



**Nouvelles formes performatives dans les pratiques anciennes :  
Le *symposion* grec en tant que « *mise en perf* » .  
Synesthésie, espace sympotique et performance<sup>1</sup>**

DOI 10.46522/S.2021.01.04

**Athéna-Hélène STOURNA**

Dr., Maîtresse de conférences, Université du Péloponnèse

Enseignante, College Year in Athens

athenastourna@hotmail.com

**Abstract: New Performative Forms in Ancient Practices: The Greek Symposion as “mise en perf”. Synesthaesia, Sympotic Space and Performance**

*The Greek symposion was an all-male drinking celebration that included wine consumption, love, games, philosophical conversation, and live performance by both the symposiasts and by professional artists. Using the terms “performise” and “mise en perf,” coined by Patrice Pavis, this article explores how new performative forms can be found in ancient practices and, more specifically, within the cultural performance that was the Greek symposion. These two terms encompass both the performative and the theatrical character of the symposion that can both be traced through the study of its specific ritual and of sympotic space (the dining room dedicated exclusively to the symposion). In this way, a reinterpretation of this ancient social and cultural event will be provided through the lens of Theatre Studies and Performance Theory..*

**Key words:** *performativity, theatricality, ritual, performance space, symposion.*

---

<sup>1</sup> Cette étude est le fruit de l’Atelier de recherche sur les nouvelles formes performatives, dirigé par Patrice Pavis dans le cadre d’un séjour de recherche à l’Université des Arts de Târgu Mures – Institut de recherche théâtrale et multimédia, qui s’est tenu entre le 13 et le 15 novembre 2019 à Târgu-Mures, en Roumanie. Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Patrice Pavis, Sorin Crişan et Julien Daillère et à tous les participants de l’atelier. La recherche initiale sur la performativité du *symposion* grec a été effectuée à l’automne 2017, grâce à une bourse de recherche à l’Université de Princeton, Seeger Center for Hellenic Studies. J’exprime ma vive reconnaissance à toutes les personnes qui ont contribué à ce travail avec leurs précieuses remarques, notamment Leonard Barkan, Pat Brown, Michael Cadden, Dorothy Chansky, Jill Dolan, Dimitri Gondicas, Brooke Holmes, André Laks, Daphné Lappas, Alexander Nehamas, Michael Padgett, Antonis Petrides, Jamie Reuland, Christian Wildberg et Froma Zeitlin.



Le banquet en tant que forme performative se trouve au centre de ma recherche et de mon activité artistique actuelles. Évènement social et forme artistique totale en même temps, le banquet, des *symposia* grecs aux fameux repas de Grimod de la Reynière, est une source d'inspiration inépuisable pour quelques artistes contemporains qui expérimentent autour de la table et de l'alimentation dans des performances-banquets. Par exemple, le groupe Les Platonnes se tourne vers le *symposion* grec et fait une relecture du *Banquet* de Platon dans *La Banquette* (Paris, 2015). Quant à l'artiste Emmanuel Giraud, il se penche sur le dîner romain (*cena*) pour créer *Le Festin de Trimalchion* (Rome, 2009) et revisite un des fameux dîners du gastronome Grimod de la Reynière, le souper funèbre<sup>2</sup>, pour créer *Devenir gris* (Montpellier, 2009)<sup>3</sup>.

Le *symposion* grec, évènement social, religieux et culturel, réunit les aspects fondamentaux qui caractériseront le banquet en Europe dans les siècles suivants : la consommation de vin et de denrées alimentaires, mais aussi la conversation, le spectacle vivant, les performances improvisées, le divertissement et le plaisir des sens. Pour cette étude, nous limitons l'étendue chronologique aux âges archaïque (VIIe-VIe siècles av. J.-C.) et classique, (Ve-IVe siècles av. J.-C.). Cette période est la plus fructueuse de cette institution sociale, qui est centrale dans le monde grec à partir de l'époque d'Homère jusqu'à la période hellénistique.

