Fabula-LhT
n° 19, 2017
Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé
DOI : https://doi.org/10.58282/lht.1960

Le théâtralisable en Grèce et à Rome

The Theatricalizable in Greece and Rome

Florence Dupont

Pour citer cet article

Florence Dupont, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome », dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », dir. Romain Bionda, Octobre 2017, URL : https://fabula.org/lht/19/dupont.html, article mis en ligne le 09 Octobre 2017, consulté le 06 Juillet 2025, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.1960

Ce document a été généré automatiquement le 06 Juillet 2025

Florence Dupont, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome »

Résumé - Pour retrouver la notion de théâtralisable dans l'Antiquité, nous proposons de nous intéresser à l'événement théâtral (tragédie, comédie, etc.) comme performances rituelles. Le but est toujours la satisfaction du public et le plaisir des dieux auxquels sont offerts ces spectacles. La question est : quels sont les textes — musicaux et verbaux — qui permettent de réaliser ces célébrations rituelles ? Quels sont ceux qui auraient échoué à le faire ?

Mots-clés - Jeux scéniques, Ludisme, Pantomime, Public, Rituel, Théâtralisable

Florence Dupont, « The Theatricalizable in Greece and Rome »

Ce document a été généré automatiquement le 06 Juillet 2025

Le théâtralisable en Grèce et à Rome

The Theatricalizable in Greece and Rome

Florence Dupont

La notion de théâtre comme institution sociale et culturelle n'existe pas dans l'Antiquité. Elle est donc anachronique. Le grec *théatron* et le latin *theatrum*, qui pourraient donner l'illusion d'une continuité, ne désignent que l'espace occupé par les spectateurs — et parfois les spectateurs eux-mêmes.

Le terme de *théatron* est de la famille du verbe *théaomai*. La racine *théa-* signifie non pas « voir », mais « être en présence de, assister à », sans distinguer la vue et l'ouïe[1]. Le *théatron* est donc le lieu où le public assiste, ou bien l'assistance elle-même. « Assister en personne » s'oppose à « apprendre par ouï-dire, *akouein* ». Ce lieu, le *théatron*, est inséparable d'un autre espace : l'*orchestra* grecque ou la *scaena* romaine, où un rituel est célébré. Pas d'assistance sans rituel, pas de rituel sans assistance. Le terme latin *theatrum* n'est que le décalque du mot grec.

Le rituel pour définir un théâtralisable

Il faut donc construire un théâtralisable valable pour l'Antiquité. Je propose donc de nous intéresser à l'événement spectaculaire (tragédie, comédie, *etc*.) dans sa singularité rituelle. Cet événement spectaculaire intervient toujours au cours d'une célébration religieuse, que ce soient les concours musicaux comme les Dionysies dans les cités grecques, ou les jeux à Rome et dans l'empire romain (ce qui inclût la Grèce dès le premier siècle av. JC). Ces performances rituelles sont codifiées et leur but est toujours la satisfaction du public et le plaisir des dieux auxquels sont offerts ces spectacles[2]. Des textes musicaux et verbaux sont composés à destination de ces événements rituels : concours musicaux ou jeux scéniques. Pour retrouver, arbitrairement, la notion de théâtralisable, nous ne regarderons que les performances rituelles réalisées devant un *théatron/theatrum*. C'est donc le lieu

[1] La plupart des dictionnaires traduisent malheureusement *theaomai* par « regarder, contempler », par exemple Pierre Chanteraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksiek, 2009, *sv.* « Théa ».

[2] Sur les performances théâtrales comme rituels insérés dans des fêtes religieuses, voir Jean-Charles Moretti, *Théâtre et Société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, ainsi que Florence Dupont et Pierre Letessier, *Le Théâtre romain* (2012), 2e éd., Paris, Armand Colin, 2017.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

spécifique du *théatron/theatrum* et le type d'attention qu'il implique, qui sera pour nous le critère distinctif du théâtralisé.

