

## Nékuia

Sophie-Aurore Roussel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3653>

DOI : [10.4000/appareil.3653](https://doi.org/10.4000/appareil.3653)

ISSN : 2101-0714

### Éditeur

MSH Paris Nord

### Référence électronique

Sophie-Aurore Roussel, « Nékuia », *Appareil* [En ligne], 22 | 2020, mis en ligne le 21 décembre 2020, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3653> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3653>

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.



*Appareil* est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Nékuia

Sophie-Aurore Roussel

---

Au moment où un individu meurt, son activité est inachevée, et on peut dire qu'elle restera inachevée tant qu'il subsistera des êtres individuels capables de réactualiser cette absence active, semence de conscience et d'action. Sur les individus vivants repose la charge de maintenir dans l'être les individus morts dans une perpétuelle *nékuia*. La subconscience des vivants est toute tissée de cette charge de maintenir dans l'être les individus morts qui existent comme absence, comme symboles dont les vivants sont réciproques<sup>1</sup>.

- 1 Cette citation de Gilbert Simondon dit admirablement tout ce qu'a représenté Jean-Louis Déotte pour ceux qui ont travaillé sous sa conduite. La vitalité de sa pensée et ses intuitions saisissantes furent pour beaucoup d'entre nous l'embrayeur ou la clef de voûte de nos recherches. Sa disponibilité, son enthousiasme et l'intérêt vif qu'il prêtait au cheminement de ses étudiants permettait à ses « disciples » de « tenir le coup » sur le parcours ardu d'un projet de doctorat. L'image simondonienne de la *nékuia* dit la perte déchirante qu'est pour nous son départ, mais aussi le devoir, le bonheur, la fierté qu'il y a à maintenir vivante sa pensée.
- 2 La présence sous-jacente et très fréquente du théâtre dans les articles de Jean-Louis Déotte, alors même qu'il voyait dans la perspective l'appareil projectif premier, nous conduisit à développer l'hypothèse que le théâtre antique était en fait un appareil originaire antérieur à la perspective, le premier des appareils projectifs, hypothèse qui enthousiasma Jean-Louis Déotte et suscita de passionnantes discussions. Nous fîmes ensuite la découverte de Gilbert Simondon et de ce que la pensée de l'individuation pouvait apporter au champ des études théâtrales, notamment en décrivant infiniment mieux que la *Poétique* aristotélicienne le processus dynamique en jeu dans le spectacle vivant. Jean-Louis Déotte sut, là encore, soutenir cette nouvelle hypothèse et l'enrichir en mettant à notre disposition plusieurs de ses textes dans lesquels il esquissait un lien

possible entre les concepts d'innervation, de passage, de compénétration chez Benjamin et la philosophie de Simondon. Nous voulons aujourd'hui lui rendre hommage en analysant le concept simondonien de « transindividuel » appliqué au théâtre. Nous appuierons notre réflexion sur l'analyse d'un spectacle de Wajdi Mouawad, *Inflammation du verbe vivre*, texte très librement inspiré du *Philoctète* de Sophocle, que nous avons vu au théâtre de Chaillot en 2016 en compagnie de Jean-Louis et de Martine, son épouse, et qui a été repris au théâtre de la Colline en novembre 2018. Si le titre de l'œuvre fait déjà fortement écho à la *nékuia* décrite par Simondon, le sujet en resserre encore le lien, le point de départ de la pièce étant le désarroi de l'artiste face à la mort de son ami poète Robert Davreu.

## Le paradoxe du « transindividuel »

- 3 Pour Simondon, le vivant forme un système dynamique marqué par un réseau d'interactions, d'intériorité et d'extériorité, de réversibilité, entre l'individu et le milieu associé au sein duquel il « s'individue ». La nature est un système en état métastable recelant des potentiels appartenant à des dimensions hétérogènes qui les rendent incompatibles. Ces différences de potentiels, ces incompatibilités, génèrent des tensions. Ces dernières provoquent une suite de déphasages, moteurs de « l'individuation ». La Nature préindividuelle, c'est l'être sans phase. La première phase d'individuation crée l'individu et son milieu, c'est l'individuation physique, prolongée par l'individuation biologique (l'individuation physique et biologique appartiennent à la même phase et ne sont que des seuils d'un même processus). Certains individus (c'est le cas de tous les êtres physiques et de certains êtres vivants) atteignent alors un état stable et ne connaîtront pas de nouvelles individuations. Chez d'autres êtres vivants (tels les êtres humains) cette phase n'épuise pas le préindividuel et l'individu reste dans un état métastable. Cette charge de préindividuel qui demeure (comme la charge électrique dans la physique atomique) pousse alors l'être vers un deuxième mouvement d'individuation (lors d'un nouveau déphasage, cette fois psycho-social) qui aboutit à une troisième phase, le collectif. Ce dernier déphasage est le devenir du sujet, celui qui lui permet d'accomplir l'individuation psychique et collective. Pour rendre compte de ce processus d'individuation, qui prolonge vers le collectif l'individuation biologique originelle, Simondon forge le concept de « transindividuel ».

Le transindividuel est caractérisé par un réseau de paradoxes, entre l'intériorité et l'extériorité dans le domaine spatial, entre le successif et le simultané dans le domaine temporel et enfin entre le collectif et le repli sur soi dans le domaine psycho-social.

