

LA VIE DU THÉÂTRE DANS LA GRÈCE ANTIQUE

François JOUAN*

Il est peu de sites grecs — villes ou sanctuaires — qui ne comportent la silhouette familière d'un théâtre, attestant ainsi l'importance que les Grecs attachaient aux représentations dramatiques. Du répertoire qu'on y jouait, nous ne lisons plus qu'une infime partie, moins de cinquante pièces composées dans une seule ville, Athènes, et pourtant ces tragédies et ces comédies forment une des parts les plus prestigieuses de l'héritage grec.

Mais on est trop porté à dissocier par la pensée le théâtre comme bâtiment et le théâtre comme forme d'expression littéraire. Il vaut la peine d'essayer de comprendre comment l'édifice s'est constitué et a évolué en fonction des pièces à représenter, des exigences du spectacle, des goûts des auteurs, des acteurs et des spectateurs, comment en fait étaient joués dans les théâtres de l'âge classique les drames d'Euripide, d'Aristophane et de Ménandre, comment la représentation s'intégrait dans la vie civique et religieuse des habitants d'Athènes.

Pour cela, il faut scruter la pierre, en regardant de près les théâtres conservés, interroger le texte des auteurs dramatiques et les témoins anciens qui nous disent ce qu'ils ont vu sur la scène, enfin et surtout il faut en appeler au témoignage des artistes, peintres de vases, sculpteurs, mosaïstes, fresquistes, qui ont puisé à cette source d'inspiration populaire entre toutes.

* Professor Emérito da Universidade de Paris X

On pourra ainsi replacer le drame grec dans son vrai climat, celui de la représentation unique qui rassemblait autour des acteurs et du chœur tous les citoyens en fête, venus communier dans le rire ou les larmes.

Cette influence se manifeste naturellement dans les oeuvres des artistes athéniens — de la fin du Ve s. à la fin du IVe s. — elle est peut-être plus frappante encore dans la céramique de l'Italie du Sud aux IVe et IIIe s., les peintres de vases reproduisant à l'infini les scènes des tragédies attiques dont leurs contemporains faisaient toujours leurs délices.

C'est, dans deux de ces domaines, celui de l'architecture et celui des arts figurés, que je voudrais puiser pour illustrer le troisième, celui de la littérature dramatique.

En examinant d'abord le théâtre grec comme bâtiment, nous essaierons de voir comment il s'est constitué en fonction des pièces à représenter et du public auquel il était destiné, et comment il a peu à peu évolué avec le genre littéraire même qu'il servait. Nous tournant ensuite vers les oeuvres d'art nous leur demanderons ce qu'elles peuvent nous apprendre sur la manière dont ces pièces étaient représentées, sur les décors, les masques, les costumes. Nous y rechercherons le reflet des pièces que nous avons encore la chance de pouvoir lire, voire de tel drame perdu dont ils nous aideront à reconstituer l'intrigue.

*

Mais avant d'aborder ces deux parties, je voudrais proposer quelques remarques préliminaires sur ce qu'était la vie du théâtre dans la Grèce antique. Car cette vie était par sa nature sensiblement différente de celle que nous connaissons. Même dans l'Athènes de Périclès, capitale du théâtre, elle pouvait paraître, par sa durée, étrangement étiolée. La plus importante des célébrations dramatiques ne s'étendait que sur 3, puis 4 jours des Grandes Dionysies ou Dionysies urbaines, à la fin de Mars. Il s'y ajoutait deux ou trois jours aux Lénéennes en Janvier (et ceci seulement depuis le milieu du Ve siècle) et le cycle des Dionysies rurales, en Décembre, où les représentations se bornaient

habituellement à des reprises, au Pirée ou dans les petits théâtres des dèmes.

Cette activité théâtrale rappelait donc plus les Festivals qui fleurissent à travers nos pays pendant l'été que les représentations d'une même pièce données soir après soir pendant des mois ou des années dans nos théâtres urbains.

Chaque pièce était donc en principe écrite pour être jouée une seule fois. La représentation, cérémonie civile et religieuse en même temps que littéraire, réunissait un grand nombre de citoyens, ce qui imposait par là même à l'édifice des dimensions monumentales. D'autre part, si les représentations étaient relativement rares, elles offraient un programme des plus copieux. Pensez que celui des Dionysies urbaines proposait vers l'an 400 aux Athéniens – et aux étrangers qui y venaient de tous les points de la Grèce – 17 pièces en 4 jours, soit 9 tragédies, 3 drames satyriques, 5 comédies, plus de 20.000 vers au total, l'équivalent de 10 tragédies de Racine auxquelles on ajouterait 4 comédies de Molière. Aux Lénéennes, le programme, plus modeste, comptait tout de même en deux jours 4 tragédies et 5 comédies!

Ceci prouve, chez les Athéniens du moins, un fameux appétit dramatique, qui rappelle celui des spectateurs d'un Mystère du Moyen-Age. Nous sommes loin de notre pièce classique en 5 actes qui suffit à meubler une soirée de théâtre.

Mais cette activité ne se bornait pas strictement à ces quelques jours par an. Tout au long de l'année, la réglementation minutieuse qui assurait la préparation et l'exécution des pièces, le jugement des concours (car pour les Grecs, tout, même le théâtre, était matière à compétition), la célébration des victoires, entretenait l'intérêt de curiosité que la cité tout entière portait aux choses de la scène. Prenons, par exemple, le cas des Grandes Dionysies: dès que l'archonte éponyme entrait en fonction (au début de notre mois de juillet), un de ses premiers soins était de désigner sur une liste des plus riches citoyens les 8 chorèges (3 pour la tragédie, 5 pour la comédie) qui avaient la lourde charge financière et morale de recruter, d'habiller, d'entraîner les chœurs qui participeraient aux concours dramatiques et de subvenir aux frais de mise en scène. Après les chorèges, il fallait

désigner parmi les poètes qui, selon la formule, “demandaient un choeur à l’archonte” ceux qui obtiendraient le droit de participer au concours – choix délicat où l’intérêt personnel de l’archonte était engagé et qui n’allait pas sans brigue et sans pressions diverses. Il fallait désigner de même les joueurs de flûte et les chefs de troupe qui, avec deux autres acteurs pour la tragédie, trois autres pour la comédie, allaient interpréter les pièces retenues. Après toutes ces tractations, une séance solennelle était l’occasion de plusieurs tirages au sort réglant l’association d’un chorège, d’un poète, d’un musicien et d’une troupe.

