scène, si minimale soit-elle. Claudia Bosse a donc choisi de travailler en amont de la représentation proprement dite, en donnant le premier rôle au hasard : durant l'été 2006, elle a lancé, comme une bouteille à la mer, un appel à 500 citoyens genevois, habitants de Genève sans distinction de nationalité, par voie de presse et par internet, sans savoir si ce nombre symboliquement choisi en référence aux membres du conseil athénien serait atteint, sans rien pouvoir présupposer de ceux et celles qui lui répondraient [11]. Premier geste poétique et politique pour réactiver, *aujourd'hui,* le projet démocratique athénien : inscrire le hasard dans une logique. Un paradoxe, à nouveau, celui de la *tukhè* des Grecs, par définition immaîtrisable et pourtant canalisée par son inscription dans nombre de procédures politiques de la démocratie athénienne : les juges et la plupart des magistrats étaient tirés au sort. Le « hasard » assurait ainsi une véritable répartition du pouvoir politique au sein du collectif citoyen, il instaurait une dynamique d'alternance dans les positions de gouvernants et de gouvernés, permettant ainsi de donner une signification concrète à l'idée de responsabilité collective, pour nous trop souvent réduite à une belle utopie.

Près de deux cent cinquante personnes ont répondu à cet appel, enthousiasmées par le côté « décalé », « grandiose », « carrément fou » du projet. Environ cent quatre-vingt sont allées jusqu'au bout, car l'engagement demandé était énorme : des répétitions de trois heures, deux fois par semaine, sur une durée de trois mois [12]. Le projet exigeait donc d'abord de ses choreutes rigueur et discipline. Répartis en dix groupes, les choreutes — dont la plupart n'avaient aucune expérience théâtrale — ont été « coachés » par leur coryphée attitré, un acteur ou une actrice professionnels, qui se sont pour leur part essayés au « métier impossible » de pédagogue [13] : difficile travail que l'harmonisation de groupes aussi hétérogènes ! De18 à 80 ans, étudiants, ouvriers, cadres, indépendants, femmes au foyer, chômeurs, retraités, tous les âges, toutes les classes sociales, bref, toutes les couches de la population étaient représentées, ainsi qu'une vingtaine de nationalités. C'est ainsi qu'un second trait propre à la démocratie athénienne a été réactivé par l'appel de

Claudia Bosse : ce que Platon nommait sa « bigarrure » (*poikilia*), un mélange indescriptible de différences et d'altérités qui semble résister à toute forme d'unification possible. Pour le philosophe, cette bigarrure marquait la limite de la démocratie, chaotique et finalement injuste, parce que plurielle.

Ce « désaccord » originel, au sens musical et existentiel du terme, il a donc fallu apprendre à le gérer. Long et difficile parcours, car le travail d'harmonisation est à recommencer indéfiniment, au fil de chaque répétition mais aussi de chaque phase du projet : à peine les membres d'un groupe ont-ils appris à se connaître et à se respecter dans le plaisir de l'effort partagé — mais aussi les tensions, voire les dissensions, qui les ont parfois opposés — que tout le processus est à recommencer, lors de la « réunion » de chaque groupe avec son homologue [14]. Puis, chacun de ces groupes « élargis » a été confronté à un autre, pour finalement aboutir, le 21 octobre 2006, à la première réunion de tous les groupes dans la formation d'un grand chœur de 180 personnes. A l'harmonisation des voix s'est ainsi ajoutée une difficulté supplémentaire : l'harmonisation des corps et celle des silences, tant dans les déplacements collectifs que dans l'immobilité. Les choreutes ont en effet dû apprendre l'écoute silencieuse : toujours membres du chœur à part entière mais parfois muets, il leur a fallu prendre conscience du fait que leur inscription dans la présence, par la seule force de leur concentration, pouvait aider à porter vers le public la parole de ceux d'entre eux qui avaient à dire le texte.