- 4 D'où viennent ces paradoxes ? Simondon définit l'individualité comme conscience réflexive de soi-même caractérisée par une relation dynamique et réciproque – donc réversible – entre l'ordre du simultané et l'ordre du successif. L'individu psychologique (par opposition au « vivant pur ») est capable d'articuler ces deux ordres, d'intégrer à son expérience passée la conduite présente et réciproquement. Le transindividuel pour Simondon n'est ni intérieur ni extérieur, mais à la limite, dans une zone non individuelle qui est pour le sujet comme un « dehors intérieur ». Simondon pose ainsi une topologie doublement paradoxale – dont Deleuze se sert abondamment pour penser le pli – dans son articulation intérieur/extérieur et espace/temps : « un dedans qui serait seulement le pli du dehors<sup>2</sup> ». Le transindividuel exclut toute topologie classique entre intérieur et extérieur, qui relèverait d'une ontologie figée entre deux

termes de même « niveau d'être », il est une articulation reposant sur un déphasage spatial et temporel. C'est une topologie paradoxale ou plissée (pour reprendre Deleuze) dans laquelle il faut intégrer la notion de mouvement, d'opération, de processus. Le transindividuel n'est pas une « limite », avec ce que le terme implique de statique, de figé, il est un « à travers », ou mieux, il traverse. Il fait écho au thème fondamental chez Walter Benjamin de « passage<sup>3</sup> ». Simondon ajoute à cette tension extérieur/intérieur une notion fondamentale, empruntée à la dialectique, celle de prolongement par le dépassement. Cette dialectique est plus complexe que celle de Hegel, elle est double : elle est mouvement réciproque qui intériorise l'extérieur et extériorise l'intérieur, un passage qui permet de se dépasser :

Le rapport entre l'individu et le transindividuel se définit comme ce qui *dépasse l'individu tout en le prolongeant*<sup>4</sup>.

- 5 Enfin, le dernier paradoxe relevé est celui de l'articulation de l'isolement et du collectif : le transindividuel, en tant qu'étape nécessaire au bon accomplissement de l'individuation psychosociale pour éviter les échecs que sont l'*hybris*, l'angoisse, ou l'interindividualité stérile, passe par un détour, ou plutôt un repli sur soi. Le « pli » intérieur/extérieur du transindividuel commence par un repli, qui avait inspiré à Jean-Louis Déotte son développement sur Benjamin et le « paradoxe de la chaussette ».
- 6 Le piège dans lequel l'individu/sujet risque de tomber est celui de la relation interindividuelle comme solution de facilité, qui permet d'éviter « la véritable position du problème de l'individu par l'individu lui-même. [...] Dans la mesure où la relation interindividuelle offre une pré-valorisation du moi saisi comme personnage à travers la représentation fonctionnelle qu'autrui s'en fait, cette relation évite l'acuité de la mise en question de soi par soi<sup>5</sup>. » Au contraire, la véritable relation transindividuelle, poursuit Simondon, ne commence que par-delà la solitude, « elle est constituée par l'individu qui s'est mis en question, et non par la somme convergente des rapports interindividuels<sup>6</sup>. » C'est ce repli qui permet, seul, d'accéder à la véritable individuation psychosociale. Simondon évoque à l'appui deux exemples célèbres, l'expérience de Pascal, dans laquelle ce dernier « découvre la transindividualité dans la relation réciproque au Christ » et celle de Zarathoustra dans le texte de Nietzsche :

Ce que Nietzsche décrit comme le fait de vouloir « monter sur ses propres épaules » est l'acte de tout homme qui fait l'épreuve de la solitude pour découvrir la transindividualité<sup>7</sup>.

## Le transindividuel appliqué au champ théâtral

- 7 Ces paradoxes du transindividuel ouvrent un champ passionnant de réflexions aux études théâtrales. La très belle image employée régulièrement par le metteur en scène russe Anatoli Vassiliev, dans les cours qu'il donne à l'Association de recherche des traditions de l'acteur ou à l'Ensatt, pour décrire l'acte théâtral, fait fortement écho aux concepts de Simondon : « c'est le frissonnement du vivant qui propulse, conduit le mouvement et donne forme ». Ce frissonnement du vivant – que l'on propose de rapprocher du préindividuel comme force motrice – nous permet de comprendre ce qui se joue dans la « création organique » que recherchent de nombreux créateurs depuis la révolution artistique des théâtres d'art au début du xx<sup>e</sup> siècle. Constantin Stanislavski définit la « création organique » par le paradigme du bourgeon : il oppose l'exemple de la fleur artificielle et de la fleur naturelle. La première est l'articulation parfaite d'une forme et d'une matière : le résultat peut être

très séduisant, mais il lui manque la vie, c'est un beau corps mort. La fleur naturelle, au contraire, est l'aboutissement d'un processus de « création organique » (qui correspond à l'individuation du vivant telle que la décrit Simondon, prenant lui aussi l'exemple du bourgeon) : il faut une succession de phases organiques pour obtenir la fleur, qui se forme par maturation, le premier germe ne ressemblant pas à la future fleur. Le travail de l'acteur entretient pour Stanislavski un rapport d'analogie avec celui de la plante. Stanislavski invite l'acteur à observer les lois universelles de la nature, pour en induire les « principes d'une création organique ». Il utilise régulièrement des expressions relevant de ce paradigme, comme le « germe du rôle » ou « cultiver l'art en soi comme une lente germination ». Stanislavski, explique Jean-François Dusigne, « souhaite tenir compte des propositions de l'acteur et cherche les moyens de stimuler son énergie intérieure, de provoquer en lui des inductions émotionnelles qui le feront agir<sup>8</sup>. » Ces inductions émotionnelles que désigne Jean-François Dusigne font écho à la place qu'assigne Simondon à l'émotion dans le processus d'individuation psycho-sociale, elles sont régies par un système de tensions :

Tout l'art de l'acteur est régi par cette tension, entre un principe et son contraire. C'est ce qui propulse le mouvement et le rend vivant. [...] [L'acteur doit] entretenir cette tension intérieure [...] car c'est l'entretien de ce mouvement perpétuel, de cette sensation de fièvre, de glace ou de matière à fusion cachée en soi, qui autorise les éventuels actes manqués, qui permet au rôle de se trahir, comme à son insu, quand bien même ce dernier semblait vouloir rester de marbre [...] [et doit] prendre pleinement mesure de ses moyens pour se déstabiliser soi-même, provoquer les petits décalages imperceptibles qui susciteront l'étonnement<sup>9</sup>.