Cela exclut, d'une part, toute performance ayant lieu hors du *theatron/theatrum*, par exemple dans les banquets, comme le « mime » érotique du *Banquet* de Xénophon[3], et d'autre part inclut toutes les performances réalisées lors des concours musicaux et jeux scéniques devant le *theatron,* comme la récitation de textes poétiques qu'aujourd'hui nous ne considérons pas comme du théâtre, mais plutôt comme un récital. Le code rituel — des concours musicaux ou des jeux — n'est pas un cadre esthétique rigide qui définirait une théâtralité uniforme, grecque ou romaine, tragique ou comique ; il permet toutes formes de variations, de sorte qu'aucune performance n'est semblable à une autre, sans que pour autant aucune pièce ne soit plus régulière ou irrégulière que les autres. Cette diversité concerne aussi bien le texte que le jeu. La seule limite à ces variations est l'accomplissement du rituel qui ne doit jamais être compromis.

La question du théâtralisable dans l'Antiquité peut donc s'énoncer de la façon suivante. Quels sont les textes[4] — musicaux et verbaux — qui permettent de réaliser ces célébrations rituelles ? Quels sont ceux qui ont échoué à le faire ? Cette question peut se dédoubler ainsi. D'une part, jouait-on dans l'Antiquité seulement des textes uniquement destinés à ces célébrations rituelles spécifiques — tragédies, comédies, dithyrambes, mimes, pantomimes — et formatés en conséquence, autrement dit plus simplement « des textes de théâtre » ? Ou bien utilisait-on aussi des textes poétiques appartenant à d'autres genres ? D'autre part, certains textes composés en vue d'une performance se révèlent-ils inadéquats à l'usage, pour des raisons techniques, ou parce qu'ils auraient transgressé des règles religieuses, esthétiques ou civiques ?

Jouait-on dans l'Antiquité uniquement des textes de théâtre ? Un exemple : la pantomime

À Rome[5], à partir de 240 av. JC, les poètes dramatiques composent sur commande en latin (vers et musique) des tragédies, des comédies et des mimes pour la

3 Xénophon, *Banquet,* IX, 1-9.

4 Il y a toujours un texte, jamais d'improvisation, mais ces textes sont plutôt des partitions (verbale et musicale) qui ne sont lisibles que par le poète-compositeur qui fait apprendre par cœur aux acteurs et aux choreutes les rôles et les chants. Il y a bien une écriture préalable, mais très différente d'aujourd'hui.

5 Voir Florence Dupont et Pierre Letessier, *Le Théâtre romain*, *op. cit.*, 2012

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

célébration des nombreux jeux scéniques. Certains de ces textes sont édités afin de contribuer aux *litterae latinae*, c'est-à-dire le corpus de textes en latin qui servent de norme linguistique et d'exemples littéraires, par exemple les comédies de Plaute, les tragédies d'Ennius ou les *Bucoliques* de Virgile qui sont aussi des mimes. Les autres textes disparaissent après usage.

La situation change quand le genre nouveau des jeux scéniques est créé à Rome à l'époque d'Auguste, genre qui se perpétue tout le temps de l'Empire jusqu'à devenir majoritaire : la pantomime[6]. Il s'agit d'un spectacle dansé et chanté qui utilise des textes parfois grecs mais le plus souvent latins, écrits spécialement pour ce genre, qui ne sont jamais conservés sauf, et c'est ce qui nous intéresse, certains passages de textes de poésie tragique épique ou lyrique comme les *Métamorphoses* d'Ovide ou l'*Énéide* de Virgile.

Ce que nous appelons aujourd'hui pantomime et que les Anciens appelaient simplement « danse » n'a pas donné lieu à un type de texte particulier : même si des poètes ont écrit pour la pantomime, aucun n'a été conservé et intégré à l'espace des *litterae*. C'est un type de jeu. Le texte n'est que la trame et le support de ce jeu mimé par un seul acteur, l'archimime, au masque anonyme et sans bouche. Il est chanté par un chanteur et un chœur, avec un orchestre. L'intérêt du public est focalisé sur le danseur qui concentre l'expression des émotions et la narration qu'expriment dans la tragédie les voix des acteurs ici remplacées par le corps. C'est pourquoi les Anciens considèrent que le texte n'a pas besoin d'être compris par le public : la gestuelle du danseur suffit à tout dire, lui seul a besoin du texte pour le danser. Tel avait été le projet augustéen : créer un type de jeu scénique mimé qui s'adresse à tous les habitants de l'Empire, quelle que soit leur langue. Le succès fut immédiat. La pantomime était destinée en particulier aux *ludi augustales* (jeux en l'honneur de Rome et d'Auguste) fondés un peu partout et en particulier dans les provinces grecques. La pantomime est susceptible potentiellement de dévorer toute la poésie grecque ou latine, y compris les autres genres de théâtre, en les intégrant dans un spectacle musical et chorégraphique unique.