Puis venaient de longs mois d’entraînement sous la responsabilité de l’archonte, sous la surveillance du chorège qui en assumait les frais, et sous la direction de l’auteur, assisté parfois d’un metteur en scène spécialisé. Le chorège louait un local, faisait confectionner les costumes, les masques, les décors, assurait l’entretien de la troupe. Et si la ladrerie du chorège est un thème familier des auteurs comiques, il n’est pas douteux que la plupart d’entre eux avaient tout intérêt à s’acquitter généreusement de leur rôle et à mettre leur troupe dans les meilleures conditions pour l’emporter au concours. Si le travail durait aussi longtemps, c’est qu’il fallait obtenir, non seulement des acteurs professionnels mais aussi des choreutes amateurs, une synchronisation parfaite des gestes et des évolutions, une harmonie totale de la danse, du chant, de la musique et de la déclamation. Le succès était à ce prix devant un public exigeant, et le résultat probablement sans commune mesure avec certains spectacles bâclés qu’on présente quelquefois – et même hélas en Grèce – lorsqu’on entreprend de faire revivre le théâtre antique pour un public moderne.

Pendant cette longue période de Juillet à Mars – coupée par les “tournées” des Dionysies rurales en décembre et le concours des Lénéennes en Janvier – les Athéniens, peuple badaud par excellence, venaient flâner autour des répétitions et se faire déjà une idée du programme qui leur serait offert et des chances des différentes pièces et de leurs interprètes. Ainsi se cristallisait l’intérêt du bon peuple autour de son théâtre. Puis venait le jour du **proagôn**, de la présentation solennelle des concurrents et de leurs troupes, et les quelques journées où l’activité théâtrale battait son plein à raison d’une tétralogie et

d'une comédie quotidiennes. Les concours avaient encore leur prolongement lorsque les juges — eux aussi élus avec d'extraordinaires précautions pour éliminer autant que possible la corruption — avaient rendu leur verdict, classement des poètes, plus tard aussi des acteurs. Le chorège vainqueur célébrait alors son succès en grande pompe et parfois même édifiait, pour en conserver le souvenir, ces monuments chorégiques comme celui de Lysicrate qu'on voit encore à Athènes près du théâtre de Dionysos: il est formé d'un petit édicule, un *naïkos*, autrefois surmonté d'un trépied votif et a été édifié en 334 av. J.C.

Si je me suis attardé — peut-être à l'excès — sur ces préliminaires, c'est pour montrer combien la vie du théâtre s'intégrait dans la vie même de la cité. Ce sera la même conclusion qui va ressortir de l'étude du monument.

*

Lorsqu'on veut étudier le théâtre des temps d'Eschyle ou d'Aristophane, on se trouve fort démuné: il n'existe pas en Grèce, en l'état, de théâtre du Ve siècle. Non qu'ils aient été détruits, mais parce qu'il n'y avait presque nulle part pour cet office de bâtiment permanent en pierre. Ainsi, à Athènes, encore au début du Ve s., on dressait à chaque festival des gradins de bois sur la place publique, analogues à ceux que nous présente un fragment de vase athénien du VI s. Ces gradins s'étant effondrés vers l'an 495, à un concours auquel participait Eschyle, faisant de nombreuses victimes, on se transporta pour éviter de tels accidents, sur la pente du flanc sud de l'Acropole tout à côté du Temple de Dionysos Eleuthéros, la même où se dresse le théâtre de Dionysos. On aménagea sommairement les lieux pour recevoir des gradins en bois temporaires et les baraquements scéniques. On a quelque peine, avouons-le, à imaginer *l'Orestie* ou *Oedipe-Roi* joués dans un cadre aussi sommaire et qui répond mal à la majesté de la Muse tragique. Et pourtant, il faudra attendre le milieu du IV s. pour que le provisoire le cède au définitif, le bois à la pierre et au marbre.

En d'autres termes, par un singulier paradoxe, le théâtre de Dionysos s'édifie 50 ans après la mort de Sophocle et d'Euripide, 25 ans après celle d'Aristophane, lorsque la tragédie décline, que la comédie ancienne est tarie. Nous cherchons le théâtre d'Eschyle et nous ne trouvons que celui de Ménandre.

On s'est longtemps consolé en se disant qu'après tout le mal n'était pas sans remède, les beaux théâtres du IV^e s., ceux d'Athènes, d'Epidaure ou de Delphes n'ayant fait que transposer dans un matériau plus noble la structure du théâtre en bois, avec tous ses éléments constitutifs, le **théâtron** aux gradins arrondis, l'**orchestra** ronde qu'il entoure sur plus de la moitié, et enfin les **bâtiments scéniques**. C'est ce que montre une vue aérienne du plus parfait des théâtres du IV^e s., celui d'Epidaure. Hélas, cette forme si heureuse, qui permet à des milliers de spectateurs de voir et d'entendre la représentation dans des conditions d'égalité à peu près complète, est loin d'avoir été atteinte d'emblée, et ne reflète même pas la réalité théâtrale du V^e s. Car depuis quelques décennies, on connaît d'une part un petit nombre de théâtres archaïques ou archaïsants, à Lato en Crète, à Rhamnonte et à Thorikos en Attique; d'autre part les recherches attentives des archéologues ont permis de restituer l'état ancien (c'est-à-dire antérieur au IV^e s.) de grands théâtres classiques comme ceux de Syracuse, d'Argos, et bien entendu d'Athènes. Le meilleur connaisseur du théâtre de Syracuse, mon collègue et ami Luigi Polacco, de Padoue, n'a pas relevé dans l'antiquité moins de six états différents de ce dernier théâtre, dont l'état contemporain d'Eschyle est déjà le troisième. Pour le théâtre de Dionysos à Athènes, auquel il a consacré en 1990 une remarquable monographie, il compte au moins deux états principaux avant l'édifice de Lycurgue.

Les résultats les plus remarquables de ces recherches concernent la partie consacrée aux spectateurs, le **théâtron**, c'est-à-dire le siège des **theatai**. A l'instar de ce qu'offre ce théâtre sacré qu'est la salle d'initiation d'Eleusis, les premiers gradins, en pierre ou en bois, semblent avoir été rectilignes: c'est le cas à Syracuse où les gradins taillés dans le rocher formaient un trapèze, à Argos, où les premiers gradins, taillés dans la pente de la Larissa, étaient droits, avec un très léger arrondi aux extrémités, leur axe étant légèrement décalé par rapport à celui

du théâtre rond qui lui succèdera. Même caractère dans le théâtre attique de Thorikos, aux gradins plus tard arrondis à une extrémité.