- 8 Les termes « tension », « propulser le vivant », « mouvement perpétuel », « matière à fusion cachée en soi », « se déstabiliser » et « provoquer les décalages » font fortement écho au vocabulaire simondonien. Cette convergence que nous constatons, entre la philosophie de l'individuation et la recherche au plateau d'une création organique, se renforce encore si l'on examine la question de l'émotion, tant dans les travaux de Constantin Stanislavski et d'Anatoli Vassiliev que dans l'ouvrage de Jean-François Dusigne. « Quand une personne éprouve une émotion, c'est sa manière d'être au monde qui est en jeu » écrit ce dernier, « ces manifestations (de l'émotion) ont lieu quand l'organisme perçoit un événement inhabituel ou imprévu, devant lequel il ne pourrait faire face s'il ne se modifiait<sup>10</sup>. » L'expression « s'il ne se modifiait » rend parfaitement compte de l'individuation psycho-sociale induite par l'émotion dans l'exposé de Simondon. La tension inhérente à la survivance du préindividuel en son sein pousse le sujet, nous l'avons vu, à résoudre cette disparation à la fois en lui-même et dans une nouvelle individuation vers le collectif. Ce processus agit à travers les deux individuations psychiques que sont l'émotion et la perception, toutes deux articulations de l'intérieur et de l'extérieur, du « soi » et de l'autre, du singulier et du collectif. La perception résout la disparation entre le sujet percevant et le monde dans lequel il existe, par l'invention d'une forme qui, en modifiant tant la structure de l'objet que celle du sujet percevant, résout l'incompatibilité entre eux. L'affectivité (fondée sur l'émotion) met en relation l'individu avec la part de préindividuel qu'il porte en lui ; la vie affective comme relation à soi est en fait une relation à ce qui, en soi, n'est pas de l'ordre de l'individuel, mais une trace du collectif, ou, plus exactement, un appel vers le collectif.
- 9 Le théâtre, qui repose sur le double processus de la perception et de l'émotion, et confronte individus et collectif, est régi par ce processus dont il est en même temps le

paradigme le plus éclatant. Concrètement, le milieu de cette transduction réciproque dans le domaine théâtral, c'est la « scène », au sens moderne et ambigu du terme, tant espace-lieu qu'espace-temps. Denis Guénoun, dans « Qu'est-ce qu'une scène<sup>11</sup> ? », distingue ainsi la « scène-plateau », « monstration de ce qui arrive, de l'action » et la « scène-séquence », qui « rend possible cette manifestation par l'arrivée de l'action, son advenue ». Les deux sens du mot se rejoignent alors : « la scène est le lieu de cet avoir-lieu » écrit Denis Guénoun, « c'est sur cette scène que le temps de l'action trouve son espace, ou que l'espace que nécessite l'action y accueille sa temporalité<sup>12</sup>. » Denis Guénoun y prolonge la réflexion qu'il avait amorcée dans un autre article publié dans *Livraison et délivrance, théâtre, politique et philosophie* : « Entre les foyers d'action, s'insère un écart qui grandit : écart entre les actions, aussi bien qu'entre agent et son acte-délai, report par délibération, incertitude, et donc comme temps d'inaction entre les actions, creux ou trou, déchirure dans le tissu de l'agir<sup>13</sup> ». L'écart qui se creuse entre agent et actions, mais aussi entre émission et réception, acteurs et « spect-acteurs », procède du mouvement que nous avons décrit comme réponse aux tensions et différences de potentiels. La scène est elle aussi lieu d'écart, de fissure, zone d'extension, milieu individuante et individué, où la rencontre des contraires devient performative par le processus d'individuation ? La fissure opère tant dans le milieu associé que dans le sujet qui s'y individue, en lui-même et dans son rapport à l'autre (les mots de l'auteur, la dramaturgie du metteur en scène, l'éventuel partenaire, le public). La caractérisation de l'acte, décrit plus haut par Simondon comme « ambiguïté », comme chiasme, ouvre un espace, un écart dans lequel se déploie le travail de l'acteur. C'est dans ce « jeu » (comme on parle de « jeu » entre deux planches) que prend naissance le jeu (*ludus*). Le « trans-individuel » *entre alors en jeu* dans la dimension résolument « per-formative » du théâtre.

- 10 La dialectique du dépassement que propose Simondon est riche pour penser tant le personnage théâtral – et tout particulièrement le héros tragique – que le comédien. Le héros tragique peut être défini par la tentative vaine et catastrophique de chercher à résoudre le double problème de l'individu et du sujet<sup>14</sup> – problème perceptif de l'individu (relation de soi au monde) et problème affectif du sujet (tension entre soi et ce qui en soi n'est pas soi, déborde de soi) – dans un dépassement, une transcendance mal comprise qui devient *hybris*. Pour saisir concrètement l'efficacité des concepts simondoniens appliqués à l'analyse théâtrale, nous étudierons la solitude de Philoctète, dans la pièce de Sophocle, puis celle de Wahid, protagoniste d'*Inflammation du verbe vivre*, qui s'identifie tantôt à Philoctète dans son isolement radical et blessé, tantôt à Ulysse et son *hybris*.

## Angoisse, *hybris* et transindividuel

- 11 La grotte de Philoctète évoque celle dans laquelle Zarathoustra se retire avec le corps du danseur de corde. Dans les deux cas, le repli est une épreuve, mais celle de Philoctète est subie quand celle de Zarathoustra relève d'une décision personnelle. Si pour l'un et l'autre il s'agit, dans la grotte, de rester « seul avec sa douleur<sup>15</sup> », le second accomplit le transindividuel, quand le premier s'emmure dans l'aigreur et l'angoisse. Tout au long de la pièce, Philoctète ressasse sa solitude, sa rancœur envers les Grecs qui l'abandonnèrent, ses imprécations à leur égard : « Depuis dix ans, dans la faim et les épreuves, malheureux, je me meurs, malheureux, en nourrissant le chancre qui me

dévore » (v. 312-313). Le chancre, ici, n'est plus la blessure au pied mais la douleur morale, affective et perceptive. Plus qu'aucun autre héros tragique, Philoctète éprouve la vivacité des tensions auxquelles le sujet est confronté : son rapport au monde est tout entier sous le signe de l'épreuve : difficulté intense à subvenir au moindre besoin vital, à se déplacer, éternel retour du cycle des crises (fulgurance jusqu'au malaise, hémorragie de sang et de pus, anéantissement comateux enfin, avant de pouvoir profiter d'une brève période d'accalmie), éléments hostiles « je regardais tout autour de moi et ne trouvais là que de quoi souffrir, mais de ces causes de douleurs mon enfant, j'en avais grande abondance » (v. 282-284). Le héros est surtout écartelé entre l'horreur que lui inspire sa solitude, celle plus grande encore que lui inspire l'armée grecque et celle qu'il inspire aux rares navigateurs qui abordent parfois à leur corps défendant cette île rebutante et ne peuvent accorder au malheureux qu'une pitié distante et fugace.

