

OCTAVE NAVARRE

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

LE
THÉÂTRE GREC

L'ÉDIFICE. — L'ORGANISATION MATÉRIELLE.
LES REPRÉSENTATIONS.

Avec 38 figures



PAYOT, PARIS

S. T. Mura 64
H. F. Fencil
1950

LE THÉÂTRE GREC

OCTAVE NAVARRE

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

LE
THÉÂTRE GREC

L'ÉDIFICE, L'ORGANISATION MATÉRIELLE,
LES REPRÉSENTATIONS

Avec 38 figures.



PAYOT, PARIS

106, BOUL. ST-GERMAIN

1925

Tous droits réservés.

AVERTISSEMENT

Ce petit livre n'a pas été écrit pour les spécialistes ; il s'adresse, d'une manière plus générale, à tous ceux qui aiment l'antiquité, mais n'ont, selon le mot de La Bruyère, « que beaucoup d'esprit, sans érudition ». C'est pourquoi tout appareil scientifique en a été écarté. L'auteur ne s'en est pas moins efforcé d'être, sur tous les points, exact et informé. Si cependant quelque'une des publications étrangères de ces dernières années lui avait échappé, il demande que les difficultés et les lenteurs des relations internationales d'après guerre lui servent d'excuse.

O. N.

Toulouse, juin 1924.

Premier tirage, Juin 1925.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright 1925, by Payot, Paris.

PREMIÈRE PARTIE

L'ÉDIFICE

CHAPITRE PREMIER

DESCRIPTION DU THÉÂTRE GREC

1. *Origine et formation du théâtre grec.* — Le théâtre grec, ramené à ses éléments essentiels, comprend trois parties. 1° L'*orchestra*, qui n'est autre chose que l'ancienne place de danse circulaire, sur laquelle au temps du dithyrambe, ancêtre de la tragédie, le chœur évoluait. On y accédait par deux entrées latérales (*parodoi*). 2° Le *théatron* (en latin, *cavea*), ou lieu des spectateurs. A l'origine, ceux-ci s'étaient massés en cercle autour de l'*orchestra*. Mais, quand du chœur dithyrambique se fut dégagé un acteur, le public, pour lui faire face, déserta naturellement toute une partie du cercle : ainsi naquit le *théatron* en hémicycle. C'est un amas de gradins, généralement adossé au flanc d'une colline ; des escaliers, rayonnant de bas en haut, le partagent en un certain nombre de sections verticales (*kerkides, cunei*), et il est

divisé en étages par un ou plusieurs paliers horizontaux (*diazômata, praecinctiones*). 3° La *skênè*, ou bâtiment de la scène. Ce fut primitivement, selon l'étymologie même du mot, une simple baraque de toile et de charpente, où l'acteur changeait de costume selon ses rôles. Peut-être cette tente d'habillement fut elle d'abord dressée en dehors de l'orchestra et loin des yeux du public. Mais ensuite on eut l'heureuse idée de la transporter sur le cercle même, ou en bordure de ce cercle, en même temps qu'on masquait sa façade antérieure par une cloison de bois, percée d'une ou de plusieurs portes, qui figura le devant d'une habitation. Telle fut l'origine du décor théâtral. Dès lors le théâtre grec était en possession de sa forme générale définitive (fig. 1)¹. Remarquons néanmoins que les trois éléments qui le constituent ne sont pas organiquement associés. L'unité architectonique de l'édifice ne sera obtenue que très tardivement, dans les théâtres de type romain, lorsqu'aux passages à découvert (*paro-*

1. Le théâtre d'Épidaure, dont nous donnons ici le plan restauré, comme type des théâtres grecs, passait pour le chef-d'œuvre de ce genre d'édifices : on vantait surtout l'harmonie de ses proportions.

doi) on substituera des passages voûtés (*vomitoria*), pratiqués sous les gradins (fig. 9); grâce

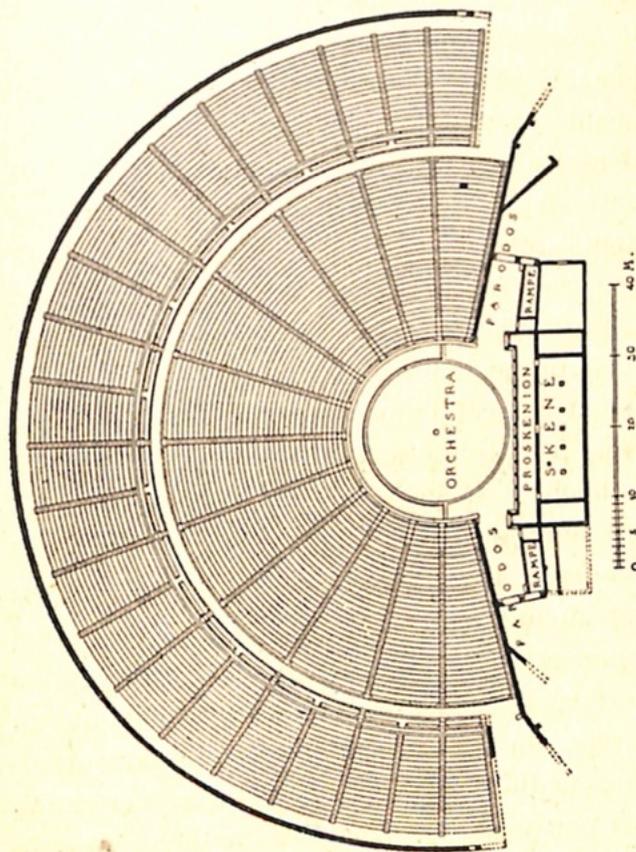


FIG. 1. — Le théâtre d'Épidaure (reconstruction).

à quoi on pourra relier à la cavea les ailes saillantes de la skênè.

Dans cette description sommaire du théâtre grec, nous avons provisoirement passé sous silence une estrade, haute de 3 à 4 mètres, appelée *proskénion* ou *logéion*, qui s'élève devant la skéné. C'est que la destination de cette estrade, considérée autrefois comme le lieu d'où parlaient les acteurs, est à l'heure actuelle fort controversée. Sur cette question, voyez plus bas chap. II.

2. *Description des parties du théâtre grec, d'après les édifices subsistants.* — Le théâtre que nous aurions le plus d'intérêt à connaître exactement est celui du v^e siècle avant J.-C., où furent représentées les œuvres d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane. Malheureusement de cet édifice, construit en bois et renouvelé chaque année, il n'a subsisté à peu près aucune trace matérielle (voy. p. 24). C'est seulement vers le milieu du iv^e siècle qu'on commença à bâtir des théâtres permanents en pierres. En Grèce, comme presque partout ailleurs, l'édifice théâtral n'a atteint sa perfection qu'à une époque où l'art dramatique, au contraire, était déjà en décadence. Cependant le théâtre hellénistique n'en reste pas moins pour nous très important à étudier : 1^o parce que

c'est là qu'ont été jouées les œuvres de la Comédie nouvelle, celles de Ménandre, Philémon, Diphile ; 2^o parce que, dans ses lignes générales, c'est certainement une copie des théâtres en bois de l'époque classique. Depuis un demi-siècle, plus de vingt théâtres appartenant au type hellénistique ont été l'objet de fouilles méthodiques qui permettent d'en restituer avec une rigoureuse exactitude le plan et les parties constitutives.

Les théâtres subsistants présentent toutes les orientations possibles. Même l'exposition de la cavea au midi, la plus fâcheuse de toutes et que Vitruve condamne expressément, se rencontre quelquefois (Athènes). Preuve que, sur ce point, les conditions topographiques comptaient plus que la théorie.

L'*orchestra*, dans tous les théâtres de type hellénistique, forme un cercle complet. Son diamètre varie, comme de juste, avec l'importance de l'édifice : tandis qu'il n'est que de 11 à 12 mètres dans les petits théâtres d'Oropos et de Pleuron, il atteint 22^m,50 à Athènes et une trentaine de mètres à Mégalopolis. L'aire est généralement en terre battue ; en son milieu s'élevait la *thymélè*, ou autel de Dionysos, dont

il reste des vestiges à Athènes et à Epidaure¹. Presque partout, l'orchestra est entourée d'un canal concentrique, destiné à l'évacuation des eaux pluviales et se prolongeant par dessous la skéné. Ce canal est utilisé en même temps par le public, comme couloir d'accès à la cavea (exception à Athènes; voyez p. 33). Dans plusieurs théâtres ont été découverts des corridors souterrains praticables, allant du centre de l'orchestra jusque sous le proskénion et la skéné (Érétrie, Argos, Magnésie du Méandre, Tralles, Sicyone). Mais il est certain par contre que d'autres théâtres n'en ont jamais eu, le roc affleurant partout (Délös).

La *cavea*, en dehors de quelques rares exceptions (Mantinée, Érétrie), était, pour des raisons d'économie et de solidité, appuyée à une pente naturelle. Sa courbe extérieure formait généralement un peu plus d'un demi-cercle. Il est rare qu'elle soit géométriquement régulière. Presque toujours ses deux pointes extrêmes (*cornua*) sont plus ou moins écartées, de façon à élargir

1. Toutefois, par une étrange exception, la seule *thymélè* encore en place, celle du théâtre de Priène, se trouve en dehors de l'orchestra, au milieu de l'arc de cercle décrit par le gradin proédrique.

les entrées du couloir qui enveloppe l'orchestra et à faciliter ainsi les dégagements¹. La cavea est partout étayée extérieurement par un mur massif de soutènement (*analemma*). On y trouve, selon les cas, un, deux ou, très rarement, trois paliers horizontaux (*diazómata*). Le nombre et la disposition des escaliers ne sont pas fixes. Parfois ils se continuent directement du bas au haut de la cavea; mais le plus souvent leur nombre, à partir du premier palier, est doublé par des escaliers intercalaires (fig. 1 et 6). Entre le proskénion et les murs qui, parallèlement à la scène, limitent la cavea, s'ouvrent à droite et à gauche les parodoi, ou passages latéraux, par où le chœur gagnait l'orchestra et qui servaient également d'entrées principales au public; à Epidaure et à Pergame, ces passages étaient clos par des portes monumentales (fig. 2). Dans tous les théâtres explorés les sièges sont en pierre. Outre les places communes, ils présentent tous un certain nombre de sièges *proédriques* ou d'honneur: fauteuils séparés

1. Cette disposition avait aussi l'avantage d'améliorer en quelque mesure l'optique très défavorable des places situées à ces deux extrémités de la cavea.

(fig. 7), ou bancs à plusieurs places pourvus d'un dossier et d'accoudoirs. L'emplacement ordinaire de la proédrie est au premier rang, près de l'orchestra; on trouve cependant exceptionnellement de ces sièges proédriques en

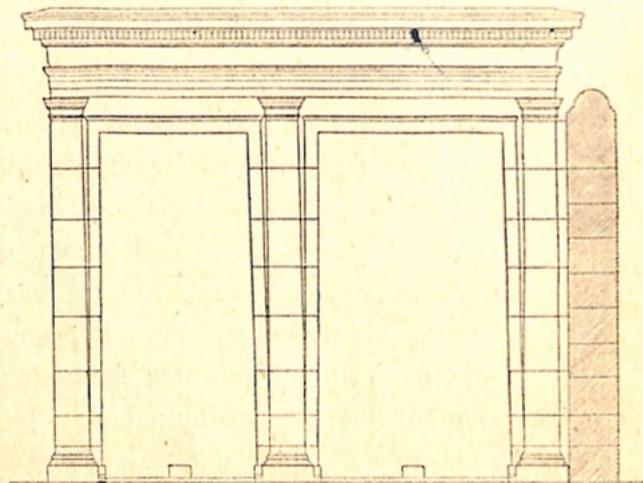


FIG. 2. — Porte fermant l'une des parascénies du théâtre d'Épidaure.

d'autres parties de la cavea. Le total des places était de 5500 environ à Délos, de 14000 à Épidaure et à Athènes. Pour faciliter l'entrée et la sortie de pareilles foules, il fallait, outre les parodoi, des portes supplémentaires : elles s'ouvrent généralement, les unes aux extré-

mités des diazômata, d'autres à la partie supérieure de la cavea.

La *skénè* affecte partout la forme d'un rectangle très allongé (largeur moyenne, 4 à 7 mètres; longueur maxima, 35 à 40 mètres), qui, au rez-de-chaussée, constitue tantôt une vaste salle unique, tantôt plusieurs chambres communiquant en règle générale entre elles. Le plafond de la skénè, supporté intérieurement par des colonnes ou des piliers, a de 3 à 4 mètres de hauteur en moyenne. Dans les édifices du IV^e siècle, deux avant-corps rectangulaires appelés *paraskénia*, ornés de colonnes (du moins sur leur façade), font saillie à chaque extrémité latérale de la skénè (fig. 6 et 8). Leur destination précise reste douteuse. Ce qui est sûr, c'est qu'avec le temps cet organe alla d'abord s'atrophiant, puis disparut : à Athènes, la saillie des paraskénia fut, à l'époque hellénistique, réduite d'un tiers; à Magnésie du Méandre, on les supprima complètement; et les théâtres construits plus tard n'en ont pas. Signalons enfin le portique à colonnes, qui parfois décore la façade postérieure de la skénè (fig. 6). Les inscriptions relatives au théâtre de Délos attestent que la skénè ainsi que les

paraskénia avaient un étage supérieur. Sur l'aspect de cet étage, voyez p. 67 sqq.

Le *proskénion* des IV^e et III^e siècles était une simple construction en bois. Il est mentionné encore comme tel dans les comptes épigraphiques de Délos, aux années 290 et 282. D'ailleurs il a laissé des traces visibles dans plusieurs édifices : le seuil de pierres, sur lequel il reposait, avec ses trous carrés pour les piliers et ses rainures où s'enchaâsaient les panneaux, y a été exhumé sous le stylobate du *proskénion* plus récent. Les intervalles entre les piliers jalonnant sa façade avaient 1^m,46 à Sicyone, 1^m,62 à Mégalopolis. Sa hauteur, là où on a pu la reconstituer (Sicyone, Érétrie), varie entre 3 mètres et 3^m,50. Mais le *proskénion* en bois fut ensuite converti en pierres : le fait eut lieu à Délos vers l'an 269. C'est ce type qui dominait encore au temps de Vitruve et qu'il a décrit. Nous en connaissons une quinzaine d'exemplaires. Leur caractéristique commune, c'est la colonnade dorique ou ionique qui en décore la façade ; elle est formée tantôt de colonnes entières, tantôt de demi-colonnes adossées à des piliers (fig. 11 et 16). Les entrecolonnements étaient clos par des panneaux de bois rectangulaires

(*pinakes*), mentionnés dès 282 dans les inscriptions de Délos, et dont il subsiste en outre des vestiges (trous et rainures) dans plusieurs théâtres. Presque partout s'ouvrait, au centre de cette colonnade, une porte unique, dont l'existence est attestée, soit par la largeur anormale de l'intervalle médian, soit par des trous de gonds encore visibles. L'élévation du *proskénion*, dans la majorité des cas, est de 3^m,50 environ. Elle peut cependant atteindre jusqu'à 4 mètres (Athènes), ou descendre à 2^m,50 (Oropos). Sa profondeur moyenne est de 2^m,50 à 3 mètres : maximum 3^m,20 à Épidaure, minimum 1^m,93 à Oropos. La plate-forme horizontale qui le recouvre resta de tout temps un plancher, supporté par des solides primitivement en bois, plus tard en pierres (Priène, Pleuron). La chambre (*hyposkénion*), située sous le *proskénion*, est partout en communication avec l'intérieur de la skéné. Nulle part, il n'a existé d'escalier reliant la plate-forme du *proskénion* à l'orchestra.

3. *L'évolution générale du théâtre grec, d'après l'histoire du théâtre athénien de Dionysos.* — Afin de grouper en un exemple concret les indications générales qui précèdent, nous décrirons

le théâtre de Dionysos à Athènes. Plusieurs raisons justifient ce choix. D'abord, c'est de tous les théâtres grecs le plus illustre, celui dont l'exacte connaissance importe le plus à l'histoire littéraire. Secondement, en raison même de cette illustration, il a été le type sur lequel se sont modelés par la suite la plupart des édifices de même destination. Enfin on y peut suivre sur le terrain, avec plus de précision et de sûreté qu'ailleurs, toute la série des transformations dont le théâtre grec a été l'objet au cours des siècles.

A l'origine (vi^e siècle av. J.-C.), les représentations théâtrales, à Athènes, paraissent s'être données sur la place du Vieux Marché. A vrai dire, la situation exacte du Vieux Marché n'est pas connue. De ce seul renseignement, on peut déjà conclure toutefois avec certitude que le théâtre de ce temps s'élevait en terrain plat. Il ne faut pas songer du reste, cela va sans dire, à des constructions permanentes. Chaque année, autour de l'orchestra, seul élément durable, on dressait pour la circonstance des échafaudages en bois, supportant les gradins destinés au public. Une année (490 av. J. C.), au cours d'une représentation tragique, ces gradins s'écrou-

lèrent. C'est à la suite de cet accident, et pour en conjurer le retour, que le théâtre fut transporté sur la pente S.-E. de l'Acropole, dans le terrain sacré de Dionysos. Il y demeura pendant des siècles (fig. 3)¹. C'est là que furent

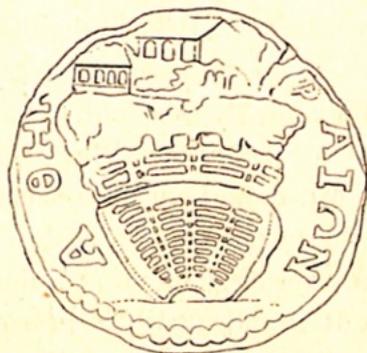


FIG. 3. — Monnaie d'Athènes montrant le théâtre de Dionysos, sur le flanc S.-E. de l'Acropole.

jouées les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, les comédies d'Aristophane et plus tard celles de Ménandre. C'est là que, dans son voyage triomphal en Grèce, Néron fit applaudir ses talents d'histriion. Enfin, au III^e siècle après J.-C., un certain Phaedros, gouverneur de l'Attique, se vantait encore, dans une inscription,

1. En haut, à gauche, les Propylées; à droite, le Parthénon

des embellissements qu'il avait apportés à l'édifice. Toutefois, dans les siècles suivants, l'oubli peu à peu se fait, en sorte que, au sortir du moyen âge, l'emplacement même du théâtre de Dionysos était ignoré. Cet emplacement ne fut repéré qu'en 1765 par le voyageur anglais R. Chandler. Des fouilles méthodiques et exhaustives y ont été faites depuis 1886 par l'architecte allemand, M. Dörpfeld.

Le théâtre de Dionysos s'élevait, ainsi qu'il vient d'être dit, dans l'enceinte sacrée de Dionysos Éleuthéreus, à proximité de deux sanctuaires consacrés également à ce dieu (fig. 5 et 6). L'un avait été construit au VI^e siècle, peut-être par Pisistrate : on y révérait l'image archaïque en bois de Dionysos, apportée d'Éleuthères. L'autre, plus récent et plus vaste, contenait la statue chrysléphantine du dieu, chef-d'œuvre du sculpteur Alcamène (seconde moitié du IV^e siècle). Dans quelle mesure peut-on restituer le plus ancien théâtre de Dionysos, celui du V^e siècle ? Il n'en subsiste malheureusement que fort peu de chose : un tronçon de mur (R), en blocs polygonaux de pierre calcaire, qui dessine la forme d'un arc de cercle, un autre tronçon plus petit (Q), et une entaille curviligne pra-

tiquée dans le roc (V) (fig. 4 et 5). Si, par ces trois points, nous faisons passer une circonférence, nous retracerons l'enceinte d'une ancienne orchestra de 26 à 27 mètres de diamètre, sise à une quinzaine de mètres au S.-E. de l'orchestra actuelle, et qui (les matériaux ainsi que l'appareil le démontrent) avait été construite antérieurement aux guerres médiques. Sa partie Sud, exhaussée en terrasse, dominait d'environ

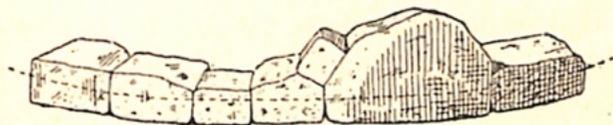


FIG. 4. — Théâtre de Dionysos : fragment du mur d'enceinte de l'ancienne orchestra du V^e siècle.

2 mètres le sol extérieur, tandis que sa partie Nord, au contraire, avait été légèrement creusée dans le roc de la colline. De la cavea de cet ancien théâtre il n'est resté aucun vestige. Il n'y a pas de doute toutefois sur la nature des gradins dont elle se composait : ils étaient en bois. Maintes allusions d'Aristophane le prouvent. Et, d'ailleurs, on n'a découvert, d'une façon générale, dans aucun théâtre grec de traces de sièges en pierre, antérieurs au

iv^e siècle. Quant à la skéné contemporaine, les fouilles n'en ont rendu non plus aucun débris. La raison en est, très certainement, qu'il n'existait pas encore, à cette date, de scène en pierres. Aussi bien, la situation même de l'ancienne orchestra par rapport au vieux temple de Dionysos exclut elle à priori l'hypothèse d'une scène permanente à cette époque : elle eût en effet obstrué, ou à peu près, l'entrée du temple (fig. 5). Concluons donc, avec M. Dörpfeld, que le théâtre de Sophocle et d'Aristophane n'avait encore, comme scène, qu'une installation temporaire en bois, renouvelée chaque année. Une fête qui ne revenait qu'une fois l'an et qui ne durait que quelques jours ne nécessitait point davantage. Du reste, bien que provisoire, cette scène n'en était pas moins, nécessairement, une construction à la fois très solide et très vaste : l'emploi fréquent que font les tragiques de l'*ekkyklèma* et de la *méchanè* implique, en effet, ces deux conditions. Et de l'usage de la *méchanè*, il est permis, en outre, d'induire que la charpente de la scène comportait une élévation d'au moins deux étages¹. En résumé, une or-

1. Voy. plus bas p. 86 et 89 sqq.

chestra en terre battue, une cavea composée de simples gradins en bois étagés sur le flanc de la colline, un haut et vaste baraquement en planches en guise de scène, tel était encore au v^e siècle l'aspect qu'offrait, en dehors des représentations, le théâtre athénien. Mais qu'on imagine, un jour de spectacle, la cavea remplie d'une multitude bariolée, le chœur en somptueux costumes évoluant dans l'orchestra, la cloison en planches de la skéné recouverte d'un décor peint qui figure un temple, un palais ou des habitations privées, l'aspect alors sera tout autre. Un tel édifice, assurément, n'avait rien de fastueux : il n'était qu'un cadre et, à ce titre, ne visait pas à attirer sur lui-même l'attention. Son caractère propre, comme celui de nos théâtres en France au xvii^e siècle, était sa subordination aux œuvres qui s'y jouaient.

Pour quelles raisons et à quelle date l'orchestra fut-elle transportée en son lieu actuel, à une quinzaine de mètres vers le N.-O. (fig. 5)? Nous avons vu que la skéné en bois, qu'on érigeait chaque année, masquait l'entrée du vieux temple. Le déplacement de l'orchestra eut sans doute pour but principal d'obvier à cet inconvénient. En outre, il permit d'utiliser plus lar-

gement, comme support des gradins, la pente de l'Acropole. La date où eut lieu ce changement peut être établie, au moins approximativement. En effet, les fondations de la skéné en bois, correspondante à cette nouvelle orchestra,

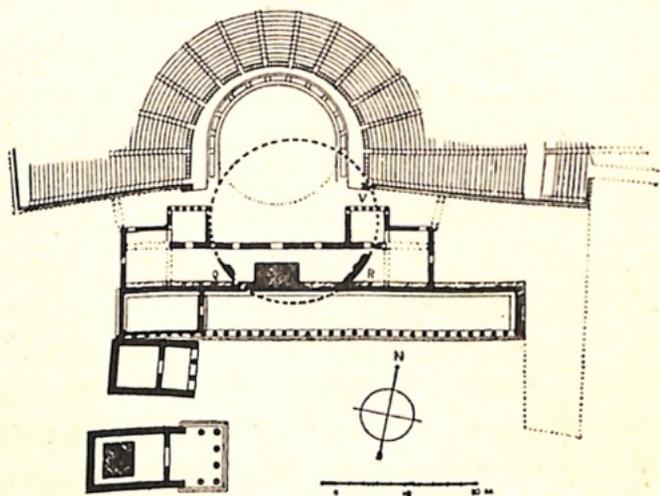


FIG. 5. — Théâtre de Dionysos : situation respective des orchestras du v^e et du iv^e siècles.

subsistent: elles sont en brèche ou conglomérat, matériaux dont il ne fut guère fait usage à Athènes qu'après 430. Peut-être est-il possible de préciser davantage. Le nouveau temple, dont les fondations sont en conglomérat comme celles de la skéné, avait été bâti pour

recevoir la statue de Dionysos par Alcamène: or la dernière œuvre connue de ce sculpteur est un peu postérieure à l'an 403. C'est donc aux environs de l'an 400 (probablement quelques années auparavant) que le déplacement de l'orchestra fut effectué.

Au iv^e siècle seulement fut construit un théâtre permanent en pierres. Commencé sans doute depuis un certain temps, il ne fut achevé que sous l'administration financière de Lycurgue (330 environ av. J.-C.). C'est à cet édifice qu'appartiennent la plupart des ruines mises au jour par les fouilles. A la différence des théâtres qui l'avaient précédé, il peut encore être restitué avec assez d'exactitude (fig. 6).

Très irrégulière, la cavea du théâtre de Lycurgue offre, dans son ensemble, l'aspect d'un grand segment de cercle, prolongé à ses extrémités par deux tangentes, et dont la courbe, sensiblement aplatie à l'O. et surtout au N. (où elle heurte le rocher de l'Acropole), se renfle en compensation à l'E. De cette anomalie il résulte que l'un des murs d'appui qui ferment la cavea au S. est de 7 mètres plus long que l'autre. L'enceinte (qui n'a laissé de traces qu'à l'O. et au S.) se composait de deux murs en

conglomérat ; celui de l'intérieur, épais de 1^m,60 et renforcé à intervalles réguliers de murs transversaux ; celui de l'extérieur, épais de 1^m,35. Vers le sommet de la cavea courait un ancien chemin, qui avait été aménagé en diazôma. A mi-hauteur environ entre l'orchestra et ce diazôma supérieur, il en faut certainement restituer un second, dont il ne reste toutefois aucun vestige. A l'étage inférieur, la cavea compte 14 escaliers (larges de 0^m,70) : nombre qui doit être au moins doublé dans les deux autres étages. Des gradins, en pierre calcaire, il reste encore une trentaine : selon Dörpfeld, leur total s'élevait jadis à 78. Au N.-O. ils franchissaient même le mur d'enceinte. Au N.-E., un peu au-dessus du monument chorégique de Thrasyllos, s'ouvrait une excavation, taillée dans le roc vif et qu'on appelait *Katatômè* (la Brèche) : c'est là qu'on exposait les ex-voto de victoires. La rangée de sièges inférieure attire particulièrement les regards : composée de 67 fauteuils d'honneur, en marbre pentélique, qui datent du iv^e siècle, elle était réservée aux magistrats de la cité, aux prêtres et aux prêtresses. Au milieu, on admire surtout le trône, magnifiquement sculpté, du prêtre de Dionysos

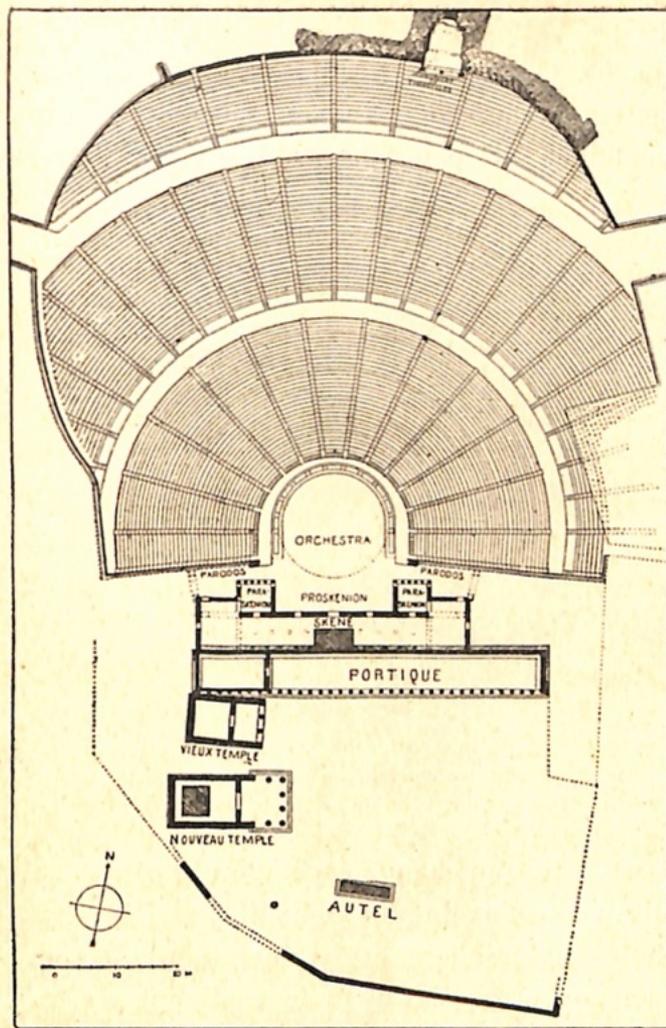


FIG. 6. — Plan du théâtre de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au iv^e siècle (reconstruction).

(fig. 7). Quant aux gradins ordinaires, hauts seulement de $0^m,33$, sans dossier ni accoudoirs, ils étaient fort peu confortables. L'usage était,

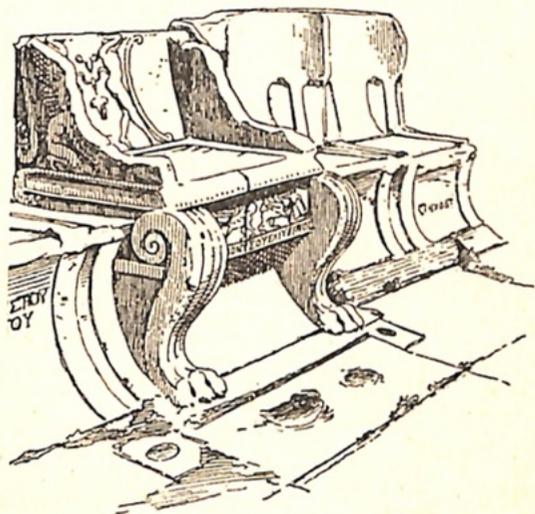


FIG. 7. — Théâtre de Dionysos : deux fauteuils d'honneur (à gauche, celui du prêtre de Dionysos).

il est vrai, que chaque spectateur apportât avec lui un coussin ; de plus, deux dispositions matérielles ingénieuses lui permettaient d'étendre en avant ses jambes ou de les replier en arrière¹.

1. D'une part, la surface horizontale de chaque gradin offre en arrière une dépression de $0^m,04$, destinée à recevoir les pieds du spectateur assis au gradin supérieur. En second lieu, la paroi

Platon porte à plus de 30 000 le nombre des places dans le théâtre de Dionysos ; mais c'est là un chiffre fantaisiste. En attribuant à chaque spectateur une largeur de $0^m,50$, M. Dörpfeld arrive à un total de 14 000 personnes environ.

L'orchestra avait la figure d'un demi-cercle, prolongé d'un demi-rayon par deux tangentes. Tout autour et extérieurement, courait un canal concentrique en pierres calcaires (largeur $0^m,91$ à $0^m,96$; profondeur $0^m,87$ à $1^m,10$), qui recevait les eaux de pluie dévalant de la cavea. Il était à découvert, sauf sur les prolongements des escaliers, où des plaques de poros formaient passerelles. Pris à l'intérieur de ce canal, le diamètre de l'orchestra est de $19^m,61$. Extérieurement, le canal à son tour est enveloppé d'un couloir, dont la largeur va croissant du milieu vers les extrémités ($1^m,25$ — $2^m,50$), et destiné au passage du public. Le sol de l'orchestra était une simple couche d'argile.

La scène de Lycurgue se composait essentiellement d'une longue salle rectangulaire (longueur $46^m,50$; profondeur $6^m,40$), qui, à ses

antérieure est creusée d'une cavité où le spectateur pouvait ramener ses jambes.

deux extrémités, projetait en avant des ailes carrées, ou paraskénia (largeur 7 mètres ; profondeur 5 mètres). Celles-ci étaient ornées, sur leur façade, de six colonnes doriques, hautes de 4 mètres à 4^m,10 (seuil et entablement compris)¹ (fig. 8). L'aspect du mur qui, en arrière,

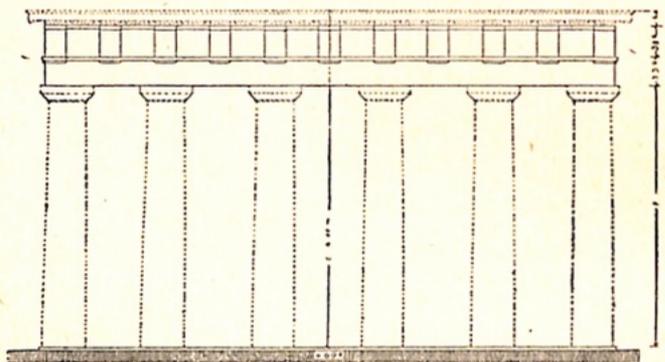


FIG. 8. — Théâtre de Dionysos : façade à colonnes de l'une des parascénies (reconstruction).

reliait les deux ailes (20^m,50 de longueur) ne peut être restitué avec certitude : c'était sans doute, comme à Érétrie, une simple paroi percée de trois portes. Entre ce mur et les ailes s'étendait un grand espace vide, ouvert seulement du côté de l'orchestra : c'est là qu'à l'époque hellé-

1. On ignore quelle était la décoration de leurs côtés : Dörpfeld y rétablit des colonnes, Fiechter des murs terminés *in antis*.

nistique s'élèvera le proskénion en pierres, décoré d'une colonnade. Mais, en ce qui concerne le iv^e siècle, il ne subsiste nulle trace d'une construction de ce genre : ce qui nous force à admettre que, longtemps encore après Lycurgue, on se borna à ériger chaque année un proskénion en bois. Sur la forme de ce proskénion, voy. p. 60. La scène de Lycurgue avait certainement un étage supérieur : une rangée de colonnes (au nombre de 10 probablement), établies dans la grande salle du rez-de-chaussée, et dont on voit encore les bases, servait peut-être à supporter cet étage (voy. p. 72). De la scène de Lycurgue on ne peut guère séparer le grand portique à colonnes, adossé à sa face postérieure (fig. 6). Bâti également au iv^e siècle, il constituait une décoration architecturale de cette face nue, en même temps qu'un refuge, en cas de pluie soudaine, pour les spectateurs.