Habiter les mots, incarner les silences, dynamiser la parole, fluidifier le mouvement…Il faut ici préciser que tout ceci a été rendu possible par la « partition » composée par Claudia Bosse. Le texte d'Eschyle a en effet été disposé dans une forme qui joue sur cinq hauteurs de ton [15]. Cette partition — qui n'est pas musicale au sens traditionnel du terme — tente d'exprimer ce que Claudia Bosse nomme une « pensée phonétique ». De quoi s'agit-il exactement ? Non pas seulement du sens thématisé, posé, explicite, mais de ce que Claudia Bosse appelle la « chorégraphie de la pensée » qui naît de l'enchaînement syntaxique, du corps sonore des mots, de leur rythme prosodique, métrique et stylistique. Une telle « chorégraphie de la pensée » parviendrait à recréer dans le langage le rythme d'un corps de chair inscrit dans une historicité : ses gestes, ses silences, ses hésitations, dans leur spécificité irréductible et leur conditionnement par l'ordre de la société. Cette musicalité du sens reconstituerait quelque chose comme une densité charnelle dans l'épaisseur des multiples couches sémantiques d'un texte. Par l'intrication des enchaînements logiques et des bifurcations sémantiques, des énoncés clairs et de leurs sous-entendus, la musique du sens pourrait seule parvenir à réanimer la fixation écrite en une parole vivante.

Ainsi, la « partition » de Claudia Bosse parvient-elle par sa seule forme à éviter l'écueil de la « psychologisation » des personnages tragiques, en déplaçant la perspective de l'*éthos* au *logos*, du caractère du personnage à la structuration du discours. Toute interprétation du sens qui excède l'organisation interne du texte se révèle alors non seulement superflue, mais surtout distordante. C'est que Claudia Bosse lit Eschyle comme Glenn Gould joue Bach : son « interprétation » consiste plutôt en un travail d'ascèse qui épure au maximum toutes les « arabesques » et le *pathos* surajoutés pour laisser sonner la partition dans la pureté et la simplicité de sa ligne mélodique originelle. Le risque est à la mesure de l'ampleur du défi : la contrainte formelle, au lieu de laisser s'épanouir le sens, pourrait s'enfermer en litanie mécanique. Protagonistes, coryphées et choreutes se doivent donc de maintenir la concentration maximale d'une pensée charnellement et affectivement activée, pour que leur dire ne s'aplatisse pas en récitation phonétique. Le secret de la réussite tient dans une mise en condition physique : un échauffement par le yoga qui varie entre une demi-heure et une heure et demie, selon qu'on est choreute ou coryphée. Claudia Bosse insiste beaucoup sur

l'importance de l'ancrage des pieds dans le sol et de la tenue du bassin, afin de stabiliser la colonne d'air verticale qui donne naissance à la parole, permettant ainsi de maîtriser avec un maximum de précision la hauteur de l'émission des voyelles. Après les voyelles « atomisées », ce sont ensuite les consonnes qui sont travaillées en squelettes consonantiques. Ces derniers sont lancés dans différentes directions de l'espace et fusent comme des balles dans l'air [16], afin de parvenir à une parole réellement percutante, lorsque les choreutes passeront du niveau des groupements de lettres à celui des phrases [17]. Ce travail analytique, extrêmement minutieux, qui envisage le langage d'un point de vue brut, somatique, se doit donc d'être toujours porté par l'intention « synthétique » d'une pensée en train de se faire.