- 12 Cette situation tragique est volontairement amplifiée par Sophocle : dans sa version, Philoctète est entièrement seul sur l'île de Lemnos, le chœur étant un chœur de marins grecs ayant accosté avec Néoptolème, alors que dans les versions d'Eschyle et d'Euripide (hélas disparues mais sur lesquelles nous possédons quelques informations), le chœur est constitué des Lemniens qui partagent avec Philoctète l'occupation de l'île. Face à de telles tensions, toutes nourries de fiel, rancœur ou dégoût, la charge de préindividuel qui le pousse vers les autres ne peut être pour Philoctète que source d'angoisse et de souffrance. Simondon parle d'une nuit qui s'étend sur le sujet, d'une « adhésion passive qui le fait souffrir », d'une « dilatation douloureuse » qui lui fait « perdre son intériorité » ; comment mieux dire la douleur du fils de Péas ? Cette amertume égare Philoctète, l'incite à se fier aux paroles trompeuses de Néoptolème. Il croit reconnaître en lui une âme sœur, partageant la même haine – Philoctète emploie le terme de *symbolon*, il croit reconnaître en Néoptolème le tesson complémentaire, *symbolon* de sa propre douleur : « Vous êtes venus en portant avec vous, étrangers, le signe (*symbolon*) qui vient compléter celui de ma propre douleur » (v. 403-404). Or, tout n'est qu'illusion, habilement orchestrée par la ruse d'Ulysse. Quand Philoctète parvient à se libérer de l'enclume noire du solipsisme, c'est pour tomber dans les illusions d'une inter-individualité vaine, pétrie de paroles trompeuses. Sa désillusion est à la mesure de la trahison et son repli est mortifère.
- 13 La rédemption vient de la force morale de Néoptolème, capable à la fois de se libérer des rets d'Ulysse, sans se prendre au piège d'une double *hybris* possible : Néoptolème pourrait céder soit au désir de gloire – triompher de Troie grâce à la ruse en trahissant ses idéaux –, soit à un désir de pureté absolue qui l'amènerait à s'isoler fièrement à son tour (comme le fit son père lors de la célèbre colère qui ouvre l'*Iliade*). Néoptolème parvient toutefois à « monter sur ses propres épaules » en avouant sa faute à Philoctète, résistant à Ulysse, sans pour autant renoncer à tenter de sauver Philoctète de sa propre démesure : « je voudrais que tu accordes ta foi et aux dieux et à mes raisons, et que tu veuilles bien quitter ce lieu paisiblement, comme mon ami ». Son courage, sa ténacité et sa disponibilité sincère envers Philoctète sont les causes profondes du « coup de théâtre » amenant l'apaisement final : Héraclès en est le médium, mais Néoptolème, le véritable instigateur. La brièveté du discours du dieu et la fulgurance du changement de point de vue de Philoctète (sa reddition totale se joue en trois vers) soulignent le caractère conventionnel de cette apparition. Philoctète utilise deux termes forts pour célébrer la saveur des paroles du dieu : *phthegma* (son plaisant, expression utilisée

souvent pour des sons musicaux ou le chant des oiseaux) et *muthos*. On peut l'attribuer au pouvoir performatif de la parole divine – mais Héraklès n'est pas Orphée –, ou au fait que Philoctète ait été au préalable mis par Néoptolème dans des dispositions qui lui permettent désormais d'entendre la suavité et la sagesse du discours divin. Le dénouement se serait donc joué avant, dans le dernier *agôn* entre l'adolescent et le vieillard, dans la dignité et le courage avec lesquels le jeune homme « tient parole » (moment qui formerait pour Anatoli Vassiliev la clef de voûte de la pièce, si elle était analysée selon les « structures ludiques »). L'accomplissement de l'individuation psychique et collective amène l'apaisement général entre les protagonistes (avec l'espoir de la fin du conflit troyen) et transforme profondément Philoctète. Son regard, comme son discours, changent de couleur : « allons, je veux saluer ces lieux en les quittant, adieu chère grotte qui fut mon asile, adieu nymphes qui arrosez les prairies, adieu mâles rugissements des flots [...] qui vinrent mouiller mon front jusque dans mon refuge ! [...] Puissé-je atteindre paisiblement le lieu où m'appellent la Parque toute puissante, les conseils sages de mes amis, et la volonté du dieu qui a décidé tout ceci ! » (v. 1452-1467). Il est frappant de constater combien le *topos* de la grotte effroyable et des éléments hostiles est soudain transfiguré, combien le divin est mis sur le même plan que l'humain dans le processus de rédemption, et de constater surtout le très inattendu pluriel « philôn » (mes amis). Difficile d'imaginer que l'apaisement aille jusqu'au pardon accordé à Ulysse ; le pluriel évoque sans doute Néoptolème et le chœur. La relation à « l'autre » est toutefois profondément transformée : accepter de partir pour Troie, c'est pour Philoctète accepter à tout le moins d'être en paix avec l'armée grecque. Les problèmes perceptif et affectif sont résolus, pour Philoctète comme pour Néoptolème, par l'accomplissement réussi du transindividuel, sans tomber dans l'écueil de l'*hybris* ni s'enfermer dans celui de l'angoisse solipsiste.