A Athènes, le **théâtron** d'Eschyle et des débuts de Sophocle est formé de gradins de bois rectilignes, encadrant un orchestra trapézoïdal. A la partie inférieure, une rangée de sièges d'honneur mobiles. Les aménagements, selon Polacco, ne comprenaient pas plus de deux ou trois mille places, mais cela n'empêchait pas, bien entendu les spectateurs de se porter plus haut sur la pente. Quand en est-on venu à donner aux rangées de sièges une forme arrondie? On ne le sait pas: pour la majorité des archéologues, c'est déjà la forme du **théâtron** de Périclès, mais pour Polacco il faut attendre le milieu du IV^e s., avec le théâtre de Lycurgue.

Même dans le trapèze primitif de l'orchestra devait s'inscrire le cercle de terre battue au centre duquel se trouvait l'autel rond de Dionysos — la **thymèlè**; sur ses marches se tenait le joueur de flûte. C'est lui qui accompagnait les chants et les danses des 15 membres du chœur tragique ou des 24 choreutes de la comédie. Ce cercle limité par un rond de pierres, bien visible à Epidaure, ou à Argos semble être l'élément le plus ancien du théâtre attique, rappelant une de ses origines, le dithyrambe où les cinquante choreutes formaient une ronde de chants et de danse autour d'un "soliste".

Le **théâtron**, les gradins, forment l'essentiel de la masse architecturale de l'édifice. Il s'est modelé sur l'orchestra qu'il enveloppe sur plus de la moitié. Sa forme et ses dimensions lui ont été imposées par les circonstances où se déroulaient les représentations, groupant des milliers de spectateurs qui devaient voir et entendre commodément la représentation. Le dispositif en hémicycle s'est peu à peu imposé comme la plus appropriée à cette fin. Il exigeait de plus le minimum de travaux de soutènement, pour peu qu'on disposât d'une pente incurvée où adosser les gradins. Ainsi, par exemple, au théâtre de Pagase, en Thessalie, où on dégagait les gradins de la mince couche de terre qui les recouvrait depuis des siècles, ou dans la vaste **cavea** du théâtre de Corinthe, aux théâtres de Syracuse ou d'Argos. Le problème le plus sérieux pour l'architecte était d'assurer la

solidité de l'**analemna**, le mur qui borde les gradins de part et d'autre et surplombe les entrées latérales. A Thasos, il est formé d'énormes blocs de marbre tirés des carrières mêmes de l'île. A Dodone, en Epire, il comporte d'épais contreforts en forme de tours et on y a adossé les gradins du stade contigu au théâtre. Même à Athènes, il s'est révélé nécessaire sur les deux flancs.

La convenance du site prime donc tout, et elle impose en particulier l'orientation. Elle est excellente à Epidaure où la **cavea** regarde le nord, mais à Athènes elle est aussi mauvaise qu'il se peut: les gradins sont orientés en plein midi, ce qui forçait à placer les représentations tôt le matin ou tard le soir. Le souci d'utiliser au maximum le terrain dans cette ville très peuplée a fait donner au théâtre une forme irrégulière.

Placé sur une pente, ce théâtre occupe en général une position dominante. Le spectateur n'est donc pas coupé du paysage sur lequel sa vue s'étend par-delà les personnages et les bâtiments scéniques. Le plaisir dramatique se double d'un plaisir esthétique, lorsque cette vue est par exemple celle du théâtre sicilien de Tauromenium — Taormine — ou du théâtre de Mélos dans les Cyclades, du théâtre de Dodone que surplombe le Mont Tomaros, trône de Zeus. Et si la pièce donnée au théâtre de l'île de Thasos était mauvaise, il suffisait au spectateur du "poulailler" de se retourner pour contempler "la mer toujours recommencée". Ou encore, dans le théâtre gréco-romain de Philippes, en Macédoine, il pouvait rêver, en contemplant la plaine, au choc des légions d'Antoine et d'Octave avec celles de Brutus et de Cassius dont elle avait été le cadre ou encore aux mines d'or du Mont Pangée qui fermait l'horizon et qui permirent à Philippe de Macédoine d'édifier sa puissance. A Delphes, le théâtre, tout au sommet du téménos d'Apollon, domine tout le site, temple, trésors, vallée du Pleistos. A Epidaure, il surplombe de même le vallon où se niche le sanctuaire du dieu guérisseur Asclépios.

Dans les villes, le théâtre est souvent placé sur la pente de l'Acropole; situé entre la citadelle et les sanctuaires de la ville haute et les quartiers d'habitation de la ville basse, il est au coeur de la cité. C'est le cas du théâtre de Dionysos à Athènes. Sur ces gradins à ciel ouvert, l'Athénien n'est pas coupé de sa ville. De sa

place il distingue plusieurs des collines d'Athènes, il coudoie le petit sanctuaire d'Asclépios, il voit les rues et les maisons, il s'adosse au mur de Cimon et au Parthénon. Voilà qui nuit, penserez-voez, à l'illusion dramatique, au dépaysement. Mais ce n'est pas ce but que vise principalement l'auteur dramatique. La comédie parle au Grec de sa cité, de ses notables, des questions d'actualité. Et si le poète tragique le transporte dans le monde des héros — qui ne sont après tout que ses ancêtres un peu lointains — il n'oublie pas les problèmes contemporains, et la subtilité athénienne sait saisir les allusions et les conseils actuels cachés sous la fiction légendaire.

Cette situation permettait encore des effets — parfois fortuits — qui rehaussaient l'impression scénique. Je me souviens d'un soir non au théâtre de Dionysos mais à l'Odéon d'Hérode Atticus qui en est proche — où était donnée l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Au moment même où, à la fin du drame apparaissait au-dessus de la scène le **deus ex machina**, en l'occurrence Athéna, une chouette se mit à hululer sur les flancs de l'Acropole comme si l'oiseau sacré de la déesse venait prendre part au drame. Il n'est pas non plus indifférent qu'à Delphes les gypaètes aient pu décrire leurs rondes au-dessus de Prométhée cloué à son rocher. J'ai pu, en un temps où les archéologues n'avaient pas encore interdit ce théâtre aux comédiens, au cours d'une représentation de l'*Agamemnon* d'Eschyle, constater l'effet étonnant des imprécations de Clytemnestre répercutées par les falaises des Phétriades et jouir d'un admirable lever de pleine lune dans l'axe même de la scène.