Ce type de jeu peut s'adapter à toutes sortes de textes et même intervenir au cours d'une tragédie dont le jeu est traditionnellement oral et verbal. Par exemple la *Phèdre* de Sénèque commence non par un prologue, mais par une séquence de pantomime, dansée par Hippolyte, ce qui introduit un autre type de théâtralité.

Précisions que la gestuelle imitative du pantomime est codifiée : elle n'imite pas une réalité qui s'opposerait à l'image dont elle serait le reflet, mais elle reproduit les

6 Cette dénomination (*pantomimus*) n'est pas celle des Anciens qui ne l'utilisent que pour l'acteur et ne parlent que de danse (*orchesis*, *saltatio*) sans qu'on puisse réellement parler d'un genre. Voir Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Leuven, Peeters, 2007.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

images des arts plastiques (peintures, statues, bas-reliefs). L'acteur ne fait qu'animer ces images grâce à la danse.

Des textes injouables ?

La modernité classique avec les notions de vraisemblance et de bienséance introduit l'idée que certains textes ne sont pas jouables, pas théâtralisables, car le public incrédule ou choqué n'en voudrait pas sur scène. Et elle attribue à l'Antiquité ces mêmes limites. Il convient, en réalité, de ne pas se tromper sur la signification des traités théoriques anciens comme la *Poétique* d'Aristote ou l'*Art poétique* d'Horace et de ne pas suivre l'interprétation qu'en ont donnée les théoriciens classiques. Les notions antiques de vraisemblance et de convenable ne fixent pas les limites du théâtralisable, car elles sont étrangères à la ritualité et appartiennent à la rhétorique. Aujourd'hui, ces notions valent pour des théâtres de la représentation, ce que n'étaient pas les théâtres antiques. L'assistance n'avait pas à croire ou ne pas croire à ce qu'elle voyait et entendait ; on n'était pas choqué par l'inceste d'Œdipe et l'infanticide de Médée.

C'est à tort aussi que des philologues et critiques contemporains suggèrent que certaines pièces antiques auraient été irreprésentables pour des raisons techniques, à l'image du *Prométhée enchaîné* qui aurait besoin d'une machinerie irréalisable à l'époque[7]. Les documents historiques sur la réalité des concours et des jeux montrent que les Anciens n'en jugeaient pas ainsi. Tout était raconté par les acteurs, que l'événement ait lieu ou non sur scène, et l'émotion venait non du spectacle, mais de la voix des acteurs et de leurs chants : le public ne voyait ni les têtes et les mains coupées des enfants de Thyeste, ni Médée tuant ses fils chez Sénèque, ni les Érinyes poursuivant Oreste à la fin des *Choéphores* d'Eschyle. Les tragédies d'Eschyle, souvent extravagantes, ne posaient pas de problèmes de jeu. Le réalisme et l'illusion n'étaient pas des ressorts de l'émotion tragique.

Ce qui est injouable dans l'Antiquité n'est pas l'irreprésentable, mais ce qui est en contradiction avec la pragmatique religieuse du spectacle. On sait par exemple que *La Prise de Milet*, tragédie de Phrynichos jouée en 453 av. J.C. à Athènes, a fait scandale car elle faisait pleurer les Athéniens sur les Grecs de Milet, victimes des armées perses. Le poète a été condamné et une loi a interdit les sujets de ce genre dans les concours tragiques. En revanche, il n'était pas inconvenant de faire pleurer sur des personnages de fiction, comme des Perses ou des captives troyennes. Les musiques et chants de deuil, qui sont au cœur de toute tragédie athénienne, doivent ne jamais concerner directement le public athénien.

7 Voir Florence Dupont, *Eschyle*, Lausanne, Ides et Calendes, collection d'essais dirigée par René Zhand, 2015.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

De la même façon, les tragédies de Sénèque, dont la critique académique continue à se demander si c'était vraiment du théâtre et non pas plutôt des textes à lire[8], c'est-à-dire à réciter sans chant ni musique, correspondent à des performances orales et musicales, et partiellement chorégraphiées : il suffit d'en regarder l'analyse métrique malheureusement ignorée par les éditions modernes.