Dans le présent article nous allons explorer la possibilité d'identifier de nouvelles formes performatives dans certaines pratiques anciennes de cette performance culturelle (*cultural performance*) qu'est le *symposion* grec. Pour ce faire, nous allons utiliser les termes inventés par Patrice Pavis : « performise » ou « mise en perf ». Ces termes englobent le caractère performatif et théâtral du *symposion* qui sera analysé par le biais de l'étude de son rituel et de l'espace sympotique. De cette manière, nous pourrions tenter une relecture de l'évènement à travers le prisme des Études théâtrales et de la Théorie de la Performance. Cette nouvelle approche s'ajoutera aux études pluridisciplinaires effectuées relativement récemment, provenant surtout de l'Archéologie, de l'Histoire et de l'Anthropologie culturelles<sup>4</sup>.

### **Le *symposion* grec : brève présentation**

Seuls les hommes étaient autorisés à participer au banquet<sup>5</sup> grec dont l'élément le plus caractéristique était le placement des convives : ils étaient allongés à deux sur des lits, les

<sup>2</sup> Pour plus d'informations sur le « souper funèbre », cf. Shrem 2016.

<sup>3</sup> Pour la présentation des performances-banquets contemporains *La Banquette* et *Devenir gris*, cf. Stourna 2018.

<sup>4</sup> L'intérêt autour du *symposion* s'est développé à partir des années soixante-dix, mais surtout dans les années quatre-vingts.

<sup>5</sup> J'utilise le mot « banquet » pour inclure l'ensemble que forment le *deipnon*, le *symposion* et le *kômos*.



*klinai*, et appuyés sur le coude gauche<sup>6</sup>. L'évènement se composait de deux parties distinctes, toutes les deux étant des rituels d'une qualité sacrée : le *deipnon* (repas) et le *symposion*, mot qui signifie « boire ensemble ». Le *symposion* suivait le *deipnon* et marquait ainsi une séparation entre les actes de manger et de boire. Pendant le *deipnon*, les convives mangeaient la viande de l'animal qu'on venait tout juste de sacrifier aux dieux. Le sacrifice (*thysia*) constituait une première performance. Il s'agissait d'un rituel complexe, exécuté par le *mageiros*, le cuisinier/boucher qui était responsable de l'acte ritualisé du sacrifice et du commerce de la viande. Selon Jean-Pierre Vernant, à travers le sacrifice, les hommes se rapprochaient des dieux : c'était le souvenir des temps anciens, où dieux et hommes vivaient et dînaient ensemble (Vernant 1979, 42).

Après la fin du *deipnon* les esclaves remportaient les tables et les restes du repas, ils balayaient le sol et apportaient à nouveau les tables vides – appelées alors « secondes tables » (*deuteraí trapezai*). On posait dessus les coupes à boire et les *tragēmata*, les denrées qui allaient accompagner la beuverie : pain, fruits, petits oiseaux grillés, pois chiches, gâteaux au miel, noisettes et fromages. Les symposiastes se lavaient les mains à l'eau, portaient des guirlandes de fleurs et se parfumaient. Puis, on exécutait une libation en l'honneur de l'*Agathos daimon*, le « bon génie » et on chantait un paeon aux dieux, en partageant une grande coupe de vin non-dilué qui passait de main en main de manière circulaire : c'était la seule fois que ceci était permis, car tout le long du *symposion*, on mélangeait le vin avec de l'eau dans un récipient spécial, le *cratère*. Le mouvement circulaire, de la gauche vers la droite (*epidexia*), était suivi dans toutes les activités sympotiques, de la consommation du vin jusqu'à la prise de la parole. C'était un signe d'égalité.

L'élection du symposiarque venait par la suite : appelé aussi « roi du *symposion* », il garantissait le respect des *lois sympotiques* : il négociait la quantité et la puissance du vin et était responsable du confort et de la bonne tenue des convives qui devaient se maintenir dans un état entre sobriété et ivresse, afin de pouvoir exulter et de profiter d'un sentiment de liberté de parole, de gaieté, dans l'oubli des préoccupations quotidiennes. Plus encore, il surveillait la qualité des divertissements, les règles des jeux sympotiques et proposait des thèmes de conversation.