Pour être complet, il faut préciser comment cette prononciation pensante du texte est portée par une harmonisation collective des *souffles*. Ici aussi, le travail est d'abord physique : il s'agit d'apprendre à respirer ensemble, au même rythme. Pour comprendre la portée poétique et politique de ce travail sur la respiration, il me semble important d'évoquer les Journées LOGOS, organisées en septembre 2006 par Michèle Pralong et Maya Bösch, les deux nouvelles directrices du Grütli, pour « lancer » leur première saison, tout entière consacrée à la tragédie grecque. Nous étions avertis par le programme qu'une lecture d'extraits d'Hérodote retraçant le contexte des guerres médiques aurait lieu, mais sans que la modalité de cette lecture ait été précisée. Soudain, une voix s'est élevée, puis une autre lui a succédé, et la lecture s'est ainsi peu à peu construite, collectivement. Or, les « lecteurs » étaient choisis au hasard parmi toute l'assistance, dans le moment même, par Claudia Bosse se promenant avec un micro dans le public. Etrangement, nous nous sommes tous implicitement et sans y réfléchir, calqués sur le *tempo* de la première personne qui avait lu, relativement lent. Et les lectures se sont enchaînées de façon fluide, comme si cet enchaînement avait été travaillé. Le rôle structurant du rythme est ainsi apparu avec force : le *tempo* a permis de construire une unité au travers de la multiplicité et de la diversité des voix et des accents des personnes en présence. Unité du rythme : *harmonie oscillante*, qui maintient en elle la pluralité [18].

Les rencontres avec les acteurs ont permis de préciser l'importance des silences dans ce travail unificateur du rythme. Dans la « partition » des *Perses*, il y a beaucoup de silences : brefs entre chaque vers, plus longs entre les strophes. Lorsque j'ai demandé à un acteur s'il y avait un « chef » qui donnait le signal de la reprise, ou si une notation écrite indiquait le nombre de temps à compter avant de reprendre, ce dernier m'a répondu qu'il y avait une sorte d'*accord implicite* qui s'établissait entre eux, comme une alchimie, une reprise spontanément synchronisée, à force de répéter tous ensemble ce texte. Une choreute me l'a par la suite magnifiquement résumé : « on s'écoute respirer ». On a là un beau témoignage de l'importance *poético-politique* du rythme, au sens où ce dernier crée une harmonie collective à un niveau pré-réflexif, qui peut générer un rythme du penser, commun et pourtant fonction de la spécificité de chacun : à chaque collectif son « rythme », dans ses modulations. Si ce rythme est dans le cas présent essentiellement poétique, on a vu qu'il devait être porté par une pensée incarnée du texte. Et cette fonction médiatrice du corps pensant se retrouve au niveau politique, dans l'actualisation de ce que les Grecs appelaient la *phronèsis*. Souvent traduite par « prudence », la *phronèsis* fait plus précisément référence à une intelligence en situation, qui parvient à mettre en pratique une délibération et à actualiser le juste dans un choix politique, un discours ou un acte, toujours relativement au contexte de chaque situation donnée. Ainsi, la *phronèsis*, vertu du politique, n'est pas une norme absolue mais une donnée essentiellement changeante et contingente. L'actualisation du juste nécessite donc que se réanime dans chaque occasion le *pneuma* citoyen évoqué par Sophocle dans l'extrait suivant :

Aux dieux seuls n'adviennent ni la vieillesse ni la mort ; tout le reste subit le temps tout-puissant. La

force de la terre s'épuise comme celle du corps. La confiance se meurt, le soupçon grandit, et ce n'est plus le même souffle (*pneuma*) qui toujours va entre les hommes en relation d'amitié, non plus que d'une cité à une autre. [19]

Or, le terme grec *pneuma* signifie à la fois le « souffle » et « l'esprit ». S'écouter respirer, pour apprendre à respirer ensemble, c'est donc aussi s'écouter pour apprendre à *penser ensemble*.