Le lien du théâtre avec la cité est si fort qu'une convention s'était établie à Athènes: l'entrée d'un acteur par la **parodos** à la droite des spectateurs signifiait qu'il venait de la ville ou du port par la **parodos** de gauche, qu'il venait de la campagne ou de l'étranger, comme il l'aurait fait dans la réalité — convention que la prédominance intellectuelle d'Athènes n'a pas tardé à étendre aux autres théâtres.

Cérémonie civique, la représentation théâtrale devait accueillir les différents éléments du corps social. Commodes pour cela étaient les divisions déterminées par les escaliers verticaux et un ou plusieurs passages horizontaux — **diazômata**

— qui déterminaient un certain nombre de sections: ces divisions sont bien visibles, par exemple à Dodone, ou encore à Athènes bien qu'il ne subsiste que les gradins placés au-dessous du premier **diazôma**. Chacune recevait une attribution précise, figurée par une lettre sur le jeton d'entrée: il y en avait à Athènes pour chacune des dix tribus, pour les éphèbes, les métèques, les étrangers, les femmes. Il semble qu'au centre, au-dessus des places d'honneur, siégeaient les membres de la Boulè. Les femmes et les enfants étaient sur les gradins du haut, les étrangers dans les ailes. Les spectateurs antiques se munissaient de coussins. Au premier rang, les sièges de la **proédrie**, plus ornés et pourvus de dossiers, dévolus au clergé, aux magistrats, aux ambassadeurs, aux notables. On en trouve même dans le théâtre en miniature de l'Amphiaréon, sanctuaire d'un héros guérisseur local, aux frontières de l'Attique et de la Béotie. A Athènes, la présidence revenait au maître des lieux, le prêtre de Dionysos Éleuthéreus, le théâtre n'étant qu'une dépendance du sanctuaire. A l'époque classique, rien ne séparait de l'orchestra les spectateurs du premier rang.

Restent les bâtiments scéniques, dont l'agencement au Ve s. pose des problèmes très difficiles, du fait des remaniements ultérieurs. Au début du Ve s., la **skènè** n'est qu'un baraquement en bois à usage de coulisses, de vestiaire et de magasin d'accessoires. Elle est adossée au mur du fond d'un portique qui ouvre en contrebas, sur le petit temple de Dionysos. Il ne semble pas qu'à l'origine elle ait eu d'utilité dramatique. Chez Eschyle, l'action se concentre plutôt autour d'un décor massif situé en avant: tombeau de Darius, autel des dieux protecteurs de Thèbes, rocher de Prométhée, et chœur et acteurs semblent bien avoir la même aire de jeu. Toutefois, vers 480-470, d'après les archéologues, une plateforme en bois légèrement surélevée par rapport à l'orchestra est édiflée au-dessus d'une fosse. Cette scène, au sens moderne, sera le domaine des acteurs, réuni par deux ou trois marches à l'orchestra qui reste celui du chœur. La façade de la **skènè** peut être utilisée comme décor de fond, l'aire de jeu étant plus nettement déterminée lorsqu'on ajoute au baraquement deux avancées latérales, les **parascènes**. L'origine de celles-ci n'est pas connue, et je ne peux que mentionner une hypothèse aussi séduisante qu'aventureuse proposée il y a près

d'un demi-siècle et remise à l'honneur par Luigi Placco: lors de la victoire de Platée en 479, les Athéniens s'étaient emparé dans le camp de Mardonios de la tente royale perse, l'**apidana**. Celle-ci fut exposée dans le portique de Dionysos, dont j'ai parlé, avec ses richesses, et en 472, pour représenter les *Perses*, Eschyle aurait eu l'idée de l'utiliser comme décor de fond de scène. Les bâtiments scéniques auraient ensuite reproduit le même schéma attesté au moins pour le théâtre de Périclès, avec un corps central et deux avancées latérales flanquées de deux ailes. Hypothèse qui fait rêver, mais, hélas, qu'aucun témoignage concret ne vient appuyer...

Toujours est-il que la façade de la **skènè**, éventuellement décorée de quelques toiles peintes ou portiques en matériaux légers, devient le décor passe-partout des tragédies – palais, temple, tente, voire caverne, avec sa porte centrale par où peuvent entrer ou sortir les acteurs. Le théâtre de Périclès supprime la fosse et élargit la **skènè**, en sorte que l'espace scénique avance de 5m. vers le public.

La scène de ce théâtre où Sophocle, Euripide et Aristophane ont fait jouer leurs pièces était-elle surélevée par rapport à l'**orchestra**? On en a âprement discuté depuis plus d'un siècle, mais l'étude des bâtiments comme celle des textes permet de répondre avec une quasi-certitude par l'affirmative. Il est significatif que plusieurs archéologues aient proposé une hauteur d'environ 1 mètre pour cette estrade, qui se trouve confirmée de façon décisive par l'exégèse qu'a donnée Georges Roux d'un passage des *Phéniciennes* d'Euripide. A la fin de la pièce, le vieil Oedipe, aveugle, quitte Thèbes dont il vient d'être chassé. Sortant du palais pour traverser l'**orchestra** et s'en aller par une **parodos**, il est guidé par Antigone qui lui dit: "Viens-moi ici et ici; pose ton pied ici et ici" (1720-21): G. Roux en déduit que l'estrade comportait quatre marches, soit environ 1m. 20, ce qui est tout à fait vraisemblable.

Deux questions en particulier peuvent se poser à propos de ce théâtre. D'abord combien de personnes pouvait-il contenir? Les archéologues citent des chiffres pour les théâtres du IV^e s.: 5.000 à Delphes, 20.000 à Argos, 18.000 à Corinthe, 13 à 15.000 à Athènes ou à Epidaure. Mais est-ce valable pour le

théâtre de Périclès? Platon, ayant eu l'audace dans le *Banquet* de parler de trente mille spectateurs des Grandes Dionysies venus applaudir en 385 la victoire d'Agathon, s'est fait vertement rabrouer par les archéologues. Dörpfeld rabaissait le nombre maximum à 14.000. Polacco va encore beaucoup plus loin, et estime qu'il faudrait enlever un zéro au chiffre de Platon. Car pour lui, le théâtre en bois était relativement petit : 2 à 3.000 personnes du temps d'Eschyle, et guère plus pour le théâtre de Périclès: il souligne que ce théâtre était très inférieur aux besoins. On sait comment Aristophane montre les Athéniens "se poussant comme des porcs" pour accéder aux bonnes places.