Entre les paraskénia et la cavea s'ouvraient de chaque côté les entrées principales du théâtre, ou parodoi (largeur au point le plus étroit, 2^m,60).

Le théâtre édifié sous Lycurgue demeura à peu près sans changements pendant deux à trois siècles. Mais, à l'époque hellénistique (II^e siècle

environ avant J.-C.), il subit deux modifications importantes. L'une consista en l'érection d'un proskénion permanent en pierres, orné de colonnes, hautes d'environ 4 mètres et distantes d'axe en axe de 1^m,36. L'intervalle médian qui, par exception, avait une largeur presque double (2^m,48), était fermé par une porte à deux battants (largeur 1^m,70). A l'Ouest, dans l'entrecolonnement le plus rapproché du centre, s'ouvrait une seconde porte, large seulement de 0^m,80. Quant aux autres entrecolonnements, ils devaient, comme dans tous les proskénia en pierres que nous connaissons, être occupés par des panneaux de bois peints, ou *pinakes* (hauts de 3 mètres environ, larges en bas de 0^m,85 et au sommet de 1 mètre). Un second remaniement, dont l'intention nous échappe, réduisit de 1^m,70 environ la saillie des ailes latérales, accroissant par là même d'autant la largeur des parodoi.

Les altérations qu'éprouva, à l'époque chrétienne, le théâtre d'Athènes n'ont pour nous qu'un intérêt médiocre. Elles eurent pour objet de le transformer en un théâtre de type romain. En ce sens, la plus importante fut la construction, sous Néron, d'un logéion en pierres, haut

de 1^m,50 environ et profond de 8^m,50, qui, par suite, empiétait notablement sur l'orchestra.

Dans l'histoire du théâtre athénien, telle que nous venons de l'esquisser, est contenue en raccourci l'évolution générale du théâtre grec depuis le vi^e siècle. Elle peut se résumer très sommairement ainsi. Pendant deux siècles (jusqu'à 330 environ), le seul élément permanent du théâtre fut l'orchestra : théâtron et skénè n'étaient encore que des installations temporaires en bois¹. Nulle part, en Grèce, il n'a existé de théâtron avec gradins en pierres avant le milieu du iv^e siècle. C'est à la même date environ que furent érigées les premières skénai en pierres. Mais, longtemps encore après, le proskénion resta une simple estrade en bois. Les plus anciens proskénia en pierres ne furent construits qu'au iii^e et au ii^e siècles avant J.-C.

4. *La transition entre le théâtre grec et le théâtre romain : édifices du type gréco-romain.*

— A l'histoire du théâtre grec proprement dit il ne sera pas inutile de joindre, pour terminer, quelques brèves indications sur sa transforma-

1. Depuis la fin du ve siècle la skénè, à Athènes, reposait cependant sur des fondations en pierres.

tion graduelle en théâtre romain. Jusqu'à ces dernières années, on rattachait au type hellénistique un certain nombre d'édifices, situés la plupart en Asie-Mineure (Assos, Pergame, Magnésie, Tralles, Éphèse, Priène, Termessos, Sagalassos, Pergè, Sidè, Aspendos, Aizani, Patara, Myra, etc.). Mais une comparaison plus attentive a révélé entre ces théâtres et ceux du type hellénistique des divergences essentielles. En réalité, ils forment la transition entre le type proprement grec et le type romain, et l'on peut à juste titre les appeler *gréco-romains* (fig. 9). D'une part, c'est encore au modèle grec que leurs dispositions principales les apparentent. 1° Ils sont généralement appuyés au versant d'une colline. 2° Leur cavea excède presque toujours un demi-cercle. 3° Leur orchestra forme un cercle complet, ou, du moins, elle pourrait être complétée en un cercle, sans empiéter pour cela sur le proskénion. 4° Ils n'ont ordinairement, entre la cavea et la skènè, que des passages ouverts ou parodoi, en sorte que ces deux parties demeurent indépendantes. 5° Le bord antérieur du proskénion est toujours plus ou moins en arrière du diamètre de l'orchestra. Mais, d'autre part, les théâtres

gréco-romains s'éloignent déjà du type purement grec par plusieurs caractères nouveaux. 1° Par la décoration somptueuse de la *frons*

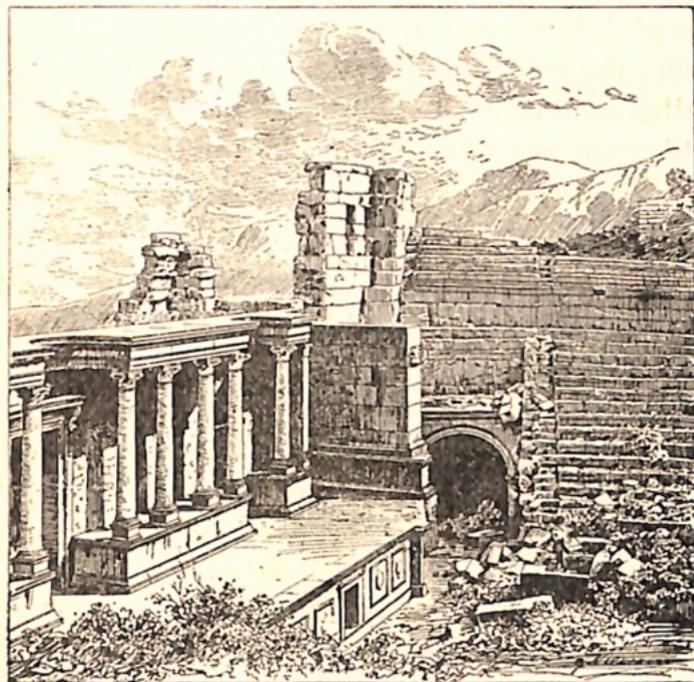


FIG. 9. — Scène du théâtre gréco-romain de Termessos, en Pisidie.

scenae. Elle se compose le plus souvent de deux ordres de colonnes superposés, avec un riche entablement, le tout formant une hauteur totale

d'une quinzaine de mètres : la porte centrale atteint 5 à 6 mètres. 2° Par l'aspect monumental de la façade extérieure, qui égale presque en richesse la *frons scenae* (12 mètres de haut à Pergé ; 23 mètres à Aspendos). 3° Par les dimensions du proskénion. Comparé au proskénion hellénistique, il offre en effet une hauteur sensiblement moindre (bien que variable, d'ailleurs : 8 pieds en moyenne), et une profondeur souvent double ou au delà. 4° Par l'aspect de la face antérieure du proskénion : un mur plein en pierres, dénué de tout ornement, y remplace la colonnade. 5° Par la différence de niveau entre l'orchestra et le premier gradin. A Termessos et à Aspendos, celui-ci domine l'arène de 0^m,60, à Sagalassos de 1 mètre. Confrontons maintenant les types gréco-romain et romain. Nous constaterons que les caractères nouveaux que nous venons de signaler dans le premier, s'ils ne constituent pas à eux seuls le second, en font cependant partie intégrante. Le type romain se distingue, en effet, par les dispositions suivantes (fig. 10). 1° La cavea y forme exactement un demi-cercle. 2° Il en est de même de l'orchestra. 3° La scène est très basse (en moyenne, 1^m,50), mais en revanche très large (13^m,20 à

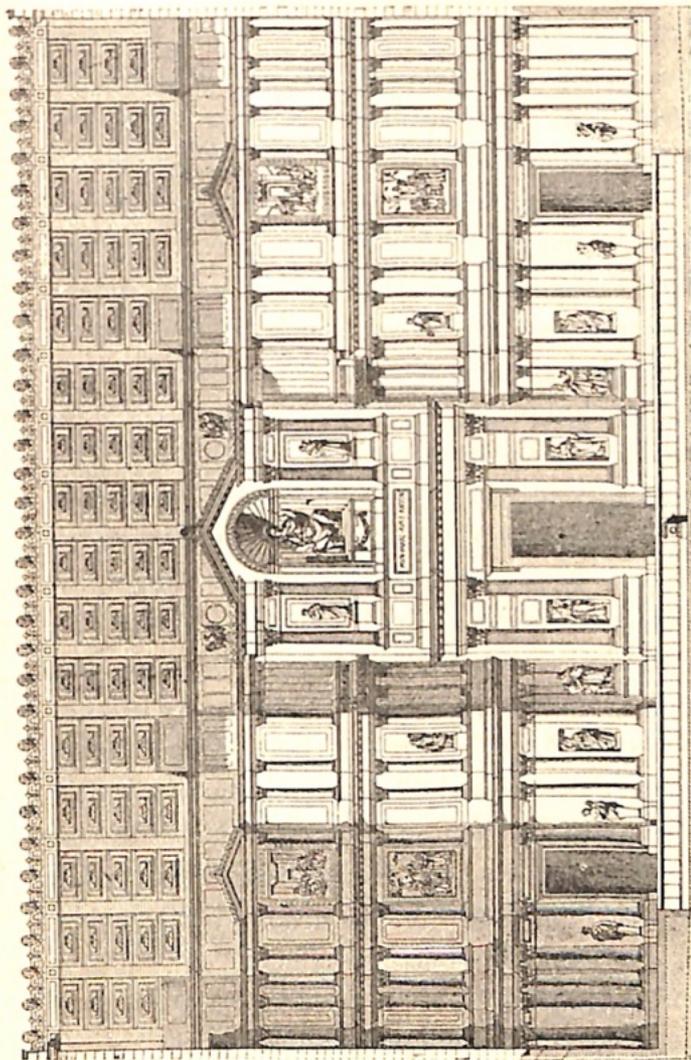


FIG. 10 — Théâtre romain d'Orange : *frons scenae* restaurée.

Orange). 4° Elle présente en avant un mur plein, sans ornement. 5° Un escalier, parfois même deux escaliers, la mettent en communication avec l'orchestra. 6° La scène élargie obstruant les anciennes parodoi, on y a substitué des passages voûtés (*vomitoria*), creusés sous les gradins. 7° Du même coup, il est devenu possible de joindre les ailes de la cavea et la scène; et ainsi l'édifice a acquis l'unité architectonique, qui lui avait jusqu'alors manqué. 8° Les théâtres romains sont en général construits en terrain plat, la masse des gradins étant supportée par de puissantes substructions voûtées, sous lesquelles rayonnent des escaliers conduisant à l'intérieur. 9° La magnificence de l'ornementation théâtrale prend chez les Romains des proportions inouïes. A Orange, par exemple, la *frons scenae* était ornée de deux ordres en marbres polychromes dans sa partie centrale et de trois ordres pareils à droite et à gauche, ainsi que sur les murs de retour; les murs eux-mêmes étaient revêtus de marbre (fig. 10). Quant à la façade extérieure (36^m,82 de hauteur), elle présentait trois étages, ayant chacun leur décoration particulière, c'est-à-dire, de bas en haut: un ordre dorique, des arcades

feintes, deux rangées de corbeaux séparées par un bandeau. Enfin le mur extérieur d'enceinte de la cavea comportait trois rangs d'arcades, surmontés probablement d'une colonnade.

Vitruve, dans son traité *Sur l'architecture* (V, 6), signale avec précision les raisons des principales divergences entre le théâtre grec et le théâtre romain. « Si nous donnons au proscenium plus de largeur que les Grecs, c'est que, chez nous, tous les artistes jouent sur la scène, l'orchestra étant réservée aux sièges des sénateurs. La hauteur du proscenium ne doit pas dépasser cinq pieds, afin que les personnes assises dans l'orchestra puissent voir tout le jeu des acteurs... Les Grecs ont une orchestra plus étendue, une scène plus reculée, un proscenium moins large pour cette raison que, chez eux, si les acteurs tragiques et comiques jouent sur la scène, les autres artistes¹ donnent leurs représentations dans l'orchestra. »

1. Ces autres artistes sont ceux que l'on appelait *thyméliques* (musiciens, chanteurs, etc.). Voy. p. 63.

CHAPITRE II

LA SCÈNE DANS LE THÉÂTRE GREC

1. *Impossibilité d'une scène haute à l'époque classique (V^e siècle-milieu du IV^e siècle).* — Dans le chapitre précédent, on s'est abstenu à dessein de faire aucune allusion à la destination du proskénion. Il est temps maintenant de revenir à ce problème, si controversé. Avant les travaux de Dörpfeld (années 1886 et suivantes), personne ne mettait en doute les affirmations concordantes de Vitruve et de Pollux à ce sujet. Vitruve, dans un passage cité plus haut, déclare que chez les Grecs « les acteurs tragiques et comiques jouent sur la scène ». Plus nette encore est la formule de Pollux (iv, 123) : « La scène appartient en propre aux acteurs, l'orchestra au chœur ». Bien que ces deux garants soient d'une époque très postérieure, on admettait leur témoignage comme valable pour le v^e siècle avant J.-C. Du reste, cette conception paraissait con-

firmée par les ruines des théâtres grecs : partout l'on y voit en effet un proskénion domi-

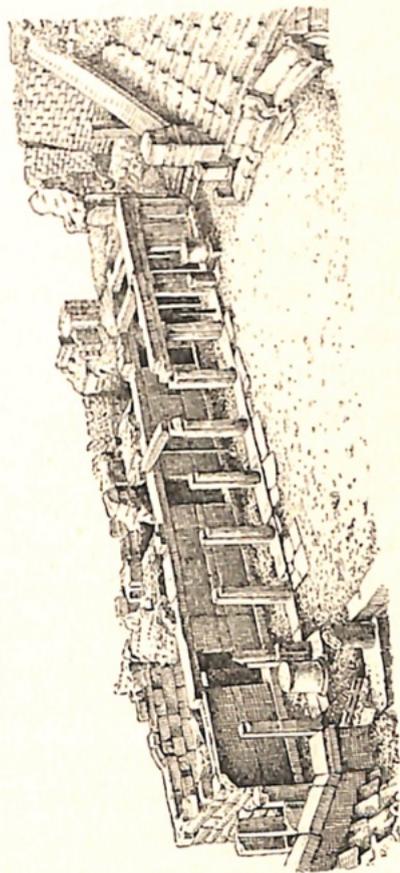


Fig. 11. — Théâtre de Priène : ruines du proskénion.

nant l'orchestra (fig. 11, 15, 16). On se représentait donc, dans le théâtre grec, les deux

groupes d'exécutants séparés normalement par une différence de niveau de 10-12 pieds. Force était bien toutefois de reconnaître que cette séparation n'était pas absolue, et que parfois les nécessités de l'action amenaient momentanément la réunion des acteurs et du chœur sur un même plan, soit sur la scène, soit dans l'orchestra. Mais pour ces déplacements, que, du reste, on estimait très rares, on supposait l'existence d'un escalier de bois, reliant les deux niveaux. Ces opinions traditionnelles doivent aujourd'hui être abandonnées. L'étude attentive des drames conservés du v^e siècle, tant tragédies que comédies, a révélé en effet que, bien loin d'être exceptionnels, les déplacements nécessaires du chœur ou des acteurs étaient un fait fréquent, qui se reproduit plusieurs fois presque dans chaque drame. Or, ainsi que l'a fait observer M. Dörpfeld, non seulement aucun théâtre grec n'offre de traces matérielles d'un escalier entre l'orchestra et le proskénion ; mais même il est interdit de supposer un tel escalier, dont la présence eût rompu et gâté l'architecture du proskénion. Et si, malgré ces raisons, on admet cependant un praticable de ce genre, d'autres impossibilités surgissent.

La hauteur moyenne des proskénia connus étant de 3 à 4 mètres au-dessus de l'orchestra, il eût fallu au minimum une vingtaine de marches pour unir les deux niveaux. Se représente-t-on, dans maintes scènes qui exigent le contact immédiat des acteurs et du chœur, le premier groupe obligé de descendre, ou le second de gravir ces vingt degrés ? Enfin l'étroitesse de la plate-forme supérieure des proskénia n'est pas une moins grave objection contre la théorie ancienne. Comment une profondeur de 2^m,50 à 3 mètres (dont il faut encore déduire l'espace nécessaire à la plantation des décors) eût-elle suffi à loger, même passagèrement, outre les trois acteurs et leur suite, les 15 choreutes tragiques ou les 24 choreutes comiques ? Une conclusion ressort invinciblement de ces faits. Comme il serait absurde d'attribuer au théâtre du v^e siècle des dispositions matérielles telles que les pièces de ce temps n'y auraient pas été jouables, nous sommes obligés de conclure qu'au temps des trois grands tragiques et d'Aristophane les acteurs se tenaient sur le même niveau que le chœur, ou plus exactement — car il importe de ne point dépasser les résultats de la discussion précédente

— à un niveau assez bas pour ne gêner en rien l'aisance et la rapidité des communications entre les deux groupes.

Où donc convient-il de situer les acteurs? Il y a lieu, croyons-nous, de distinguer à ce point de vue deux périodes. Dans la plus ancienne, qui comprend tout le v^e siècle et la première moitié environ du iv^e, nous estimons, avec M. Dörpfeld, qu'acteurs et chœur jouaient dans l'orchestra, les acteurs occupant généralement la portion la plus rapprochée de la skéné, le chœur évoluant dans le reste du cercle. Mais suit-il de là que les acteurs siégeassent exactement sur le même niveau que le chœur, de plain-pied avec lui? Nullement. Il nous paraît beaucoup plus vraisemblable qu'ils occupaient une estrade basse, de 3 à 4 marches au plus. Une telle estrade ne pouvait apporter aucun obstacle aux rapprochements des deux groupes. En revanche, plusieurs raisons graves militent en sa faveur. D'abord, c'est un besoin, un instinct, chez toute personne qui parle en public, que de se créer un piédestal pour dominer ses auditeurs; et par là s'explique, dans tous les théâtres sans exception, tant anciens que modernes, japonais même ou chinois, l'existence

d'une scène surélevée. En second lieu, l'estrade basse que nous supposons reste encore la plus simple et la plus naturelle explication des termes techniques *monter* et *descendre*, par lesquels Aristophane désigne les « entrées » et les « sorties » de ses personnages, ainsi que de l'expression « sur la scène », employée déjà par Aristote, en parlant des acteurs. Troisièmement, il serait à peu près impossible d'expliquer l'apparition soudaine du proskénion au iv^e siècle, s'il n'était pas sorti d'un embryon antérieur, en d'autres termes si l'on n'admettait pas dès l'époque précédente une estrade aussi basse qu'on voudra, mais d'où, par une évolution progressive, le proskénion haut de 3 à 4 mètres est issu. Enfin on peut ajouter, avec M. Bethe, que, du point de vue architectonique, un socle élevé de quelques marches au-dessus du sol, était le complément indispensable du large cadre, délimité par les paraskénia et par le haut de la skéné.

2. *Le proskénion hellénistique est-il un décor, comme le prétend M. Dörpfeld? Réfutation.* — Pour la période suivante, au contraire, nous ne saurions accepter en aucune mesure les idées de M. Dörpfeld. Rappelons-les brièvement. Le proskénion comprend deux parties

distinctes. D'abord, une façade antérieure, composée d'une colonnade dont les entrecolonnements étaient remplis par des panneaux peints (*pinakes*). Cette façade, construite à l'origine en bois et plus tard en pierres, c'est le *décor* devant lequel se jouaient les pièces. De bonne heure, dès la fin du v^e siècle, il s'était stylisé et tendait à se réduire à deux types, l'un pour la tragédie (palais), l'autre pour la comédie (maisons privées). C'est à cette destination que répond le proskénion. Partout il présente, en son milieu, une porte permanente; mais, en outre, rien n'était plus aisé que d'en ouvrir d'autres, en laissant vides un certain nombre d'entrecolonnements. C'est ainsi que, dans la comédie, il suffisait de la suppression de deux panneaux pour créer deux portes supplémentaires, et obtenir de la sorte l'arrière-plan que réclament la plupart des pièces de l'Ancienne et de la Nouvelle comédie, c'est-à-dire trois petites maisons à toit plat, ornées en avant de colonnes. Avait-on besoin, dans la tragédie, d'un temple ou d'un palais? Dans le premier cas, un fronton de bois posé sur le toit du proskénion, et un portique obtenu par la suppression de trois à cinq *pinakes*, réalisaient fort

simplement le décor voulu. Dans le second cas, tous les entrecolonnements ouverts donnaient au proskénion l'aspect d'un vaste portique, et la skéné plus haute, qui le dominait en arrière, figurait l'étage supérieur du palais. Les panneaux peints étant changeables à volonté, on renouvelait, chaque fois que besoin était, la signification du décor. A vrai dire, ce décor fragmenté par des colonnes dérouta d'abord nos habitudes modernes, mais il a des analogies dans l'art antique, dans certaines fresques de Pompéï, par exemple, qui d'ailleurs sont peut-être inspirées du théâtre. Aussi bien M. Dörpfeld admet-il qu'en quelques cas assez rares on ait pu recourir à l'emploi de la *scena ductilis*, grande décoration peinte, glissant sur des coulisses, qui recouvrait tout ou partie de la colonnade (voy. p. 80).

Quant à la plate-forme horizontale qui recouvre le proskénion, ce serait, au dire de M. Dörpfeld, le toit en terrasse de l'habitation figurée par le décor. Seuls y montent les personnages, dont l'action dramatique exige l'apparition *sur* le toit ou *au-dessus* du toit, en particulier les divinités descendues du ciel: c'est le *théologéion* (voy. p. 92).

Telle est, sommairement mais impartialement résumée, la thèse de M. Dörpfeld. Elle soulève, à notre avis, des objections très graves, dirimantes même. Ne retenons que les principales.

1° Si la plate-forme supérieure du proskénion n'est autre chose que le théologéion, c'est-à-dire l'endroit où apparaît exceptionnellement quelque divinité, on se demandera par quelle inconséquence les Grecs ont établi pour cet usage, non un balcon d'un à deux mètres de longueur qui eût suffi, mais une estrade longue de 30 mètres (Athènes). — 2° La hauteur du proskénion (3 à 4 mètres), nous dit M. Dörpfeld, est celle de la plupart des maisons grecques. Soit, mais en tout cas il n'y eut jamais de palais ni de temple construits à une échelle si ridiculement mesquine. Et il y a lieu d'ajouter, circonstance aggravante, que cette mesure même de 3 à 4 mètres est un maximum : dans tel petit théâtre, comme celui d'Oropos, la hauteur du proskénion s'abaisse à 2^m,50. — 3° Presque tous les proskénia n'ont qu'une porte centrale, alors que, dans la plupart des drames, l'action en exige trois. M. Dörpfeld conjecture, il est vrai, qu'en pareil cas on en créait artificiellement deux autres par la suppression de

deux pinakes. Mais n'est-il pas étrange que, pour un besoin permanent, on recourût chaque fois à une combinaison de fortune? — 4° Cette porte unique est souvent fort étroite (1 mètre de largeur à Délos). Accordons qu'elle suffit, à la rigueur, pour une habitation privée. Mais un temple et un palais ne se conçoivent pas sans une porte monumentale, à deux battants. — 5° Ni la réalité, ni les monuments figurés n'offrent, pour ainsi dire, d'exemples d'une maison grecque ornée de colonnes sur sa façade. C'est là, en tout cas, un type tout à fait exceptionnel. Il est donc erroné de prétendre qu'au théâtre une porte flanquée à droite et à gauche de deux à trois colonnes ait pu donner aux Grecs l'illusion d'une maison ordinaire. — 6° Si le proskénion représente le rez-de-chaussée d'une habitation, l'étage réclamé par la plupart des drames sera donc ce mur à larges baies, haut de six mètres, qui à Éphèse subsiste encore en arrière du proskénion (voy. p. 68). Mais alors comprenne qui peut l'architecture déconcertante d'une maison ou d'un palais qui mesure 6 mètres de hauteur à l'étage et 2^m,62 seulement au rez-de-chaussée, et où l'étage fait en arrière un brusque retrait de

trois mètres environ. — 7° Les panneaux peints qu'encadre la colonnade du proskénion mesurent communément de 1^m,25 à 1^m,50 de large sur 2 mètres à 2^m,50 de haut. Imagine-t-on l'effet piteux de peintures exécutées à cette échelle et qui prétendraient donner l'illusion du réel, c'est-à-dire de portes monumentales, d'un palais, d'un temple, d'un quartier de ville, etc. ? — 8° D'ailleurs, sur ces panneaux peints il nous est parvenu quelques documents qui permettent d'en entrevoir la vraie nature. C'est, d'une part, l'inscription qui surmonte le proskénion d'Oropos : « (Un tel), étant agonothète, (a dédié) le proskénion et les pinakes ». D'après cette dédicace, il semble bien que les pinakes, comme le proskénion lui-même, fussent un élément stable, non une décoration renouvelable à chaque représentation. La même impression résulte des inscriptions déliennes relatives au théâtre. Il y est question de la réparation ou du remplacement « des anciens pinakes des paraskénia ». Il s'agit des panneaux, tout semblables à ceux du proskénion, qui s'encadraient dans les entrecolonnements de ces deux avant-corps latéraux (fig. 8). On voit par ce texte qu'ils étaient permanents et qu'on ne les renouvelait

que pour cause de vétusté. Au total, ces deux inscriptions évoquent l'idée, non de décors mobiles et changeables, mais d'une ornementation architecturale à demeure et dénuée de toute relation avec les drames.

3. *Pour quelles raisons une scène haute est devenue possible à partir du milieu du IV^e siècle environ : décadence et disparition du chœur.* — Mais, si le proskénion n'est pas le décor du théâtre grec, il en est donc la scène. Telle est en effet notre opinion. Cette scène, nous en avons admis l'existence dès le v^e siècle, sous la forme rudimentaire d'une estrade très basse. Et c'est elle encore, croyons-nous, que nous retrouvons dans le proskénion hellénistique, mais avec des dimensions tout autres : hauteur 3 à 4 mètres, largeur 2 à 3 mètres. Que s'est-il donc passé dans l'intervalle ? En d'autres termes, pour quelles raisons une scène de telles dimensions, qui nous avait paru inconciliable avec les exigences des drames du v^e siècle, est-elle devenue possible ? C'est, par ce détour, la question du chœur dans le drame grec qui se pose.

Dans la comédie, nous pouvons suivre encore avec assez de précision les phases successives

du dépérissement, puis de la disparition du rôle choral. A la première phase appartient l'avant-dernière des pièces conservées d'Aristophane, les *Ecclésiastuses* (393/2). Le chœur y joue encore un rôle, il parle et agit. Déjà toutefois cette comédie n'offre plus de chants choraux que dans sa première partie; dans la seconde, ces chants manquent et l'indication « CHŒUR », qu'on lit après les v. 729 et 876, marque qu'à ces endroits se plaçait un intermède, c'est-à-dire un chant sans rapport direct avec l'action et variable peut-être d'une représentation à l'autre. Dans la dernière pièce d'Aristophane, le *Ploutos* (388), l'évolution est plus avancée : aucun chant choral; partout, à la place, le signe « CHOEUR » (v. 321, 626, 770, 958). Cette atrophie graduelle du chœur comique est le résultat de plusieurs circonstances : d'abord d'une évolution naturelle de la comédie qui, tendant chaque jour vers plus de vérité et de réalisme, devait fatalement éliminer un jour cet élément conventionnel; secondement aussi de la diminution générale des fortunes; et, dans une certaine mesure, enfin, de l'affaiblissement du zèle civique. Les comédies de Ménandre, récemment retrouvées, représentent une troisième phase.

Absent du drame proprement dit, le chœur n'y apparaît plus que par intermittences, dans les entr'actes, pour fournir un intermède ou un divertissement, indiqué dans le texte par la rubrique « CHŒUR ». C'était, par exemple (et peut-être même d'une façon générale), une bande de jeunes fous, camarades du personnage principal, qui, échauffés par le vin, faisaient une brusque irruption sur le lieu de l'action et auxquels les acteurs cédaient la place (*Belle aux cheveux coupés*, *Arbitrage*). En même temps que le rôle choral perdait ainsi progressivement de son importance, le nombre des choreutes devait lui-même diminuer en proportion. Cet amoindrissement a été sans doute sensible dès le IV^e siècle; mais nous n'avons sur ce point aucun renseignement. En revanche, vers les débuts du siècle suivant (années 272, 271, 270, 269), une inscription relative aux *Sotéria* de Delphes nous apprend qu'à cette fête les représentations comiques avaient exigé, en 271, huit choreutes, et les trois autres années sept seulement. Enfin, dans la dernière moitié du II^e siècle, le nombre des choreutes comiques, pour une représentation donnée à Délos, tombe plus bas encore, à quatre.

Faute de documents explicites, l'histoire du chœur, dans la tragédie, est plus malaisée à reconstituer. Cependant, dans l'ensemble, on est autorisé à admettre que l'évolution que nous venons de retracer a été également celle du chœur tragique. Il y a plus : c'est certainement à la tragédie que revient l'initiative de cette évolution. Un témoignage d'Aristote attribué en effet à Agathon, poète tragique de la fin du v^e siècle, le premier exemple de chants choraux (*embolima*) « qui n'avaient pas plus de rapport avec la pièce où ils se trouvaient qu'avec toute autre ». Et, du même texte, il résulte en outre que, du temps d'Aristote, c'était la pratique ordinaire des poètes tragiques. Il nous est parvenu, du reste, quelques fragments d'une *Mé-dée* anonyme du iv^e siècle qui confirment l'assertion d'Aristote : l'un porte l'indication d'un embolimon, « CHŒUR ». La manière de faire de ce tragique inconnu était donc celle d'Aristophane dans les *Ecclésiastiques* ou dans le *Ploutos*. Au siècle suivant, les inscriptions déjà citées de 272-269 mentionnent bien, à côté des représentations comiques données aux *Sotéria* de Delphes, des représentations de tragédies. Mais, chose surprenante, il n'y est pas question de

choreutes tragiques. L'explication la plus naturelle de ce silence, c'est évidemment, quoi qu'on en ait dit, de penser que ces tragédies furent jouées sans chœurs. En tout cas, nous avons un témoignage de Dion Chrysostome, qui prouve qu'un siècle environ plus tard (milieu du II^e s. avant J.-C.) la danse (et, par suite, sans doute les évolutions chorales) avait été supprimée des drames. Enfin les fragments de la tragédie latine, qui sont à peu près contemporains (fin du III^e siècle-II^e siècle), témoignent dans le même sens : on y voit en effet que les chœurs ont renoncé à la correspondance strophique. Un chœur réduit en nombre au strict minimum, qui chante sur place sans danse ni évolutions, qui a pour truchement ordinaire, sinon unique, son coryphée, telle est sans doute l'image du chœur tragique, à partir du III^e siècle. A vrai dire, ce n'était pas là une innovation absolue ; il est clair, par exemple, que ces troupes tragiques ambulantes que Platon nous montre, dès la fin du v^e siècle ou aux débuts du iv^e, allant de ville en ville et dressant leurs tréteaux sur la place du marché, n'emmenaient pas avec elles un chœur de 15 personnes. Elles jouaient les parties chorales des tragédies de Sophocle

et d'Euripide dans des conditions de simplification analogues à celles que nous venons d'exposer.

Ainsi donc, dès le milieu du iv^e siècle, les chœurs tragiques et comiques n'étaient plus ces amples groupes de 15 et de 24 choreutes qui, au siècle précédent, déployaient leurs mouvements compliqués sur l'étendue de l'orchestra. Et dès lors il est naturel de croire que, peu à peu, à mesure que son importance primitive diminuait, le chœur tendit à désertier l'orchestra, où il eût apparu perdu, noyé, pour se rapprocher des acteurs et monter finalement sur leur estrade. Rappelons d'ailleurs que, jusqu'à l'érection de la scène permanente de Lycurgue (vers 330 avant J.-C.), cette estrade n'eut pas forcément une hauteur invariable. La première moitié du iv^e siècle a dû être, à ce point de vue, une période de transition, de tentatives et de tâtonnements. Je croirais volontiers que, chaque année, l'architecte chargé de construire la scène s'inspirait, pour déterminer la hauteur du proskénion, de la nature et des exigences des drames à représenter. Mais, vers le milieu du iv^e siècle, après maintes variations, celle-ci s'était enfin fixée. Et le théâtre de Lycurgue ne

fit, sur ce point particulier, comme dans l'ensemble de ses dispositions, que reproduire l'état du théâtre antérieur en bois. A partir donc de 330 environ, le proskénion du théâtre d'Athènes prit une hauteur constante d'environ 4 mètres. Impossible, en effet, de supposer à cette époque une estrade basse qui eût coupé de façon inesthétique les deux colonnades latérales internes des paraskénia; de toute nécessité, la hauteur du proskénion devait être égale à celle de ces colonnades¹. Cette élévation, du reste, il importe de le remarquer, n'offrait plus aucun inconvénient, puisque désormais les deux groupes d'exécutants siégeaient au même niveau.