La confirmation du rôle central joué par le rythme et la respiration dans la création d'une communauté, m'a été donnée le jour de la générale. Comment allait se concrétiser la prise de parole collective d'un chœur dont les membres avaient jusqu'alors travaillé en petits groupes de dix à vingt personnes ? Assisterions-nous à l'apparition de cet « être immense doté de poumons surnaturels » dont parle Nietzsche ? Et comment prévoir l'harmonisation générale des parties chorales en français avec les répliques des quatre protagonistes, s'exprimant dans un allemand retravaillé pour réactiver les structures syntaxiques du grec ancien ? Un véritable dialogue dans le bilinguisme pourrait-il se créer ou allions-nous revenir à Babel, au chaos de la confusion des langues, signe de la chute dans le multiple et de la perte de l'unicité originelle ? Parmi les choreutes, l'excitation et la curiosité étaient intenses, mais aussi l'angoisse du résultat final. Et l'Événement a surgi, en se développant *crescendo*. D'abord, il y a eu le soulagement de la production de la parole : le texte était parfaitement audible et compréhensible. Puis, l'étonnement de la coordination des souffles : les reprises après les pauses étaient en général bien synchronisées. C'est dans l'espace que s'est alors matérialisée l'émotion : disposés en deux lignes se faisant face, tels des Grecs et des Perses se défiant, les choreutes devaient intervertir leurs positions. Ce simple mouvement a créé l'ondulation hypnotique d'un flux humain, incarnation vivante de la mer, si présente dans le texte d'Eschyle pour dire la multitude innombrable des guerriers perses morts au combat…et la fragilité des positions de « vainqueurs » et de « vaincus », si facilement réversibles. La beauté globale du mouvement, réalisée au travers de sa réappropriation par chacun, à son propre rythme, nous l'avions découverte la veille, lors de la répétition d'un sous-groupe d'une quarantaine de personnes. Il s'agissait pour tous les choreutes de se coucher et de rester dans cette position, durant le terrible récit du messager décrivant le désastre perse. Chacun avait réalisé ce mouvement à l'aune de ses capacités physiques, qui se relevant d'un seul bloc, qui déroulant toutes les parties de son corps, qui en ressentant la vigueur de sa jeunesse, qui la douleur de ses rhumatismes. Et ce déploiement des possibles humains, fonctions de l'âge, de la santé, de l'état du moment, a été comme un condensé d'humanité, dévoilant dans le même geste notre force et notre faiblesse, par l'incarnation de la temporalité inscrite au cœur de chacun d'entre nous : les bien portants ne le seront pas éternellement, et tous les vieux ont un jour été jeunes …

Enfin, quelque chose comme la grâce a surgi lors du *kommos* final entre le chœur et Xerxès, le roi perse vaincu, seul responsable de la destruction de toute son armée, incapable qu'il fut, dans sa solitude despotique, d'actualiser la *phronèsis* et de déjouer la ruse des Athéniens. On a assisté à quelque chose comme un échange d'énergies, tant la douleur du deuil, manifestée par les cris, circulait comme un courant palpable, entre cet homme seul, nu, perché sur les hauteurs de sa démesure, et la foule à ses pieds, gémissant d'une seule voix. Dans cette manifestation extrême du désespoir total, au cœur du vide généré par la perte d'êtres chers, quelque chose a vraiment eu lieu : la coïncidence parfaite du personnage fictionnel et du choreute réel, de tous et chacun dans le ressentir affectif, charnel et intellectuel de la finitude humaine, notre commune mortalité, qui aplanit toutes les différences. Inspirants à pleins poumons, inspirés par l'élan collectif, choreutes et spectateurs ont « compris » une parole vieille de 2500 ans, traversés par sa force : ne plus tenir qu'à un souffle, mais porter en soi, bien vivant, le souffle citoyen.