On évitait de quitter sa place de peur de la perdre, et on préférait pique-niquer sans bouger. On a suggéré que l'institution par Périclès du fonds du **théorique**, pour payer la place des citoyens pauvres, outre l'intention politique, répondait au besoin de réglementer l'accès au théâtre, qui donnait lieu à des désordres et à des abus. Pour en revenir à la capacité de ce théâtre, comment choisir entre les 3.000 de Polacco, les 14.000 de Dörpfeld et les 30.000 de Platon? Tout ce que je peux dire, c'est que 14.000 places "théoriques", ce n'est pas pour autant 14.000 spectateurs effectifs. Au cours des années 50, j'ai eu — dirai-je la chance? — d'assister à une des premières représentations antiques de l'après-guerre dans de théâtre d'Epidaure: il s'agissait d'*Antigone*. Sur ces gradins habituellement déserts d'un théâtre qui compte, je le répète, à peu près la même contenance que le théâtre de Dionysos, nous étions ce soir là environ 25.000, un record encore à battre sans doute, pour Epidaure dans les temps modernes. Je ne dirai pas que nous pouvions jouer des coudes, non, mais avec la protection d'Esculape, nul ne fut étouffé et chacun put avoir sa part de la représentation. Aussi je crois donc que Platon n'a pas exagéré plus de deux fois peut être — ce qui ne dépasse pas les hyperboles de certains organisateurs de manifestations de notre époque.

Deuxième problème: dans une foule aussi considérable, la voix des acteurs pouvait-elle porter jusqu'aux gradins les plus élevés? D'autres archéologues ont prétendu qu'un bon tiers des spectateurs du théâtre de Dyonisos n'entendaient que des bribes de la pièce: qu'en savent-ils quand il manque plus de la moitié des gradins et la totalité des bâtiments de scène, ce qui empêche

de faire une expérience probante. Je rappellerai seulement que les théâtres les mieux conservés, comme Epidaure et Delphes, ont une acoustique remarquable qui est confirmée par les représentations modernes. A Epidaure, le soir dont je parle, je puis témoigner que la voix des acteurs portait jusqu'au dernier gradin. Or il n'y avait qu'une ébauche de mur de fond en matériau léger; les acteurs parlaient à bouche nue, sans masque porte-voix, sans articuler avec l'emphase des acteurs anciens, dont la première qualité professionnelle était de posséder de robustes poumons...

*

Bénéficiant des progrès techniques de l'architecture, et même de la statuaire, le théâtre d'Epidaure, du milieu du IV^e s. – un peu antérieur donc au théâtre de Lycurgue – atteint un haut degré de perfection visuelle et acoustique, au point d'avoir été considéré comme une des sept merveilles du monde antique. Chef-d'oeuvre de l'architecte Polyclète le Jeune, sans doute descendant du grand sculpteur, c'est une oeuvre profondément méditée. Les dimensions et les proportions des différents éléments représentant des nombres ronds, des rapports exacts, et on a même cru y trouver des références à l'harmonie pythagoricienne et au fameux nombre d'or évoqué à la même époque dans le *Timée* de Platon. Mais il ne faut pas abuser du lyrisme: mon ami Jean Bousquet a écrit une page admirable sur le rôle du **diazôma**, qui sépare les gradins en deux grandes masses, et l'a comparé à la ceinture du péplos dorien qui sépare le vêtement féminin en deux parties, déterminant un changement de la direction, du profil et du nombre des plis; le seul ennui est que la partie supérieure du théâtre a été ajoutée nettement plus tard!

Car s'il marque un élargissement par rapport au théâtre du siècle précédent, l'édifice du IV^e s. s'arrête à ce qui sera plus tard le **diazôma**, aussi bien à Epidaure qu'à Syracuse et à Athènes. Le dernier accroissement viendra plus tard dans l'âge hellénistique.

Mais ce théâtre, même réputé archaïsant, atteste dans les dispositions scéniques un changement capital, dont il faut chercher la clé essentiellement dans les exigences dramatiques.

Au cours de la première moitié du IV^e s., on assiste à la disparition progressive de l'élément choral. Bien des causes y contribuent: "sécularisation" du drame qui le disjoint du culte de Dionysos, crise économique et baisse du civisme (équiper et entraîner un chœur coûte fort cher à celui qui en a la charge, si bien que l'Etat doit se faire lui-même chorège), tarissement de la veine lyrique, déclin de la tragédie et mutation de la comédie, enfin et surtout vogue croissante des acteurs. Aristote note que de son temps — déjà — le public attache plus d'importance à l'acteur qu'au texte; le règne des monstres sacrés commence! Bref, le public, qui n'a plus d'yeux que pour les acteurs, veut les voir mieux et de plus près: c'est la raison d'être du **proscenium**, mot qu'on ne rencontre pas dans les textes avant le III^e s. av. J.C.

Reprenons en effet notre schéma du théâtre d'Epidaure. Au V^e s., au mur du fond de la **skènè** on pouvait accoler portiques ou colonnades, suivant les besoins. Vers la fin de ce siècle, la colonnade — en bois et provisoire — tend à se développer sur toute la longueur de la **skènè**, et à s'aligner sur les deux retours de cette **skènè**, les **paraskènia**. Le théâtre en pierre intègre dans son dispositif cette rangée de colonnes, haute de 2 à 4m., mordant ainsi sur le rond parfait de l'orchestra. Qui eut l'idée, un jour, de la recouvrir d'une terrasse et d'y faire monter les acteurs? Nous l'ignorons, mais c'est un fait accompli à Epidaure. Avec le **proscénium**, la scène moderne, surélevée est née. Elle communique avec le niveau du sol par des escaliers ou des rampes latérales, avec le premier étage de la **skènè** par des baies. L'intervalle entre les colonnes est rempli par des panneaux peints.