Reste l'objection tirée de l'étroitesse du proskénion. Mais ici encore il faut distinguer deux époques. Le proskénion que nous ont fait connaître les fouilles, c'est uniquement celui de l'époque hellénistique. Or, nous avons eu l'occasion de le dire plus haut, à Athènes la saillie des paraskénia qui l'encadrent avait été notablement réduite au ii^e siècle. Avec M. Bethe, nous croyons avoir le droit de conclure de là qu'avant cette réduction la scène athénienne

1. Voyez toutefois p. 34, n. 1.

elle-même était plus profonde. Cette profondeur peut être estimée à environ 4^m,50 ; elle suffisait amplement pour contenir les acteurs et ce qui (à partir de la seconde moitié du iv^e siècle) restait du chœur. D'ailleurs il semble prouvé, du moins en ce qui concerne la Comédie nouvelle, par un passage de l'*Arbitrage* de Ménandre, que les deux groupes se succédaient sur la scène, mais ne s'y rencontraient point¹. Dans la tragédie contemporaine il est probable que les choses se passaient de même ; ou bien, si le chœur réduit à un petit nombre de choreutes assistait à l'action, il se rangeait sur l'un des côtés du logéion. Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'aux III^e et II^e siècles (voyez p. 37) que le proskénion permanent en pierres, large de 2^m,50 à 3 mètres seulement, prit place dans la plupart des théâtres grecs. Il y a toute apparence que ce retrécissement de la scène correspondit à un nouvel amoindrissement du rôle choral, sinon à sa disparition complète, tant dans la tragédie que dans la comédie. Il importe d'ajouter que, grâce à un aménagement particulier du fond de la

1. « Retirons-nous, dit le cuisinier ; car voici une bande de jeunes fous en goguette ; mieux vaut ne pas se trouver sur leur passage » (v. 413 sqq.).

scène dont il sera parlé un peu plus bas (p. 70), la profondeur utilisable du logéion pouvait, même à cette époque, quand besoin était, être sensiblement augmentée.

La démonstration qui précède est-elle complète ? Non. Nous avons établi qu'à partir d'une certaine époque l'élévation du proskénion à 3 ou 4 mètres est devenue possible ; mais il n'importe pas moins de montrer la nécessité, ou du moins l'opportunité d'une telle élévation. Elle reste, en effet, il faut bien l'avouer, anormale. Aussi sommes-nous persuadé qu'elle tient à des nécessités extérieures au drame lui-même. On oublie trop généralement, en effet, que, dans le théâtre grec, se donnaient, outre les représentations dramatiques, des auditions *thyméliques*, c'est-à-dire lyriques et musicales dont les exécutants siégeaient dans l'orchestra. Dans ces auditions, la façade antérieure du proskénion constituait donc le mur de fond, et par suite l'acoustique exigeait que ce fond eût une certaine élévation, 3 à 4 mètres au minimum. La hauteur adoptée fut vraisemblablement un compromis entre les exigences contradictoires des représentations dramatiques et des auditions thyméliques. Ajoutons encore que,

dans celles-ci, l'étage inférieur de la skéné (*hyposkénion*) devait servir de loge aux artistes, ce qui lui imposait une hauteur minima.

4. *Origine et évolution du proskénion et particulièrement de sa colonnade antérieure.* — Dans la conception qui vient d'être exposée, et selon laquelle le proskénion est une scène, comment s'explique la colonnade qui décore sa face antérieure? Rien de plus logique et de plus simple. Nous n'avons pas, il est vrai, sur la question de documents directs. Mais un rapprochement, aussi instructif que probant, nous est fourni par une série de vases peints, provenant de Campanie et qui datent, quelques-uns peut-être de la fin du iv^e siècle, les autres de la première moitié du iii^e. Ils représentent des scènes comiques, empruntées à l'*hilarotragédie*, ou art des *phlyakes*, genre dont Rhinthon de Tarente fut le représentant le plus illustre. Or on y voit que le théâtre populaire de Campanie avait, lui aussi, comme le théâtre athénien, une scène où jouaient les acteurs. Mais, de plus — et c'est là ce qui fait pour nous l'intérêt documentaire de ces peintures — on y peut suivre pas à pas l'évolution architecturale de cette partie du théâtre. Les scènes campaniennes sont toutes des

constructions en bois. Quelques-unes même gardent un aspect des plus rudimentaires; elles ont comme supports antérieurs de simples poteaux mal équarris (fig. 12). Mais, sur d'autres vases, les poteaux ont fait place à des colonnes



FIG. 12. — Théâtre populaire de la Grande Grèce : proskénion en bois à piliers.

ou à des demi-colonnes en bois, plus ou moins élégantes (fig. 13). Parfois aussi le front de l'estrade est orné de tentures qui en dissimulent les montants (fig. 14). Nul doute que nous n'ayons là une illustration exacte de ce qui, aux siècles précédents, s'était passé à Athènes. Cette

répétition s'explique par ce qu'elle est conforme à la nature des choses. A l'origine donc, de simples étais en bois, cachés par un rideau : tel est sans doute l'aspect primitif du front de la scène grecque. Puis, par un progrès naturel de

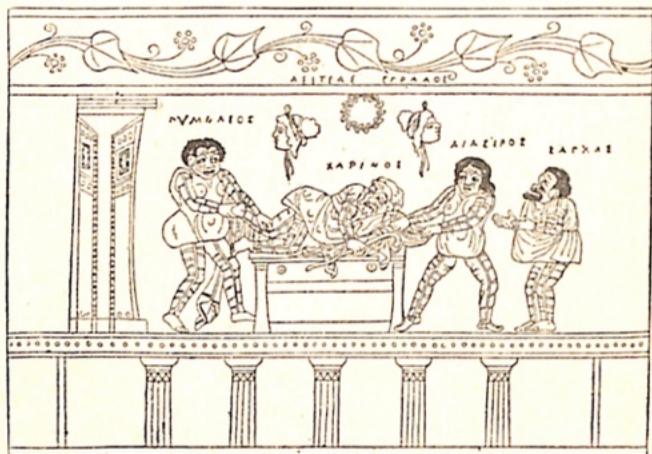


FIG. 13. — Théâtre populaire de la Grande Grèce : proskénion en bois, à colonnes doriques.

l'art, ces étais se transforment en colonnes, d'abord de bois et enfin de marbre. Dans ce dernier stade et par une pure coïncidence, il se trouva que la façade antérieure du proskénion ressemblait à une *stoa*. Mais, comme il résulte clairement de son histoire, ce n'en est pas une. La colonnade avec les panneaux peints qu'elle

encadre, ce n'est que la transformation artistique des primitifs piliers en bois, voilés par des tentures, et par conséquent elle n'a pas plus de rapport que ceux-ci avec l'action dramatique (fig. 15).

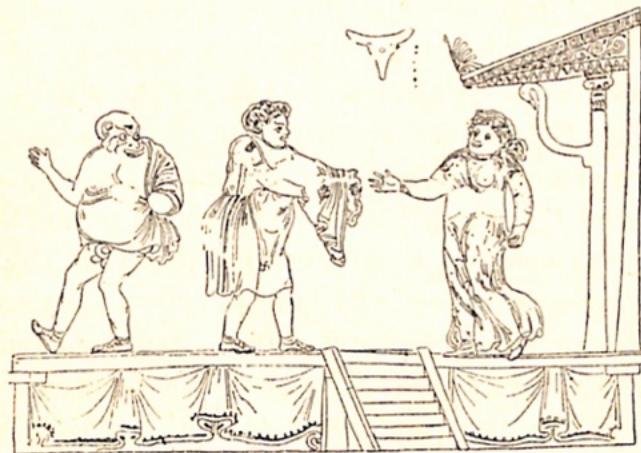


FIG. 14. — Théâtre populaire de la Grande Grèce : proskénion en bois, à escalier et piliers revêtus de tentures.

5. *Aspect du fond de la scène (frons scenae).* — Puisque le proskénion n'est pas le décor, où faut-il situer celui-ci? Évidemment, sur le haut mur qui, en arrière, ferme le proskénion, c'est-à-dire sur la *frons scenae*. A l'origine ce fut une simple cloison en bois, percée d'une ou de plusieurs portes. Dès le temps de Sophocle, on

la recouvrit de peintures, figurant des temples, des palais, etc. (voy. p. 76 et suiv.). Mais quel aspect prit le mur de fond, du jour où la scène fut construite en pierres? C'est ce que, jusqu'à ces dernières années, il était à peu près impossible d'imaginer, attendu que, dans aucun des édifices exhumés, les ruines de ce mur ne dépassaient sensiblement la hauteur du proskénion. Grâce à des constatations récentes nous sommes aujourd'hui mieux informés. Dans plusieurs théâtres hellénistiques on a pu reconstituer avec sûreté le mur de fond (fig. 15 et 16). Composé d'une série de hauts piliers en pierres, qui encadrent de vastes baies, il était presque entièrement à jour; il y avait 7 de ces ouvertures à Éphèse, 5 à Oropos, 3 à Priène. Un autre type peut être reconstruit à Délos, d'après les ruines¹. Ici la façade de la skénè s'ouvrait complètement dans toute sa longueur. Elle était encadrée seulement sur les côtés, à gauche et à droite, par deux motifs d'architecture (une couple de colonnes doriques, surmontées d'un entablement avec fronton) qu'on peut assimiler

1. Cette reconstitution est due à M. R. Vallois, *Nouv. archives des missions scientif.*, t. XXII, fasc. 3, p. 213.

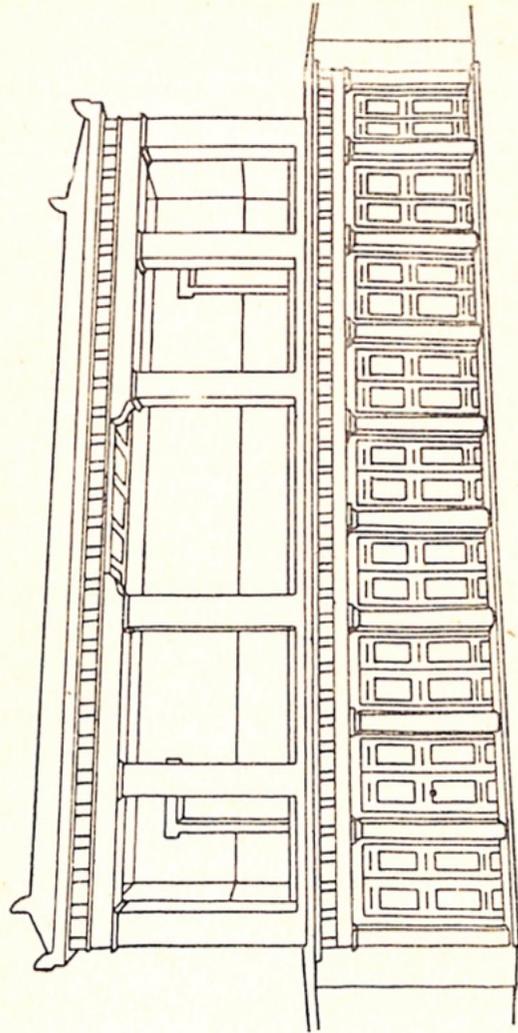


FIG. 15. — Théâtre d'Oropos : essai de restauration.

à des paraskénia et, à sa partie supérieure, par un toit reposant sur des poutrelles de marbre en encorbellement (fig. 17). En réalité et malgré ces différences, ce second type se ramène, croyons-nous, au précédent, dont il n'est qu'une variante plus ancienne. Les piliers que nous trouvons à Éphèse, à Oropos et à Priène n'en étaient pas absents, mais étant de bois, ils ont disparu. Enfin le système délien lui-même, mi-partie en pierres, mi-partie en bois, nous autorise à imaginer, toujours sur le même modèle, une construction plus primitive encore, tout entière en charpente : tel était sans doute l'aspect de la *frons scenae* à l'époque classique.

En étroite corrélation avec cette structure du mur de fond, il nous faut signaler une disposition intérieure de la skénè, qui se répète, avec quelques variantes, dans plusieurs théâtres. A Délos, les poutrelles portant le toit étaient soutenues, au milieu de leur course, par des colonnes jalonnant l'axe longitudinal de la skénè. A Oropos, Éphèse et Milet, s'élevait, à environ 1^m,30 en arrière des piliers du front, un mur intérieur parallèle. Dans les deux cas était ainsi constitué un long corridor, communiquant en arrière (par les entrecolonnements

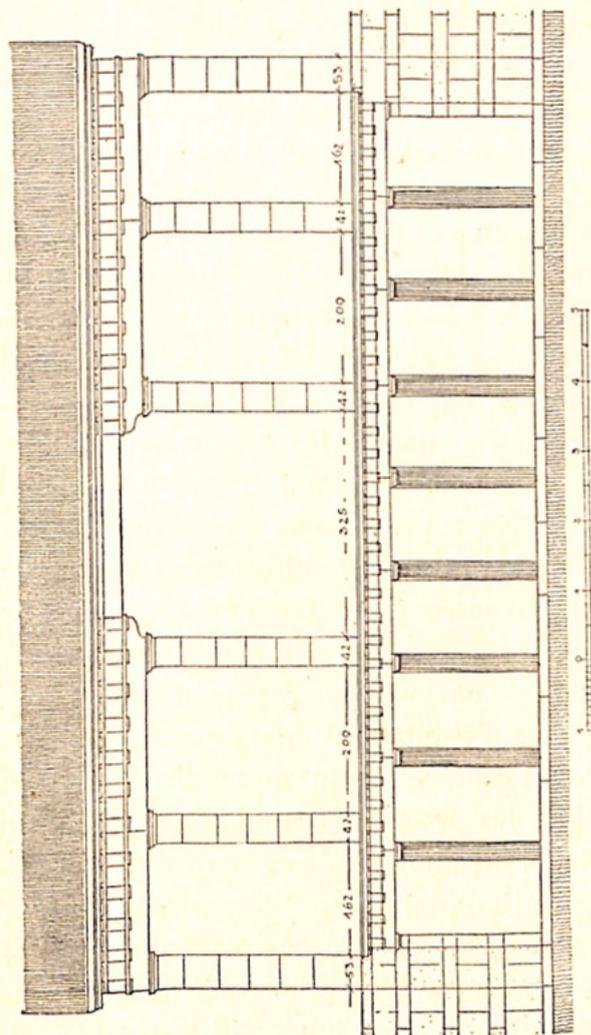


FIG. 16. — Théâtre d'Oropos : mur de fond de la scène et proskénion (reconstruction).

ou par des portes) avec le fond, et en avant avec le proskénion. Nombre de théâtres grecs présentent également dans l'axe longitudinal de la skéné un mur de refend ou des supports isolés, dont la destination était vraisemblablement la même (Athènes, Épidaure, Éréttrie, Sicyone, Élis, Ségeste, etc.). Cette combinaison d'une *frons scenae* à larges ouvertures et d'une arrière-scène parallèle offrait deux avantages pratiques, qu'il importe de signaler. Grâce à elle, le bâti soutenant les décors pouvait être établi dans l'arrière-scène de façon à ne pas empiéter sur le proskénion, dont la profondeur restait ainsi tout entière libre pour le jeu des acteurs. D'autre part, il y a dans le théâtre grec maintes scènes, qu'on peut appeler semi-intérieures, en ce sens que, bien que se passant dans l'habitation figurée par le décor, elles sont cependant vues du public. Exemples, le début des *Nuées* d'Aristophane et celui de l'*Oreste* d'Euripide, où l'on voit des personnages au lit et dormant, et chez Plaute nombre de scènes de banquet, qui reproduisent sans doute exactement les originaux grecs. On s'est souvent demandé par quel artifice de mise en scène les Grecs résolvaient cette contradiction.

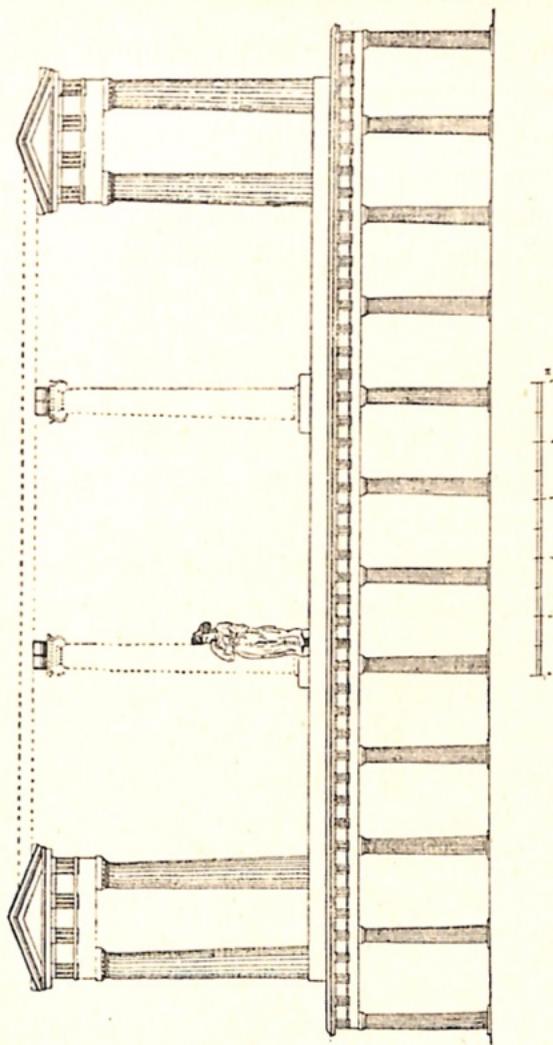


FIG. 17. — Théâtre de Délos : fond de la scène et proskénion (essai de restauration).

Très simplement, si l'on suppose la profondeur des larges baies du front aménagée en pareil cas de façon à simuler, tantôt le vestibule intérieur d'une maison, tantôt la partie antérieure d'une des pièces de cette maison, chambre à coucher, salle à manger, etc.

CHAPITRE III

LES DÉCORS

1. *Les décors au V^e siècle.* — C'est uniquement par les quatre plus anciennes pièces d'Eschyle, antérieures à l'*Orestie* (458), qu'on peut se faire quelque idée du décor rudimentaire de la tragédie à ses débuts. Dans ces pièces, l'action se jouait encore, comme dans le dithyrambe, à l'intérieur de l'orchestra (p. 104). Le décor était exclusivement *massif*, c'est-à-dire matériellement figuré par un bâti en bois : dans les *Suppliantes*, c'était un autel monumental en l'honneur des quatre divinités argiennes, Zeus, Apollon, Poseidon et Hermès ; dans les *Perses* (472), le tombeau imposant du roi Darius ; dans les *Sept* (467), un autel commun aux huit divinités protectrices de Thèbes, encadré entre deux tours du rempart ; dans *Prométhée*, la cime d'un rocher¹. A l'origine,

1. Il faut faire des réserves pour le *Prométhée* qui, sous sa

aucun arrière-plan sans doute ne fermait l'horizon derrière les personnages. Mais il n'en était plus ainsi déjà dans les *Perses* ; car une allusion précise au palais du Sénat, accompagnée d'un geste indicateur (v. 141), atteste que cet édifice y était réellement représenté. Ce n'était probablement qu'une cloison de bois, percée d'une ou de plusieurs portes. Un grand progrès fut réalisé vers 465 par l'invention des décors peints due, selon Aristote, à Sophocle. Eschyle, dans ses dernières pièces, mit à profit l'invention de son jeune rival : une *scène*, exécutée pour lui par le peintre Agatharchos de Samos, était restée célèbre. En tout cas, l'influence du décor peint est manifeste dans *Orestie*. Pour la première fois en effet le lieu de l'action est nettement indiqué : palais dans *l'Agamemnon* et les *Choéphores*, temple dans les *Euménides*. Ce décor, c'est la paroi antérieure de la tente d'habillement, peinte directement, ou (hypothèse plus probable) recouverte d'une toile peinte mobile : au centre un palais ou un temple, à droite et à gauche des

forme actuelle, n'est pas, croyons-nous, la pièce qu'avait écrite Eschyle, mais un remaniement de cette pièce.

annexes, en tout trois portes. Ce que nous savons de la peinture grecque au temps d'Agatharchos ne permet guère cependant de croire que, dans ces premiers essais de décoration, l'art de la perspective eût quelque part : de simples teintes plates rendaient sans doute tant bien que mal la couleur réelle des objets. Mais la décoration théâtrale fit par la suite de très rapides progrès, grâce aux travaux théoriques de savants, tels qu'Anaxagore et Démocrite. Dès avant la fin du v^e siècle, nous connaissons des spécialistes renommés comme *skénographes*, Apollodore d'Athènes et Clithène d'Érétie.

2. *Le décor de fond. Principaux types, tragique, satyrique, comique.* — Le décor de fond dans la tragédie classique, autant qu'on peut le reconstituer d'après les pièces subsistantes, se ramène à quatre types principaux.

1^o *Le temple.* Au centre s'élevait l'édifice proprement dit : les textes font allusion au portique à colonnes, exhaussé sur plusieurs degrés, et à la décoration sculpturale du fronton. A droite et à gauche s'étendaient des annexes, de signification variable (habitation des prêtres, bois sacré, clôture du *téménos*, etc.).

2^o *Le palais.* Comme il n'existait point, dans

la démocratique Athènes, de demeure princière, le théâtre avait dû adapter conventionnellement à cet usage le temple. Le palais de théâtre se composait normalement de trois parties, ayant chacune leur porte : au centre, la demeure royale ; sur les côtés, le gynécée et l'appartement des hôtes. Ces deux annexes types pouvaient, naturellement, être remplacées à l'occasion par d'autres plus appropriées à l'action.

3° La *tente*. Il s'agit de la tente d'un chef d'armée en campagne. C'était un baraquement très spacieux, peut-être décoré sur le devant (comme déjà chez Homère) d'un portique, et flanqué à droite et à gauche de logements plus modestes pour les serviteurs et pour les femmes.

4° Le *paysage*, soit marin, comme dans le *Philoctète*, soit rustique, comme dans *Œdipe à Colone* et *Électre* (d'Euripide). Voyez plus bas ce qui est dit du drame satyrique.

Dès le v^e siècle, le décor comique représentait le plus ordinairement des habitations privées. Ces habitations étaient en nombre variable, selon les nécessités de l'action : trois, deux, une. Quand il y en a moins de trois, on doit imaginer, pour la symétrie, une ou deux

annexes latérales appropriées au sujet et qui, du reste, sont parfois signalées dans les textes. Il est des comédies dont l'action se transporte subitement d'un lieu en un autre : par exemple, de la ville à la campagne (*Acharniens*), de la terre aux enfers (*Grenouilles*), ou de la terre au ciel (*Paix*). Mais cela n'implique ni décor merveilleux ni changements à vue. On usait simplement, à ce qu'il semble, en pareil cas, du décor simultané, c'est-à-dire que, par une convention naïve, qui se répétera plus tard dans le théâtre du moyen âge, les divers lieux de l'action, si éloignés qu'ils fussent dans la réalité les uns des autres, étaient figurés d'avance et côte à côte sur la scène. En sorte que la ville y voisinait avec la campagne, la terre avec le ciel ou les enfers. Les maisons de comédie, comme celles de la réalité, comportaient un rez-de-chaussée et un étage à toit plat praticable (sur lequel apparaissent souvent les personnages), des balcons et des fenêtres. Avec le temps, ce décor devint typique. Presque toutes les pièces de la Comédie nouvelle ont pour cadre invariable une rue ou une place, que bordent les habitations des personnages intéressés à l'action. Dans la comédie, comme dans la tragédie,

le décor dit *satyrique* était aussi quelquefois usité (*Oiseaux* d'Aristophane).

Le décor satyrique était formé, selon Vitruve, « d'arbres, grottes, montagnes, et de tous les autres objets naturels » ou, comme il dit ailleurs encore, « de ports, promontoires, rivages, fleuves, sources, ruisseaux, sanctuaires, bois et collines ». D'après cette énumération, comme aussi d'après les indications concordantes des drames satyriques que nous connaissons, on peut distinguer deux formes principales de décor satyrique : le paysage marin et le paysage rustique. Le premier cadre convient, par exemple, au *Cyclope* d'Euripide : l'action s'y passe au bord de la mer, au pied de l'Etna, devant la caverne habitée par Polyphème. Les *Ichneutes* de Sophocle, d'autre part, réclament un paysage champêtre, dont les éléments principaux sont une caverne, probablement souterraine, et un bosquet.

Par quels moyens matériels ces divers décors étaient-ils obtenus ? Vraisemblablement à l'aide de châssis peints, appliqués contre la façade de la skéné et glissant sur une coulisse. Toutefois les dimensions considérables de ces châssis (plus de 20 mètres de long au théâtre

d'Athènes, par exemple) les eussent rendus difficilement maniables. Il n'est donc pas impossible qu'on ait eu recours dès le v^e siècle à ce que les Latins appelaient la *scena ductilis*, décor formé de deux parties verticales exactement raccordées, qui se tiraient l'une à droite, l'autre à gauche. Peut-être même les Grecs connaissaient-ils déjà un autre perfectionnement qui, lui aussi, cependant, n'est attesté qu'à Rome. On superposait verticalement une série de toiles, courant sur des coulisses parallèles, en sorte que, un décor disparaissant, derrière lui se montrait un décor nouveau. Quel que fût le moyen employé, il est sûr qu'un renouvellement rapide du décor était, dans certains cas, nécessaire : 1^o Souvent entre deux pièces consécutives. Exemple, la trilogie présentée par Euripide, en 431 : *Médée*, *Philoctète*, *Dictys*. Tandis que l'action de la première et de la troisième pièces se passait devant un palais, la seconde exigeait un paysage marin ; 2^o Presque toujours entre la trilogie tragique et le drame satyrique qui lui faisait suite. Il est probable, en revanche, que, quand l'action, dans deux tragédies successives, avait lieu devant un temple ou devant un palais, le décor de fond restait

le même : la substitution de quelques accessoires (et peut-être aussi la révolution des deux *périactes* ou d'une seule¹) suffisait pour prêter à ce temple ou à ce palais une signification nouvelle. Quant aux changements à vue, au cours d'une même pièce, ils paraissent avoir été sans exemple dans la comédie (voy. p. 79) et fort rares dans la tragédie.

3. *Le décor latéral ou périactes; les entrées latérales.* — A partir d'une époque indéterminée, le décor central fut complété sur les côtés par un dispositif, appelé *périactes* (décors tournants). C'étaient deux hauts prismes triangulaires, pivotant autour d'un axe, et dont chaque face portait un décor différent, se raccordant au sujet central. Grâce à eux, on disposait sur chaque côté de deux changements à vue. Il existait à ce sujet une curieuse convention. Ou bien, le motif central restant immuable, les deux *périactes* tournaient à la fois : on admettait alors un renouvellement total de la scène. Exemple, les *Euménides* d'Eschyle, où l'action, qui d'abord se passe devant le temple d'Apollon à Delphes, est subitement transportée à Athènes

1. Voy. le paragraphe suivant.

devant celui d'Athènes. Ou bien, la *périacte* de droite pivotait seule : ce qui indiquait une modification, partielle seulement, du lieu de l'action. Exemple, l'*Ajax* de Sophocle, qui a pour décor général la tente militaire du héros, à l'exception cependant d'une scène, celle du suicide, qui a lieu à quelque distance, dans un bois solitaire. Il ne semble pas que la *périacte* de gauche ait jamais évolué seule : ce qui tient évidemment à la signification locale conventionnelle attribuée aux entrées latérales (voy. plus bas, p. 84). Bien que l'opinion contraire soit aujourd'hui plus en faveur, nous inclinons à croire personnellement que les *périactes* étaient d'usage courant dès le v^e siècle. En effet, plus d'une des tragédies subsistantes suppose un décor latéral, qui ne pouvait guère être réalisé autrement, ce nous semble, qu'à l'aide de ce dispositif. Dans l'*Électre* de Sophocle, où la toile de fond figurait l'acropole de Mycènes, par quel autre moyen eût-on représenté en perspective Argos, sise à dix kilomètres environ plus au Sud? Dans l'*Ion* d'Euripide, le bosquet de lauriers qui borde, sur l'un des côtés, le temple delphique? Dans son *Hélène* (dont le décor central montrait le palais du roi

de Pharos), le cours lointain du Nil ? Bosquet et fleuve étaient peints sans doute sur une périacte. Vitruve nous apprend, d'ailleurs, que c'étaient là les sujets ordinaires de ces peintures latérales : montagnes, mers, fleuves, etc. Faut-il ajouter que la simplicité même de cet appareil est déjà, par elle-même, un indice d'ancienneté ?

Le lieu de l'action figuré par le décor (temple, palais, tente, maisons privées, grotte, etc.) était accessible aux acteurs, non seulement par les portes ou ouvertures du fond, mais encore par des entrées latérales. C'est par ces couloirs qu'entraient et sortaient tous les personnages venant de l'extérieur. Une convention, née des conditions topographiques du théâtre athénien, en réglait l'usage. Comme le spectateur, faisant face à la scène, y avait à sa droite le port du Pirée et la place du marché, à sa gauche les faubourgs et la campagne attiques, le côté droit et le côté gauche symbolisèrent, par une conséquence naturelle, l'un le voisinage immédiat, l'autre l'étranger. Par le premier côté donc débouchaient les personnes arrivant de quelque quartier de la ville ou du port ; par l'autre, les habitants de la campagne ou les étrangers venus par la voie de terre. Il est à

présumer, du reste, que les peintures des périactes précisaient aux yeux cette signification. Dans beaucoup de cas, on peut imaginer au centre du décor quelque édifice, à droite la rue ou le quartier dont il faisait partie, à gauche en perspective la campagne limitrophe ou même quelque site plus éloigné. A quelle date s'est établie cette signification locale des entrées latérales ? Il ne semble pas qu'elle régisse encore la tragédie ni la comédie du v^e siècle. Ce n'est qu'au temps de la Comédie nouvelle qu'elle prit vraisemblablement force de loi. Et d'Athènes, cette convention s'étendit à tous les théâtres, grecs d'abord, romains ensuite. Elle est observée dans les pièces de Plaute et de Térence.

4. *Le rideau.* — Le théâtre romain avait un rideau (*aulaea*). A l'inverse de celui de nos théâtres modernes, il s'abaissait au début de la représentation et disparaissait dans une fente longitudinale pratiquée sur le devant du logéion ; à la fin, il remontait pour fermer la scène. Toutefois, à Rome même, le rideau n'avait été introduit que tardivement (133 av. J.-C.). En ce qui concerne le théâtre grec, la question est très controversée. D'une part, aucun texte classique,

quoi qu'on ait pu prétendre, n'y fait allusion ; et l'on n'a découvert dans aucun théâtre grec de vestiges d'un tel dispositif. Mais, par contre, plusieurs tragédies et comédies semblent le réclamer impérieusement : j'entends celles où la scène initiale nous montre les personnages dans une attitude, qui est la prolongation d'un état antérieur (*Agamemnon* d'Eschyle, *Oreste* d'Euripide, *Nuées* d'Aristophane). Quelle que fût la complaisance d'imagination des spectateurs du v^e siècle, on croira malaisément, par exemple, que dans l'*Oreste* un lit fût apporté d'abord sur la scène, qu'Oreste s'y couchât, que sa sœur Électre vint s'installer à son chevet et qu'une fois tous ces préliminaires accomplis sous les yeux du public, elle prit enfin la parole pour déclarer que son frère et elle étaient depuis six jours dans cette situation. En résumé, nous concluons que les Grecs n'avaient pas de rideau permanent, fermant la scène, mais que toutefois, dans maints cas analogues à celui dont nous venons de parler, ils usaient d'un paravent ou écran provisoire, derrière lequel les personnages prenaient l'attitude requise et qu'on enlevait au début de la pièce.

CHAPITRE IV

MACHINES ET PRATICABLES.

Sur les machines et les praticables usités dans le drame grec, nous avons un assez grand nombre de renseignements. Malheureusement, comme pour l'histoire du décor, ce qui manque le plus ici, ce sont les dates précises. Bien souvent, il est impossible de dire si telle machine, qui nous est signalée par les anciens, était déjà connue à l'époque classique.

1. *L'ekkykléma*. — Le décor de tout drame grec figurait presque invariablement la façade extérieure d'une habitation : c'est devant cette façade que se passait l'action. Pour rendre néanmoins visible au public tel événement qui avait lieu à l'intérieur, un appareil spécial avait été inventé, qu'on appelait *ekkykléma* (machine roulante). Il servait tout particulièrement à extérioriser les scènes de meurtre. Par l'une des portes du fond sortait une plate-forme, por-

tant tous les personnages, meurtrier et victimes : c'était, en quelque sorte, la chambre du crime qui venait s'offrir aux regards du public. Le mécanisme de l'ekkykléma est malheureusement mal connu. Il semble bien qu'il y en eût deux sortes. D'après les descriptions concordantes de plusieurs scholiastes, on peut se représenter l'une de la façon suivante. Supposons la porte centrale du mur de fond munie en arrière d'une plate-forme horizontale semi-circulaire, roulant sur des roues basses ; admettons en outre que cette porte pivote autour d'un axe vertical, fixé en son milieu ; puis faisons décrire à ce dispositif un demi-cercle : la porte viendra présenter aux spectateurs, au lieu de sa face externe, sa paroi interne ainsi que la plate-forme y adhérente, sur laquelle auront d'avance pris place les acteurs. Les dimensions maxima de cette plate-forme étaient, naturellement, déterminées par la largeur de la porte et par la profondeur du logéion : c'est ainsi, par exemple, qu'à Éphèse (où l'ouverture centrale a 4 mètres) l'ekkykléma offrait une surface semi-circulaire de 4 mètres de diamètre sur 2 mètres de rayon. Au dire de Pollux, une machine de ce genre était établie (ou pouvait

l'être) derrière chacune des trois portes du fond. Il semble prouvé toutefois par d'autres textes anciens qu'on usait aussi pour la même fin d'un mécanisme plus simple : c'était également une plate-forme à roues, mais qui, au lieu d'exécuter un mouvement rotatoire, était simplement poussée en avant par l'ouverture de la porte, puis ramenée en arrière. Elle a laissé, semble-t-il, des traces au théâtre d'Érétrie : à l'intérieur de la skéné se voient encore, à la hauteur du proskénion, deux ornières parallèles, dont l'écartement est de 2^m,50 et qui se dirigent vers la porte centrale de la *frons scenae*. C'est vraisemblablement à cette seconde machine qu'on réservait le nom spécial d'*exostra* (d'un verbe grec qui signifie « pousser en dehors »). D'après une inscription de Délos, il aurait aussi existé une *exostra* à l'étage supérieur. L'ekkykléma était connu dès 458 avant J.-C., date de l'*Orestie* d'Eschyle. C'était un artifice fort naïf, et l'on comprend qu'il ait été jugé tel, dès que le goût du public fut devenu plus exigeant. Aussi renonça-t-on assez tôt à en faire usage : nous n'en connaissons aucun exemple certain après 420.