Le *symposion* était construit d'un côté par un rituel rigide et des règles de déroulement bien précises et de l'autre côté par une dimension laissée au hasard et à l'imprévisible. Ces deux directions opposées, l'une dominée par l'ordre et l'autre s'adonnant à la chance, tissaient un univers complexe, car elles se basaient sur une tentative de régulation des passions. Ezio Pellizer, se référant aux *Lois* de Platon, qualifie le *symposion* d'« exercice de passions régulé, contrôlé et ritualisé » (Pellizer 1990, 183) à travers la consommation du vin, qui devient un art en soi - l'*ars bibendi*, la conversation (philosophique ou autre), les plaisanteries et les jeux sympotiques et érotiques.

---

<sup>6</sup> Cette coutume provenait de l'Orient et s'est imposée dans le *symposion* grec pendant le VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.



Étant une forme d'art synthétique, le *symposion* formait, selon Luigi Enrico Rossi, un « spectacle en soi » (Rossi 1983, 47). Le spectacle vivant faisait partie de l'évènement. Les divertissements incluaient de la musique instrumentale et des chansons, de la danse, des spectacles de mime et d'acrobatie et de la récitation de poèmes, exécutés par des artistes professionnels. Mais la spécificité du *symposion* se situait dans le fait que les convives n'étaient pas seulement spectateurs, mais parfois y participaient aussi : ils chantaient, récitaient, jouaient de la musique. Les symposiastes devenaient alors agents et pas seulement spectateurs passifs. En même temps, les spectacles érotiques, mais aussi les actes sexuels assurés par les *hetaerae* ou par les convives entre eux, produisaient des performances où l'amour charnel pouvait être regardé ou « vécu ». Pour conclure, les performances étaient explicites lorsqu'il s'agissait d'actions exécutées par des professionnels (danseurs, chanteurs, musiciens, mais aussi les *hetaerae* et le *mageiros*) et implicites, quand celles-ci étaient mises en acte par les symposiastes de manière spontanée et improvisée.

Les convives participaient aussi à des concours, résolvaient des énigmes et jouaient à des jeux spécifiques au *symposion*, comme, par exemple le *kottabos*<sup>7</sup>. Ainsi, le *symposion* était à la fois caractérisé par sa nature ludique et par une articulation précise des règles de vie en commun de ce groupe éphémère à travers une série de comportements ritualisés, garantissant ainsi le plaisir des convives. De cette manière, selon Ezio Pellizer

[...] « nous cherchons à décrire une occasion culturelle clairement délimitée, dans laquelle les normes sociales qui régissent la vie publique de la communauté peuvent même être ignorées ou désobéies, mais où les membres s'engagent à accepter et à suivre les lois que le rassemblement lui-même impose ».

Pellizer 1990, 178

Une troisième composante, le *kōmos*, concluait parfois le banquet. Il s'agissait d'une procession ritualisée, exécutée par les symposiastes ivres qui envahissaient les rues dans un esprit de fête orgiastique. Ainsi, les restrictions et le raffinement qui caractérisaient le *symposion* donnaient place au chaos et au désordre, car le *kōmos* pouvait parfois devenir particulièrement violent.

Pour conclure, je propose une dynamique de mouvement dans le banquet grec :

Le *deipnon*, à travers le sacrifice (*thysia*), implique un mouvement vertical vers le haut, vers les dieux.

Le *symposion* se base sur le mouvement circulaire et égalitaire parmi les symposiastes. Quant au *kōmos*, il déflagre brutalement dans toutes les directions !

---

<sup>7</sup> Le *kottabos* était le jeu symptomatique le plus célèbre. C'était un jeu d'équilibre. Les symposiastes devaient atteindre une cible avec les restes de vin dans leurs coupes. Les joueurs, en lançant le vin, prononçaient le nom de la personne aimée. Les joueurs étaient jugés par leur habileté à atteindre le but, mais aussi par l'élégance de leur geste et la beauté de l'image du lancer de vin. Le gagnant remportait un prix : une denrée, une coupe ou un baiser.