Récemment, on a relevé le **proscénium** du petit théâtre de l'Amphiaréon au marbre finement ciselé. Le théâtre de Priène est un des rares à avoir conservé une partie de ce **proscenium** et il a servi de point de départ à la reconstitution de la scène hellénistique. Même quand les colonnes ont disparu, l'alignement de la base du **proscenium** est en général marqué sur le sol, comme ici au théâtre arcadien de Mégalopolis. C'est sur

ce **proscenium** que se jouent les tragédies que l'on compose encore, mais surtout la comédie nouvelle de Ménandre et de ses rivaux, et même les reprises des tragédies du Ve s.: le chœur réduit à quelques voix, y a suivi les acteurs et, désormais immobile, chante les parties lyriques. Un décor moderne du théâtre de Philippos (pris lors d'une répétition) restitue à peu près ce dispositif.

Celui-ci se développe en particulier en Asie Mineure où les successeurs d'Alexandre étalent leurs fastes: ainsi dans l'immense théâtre de Pergame, ou dans celui d'Ephèse qui n'est pas moins monumental. Les anciens théâtres (Athènes, Syracuse, Epidaure, etc.) augmentent le nombre de leurs gradins pour répondre à l'accroissement de la population et à un engouement très vif pour les représentations, et mettent leurs édifices scéniques au goût du jour. Les nouveaux théâtres, comme celui de Délos, se conforment à ce modèle. A Athènes, seul l'oeil exercé de l'archéologue peut suivre les étapes de l'"aggiornamento" dans l'enchevêtrement des murs, mais les fouilles françaises d'Argos ont curieusement montré la correction apportée au dessin de l'**orchestra**, qui va tendre désormais vers le demi-cercle.

Ces modifications proprement dramatiques en amènent d'autres, cette fois de caractère architectural et qui nous acheminent vers le théâtre romain. L'avancée de la scène ayant obstrué les accès latéraux, désormais les bâtiments scéniques vont se souder aux gradins, l'entrée se faisant par des passages voûtés: le théâtre y gagne une totale unité architecturale. Quand le mur de fond de la scène s'élèvera jusqu'à la hauteur des plus hauts gradins, il n'y aura plus qu'à tendre un **velum** pour constituer une salle close, d'un type qui nous est familier. Sur l'agora d'Athènes, à l'emplacement du vieux théâtre de Thespis, l'Odéon d'Agrippa, au Ier s. de notre ère, constitue un des premiers modèles en Grèce de ce nouveau type de théâtre. La colonnade qui supporte le **proskénion** n'ayant plus de raison d'être, elle est remplacée par un mur plein, décoré de sculptures; le **proskénion** lui-même devient une sorte d'estrade moins haute (2 m. à Athènes) et plus profonde, qui se rapproche encore du public: c'est le **logeion** romain. La vaste muraille de fond est garnie de colonnes, de statues, de reliefs, de peintures en

trompe-l'oeil: ainsi à Taormine. Une fresque de Pompeï nous donne une idée de cette décoration. L'**orchestra**, désormais dallée, est envahie par les sièges d'honneur, ancêtres éponymes de nos "fauteuils d'orchestre".

Le plus souvent on arrange de la sorte l'ancien théâtre grec. Si on élève — comme à Athènes — une barrière devant les premiers rangs de gradins — ou si, comme à Taormine, on supprime les rangs inférieurs, on obtient un théâtre à tout faire, comme à Sidé: tragédie, comédie, mimes, pantomines, concerts, voire combats de gladiateurs ou naumachies, permettant de se passer d'un amphithéâtre, d'où une économie précieuse pour le budget de petites villes.

Voici à Athènes la façade de la scène romaine — le **logeion**. Son donateur, Phaedros, au III^e s., l'a orné de scènes dionysiaques prises à un autre monument du siècle précédent. De bond en bond, on constate que ce **logeion** s'est avancé de 12 m. par rapport à la scène primitive.

Souvent aussi on construit un théâtre dans le nouveau style. C'est ainsi qu'au II^e s. de notre ère un mécène offrit à Athènes un de ces édifices, plus spécialement destiné à des concerts: l'Odéon d'Hérode Atticus. Rlié au théâtre de Dionysos par un long portique hellénistique, il dresse sa haute façade, allégée par des baies au pied de l'Acropole. La **cavea** est scellée au mur de scène. Plus curieux encore est le vaste théâtre d'Aspendos, bâti sous Marc-Aurèle dans un lointain canton de la Pamphylie, au sud de l'Asie Mineure. La **cavea** est surmontée d'un portique et des vomitoria voûtés débouchant sur le **diazôma**. La **frons scenae** a conservé une partie de sa décoration.

Ainsi grâce à cette floraison de théâtres en un temps où la production était tarie, pendant des siècles encore après que la voix des grands dramaturges se soit tue, les accents qu'ils ont prêtés à leurs héros continueront à retentir jusque dans les villes les plus reculées du monde grec, entretenant la connaissance et l'amour des légendes qu'ils avaient contées aux Athéniens de leur temps, et contribuant à maintenir sous la domination romaine la vie de l'hellénisme.



Mais il nous faut maintenant revenir à notre théâtre grec pour nous demander comment s'y représentaient les pièces du répertoire. Nous interrogerons moins pour cela les sources littéraires que l'iconographie. Que nous apprend-elle sur les décors, la machinerie, les costumes?

Peu de choses, à vrai dire, sur les décors, dans la mesure où ceux-ci restent au Ve s. rudimentaires: le décor le plus commun, celui devant lequel se jouent les 2/3 des pièces conservées, représente la façade d'un temple ou un palais, l'un et l'autre ne différant que par quelques détails conventionnels: une colonnade et un fronton appliqués devant une des portes de la *skènè* devait y suffire. La tente d'un chef ne diffère guère du palais que par quelques accessoires appropriés: ainsi dans cette représentation d'une tragédie du IVe s., l'*Achille meurtrier de Thersite* de Chérémon. La symbolique jouait sûrement un grand rôle dans ce décor, laissant une large place à l'imagination du spectateur; il s'y ajoute quelques accessoires, statues de dieu, autels, hermès, litières, auges ou bancs. Des panneaux peints — dont la technique se perfectionnera au cours du Ve s. — rendent possible la représentation de scènes champêtres — forêt, grotte avec sans doute quelques arbustes en pot — mais les artistes ne nous renseignent guère sur ce point.