2. *Machines à apparitions : la méchanè et le*

théologéion. — Avec l'ekkykléma la plus importante des machines usitées dans le théâtre grec était la *méchanè*, ou « machine à voler ». Elle servait, dit un ancien, « à faire voir dans les airs les dieux et les héros, les Bellérophon et les Persée ». Plus exactement, elle montrait les personnages, planant immobiles dans les airs, ou descendant sur la terre, ou montant au ciel. On l'appelait aussi *aioréma* (appareil élévatoire) et *géranos* (grue). Ce dernier nom nous permet de la reconstruire dans ses éléments essentiels. Il lui venait, comme à nos grues modernes, de l'une de ses pièces les plus apparentes : l'arbre incliné, lequel en effet offre une vague ressemblance avec le long cou de l'oiseau du même nom. Toutes les autres pièces de l'appareil sont, du reste, citées incidemment dans les textes anciens : le treuil (c'est à cet organe moteur que fait allusion le nom de *méchanè*), les câbles glissant sur une moufle fixée au sommet du bras incliné, enfin le crochet terminant ces câbles et auquel on suspendait les fardeaux. Ce sont là, aujourd'hui encore, les éléments constitutifs de toute machine élévatoire. La puissance de la *méchanè* était assez limitée : dans aucun des exemples que nous

connaissons, elle n'a à soulever plus de trois personnes¹. Le corps de l'appareil était situé à l'étage supérieur de la skéné, du côté gauche, derrière le mur de fond ; le bras porteur de la moufle, dissimulé sans doute aux regards par l'avance du toit, passait par une ouverture de ce mur. Pour rendre les câbles invisibles, on les peignait, semble-t-il, en noir ou en gris. L'extrémité de la *méchanè*, destinée à soulever les personnages, prenait diverses formes, appropriées aux exigences des drames : chars volants, chevaux ailés et autres montures fantastiques. A l'occasion aussi, l'acteur, suspendu directement au crochet terminal par une ceinture et des courroies, semblait voler par ses propres moyens dans les airs. Il n'est pas certain (bien qu'il y ait quelques indices en ce sens) qu'Eschyle ait connu la *méchanè*. Sophocle n'en a fait

1. Abstraction faite du *Prométhée* d'Eschyle, où le chœur des Océanides (12 ou 15 personnes) descend sur un char ailé, et où le dieu Okéanos arrive monté sur un coursier fantastique. Il est probable que, dans les deux cas, il y avait simplement glissement horizontal sur roues du char et de l'animal par poussée en avant et traction en arrière, le trajet aérien étant supposé avoir eu lieu antérieurement. J'emprunte cette explication à une étude restée inédite de M. Maurice Croiset sur la mise en scène du *Prométhée*, mais qu'il avait bien voulu me communiquer. Voy. p. 75, n. 1.

usage qu'une fois, dans son *Philoctète*, joué en 409. Au contraire, plus de la moitié des tragédies subsistantes d'Euripide se terminent par l'intervention d'un « deus ex machina ». Aristophane, comme il avait fait pour l'ekkykléma dans les *Acharniens* et dans les *Thesmophoriazuses*, a parodié dès 421, dans la *Paix*, la méchanè. L'emploi le plus ancien de cet appareil que nous connaissions se place en 431, date de la *Médée* d'Euripide ; mais il se peut que l'invention en soit sensiblement antérieure.

La méchanè n'était pas le seul appareil qui servit aux apparitions divines. Elles se produisaient également à l'aide du *théologéion* (parloir des dieux). « Du théologéion, qui est situé au-dessus de la skénè, apparaissent dans les hauteurs les dieux ; exemple, Zeus et ceux qui l'entourent dans la *Pesée des âmes* » (Pollux). Dans la pièce d'Eschyle à laquelle fait ici allusion Pollux, on voyait en effet Zeus, pesant dans les plateaux d'une balance les destinées ennemies d'Achille et de Memnon, et à ses côtés les deux mères, Thétis et l'Aurore, agenouillées et suppliantes. Cet exemple est instructif. Il prouve que le théologéion ne montrait pas, comme la méchanè, les dieux en mouvement dans les

airs ; il entr'ouvrait momentanément le ciel, leur séjour, aux regards des mortels. Il convient sans doute de se le représenter sous la forme d'un balcon aérien, dominant le palais ou le temple, et entouré d'un décor de nuages. La divinité venait-elle d'elle-même se placer sur ce balcon, ou bien, comme on l'a parfois supposé, y était-elle amenée soudain par un appareil mécanique ? Dans le second cas, il y aurait lieu d'identifier le théologéion avec l'exostra établie à l'étage supérieur. Quoi qu'il en soit, fort rares sont les scènes du théâtre grec qui supposent l'emploi du théologéion. Comme c'était un expédient assez primitif, il y a tout lieu de croire qu'il avait précédé la méchanè, et qu'après l'invention de celle-ci, beaucoup plus apte à donner l'illusion, il est peu à peu tombé en désuétude.

Généralement, les apparitions de divinités dans le théâtre grec étaient accompagnées d'éclairs et de tonnerre. Le fracas du tonnerre était simulé au moyen d'un appareil spécial, dont nous parlerons plus loin. Quant aux éclairs, il est à croire que, comme dans le théâtre d'automates, décrit par Hiéron, ils étaient simplement figurés par la peinture. En même

temps qu'apparaissait dans les airs la divinité, une révolution de la périacte de gauche amenait en vue une face du prisme, représentant un ciel d'orage, sillonné par la foudre.

3. *La distégie*. — La *distégie* (ce mot signifie proprement « second étage ») était un praticable, grâce auquel les personnages pouvaient, quand les besoins de l'action le demandaient, accéder soit au toit, soit aux fenêtres de l'étage supérieur de l'habitation figurée par le décor. Rien de plus fréquent que les apparitions du premier genre dans la tragédie et dans la comédie. Comme les maisons réelles, les maisons de théâtre étaient supposées avoir un toit en terrasse, abordable par un escalier intérieur. C'est sur ce toit que, dans les *Phéniciennes* d'Euripide, montent Antigone et son pédagogue pour contempler le déploiement de l'armée thébaine ; c'est là que, dans son *Oreste*, se sont retranchés Oreste, Pylade et Électre, entraînant comme otage Hermione. De même, dans les *Acharniens* d'Aristophane, c'est de cette terrasse que la femme de Dikéopolis regarde défiler la procession des Dionysies champêtres ; dans les *Guêpes*, Bdélycléon y fait son lit pour mieux surveiller les projets d'évasion de son père.

Etc. D'autres fois, et particulièrement dans la comédie, c'est aux fenêtres de l'étage supérieur que se montrent les personnages. Exemples, la jeune fille et la vieille femme qui, dans les *Ecclésiastiques* d'Aristophane, aguichent, chacune de son côté, un éphèbe passant dans la rue. C'est aussi par l'une de ces fenêtres que, dans les *Guêpes*, le vieux juge essaie de déguerpir. Qu'il s'agit, d'ailleurs, de toit ou de fenêtres, l'installation matérielle de la distégie était chose très simple. Dans le premier cas, il suffisait d'une plate-forme de bois, établie au sommet du décor, dans l'intervalle séparant les deux plans verticaux de ce décor et de la skéné. Dans le second cas, il n'y avait qu'à faire coïncider les fausses fenêtres du décor avec les baies de la skéné, en installant en arrière un plancher praticable.

4. *Escaliers souterrains et trappes. Machines diverses*. — Le théâtre grec avait aussi des machines pour amener des enfers les dieux souterrains ou les fantômes des morts. Elles étaient, selon Pollux, de deux sortes. Celle qu'on appelait « l'escalier de Charon » était une simple échelle, par où l'acteur surgissait du sous-sol. Les *anapiësmata*, plus perfectionnés, devaient,

d'après l'étymologie même du mot, être des trappes mobiles, qui élevaient mécaniquement les personnages. A l'époque primitive, où la décoration était encore entièrement massive, l'établissement de l'un ou de l'autre de ces appareils n'offrait aucune difficulté pratique. Dans les *Perses* d'Eschyle, par exemple, où l'Ombre du roi Darius sort de son tombeau, l'acteur se tenait simplement caché jusqu'au moment voulu à l'intérieur de ce monument (auquel on doit attribuer, au moins, une hauteur d'homme); et l'apparition n'exigeait qu'une échelle et un couvercle mobile. De même, dans la période post-classique, rien n'était plus facile que d'installer, en dessous d'un logéion haut de 3 à 4 mètres, l'échelle de Charon ou les anapiesmata. Mais comment s'y prenait-on à l'époque intermédiaire (v^e et iv^e siècles), où la peinture avait remplacé la décoration massive, et où le proskénion n'avait encore qu'une très faible élévation? Une constatation faite par M. Dörpfeld au théâtre d'Athènes apporte, semble-t-il, l'explication cherchée. A une date très ancienne (iv^e, peut-être v^e siècle), le rocher y avait été entaillé en avant de la skéné suivant une ligne droite, jusqu'à une profondeur de plus de 2 mètres.

Cette excavation, qui fut par la suite remblayée, devait se trouver au-dessous du logéion bas que nous avons supposé pour cette époque. Il est donc naturel d'y situer l'emplacement des échelles et trappes souterraines¹.

Pollux nomme encore quelques autres machines, mais sans les décrire. L'*hémikyklion* tirait son nom de sa forme et servait à faire voir (sans doute en perspective) « quelque partie éloignée d'une ville, ou des nageurs au milieu des flots ». Le *strophéion* était une machine à apothéose : il montrait « les héros changés en divinités ». Enfin de l'*hémistrophion* Pollux ne nous a transmis que le nom. Il est fort probable, du reste, que ces machines ne se sont introduites au théâtre qu'à l'époque romaine ou tout au plus alexandrine, c'est-à-dire alors que les spectacles scéniques s'adressaient surtout aux yeux et avaient dégénéré en féeries.

1. A la vérité, on a découvert dans plusieurs théâtres grecs (Érétrie, Sicyone, Magnésie du Méandre, Tralles) des corridors souterrains partant de la skéné et aboutissant dans l'orchestra. Mais aucun, sauf celui d'Érétrie, ne semble avoir été praticable, et à Athènes il n'y en a jamais eu. Ils servaient donc à d'autres usages qu'aux apparitions.

DEUXIÈME PARTIE
LES CONCOURS DRAMATIQUES

CHAPITRE PREMIER

OCCASIONS DES REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES A ATHÈNES : LES FÊTES DIONYSIAQUES

1. *Caractère religieux du drame athénien.* — En Grèce, les représentations dramatiques n'étaient point des jeux purement profanes. Issues du culte de Dionysos, elles avaient été à l'origine un acte, un rite de ce culte. Et ce caractère religieux ne s'effaça jamais complètement. C'est pourquoi les deux théâtres urbains d'Athènes portaient le vocable du dieu, théâtre de Dionysos et théâtre Lénéaïque, et s'élevaient sur un terrain qui lui était dédié. Tout délit commis au théâtre revêtait la gravité d'un sacrilège et la personne des exécutants était sacrée. Prêtres et prêtresses des divers cultes athéniens, assis à des places réservées, assistaient en corps aux représentations ; au prêtre de Dionysos Éleuthéreus appartenait le siège

d'honneur, un fauteuil de marbre magnifiquement sculpté au milieu du premier rang (fig. 7). Et le dieu lui-même, figuré par sa statue qu'on avait transportée la veille dans l'orchestra, semblait présider en personne à la cérémonie. La conséquence naturelle de ce caractère religieux, c'est que les représentations scéniques n'avaient lieu en Attique que trois fois l'an, à l'occasion des fêtes ou, du moins, de certaines fêtes de Dionysos.

Les solennités dionysiaques, dans lesquelles le drame tenait une place, étaient : les *Dionysies de la ville* (ou *Grandes Dionysies*), les *Lénéennes*, et les *Dionysies des champs*¹.

2. *Les Dionysies de la Ville, ou Grandes Dionysies*. — Les Dionysies de la ville, célébrées au printemps (fin mars), étaient, après les Grandes Panathénées, la plus magnifique des fêtes athéniennes. On y accourait de toutes les parties du monde grec. Elles duraient six jours. Le programme comportait :

1^o Une procession, qui occupait tout le premier jour et dont l'objet était d'extraire de son

1. Il existait une quatrième fête dionysiaque, les *Anthestéries*, où le drame ne semble pas avoir figuré.

temple la statue archaïque de Dionysos pour la mener solennellement au théâtre. Mais, comme ces deux édifices, bâtis sur le même terrain sacré, étaient presque contigus, le cortège ne se rendait point directement à son but. Il gagnait d'abord, après plusieurs stations, un très ancien sanctuaire de Dionysos, situé sur la route d'Éleusis près de l'Académie. C'était de là, selon la tradition, que jadis était venue l'idole vénérée : en sorte que le retour de la procession symbolisait l'introduction à Athènes de Dionysos et de son culte. La cité tout entière était présente, hommes et femmes, accrue encore de la foule des étrangers. La plupart des assistants, comme le voulait le rite dans les cérémonies dionysiaques, portaient des masques. Dans le cortège officiel on remarquait spécialement en tête l'archonte éponyme, président de la fête, puis les magistrats de la cité et les prêtres, la troupe caracolante des mille jeunes cavaliers, le groupe gracieux des canéphores, les chorèges et les choreutes couronnés d'or et parés de costumes éclatants, enfin le défilé turbulent des taureaux destinés à l'hécatombe. Celle-ci avait lieu devant le sanctuaire éleuthérien. Les chairs des victimes

étaient distribuées à la foule; on les faisait griller sur place et des banquets joyeux s'improvisaient. Pendant ce temps, la nuit était tombée. Le cortège reprenait la route d'Athènes à la clarté des torches, et à l'arrivée les éphèbes installaient la statue du dieu dans l'orchestra du théâtre.

2° Les deux jours suivants étaient consacrés aux représentations dithyrambiques. Les chœurs dithyrambiques se composaient, chacun, de 50 exécutants, dansant et chantant aux sons de la flûte ou de la cithare autour de l'autel de Dionysos. On distinguait les *chœurs d'enfants*, où les choreutes étaient âgés de moins de 18 ans, et les *chœurs d'hommes*, où ils avaient de 18 à 30 ans. Les concours dithyrambiques existaient à Athènes dès la fin du vi^e siècle. C'étaient des concours entre tribus, chaque tribu élisant parmi ses membres un chorège pour la représenter. Au v^e siècle, il y avait aux Grandes Dionysies dix chœurs dithyrambiques, cinq d'enfants et cinq d'hommes faits. Ces représentations s'étaient données à l'origine au théâtre, mais plus tard Périclès fit construire à leur usage un édifice couvert, l'Odéon. Le dithyrambe du v^e et du iv^e siècles était un genre bien

différent du dithyrambe primitif qui avait donné naissance à la tragédie. Il était devenu une sorte de drame lyrique, traitant les mêmes sujets que la tragédie, c'est-à-dire mythologiques et à l'occasion historiques (exemple, les *Perses* de Timothée). Son caractère propre était la prédominance, chaque jour plus accusée, de la musique sur la poésie. Les vers n'y avaient généralement pas plus de valeur que dans nos opéras modernes. En revanche, la musique, avec les grands compositeurs tels que Philoxène, Timothée, Mélanippide, y déployait toutes les ressources de sa virtuosité (voyez p. 164). Le dithyrambe nouveau eut, au iv^e siècle surtout, une grande vogue et balança le succès de la tragédie contemporaine.

3° Le *cômos* était un souvenir, une survivance, mais assagie et régularisée, du bruyant et tumultueux cortège dionysiaque, d'où était issue anciennement la comédie (voyez p. 108). Il servait sans doute d'introduction à la partie proprement dramatique de la fête.

4° Les représentations dramatiques comprenaient un concours de tragédies et un concours de comédies. Le premier avait été introduit dès 534 dans le programme des Dionysies urbaines.

Le second n'y figura pas officiellement avant 486, mais il y avait été précédé (depuis 501 environ) par des représentations dues à l'initiative privée et qu'on appelait *cômoi*.

La distribution du programme général des Grandes Dionysies peut s'établir avec vraisemblance comme suit. Le 10 élaphebion, premier jour de la fête, avait lieu la procession que nous avons décrite plus haut. Les concours dithyrambiques occupaient les deux journées suivantes : chœurs d'enfants, le 11 ; chœurs d'hommes faits, le 12 ; *cômos*, le soir du même jour. Aux concours dramatiques revenaient les trois dernières journées, du 13 au 15. Les concurrents tragiques étant au nombre de trois, on représentait chaque matinée l'œuvre entière de l'un d'eux (c'est-à-dire en règle générale, au v^e siècle, une trilogie tragique suivie d'un drame satyrique). Pour la comédie, le mode de répartition des représentations a varié. A l'époque de la guerre du Péloponnèse, où trois rivaux présentaient chacun une pièce, on jouait sans doute chaque après-midi, après la représentation tragique de la matinée, l'une de ces comédies. Mais plus tard le nombre des poètes concurrents fut porté à cinq. Peut-être alors

donna-t-on le 13 et le 14 deux comédies, et une seule le 15. Plus probablement cependant les représentations comiques furent réparties, à raison d'une pièce, sur les cinq dernières après-midi de la fête (du 11 au 15). Cette seconde hypothèse aurait l'avantage d'expliquer pourquoi, dans les procès-verbaux officiels, les comédies sont toujours mentionnées avant les tragédies.

3. *Les Lénéennes*. — A la différence des Grandes Dionysies, qui étaient une solennité en quelque sorte panhellénique, les Lénéennes n'étaient qu'une fête locale, célébrée devant un public presque exclusivement athénien. Elles avaient lieu vers la fin de janvier, en une saison où, la mer restant encore dangereuse, les étrangers étaient rares à Athènes. Moins complexe que celui des Grandes Dionysies, le programme ne comportait point de concours dithyrambique. Une procession, beaucoup moins ordonnée, et où la gaieté et la licence dionysiaques se donnaient libre carrière ; un double concours de comédies et de tragédies, tels étaient les éléments de la fête¹. Elle pouvait

1. Jusque vers le milieu du iv^e siècle ces représentations eurent

tenir aisément dans un espace de trois à quatre jours. La comédie ne fut admise officiellement aux Lénéennes que vers 442 ; mais, depuis plus d'un siècle (580 à 560 ?), elle y figurait déjà sous sa forme primitive, le *cômos*. Quant à la tragédie, elle y prit place plus tardivement encore, vers 433. Le président et organisateur des Lénéennes était l'archonte-roi.

4. *Les Dionysies champêtres*. — Les Dionysies champêtres, qui se tenaient dans les dèmes vers la fin de décembre, étaient la plus ancienne des fêtes attiques de Dionysos. Les dèmes étant au nombre de plus d'une centaine, l'éclat de la fête y variait naturellement selon les ressources. Les localités pauvres honoraient Dionysos à l'ancienne mode, simplement par une procession et par un *cômos*. C'est de ce *cômos* qu'était

lieu, non au théâtre de Dionysos, mais sur un second théâtre d'Athènes, qui s'appelait théâtre *Lénaïque*. Il s'élevait dans le Lénaion, enceinte sacrée de Dionysos Lénaïos (dieu des pressoirs). Le Lénaion faisait partie du quartier des Marais, au S. de l'Acropole, mais son emplacement n'a pu jusqu'à ce jour être identifié. Ce théâtre subsista jusqu'au temps où l'édifice en pierres de Lycurgue devint le lieu unique des représentations. Il faut évidemment se le représenter sur le modèle du théâtre de Dionysos à la même époque, c'est-à-dire comme une installation en bois, renouvelée à l'occasion de chaque fête.

issue la comédie. On peut encore s'en faire quelque idée par le cortège réduit qu'organise, dans les *Acharniens* d'Aristophane, le campagnard Dikéopolis, célébrant les Dionysies champêtres. En avant marche sa fille, qui porte sur la tête la corbeille contenant les objets nécessaires au sacrifice ; elle représente à elle seule le groupe des *canéphores*. Derrière elle suivent deux esclaves, arborant au bout d'une pique le symbole viril : ce sont les *phallophores*. Dikéopolis ferme la marche : il figure la foule des *cômastes* ou adorateurs du dieu. Enfin sa femme, qui du haut du toit contemple le cortège, fait l'office des spectateurs. Le *cômos*, tel qu'il est décrit dans ce texte, comprend trois actes : la marche du cortège jusqu'au lieu du sacrifice, le sacrifice lui-même, le retour pendant lequel Dikéopolis, symbolisant toujours la foule des *cômastes*, chante les *phallica*. Ce chant contient déjà les deux éléments essentiels qui constitueront plus tard le fond de la comédie, savoir : des grossièretés licencieuses, et des attaques railleuses contre des personnes nommément désignées. A cette célébration primitive des Dionysies champêtres, les dèmes les plus riches ajoutèrent, à partir du v^e et du

iv^e siècles, des représentations dramatiques. Nous savons par les textes, les inscriptions et les fouilles qu'il y avait des théâtres au Pirée¹, à Munychie, à Collytos, à Salamine, à Éleusis, à Aixonè, à Phlya, à Thoricos, à Rhamnous ; et il y a lieu d'en supposer aussi dans nombre d'autres dèmes inconnus. Les Dionysies du Pirée doivent être mentionnées à part. Le port d'Athènes était lui-même une grande ville ; aussi la fête y prenait-elle un éclat particulier. L'État la subventionnait. Le programme, pareil à celui des Lénéennes, consistait en une procession, un concours de tragédies et un concours de comédies. Alors que, dans les autres dèmes, ne se jouaient guère que des reprises, on donnait aussi au Pirée des pièces inédites. Socrate un jour y alla assister à une *première* d'Euripide.

1. Le Pirée possédait même deux théâtres.

CHAPITRE II

LES CONCOURS PRELIMINAIRES ADMINISTRATIFS DES CONCOURS

En Grèce, la plupart des manifestations artistiques patronnées par l'État prenaient la forme d'un concours. C'est sous cette forme que se présentent à Athènes les spectacles tragiques et comiques. L'organisation des concours dramatiques aux Grandes Dionysies et aux Lénéennes regardait la cité, représentée par l'archonte éponyme et par l'archonte-roi ; aux Dionysies champêtres, elle incombait aux municipalités représentées par leur démarque.

La préparation d'un concours tragique ou comique comportait un ensemble complexe d'opérations.

1. *Désignation des chorèges.* — La chorégie était l'une de ces liturgies ou prestations, par lesquelles l'État athénien se déchargeait sur les

citoyens riches de certains services publics. Telles étaient encore la *triérarchie*, la *gymnasiarchie*, l'*hestiasis*¹. Au IV^e siècle, 1 200 citoyens environ étaient astreints, en raison de leur fortune, aux liturgies. La fonction du chorège dramatique était de pourvoir à la formation d'un chœur tragique ou comique. Il lui fallait pour cela recruter d'abord le nombre de chanteurs réglementaire : 15 dans la tragédie à partir du temps de Sophocle (antérieurement 12), 24 dans la comédie. La chose était relativement facile : comme, chaque année, les dix concours dithyrambiques exigeaient, à eux seuls, 500 chanteurs, l'instruction orchestrale et musicale devait être très répandue à Athènes. Ajoutons que, pour ce recrutement, la loi armait le chorège de pouvoirs étendus : amende et saisie de gages contre les personnes qualifiées qui, sans motif valable, refusaient leur concours. Les dépenses de la chorégie étaient multiples. Au premier rang il faut mentionner la location d'une salle pour les répétitions, car il était bien rare que le chorège disposât dans sa propre maison

1. C'est-à-dire l'obligation d'équiper un navire de guerre, d'organiser certains jeux gymniques ou le repas public d'une tribu.

d'un local assez vaste. Au cours des séances il était d'usage de servir aux chanteurs maints breuvages, jugés propres à leur éclaircir et fortifier la voix. Le chorège avait aussi à fournir l'équipement du chœur, souvent somptueux : couronnes d'or, vêtements de pourpre ou brodés d'or. A vrai dire, cet équipement n'était pas toujours neuf : il y avait dès ce temps des loueurs d'habits. En outre lui incombait le salaire journalier des artistes pendant la longue durée des répétitions. Il avait encore à habiller et payer le joueur de flûte, chargé de rythmer les chants et les danses du chœur. A partir des débuts du IV^e siècle, où les poètes cessèrent de diriger personnellement l'étude de leurs drames, il dut, pour les remplacer dans cette fonction, se procurer un *chorodidascale*, ou instructeur professionnel qui généralement avait sous ses ordres plusieurs subalternes. Enfin étaient encore à sa charge certaines dépenses complémentaires. C'est ainsi que, presque dans chaque drame, des figurants étaient nécessaires : serviteurs, confidentes, gardes, etc. Il y avait même des pièces qui exigeaient un second chœur : par exemple, les *Phéniciennes* de Phrynichos, l'*Hippolyte* d'Euripide. Au total, la dépense moyenne

pour une chorégie tragique s'élevait à 25 mines (environ 2 400 francs), pour une chorégie comique à une quinzaine de mines (à peu près 1 500 francs).

Vers la fin de la guerre du Péloponnèse (406), l'appauvrissement général provoqua le vote d'un décret qui à la chorégie substituait la *synchorégie*, ou association de deux personnes qui subvenaient en commun aux frais d'un même chœur. Ce ne fut là toutefois qu'une mesure temporaire. Dès 398, l'ancienne chorégie avait été rétablie. Elle dura jusqu'à la fin du IV^e siècle, où elle fut remplacée par l'*agonothésie* (probablement en 308 avant J.-C.). L'agonothète était une sorte de commissaire général des fêtes, élu pour un an, et dont la fonction principale était la formation des chœurs lyriques et dramatiques de l'année. Il recevait de l'État un subside, mais généralement insuffisant, qu'il devait compléter de sa bourse. D'ordinaire, un décret d'honneur, à sa sortie de charge, vantait sa libéralité: il est dit dans l'un de ces décrets qu'un agonothète avait dépensé personnellement sept talents. L'agonothésie dura pendant tout le cours du III^e siècle.

Pour la tragédie, c'était l'archonte compétent

qui désignait directement les chorèges, en les prenant dans l'ensemble des citoyens impossibles. Le recrutement des chorèges comiques se fit de la même manière jusque vers le milieu du IV^e siècle. Mais Aristote nous apprend que, de son temps, la nomination des cinq chorèges de comédie avait été transférée aux tribus qui notifiaient simplement à l'archonte leur choix.

2. *Désignation des poètes.* — Après la désignation des chorèges avait lieu celle des poètes. Les poètes, tragiques ou comiques, désireux de prendre part au concours, « demandaient un chœur » à l'archonte. C'était la formule officielle; elle remontait au temps où, dans la tragédie, le chœur était tout et où il n'y avait pas encore d'acteurs. Parmi les poètes dramatiques qui ont illustré la scène athénienne un assez grand nombre sont d'origine étrangère (Néophon de Sicyone, Ion de Chios, Théodecte de Phasélis, Antiphane, Anaxandride, etc.): preuve que l'on n'exigeait pas des candidats la qualité de citoyen. D'autre part, aucune condition d'âge ne leur était imposée, sinon peut-être d'avoir dépassé l'âge éphébique (18 ans). Parmi les postulants l'archonte avait le droit souverain d'admettre ou d'éliminer qui bon lui semblait:

Sophocle, une année, se vit ainsi préférer un obscur inconnu, du nom de Gnésippos. De tels cas d'arbitraire devaient cependant être rares, car le magistrat avait personnellement intérêt au succès de la fête et sa responsabilité même était gravement engagée¹. Il va de soi que le passé des candidats, en particulier les victoires précédemment remportées, exerçait une grande influence sur ses choix. En revanche, il devait être très difficile aux jeunes talents de se produire. Rien ne permet de croire qu'il ait jamais existé à Athènes quelque institution comparable à notre « comité de lecture ». Mais c'était l'usage, semble-t-il, que les débutants communiquassent leurs manuscrits à quelque acteur en renom et qui avait la pratique du théâtre. Après lecture, celui-ci, s'il approuvait la pièce, la signalait au magistrat, se portant garant du succès, et s'engageant même à assister le poète encore inexpérimenté dans l'organisation matérielle de la représentation. En Grèce, les anciens poètes dramatiques, de même que chez nous ceux du moyen âge, étaient

1. Le surlendemain des Grandes Dionysies se tenait une assemblée au théâtre, où la gestion de l'archonte pendant la fête était jugée.

de véritables entrepreneurs de spectacles : en même temps qu'auteurs, il leur fallait être compositeurs, maîtres de ballet, acteurs des premiers rôles, régisseurs. Eschyle cumula encore toute cette variété d'attributions. Mais déjà Sophocle, en raison de la faiblesse de sa voix, s'abstint de jouer les premiers rôles dans ses pièces¹. Et après lui, cette renonciation devint générale. Une autre fonction fort lourde des anciens poètes tragiques était l'instruction des chœurs. Eschyle et Sophocle y prirent encore une part active : au premier on attribuait l'invention de plusieurs figures de danses, au second celle des chaussures portées par les choreutes. Mais, ainsi qu'il a été déjà dit plus haut, Euripide et, à son exemple, tous les dramatisés du iv^e siècle abandonnèrent la formation des chœurs à des instructeurs, spécialisés dans ce métier (*chorodidascales*). Il ne leur resta plus dès lors que la partie proprement littéraire de leurs anciennes attributions. Il est évident toutefois (et, du reste, plusieurs monuments

1. Il parut en scène cependant dans quelques emplois, où la voix n'était pas nécessaire : dans son *Thamyris*, où il personnifiait l'aède et jouait de la cithare, dans *Nausicaa* où il jouait à la balle.

figurés en témoignent) (fig. 18)¹ que, comme de nos jours, le poète assistait généralement aux répétitions de sa pièce. Lui seul en effet était

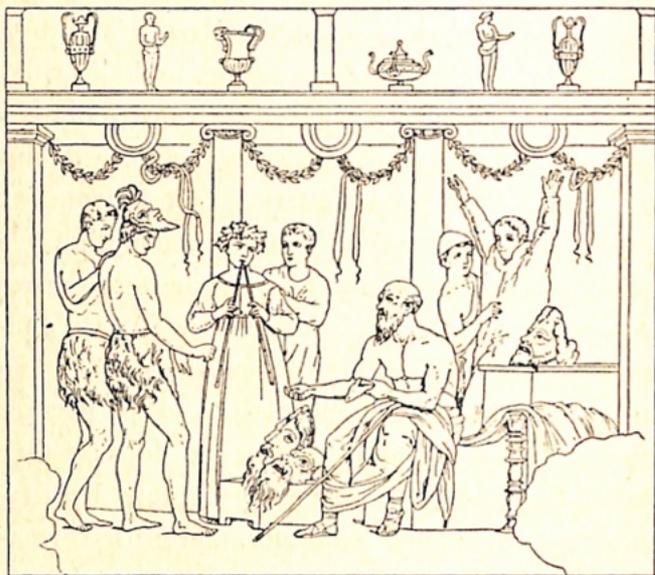


FIG. 18. — Répétition d'un drame satyrique.

qualifié pour signaler aux interprètes telle intention, telle nuance latente du texte.

3. *Désignation des acteurs.* — Une troisième opération consistait dans le choix des tragédiens et des comédiens. A l'origine, la question

1. Le vieillard assis est le poète (ou le chorodidascale). Cf. fig. 28.

ne se posait pas, puisque le poète et l'acteur unique ne faisaient qu'un. Ce fut le cas de Thespis pendant toute sa carrière et d'Eschyle lui-même à ses débuts. L'interprétation ne devint un art distinct que du jour où Eschyle introduisit dans la tragédie un second acteur. Sophocle enfin (vers 470) porta à trois le nombre des interprètes : innovation qui fut aussitôt adoptée par ses rivaux, y compris le vieil Eschyle. Jamais dans la tragédie ce chiffre ne fut dépassé. Pendant toute la première partie du v^e siècle, les poètes gardèrent le libre choix de leurs interprètes. Ce qui le prouve, c'est la tradition selon laquelle Eschyle et Sophocle eurent chacun leurs tragédiens attitrés, dont les noms nous ont été transmis : Cléandros, puis Mynniscos pour le premier, Cleidémidès et Tlépolémos pour le second. Et l'on prétend même que Sophocle, dans la conception de ses personnages, tenait compte du tempérament individuel des artistes auxquels ils étaient destinés. Toutefois ce fait ne saurait se rapporter qu'à la première partie de sa carrière. Car, en 449, un concours officiel de tragédiens fut ajouté, dans les Grandes Dionysies, au concours des poètes ; et, selon toute

apparence, c'est aussi à cette occasion que l'État intervint dans leur désignation. Désormais, l'archonte attribua à chacun des poètes tragiques concurrents un acteur des premiers rôles, ou *protagoniste*. Ces protagonistes, il importe de le bien préciser, étaient en réalité des chefs de troupes, ayant sous leurs ordres et à leur solde un acteur des seconds rôles (*deuté-
ragoniste*) et un acteur des troisièmes rôles (*tritagoniste*): en fait, c'était donc une véritable troupe que l'État mettait à la disposition de chaque concurrent. Le mode normal de recrutement de ces protagonistes était l'examen: épreuve sur laquelle nous n'avons aucun renseignement, mais qui ne pouvait guère consister, comme de nos jours, qu'en une déclama-
tion de scènes isolées, prises dans le répertoire. Toutefois, par une dispense spéciale, tout tragédien couronné dans un concours était admis de droit, sans examen, au concours de l'année suivante.