À Rome, comme en Grèce, le « théâtralisable » ne se confond donc pas avec « le représentable », dans la mesure où il n'y a pas d'illusion réaliste, ni même de représentation — *mimèsis* — d'un récit de personnages qui n'appartiendraient pas déjà à un code théâtral ou iconique. La pantomime, qui reprend des textes ne relevant pas nécessairement du genre dramatique, utilise la codification gestuelle des arts plastiques. Le public reconnaît Médée dansante parce qu'il l'a vue sur des bas reliefs dans des postures de Ménade[9].

Les théâtres antiques sont « méta-théâtraux », et même « méta-génériques » : ils exhibent sans cesse leurs codes de référence pour leur faire subir toute sorte de variations et introduire des innovations. Quand par exemple Eschyle fabrique un chœur d'Érinyes pour les *Euménides,* alors qu'il n'y a pas d'images d'Érinyes auxquelles il pourrait renvoyer le public, il explique comment il a inventé le costume du chœur et a donné aux choreutes un code de jeu, en se référant à un autre type de monstre infernal femelle, les Gorgones, comme on en voit sur les tableaux :

> Face à l'homme
> Un étrange bataillon féminin
> Elles dorment assises sur des trônes.
> ce ne sont pas vraiment des femmes
> Plutôt des Gorgones !
> Encore qu'elles ne ressemblent pas vraiment à des Gorgones.
> j'ai vu un jour des Gorgones en peinture
> sur le tableau elles volaient son repas à Phinée.
> celles-ci n'ont pas d'ailes
> elles sont noires et si affreuses
> elles ronflent
> leur souffle est si fort qu'on ne peut les approcher de leur yeux coulent d'ignobles larmes
> leur parure de serpents est une insulte
> aux statues des dieux et aux maison des hommes. (46-52)[10]

8 C'est encore la problématique centrale d'un colloque récent organisé par Jean-Pierre Aygon et Brigitte Le Guen au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis/ENS rue d'Ulm, les 30 et 31 mars 2012, publié dans la revue *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 95, *Sénèque, un philosophe homme de théâtre ?*, dir. Jean-Pierre Aygon, 2014 ; en ligne.

9 Pour rappel, le masque est sans expression et sans bouche.

10 Eschyle, *L'Orestie*, vol. 2, trad. Florence Dupont, Paris, L'Arche, 2013.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La réussite — ou l'échec — de ces variations et innovations est sanctionnée par le vote du jury lors des concours musicaux athéniens, ou à Rome par le public qui applaudit à la fin de la pièce ou au contraire se lève et interrompt les jeux. Le théâtralisable est ce qui fait fonctionner le rituel correctement. Le deuil des Milésiens n'était pas théâtralisable, celui des Perses l'était. Il n'y a donc pas lieu de s'interroger sur la « théâtralisabilité » des textes conservés en termes de « représentabilité », mais de conformités rituelles[11].

Le théâtralisable par le *theatrum/théatron*, c'est-à-dire le public

Revenons au terme *théatron/theatrum* : nous pouvons aussi penser le théâtralisable à partir de l'attention du public. Cette attention est propre au rituel des concours musicaux grecs et à celui des jeux scéniques à Rome. C'est une attention que désignent en latin « *spectare* » et en grec « *théaomai* ». En grec les *théatai* ou *théoroi* « sont en présence de, assistent à, par les yeux et par les oreilles ». Le terme latin s*pectator* a le même sens. Ce « spectacle sonore et visuel » n'est jamais perçu comme sérieux, c'est-à-dire comme relevant de la persuasion. Sa perception est purement esthétique, le public est fasciné par les yeux et les oreilles.

Voici deux exemples, empruntés à la Grèce et à Rome, qui situent le *théatron/ theatrum* parmi les énonciations collectives de la cité et attribuent au public de théâtre une attention non critique. Aristote distingue chez les auditeurs de discours, les *théoroi* et les *kritai*. Les *kritai* jugent et décident, au tribunal sur le passé, à l'assemblée sur l'avenir. Les *théoroi* ne décident pas mais écoutent un discours pour sa valeur intrinsèque (éloquence épidictique).