Ce que nous pouvons discerner c'est déjà une remarquable adresse dans l'art d'utiliser les différents plans verticaux du décor, par exemple le premier étage des maisons. Nous le savons par les oeuvres d'Aristophane où le juge Philocléon s'évade de chez lui par le toit pour aller juger. Ici, il s'agit d'une de ces farces doriennes jouées au IVe s. en Grande Grèce et qu'on appelle des comédies de phylakes, dont l'esprit est en partie le même que celui de la comédie moyenne. Zeus, accompagné d'Hermès, s'apprête à rendre une visite galante à Alcène qui est chez elle à la fenêtre du premier étage, c'est-à-dire sur un praticable élevé à l'intérieur de la *skènè*, comme dans nos modernes théâtres. Dans cette autre scène de même provenance, Héraclès est venu à Delphes disputer à Apollon le trépied prophétique. Le pauvre Apollon a eu si peur

qu'il s'est réfugié sur le toit du temple — figuré de façon très schématique — au-dessous de lui un vaste "bénitier", un bassin d'eau lustrale dans lequel le dieu va choir, bien entendu, pour la plus grande hilarité du public.

La tragédie utilise d'autres moyens, plus nobles. Non seulement les personnages peuvent accéder au toit en terrasse de leur palais — comme dans les *Phéniciennes* ou *Oreste*, mais encore grâce à la grue, les personnages suspendus à une corde volent dans les airs — comme ici Europe enlevant le corps de son fils Sarpédon. Grâce à cette **mechanè**, Bellérophon chevauche Pégase, le cheval ailé, Médée s'enfuit sur un char attelé de dragons ailés ou les dieux apparaissent **ex machina**. Une tribune dressée sur le toit de la **skènè** permet encore aux Olympiens une épiphanie dans un décor de nuages. Il y a aussi la plateforme roulante permettant de voir un tableau situé à l'intérieur du palais. Des souterrains et des trappes — les "échelles de Charon" laissent même parfois le passage aux évadés du monde infernal: ainsi à Erétrie, en Eubée, où le trou placé au centre de l'**orchestra** communique par un souterrain encore praticable avec les coulisses. Ajoutons-y un bassin de bronze et des torches pour le tonnerre et les éclairs!

Par les artistes, nous connaissons aussi le costume de ces personnages tragiques, qui avec leurs masques, leurs longues robes richement brodées, leurs épais brodequins, devaient offrir aux yeux des spectateurs une taille et une majesté surnaturelles. On connaît quelques masques du Ve s. et IV e s. Un très beau fragment de vase du IVe s. nous montre aussi un acteur, avec ses cothurnes qui ne sont pas encore les patins surélevés de l'époque hellénistique, mais des sortes de bottes montantes, et tenant son masque à la main. Le costume tragique, avec la taille très haute, tombant jusqu'aux pieds, grandissait l'acteur: ainsi sur la fresque d'Herculanum représentant un acteur costumé en roi, cependant qu'une jeune fille inscrit une dédicace au-dessus d'un masque de femme consacré par un acteur victorieux. A l'époque classique, la robe de l'acteur est moins sobre. Brodée comme un tapis d'orient, elle est empruntée au costume rituel de Dionysos et de ses prêtres. Ainsi le costume d'Andromède attachée à son rocher. C'est par les attitudes et les gestes — en plus de la parole

— que l'acteur exprime les sentiments du personnage, puisque les traits du masque restent naturellement immuables.

Masques et costumes comiques sont plus souvent encore représentés. Tout est conçu chez l'acteur comique pour faire rire: trogne grotesque, silhouette déformée à grand renfort de rembourrages, de bedaines et de croupes factices, la tunique masculine est exagérément courte. Une série de masques et de figurines de terre cuite nous en offre des images savoureuses.

On aimerait connaître aussi comment Aristophane costumait ses choreutes en Oiseaux, en Guêpes ou en Grenouilles. Nous pouvons du moins apprécier une peinture d'un chœur comique de cavaliers — précédé du joueur de flûte — d'ailleurs très largement antérieure à la pièce d'Aristophane qui porte ce nom.

La comédie moyenne et nouvelle au IV^e et III^e s. était plus proche de la vie quotidienne et avec elle masques et costumes sont plus réalistes. Nous avons de très nombreuses reproductions de ces masques dont les types tendent à se classer suivant les "emplois". De plus, certains monuments figurés nous permettent d'imaginer quelques scènes de ce genre de comédie que Plaute et Térence adaptèrent plus tard à l'usage du public romain: sur une fresque de Pompéï, un esclave débite ses vantardises devant une jeune femme et sa suivante; une mosaïque nous montre trois femmes en conversation et une vieille entremetteuse, personnage familier de ce théâtre.

Les monuments nous fournissent-ils encore mieux l'illustration de tel drame d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide que nous pouvons encore lire? Assurément, et c'est par quelques exemples de ce genre que je voudrais maintenant terminer. Précisons d'abord que, s'il y a illustration, celle-ci reste libre. Le décor est interprété, les personnages ne portent jamais le masque de théâtre et rarement le costume. De semblables illustrations — trop rares à notre gré — nous sont cependant précieuses pour mesurer la popularité de telle pièce et la durée de sa vogue.

L'*Orestie* d'Eschyle, qui traite des crimes et des malheurs fameux des Atrides, exerce une influence profonde sur les peintres de vases.

– Sur un cratère italiote, nous voyons le début des *Euménides*: Oreste réfugié dans le temple d'Apollon, serre dans ses bras l'Omphalos, la pierre sacrée de Delphes. Autour de lui les Erinyes qui le traquent sont endormies sur les degrés. A droite, la Pythie qui allait pénétrer dans le temple s'enfuit effrayée.

– Sur un autre cratère du musée du Louvre, Apollon purifie Oreste avec le sang d'un porcelet. Derrière Apollon, et séparée de lui par le laurier delphique, sa soeur Artémis. A gauche, les Erinyes endormies sont réveillés par l'ombre de Clytemnestre qui crie vengeance contre son meurtrier.

– Certains rapprochements peuvent être trompeurs: sur une très belle coupe attique du premier quart du Ve s., Tecmesse recouvre le corps d'Ajax d'un manteau après son suicide. On jurerait une illustration du drame de Sophocle, ce que les dates rendent impossible. L'explication, à mon sens, est que Sophocle a mis en scène ce qui faisait l'objet d'un récit de messenger dans les *Femmes de Thrace* d'Eschyle, dont le peintre s'est lui-même inspiré.