Lequel des anciens poètes avait introduit le premier dans la comédie, genre jusqu'alors purement choral, une action dramatique et par suite des acteurs, c'est ce qu'au temps d'Aristote on ne savait plus déjà. Il est probable ce-

pendant que ce progrès capital se produisit entre 486, date de l'admission officielle de la comédie aux Dionysies urbaines, et 460 environ. Dans cette première période, le nombre des acteurs comiques, si l'on s'en fie à une tradition douteuse, n'aurait pas été réglementé. C'est Cratinos qui, ensuite, par imitation de la tragédie contemporaine, l'aurait ramené à trois. Quoi qu'il en soit, les poètes comiques de cette époque choisissaient encore à leur gré leurs interprètes. Nous en trouvons une preuve, entre autres, dans le cas de Cratès qui, avant de devenir lui-même poète comique, avait été longtemps le protagoniste fidèle de Cratinos. Finalement l'État, ainsi qu'il avait fait déjà dans la tragédie, se réserva aussi dans la comédie la désignation des protagonistes, en même temps qu'il instituait pour eux un concours spécial d'interprétation. Cette double mesure fut prise, pour les Lénéennes en l'an 442, pour les Grandes Dionysies à une date indéterminée, mais antérieure à 422. Ici encore répétons que l'État se bornait à assigner à chaque poète un protagoniste, chef de troupe, laissant à celui-ci le soin de recruter lui-même ses auxiliaires. Les troupes de comédie parais-

sent, toutefois, avoir été composées normalement au temps d'Aristophane, non de trois acteurs comme celles de tragédie, mais de quatre (voy. p. 184).

4. *Groupement des chorèges, des poètes et des protagonistes.* — Une fois dressée la triple liste des chorèges, des poètes et des protagonistes, il restait à grouper ces individus, en d'autres termes à pourvoir chaque chorège d'un poète, et celui-ci d'un protagoniste.

La première opération avait lieu dans l'assemblée du peuple, sous la présidence de l'archonte. Les noms des chorèges désignés ayant été mis préalablement dans une urne, le sort fixait l'ordre dans lequel chacun d'eux serait appelé à choisir son poète.

Pour le groupement des protagonistes et des poètes, deux systèmes différents furent successivement employés. Le plus ancien, qui resta toujours en usage dans la comédie, était, comme dans l'opération précédente, le tirage au sort. Chaque poète recevait ainsi de l'État un protagoniste, chargé spécialement d'interpréter le drame ou le groupe de drames présenté par lui au concours. Mais vers le milieu du iv^e siècle apparaît un système tout autre. Désormais, au

lieu d'être attribué en propre à un seul des poètes concurrents, chaque protagoniste eut à interpréter successivement une des tragédies de chaque poète. On voit l'avantage de cette procédure nouvelle. Aux inévitables injustices du sort elle substituait l'égalité absolue, puisque du talent des interprètes elle faisait en quelque sorte une somme, distribuée à parties égales entre tous les poètes. Voyez à ce sujet les procès-verbaux officiels des concours, cités plus bas (IV^e partie, chap. 1).

5. *Le proagôn.* — Le dernier acte des préliminaires du concours s'appelait *proagôn* (prélude). Ce n'était point, comme on l'a cru parfois, une répétition générale des pièces qui devaient être représentées, mais une simple exhibition et une annonce. On se rassemblait dans l'Odéon, théâtre couvert, avec une estrade en son centre, et qui servait généralement à des auditions musicales¹. Sur cette estrade montaient les poètes désignés, accompagnés de tout leur personnel, acteurs et choreutes, sans masques ni costumes scéniques, mais la

1. Ce théâtre ne fut bâti que sous Périclès; mais auparavant avait existé un Odéon en bois.

tête couronnée, comme c'était l'usage dans toute cérémonie religieuse. On rapporte que, dans le proagôn qui suivit la mort d'Euripide, Sophocle se présenta vêtu de deuil et fit paraître ses acteurs et ses choreutes sans couronnes, ce qui provoqua les larmes du public. Chaque poète, s'adressant à l'assistance, déclarait du haut de l'estrade son nom, les titres et les sujets de ses pièces, les noms de ses interprètes. Le proagôn était donc l'équivalent de nos affiches de spectacles ou, mieux encore, du *cri* qui au moyen âge précédait la représentation des mystères. Celui des Grandes Dionysies se tenait le jour de la fête d'Asclépios, le 8 élapheboliôn. Les Lénéennes s'ouvraient également par une cérémonie de ce genre.

CHAPITRE III

LES CONCOURS (*suite*) HISTOIRE ET RÉGLEMENTS DES CONCOURS

1. *Histoire des concours.* — Née dans la Péloponnèse, la tragédie avait été introduite en Attique, vers le milieu du vi^e siècle, par Thespis, du dème d'Icarie. La tradition nous montre ce poète transportant de dème en dème, sur un chariot qui en même temps lui servait de scène, sa troupe et son matériel. Le succès du genre nouveau fut si vif que, quand Pisistrate en 534 fonda les Dionysies urbaines, il admit immédiatement dans le programme de la fête un concours de tragédies. C'est aux Dionysies urbaines que les anciens poètes tragiques, antérieurs à Eschyle, et Eschyle lui-même produisirent toutes leurs pièces. Un siècle entier en effet devait s'écouler avant qu'un concours de tragédies fût ajouté au programme tradi-

tionnel des Lénéennes (433 environ). Cette création supplémentaire prouve éloquemment la vogue de l'art tragique à cette époque. Il a éclipsé tous les genres anciens de la poésie. « Nous avons, dira quelques années plus tard Aristophane, des milliers de petits jeunes gens qui font des tragédies. » Pendant la plus grande partie du siècle suivant, les deux concours tragiques restèrent florissants. A défaut de grands noms, les talents faciles du moins ne manquent pas : Aphareus (qui concourut six fois aux Grandes Dionysies et deux fois aux Lénéennes), Astydamas, Théodecte (qui remporta sept victoires à la première de ces fêtes, et une dans la seconde), Denys l'Ancien lui-même, tyran de Sicile (couronné en 367 aux Lénéennes), etc. Mais, avant même la fin du iv^e siècle, le déclin de la tragédie se précipite. Dès cette époque, en effet, nous perdons toute trace du concours tragique des Lénéennes. Quant à celui des Grandes Dionysies, il traîne à la vérité une existence obscure jusqu'à l'époque romaine (dernière mention, entre 39-32 avant J.-C.), mais il a cessé d'être annuel et ne se produit plus qu'à des intervalles irréguliers. Cette décadence progressive des concours tragiques est

en corrélation étroite avec l'histoire politique. Vaincue par la Macédoine, Athènes, avec la liberté, a perdu sa suprématie intellectuelle, et descend peu à peu au rang d'une petite cité provinciale, qui n'a plus que le prestige de son passé. Les capitales de la civilisation grecque seront désormais Alexandrie, Pergame, Antioche.

L'institution des concours de comédies fut plus tardive. Ils ne prirent place officiellement aux Grandes Dionysies qu'en 486, et aux Lénéennes que vers 442 (voy. toutefois p. 106, 108). Depuis le v^e siècle jusque vers l'an 160 avant J.-C., leur persistance est attestée par les inscriptions ou par les textes. Cependant il semble bien que, dès le milieu du iv^e siècle, l'un des deux concours, celui des Lénéennes eût été supprimé. Et, dans les inscriptions conservées (qui donc se rapportent vraisemblablement aux Grandes Dionysies), on lit à maintes reprises, à partir du ii^e siècle, au lieu de la didascalie de l'année, la mention : « Sous tel archonte, il n'y a pas eu de concours. »

2. *Règlements des concours de tragédies.* — Les concours dramatiques athéniens étaient soumis à des règlements, qu'on peut restituer

encore avec assez d'exactitude, et qui déterminaient : 1° le nombre des poètes admis à concourir ; 2° celui des pièces que chaque compétiteur devait présenter ; 3° la nature de ces pièces.

Aussi loin que nous puissions remonter dans l'histoire du concours tragique des Grandes Dionysies, le nombre des poètes concurrents nous y apparaît fixé déjà à trois. C'est le chiffre que nous trouvons dès l'olympiade 70 (500-497 av. J.-C.), où Eschyle lutta contre Pratinas et Choerilos. Il persista pendant tout le cours du v^e siècle et est attesté encore jusque vers la fin du siècle suivant. Quant au nombre et à la nature des pièces présentées par chaque poète, le règlement, sur ces deux points, fut plusieurs fois modifié. Sur la période antérieure à Eschyle, nous ne savons rien de sûr. Les Grandes Dionysies ayant été, à ce qu'il semble, l'objet d'une réorganisation sous Pisistrate (vers 501), peut-être est-ce à cette date que fut imposée aux concurrents l'obligation de présenter chacun une tétralogie, c'est-à-dire un groupe composé de trois tragédies, plus un drame satyrique. Cette règle, en tout cas, fut en vigueur pendant toute la carrière d'Eschyle, de Sophocle

et d'Euripide. Était-elle due à l'arbitraire administratif ? Cela est peu croyable. Nous pensons plutôt avec M. Maurice Croiset qu'elle sortit de l'évolution naturelle du drame. Les tragédies primitives, nous apprend Aristote, étaient généralement de longs drames trainants, qui embrassaient une légende entière dans tout son développement. Au sein de cette ample tragédie amorphe, il était inévitable que se constituassent spontanément, autour de telles ou telles péripéties particulièrement dramatiques, des sortes de tragédies partielles, en nombre indéterminé. D'abord multiple et variable, ce sectionnement finit par devenir uniformément ternaire. Rien au fond de plus naturel, puisque toute action se ramène nécessairement à trois phases : exposition, nœud, dénouement. Telle fut sans doute l'origine de la trilogie primitive, vaste tragédie en trois parties. A partir de 501 environ, cette forme trilogique, devenue usuelle, fut imposée aux concurrents par un règlement administratif. Peut-être aussi est-ce à partir de cette date, et en vertu du même règlement, que chaque poète dut adjoindre aux trois tragédies qu'il présentait un drame satyrique. Quel fut le motif d'une telle prescription ? Entre les diverses

hypothèses proposées, la suivante nous paraît la plus probable. Le drame satyrique venait alors d'être mis à la mode tout récemment par son inventeur, Pratinas de Phlionte (vers 515 av. J.-C.). C'était, d'ailleurs, moins un genre nouveau qu'une résurrection en partie artificielle de la tragédie primitive. Pour saisir l'esprit de ce retour au passé, il faut se rappeler les phases du développement de la tragédie. Née du culte de Dionysos, celle-ci à ses débuts n'avait mis en scène que des légendes relatives à ce dieu. Mais vint un jour où, se trouvant à l'étroit dans ce cycle, les poètes en sortirent : ils portèrent sur le théâtre des fables étrangères à Dionysos, rejetant ainsi du même coup son cortège traditionnel, le chœur des Satyres. Ce jour-là, le conservatisme religieux du public athénien s'émut (nous avons sur ce point un témoignage formel) et fit entendre de vives protestations. C'est, croyons-nous, pour donner satisfaction à ces scrupules que fut créé le genre satyrique, où Dionysos retrouvait, comme dans la tragédie d'antan, son cortège de Satyres et leur gaieté incongrue. Il est à peu près certain toutefois que le drame satyrique fut d'abord joué seul, indépendamment des tragédies. En

le rattachant à la trilogie tragique, on voulut assurer désormais de façon stable à Dionysos l'hommage personnel auquel il avait droit dans ses fêtes. Et ainsi fut constituée la tétralogie primitive, qu'on peut appeler *liée*. Exemples : l'*Œdipodie* d'Eschyle, jouée en 467 (*Laios, Œdipe, Sept contre Thèbes, Sphinx*), son *Orestie* jouée en 458 (*Agamemnon, Choéphores, Euménides, Proteus*), sa *Prométhéide* (*Prométhée enchaîné, Pr. délivré, Pr. porteur de feu*, drame satyrique inconnu), sa *Lycurgie*. Même dans cette forme primitive de la tétralogie, il y a lieu déjà de remarquer l'indépendance relative du drame satyrique. En effet, bien que le sujet qu'il traite soit, en général, tiré de la même légende que les trois tragédies, il ne leur fait point toujours suite chronologiquement : c'est un épisode pris à un moment quelconque de cette légende. De bonne heure, du reste, à la tétralogie liée se substitua la tétralogie *libre*, qui n'est plus qu'un assemblage de quatre pièces indépendantes, sans aucune communauté de sujet. Nous en avons un exemple dès 472 (et probablement ce n'est pas le plus ancien) dans la tétralogie présentée cette année-là par Eschyle : *Phineus, les Perses, Glau-*

cos, *Prométhée*. Et cette manière de faire est la seule qu'aient pratiquée Sophocle, Euripide et leurs contemporains. En résumé donc, la tétralogie, sous ses deux formes, soit liée, soit indépendante, resta pendant tout le v^e siècle la loi des concours tragiques des Grandes Dionysies.

Au siècle suivant, le règlement de ces concours subit de graves changements. 1^o Le v^e siècle n'avait pas connu ce que nous appelons les *reprises* ; en principe, toute tragédie athénienne n'était jouée qu'une fois¹. A partir de l'an 386, au contraire, l'on joua chaque année

1. Quelques exceptions à cette loi sont cependant signalées. Un décret rendu après la mort d'Eschyle octroya à tout citoyen, qui voudrait remettre à la scène les drames du vieux poète, le droit de concourir chaque année avec les auteurs de tragédies nouvelles. Et les tragédies d'Eschyle remportèrent, dans ces conditions, maintes victoires posthumes. Nous savons, d'autre part, que les *Grenouilles* d'Aristophane, jouées en 405, obtinrent, à la demande du public, que la parabase de cette pièce avait enthousiasmé, la faveur exceptionnelle d'une seconde représentation. On ne peut guère douter, d'après cet exemple, que d'autres drames applaudis n'aient bénéficié du même privilège. Enfin, nous verrons tout à l'heure (p. 135) que, de tout temps, les représentations données dans les demeures aux Dionysies rustiques se composèrent presque exclusivement de reprises, c'est-à-dire de pièces qui avaient réussi antérieurement sur le théâtre de la ville. C'est aux Dionysies rustiques que se constitua peu à peu le répertoire.

aux Grandes Dionysies, avant la série des tragédies nouvelles, une tragédie ancienne tirée du répertoire. Dès cette époque, en effet, le répertoire classique de la tragédie était constitué, et, chose plus digne de remarque encore, il se réduisait déjà aux trois noms qui aujourd'hui symbolisent pour nous le génie tragique des Grecs : Eschyle, Sophocle, Euripide. C'est ce qui ressort en particulier d'un décret voté vers 330, sur la proposition de l'orateur Lycurgue, lequel portait que des statues d'airain seraient élevées dans le théâtre à ces trois poètes, qu'une copie de leurs œuvres serait déposée aux archives et que défense était faite aux acteurs de s'écarter de ce texte officiel. Toutefois dans cette faveur même il y avait des degrés. Nous ne connaissons aucune représentation d'Eschyle au iv^e siècle ; quelques reprises isolées de Sophocle (*Oreste*, *Électre*, *Antigone*, *Enomaos*, les *Épigones*) sont mentionnées dans les textes ; mais le maître incontesté de la scène est, à cette époque, Euripide. Une inscription didascalique, relative aux années 341-339, montre que, ces trois années-là, la pièce ancienne fut exclusivement empruntée à son théâtre (*Iphigénie à Aulis*, *Oreste*, une pièce inconnue). —

2° De la même inscription il résulte encore que, dans les concours de ce temps, on ne représentait plus qu'un seul drame satyrique (au lieu de trois), lequel était généralement l'œuvre d'un des poètes tragiques concurrents. — 3° Si le nombre de ceux-ci reste fixé à trois, le nombre des tragédies que chacun d'eux doit présenter devient, au contraire, variable et tend à diminuer : en 341, il se maintint encore à trois, mais l'année suivante il tomba à deux. A en juger par la dite inscription, l'ordre du spectacle était alors le suivant : drame satyrique, reprise d'une tragédie ancienne, tragédies nouvelles.

Nous sommes beaucoup moins renseignés sur le concours tragique des Lénéennes. Institué en 433 seulement, il n'eut jamais beaucoup d'éclat. Nous possédons une inscription didascalique des années 419-418 qui, selon toute apparence, s'y rapporte. Le drame satyrique en est absent, et le concours s'y réduit à deux compétiteurs présentant chacun une couple de tragédies. Programme bien pauvre, en regard des trois drames satyriques et des neuf tragédies nouvelles que suscitait à la même date le concours des Grandes Dionysies. La décadence du concours tragique des Lénéennes semble cepen-

dant ne pas s'être arrêtée là. Vers le milieu du iv^e siècle s'introduit dans les inscriptions et dans les textes la formule « aux tragédies nouvelles » pour désigner les Grandes Dionysies : nous avons le droit d'en induire que les Lénéennes étaient alors exclusivement affectées à des reprises de tragédies anciennes.

Indépendamment des deux fêtes urbaines, la tragédie se jouait aussi aux Dionysies champêtres. De ces fêtes locales la plus importante de beaucoup était, nous l'avons déjà dit, celle du Pirée ; on y donnait, comme sur le théâtre de la ville, des pièces inédites. Quant aux autres scènes attiques, les débutants et des poètes de second ordre ont pu aussi à l'occasion s'y produire. Toutefois, en règle générale, le spectacle s'y réduisait uniquement à des reprises. Très probablement il en était ainsi dès le v^e siècle. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que, vers le milieu du siècle suivant, des troupes ambulantes parcouraient l'Attique, durant la saison des Dionysies des champs, colportant de deme en deme le répertoire. De l'une d'elles, qui jouait spécialement les œuvres de Sophocle, Eschine, d'abord acteur avant de devenir orateur, fit partie comme tritagoniste. Ces troupes,

composées de trois acteurs, avaient pour chef leur protagoniste, faisant fonction d'*impresario*, qui passait marché avec les magistrats des dèmes. Chaque fois que la chose était possible, on mettait en présence deux compagnies rivales, de façon à donner au spectacle l'attrait, cher aux Grecs, d'un concours : des concours tragiques sont mentionnés au Pirée, à Salamine, à Éleusis. Rien de plus misérable que l'existence de ces comédiens de campagne. Démosthène nous les dépeint recueillant, dans leurs tournées, plus de sifflets et de projectiles que d'argent, et réduits à subsister de pillage et de maraude à travers champs.

3. *Règlements des concours de comédies.* — Dans l'ensemble, le règlement des concours comiques fut plus uniforme et plus stable. De tout temps, les poètes n'y présentèrent chacun qu'une pièce. Seul, le nombre des concurrents a varié. Pendant le dernier quart du v^e siècle — où furent jouées la plupart des œuvres d'Aristophane (425-405) — trois poètes seulement, tant aux Grandes Dionysies qu'aux Lénéennes, prenaient part au concours. Mais, sur la période antérieure, tout renseignement nous fait défaut. Le nombre des concurrents

n'était-il alors que de trois, comme dans la tragédie ? Ou bien s'élevait-il déjà à cinq, la réduction à trois au temps d'Aristophane n'ayant été qu'une conséquence passagère de la détresse financière causée par la guerre du Péloponnèse ? On ne sait. Quoi qu'il en soit, l'argument du *Ploutos*, joué en 388, nous apprend qu'à cette époque le nombre des poètes rivaux était fixé à cinq. Chiffre qui persista sans changement dans la suite, comme l'attestent des procès-verbaux du III^e et du II^e siècles (289/8 et 190-157 avant J.-C.). Une innovation, inspirée de l'exemple des concours tragiques, fut introduite en 339 : désormais aux cinq pièces inédites s'ajouta une pièce ancienne jouée comme prélude. A en juger par les procès-verbaux de 190-157, le répertoire comique se composait uniquement de poètes de la Comédie nouvelle : Ménandre au premier rang, puis Philémon. L'exclusion des pièces de la Comédie ancienne et moyenne s'explique d'elle-même. Œuvres de circonstance en grande partie, elles vieillirent très vite. Au contraire, la Comédie nouvelle, parce qu'elle peignait surtout la vie humaine dans ses traits généraux et permanents, garda un intérêt toujours actuel.

4. *Concours entre les acteurs.* — A l'origine, les seuls vainqueurs, dans les concours dramatiques athéniens, étaient le chorège et le poète. L'acteur ne comptait pas. Mais l'importance de son art grandit rapidement dans l'estime publique. Dès le milieu du v^e siècle, on institua, aux Grandes Dionysies d'abord (vers 449), puis aux Lénéennes (433), un concours d'interprétation entre les acteurs tragiques. A peu près à la même époque (vers 442) fut créé également aux Lénéennes un concours d'acteurs comiques. Pour quelles raisons la même création n'eut-elle lieu aux Grandes Dionysies qu'un siècle environ plus tard (vers 325), on ne saurait le dire. Un point important à noter, c'est que dans ces concours le protagoniste triomphait seul, comme directeur, au nom de sa troupe : jamais dans les inscriptions agonistiques le deutéragoniste et le tritagoniste ne sont nommés. Ajoutons que, de tout temps, et quel que fût le mode de répartition des acteurs entre les poètes (voyez p. 122), le prix d'interprétation demeura indépendant de celui de poésie. C'est ainsi qu'en 418 le tragédien Callipidès fut proclamé vainqueur, bien que le poète auquel il était associé n'eût obtenu que le second rang. De même,

dans la comédie, le poète Paranomos fut en 180 classé second, tandis que son protagoniste Onésimos remporta le prix. Il est probable que, pour l'acteur comme pour le poète vainqueur, la récompense consistait en une couronne de lierre, décernée par l'archonte en plein théâtre. Avec ce prix qui, naturellement, était unique, il ne faut pas confondre les honoraires, touchés par tous les protagonistes et qui semblent avoir été proportionnels au rang obtenu.

TROISIÈME PARTIE
LA REPRÉSENTATION

CHAPITRE PREMIER
STRUCTURE TECHNIQUE
DE LA TRAGÉDIE
ET DE LA COMÉDIE

1. *Structure de la tragédie grecque.* — Le texte d'une tragédie grecque ne se divisait pas en *actes* et en *scènes*, mais en parties *dialoguées* et en parties *chantées*. Les premières étaient au nombre de trois. 1^o Le *prologos* est, selon la définition d'Aristote, « toute la partie de la tragédie qui précède l'entrée du chœur. » Toutefois ce n'est pas un élément primitif : les plus anciens drames n'en avaient pas (et c'est le cas encore pour les *Suppliantes* et les *Perses* d'Eschyle). Le *prologos* peut se composer d'une seule scène ou de plusieurs. — 2^o « Les *épisodes* sont les parties comprises entre deux chants du chœur » (Aristote). Leur nombre est variable. Pourtant le chiffre de trois épisodes tend dès le v^e siècle à s'imposer comme une règle ; il se trouve dans 21 des tragédies con-

servées. — 3° « L'*exodos* est toute la partie de la tragédie, après laquelle il n'y a pas de chant du chœur » (Aristote). Applicable à la plupart des tragédies que nous possédons, cette définition ne convient pas cependant aux plus anciennes. L'*exodos* a dû être, à l'origine, le pendant de la *parodos* (voy. plus bas), c'est-à-dire un chant lyrique accompagnant la sortie des choreutes : ce chant final se rencontre encore, du reste, dans les *Suppliantes*, les *Perses* et les *Euménides* d'Eschyle. Les trois éléments dialogués que nous venons d'énumérer correspondent, sous des noms divers, aux *actes* d'un drame moderne ; le prologos serait l'acte I, l'*exodos* le dernier acte, les épisodes (en nombre variable) les actes intermédiaires. Une grave différence cependant, c'est que les actes de la tragédie grecque sont d'étendue extraordinairement inégale. Par exemple, le second et le troisième épisodes des *Sept contre Thèbes* ont respectivement 350 et 29 vers ; les deux premiers des *Perses*, 476 et 34 vers. Les mètres usités dans le dialogue tragique sont : le *trimètre iambique* et exceptionnellement le *tétramètre trochaïque* (qui prédominait à l'origine, mais devint ensuite très rare).

Les parties lyriques de la tragédie grecque sont de deux sortes : 1° « La *parodos* est le premier morceau d'ensemble débité par le chœur ». Telle est la définition d'Aristote. Mais le sens primitif du mot était plus précis : la *parodos*, comme l'indique son nom, a été d'abord le chant du chœur entrant dans l'orchestra. Ce chant initial a le plus souvent la forme antistrophique, chaque strophe y étant régulièrement suivie de son antistrophe. Dans chaque couple, le rythme et la mélodie se renouvellent. L'*épode* est d'un emploi assez rare ; elle se place soit au milieu, soit à la fin de l'ensemble. On peut distinguer trois types principaux de *parodos* : a) Tantôt les chants antistrophiques y sont précédés d'une série de systèmes anapestiques, débités par le coryphée. Telle semble avoir été la structure la plus ancienne. Exemples, *Suppliantes* (v. 1-175), *Perses*, *Agamemnon* d'Eschyle, *Ajax* de Sophocle. b) Tantôt les systèmes anapestiques s'intercalent entre les strophes. Plusieurs combinaisons en ce cas sont possibles. Les anapestes peuvent être débités par une seule voix (le coryphée dans *Antigone*, un acteur dans *Prométhée* et *Philoctète*), ou se diviser entre deux ou plusieurs voix (deux acteurs dans *Mé-*

dée, deux acteurs et le coryphée dans *Œdipe à Colone*). c) Le plus souvent enfin, la parodos se réduit à un chant antistrophique, sans anapestes. C'est la forme ordinaire chez Sophocle et chez Euripide. Dans ce genre il faut encore cependant distinguer deux variétés, selon que les strophes sont chantées uniquement par le chœur, ou partagées entre le chœur et un acteur. 2° On appelait *stasima* les morceaux lyriques exécutés par le chœur entre deux épisodes. Antistrophiques, comme la parodos, ils sont moins étendus, surtout chez Sophocle et Euripide, où ils ne dépassent pas généralement deux couples. L'épode, quand il y en a une, se place toujours à la fin. Dans ces chants, les acteurs, contrairement à ce qui se passe dans la parodos, ne mêlent jamais leurs voix à celle du chœur.

En résumé, la structure normale d'une tragédie grecque est la suivante. Elle comprend généralement cinq actes (prologos, trois épisodes, exodos), séparés par quatre chants du chœur (parodos et trois stasima). Toutefois, en dehors des chants choraux dont nous venons de parler, d'autres variétés de lyrisme se rencontrent encore éparses au cours du dialogue. D'une façon

très générale en effet, partout où c'est la passion qui parle, le langage tragique devient chant. Tels sont les *solî* et *duos* alternés d'acteurs, les dialogues lyriques entre un acteur et le coryphée (dont le *thrène*, ou lamentation alternée, n'est qu'une variété). Enfin on trouve assez souvent au cours des épisodes des chants choraux moins développés que les stasima et qu'on peut appeler chœurs épisodiques : de ce nombre sont les *péans* et *hyporchèmes* qui, par leurs danses vives et passionnées, expriment l'exaltation de la joie. Les *solî* et *duos* d'acteurs, à peu près inconnus d'Eschyle, sont au contraire d'usage courant chez Euripide ; et ils apparaissent aussi dans les dernières œuvres de Sophocle.

2. *Structure de la Comédie ancienne : théories récentes.* — Sur la foi d'Aristote, on s'est longtemps efforcé de ramener bon gré mal gré la structure de la Comédie ancienne à celle de la tragédie. Mais c'était là une vue arbitraire et superficielle. En réalité, ainsi que l'ont démontré des études récentes, rien de plus complexe et de moins cohérent que la constitution de la comédie : ce qui tient à la multiplicité de ses origines et des influences qu'elle a subies. Elle est en effet, pour le dire immédiatement, un

composé, une combinaison à doses inégales du *cômos* attique, de la farce péloponnésienne, de la comédie sicilienne et de la tragédie. A chacun de ces genres antérieurs elle doit quelques unes de ses formes.

Le *cômos* des Dionysies rurales a été, à l'origine, une échappée de paysans, à demi-ivres, qui défilaient bruyamment à travers le village, tantôt chantant en couplets lubriques les louanges de Dionysos, tantôt raillant et invectivant les passants ou des personnages connus. Mais peu à peu cette forme désordonnée du *cômos* se disciplina. De tout temps sans doute, la foule avait spontanément riposté aux quolibets des *cômastes*¹. Mais un jour vint où de cette lutte « de gueule » sans règle sortit un véritable concours, avec récompense pour le vainqueur².

1. Il en était ainsi, par exemple, aux Anthestéries, dans la procession des *Sténia* ; ce jour-là les femmes athéniennes se rendaient à Halimous et là faisaient assaut d'obscénités et d'injures avec les femmes de ce dème.

2. Nous constatons cette forme plus régulière dans la procession des Éleusiniens. Au moment où, revenant d'Éleusis, le cortège atteignait le pont du Céphise, la populace qui l'attendait, assise sur les deux parapets du pont, l'assaillait de quolibets grossiers. Alors commençait entre le public et les initiés un « concours de gueule », à la suite duquel une ténie était décernée au vainqueur. De même encore Hérodote nous apprend qu'il existait, dès le VI^e

Et ce progrès en contenait implicitement plusieurs autres. Comme une foule ne saurait tenir sa partie dans un concours, on prit l'habitude de déléguer, pour la représenter, quelque individu mieux doué, de langue plus alerte que les autres, en un mot un *compère*. Du même coup, à l'improvisation primitive se substitua un *scenarîo*, arrêté d'avance au moins dans ses grandes lignes, entre le compère et le chœur, ou son coryphée. Enfin il y a lieu de penser que, vers le même temps, le *cômos* jusqu'alors ambulante se constitua un local fixe : ce fut la place de danse circulaire, consacrée dans chaque dème à Dionysos, où depuis longtemps s'exécutait le dithyrambe et où devait plus tard s'élever le théâtre. Cette phase dernière est celle d'où est sortie la comédie. Au *cômos* la comédie d'Aristophane doit manifestement quatre de ses éléments principaux, ou actes : la *parodos*, l'*agôn*, la *parabase* et l'*exodos*. La *parodos*, en effet, toujours bruyante et mouvementée, n'est autre chose que l'irruption de la bande diony-

siècle, à Égine, « des concours d'injures entre des chœurs de femmes », institués en l'honneur des déesses locales Damia et Auxésia.

siaque sur le lieu du spectacle. — L'agôn, c'est un souvenir de l'épisode essentiel du còmos, le « combat de gueule ». Aussi bien sa destination originelle est-elle encore inscrite de la façon la plus claire, tant dans sa forme métrique générale que dans ses diverses parties. L'*òdè* initiale est une sorte d'hymne guerrier, dans lequel le chœur excite son champion. Vient ensuite le *katakéleusmos* (commandement) qui est comme le signal du combat, donné par le coryphée. L'*èpirrhéma*, qu'il soit une joute dialectique ou un grossier échange d'injures, est l'engagement même, la bataille. Enfin le *pnigos* (essoufflement), morceau récité sans arrêt à perte d'haleine, figure par son crescendo haletant la charge finale et victorieuse. Ainsi donc, le cadre complexe de l'agôn reflète visiblement toutes les péripéties d'une lutte. — Mais de toutes les parties de la Comédie ancienne, la plus déconcertante peut-être est la parabase. Dépouillant un instant son costume scénique, le chœur y reprenait sa personnalité véritable et apostrophait directement en son nom propre, ou au nom du poète, le public. Là encore il y a lieu, croyons-nous, de reconnaître une survivance du còmos. Dans celui-ci en effet, les exécutants, conformément

au rite dionysiaque, étaient masqués. Incognito qui, à coup sûr, piquait vivement la curiosité du public, provoquant de sa part hypothèses et discussions, jusqu'au moment, impatientement attendu, où, interrompant leur jeu, les còmates ôtaient leurs masques et laissaient voir le visage, qui d'un ami, qui d'un voisin. En même temps, le chef de la troupe profitait de cet entr'acte pour vanter le mérite du spectacle et de ses exécutants et, à l'occasion aussi, pour émettre son avis sur les affaires publiques. Nul doute que cet intermède ne fût un des numéros les plus goûtés du còmos : il revit pour nous dans la parabase. — Enfin le dernier des épisodes essentiels du còmos, que la Comédie ancienne s'est appropriés, est l'exodos, ou sortie du chœur, aussi bruyante et folle que la parodos, à laquelle elle faisait pendant.

Tels sont, autant qu'on en peut encore juger, les éléments constitutifs que la Comédie ancienne doit au còmos. Mais, notons-le, il n'y avait là aucun germe de drame. C'est du dehors en effet, selon toute apparence, que la fiction dramatique, primitivement étrangère au còmos, s'y est introduite. Elle lui vint du Péloponnèse, où de toute antiquité pullulait, sous vingt noms

divers¹, la vieille farce dorienne. De cette farce était issue au VI^e siècle la plus ancienne forme de comédie qu'on ait vue en Grèce, la comédie mégarienne, restée proverbiale pour sa licence et sa grossièreté. Or Mégare n'est qu'à quelques lieues d'Athènes ; et, du reste, une tradition témoigne expressément que le plus notoire des poètes mégariens, Susarion, avait vers 570 importé son art dans le dème attique d'Icarie. Toutefois fiction dramatique et drame, au sens exact du mot, sont deux choses qu'il importe de ne pas confondre. Quelques scènes décousues, développant un fait unique, c'est-à-dire ordinairement quelque incident de la vie vulgaire (rapt de victuailles, vol de fruits, visite du médecin), voilà à quoi se réduisait la farce péloponnésienne. Il est bien clair qu'il n'y avait pas là matière à une véritable intrigue ayant son nœud, ses péripéties, son dénouement. Nous avons, d'ailleurs, sur ce point l'assertion formelle d'Aristote, selon qui ce sont les Siciliens Phormis et Épicharme qui (vers 485) donnèrent les premiers l'exemple d'une *fable*. Mais

1. Les plus connus de ces bouffons sont les *phlyakes*, *dikélistai*, *autocabdaloï*, *phallophoroï*.

cette innovation capitale était-elle leur invention personnelle ? Cela est peu probable. Tout nous porte à croire au contraire que Phormis et Épicharme s'étaient inspirés de la tragédie athénienne, alors dans tout son éclat. De sorte qu'en dernière analyse une question, à peu près insoluble, se pose. L'action dramatique, dans la comédie athénienne primitive, est-elle un emprunt direct à la tragédie contemporaine ? Ou bien ne provient-elle de celle-ci qu'indirectement, par l'intermédiaire de la comédie sicilienne ?