- 14 Cette expérience rédemptrice qui sauve tant Philoctète que Néoptolème, Wahid, le double de Wajdi Mouawad, tente de la revivre à son compte dans l'avant-dernier volet du « projet Sophocle », *Inflammation du verbe vivre*. En 2011, après vingt ans de travail consacré surtout à monter ses propres textes, Wajdi Mouawad décide d'interrompre son écriture dramatique pour se consacrer à la mise en scène des sept pièces conservées de Sophocle. Son projet comporte trois temps : une première trilogie créée autour des figures féminines, intitulée *Des Femmes*, regroupant *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre* ; un diptyque intitulé *Des Héros*, autour d'*Œdipe Roi* et *Ajax* ; enfin, le diptyque *Des Mourants*, rassemblant *Philoctète* et *Œdipe à Colone*. L'un des points forts du projet, pour l'artiste, réside dans le travail dialogué avec son ami le poète Robert Davreu, chargé de traduire pour lui les sept textes.
- 15 Deux drames vont bouleverser l'entreprise. La trilogie *Des Femmes* est créée à Avignon en 2011. La présence de Bertrand Cantat en coryphée (il compose la musique des chœurs, l'interprète et incarne le coryphée), choix très fort aux yeux de Wajdi Mouawad, déclenche un violent scandale. Une importante tournée prévue avant la création eut lieu dans un contexte tumultueux, certaines directions acceptant la présence de Bertrand Cantat, quand d'autres la refusaient énergiquement<sup>16</sup>. Cette crise bouleversa Wajdi Mouawad, tant dans son engagement humain qu'artistique. La trilogie fut vivement attaquée, excessivement, nous semble-t-il, et pour de mauvaises raisons, la critique – confondant morale et théâtralité – n'étant plus capable d'évaluer sainement le travail artistique. La suite du projet en fut retardée. Le diptyque *Des Héros* fut créé en janvier 2014, plus discrètement, et la tournée fut plus succincte. Le second drame fut le décès de Robert Davreu (quelques semaines avant la première des *Héros*),

laissant Wajdi Mouawad doublement privé de son ami et de la traduction des deux dernières pièces, *Philoctète* et *Œdipe à Colone*. Les blessures du scandale causé par *Des Femmes*, de la nécessité d'abandonner son ami Bertrand Cantat quand la direction des théâtres refusait sa présence et du décès de Robert Davreu créèrent chez Wajdi Mouawad l'état exact de désarroi décrit par Nietzsche, puis analysé par Simondon, quand Zarathoustra découvre le corps du danseur de corde. La pièce part de ce désarroi : l'impossibilité pour l'artiste de dépasser sa douleur et de poursuivre son projet, devant le double vide de l'absence de Davreu et de l'absence du texte. Le spectacle va alors dérouler l'exact accomplissement du transindividuel, depuis le repli sur soi angoissé jusqu'à l'accomplissement de l'individuation collective, par le transindividuel – la polysémie du titre en est déjà un condensé. La surimpression du successif et du simultané, la topologie paradoxale et plissée de l'intérieur et de l'extérieur (un extérieur du dedans et réciproquement), le conflit entre l'*hybris* et le dépassement par l'accomplissement de la véritable individuation psychosociale, la nécessité de passer par la rupture et l'isolement pour accéder à l'universel et la responsabilité de la *nékuia* qui incombe aux vivants sont les véritables clefs de voûte du spectacle.

- 16 Nous avons évoqué le risque pour le héros tragique de confondre l'élévation dialectique qui permet d'accomplir le devenir du sujet, avec une *hybris* voilée par l'illusion de la transcendance. C'est cette douloureuse découverte qui nourrit le *lamento* inaugural de la pièce. Dans un prologue douloureusement poétique, un homme apparaît, s'adresse au public : « j'ai jeté mon dévolu sur les mots sans savoir qu'ils étaient tranchants comme des lames de rasoir. » Nous comprenons alors que ces lames de rasoir sont celles de l'*hybris* à laquelle le personnage a cédé, adorant une lumière dont il se croit la source, il s'égaré et se pend « à la corde de [ses] révoltes<sup>17</sup> ». Le prologue expose la situation d'énonciation – un artiste auteur, poète, homme de théâtre défunt s'adresse à la communauté des morts (identifiée au public), conte son parcours et cherche la voie (et la voix ?) pour revenir chez les vivants.
- 17 Cette saison en enfer, nous comprenons très vite combien elle est liée au langage. L'*hybris* de Wahid, le protagoniste, est celle d'avoir cédé aux sirènes du *logos*, à l'image d'Ulysse, dont l'image traverse tout le spectacle. Trois types de *logos* vont accompagner son chemin : le *logos* épique de l'*Odyssée*, le *logos* tragique de *Philoctète*, dont les traces sont disséminées au fil de la pièce et le *logos* poétique des poètes défunts. Trois liens au langage sont noués et dénoués : la séduction trompeuse du parler beau, le tranchant des mots aiguisés comme des lames de rasoir, la défection asphyxiante du langage dans l'insurmontable aphasie du deuil. Le premier monstre qu'affronte Wahid, auteur et dramaturge, c'est la voix des sirènes, la parole d'Ulysse, fourbe et ingénieuse. Wahid dénonce et combat Ulysse, mais ce qu'il découvre en parcourant son labyrinthe intérieur, c'est qu'il est Ulysse lui-même. Il affirme être Philoctète et se découvre Ulysse. Lorsqu'il se réveille de son cauchemar (II, 3) et ouvre l'*Odyssée*, la voix d'Ulysse devient celle de Wahid. Wahid affirme être à la fois Philoctète et l'île qui retient Philoctète, mais dans le fond, il est Ulysse, un Ulysse qui s'est pris au piège de sa propre parole, comme Méduse pétrifiée par son propre regard et Narcisse noyé dans sa contemplation. De Philoctète, il porte la blessure qui ne cesse de suinter, d'Ulysse, l'abandon de soi-même après s'être livré à la séduction de la parole. En reprenant à son compte l'épreuve de la catabase qui purifie Ulysse, Wahid devient l'Ulysse meurtri de l'*Odyssée*, châtié pour son *hybris*, et conjure ainsi en lui l'Ulysse triomphant et usurpateur, vainqueur des âmes par sa *métis* et la force trompeuse de sa parole. Wahid,