En guise de conclusion, j'aimerais évoquer plusieurs questions suscitées par cette tentative de faire revivre un chœur de citoyens aujourd'hui : comment un texte au départ « incompréhensible », voire « barbant », pour la plupart des choreutes a-t-il pu devenir « fascinant », « lié à quelque chose qu'on vit », au point de susciter des « sensations de démocratie », une passion pour la Grèce antique, et d'être à l'origine d'improbables rencontres dont certaines se sont transformées en amitiés véritables [20] ? Et comment a-t-on pu assister à la métamorphose du « chœur frustré, comme toujours », de Peter Weiss, en « chœur comblé », mais confronté à des spectateurs souvent dubitatifs, voire, précisément, « frustrés » ? En effet, plusieurs d'entre eux ont exprimé la sensation de s'être sentis « exclus », d'un spectacle qui ne leur aurait pas été adressé. Ceci peut sembler étrange : les « spectateurs » n'en étaient pas vraiment, mélangés aux choreutes dans un seul et même espace, les uns et les autres étant au premier abord indiscernables, puisque les choreutes étaient en tenue de ville. Noyés dans la masse, ces spectateurs ont-ils pris peur ? Est-ce précisément cette configuration, qui visait à leur faire intégrer le plus possible le chœur, qui les a perturbés ? Le pari de faire entendre un texte aussi ancien dans une mise en scène ultra-contemporaine, en rompant tous les codes traditionnels de la représentation théâtrale, en mélangeant l'allemand et le français, était-il trop audacieux, voire, élitiste ?

Mon hypothèse est que cette « frustration » s'ancre dans la rupture de la musique du sens, liée à une dysharmonie des respirations entre choreutes et spectateurs. En effet, plusieurs choreutes ont exprimé la « gêne » que leur occasionnait la présence des spectateurs, en les empêchant, par leur seule présence parmi eux, de bien entendre la respiration collective et occasionnant donc des « ratés » dans la synchronisation de la parole. En miroir, il faut souligner que la diction extrêmement hachée du texte rendait impossible une écoute focalisée sur la fluidité du sens. Seuls les spectateurs qui ont accepté de lâcher prise, en faisant passer la compréhension intellectuelle au second plan, pour se laisser porter par ce qui se passait *hic et nunc*, ont pu être émotionnellement affectés. Lors du récit du messager, plusieurs se sont ainsi couchés avec les choreutes, nous signifiant après le spectacle la forte émotion qui les avait envahis, au milieu de tous ces corps étendus : rester debout leur avait semblé intolérable, lié à une position écrasante de vainqueurs. D'où leur décision de se coucher, ou simplement, de s'asseoir, pour communier dans le deuil. Harmonisation des rythmes de l'âme par la position des corps. Lors du *kommos* final, les choreutes pouvaient garder leurs partitions. Certains spectateurs sont venus lire par-dessus une épaule, certains ont osé dire le texte à haute voix. Lors des déplacements massifs du chœur, des spectateurs ont « résisté » au flux, en n'acceptant pas de se laisser déloger de leur place, forçant donc les choreutes à modifier leur trajectoire pour les contourner. Ces diverses réactions nécessitaient un engagement actif de la part du spectateur : le choix d'agir, de se mettre en risque, en quittant la place neutre et confortable du spectateur passif, pour devenir un co-actant de la performance. Peu ont eu cette audace. La performance des *Perses* aura ainsi eu un grand mérite : oser proposer aux choreutes et aux spectateurs de s'affronter à l'harmonisation des rythmes de l'âme. Travail interminable qui a nom : démocratie [21].

Notes

[1] H.P. FOLEY, « Envisioning the Tragic Chorus on the Modern Stage », *Visualizing the Tragic. Essays in Honor of Froma Zeitlin*, éd. C. Kraus, S. Goldhill, H.P. Foley and J. Elsner, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 353-378.

[2] *Ibid*., p. 354.

[3] *Ibid*., p. 358.

[4] F. NIETZSCHE, « Das griechische Musikdrama », in *Sämtliche Werke : kritische Studienausgabe,* G. Colli et M. Montinari (éd.), Bd 1, Berlin-New York, De Gruyter, 1980, pp. 15-16 : « ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen » . La traduction de l'édition française des œuvres complètes de Nietzsche par J.L. Backes, M. Haar et M. B. de Launay fait étrangement disparaître cette référence aux poumons, en la remplaçant par une abstraction indéterminée : « un être unique, immense, doué d'un *pouvoir* surnaturel » (p. 25).