Quoi qu'il en soit, au nombre des cadres que la comédie attique doit à la tragédie, il nous faut citer d'abord le prologos. Originellement en effet la comédie, nous dit Aristote, commençait immédiatement, comme le cōmos, par l'entrée du chœur (parodos). Un exposé préalable ne devint nécessaire que du jour où la comédie se fut transformée en une action complexe. Ce jour-là, l'idée vint tout naturellement aux poètes comiques d'emprunter à la tragédie son prologos. Toutefois, en l'empruntant, ils le modifièrent assez gravement. Le prologos comique, en effet, est autre chose et plus que son modèle tragique. Considérons-le d'abord par l'extérieur : nous constaterons qu'en général il

est deux fois environ plus étendu et contient un nombre double de scènes. Cette inégalité externe traduit, comme de juste, une dissemblance interne. Le prologos, dans toutes les pièces d'Aristophane, se divise en effet très nettement en deux parties : l'une, qui correspond strictement au prologos de la tragédie, est une simple exposition ; l'autre, généralement plus développée, engage l'action et équivaut au premier épisode tragique. Comment s'explique cette forme originale du prologos comique ? Rappelons-nous ce qui a été dit plus haut, que la comédie attique est essentiellement une combinaison du cōmos attique et du mime péloponnésien. Cela admis, la parodos comique nous apparaîtra alors sous son vrai jour, c'est-à-dire comme l'irruption soudaine du cōmos dans une action déjà engagée en dehors de lui par des personnages d'un autre groupe. Favorable ou hostile, cette intervention est toujours énergique, violente même. Mais, dans les deux cas, pour qu'elle fût efficace, il fallait que l'action dramatique n'en fût plus à ses débuts, qu'elle eût atteint un certain développement. Et c'est ainsi que le prologos comique est devenu l'équivalent des deux premiers actes de la

tragédie. — L'influence de la tragédie est sensible encore dans tout l'acte, entre la parodos et la parabase, qui contient l'agôn. Pour rattacher de façon plausible à l'intrigue générale cet épisode traditionnel, il fallait, dans toute comédie, quelques scènes de préparation et de conclusion. Ces scènes sont invariablement versifiées en trimètres iambiques, autrement dit dans le mètre propre à la tragédie. — Plus accentuée encore est l'imitation de la tragédie, dans toute la partie qui va de la parabase à l'exodos. Partie très importante, puisqu'elle comprend parfois une bonne moitié de la pièce. On y discerne du premier coup d'œil deux groupes de scènes : de la parabase à ce qu'on a coutume d'appeler (d'ailleurs assez inexactement) la parabase secondaire, et de celle-ci jusqu'au chant choral qui précède l'exodos. Ecrits en trimètres iambiques et délimités par des chants choraux, qui jouent exactement l'office des stasima tragiques, ces deux groupes — qui ont chacun, du reste, leur thème propre (voyez plus bas) — rappellent de tout point les épisodes de la tragédie. Il y a plus : dans cette partie de la pièce, le chœur lui-même, sous l'influence évidente de la tragédie, subit une presque com-

plète métamorphose. D'agressif et batailleur qu'il était jusque-là, il s'apaise et s'assagit soudain et devient (tel, le chœur d'ordinaire chez les tragiques) un simple spectateur qui, à la vérité, prend intérêt à l'action mais n'y participe point personnellement. — Enfin, dans le dernier acte de la comédie ou exodos, l'imitation de la tragédie se reconnaît encore dans la scène iambique (généralement unique), qui prépare et motive le ballet final.

Nous venons d'énumérer les éléments d'ordre divers qui, en s'amalgamant de façon plus ou moins cohérente, ont fini par constituer l'organisme complexe de la Comédie ancienne. Il nous reste à indiquer d'après quel plan les poètes comiques ont su, à travers ces cadres préétablis, faire évoluer une action dramatique. Malgré son apparente diversité, le schéma général des comédies d'Aristophane, dès qu'on l'analyse avec attention, se révèle à peu près uniforme. Il comprend quatre parties. 1^{re} partie, ou prologos. Nous y assistons toujours à l'accomplissement, par le héros de la pièce, de quelque action *fantastique, étrange*, ou tout au moins *paradoxe*. Le paysan athénien Dikéopolis, indigné de la folie belliqueuse de ses

compatriotes, conclut avec Lacédémone, pour lui et sa famille, une paix personnelle, qu'on lui apporte en bouteille (*Acharniens*). Le vigneron athénien Trygée, monté sur un escarbot, prend son vol vers le ciel, pour en ramener la déesse Paix sur la terre (*Paix*). Deux Athéniens, dégoûtés de la politique de leur pays, émigrent au royaume des oiseaux (*Oiseaux*). Complot des femmes grecques en vue d'établir la grève conjugale générale et de forcer par ce moyen les hommes à la paix (*Lysistratè*). Etc. — 2^e partie, depuis la parodos jusqu'à la parabase. L'action singulière accomplie dans le prologos n'a pas en elle-même sa fin ; elle n'est que le moyen ou la première étape d'une entreprise plus générale, qui va maintenant se réaliser, non sans obstacles toutefois ni sans lutte (agôn). Nous voyons dans cette seconde partie Dikéopolis soutenir contre les belliqueux vieillards d'Acharnes, qui forment le chœur, une lutte, en action d'abord, puis en paroles, à l'issue de laquelle ils se déclarent enfin convaincus et ralliés à la paix (*Acharniens*). Efforts laborieux de Trygée et du chœur pour délivrer la Paix, captive au fond d'un puits : tentatives vaines d'abord, progrès, enfin réussite. Trygée redés-

cent sur terre (*Paix*). Etc. — 3^e partie, de la première à la seconde parabase. Généralement assez brève, cette partie nous met sous les yeux, souvent en forme de raccourci symbolique, l'état de choses précédemment réalisé. Dans les *Acharniens*, elle se compose de deux scènes, qui nous montrent l'heureux Dikéopolis, désormais en paix avec Lacédémone, ouvrant sur son domaine un marché personnel où affluent tous les produits de l'étranger. Dans la *Paix*, nous voyons également Trygée en possession des résultats dus à sa prouesse : redescendu du ciel, il offre comme épouse au sénat d'Athènes la déesse Théoria et célèbre en l'honneur de la paix libérée un sacrifice solennel. — 4^e partie, de la deuxième parabase à la fin. C'est une suite de scènes ou, plus exactement, de tableaux sans lien, mais dont le but commun est de mettre en lumière les conséquences de l'état de choses réalisé. Dans les *Acharniens*, par exemple, ces tableaux opposent aux maux de la guerre, dont continuent à souffrir ses compatriotes, les bienfaits de la paix que s'est assurée Dikéopolis. On y voit celui-ci célébrer sur son domaine un concours de beuverie. Vainement un laboureur, à qui les enne-

mis ont dérobé sa paire de bœufs, vient lui quémander une goutte de paix. Deux jeunes mariés, désireux de n'être pas séparés, envoient aussi solliciter la même faveur : ils sont également éconduits. Un messenger accourt, de la part des stratèges, appeler aux avant-postes le général Lamachos, qui gémit. Un deuxième messenger arrive, envoyé par le prêtre de Dionysos, pour inviter à un festin Dikéopolis, qui se réjouit. Les deux personnages se livrent parallèlement à leurs préparatifs, l'un de guerre, l'autre de ripaille. Etc. Les onze comédies conservées d'Aristophane sont conformes au plan que nous venons d'exposer ; trois seulement (*Cavaliers, Grenouilles, Nuées*) présentent quelques variantes, qui n'ont rien d'essentiel. Bien qu'il ne nous reste aucune pièce des contemporains et rivaux d'Aristophane, les fragments de ces pièces et surtout l'analyse du *Dionysalexandros* de Cratinos (que nous a conservée un scholiaste) permettent d'affirmer que ce plan avait pris dans la Comédie ancienne une valeur en quelque sorte canonique et qu'il a été suivi de plus ou moins près par tous les comiques de ce temps. Il a dû s'élaborer entre 480 et 450 av. J.-C.

La Comédie ancienne dispose d'une bien plus grande variété de rythmes que la tragédie. Dans le dialogue, son mètre usuel est le trimètre iambique. Mais il y faut joindre le tétramètre iambique, approprié surtout aux discussions animées, le tétramètre anapestique, solennel et religieux, le tétramètre trochaïque, qui exprime ordinairement le mouvement et la course. Souvent ces tétramètres s'achèvent par un finale, composé de systèmes du même rythme. Dans les parties lyriques, la Comédie ancienne emploie à peu près tous les mètres tragiques, souvent dans un esprit de pastiche ou de parodie. Mais son rythme favori est le *péon*, accompagnement ordinaire du cordax.

3. *Structure de la Comédie nouvelle.* — Par comparaison avec la structure complexe de la Comédie ancienne, celle de la Comédie nouvelle apparaît singulièrement simplifiée. Parodos, agôn, parabase ont disparu. D'une façon plus générale encore, tous les chants du chœur ont fait place à des intermèdes (voy. p. 56). Il fallait donc marquer par un procédé nouveau les phases constitutives de l'action. De là sans doute la division en cinq actes, qui, si elle n'est pas encore une règle absolue, tend cependant

à devenir une observance habituelle chez Ménandre et ses contemporains. Une autre nouveauté de la Comédie nouvelle, imitée du reste d'Euripide, est le *prologue* (au sens restreint du mot): monologue confié, soit à l'un des acteurs, soit à une divinité, soit à un être de fantaisie (l'Air, la Preuve, l'Ignorance, etc.), dans lequel le poète donnait toutes les indications préalables nécessaires à l'intelligence de l'action, ou même recommandait sa pièce, polémiquait contre ses rivaux, complimentait le public, etc. En fait de mètres, la Comédie nouvelle n'employa plus guère, à côté du trimètre iambique, de plus en plus prédominant, que le tétramètre trochaïque et les systèmes anapestiques.

CHAPITRE II

L'INTERPRÉTATION VOCALE,
MUSICALE, ORCHESTRIQUE.

1. *Variétés de débit en usage dans le drame grec.* — Trois variétés de débit étaient employées dans le drame grec : la *déclamation* (*catalogè*), le *chant* (*mélôs*) et la *paracatalogè*. Le premier mode, c'est-à-dire la récitation sans accompagnement musical, s'appliquait exclusivement aux trimètres iambiques, mètre usuel du dialogue dans la tragédie comme dans la comédie. Étaient au contraire chantées, et toujours aux sons de la flûte¹, les parties proprement lyriques, écrites en vers de mesure diverse, ainsi que les péons, crétiques et bacchiaques. Reste la *paracatalogè*, qui était

1. Remarquons, à ce propos, avec M. Th. Reinach, que l'emploi du terme *flûte*, pour rendre le terme grec *aulos*, quoique consacré par l'usage, est erroné, puisqu'aucune flûte ne comporte d'anche. La transcription *aulos* ou le mot *chalmou* seraient plus exacts.

sans doute le mode d'exécution des tétramètres anapestiques, iambiques, trochaïques et des systèmes. Mais on ne sait pas au juste la portée de ce terme. Le seul fait certain, c'est que la *paracatalogè* comportait un accompagnement musical. On a voulu y voir quelque chose d'analogue à ce que nous appelons un *récitatif*. Mais, remarque M. Mazon, « nos récitatifs ont toujours une ligne mélodique... qui, chez les Grecs, eût vraisemblablement suffi à les faire ranger parmi les *mélè* (chants) ». Plus probablement donc, ce débit correspondait à peu près à ce qui, chez nous, s'appelle le *mélodrame*. « L'acteur enflait un peu la voix, se mettait, pour ainsi dire, au ton de la musique qui l'accompagnait, puis librement récitait, sans inflexion mélodique, sans soumission servile au rythme de l'instrument ».

2. *Musique.* — La représentation d'un drame grec, tragédie ou comédie, ressemblait peu à la représentation d'une tragédie ou d'une comédie modernes, mais beaucoup à celle d'un de nos opéras. Comme dans ceux-ci, la musique et la danse s'ajoutaient à l'interprétation vocale.

L'instrument ordinaire au théâtre était la double flûte, sorte de clarinette à deux tuyaux,

munis chacun d'une anche (fig. 18, 28, 33). On la préférait à la cithare, comme instrument d'accompagnement, pour la raison, dit Aristote, que ses sons se mariaient mieux avec la voix humaine. Cependant il est prouvé par plusieurs allusions qu'exceptionnellement (peut-être à l'origine) la cithare servait aussi dans le drame. Le chant et la paracatalogé étaient, nous l'avons dit, soutenus par la musique. Accompagnement fort discret, d'ailleurs, puisqu'il se réduisait à un instrument unique. Ajoutons que les Grecs ignoraient presque entièrement l'*harmonie* : tout chant d'ensemble était exécuté à l'unisson ou à l'octave. Enfin, chez eux, le rythme musical était rigoureusement subordonné au mètre, chaque mesure cadrant avec un pied, chaque note avec une syllabe. Du moins en fut-il ainsi jusqu'après la seconde moitié du v^e siècle. Mais à cette date se développe un style musical nouveau, où la syllabe longue est souvent fractionnée en 2, 3, 4 ou même 5 sons différents. Ce style fleuri fut adopté sur-le-champ et avec enthousiasme par Euripide : de là chez lui tant de roulades, raillees par Aristophane. Pour composer ces mélodies, le poète avait recours, à l'occasion, au

talent d'un spécialiste. Du reste, le rôle de l'instrumentiste dans le drame n'était pas uniquement réduit à l'accompagnement. Il exécutait parfois aussi des soli. Dans les *Oiseaux* d'Aristophane, par exemple, un solo de flûte imitait le gazouillis du rossignol. Dans les *Bacchantes* d'Euripide, il y a également un solo de cithare : détaché du drame, ce morceau, aux siècles suivants, se jouait encore isolément. La place ordinaire du musicien était sur la thymélè ; il marchait en tête du chœur, à son entrée et à sa sortie.

3. *Danse*. — La danse, en Grèce, était un art beaucoup plus complexe et plus considéré que de nos jours. Le caractère propre par où elle se distinguait surtout de nos danses modernes en général, c'était d'être expressive, imitative. Elle se composait de deux éléments : les *pas* ou *mouvements* (*phorai*), et les *figures* (*schémata*). Le premier élément lui-même n'avait pas pour fin unique, comme chez nous, la beauté plastique et l'harmonie ; il prétendait, en outre, exprimer des sentiments. Une danse lente et grave peignait l'équilibre de l'âme ; une danse vive, précipitée, traduisait le trouble moral et la passion. Mais c'était surtout, naturellement, dans

les figures que résidait la valeur imitative de la danse. Il s'agissait de rendre visibles par les gestes et les attitudes, soit une succession de sentiments, soit les moments principaux d'une action, soit des personnes ou des objets matériels. A cette mimique, ou, comme nous dirions, à cette pantomime, le corps tout entier participait. Parlant d'un habile danseur, Xénophon dit que « son col, ses jambes, ses mains, toute sa personne était en mouvement ». Le rôle principal, dans cette figuration, appartenait naturellement aux mains et aux doigts : c'est ce que l'on appelait la « chironomie », et l'on disait aussi « danser avec les mains » ou « parler avec les mains ». Nombre de figures, usitées dans la tragédie, étaient de l'invention de Pratinas et d'Eschyle, aidé par son chorodidascale Téléstés. Celui-ci était resté célèbre pour avoir imaginé, dans les *Sept contre Thèbes*, une chironomie si expressive « qu'on croyait voir les faits racontés ».

Les trois genres dramatiques avaient, chacun, leur danse spéciale, appropriée à leur caractère. Celle de la tragédie était la grave et noble *emmélia*, qui n'était guère qu'une suite mesurée de pas et d'attitudes. Avec la pyrrhique guer-

rière, c'était la seule danse que Platon admit dans sa république. Elle accompagnait particulièrement l'exécution des stasima. Mais d'autres danses étaient aussi en usage dans certaines parties de la tragédie. L'*hyporchème*, par exemple, dont le trait propre était que l'élément orchestrique, secondaire dans l'*emmélia*, y prenait la première place : c'était une gesticulation vive, passionnée, exprimant l'exaltation de la joie ou du triomphe. Dans cette danse, le chœur se divisait en deux groupes : l'un chantant, l'autre, par la mimique, illustrant en quelque sorte le texte chanté. Enfin, sinon parmi les danses, du moins parmi les marches rythmées, il faut signaler encore l'entrée dans l'orchestra du chœur tragique, exécutée souvent au rythme des anapestes et aux sons de la flûte. La danse n'était point d'ailleurs le privilège exclusif du chœur. A partir du temps d'Euripide, nous trouvons de véritables danses, orchestrales et surtout mimiques, exécutées par les acteurs eux-mêmes, comme accompagnement de leurs monodies (soli). C'est ainsi que, dans les *Phéniciennes* (v. 316 sqq.), Jocaste, en revoyant contre tout espoir son fils Polynice, non seulement chante, mais encore *danse* sa

joie délirante. Cf. encore Électre, dans l'*Oreste* du même poète (v. 982 sqq.).

Dans la comédie, comme dans la tragédie, l'entrée du chœur, ses chants au cours de l'action et sa sortie étaient accompagnés de danses. La danse comique, par excellence, était le *cordax*, caractérisé spécialement par des déhanchements lascifs. En dehors du théâtre, nulle personne honorable n'eût osé le danser. Au *cordax* proprement dit il faut joindre toute une variété d'acrobaties et de clowneries rythmées, par où la Comédie ancienne s'apparente à la farce : la danse frénétique, composée de gambades, sauts, ruades, pirouettes, tournoiemens, à laquelle Philocléon se livre, dans la scène finale des *Guêpes*, peut nous en donner une idée. L'hyporchème avait aussi parfois sa place marquée dans la comédie. Enfin il va de soi que même la danse sérieuse et grave n'en était pas totalement exclue ; l'entrée solennelle des Nuées, ou la procession religieuse des initiés dans les *Grenouilles*, par exemple, ont dû se faire sur un rythme analogue à celui de l'*em-méléia*. Sur le ballet par lequel se terminent plusieurs pièces d'Aristophane, voyez p. 172.

La danse propre du drame satyrique s'appe-

lait *sikinnis*. Composée surtout de bonds et de folles gambades, elle traduisait l'exubérance de vie physique des Satyres, ces êtres sauvages, à demi-animaux. Naturellement, dans les parties graves du drame satyrique, la *sikinnis* faisait place à la danse tragique.

4. *Formation, marches, évolutions du chœur.* — A la différence des chœurs dithyrambiques, qui étaient circulaires (pour cette raison, on les appelait aussi *cycliques*), les chœurs dramatiques affectaient la forme d'un carré oblong. Pour entrer dans l'*orchestra*, ils pouvaient prendre deux formations différentes : par *files* (*stoichoi*), ou par *rangs* (*syga*). Dans la première, les chœurs tragique et comique présentaient, l'un 3 unités de front sur 5 de profondeur, l'autre 4 unités sur 6. Dans la formation par rangs, les fronts étaient respectivement de 5 et de 6 unités, la profondeur de 3 et de 4. Mais la disposition par files était la plus commune, par ce qu'elle se prêtait mieux à un défilé. Comme le chœur, composé presque toujours de personnes habitant le lieu de l'action, entrait d'ordinaire par la parodos de droite (voyez p. 84), la file de gauche se trouvait la plus en vue du public ; on lui réservait pour cette raison les choreutes

les plus beaux de taille et d'allure. La file médiane, encadrée entre les deux autres, étant la moins visible, on y reléguait au contraire les sujets les plus médiocres. Tout à fait exceptionnellement, les choreutes dramatiques entraient dans l'orchestra isolément. Eschyle, dit-on, avait obtenu un indicible effet de terreur en faisant paraître ainsi, l'une après l'autre, dans ses *Euménides*, les 15 Furies qui composaient le chœur. A la tête du chœur était le coryphée, qui avait pour auxiliaires deux *parastates*. Ces trois chefs n'étaient que des choreutes plus expérimentés que les autres; ils ne s'ajoutent pas au nombre total, ils en font partie.

Les mouvements et évolutions du chœur sont assez mal connus. Dans la tragédie, il abordait parfois en silence l'orchestra, et ne commençait ses danses et ses chants qu'après y avoir pris place : tel était le cas, sans doute, quand la parodos consiste uniquement en chants antistrophiques. D'autres fois, quand la parodos s'ouvrait par une série de systèmes anapestiques récités par le coryphée, il faut imaginer, préalablement aux chants et aux danses, une marche du chœur rythmée par ces anapestes. Enfin, lorsqu'on trouve des anapestes intercalés entre

les strophes, cette disposition paraît impliquer des alternatives de marches et de danses sur place. Dans les stasima, le chœur évoluait de gauche à droite en chantant la strophe, puis revenait en sens inverse pendant l'antistrophe, et demeurait immobile pendant l'épode. Au cours des épisodes, il prenait successivement deux positions : tourné vers la scène, lorsqu'il dialoguait avec les acteurs; le reste du temps, divisé en deux demi-chœurs latéraux, se faisant face. La brièveté du couplet (le plus souvent anapestique), par lequel se terminent la plupart des tragédies, donne à penser que la sortie du chœur tragique était un simple défilé, ne comportant aucune évolution.

Dans la comédie, la parodos prend les formes les plus diverses. Ce peut être, à l'occasion, une solennelle et lente apparition (*Nuées*), une marche trébuchante de vieillards dans la nuit (*Guêpes*), une avance précautionneuse et muette (*Ecclésiastes*). Néanmoins, tel n'est pas le type ordinaire. Presque toujours l'entrée des chœurs comiques se distingue par le mouvement et l'agitation, associés au rythme trochaïque. Dans les *Acharniens*, par exemple, c'est une course; dans les *Chevaliers*, une charge

belliqueuse ; dans la *Paix*, une suite de danses et de pirouettes folles ; dans les *Oiseaux*, une agitation frétilante de volatiles ; dans *Lysistratè*, une bataille. Ce même caractère, le chœur comique ne le montre pas moins dans l'agôn, qui est souvent un véritable combat, un corps à corps, soit entre les deux moitiés du chœur, soit du chœur entier contre un commun adversaire (*Chevaliers*, *Guêpes*, *Oiseaux*, *Lysistratè*, *Thesmophoriazuses*). De même encore, l'*exodos* comique est presque toujours une sorte de *cômos* (*Acharniens*, *Paix*, *Oiseaux*). Il arrive même à Aristophane de coudre, de façon plus ou moins artificielle, à l'*exodos* un divertissement chantant et dansant, une sorte de ballet, pour lequel il fait appel au concours d'artistes en renom (*Guêpes*, *Lysistratè*, *Ecclésiiazuses*). Ajoutons enfin que le chœur comique était généralement divisé en deux demi-chœurs, conduits chacun par un parastate, le coryphée gardant la direction de l'ensemble. Au cours des épisodes, il prenait les deux mêmes positions que dans la tragédie ; mais il faut en ajouter une troisième, qui est l'attitude face au public. Celle-là toutefois n'était de mise que dans la parabase. A ce moment, les acteurs ren-

traient dans la skéné et la fiction dramatique était interrompue. Dépouillant son costume de théâtre et par là même sa personnalité fictive, le chœur interpellait directement les spectateurs et pour cela se tournait vers eux.

5. *La règle des trois acteurs : qu'on en a nié à tort la réalité.* — Grâce à l'emploi du masque, le nombre des personnages, dans le théâtre grec, était toujours sensiblement supérieur à celui des interprètes. Dès le temps de Thespis, l'acteur unique put, par ce moyen, paraître successivement dans plusieurs rôles. Rôles qui n'étaient point exclusivement des monologues, mais comprenaient aussi déjà des dialogues avec le coryphée. Toutefois c'est Eschyle qui, par l'introduction du second acteur, créa proprement le dialogue dramatique. Ses quatre plus anciennes pièces nous représentent cette phase de la tragédie : le nombre des personnages y est respectivement de trois (*Suppliantes*), de quatre (*Perses*, *Sept contre Thèbes*), et de six (*Prométhée*). Mais, chose curieuse, dans ces drames joués par deux acteurs, la technique rudimentaire de la tragédie à un seul acteur survit encore. Rien de plus frappant dans les *Suppliantes*. Le dialogue y est si timidement

employé que, sauf en une couple de scènes très brèves (v. 480-503 et v. 907-953), les deux acteurs ne conversent nulle part entre eux. Pour jouer tout le reste de la pièce, un seul acteur suffirait donc. Fait plus singulier peut-être : on y voit, dans une scène qui a près de 250 vers (v. 234-480), le roi d'Argos dialoguer, conformément à la tradition ancienne, avec le coryphée c'est-à-dire, en l'espèce, avec l'une des Danaïdes, et non, comme il serait beaucoup plus naturel, avec Danaos leur père : quoique présent, celui-ci reste muet, inerte, insoupçonné en quelque sorte. De même, dans les *Perses*, ce n'est pas à la reine Atossa, dont il semble ignorer la présence, que le messager fait le récit du désastre de Salamine, mais au chœur des vieillards, ou plutôt à leur coryphée (v. 249 sqq.). Sophocle porta à trois le nombre des interprètes, chiffre qui ne fut jamais dépassé et que les règlements des concours consacèrent officiellement. Du même coup, le nombre moyen des personnages s'accrut en proportion. Dans les tragédies subsistantes à trois acteurs, il varie entre cinq (*Euménides*, *Philoctète*) et onze (*Phéniciennes*, *Rhésos*). Il ne s'ensuit pas toutefois, comme on pourrait le croire, que le dia-

logue à trois acteurs y soit dès lors devenu la règle. Tout au contraire, par une répétition du même phénomène que nous signalions il y a un instant, la technique de la tragédie à deux acteurs y reste le procédé ordinaire. En d'autres termes, la plupart des scènes à trois interlocuteurs ne sont réellement, en dernière analyse, qu'une série de dialogues à deux, où chaque personnage, à tour de rôle, garde le silence un certain temps. On peut citer comme type, dans l'*Oreste* d'Euripide, la longue scène qui va du v. 1018 au v. 1246 : elle comprend d'abord trois dialogues successifs entre Électre et Oreste, entre Oreste et Pylade, et de nouveau entre Oreste et Électre. Ce n'est qu'à partir du v. 1209 que les répliques de ces trois personnages se mêlent un peu plus intimement. Qu'il y ait là une survivance de la tragédie primitive, on n'en saurait douter ; mais il convient d'ajouter que cette simplification préméditée de la réalité était d'ailleurs conforme au goût inné des Grecs pour l'ordre, la sobriété, la netteté.

Les trois acteurs dont se composait chaque troupe tragique s'appelaient protagoniste, deutéragoniste, tritagoniste (voyez p. 120). Ces noms techniques exprimaient leur hiérarchie

professionnelle. Le protagoniste, c'est l'acteur principal, auquel revient de droit, dans chaque tragédie, le rôle de premier plan, c'est-à-dire le plus pathétique, et qui est généralement aussi le plus étendu. La plupart du temps ces rôles donnent leur nom à la pièce. Citons, chez Sophocle, les deux *Œdipe*, l'*Antigone* et l'*Électre*. La caractéristique des seconds rôles est la moins nette : ce sont d'ordinaire des emplois intermédiaires, de demi-teinte, dont l'objet est de mettre en lumière, par ressemblance ou par antithèse, les premiers rôles. Exemples, *Électre* à côté d'Oreste dans les *Choéphores*, et chez Sophocle Tecmesse dans *Ajax*, Ismène dans *Antigone*, Oreste dans *Électre*, Jocaste dans *Œdipe-roi*, Antigone dans *Œdipe à Colone*. Quant au tritagoniste, il avait la spécialité, nous dit un ancien, des rôles « qui comportent surtout de l'emphase et peu de pathétique. » : tyrans, spectres, divinités, hérauts et devins, pédagogues et messagers, etc. Aussi bien n'y avait-il pas de règles fixes pour l'attribution de la plupart de ces emplois subalternes. Apparemment le protagoniste, à titre de chef, choisissait d'abord, à son gré. Ainsi faisait, entre autres, Théodoros, un des tragédiens en renom

du iv^e siècle. Il ne tolérait pas, nous apprend Aristote, qu'un de ses partenaires parût en scène avant lui : ce qui, évidemment, signifie que, si son rôle de protagoniste ne l'appelait pas dans le prologos, il s'adjugeait d'autorité par surcroît un des personnages secondaires qui y paraissaient. Après le protagoniste, le deutéragoniste choisissait à son tour. Au tritagoniste enfin revenaient les rôles ingrats et les *utilités* dont ses deux collègues n'avaient pas voulu.

Nécessairement les divers rôles joués par un même acteur s'enchevêtraient les uns dans les autres. Par suite, c'était une construction des plus délicates et compliquées que celle d'une pièce grecque. Pour qu'elle fût jouable, l'auteur ne devait jamais perdre de vue les exigences matérielles de la représentation, beaucoup plus tyranniques que chez nous. Il lui fallait régler minutieusement d'avance les entrées et les sorties de ses trois acteurs et le tour de parole de chacun d'eux. La chose n'allait pas sans difficultés, comme le montreront quelques exemples. Premièrement, il arrivait souvent que le même acteur dût paraître sous deux figures différentes en deux scènes successives. Comment,

en pareil cas, lui ménageait-on la possibilité de changer de costume? Sans doute, il suffisait pour cette transformation d'un temps relativement court. L'équipement scénique, en effet, était en grande partie impersonnel (voy. p. 203 sqq.), en sorte qu'un simple changement de masque et, à l'occasion, de manteau, faisait de l'acteur un personnage nouveau. Nous nous étonnerions cependant que, dans les *Choéphores* (v. 891-899), le même artiste, qui jouait l'esclave phrygien, ait pu se montrer neuf vers plus bas, au dire du scholiaste, sous les traits de Pylade, si, dans ce cas particulier (et de même, dans la plupart des cas semblables), la mimique des acteurs restés en scène n'avait prolongé le temps de la récitation : Oreste, d'abord, poursuit sa mère; une fois saisie, celle-ci se débat et supplie; le fils hésite, avant de frapper. De même, dans la scène II des *Phéniciennes* d'Euripide, où l'on voit Antigone et son pédagogue monter sur la terrasse du palais, pour contempler de là l'armée ennemie campée dans la plaine. Le pédagogue s'y montre d'abord seul, afin, dit-il, de s'assurer qu'aucun œil indiscret ne les observe. Simple artifice, nous apprend encore le scholiaste, pour laisser au protagoniste qui

vient de jouer le rôle de Jocaste le loisir de revêtir le masque et le costume d'Antigone. Une autre tyrannie de la loi des trois acteurs consistait à obliger parfois le poète à diviser certaines parties d'un rôle entre deux interprètes, dont l'un, simple figurant muet et porteur du masque, faisait sur la scène les gestes, tandis que l'acteur véritable, déjà costumé pour un autre rôle, parlait ou chantait invisible dans la coulisse. La plupart du temps, ces rôles bipartites sont des rôles d'enfants. Exemple, *Andromaque*, v. 547 sqq. Dans cette scène, nous voyons d'abord trois personnages parlants, Ménélas, Andromaque et le jeune Molossos. Au v. 547 survient Péleus, qui prend immédiatement la parole. On pourrait donc croire que, contrairement à la règle, nous avons ici en scène quatre interlocuteurs. Mais il est remarquable que, du moment où entre Péleus, Molossos devient subitement muet. Preuve évidente que jusque là les paroles de son rôle avaient été débitées derrière la scène par l'acteur qui fait maintenant Péleus. Autres exemples : *Alceste*, v. 393 sqq. ; *Médée*, v. 1271 sqq. ; *Hypsipylé*, v. 1590 sqq. Cet étrange dédoublement étonnera moins, pour peu que l'on se

rappelle le cas tout semblable de Livius Andronicus à Rome : vieilli, la voix cassée, il faisait sur la scène la mimique du rôle, laissant à un acteur le soin de débiter le chant ou les paroles dans la coulisse. Enfin il semble même que la loi des trois acteurs ait quelquefois contraint l'auteur à un artifice plus choquant encore, consistant à fractionner un rôle entre deux ou plusieurs tragédiens. A la vérité, le fait paraît rare. Nous en trouvons cependant un exemple à peu près certain dans l'*Edipe à Colone* : si l'on n'admet pas dans cette pièce un quatrième interprète, le rôle de Thésée devra obligatoirement être divisé entre les trois acteurs, le tritagoniste jouant les scènes I, III et IV, le deutéragoniste la scène II, et le protagoniste la scène finale. Si l'on doute de la possibilité d'un tel partage, nous rappellerons avec M. Maurice Croiset que le personnage de Thésée est un de ces rôles qui « n'impliquent aucune passion, rien de personnel, par conséquent », que « des acteurs exercés savaient en pareil cas atténuer la diversité de leurs voix », enfin que « l'écart des scènes empêchait que le public n'en fût choqué ».