comme Ulysse, s'est cru égal aux dieux, il en paie le prix en découvrant que « les mots sont des ravins » (I, 7). Le *logos* est ce « couteau qu'on lui plante dans la gorge » (phrase qui traverse *Incendies* comme un refrain). Plusieurs créatures rencontrées dans le labyrinthe viendront enfoncer à leur tour ce couteau en sa gorge. Wahid part à la recherche de Philoctète et de Robert Davreu. De Philoctète, il ne verra que la grotte vide et presque inexistante, mais il découvrira la tombe des morts de Salamine et expérimentera au fil de ses illuminations voix et visions : dont celles des oiseaux des douleurs, de Néoptolème et d'Ulysse, des trois adolescents suicidés, des poètes « passeurs » (Stampra, Labé, Trakl, Davreu) et des dieux déçus (Apollon, Zeus, Athéna). Pour se laver du pouvoir corrompu de la Parole, au piège duquel il a pris ses victimes avant de s'y prendre lui-même, Wahid-Ulysse doit faire l'épreuve du pouvoir tranchant du *logos* et affronter ensuite la souffrance insurmontable de l'aphasie. « On n'a pas les mots » (I, 4) ressasse-t-il dans un cri de désarroi infini. Face à la défection des mots, reste peut-être la force des images. Esther envoie Wahid en quête avec une caméra : celui qui ne peut plus écrire peut encore être heureux en filmant ; le film de Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée*, sous-tend la démarche de Wahid, comme un fil secret de plus qui le guide dans son labyrinthe, dans cette exploration de la Grèce et de lui-même, caméra en main<sup>18</sup>. Face à la défection des mots, reste surtout l'abandon de la grandiloquence, seule voie de la véritable Parole retrouvée, celle du balbutiement poétique : Wahid, comme Ulysse, doit apprendre à renoncer à la parole enflée et facile. La catabase devient orphique. « Tu devras te battre pour sauvegarder ton lien au langage<sup>19</sup> » lui expliquent les ombres des jeunes suicidés de la Grèce en crise, « La poésie est le seul chemin. »

## La surimpression du successif et du simultané et le pli d'un « dehors du dedans »

- 18 Nous avons vu combien il était impossible de penser séparément le paradoxe spatial et le paradoxe temporel du transindividuel, tant les deux sont liés par des relations réciproques. Il en va de même avec l'articulation complexe de la dystopie et de la dyschronie dans la dramaturgie d'*Inflammation du verbe vivre*. Toute la pièce est construite sur une analepse : Wahid s'adresse au public, identifié au peuple des morts, et va lui raconter comment il en est arrivé là, depuis une répétition catastrophique, au cours de laquelle l'artiste avoue à sa troupe son incapacité à monter Philoctète, jusqu'à son suicide, sa descente aux enfers. L'analepse n'est pas une nouveauté théâtrale et le schéma resterait assez simple si deux problèmes ne venaient convoquer les paradoxes du simultané et du successif. Au cours de la pièce, nous quittons l'analepse pour retrouver le cours « normal » du temps, quand Wahid va quitter les enfers pour revenir chez les vivants. Il est extrêmement difficile d'identifier cette frontière pendant le spectacle, même en l'ayant vu deux fois. Seule la lecture du texte nous permet de percevoir la charnière exacte. À l'écran, Wahid accomplit les gestes emblématiques des rituels primitifs : il se dénude, s'immerge totalement, puis se couvre le visage de cendres, avant que le comédien n'apparaisse sur scène en miroir, également couvert de cendres, en rampant le long de l'écran, métaphore du seuil symbolique.
- 19 Une question reste délicate à résoudre : où se situe sur la chaîne temporelle de la catabase le moment où Wahid s'adresse à nous ? Dans l'instant furtif où Leftéris se tait, abandonne le *logos* pour la musique et le silence avant le retour de Wahid vers les

vivants (dans les sirènes des ambulances) ? Dans un paradoxe caractéristique du transindividuel, les deux heures trente de « discours » du spectacle s'accomplissent dans l'instant à peine existant, sans matérialité, de la pure « frontière » entre le silence de Leftéris et le réveil de Wahid. Nous percevons combien la dyschronie est déjà étroitement liée à la dystopie et se noue dans la porosité des espaces, entre le monde du *proskenion* et celui de la *skènè* (les projections sur l'écran), qui sont reliés par la médiation du corps du comédien circulant sans cesse d'un espace à l'autre. Le déploiement dans l'espace d'une parole rhapsodique qui noue discours passé et présent, voix des vivants et des morts, des personnages « réels » et des figures mythologiques, écriture et réécriture, rend compte du paradoxe dû à la juxtaposition dans le transindividuel de phases différentes. Wajdi Mouawad est seul en scène, ce qui le condamne au monologue, même si la forme essentielle de l'adresse qui sous-tend tout le spectacle et les fréquentes questions rhétoriques posées au public créent une illusion maïeutique et rendent plus naturel le soliloque. Le dialogue ne prend pas corps sur scène, il naît d'une illusion créée par le film projeté. Même au sein du film, on ne rencontre pas de dialogue « classique ». Le *logos* traverse toujours les espaces, les frontières, joue sur la porosité, tisse les mondes entre eux, celui des vivants et des morts, celui de la toile et du plateau, celui du plateau et des gradins. Wahid, sur scène, parle à des personnages sur l'écran. Le début de l'action dramatique proprement dite développe subtilement ce procédé : sur l'image de l'écran, nous voyons Wahid entrer dans une salle vide, puis, par glissement, quitter l'image et apparaître sur scène en franchissant l'écran. Il s'installe alors devant l'écran sur une chaise, dos au public, créant l'illusion qu'il siège au bout de la grande table projetée sur l'écran. Ainsi commence la première scène dialoguée entre Wahid et ses comédiens, présents, eux, sur la projection vidéo. Les personnages projetés se situent toujours dans une double adresse à Wahid et au public. Le dynamitage du dialogue classique permet alors l'émergence conjointe d'une parole démiurge et d'un espace performatif : les différents espaces de fiction surgissent sous l'impulsion d'un mot qui, entrant en collision avec un souvenir, provoque l'émergence d'une scène dramatique, sur l'écran de la *skènè* ou sur le *proskenion*. Le mot crée l'espace. Toute la pièce repose sur un jeu de désenboîtement temporel et spatial. Certes, le comédien ne cesse de traverser les espaces en faisant de la porosité et de la compénétration des espaces la clef de voûte du spectacle (compénétration qui suscite de somptueuses trouvailles scénographiques), mais la disjonction entre deux espaces de nature différente ne s'abolit jamais. Mouawad répète avec une grande force le rituel antique, dans sa dimension phénoménologique et psychanalytique : franchissement de la *skènè* et déchirement matriciel.