De fait, les monuments inspirés par des pièces de Sophocle sont fort rares. Pour vous en citer un, j'ai dû choisir l'illustration d'une pièce perdue, *Nausicaa* ou *Les Lavandières*. Sophocle avait mis en scène l'épisode fameux de l'*Odyssee*, la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa sur la plage de l'île des Phéaciens où la fille du roi Alkinoos avait été faire avec ses servantes la lessive familiale. La pièce avait obtenu un franc succès: Sophocle encore jeune y tenait, en travesti, le rôle de Nausicaa et s'était signalé, dit-on, par l'adresse et la grâce avec laquelle il jouait à la balle. A gauche, Ulysse, devant l'arbre où le linge sèche, tient des branchages dont l'artiste n'a pas l'air de bien savoir si ce sont les rameaux du suppliant ou la branche feuillue dont le héros voile, chez Homère, sa nudité. Il est symboliquement protégé par Athéna. Devant cette apparition, Nausicaa a un mouvement d'étonnement. Ses servantes, qui pliaient le linge, s'enfuient: ces figures féminines, portant toutes le même costume formaient bien entendu le chœur de la pièce. L'influence théâtrale n'est pas autrement perceptible, mais on constate que le thème de la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa

semble inconnu des artistes quand, brusquement, après 460, il inspire une série de vases; comment mieux mesurer l'effet d'une pièce à succès?

Mais le grand inspirateur des artistes est Euripide: certaines de ses pièces, *Médée*, *Héraclès*, les deux *Iphigénie*, *Andromède* ont connu une popularité qui s'est prolongée pendant des siècles, puisqu'au premier siècle de notre ère les fresques d'Herculanum et de Pompéï en donnent encore de fréquentes illustrations.

Prenons l'exemple de *Médée*:

Une grande amphore italote conservée à Munich rassemble les scènes les plus importantes du drame: en haut au centre, dans le palais de Créon, roi de Corinthe, sa fille, fiancée à Jason, agonise, brûlée vive par la tunique empoisonnée que la jalouse Médée lui a envoyée comme présent de nocces. On voit encore le coffret qui la contenait. Penché sur elle, son père s'est précipité pour la sauver et périra lui aussi. Autour du palais, le frère et la mère de la jeune fille se font pendant. A gauche, le vieux pédagogue des enfants de Médée — qui ont porté le fatal présent — fait la liaison entre les deux registres. Au-dessous de lui, en effet, Médée va massacrer les fils qu'elle a eus de l'infidèle Jason. L'un est dressé sur un autel et appelle son père qui arrivera trop tard. L'autre semble protégé par un garde. Au centre, le char traîné par les dragons ailés qui enlèvera Médée. Il est conduit par Oistros, personnification de la Passion furieuse qui aiguillonne Médée et la conduit au crime. L'artiste a rajouté quelques figures: le fantôme d'Aietès, père de Médée, des gardes; au registre supérieur, des personnages divins: Héraclès, Athéna, les Dioscures.

Sur une autre amphore campanienne, Médée, revêtue du costume de théâtre et du bonnet "phrygien" de l'orientale, vient de tuer un de ses fils sur l'autel et va massacrer l'autre. Au loin le buste du vieux pédagogue qui arrive encore trop tard.

Enfin, sur un très beau cratère attique de la fin du Ve s., c'est la remise de la fatale tunique à la jeune fiancée. A gauche, la jeune fille qui semble hésiter est encouragée par son père. Derrière la servante, à droite, le pédagogue, lui aussi pensif.

Une fresque de Pompéï montre les héros de l'*Iphigénie en Tauride*. Oreste et Pylade, jetés par la tempête sur les côtes de Crimée, comparaissent enchaînés devant le roi barbare Thoas. Suivant la coutume du pays, ils seront sacrifiés à Artémis dont on aperçoit la prêtresse au fond, sur les marches du temple — prêtresse qui n'est autre qu'Iphigénie, la soeur d'Oreste, sauvée par Artémis à Aulis et qui a été transportée en Tauride.

Un détail montre comment l'artiste a cherché à rendre le contraste des caractères entre Oreste et Pylade, si bien marqué par Euripide: le faible Oreste baisse la tête, accablé par ses malheurs, tandis que Pylade fait front avec le courage et la fierté d'un Grec devant un Barbare.

Toujours à Pompéï, le *Sacrifice d'Iphigénie*. Certes l'imitation d'Euripide n'est pas rigoureuse et il y a probablement un souvenir de Sophocle. Ainsi Iphigénie est portée de force par Ulysse et un autre chef (Achille ou Diomède), au lieu d'affronter spontanément le couteau de Calchas, le grand-prête que l'on voit à droite. Mais, comme chez Euripide, Agamemnon s'enveloppe la tête dans son manteau et, dans le ciel, une nymphe d'Artémis tient la "biche cornue" qu'elle substituera sur l'autel à la fille d'Agamemnon.

*

Mais il est plus que temps de clore mon propos, qui nous a menés d'Asie Mineure en Grande Grèce, de la Macédoine dans les Cyclades, témoignant de l'universalité de la vie du théâtre dans le monde grec, même si, dans ce domaine comme bien d'autres, l'impulsion est venue avant tout d'Athènes. Les belles légendes épiques, homériques surtout, qui avaient bercé l'enfance des Athéniens, prenaient au théâtre une nouvelle vie et une nouvelle valeur, car les dramaturges en dégageaient les leçons universelles en même temps que les applications aux circonstances présentes. De leur côté, les artistes voyaient leur imagination stimulée par le spectacle tragique. Le théâtre pénétrait ainsi toute la vie de la cité. Les meilleures, sans doute, de ces pièces, éphémères par destination puisque conçues pour

être représentées une seule fois, n'ont pas cessé d'exercer leur rayonnement à travers la Grèce hellénistique, Rome, Byzance, la Renaissance européenne, les siècles classiques. Qui plus est, elles sont encore reprises au long des années, non seulement à Delphes, à Athènes ou à Syracuse, mais dans les capitales européennes, outre Atlantique et jusqu'en Afrique, au Japon ou à Pékin, gardant leur capacité de soulever encore, les unes la terreur et la pitié, les autres un rire qu'on appelle homérique, mais qu'on dirait mieux aristophanesque. C'est encore une des facettes de l'inépuisable "miracle grec".