La réalité de cette limitation légale du nom-

bre des acteurs accordés à chaque poète a été, en ces derniers temps, vivement contestée. Bien à tort, croyons-nous. A preuve, les anomalies de structure qu'offrent maintes tragédies grecques et qui, sans cette restriction gênante, ne s'expliqueraient pas. Nous en avons déjà cité incidemment quelques-unes (voy. p. 173 sqq.). Essayons de les classer, de façon qu'apparaisse plus nettement encore le rapport de cause à effet. Telles sont, en premier lieu, les sorties très gauchement motivées de certains personnages. C'est ainsi que, dans les *Suppliantes* d'Eschyle (v. 775, 953, 980), Danaos, à l'approche du vaisseau égyptien qui vient pour ravir ses filles, les abandonne en plein danger, pour aller, déclarer-t-il, chercher du secours à la ville. Vain prétexte, car le secours arrivera de lui-même en son absence. La vraie raison de son départ est d'ordre technique : les emplois de Danaos et du héraut égyptien étant tenus tous les deux par le protagoniste, le poète avait absolument besoin de celui-ci pour la scène suivante, où paraît le héraut. Dans l'*Andromaque* d'Euripide (v. 732 sqq.), le départ soudain de Ménélas n'est pas mieux justifié ; en fait, il fallait libérer l'acteur qui joue ce rôle pour qu'il pût, dans

la scène suivante, représenter Oreste. Un autre indice également de la limitation du nombre des acteurs, c'est l'absence choquante de tels ou tels personnages, en des scènes où leur place est marquée. Dans les *Perses*, par exemple, Atossa contre toute vraisemblance n'assiste pas au retour de son fils : l'Ombre de Darius ayant prédit que Xerxès arriverait misérable, couvert de haillons, sa mère est allée au palais lui chercher des vêtements plus dignes de son rang. Mais pourquoi n'avoir point confié ce soin vulgaire à un serviteur ? C'est que les rôles de la mère et du fils étant tenus par le même acteur ces deux personnages étaient condamnés à ne jamais se rencontrer. De même, chez Euripide, l'absence d'Ion, dans la scène finale de la pièce qui porte ce nom, tient à ce que les trois acteurs, à ce moment, sont occupés dans d'autres rôles. Plus significatif encore peut-être est le silence, parfois stupide, que gardent nombre de personnages tragiques. Les exemples abondent. Dans la dernière scène de l'*Électre* d'Euripide, Oreste propose à Pylade la main de sa sœur Électre. Comment se fait-il qu'à cette offre flatteuse Pylade ne réponde mot, et que ce soient les Dioscures qui l'acceptent en son

nom ? L'explication est simple : il y a déjà en scène trois personnages parlants (Électre, Oreste, et l'un des Dioscures), ce qui oblige Pylade à se taire. Dans l'*Oreste* du même poète, aux v. 110-125, Hélène et Hermione, bien que jouées l'une et l'autre par le tritagoniste, paraissent ensemble ; il faut donc que, dans cette scène, l'une des deux soit momentanément représentée par un figurant muet. Et dès lors on comprend pourquoi, à l'ordre de sa mère qui l'envoie porter des libations sur la tombe d'Agamemnon, Hermione obéit sans mot dire. Bien plus adroitement, dans les *Trachiniennes*, Sophocle avait su dissimuler la même nécessité technique. Au v. 307, Déjanire interroge Iole : étant donné qu'outre Déjanire il y a déjà dans cette scène deux autres personnages parlants (Lichas et un messager), Iole ne saurait répondre. C'est Lichas, en effet, qui prend la parole à sa place : il explique que la jeune fille, abimée dans le désespoir, a juré un silence farouche. Au total, de tels expédients démontrent, selon nous, à l'évidence que les tragiques grecs n'eurent jamais à leur disposition qu'un nombre fixe d'acteurs, deux seulement jusque vers le milieu de la carrière d'Eschyle, trois à l'époque suivante.

Il importe d'ailleurs de préciser exactement la portée de la loi des trois acteurs. N'étaient pas comptées comme tels les *utilités*, serviteurs, gardes, confidentes, etc. Il n'y avait pas de tragédie qui ne comportât quelques uns de ces figurants muets, et leur nombre dépendait des exigences de l'action et de la libéralité du chorège. Probablement aussi on ne considérait pas comme un quatrième acteur tel compare, à qui était confié à l'occasion un bout de rôle de quelques vers. Ces dépenses supplémentaires du chorège s'appelaient *parachorégémata*.

La loi des trois acteurs régissait-elle également la comédie? Depuis l'étude de Beer sur ce sujet (1844), la chose était généralement admise. Mais des recherches récentes, plus minutieuses, concluent en sens contraire. Il paraît désormais établi que le nombre des interprètes comiques, d'abord fixé à trois par imitation de la tragédie, fut ensuite définitivement porté à quatre. Dans les comédies d'Aristophane, on rencontre non seulement de fréquents dialogues entre trois personnages (contrairement à l'usage tragique), mais à l'occasion même des scènes à quatre interlocuteurs. Exemples :

Lysistratè, v. 78-246; *Grenouilles*, v. 1141 sqq.; *Acharniens*, v. 100, 104; *Oiseaux*, v. 1615, 1628 sqq., 1678 sqq. Quant à la Comédie nouvelle, il semble également résulter des amples fragments rendus au jour depuis quelques années, qu'un quatrième acteur y était parfois nécessaire.

CHAPITRE III

LES MASQUES ET LE COSTUME
DANS LA TRAGÉDIE ET LE DRAME
SATYRIQUE.1. *Origine religieuse du masque. Description.*

— L'accoutrement scénique des tragédiens grecs n'est point, comme on pourrait au premier abord le croire, une création arbitraire de quelqu'un des anciens poètes. C'est une transformation, le perfectionnement dernier des travestissements rituels, usités de toute antiquité dans le culte de Dionysos. A l'origine on s'enluminait de lie, on s'affublait de longues barbes de feuillage, on se façonnait à l'aide d'écorces, percées de trous pour la bouche et les yeux, des physionomies terrifiantes. Ainsi est né un jour le masque de théâtre. Quant au costume tragique, il a également une origine dionysiaque. C'est celui que, sur les vases peints du VI^e siècle, porte le dieu lui-même (voy. p. 203 et fig. 28).

Ce fut, dit-on, Thespis qui, aux barbouillages de lie et de céruse dont on avait usé jusque là, substitua de vrais masques en toile, à l'image de la figure humaine. Après lui, Eschyle, en appliquant le premier aux masques une polychromie appropriée, apporta un progrès capital. La carcasse du masque scénique était faite d'un assemblage de chiffons stuqués, pressés dans un moule, puis reconverts d'un crépi de plâtre. Sur ce crépi, le peintre ensuite indiquait les détails du visage, teint, lèvres, sourcils. Une perruque et, à l'occasion, une barbe postiche complétaient la physionomie. Dans la bouche grande ouverte les dents n'étaient marquées que par exception. Les cavités ménagées pour la vue étaient fort étroites : elles correspondaient strictement à la pupille, tout le reste de l'œil (blanc et iris) étant figuré par la peinture. Comme le casque à visière du moyen âge, le masque scénique des Grecs couvrait, outre le visage, la tête jusqu'à l'occiput, et était assujéti par une jugulaire. Une calotte de feutre, formant intérieurement tampon, l'empêchait de peser directement sur le crâne. Des cordons permettaient de le porter à la main ou de le suspendre (fig. 28, 30). Dans les intervalles

de repos, l'acteur pouvait le rejeter en arrière sur le sommet de la tête (fig. 18). Enfin, il importe de signaler une curieuse convention, spéciale aux masques tragiques (du moins, à partir d'une certaine époque), c'est l'*onkos* : on appelait ainsi un exhaussement arbitraire du front qui, sur certains monuments, atteint des proportions monstrueuses. La hauteur de l'*onkos* est toutefois très variable ; et il y a même des masques tragiques où il manque complètement (fig. 19). Sur le but de cet artifice, voyez p. 203.

2. *Les masques tragiques à l'époque classique.*

— Les monuments représentant des masques de théâtre sont en nombre infini : mosaïques, peintures, bas-reliefs, statuettes, vases peints, pierres gravées, terres cuites, miniatures, etc. Malheureusement la presque totalité de ces documents est très postérieure à l'époque qui nous intéresse le plus vivement, c'est-à-dire à celle qui va d'Eschyle jusqu'à Aristophane. Ce n'est qu'indirectement, d'après l'histoire générale de la sculpture grecque au cours du v^e siècle, qu'on peut se faire une idée approximative des masques de ce temps. Jusqu'au delà de 470 avant J.-C., la plastique grecque resta impuissante à animer d'un reflet de l'âme la phy-

sionomie humaine : elle ne connaît alors qu'un seul moyen d'expression, c'est le sourire, un sourire figé qui se répète uniformément sur tous les visages, même douloureux, et qui traduit naïvement la vie physique. Un autre trait de la sculpture de ce temps est la polychromie, appliquée de façon toute conventionnelle aux visages. Exemples, les statues de l'acropole d'Athènes, retrouvées en 1886 et les frontons du temple d'Égine. En résumé donc, des figures gauchement souriantes et rehaussées d'une enluminure arbitraire, voilà sans doute l'aspect général des plus anciens masques tragiques inventés vers 484 par Eschyle. Mais ensuite les progrès de la plastique se précipitent. Sur les frontons d'Olympie, postérieurs de quinze à vingt ans à ceux d'Égine, le sourire archaïque a disparu et déjà le sculpteur sait faire affleurer sur le visage certains sentiments calmes, tels que l'attention, la curiosité. Il reste, en revanche, bien inhabile encore à rendre la passion et la douleur : un pli horizontal au front, la saillie des lèvres, un trait oblique partant de l'aile du nez, tels sont, en pareil cas, les seuls accidents qui altèrent la placidité des lignes. C'est d'après ces modèles que nous devons peut-être imaginer

les masques de l'*Orestie* d'Eschyle (458). Nous arrivons maintenant à l'époque de Phidias, dont la maturité coïncide à peu près avec celle de Sophocle et d'Euripide. Pour nous représenter les masques tragiques contemporains, c'est donc aux idéales figures, aux types d'humanité supérieure qui peuplent les frontons du Parthénon qu'il nous faut songer. Toutefois, il importe de le remarquer, chez Phidias lui-même la sérénité générale des figures subsiste. Non qu'il puisse être question ici d'impuissance¹; mais un principe esthétique, qui régit alors tout l'art grec, commande de sacrifier à la pureté des lignes l'expression et le pathétique. Des lèvres entr'ouvertes, juste assez pour livrer passage à la voix, un ou deux plis sur le front et entre les sourcils, quelques touches de couleur accentuant le modelé, voilà sans doute tout ce qui, dans les masques de Sophocle et d'Euripide, était donné à la traduction des affections de l'âme.

Ces inductions sont confirmées d'une façon très nette par deux monuments qui datent à

1. A preuve, sur les métopes, les figures des Centaures, aux traits convulsés, à la bouche béante, aux sourcils arqués.

peu près de la fin du v^e siècle. L'un est le célèbre vase peint du musée de Naples, qui représente les apprêts d'un drame satyrique (fig. 28). A côté des Satyres, y figurent deux personnages tragiques, un roi (probablement Laomédon) et Héraclès. Ni l'un ni l'autre de ces deux masques n'a d'onkos et l'on n'y remarque aucune déformation intentionnelle de la figure humaine. Ce qu'ils ont de plus frappant, c'est l'ouverture, d'ailleurs modérée, de la bouche, qui prête à la physionomie une expression pathétique. A part ce détail, l'ensemble des traits du roi est empreint de noblesse. Ceux d'Héraclès ont plus de caractère: les plis du front, l'écarquillement des yeux y révèlent la résolution, voire la colère. L'autre monument est un bas-relief votif, trouvé au Pirée, qui représentait trois tragédiens portant leurs masques. La figure 19 reproduit l'un de ces masques. Il donne lieu à des observations analogues. Pas d'onkos; l'ouverture de la bouche est large, mais non caricaturale; traits accusés; la physionomie, quoique sévère, reste noble.



FIG. 19. — Masque tragique (fin du v^e siècle).

3. *Les masques tragiques à l'époque hellénistique et romaine.* — Tout autre, il faut en convenir, est l'aspect général des masques d'époque postérieure que nous connaissons. Avec Praxitèle et Scopas d'abord, mais surtout aux siècles suivants avec les écoles hellénistiques, se répand dans l'art grec un courant toujours accru de réalisme et de pathétique qui, les exigences particulières de l'optique théâtrale s'y ajoutant, explique la création et la faveur de ces masques postclassiques, aux traits intensément expressifs, mais hors nature : onkos démesuré, sourcils convulsés, paupières dilatées, rides profondément creusées, bouches béantes qui, selon le mot de Lucien, « semblent prêtes à avaler les spectateurs » (fig. 20). À l'époque romaine, toutes ces outrances s'exagéreront encore, parfois jusqu'à la monstruosité et la caricature. Une anecdote contée par Plutarque dépeint les effets puissants d'émotion, de terreur même que pouvaient produire ces masques sur des spectateurs populaires. Au temps de Crassus, une troupe de tragédiens, s'étant aventurée jusque dans le pays des Parthes, s'avisait d'y donner une représentation. Les indigènes y accoururent en foule ; mais dès le début, à la

vue de ces visages monstrueux d'où sortait une voix surhumaine, ils furent saisis de panique et s'enfuirent.



FIG. 20. — Deux masques tragiques.

4. *Le catalogue des masques tragiques d'après Pollux.* — Ces masques de l'époque postclassique ont été décrits par Pollux. Dans son inventaire, 28 appartiennent à la tragédie, 4 au drame satyrique, 43 à la comédie. Il n'y aurait pas intérêt à transcrire intégralement ces descriptions, toujours fort sèches et souvent obscures. Bornons-nous, parmi les 6 vieillards, les 8 jeunes hommes, les 3 serviteurs et les 11 femmes dont se compose le répertoire tragique, à

signaler quelques physionomies qu'on peut de façon plausible identifier avec des héros ou héroïnes connus de la tragédie classique. Voici d'abord le *rasé*. C'est le plus âgé des vieillards : aussi ramène-t-il sur le devant de la tête les rares cheveux qui lui restent. L'onkos prête à cette figure la majesté qui sied à un roi. Mais sa barbe rase exprime le deuil, et ses joues émaciées la souffrance. C'est, entre autres héros, le masque du vieux Priam. Vient ensuite, par rang d'âge, l'*homme blanc*, qui tire son nom de la blancheur générale de ses cheveux, de sa barbe et de son teint : il a les sourcils saillants, des boucles autour de la tête, la barbe courte, un onkos bas. C'est le masque des héros sexagénaires, tels que le grand-prêtre dans *Œdipe-roi*, Cadmos dans les *Bacchantes*, Péleus dans *Andromaque*. Une variété plus jeune du type précédent est le *grisonnant* (40 à 50 ans). Son teint est un peu pâli par la souffrance : on peut penser à Œdipe. Parmi les représentants de l'âge mûr, citons l'*homme brun* (au-dessus de la quarantaine) : teint brun, barbe et cheveux crépus, haut onkos, air rude. Ce dernier trait fait songer aux rôles antipathiques de tyrans : Créon, Égisthe. L'*homme blond*, plus jeune (30 ans

environ), avec ses boucles blondes et son teint frais, est le masque de tous les héros à la fleur de l'âge : Ulysse, Admète, Jason. Nous arrivons au groupe des éphèbes. Leur trait commun est d'être imberbes. Le plus âgé s'appelle le *propre à tout* : teint frais quoiqu'un peu brun, chevelure brune et épaisse. Ainsi que l'indique son nom, c'est le masque type des rôles d'éphèbes. Ce type toutefois admet, à l'occasion, plusieurs variantes. Le *crépu* (blond, crépu, haut onkos, sourcils redressés, air hautain) personnifiait, semble-t-il, ces jeunes héros, généreux et fiers, comme Néoptolème, Hippolyte, Achille. En opposition à ce caractère énergique, voici le *délicat* (blond avec des boucles, teint blanc, air riant) : « ce masque convient, dit Pollux, à un dieu ou à un bel éphèbe ». Exemple, le jeune Dionysos des *Bacchantes*. Le *premier* et le *second sordides* (teint livide, regard baissé, cheveux blonds mal entretenus) sont de jeunes héros, que la misère a flétris : ex. Téléphe, Bellérophon. Le *pâle* et le *quasi-pâle* sont des masques de blessés, de revenants (ex. l'Ombre du jeune Polydore, dans *Hécube*), de malades (Oreste, dans la pièce d'Euripide qui porte ce nom), ou d'amoureux (Hémon, dans *Antigone*). — Il y a 8 masques

de femmes libres : deux vieilles, cinq jeunes femmes ou jeunes filles, une fillette. Un trait, où se reconnaît la nature essentiellement pathétique de la tragédie grecque, est commun à tous ces visages féminins : c'est le deuil ou la souffrance, que trahissent leur pâleur, la tristesse de leur regard, leur chevelure en désordre ou



FIG. 21. — Masque tragique : la femme pâle aux cheveux flottants.

taillée court. Citons, par exemple, la *femme cheue aux cheveux pendants* (Æthra, dans les *Suppliantes* d'Euripide), la *femme pâle aux cheveux pendants* (Ino, Alceste, Phèdre) (fig. 21), la *vierge aux cheveux rasés* (Antigone, Électre). — Reste le groupe des serviteurs, au nombre de 6, trois de cha-

que sexe. Ces masques serviles se distinguent à première vue des précédents par un essai, d'ailleurs assez timide encore, de réalisme, qui se marque dans leur coiffure et dans leur physionomie. A l'imitation de la vie réelle, les esclaves tragiques des deux sexes portent tous la chevelure courte, ou enfermée dans un bonnet, ou ramassée sur le crâne. De plus, quel

ques traits physiques accusent leur origine barbare ; d'autres encore, le métier qu'ils exercent. *L'homme vêtu de peau* est un vieillard coiffé d'une calotte de peau, aux yeux et au nez renfrognés : on reconnaît là le pédagogue grondeur et dévoué. *L'homme à la barbe en pointe* est dans la fleur de l'âge : air rude, teint rouge ; c'est un masque de messager. Il y a un second messager plus jeune : *l'homme camus*, au nez écrasé, rouge de teint également (c'est le signe professionnel), la chevelure nouée sur le sommet de la tête. Citons encore, parmi les 3 esclaves femmes, la *vieille esclave* qui porte un bonnet de peau d'agneau et a les chairs ridées.

Tous les masques dont il vient d'être question sont des masques de caractères : en d'autres termes, chacun d'eux représente, non un individu, mais un type. C'est à cette signification générale que fait allusion, par exemple, l'épigramme suivante de Dioscoride, où un passant interroge la statue d'un Satyre placée sur le tombeau de Sophocle : « Ce masque de femme *aux cheveux rasés* que tu tiens en ta main, à quel drame appartient-il ? — Appelle-le Antigone ou Électre, à ton gré : tu diras vrai dans les deux cas ». Entendons par là que le masque de la

vierge aux cheveux rasés, cité plus haut, revenait de droit à toute héroïne en deuil comme Antigone et Électre, pourvu seulement que sa condition et son âge le permissent. Naturellement, cette classification des masques ne s'est faite que lentement, par degrés. Peut-être était-elle ébauchée dans ses grandes lignes dès la seconde moitié du v^e siècle, mais elle n'a sûrement pas atteint sa forme définitive avant l'époque alexandrine. Ajoutons, d'ailleurs, que jamais la tragédie grecque n'a pu se passer complètement de masques individuels. Exemples : Io aux cornes de génisse, Œdipe aux yeux crevés, les Danaïdes au teint basané, les Euménides à la chevelure entremêlée de serpents, etc.

5. *Le costume tragique*. — A l'époque hellénistique et romaine, l'équipement tragique se composait, outre le masque dont il vient d'être parlé, des pièces suivantes : 1^o la chaussure, appelée *cothurne* ; 2^o divers accessoires, destinés à rembourrer le corps de l'acteur ; 3^o l'habillement proprement dit, robes et manteaux.

Le cothurne. La chaussure des tragédiens grecs était appelée *cothurne* ou *embatès* : termes à peu près synonymes qui, dans la vie réelle, désignaient des bottes à hautes tiges, lacées

sur le devant. Et tel est, en effet, notamment sur le vase de Naples (fig. 28), l'aspect de la chaussure portée par les deux acteurs, Héraclès et Laomédon ; il faut noter seulement que les tiges, au lieu d'être unies, y sont ornées d'élégants dessins, palmettes, etc. Nous sommes donc autorisés à croire que, dans la période classique, le cothurne des tragédiens n'était pas encore cette chaussure anormale, que nous voyons sur tant de monuments de basse époque, à hautes semelles qui atteignent parfois 0^m,20 d'épaisseur. Exemples, la statuette de Rieti (fig. 22)¹,



FIG. 22. — Acteur tragique (masque féminin).

1. Ne pas confondre, cependant, dans cette statuette les hauts

la mosaïque du Vatican (fig. 27), et enfin



Fig. 23. — Personnages tragiques : Priam aux pieds d'Achille.

certaines peintures murales de Pompéi, où la

cothurnes, reconnaissables sous le chiton, avec les tenons carrés qui, en bas, servaient à l'enclâsser dans un socle.

stature disproportionnée des personnages, encore que leurs pieds soient cachés par le bas de la robe, implique la présence de hauts cothurnes. Mais entre ces deux termes extrêmes il faut nécessairement supposer un âge de transition. Les documents, bien que fort rares, témoignent en effet en ce sens. D'après Istros, un érudit qui écrivait vers le milieu du III^e siècle avant J.-C., Sophocle aurait été l'inventeur de la chaussure appelée *crèpis*, que portaient les acteurs et les choreutes. Or les lexicographes définissent la *crèpis* « une chaussure pourvue de hautes semelles ». Même si l'on révoquait en doute l'attribution à Sophocle, il n'en resterait pas moins acquis qu'au temps d'Istros (vers 250 av. J.-C.) les tragédiens grecs portaient, et cela depuis un nombre d'années indéterminé, des chaussures à semelles surhaussées. Selon toute apparence cependant, ces semelles n'avaient encore qu'une élévation modérée. Consultons, par exemple, le bas-relief de Dresde (fig. 24), qui date du I^{er} siècle environ avant J.-C. : le tragédien y porte un cothurne garni à la vérité de quatre épaisseurs, mais dont la hauteur néanmoins n'a rien de monstrueux. Beaucoup moins haut encore

(deux épaisseurs seulement) est le cothurne que chausse un acteur, costumé en roi, sur une peinture murale de Pompéi, dont l'original remonte, croit-on, au IV^e siècle. En résumé donc, l'évolution a dû être progressive, et ce n'est qu'à

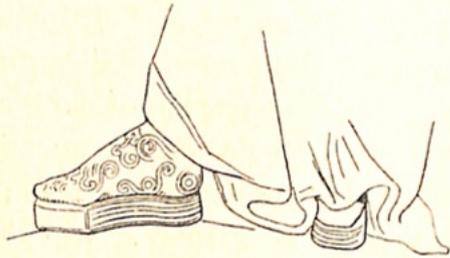


FIG. 24. — Cothurnes tragiques.

une époque tardive, probablement chez les Romains, que la chaussure tragique se transforma en ces sortes d'échasses qui, sur les monuments, nous étonnent autant qu'elles nous choquent.

La matelassure. — Les auteurs anciens mentionnent divers accessoires, dont usaient les tragédiens pour se rembourrer. Mais il y a tout lieu de croire que l'emploi de ces postiches ne s'est introduit qu'à une époque récente, c'est-à-dire sans doute en même temps que celui de l'onkos et du cothurne très surélevé. Comme

ces deux derniers appendices, en allongeant démesurément le corps par les deux extrémités, faussaient ses proportions normales, il devint nécessaire, pour les rétablir, de donner artificiellement au tronc plus d'ampleur. C'est à à quoi servaient les faux ventres (*progastridion*) et les fausses poitrines (*prosternidion*), dont se moque Lucien. Pour fixer ces coussins, les acteurs passaient en dessus un maillot collant, couleur chair, qui se nommait *sômation* (justaucorps).

Le costume proprement dit. — En ses traits essentiels, l'habillement des tragédiens (fig. 23) n'est autre que le costume d'apparat que l'art prêtait à Dionysos et que, dans les cérémonies du culte, portaient réellement ses prêtres. Un vase peint du musée de Bonn nous montre, dès le VI^e siècle, Dionysos paré du costume qui sera, au siècle suivant, celui des acteurs d'Eschyle. Ses traits caractéristiques, par où il se distinguait du costume usuel, sont les suivants : 1^o Au lieu de simples emmanchures pour le passage des bras, le *chiton* tragique avait des manches longues allant jusqu'aux poignets ; 2^o Au lieu de s'arrêter au genou, il descendait, même chez les hommes, jus-

qu'aux pieds¹; 3° Au lieu de serrer les hanches, sa ceinture était d'ordinaire remontée jusqu'au sein : artifice qui, s'ajoutant à la longueur inusitée du chiton, grandissait la taille du tragédien; 4° Chitons et manteaux déployaient une richesse de couleurs et de broderies sans exemple dans la réalité. Ici encore, le vase de Naples est notre principale source d'informations. Le costume du roi Laomédon s'y compose, comme dans la vie réelle, de deux pièces, un chiton ou vêtement de dessous, et un manteau. Le chiton, pourvu de longues manches couvrant tout le bras, tombe très au-dessous du genou, mais non pas cependant jusqu'aux pieds : on peut croire que cette brièveté relative tient au genre satyrique, où la gravité héroïque se relâchait sensiblement : car, sur presque tous les autres monuments, le chiton tragique a la forme talaire. En dessus du chiton, le même acteur porte, enroulé autour des reins, un manteau. La décoration de l'un et de l'autre est extraordinairement somp-

1. D'une façon générale cependant, celui des serviteurs tombe moins bas que celui des maîtres : convention qui, dès leur entrée, signalait leur situation sociale.

tueuse ; c'est, sur toute leur surface, un semis de broderies très variées et compliquées, fleurs,



FIG. 25. — Andromède, en costume tragique.

palmes, étoiles, figures humaines ou animales (chevaux, chiens), spirales et arabesques. Le

même costume apparaît également sur un vase peint de la fin du v^e siècle, qu'on appelle communément vase d'Andromède, inspiré certainement par la représentation récente de l'*Andromède* d'Euripide (412). L'héroïne y porte (fig. 25) le long chiton talaire, à manches,



FIG. 26. — Médée, en costume tragique.

brodé exactement des mêmes dessins que celui de Laomédon. Un autre vase, dit vase de Médée, un peu moins ancien (iv^e siècle), qui trahit également l'influence de la tragédie, nous représente Médée, Créon et Ætès, vêtus tous les trois du même chiton à manches, tombant jusqu'aux pieds (fig. 26). La seule diffé-

rence est dans l'ornementation, plus géométrique et sans figures humaines ni animales. Enfin, jusqu'à la plus basse époque, c'est ce chiton talaire à manches que nous retrouvons sur tous les monuments. Seule, la décoration, toujours très riche, varie quelque peu. Sur la mosaïque du Vatican (fig. 27), ce sont des bandes verticales et horizontales entrecroisées, ordinairement d'une seule teinte, parfois multicolores.



FIG. 27. — Acteur tragique (rôle d'Antigone ?).

Sur une fresque de Cyrène, on voit surtout des raies et des ramages, fleurs, palmes, etc. Enfin

sur la statuette d'ivoire de Riéti (fig. 22), les ornements sont presque uniquement géométriques : raies, carrés, triangles, lignes entrecroisées, zigzags, etc.

La seconde pièce du costume tragique, le manteau, était beaucoup moins uniforme que le chiton. Pollux en énumère un assez grand nombre, que l'on peut ramener à deux classes : manteaux amples qui se drapent autour du corps (*himation*), ou manteaux courts qui s'agrafent sur l'épaule (*chlamyde*). A défaut même de description, leurs noms seuls attestent déjà leur éclat et leur richesse. La *batrachis* et la *phoinikis*, par exemple, étaient deux manteaux, l'un de couleur vert grenouille, le second de couleur pourpre ; d'autres étaient rehaussés de broderies et de brocards d'or. Nous avons signalé aussi plus haut la somptueuse décoration du manteau de l'acteur sur le vase des Satyres.

En dehors du vestiaire commun dont il vient d'être parlé, certaines pièces d'habillement étaient affectées à tel ou tel personnage. Dionysos se parait, dans la tragédie, d'une longue robe jaune safran (*crocotos*), d'aspect tout féminin. L'emblème ordinaire des rois était la *xystis*,

manteau de couleur pourpre. Les reines arboraient, au-dessus d'un chiton à traine de couleur pourpre, un himation blanc, bordé de pourpre également. L'uniforme des devins était l'*agréron*, tricot de laine enveloppant tout le corps¹. Guerriers et chasseurs enroulaient, comme défense, autour de leur bras gauche, une chlamyde pourpre, appelée *éphaptis*. L'exil, le deuil, le malheur trouvaient aussi leur expression dans l'aspect et les nuances du costume. Les vêtements des bannis, par exemple, étaient de couleur blanche, mais souillée par la poussière et les intempéries. Le noir traduisait non seulement le deuil, mais d'une façon plus générale aussi l'infortune. Toutes les nuances foncées, du reste, avaient cette double signification. Enfin il va de soi que les haillons, moyen facile de pathétique cher à Euripide, étaient la manifestation ordinaire de la misère.

6. *Masques et costume satyriques*. — Les personnages qui paraissent dans le drame satyrique se divisent tout naturellement en deux classes. Il y a, d'une part, les héros tragiques,

1. Ce tricot semble avoir été un symbole du don prophétique, car plusieurs monuments nous le montrent enveloppant aussi l'*omphalos* de Delphes.

rois, princesses, divinités. Le vase peint du musée de Naples (fig. 28) atteste que, d'une façon générale, ils conservaient dans le drame satyrique mêmes masques et même costume que dans la tragédie. Mais, à côté de ces graves personnages, gambade la troupe pétulante des Satyres. Le nom des Satyres signifie « boucs », et il n'est pas douteux qu'à l'origine, c'est-à-dire dans le dithyrambe péloponnésien qui a donné naissance à la tragédie, ils ne présentassent en effet le type caprin : oreilles pointues, cornes, sabots fourchus et queue de chèvre. Mais, en pénétrant à Athènes (vers 500) avec Pratinas, ces démons-boucs du Péloponnèse subirent une métamorphose : ils s'identifièrent avec des êtres apparentés, les Silènes attiques ou démons-chevaux, originaires d'Ionie. Assimilation qui finit par être si complète que, dans l'usage attique, les noms de Satyres et de Silènes devinrent synonymes. Et c'est de la fusion de ces deux races que résulta le type scénique (combinaison du cheval et du bouc, à laquelle s'ajoutent aussi quelques traits d'humanité), que nous voyons déjà sur le vase de Naples, peint vers la fin du v^e siècle. Nous le retrouvons sans changement sur une mosaïque de

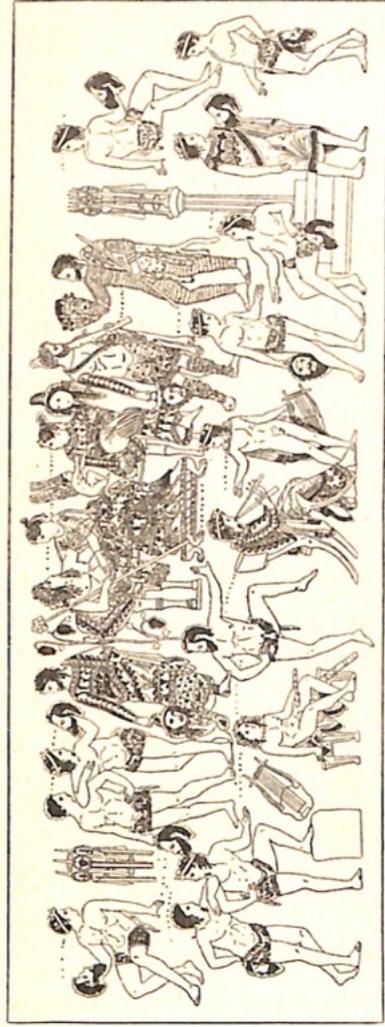


FIG. 28. — Apprêts d'une représentation satyrique (vase peint de la fin du v^e siècle). (En haut, au centre, Dionysos et Ariane, sur un lit, se tiennent embrassés. A droite, la Muse du drame satyrique (?) élève un masque féminin, vers lequel un amour ailé (Himéros) tend une confonne : c'est, sans doute, le masque d'Hésioné, fille de Laomédon, qui était l'héroïne principale du drame ; viennent ensuite Héraclès et Silène. A gauche, le roi de Troie, Laomédon. En dehors des quatre acteurs, quatorze autres figures : douze choréutes, le joueur de flûte, et le poète ou chorodidascale. Dans cette reconstitution du personnel satyrique, il faut faire abstraction du motif central, représentant Dionysos et Ariane, dont le rôle est purement décoratif. Sur la légende d'Hésioné, voy. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 503.)

Pompéi (fig. 18) : en sorte qu'on peut affirmer qu'il s'est maintenu identique pendant au moins quatre siècles. Chez tous les Satyres, les traits caractéristiques du masque sont les mêmes : large front sillonné d'une ou deux rides, face plate, nez camus, barbe hérissée, cheveux en broussaille et rejetés en arrière. Les cornes de chèvre ont disparu. Quant au costume, il se compose d'un caleçon de poil de chèvre, pourvu par derrière d'une queue de cheval et par devant d'un phallos relevé. Tout le torse, enveloppé d'un maillot couleur chair, paraît nu. Pollux énumère quatre sortes de Satyres : le *Satyre chenu*, le *Satyre barbu*, le *Satyre imberbe* et le *Père Silène*. Les trois premiers présentent le type décrit plus haut et ne diffèrent que par les signes de l'âge. Quant à Silène, leur père, sa physionomie, sur le vase de Naples, est noble, déparée seulement par les rides multiples du front et des joues et par la bouche édentée. Toutefois ce portrait ne s'accorde pas avec l'affirmation de Pollux qui, au contraire, lui attribue « un masque plus *animal* que celui de ses fils ». Cet aspect animal, il est donc probable que Silène ne le prit qu'ultérieurement. C'est celui qu'il présente, par exemple, sur la

mosaïque de Pompéi¹ : haut front chauve (ce détail est signalé déjà dans le *Cyclope* d'Euripide), large bouche grimaçante, longue barbe flottant en désordre, nez écrasé, yeux ronds, sourcils contractés, expression de rudesse. En revanche, le costume de Silène est resté immuable au cours des siècles. Chez Pollux, comme sur tous les monuments, la pièce principale en est le chiton *chor-taios* (c'est-à-dire « hérissé de foin »), maillot collant à longs poils frisés qui, l'enveloppant du col jusqu'aux pieds, lui prête l'apparence velue d'une bête (fig. 29). Par dessus, Silène jette souvent un manteau et parfois aussi, sur l'épaule, une peau. Ainsi font également ses fils.