[5] S. KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003.

[6] E. CSAPO et W.J. SLATER, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1995, p. 352.

[7] J.J. WINKLER, , « The Ephebes'Song : Tragoidia and Polis », in *Nothing to do with Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context,* éd. J.J. WINKLER et F. ZEITLIN, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 50-58. Voir aussi E. CSAPO et W.J. SLATER, *op. cit.*, p. 353.

[8] C. CASTORIADIS, *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe, IV*, Paris, Seuil, 1996, p. 188.

[9] C. BOSSE, « Le théâtre », livret d'accompagnement du spectacle *Les Perses* d'Eschyle, *op. cit.*, p. 177.

[10] *Ibid*., p. 168. Précisons que sur ce projet, Claudia Bosse travaille en étroite collaboration avec Christine Standfest, Gerald Singer, Doris Uhlich et Andreas Gölles. Pour plus d'informations, voir le site du Theatercombinat de Vienne : http://www.theatercombinat.com/

[11] L'ensemble du matériel relatif à cette expérience théâtrale (formulaires d'inscription, interviews des choreutes et des coryphées, photos de répétitions, partitions du chœur, etc.) peut être consulté sur le site du théâtre du Grütli de Genève : http://www.grutli.ch/lesperses/

[12] Les répétitions ont commencé à la mi-août 2006.

[13] Les acteurs coryphées étaient Guillaume Béguin, Léonard Bertholet, Vincent Coppey, Chine Curchod, Jean-Louis Johannidès, Marie-Eve Mathey-Doret, Jacqueline Ricciardi, Anne-Fréderique Rochat et Delphine Rosay.

[14] Les groupes ayant la même portion de texte à réciter ont été scindés en deux, afin de travailler en effectifs réduits pour l'apprentissage de base du texte.

[15] Précisons que Claudia Bosse avait choisi de travailler à partir de la très belle traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Combe, *Les Perses*, Chambéry, Comp'Act, 2000, pour les parties chorales, et de la traduction allemande de Peter Witzmann, *Die Perser*, Berlin, Hentrich, 1991, pour les parties dialoguées, les protagonistes étant joués par les acteurs professionnels de sa compagnie viennoise.

[16] Par exemple, DDK pour « Dadakès », l'un des nombreux noms de guerriers perses qui parsèment le texte d'Eschyle.

[17] Ainsi, les consonnes des mots « cho**c**s » et « **c**oups » dans les vers « les navires les ont anéantis-Totoi !-les navires par les chocs funestes et sous les coups des Ioniens », doivent venir frapper l'oreille et rendre présent le marasme perse.

[18] J’emprunte cette expression à Castoriadis, qui traduit par là une tournure du fr. 51 d’Héraclite (*palintropos harmonièe*).

[19] *Sophocle, Œdipe à Colone*, v. 607-613, traduction dans C. HERRENSCHMIDT, « Quelques questions juives et grecques », in *L’Orient ancien et nous. L’écriture, la raison, les dieux* (en collaboration avec J. BOTTERO et J.P. VERNANT), Paris, Albin Michel, 1996, p. 178.

[20] Toutes ces expressions sont tirées des interviews des choreutes, reproduites dans le livret d’accompagnement des représentations et consultables sur le site internet du théâtre du Grütli.

[21] L’expérience artistique et démocratique du chœur citoyen est actuellement renouvelée à Braunschweig en Allemagne, avec un chœur de 500 personnes. Les représentations auront lieu du 06 au 10 juin 2008 et seront accompagnées d’une série de conférences et de workshops destinés tant aux choreutes qu’aux spectateurs. Pour plus d’informations, voir le site http://www.theaterformen.de/