### L'espace sympotique : un « espace libéré sous les lois de Dionysos, des Muses et d'Eros » (Dupont 1977, 27)

Le banquet se déroulait dans un espace spécifique – le *andrōn*, à savoir l'espace réservé aux hommes, qui contenait de sept à onze (parfois quinze) lits. Les lits étaient placés de manière circulaire, disposés le long des murs sur un socle élevé de quelques centimètres. C'était un lieu précis, intime, protecteur et autosuffisant. Plus encore, une entrée spécifique dans la pièce marquait le seuil entre le monde extérieur et l'espace sympotique qui devenait ainsi un espace à part, une sorte d'hétérotopie foucauldienne : « un monde clos et miroitant » (Dupont 1977, 36), comme le caractérise Florence Dupont.

David Wiles qualifie l'espace sympotique d'espace de performance (Wiles 2003, 137) et Luigi Enrico Rossi souligne sa « nature spectaculaire interne » (Rossi 1983, 45). Effectivement, le lieu avait les caractéristiques d'un théâtre intime où les lignes de visibilité<sup>8</sup> convergeaient, maintenant ainsi un contact visuel constant entre les participants. Le *andrōn*, par sa structure architecturale et par son mobilier spécifique (les petites tables et les *klinai*) permettait la consommation du vin et des denrées, la conversation, le chant et la musique, ainsi que le déroulement des spectacles, bien visibles par tous. En ce qui concerne l'expression amoureuse, les *klinai* offraient une sorte de scénographie érotique<sup>9</sup>. Elles mettaient en valeur le désir érotique par la position inclinée des corps des symposiastes, qui pouvaient se toucher et se regarder droit dans les yeux.

En effet, les performances explicites (spectacle vivant, mélange du vin et de l'eau dans le *cratère*) avaient lieu dans le centre cérémonial de l'espace sympotique. Quant aux performances implicites – jeux, musique improvisée, amour, conversation –, elles se produisaient partout. D'une part, l'espace sympotique, surtout lorsqu'il s'agissait de performances explicites, faisait allusion à l'espace théâtral ; il y avait une démarcation claire de l'espace scénique, car le lieu central servait de scène. D'autre part, la disposition circulaire des symposiastes permettait aux participants de regarder et d'être regardés : un convive pouvait être à la fois spectateur et agent artistique. Dans ce cas précis, l'*andrōn* s'éloignait de la dichotomie traditionnelle du théâtre qui sépare la scène de la salle. Il devenait un espace de performance unifié, une sorte de « lieu unique » comme l'imaginerait Artaud quelques siècles plus tard dans son « Théâtre de la cruauté » (Artaud 2003, 148). Jeux, rituels et spectacles, tant explicites qu'implicites, pouvaient se produire partout dans l'espace : dans le centre de la pièce, sur le sol et les murs (lorsque le vin manquait la cible au cours du *kottabos*), sur les lits (musique, conversation, amour) et même sous les lits<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> J'utilise ici « lignes de visibilité » en tant que terme technique de théâtre. La « ligne de visibilité » est une ligne imaginaire entre l'œil du spectateur/observateur et un objet où un espace d'intérêt, normalement sur le plateau.

<sup>9</sup> Je remercie Ivana Petrović, Professeure de Lettres classiques à l'Université de Virginia, de m'avoir donné cette perspective.

<sup>10</sup> Par exemple, une *kylix* (coupe) attribuée au peintre Thalia représente une *hetaera*, épuisée, en train de dormir sous un lit (Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin).



### **Performativité et théâtralité dans le *symposion* – une « performise » !**

Si l'art de la performance est considéré par RoseLee Goldberg comme « un médium permissif et ouvert aux variables interminables » (Goldberg 2001, 9), le théâtre est caractérisé par la restriction, la structure et une certaine rigidité. Nous soutenons alors qu'à côté des éléments du *symposion* appartenant à cette forme d'art flexible et non cadrée qu'est l'art de la performance, il y a également des éléments qui rapprochent le *symposion* du théâtre et de ses caractéristiques restrictives<sup>11</sup>.