- 20 La réflexion de Walter Benjamin sur le « passage » et le seuil trouve ici une illustration saisissante. C'est une double illusion : l'apparente unité chronologique cache en fait une forte disjonction, tandis que l'éclatement spatial évident se concentre à nouveau par le biais d'un tressage subtil et efficace. L'unité dramatique est assurée par le corps de Wahid-Wajdi, corps résonance, qui, par effets d'échos, de souvenirs enchâssés, provoque l'émergence de micros-scènes (au sens tant spatial que dramaturgique). L'unité structurelle de la pièce naît d'un dispositif de pliage, glissement, déplacement. Dès la préface, Mouawad place son œuvre sous le signe du plissement géologique, du glissement, de la quête du sens derrière l'apparent chaos formel. Ce feuilletage tellurique, fait de failles, de glissements, d'effondrements, d'érosions, de sédimentations, crée autant les ruptures que l'unité profonde de la pièce, dans le parcours psychique et dramaturgique du personnage, en tissant des liens entre ses

différents états. La scène qui ouvre le quatrième acte est la plus riche, elle mêle toutes les instances énonciatives et tous les espaces dramatiques, dans un jeu de poupées russes qui devient tabernacle de la scène matricielle (on pense à la scène originelle de la psychanalyse), seule trace du texte de Sophocle : le duo Ulysse-Néoptolème. Comme dans les trésors de l'art sacré, nous devons ouvrir successivement les panneaux – dialogue en avant du *proskenion* entre Wahid et le public, puis à l'écran entre Wahid et Leftéris – pour arriver au cœur du dispositif. Comme dans la spiritualité orthodoxe, la scène sacrée est voilée. Ici, l'iconostase est double, spatiale et linguistique : nous n'entendrons que les voix d'Ulysse et Néoptolème, l'image nous montre le taxi vide au bord de la falaise et la scène est jouée en grec. La force liturgique de cet épisode est préparée par la densité des interpellations de Wahid au public – tout le sens de la pièce se concentre dans cette seule scène qui révèle le dessin dramaturgique et scénographique du spectacle –, le public devient lui-même Philoctète : « vous êtes devenu un interstice, un écran que vous ne cessez de traverser sans parvenir à vous y fixer<sup>20</sup> ».

- 21 Les échos simondoniens résonnent fortement. Mouawad, Wahid, Leftéris, Philoctète, Sophocle, le public... ne sont plus qu'une seule et même figure, un écran, un interstice, une transparence – surimpression ! Nous sommes nous aussi cet écran que Wahid s'épuise à traverser, sans jamais pouvoir s'y fixer, malgré la redondance de la projection vidéo et de son corps incrusté dans les interstices de l'image, cette *skènè*, ce seuil topologique, anthropologique, psychosocial et esthétique.
- 22 *Inflammation du verbe vivre* est un spectacle sur l'angoisse, créé dans un moment d'angoisse. L'angoisse est pour Simondon le fardeau de l'homme qui tente en vain de résoudre en lui-même le problème des perceptions et le problème de l'affectivité. La solitude commence par une fissure, une rupture entre le moi et le monde. Le véritable enfer, c'est celui de l'impossible communication avec les autres, de l'échec, lorsque le dramaturge ne parvient plus à se faire comprendre de sa troupe ni à jouer son rôle d'auteur-dramaturge-chef de troupe. À l'équipe qui refuse de voir la blessure de Wahid, répond le chœur des oiseaux de douleur, enjoignant Wahid à oser regarder et accueillir dans ses bras ses propres douleurs. La figure de Philoctète devient allégorie du transindividuel. Abandonné sur son île, il ressasse sa blessure avant de se montrer enfin capable de revenir vers les hommes. Philoctète *subit* ce repli dans la grotte que Zarathoustra accomplit de son propre chef.
- 23 Wahid, par son suicide, entre dans le coma et c'est cette expérience qui va lui permettre de sortir de l'angoisse et de rencontrer le transindividuel par le « détour psychologique » que décrit Simondon. La catabase allégorique que raconte la pièce est une descente dans son labyrinthe intérieur pour y débusquer son propre minotaure. « On a l'Hadès qu'on mérite » découvre Wahid (III, 2), qui doit retrouver sa voix en cherchant les voix chères qui se sont éteintes, descendre aux enfers pour mieux se relever et s'élever, se perdre dans le labyrinthe pour se retrouver, affronter son minotaure pour reconquérir son humanité.
- 24 Quête complexe et paradoxale, elle est lancée par une magnifique trouvaille scénographique : le texte de l'*Odyssée* où Circé annonce à Ulysse qu'il doit affronter les enfers est projeté verticalement sur l'écran. Les phrases montent du *proskenion* vers le *théologéion*. Wahid s'approche de l'écran et grimpe au mât de la phrase homérique pour entreprendre sa propre catabase. Comme Zarathoustra, Wahid pressent que traverser l'épreuve du transindividuel, descendre en soi-même, est en fait « apprendre à monter

sur ses propres épaules ». Les premières rencontres de Wahid sont toutes liées à lui-même : les oiseaux de ses douleurs, les trois chiens de son âme, la chaise primitive de son histoire. Il faut d'abord retrouver ces voix en lui, ce qui n'est possible qu'en ayant accepté de comprendre qu'il est lui-même Ulysse. Ensuite, seulement, son oreille peut s'ouvrir aux voix d'autrui, celles des jeunes suicidés puis celle des poètes, et le labyrinthe se fait *Allée des lumières*. Les voix d'autrui font résonner le préindividuel qui torturait Wahid et provoquait l'angoisse, elles accomplissent l'individuation collective, revivifient dans l'âme de Wahid l'urgence de témoigner : « Porter aux vivants la parole des adolescents morts pour que les morts puissent parler aux vivants. » L'infinitif initial montre la prudente sortie du silence : pas d'épiphanie d'un Je-Narcisse, mais un simple infinitif, impersonnel, un devoir de témoigner. Le « je » n'apparaît que plus tard, comme tabernacle offert à la douleur des jeunes suicidés. Il ne devient performatif que pour porter la parole d'autrui. La catabase devient une expérience pascalienne : l'homme est misérable quand il se croit grand (quand il se rêve la source de toute lumière), mais se découvre grand quand il expérimente sa profonde misère. Dans le labyrinthe, Wahid affronte le monstre et retrouve le dieu en lui : « Et là, Philoctète en mon île, j'ai appelé le divin abandonné en moi depuis toujours » (V, 4). En portant la voix des morts, en réactualisant leur « absence active, semence de conscience et d'action », Wahid s'individualise comme symbole réciproque des disparus, il accomplit le transindividuel, et répète le chemin de Zarathoustra.