> Il y a trois sortes d'éloquence, correspondant à trois sortes d'auditeurs de discours. Car une performance oratoire est composée de trois parties : l'orateur, ce dont il parle, et celui à qui il s'adresse et qui est le but du discours, c'est-à-dire l'auditeur. Nécessairement l'auditeur soit assiste, soit juge, évaluant soit des événements passés, soit des actions futures. Un citoyen à l'assemblée juge d'actions futures, un citoyen au tribunal juge d'actions passées. Celui qui assiste, lui, ne juge que de la force à l'œuvre. A quoi correspondent nécessairement trois types de discours : délibératif, judiciaire et épidictique[12].

Quand le démagogue Créon veut reprocher aux Athéniens réunis à l'assemblée de ne pas se conduire en citoyens responsables et de voter sur des critères formels, il

11 Sur ces conformités rituelles, voir les références en note 2.

12 Aristote, *Rhétorique* I, 3, 1 : ma traduction, *idem* ensuite.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

les compare à un public de théâtre[13] qui écoute pour le plaisir sans porter de jugement sur ce qui est dit, sinon esthétique. Il les traite de *théatai tôn logôn* : « vous assistez aux discours ». Les Athéniens théâtralisent les discours politiques, comme aujourd'hui en France on a pu écouter un candidat à la présidentielle pour ses qualités de tribun, sans jamais songer à voter pour lui.

Dans le *Rudens* de Plaute, le public romain (*spectatores*) applaudit aux belles maximes morales prononcées par les acteurs comiques, se réjouit de voir l'avare puni, mais reste tout aussi vicieux et avare[14]. La situation est la suivante : Démonès, le maître de Gripus, veut récupérer une valise pleine d'argent que l'esclave a trouvée et qu'il veut garder. Démonès énonce une sentence moralisatrice :

> La parfaite justice pour un sage est de toujours veiller
> À n'avoir aucune mauvaise action à se reprocher…

À quoi Gripus répond :

> J'ai déjà assisté au théâtre (*spectaui*) à des déclarations (*dicta*) de ce genre
> Que les acteurs comiques débitent gravement. Ils se font applaudir
> En présentant au public un personnage de sage.
> Mais quand le public quitte le théâtre et que chacun est rentré chez soi
> Personne ne suit leurs recommandations.

Au théâtre les discours moralisateurs n'ont qu'un effet esthétique et aucune efficacité persuasive, l'attention du public n'est que ludique.

Tout est susceptible d'être théâtralisé par cette même attention ludique que l'orateur Créon reprochait aux citoyens athéniens. Durant les combats de rue sous l'Empire entre les partisans de deux candidats au trône impérial, des Romains assis sur les marches des temples regardaient avec cette même attention ludique les hommes des deux camps s'entretuer avec style.

D'autres définitions pour le théâtralisable dans l'Antiquité ?

Nous avons rencontré deux situations où des textes qui n'étaient pas destinés aux rituels des concours musicaux ou des jeux, des textes de poésie à Rome, des discours politiques grecs, étaient théâtralisés : soit ils étaient intégrés au rituel des jeux, soit ils recevaient une attention ludique en dehors du *théatron/theatrum*. Le

13 Thucydide, III, 38.

14 Plaute, *Rudens*, 1247-1252.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

théâtralisable ici n'est plus défini par le rituel : il l'est par l'attention du public, sur le modèle du *théatron/theatrum.*

Pouvait-on tenter aussi une troisième définition du théâtralisable antique, non du point de vue du rituel ou du public mais de l'acteur ? Aurions-nous pu poser que dans l'Antiquité il y avait théâtre au sens moderne, quand il y avait une performance d'acteur qu'elle ait eu lieu dans le cadre public du *théatron/theatrum* ou dans un cadre privé comme le banquet. Les acteurs professionnels, en effet, se louaient pour des performances bien payées. Ils reprenaient des textes de théâtre qu'ils avaient joués et les modifiaient selon l'auditoire, en particulier.