Le *symposion* contient des éléments qui lui attribuent une certaine théâtralité. Pour cette raison, nous qualifions cet événement de forme parathéâtrale. Ce terme, qui va au-delà de la notion du théâtre dans le sens traditionnel, garde quelques-unes de ses caractéristiques, notamment le déroulement du *symposion* dans une période de temps limitée et dans un espace précis, les éléments spectaculaires et le partage d'une expérience commune entre spectateurs/convives. Tout comme dans le théâtre traditionnel (surtout le théâtre dramatique), il y a structure et encadrement. Le *symposion* est une mise en scène dans la mesure où il est dicté par un rituel rigide, il est cadré par un ordre spécifique des différentes actions et formes d'art du spectacle et il est régi par des règles et des *lois sympotiques* précises. L'événement est dirigé par le *symposiarque*, le maître de cérémonie, qui agit tel un metteur en scène de façon directe, à la manière d'un Kantor<sup>12</sup>. Pourtant, le vrai metteur en scène n'est personne d'autre que Dionysos lui-même, dieu du théâtre et du vin, qui surveille et dirige le déroulement du *symposion* à sa façon.

Pourtant, le *symposion* s'éloigne de l'art théâtral, dans la mesure où il ne se limite pas aux sens primordiaux du théâtre, à savoir la vue et l'ouïe. Pour percevoir et participer au *symposion*, il faut aussi activer les autres sens, ceux qui sont considérés « mineurs » : le toucher, l'odorat et le goût. Ces sens-là deviennent centraux. Concernant la notion de performativité, l'approche suivante, formulée par Richard Schechner, paraît la plus adéquate car elle fait appel à cette qualité synesthétique :

[...] la performativité est une humeur ou un sentiment envahissant – n'appartenant pas tellement au domaine du visuel-auditif [...] mais aux sens de l'odorat, du goût et du toucher. « Je flaire qu'il se passe quelque chose de bizarre, » ou « j'ai été touché par ce qui est arrivé, » ou « cela est à mon goût, » sont des façons d'appréhender le performatif.

Schechner 2013, 169

<sup>11</sup> David Wiles, dans le chapitre « Sympotic Space », donne une alternative au mode aristotélien du drame, en le juxtaposant au mode de déroulement du *symposion*, marquant ainsi les différences principales entre les deux genres : cf. Wiles 2003, 137.

<sup>12</sup> Je me réfère à quelques-unes de ses mises en scène, par exemple dans *La classe morte* (1975), dans lesquelles Tadeusz Kantor reste présent sur la scène pendant la représentation et dirige ses acteurs.



La perception synesthétique et l'action performative des convives – qui sont à la fois consommateurs de vin et d'aliments, spectateurs et agents artistiques, et parfois érotiques – mettent en avant la performativité de l'évènement. Il s'agit d'une mise en action pluri-sensuelle, souple et non répétable.

Comme dans un mélange digne d'une recette de cuisine, les deux termes pavisiens, « mise en perf » ou « performise », réunissent la mise en scène et la performance pour « rehausser » cette conception performative du théâtre, témoignée à partir des années 1960 : « Théâtralité et performance ne vont pas l'une sans l'autre, seul le dosage varie. Il faudrait inventer une “performise” » propose Pavis (2010, 40). « Performise » ou « mise en perf » incluent, d'un côté, la théâtralité et, de l'autre côté, la performativité du *symposion*.

Dans le présent article, nous avons mis en évidence l'acte à la fois conscient et hasardeux de mettre ensemble tous les éléments différents (et parfois hétérogènes) que nous retrouvons dans le banquet : rituel, spectacle vivant, conversation, jeux, consommation de vin et de denrées, amour et participation artistique des symposiastes. Nous avons repéré la façon dont chaque élément agit de manière autonome, mais aussi en synergie avec les autres. Nous avons étudié la manière dont cette combinaison unissant corps et esprit, restriction et liberté, raison et instinct, habite l'espace sympotique qui sert de théâtre intime et d'espace performatif unifié. La « mise en perf »/« performise » pavisienne, appliquée à l'institution du *symposion* grec antique, inscrit la longévité de l'hybridité de ces deux perspectives, considérées jadis comme divergentes : « Nous irons jusqu'à concevoir et espérer cette “mise en perf” / “performise” comme une nouvelle espèce hybride dans le réservoir inépuisable des *cultural performances*. Une espèce vivace et vorace comme cette hydre textuelle tentaculaire d'antan. » C'est ainsi que la décrit Pavis (2010, 308).