- 25 Comme dans les contes philosophiques, le héros semble revenu au point de son départ, mais de son voyage, il revient transformé. Wahid-Wajdi, ayant accompli le transindividuel, sort des enfers comme Zarathoustra de sa caverne, pour revenir vers les vivants et prononcer le magnifique hymne final à la vie. Au trène initial de l'homme blessé, ravagé par le treillis trompeur des mots, répond la jubilation de l'artiste qui a su retrouver la voie, la voix (et le crayon).

Wajdi Mouawad, s'était lancé dans la mise en scène des sept tragédies de Sophocle pour conjurer son effroi devant l'écriture. Au bout de cinq pièces, pétrifié par la défection des mots, et le décès de son ami poète, il sombre – comme son double Wahid – dans le labyrinthe de ses effrois, et de ce labyrinthe, la sortie lumineuse n'est autre que l'écriture.

Moi qui désirais mettre en scène Sophocle pour prendre une distance avec l'écriture théâtrale, j'ai vu mon monde trembler, [...] pour me ramener vers cette étendue que l'on appelle l'écriture. [...] Sophocle, [...] affirme à chaque page combien la démesure engendre le malheur, mais que de ce malheur, [...] il y a toujours un instant de fulgurante lumière lorsque, après les peines et les chagrins, quelque chose s'estompe, une tension, une inflammation, qui n'a plus lieu d'être<sup>21</sup>.

Comment mieux dire que par ces mots de Wajdi Mouawad notre désir à tous, dans ce numéro d'hommage à Jean-Louis Déotte, de remplacer l'inflammation douloureuse par la fulgurante lumière, de maintenir constamment vivante et alerte sa pensée en « réactualisant son absence active, semence de conscience et d'action » ?

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.
- Dusigne Jean-François, *L'Acteur naissant. La passion du jeu*, « Sur le théâtre », Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2008.
- Dusigne Jean-François, *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.
- Guénoun Denis, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in Michel Deguy et al. (dir.), *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2010, p. 11-24.
- Guénoun Denis, « Théâtre, peuple, passion », *Livraison et délivrance. Théâtre, politique et philosophie*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2009, p. 95-107.
- Mouawad Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.
- Roussel Sophie-Aurore, « Un théâtre du "passage" », *Appareil*, n° 21, 2019.
- Simondon Gilbert, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, coll. « Krisis », 2005.

## NOTES

1. Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, coll. « Krisis », 2005, p. 250.
2. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 104.
3. Voir à ce propos notre article : « Un théâtre du passage », *Appareil*, n° 21, 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3246>
4. Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 281.
5. *Ibid.*, p. 278.
6. *Ibid.*, p. 279.
7. *Ibid.*, p. 280.
8. Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997, p. 62.
9. Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant. La passion du jeu*, « Sur le théâtre », Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2008, p. 26-27.
10. *Ibid.*, p. 61.
11. Denis Guénoun, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in Michel Deguy et al. (dir.), *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2010, p. 11-24.
12. *Ibid.*, p. 20.
13. Denis Guénoun, « Théâtre, peuple, passion », *Livraison et délivrance. Théâtre, politique et philosophie*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2009, p. 104.
14. Simondon distingue « l'individu » et le « sujet » : l'individu est l'être singulier par rapport au monde, le problème qui se pose à lui est le problème perceptif du rapport à un « milieu », du rapport de soi au monde, problème qui se résout dans la part psychique de l'individuation psycho-sociale. Le « sujet » est la forme plus complexe de l'individu, il est constitué de l'individu et d'une charge de préindividuel, il est donc confronté à une tension en soi entre ce qui est soi et ce qui est extérieur à soi, tension qui doit se résoudre par l'individuation collective en jeu dans l'individuation psycho-sociale.

15. Sophocle, *Philoctète*, « ils s'éloignèrent, m'abandonnant seul en ce lieu avec ma douleur » (v. 265-270). Pour toutes les références de cette pièce, nous proposons nous-même une traduction littérale du texte.
  16. Au Québec, l'affaire prit une intense tournure politique, à Barcelone, le festival grec déprogramma la pièce, etc.
  17. Wajdi Mouawad, *Inflammation du verbe vivre*, Arles, Actes Sud-Papiers, p. 13.
  18. Les échos sont forts entre les mots de Wajdi Mouawad et le texte de Philippe Sollers, entendu en voix hors champ, au fil des enchaînements d'image de Jean-Daniel Pollet.
  19. On pense alors à l'aphasie de Nawal dans *Incendies*, aux troubles du langage d'Aimée dans *Fôrets*, à la perte de la langue arabe qui fonde *Seuls*, à l'impossible communication sans truchement entre les jumeaux et la sœur dans *Temps...*
  20. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 44.
  21. préface d'*Inflammation du verbe vivre*, p. 8-9 et des *Larmes d'Œdipe*
- 

## RÉSUMÉS

La célébration de la *nékuia* est au cœur du processus de « transindividuel » théorisé par Gilbert Simondon. Nous interrogerons la portée de ce concept dans le champ des études théâtrales, à travers l'analyse de la tragédie *Philoctète* de Sophocle et de sa réécriture dans *Inflammation du verbe vivre* de Wajdi Mouawad. Cette quête de la voix des disparus est pour nous le moyen de poursuivre la réflexion de Jean-Louis Déotte – hanté lui-même par la question de la disparition.

## INDEX

**Mots-clés** : transindividuel, *nékuia*, tragédie grecque, *hybris*

## AUTEURS

### SOPHIE-AURORE ROUSSEL

Professeure agrégée de lettres classiques, CPGE, khâgne spécialité théâtre, doctorante École doctorale esthétique sciences et technologies des arts (Edesta), Université Paris 8, chargée de cours, Université de Nice ; [sophie-aurore.rousseau@univ-cotedazur.fr](mailto:sophie-aurore.rousseau@univ-cotedazur.fr)