Ils y ajoutaient en particulier de la musique et chantaient avec un joueur d'*aulos*. Faut-il pour autant les distinguer d'autres artistes qui, dans le même contexte, disaient ou chantaient des textes d'épopée, de poésie mélique, s'accompagnant eux-mêmes à la cithare, ou qui, dans le cas des acteurs de pantomime, dansent avec ou sans chanteur ? Les acteurs de pantomime, en effet, comme tous les autres artistes de la scène, donnent des récitals, en dehors des jeux, dans les espaces privés. Tout texte chanté, dit ou dansé dans un banquet par un acteur ou un artiste de la scène pourrait bien être considéré comme du théâtre . Mais est-ce tenable ? À ce moment-là pourquoi exclure de ces « performeurs de théâtre » les banqueteurs qui doivent chanter ou réciter toute sorte de textes poétiques, prouvant ainsi leur bonne éducation ? Pourquoi distinguer les professionnels et les convives ? Pourquoi se limiter aux chansons et à la poésie ? Dans le même cadre, un pantomime peut tout danser, y compris des théories philosophiques[15]. C'est sans limite, et notre objet d'étude devient alors insaisissable.

C'est pourquoi nous avons restreint l'objet de cette étude au théâtre comme performance rituelle dans le *théatron/theatrum*, saisie dans ses effets. L'attention ludique en dehors du *théatron/theatrum*, est, en effet, une métaphore culturelle du *théatron/theatrum* : elle n'existe pas en soi indépendamment de la culture du *théatron/theatrum* comme public. Cette reformulation de la notion de théâtralisable et de ses limites à partir d'un rituel que nous impose la réalité antique, s'imposerait aussi bien à propos d'autres « théâtres » non occidentaux, comme le Nô, le Kathakali ou le Tazieh qui ne sont pas non plus des théâtres de la représentation.

La catégorie de théâtre est pratique puisqu'elle permet la création de département dans les Universités et de rubriques dans les journaux, mais en tant que chercheurs nous devons l'abandonner très vite — dès que nous sortons de l'aire historique et culturelle occidentale qui assimile théâtre et représentation, pour regarder les pratiques indigènes et en parler la langue. Comme nous l'avons fait pour l'Antiquité.

15 Athénée, I, 20d.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Pallas. Revue d'études antiques, n° 95, *Sénèque, un philosophe homme de théâtre ?*, dir. Jean-Pierre Aygon, 2014 ; en ligne : https://pallas.revues.org/1640.

Aubry Gwenaëlle, *Dieu sans la puissance.* Dunamis *et* Energeia *chez Aristote et Plotin,* Paris, Vrin, 2007.

Chanteraine Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksiek, 2009.

Dupont Florence, *Eschyle*, Lausanne, Ides et Calendes, collection d'essais dirigée par René Zhand, 2015.

Dupont Florence et Letessier Pierre, *Le Théâtre romain* (2012), 2e éd., Paris, Armand Colin, 2017.

Garelli Marie-Hélène, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Peeters, Leuven, 2007.

Hunt Yvette, « Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics », dans Edith Hall et Robert Wyles (dir.), *New Directions in Ancient Pantomime,* Oxford University Press, Oxford, 2008.

Hartog François, « L'œil de Thucydide et l'histoire "véritable" », dans *Poétique*, n° 49, *Le Texte de l'histoire*, 1982, p. 22-30 ; repris dans *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », n° 5, 2005, p. 75-88, également en ligne : http://books.openedition.org/editionsehess/1381?lang=fr.

Kowalzig Barbara et Wilson Peter (dir.), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Moretti Jean-Charles, *Théâtre et Société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.

Payen Pascal, « Préface », dans Vilacèque Noémie, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes, PUR, 2013.

Pirenne-Delforge Vinciane, « Les *théôrèmata* : le présent de la visite », dans *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, PUL, Liège, coll. « Kernos Suppléments », 2008 ; également en ligne : http://books.openedition.org/pulg/1007.

Segal Charles, « L'homme grec, spectateur et auditeur », dans Jean-Pierre Vernant (dir.), *L'Homme grec*, *op. cit.*, p. 239-277.

Vernant Jean-Pierre (dir.), *L'Homme grec*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

PLAN

• Le rituel pour définir un théâtralisable
• Jouait-on dans l'Antiquité uniquement des textes de théâtre ? Un exemple : la pantomime
• Des textes injouables ?
• Le théâtralisable par le theatrum/théatron, c'est-à-dire le public
• D'autres définitions pour le théâtralisable dans l'Antiquité ?

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

AUTEUR

Florence Dupont
Voir ses autres contributions
Université Paris-Diderot

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.