C'est à travers ces deux nouveaux concepts, qui désignent une forme performative considérée comme nouvelle aujourd'hui, que nous nous rapprochons d'une pratique ancienne de performance culturelle – le *symposion* grec. La « mise en perf »/« performise » permet de mieux décrire et théoriser cet évènement culturel et religieux antique en réhaussant l'importance de ses aspects spectaculaires, en soulignant les éléments du faire/voir des participants/agents – faits qui mettent en évidence son aspect performatif, jusqu'à présent ignoré.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin, 2003. « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) ». En : *Le Théâtre et son double* [1938], Paris : Gallimard, p. 137-155.
- DAVIDSON, James, 1997. *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*, London: Harper Collins.
- DUPONT, Florence, 1977. *Le Plaisir et la loi : du «Banquet» de Platon au « Satiricon »*, Paris : F. Maspero.
- FÉRAL, Josette, 2002. “Foreword”. *SubStance*, numéro spécial “Theatricality”, 31/2&3, p. 3-13.
- GOLDBERG, RoseLee, 2001. *Performance Art: From Futurism to the Present*, II-ème édition. London : Thames & Hudson.



- MURRAY, Oswyn, 1990. "Symptotic History". En : MURRAY, Oswyn (éd.). *Sympotica: A Symposium on the Symposium*, Oxford : Clarendon Press/New York : Oxford University Press, p. 3-13.
- PAVIS, Patrice, 2010. *La Mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, II-ème édition. Paris : Armand Colin (Coll. « U »).
- PELLIZER, Ezio, 1990. "Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment". En : MURRAY, Oswyn (éd.). *Sympotica: A Symposium on the Symposium*, Oxford : Clarendon Press/New York : Oxford University Press, p. 177-183.
- ROSSI, Luigi Enrico, 1983. « Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso ». En : DOGLIO, Federico *et al.* (éd.) 1983. *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del'400: atti del VII Convegno di Studi*, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 27-30 maggio 1982), Viterbo : Tipolitografia Agnescotti, p. 41-50.
- ROTHWELL, Kenneth Sprague, 2007. *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy: A Study of Animal Choruses*, Cambridge : Cambridge University Press.
- SCHECHNER, Richard, 2013. *Performance Studies: An Introduction*, III-ème édition. London/New York : Routledge.
- SCHMITT PANTEL, Pauline, 1990. "Sacrificial Meal and symposion: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?". En : MURRAY, Oswyn (éd.). *Sympotica: A Symposium on the Symposium*, Oxford : Clarendon Press/New York : Oxford University Press, p. 14-36.
- SCHMITT PANTEL, Pauline, 1985. « Banquet et cité grecque ». *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 97/1. 1985, p. 135-158.
- SHREM, Max, 2016. "Gourmand Trickery and Grimod de La Reynière's Supper of 1783". *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 3/1-2, printemps-automne 2016. [consulté le 26 mai 2020]. Disponible à l'adresse : [http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=2646#\\_ftn5](http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=2646#_ftn5)
- STOURNA, Athena, 2018. "Banquet Performance Now and Then: Commensal Experiments and Eating as Mise en Scène". *Platform*, numéro spécial "Feasting", 12/1, printemps 2018, p. 10-31.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1979. « À la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode ». En : DÉTIENNE Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, (éd.). *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris : Gallimard, p. 37-132.
- WECOWSKI, Marek, 2014. *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford/New York : Oxford University Press.
- WILES, David, 2003. *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge : Cambridge University Press..