FIG. 29. — Silène.

1. L'un des masques placés sur une base aux pieds du poète.

CHAPITRE IV

LES MASQUES ET LE COSTUME
DANS LA COMÉDIE.

1. *Les masques et le costume dans la Comédie ancienne : origine de cet accoutrement.* — La plupart des masques de la Comédie ancienne « avaient pour but, dit Pollux, de provoquer le rire ». En d'autres termes, c'étaient des caricatures. On pourra s'en faire une idée exacte par les fig. 12-14 et 30-32. Seuls formaient exception les masques de jeunes femmes, qui étaient une imitation fidèle du visage humain (Voyez, comme preuve, ce qui est dit plus bas du masque féminin du bel Agathon). Mais, outre les personnages fictifs, les poètes de la Comédie ancienne ont souvent mis en scène des individus réels et contemporains. Exemples, chez Aristophane, les poètes Eschyle, Euripide, Agathon et Kinésias, le géomètre Méton, le démagogue Cléon, etc. Le masque, en pareil cas, était un portrait, mais

un portrait charge. C'est ainsi que le poète tragique Agathon, connu pour ses grâces efféminées, paraissait avec un visage de femme, « beau, blanc, délicat, rasé de frais, plaisant à voir ». Enfin quelques masques étaient des inventions fantastiques, en dehors du réel. Dans les *Acharniens*, l'ambassadeur perse, dit « l'Œil du roi », justifiait ce titre officiel par un œil unique, qui lui mangeait tout le visage. Dans les *Oiseaux*, Evelopide exhibait une tête d'oie et Pisétaeros une tête de merle.

Le costume de la Comédie ancienne n'a été décrit par aucun auteur de l'antiquité. Les seuls renseignements directs que nous ayons sur le sujet sont quelques indications accidentelles, éparses dans les pièces d'Aristophane. Il en ressort trois faits importants. 1° Dans une scène des *Grenouilles* (v. 200), Dionysos est qualifié de « gros ventru » : allusion, nous dit le scholiaste, aux ventres postiches qui étaient en usage dans la comédie. 2° Une dizaine de passages attestent que tous les personnages du sexe masculin exhibaient un *phallos* de cuir. 3° De ce fait s'en déduit nécessairement un autre : c'est que le chiton des comédiens affectait une indécente brièveté. Grâce à ces points de repère, il devient

facile de reconnaître sur nombre de monuments les acteurs de la Comédie ancienne. Considérons d'abord un vase peint attique, qui date de 400 av. J.-C. environ et figure les apprêts d'une représentation (fig. 30). On y voit, au centre, trois



FIG. 30. — Comédie ancienne : apprêts d'une représentation.

acteurs, tenant chacun en main leur masque. Celui de gauche, vêtu d'un himation et porteur d'un sceptre, joue sans nul doute Zeus : son masque presque complètement chauve, au gros nez aquilin et à longue barbe grise, est plaisamment coiffé sur l'occiput d'une minuscule couronne. Quant aux deux autres acteurs, serviteurs du dieu, ils semblent de prime abord ne porter aucun vêtement ; mais c'est une nudité simulée, obtenue à l'aide d'un maillot collant, reconnaissable aux extrémités (encolure, poignets, chevilles). En dessous de ce maillot font saillie des bedaines et des croupes extravagantes, façon-

nées à grand renfort de coussins. Tous les deux ont le phallos postiche, énorme et pendant chez l'un, relevé chez l'autre. Leurs masques enfin sont à l'avenant de leur accoutrement, c'est-à-dire franchement caricaturaux, en particulier



FIG. 31. — Acteur de la Comédie ancienne.

celui de l'acteur de droite. Ce même type grotesque se répète sur un certain nombre de statuettees trouvées à Athènes. La fig. 31 représente une de ces statuettees. Elle a de gros yeux écarquillés, un nez difforme, une large bouche béante ; rembourrage énorme de la croupe et

du ventre, sous le maillot couleur chair ; chiton raide, qu'on dirait en cuir, et si court qu'il laisse à découvert les fesses et le phallos.

Quelle est l'origine de cet accoutrement singulier ? Des trouvailles et des rapprochements, qui datent de quelques années seulement, ont fait, semble-t-il, sur ce point la lumière. Les mêmes enlaidissements caractéristiques, que nous ont montrés les vases et les statuettes attiques (physionomie monstrueuse, phallos en évidence, matelassure des fesses et du ventre), se retrouvent antérieurement (dès le VI^e siècle) sur des vases corinthiens, et plus tard sur des statuettes de Syracuse, sur des vases de la Grande Grèce (IV^e-III^e s.) (fig. 12-14), sur des vases béotiens (IV^e s.). Une conclusion ressort de là avec évidence : c'est que du Péloponnèse, sa patrie d'origine, la vieille farce dorienne, qui, la première, avait arboré dès avant le VI^e siècle cet accoutrement, a essaimé d'une part en Sicile, d'où elle a gagné la Grande Grèce, d'autre part en Attique (sans doute par l'intermédiaire de Mégare), d'où elle a atteint la Béotie. Mais tandis qu'en Sicile, en Attique, en Grande Grèce, cette farce se perfectionna et prit une forme littéraire, ailleurs elle était restée un

divertissement populaire et improvisé. En résumé donc, les acteurs de la Comédie ancienne descendent directement des bouffons péloponnésiens, auxquels ils ont emprunté leur costume. Mais notre légitime curiosité n'est pas par là satisfaite ; il faut remonter plus haut. Cet étrange déguisement, où les bouffons péloponnésiens l'avaient-ils pris eux-mêmes ? Les mêmes vases corinthiens répondent encore à cette question. Il y a lieu en effet de faire une distinction entre les sujets qu'ils représentent. Tandis que, sur les plus récentes peintures, les personnages ainsi accoutrés sont de véritables acteurs (ex., la fig. 32 qui représente des voleurs de vin pris en flagrant délit et châtiés), il en va tout autrement sur les plus anciennes. Les personnages grotesques qu'on y voit sont des dévots, des *orants* qui, travestis en génies de la nature, s'efforcent, suivant une superstition commune à tous les peuples primitifs, d'appeler par des danses magiques les bénédictions divines sur la terre. Mais comment ces danseurs dévots tombèrent-ils finalement au rang de bouffons ? De façon très naturelle : dans la danse magique en effet il y avait, implicitement contenu, un élément dramatique, puisque les exécutants

figuraient des génies et, par conséquent, cessaient d'être eux-mêmes. C'est de ce germe qu'est sorti progressivement l'acteur. Les phases intermédiaires de cette évolution nous échappent; nous n'en connaissons guère que les deux extrémités. Mais la filiation est certaine.



FIG. 32. — Farce dorienne : bouffons costumés.

Le chœur de la Comédie ancienne portait sans doute dans la plupart des cas le même accoutrement bouffon que les acteurs. Exemples, chez Aristophane, les vieillards acharniens, les laboureurs dans la *Paix*, les femmes dans les *Thesmophoriazuses* et les *Ecclésiiazuses*. Il faut signaler une classe particulière de chœurs, qui semblent avoir été en grande vogue dans la Comédie ancienne : ce sont les chœurs d'animaux ou d'êtres fantastiques. Avant

Aristophane, le vieux poète Magnès avait fait déjà paraître dans l'orchestra des oiseaux et des grenouilles; Cratès y produisit des bêtes sauvages, Phérécratès des hommes-fourmis, Eupolis des chèvres, des villes, des dèmes. Et, chez Aristophane lui-même, dansent des chœurs d'oiseaux, de guêpes, de grenouilles, d'hommes-chevaux, de nuées. Nul doute que ces libres inventions ne soient un legs direct du *cómos*. Sur cinq vases attiques, qui datent des environs de l'an 500, on voit en effet de joyeux compagnons qui se livrent aux ébats du *cómos*, sous la direction d'un joueur de flûte : ils sont travestis, les uns en oiseaux, d'autres en coqs, d'autres en cavaliers ayant pour montures chevaux, autruches et dauphins. La figure 33 offre un intérêt particulier, en ce qu'elle est comme une illustration anticipée du chœur des *Chevaliers* d'Aristophane. Chaque choreute y chevauche le dos d'un camarade, affublé d'une tête et d'une queue de cheval, qui incline horizontalement son buste en avant et, pour mieux supporter sa charge, appuie les deux mains sur ses genoux. Dans les *Nuées*, le chœur, au dire du scholiaste, exhibait des nez gigantesques. Dans les *Oiseaux*, les 24 choreutes, qui figu-

raient autant de volatiles différents, étaient affublés de crêtes et de becs.

2. *Les masques et le costume dans la Comédie nouvelle.* — Les représentations figurées, sur lesquelles nous avons reconnu plus haut l'accoutrement de la Comédie ancienne, ne remontent point pour la plupart au delà du IV^e siècle. Donc cet accoutrement persistait encore au temps de la Comédie moyenne. Il y a plus : au dire du grammairien Platonios, la Comédie nouvelle elle-même n'y aurait pas renoncé. Cet écrivain signale en effet « les sourcils énormes des masques de Ménandre, leur bouche distorse, bref leur aspect hors nature ». Mais ce jugement est sûrement trop général, les monuments le prouvent. Il est bien vrai que, dans la Comédie nouvelle, un grand nombre de masques conservent encore l'outrance grotesque qui était la règle dans la Comédie ancienne. Ce sont : 1^o les masques de vieilles gens, hommes et femmes ; 2^o ceux du parasite, du prostitué, du matamore, du paysan et, en général, de tous les personnages antipathiques ou ridicules ; 3^o ceux des esclaves des deux sexes. Mais du témoignage unanime des monuments il ressort, par contre, que les jeunes hommes et les

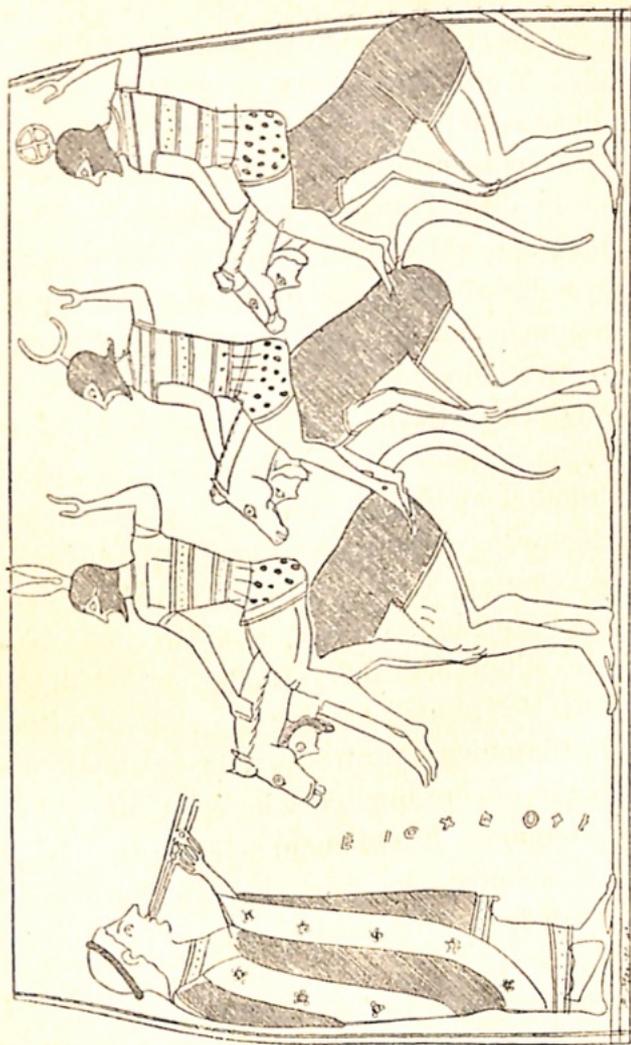


Fig. 33. — Còmos attique : chœur de cavaliers.

jeunes femmes montraient des visages réguliers, agréables. Cette opposition se marque de la façon la plus nette, par exemple, sur les miniatures des manuscrits de Térence. Voyez, entre autres (fig. 34), l'étagère représentée en tête des *Adelphes*, qui contient, rangés sur quatre tablettes, les 13 masques de cette pièce : aux physionomies naturelles, et sans déformation aucune, des deux adolescents Eschine et Ctésiphon, de la courtisane Bacchis, de Sostrata et de Canthara, mère et nourrice de la fiancée d'Eschine, comparez les visages conventionnels et caricaturaux des trois vieillards Micion, Déméa et Hégion, du prostitué Sannion, des esclaves Parménon, Syrus, Géta et Dromon¹. En dépit des différences individuelles, ces derniers sont tous des magots conformes à la description de Platonios. D'autre part, les monuments établissent encore que, chez un certain nombre de personnages, directement hérités de la Comédie ancienne, le rembourrage burlesque avait subsisté. Mais, cette exception mise à

1. Les masques occupent sur les quatre tablettes l'ordre suivant : I. Micion, Déméa, Sannion, Eschine ; — II. Parménon, Bacchis, Syrus, Ctésiphon ; — III. Sostrata, Canthara, Géta, Hégion ; — IV. Dromon.

part, le costume des acteurs de la Comédie nouvelle ne se distinguait en rien, du moins par sa forme, de celui de la vie réelle. En

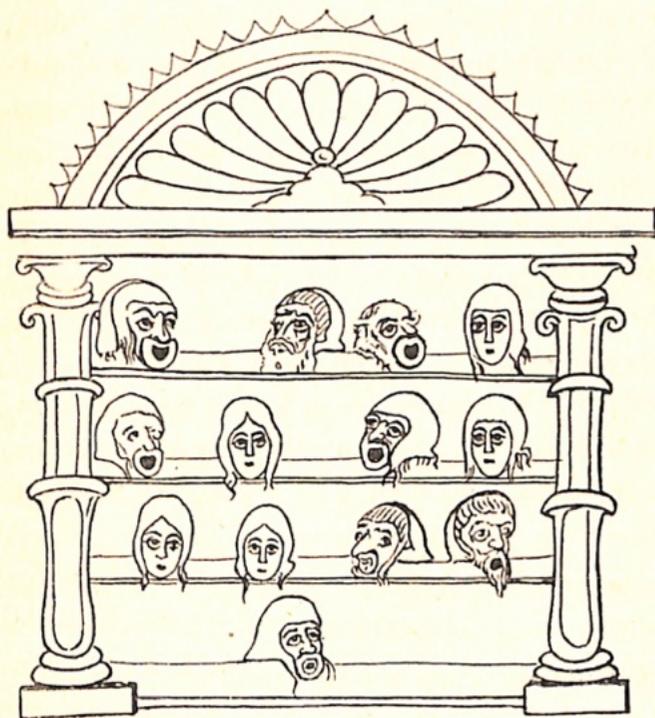


FIG. 34. — Masques des *Adelphes* de Térence.

revanche, l'usage des couleurs paraît y avoir été tout à fait conventionnel. Par elles, en même temps que par les masques, le public était sou-

vent instruit sur le champ de l'âge, de la condition, du caractère même des personnages qui entraient en scène. Cette convention avait passé dans la *comoedia palliata* des Romains. Transcrivons ici les détails que nous donne à ce sujet le grammairien latin, Donat : « Les vieillards de comédie ont un habit blanc... Aux jeunes gens on attribue un habit multicolore. Les esclaves sont court vêtus, soit en souvenir de la pauvreté d'autrefois, soit afin d'être plus agiles. Les parasites se présentent en scène avec le *pallium* roulé. Les personnages heureux portent le blanc, les malheureux des haillons, les riches la pourpre, les pauvres le rouge commun. Les soldats ont la chlamyde de pourpre. Les jeunes filles sont vêtues à la mode étrangère¹. Le prostitué a un *pallium* bariolé. A la courtisane on attribue un voile jaune² ».

3. *Le catalogue des masques de la Comédie nouvelle, d'après Pollux.* — Parmi les 44 mas-

1. Il s'agit sans doute des jeunes filles qui passent d'abord pour étrangères et sont reconnues au dénouement filles de citoyens : exemple, Glycère dans *l'Andrienne* de Térence.

2. Noter toutefois que ces renseignements ne concordent qu'en partie avec ceux que nous a transmis sur le même sujet Pollux (IV, 118-121).

ques de la Comédie nouvelle qu'énumère Pollux, nous reconnaissons au complet le personnel traditionnel des comédies de Ménandre, Plaute et Térence. D'abord neuf *anciens* (*gérontes*) : dans le langage spécial du théâtre, ce terme englobait tous les personnages au-dessus de vingt ans. Voici, en tête, par rang d'âge, les deux *pappoi* ou grands-pères, âgés d'une soixantaine d'années environ. Leurs masques reflètent l'opposition de leurs caractères. Le premier est toute bonté : ce que traduisent sa mine souriante, ses sourcils calmes, son regard un peu abaissé. Le second *pappos* est sévère : air bourru, yeux ardents, cheveux roux, oreilles déformées¹. Nul doute que ces deux masques ne remontent à la Comédie ancienne et même au delà. En effet, le premier *pappos* est, nous dit Pollux, « ras tondu et long barbu » : deux signes incontestables d'archaïsme, car à partir du temps d'Alexandre les hommes en Grèce portèrent les cheveux longs et la barbe rase. Mais il y a plus ; nous retrouvons à Rome dans l'*atellane* le dit personnage, sous le nom même

1. Sur la signification symbolique de plusieurs de ces traits physiques, voy. plus bas, p. 239.

de Pappus, type de vieillard crédule et borné : l'atellane campanienne l'avait sûrement reçu de la farce péloponnésienne. — On appelait *vieillards* (*presbytai*) deux barbons ayant passé la quarantaine. Ce sont les *pères* traditionnels de comédie. Le *vieillard chef*, comme le marque son nom, était chef d'emploi. Il portait un masque à double expression, où le sourcil droit relevé reflétait la colère, tandis que le gauche, bien horizontal, exprimait le calme ; l'acteur avait soin de toujours se présenter de profil, de manière à ne montrer au public que l'aspect qui s'accordait avec l'humeur du moment. Le second *vieillard*, qui lui fait pendant, était le type de ces pères indulgents qui excusent, parfois favorisent (tel Micion, dans les *Adelphes* de Térence) les équipées de leurs fils : sourcils horizontaux, air débonnaire (fig. 34). — A la différence des couples précédents, il ne faut chercher entre les deux *Hermonioi* ni correspondance ni opposition morales. Ils doivent simplement leur nom à un inventeur commun, Hermon, acteur comique du temps d'Aristophane. Ces deux masques seraient donc un legs de la Comédie ancienne. Mais l'origine du second *Hermonios* paraît être plus lointaine

encore. La barbe en pointe qu'il porte est une taille très archaïque, antérieure même au v^e siècle et qui se retrouve chez les *phlyakes* de la Grande Grèce. Ici encore nous avons donc probablement un type populaire importé de la farce dorienne. — Pour la même raison, il est légitime de faire remonter jusqu'à ce lointain passé l'*homme à la barbe en pointe* (*sphénopogon*). Son air grincheux, bourru, nous invite à l'identifier avec un des personnages obligés de la Comédie nouvelle, dont nous ne trouvons pas ailleurs le masque : l'oncle grondeur (*patruus objurgator*). — Le *Lycomédéios* (inventé sans doute par un certain Lycomédès, d'ailleurs inconnu) était un masque d'intrigant, de sycophante. Exemple, le sycophante Phormion, dans la pièce de Térence. Son expression double (un sourcil relevé, un autre horizontal) reflétait la duplicité professionnelle de ce coquin, tour à tour impudent ou faux bonhomme, selon l'intérêt du moment. — Reste le *prostitueur* (*pornoboscus*), le *leno* des Latins. Au moral ainsi qu'au physique, c'est comme un second exemplaire du précédent, mais plus scélérat encore et plus antipathique. Il n'en diffère que par sa calvitie et par deux tics où se trahissent la méchanceté

et l'astuce ; le rictus des lèvres et la contraction des sourcils. Exemple, le prostitué Labrax, dans le *Rudens* de Plaute.

Les jeunes gens sont au nombre de 11. Dans ce groupe, quatre masques d'abord personnifient les fils de famille. En tête, le *propre à tout* : c'est l'amoureux type, auquel reviennent par destination tous les rôles de jeune premier, ou du moins ceux de ces rôles que l'auteur n'avait pas marqués de traits trop individuels. Il a une coloration animée, du hâle aux joues, les cheveux bruns, les sourcils relevés, quelques rides légères au front. C'est l'éphèbe grec, entraîné à tous les sports, dans sa beauté robuste et fière. Un peu plus jeune est l'*adolescent brun* (fig. 35) : à ses sourcils modestement baissés, on reconnaît le représentant des jeunes gens rangés (*juvenes severi*). Par contre, l'*adolescent frisé* serait le type des jeunes débauchés (*juvenes luxuriosi*) : teint un peu coloré, sourcils relevés, une ride unique sur le front. Le cadet des fils de famille se nomme le *délicat* ; élevé dans le luxe et la mollesse, il a les cheveux blonds et le teint blanc d'une femme : exemple, dans les *Bacchides* de Plaute, Pistoclérus, à peine émancipé du joug de son pédagogue. Les

sept autres jeunes gens sont des types de classe. Le *rustre* a le teint basané, de grosses lèvres, un nez camard comme ses boucs. Le capitaine s'appelait en langage de théâtre l'*homme qui remue sa chevelure* ; il faut donc se le représenter porteur d'une énorme perruque, qui branlait terriblement à chacun de ses pas

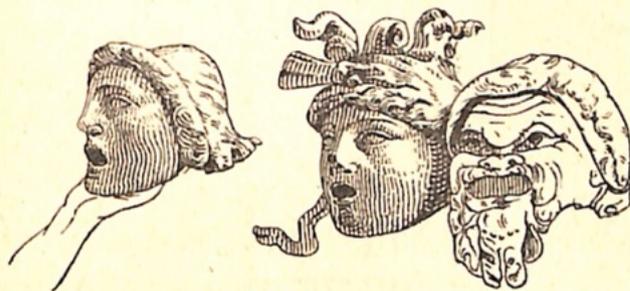


FIG. 35. — Trois masques de la Comédie nouvelle : l'amoureux, la courtisane, le père de famille.

(fig. 36). Ce personnage était tiré à deux exemplaires ; de l'ainé, brun de poil et de peau, le cadet ne se distinguait que par un air plus délicat et des cheveux blonds. L'*écornifleur*, type si répandu dans la société antique, présentait trois variantes : l'éponyme du rôle ou *parasite*, le *flatteur* et le *Sicilien*. De ce dernier, Pollux se borne à dire que « c'est un troi-

sième parasite ». Son nom nous apprend au moins son origine : il venait de la comédie sicilienne, où le parasite (les fragments d'Épicharme en témoignent) était déjà une des figures favorites. Quant à ses deux acolytes, leur



FIG. 36. — Scène de la Comédie nouvelle : matamore et parasite.

signalement offre, comme de juste, plusieurs traits communs, dont les principaux sont une mine florissante, produit de la bonne chère, et les oreilles déformées par les horions. Chacun d'eux a cependant sa physionomie individuelle : plus obséquieuse chez le parasite (fig. 36), plus méchante chez le flatteur qui a les sourcils re-

levés. A la suite de ce trio d'aigrefins, nommons enfin leur dupe ordinaire, le riche étranger. Type apparenté au soldat fanfaron, à cela près que ce n'est pas un militaire, mais un civil : lui aussi, il est glorieux, niais, crédule, accessible à la louange la plus grossière. Son masque portait le nom énigmatique de *masque portrait* (*eicônicos*¹).

En tête des sept serviteurs mâles paraît le *pappos*, ou *grand-père*. C'est un sexagénaire aux cheveux gris ; en récompense de ses longs services, il a été affranchi, comme en témoigne sa coiffure, qui est celle des hommes libres. Dans la comédie, en effet, comme dans la vie réelle, on reconnaissait du premier coup d'œil les esclaves à leur chevelure qu'ils étaient tenus de porter courte ou du moins ramassée en chignon sur le derrière de la tête. Après le *pappos* vient la série des esclaves, parfois honnêtes et dévoués, plus souvent fourbes et complices des

1. Peut-être, selon l'hypothèse de M. K. Robert, parce que, de tous les masques comiques, étant le seul qui ne porte pas la barbe longue, selon la mode archaïque, mais rasée à la mode nouvelle du temps de Ménandre, l'*eicônicos* apparaissait, au milieu des autres masques archaïques et conventionnels, comme un visage réel et contemporain.

filis débauchés. Le *serviteur principal* jouait les premiers rôles de serviteurs (fig. 37). Le *serviteur principal qui remue sa chevelure*, doublure du précédent, était selon toute apparence un valet de capitaine, affublé, à l'instar de son patron, d'une formidable perruque. Nommons encore l'*homme qui n'a plus de cheveux que par en bas* et le *crépu*. Le réalisme, dont nous signalions quelques traces déjà dans les masques serviles de la tragédie, s'accuse ici bien davantage. Les quatre esclaves qui viennent d'être nommés ont tous des cheveux roux ; les trois premiers des sourcils relevés ; le troisième une calvitie presque complète ; le quatrième des yeux louches. Enfin le groupe s'achève par deux masques de cuisiniers. On sait quelle place tient dans la Comédie nouvelle l'artiste culinaire, sa friponnerie, sa suffisance et ses prétentions doctorales. Le *Maeson*, roux et chauve, représentait la cuisine indigène ; le *Tettix*, représentant de la cuisine exotique, était brun et aux trois quarts chauve ; il avait deux ou trois petites touffes brunes au menton et les yeux louches.

Passons maintenant aux masques féminins, qui sont au nombre de 17. Voici d'abord un trio de *vieilles*, qui correspondent, chacune, à

une des trois grandes catégories sociales : femmes honnêtes, courtisanes et servantes. La *grosse vieille* était, semble-t-il, le masque de la mère indulgente : exemple, Nausistrata, dans le *Phormion* de Térence. Son embonpoint, sa face rebondie aux larges rides sont, selon la physiognomonie ancienne, les indices d'une nature débonnaire. La *louve* (sobriquet expressif qui implique une idée de rapacité), c'est la vieille maquerelle, la *laena* des Latins : elle louche. Enfin la *vieille ménagère*, avec son nez camard, et les deux molaires qui, seules, lui restent à chaque mâchoire, est le type pittoresque de ces vieilles servantes, qui, ayant vu se succéder dans la même maison plusieurs générations, sont au courant de tous les secrets de famille : ce qui leur permet souvent de jouer un rôle décisif dans les reconnaissances finales.

Le terme de « *jeunes femmes* », par lequel Pollux désigne les 14 autres masques, comprend l'ensemble des femmes qui n'ont pas dépassé l'âge mûr, donc les matrones aussi bien que les jeunes filles. D'abord, deux légitimes épouses. La *bavarde* est le masque de ces *matres familias* à la langue bien pendue, dont les maris de

comédie déplorent si souvent l'intarissable caquet. Peut-être la *crépue*, qui lui fait pendant et n'en diffère que par l'arrangement de la chevelure, représente-t-elle un type beaucoup plus rare dans la comédie, les épouses discrètes et silencieuses. — Vient ensuite un groupe de trois jeunes personnes : la *vierge* et les deux *fausses vierges*. La *vierge* était ce que nous appelons la jeune première. Emploi bien effacé, du reste ; car, dans tout ce qui nous reste des comiques latins et de leurs modèles grecs, il ne se présente aucun exemple d'une jeune fille de bonne famille paraissant sur la scène. L'existence d'un masque *ad hoc* suffit cependant à prouver que cela arrivait quelquefois. Quant aux deux *fausses vierges*, ce sont des jeunes filles de naissance libre, qui ont été victimes d'un viol, aventure courante dans la comédie. Leur pâleur maladive est un signe de grossesse ou d'accouchement récent. Dans ces trois masques, la chevelure révélait immédiatement la condition. La *vierge* portait des cheveux plats séparés par une raie : coiffure normale des jeunes filles avant le mariage. Quant à la première *fausse vierge*, ayant contracté mariage postérieurement à l'attentat (telle Pamphilé, dans

l'*Arbitrage* de Ménandre), elle portait les cheveux à la façon des nouvelles épousées, c'est-à-dire noués en touffe sur le sommet de la tête. Enfin la deuxième *fausse vierge*, n'étant point mariée, avait gardé les cheveux plats des vierges ; mais une différence toute conventionnelle, l'absence de raie, avertissait immédiatement le public qu'elle ne l'était plus que de nom.

Nous arrivons au bataillon des courtisanes. Il y en a sept. Nombre imposant, qui montre déjà quelle place occupe le monde galant dans la Comédie nouvelle. Voici, d'abord, deux courtisanes en retraite : la *bavarde grisonnante* et la *concubine*, qui ont l'une et l'autre dépassé la quarantaine. Jeunesse et beauté ayant fui, la première s'est faite, destinée commune des courtisanes vieilles, maquerelle ou prostituée. La seconde a eu plus d'adresse ou plus de chance : elle a su fixer le cœur d'un de ses amants de passage et se faire épouser. Mariage de seconde qualité, il est vrai, le concubinat, mais qui lui permet néanmoins d'arborer la même coiffure que la *mater familias*. En tête du groupe des courtisanes en exercice, brille la *courtisane accomplie* (fig. 35.) C'est le masque type de la profession. Il faut se représenter

une créature de vingt-cinq à trente ans, dans tout son épanouissement physique (tel est le sens de son nom). La courtisane *dorée* et la courtisane *au bandeau* sont ainsi appelées, en raison l'une de la profusion de bijoux, l'autre du bandeau multicolore dont elles parent leur chevelure. Rappelons à ce propos que, chez les Grecs, l'or et les couleurs voyantes décelaient à première vue les femmes de mœurs légères. C'étaient deux doublures du rôle précédent : doublures nécessaires, soit pour rendre à l'occasion certaines particularités individuelles, soit parce que, dans maintes pièces (*Cistellaire*, *Bacchides*), plusieurs courtisanes paraissent à la fois. En revanche, le masque de la *petite hétéaire en fleur* est très nettement à part des précédents. Il symbolisait une courtisane débutante, toute jeunette (au-dessous de 18 ans) et simplette (sa chevelure a pour tout ornement une petite *ténie*), et que le métier n'avait pas encore dépravée, bref une sorte d'ingénue dans le vice. Le dernier masque de courtisane s'appelait le *lampadion* (mèche), par allusion, dit Pollux, « à la tresse de cheveux, terminée en pointe, qui se dressait sur sa tête ». Il y a quelque raison de croire que c'était le

masque type de ces jeunes personnes qui, réduites par suite de circonstances romanesques à la condition d'esclaves ou de courtisanes, gardent cependant dans leur involontaire abjection l'empreinte de leur noblesse native et sont reconnues au dénouement filles légitimes de citoyens.

Restent pour finir deux servantes. L'une s'appelle la *soubrette aux cheveux lissés*. Son nez légèrement camard (indice de lubricité), et sa tunique écarlate (couleur tapageuse, inconnue aux honnêtes femmes) révèlent du premier coup d'œil son métier de servante de courtisane. La *mignonne* (*abra*), au contraire, est au service d'une famille bourgeoise. Élevée depuis l'enfance dans la maison, c'est la favorite et la chérie de sa maîtresse (celle que les Latins appelaient *delicata*), souvent aussi courtisée en cachette par un mari entreprenant. Exemple, la petite Casina, dans la pièce de Plaute qui porte ce nom.

4. *Symbolique des masques*. — La fabrication des masques de théâtre était un art spécial, ayant ses moyens propres d'expression, en grande partie conventionnels. De cette symbolique on peut reconstituer les lois principales.

Dans la distinction des sexes, la barbe jouait, comme de juste, le premier rôle. Un autre trait distinctif était le teint: les hommes avaient le visage bruni par la vie en plein air; la peau blanche des femmes rappelait la réclusion du gynécée. Quant aux âges, la couleur des cheveux en était le principal signe, auquel s'ajoutaient chez les hommes l'absence, la présence et la couleur de la barbe. Le blanc et le gris caractérisent la vieillesse, le brun l'âge mûr, le blond l'adolescence. Pour révéler la condition sociale il suffisait parfois d'un détail de parure; par exemple, l'or et les bijoux de la courtisane, le bandeau de pourpre des procureuses, la perruque monumentale du capitaine. D'autres fois c'est la profession même qui imprime sa marque sur la physionomie: le messager se reconnaît à sa coloration animée, le parasite à ses oreilles déformées par les horions. Mais le plus difficile était de faire transparaître l'âme sur le masque. Une première convention consistait, étant donné un état d'âme, à en outrer démesurément les signes physiques. Voici, par exemple, un masque comique, le *serviteur principal* (fig. 37). Pour traduire la colère qui est le trait dominant de cette physionomie, l'artiste

ne s'est pas borné à relever les arcades sourcilières (ce qui, l'exagération du rendu mise à part, est un détail conforme à la nature); il a propagé ce mouvement, tirant successivement de bas en haut les extrémités des plis frontaux, les angles externes des yeux, les ailes du nez



FIG. 37. — Comédie nouvelle : esclave en colère.

et les coins de la bouche, et par là il a décuplé l'expression furibonde de cette figure. Même procédé de grossissement, mais en sens inverse, dans le masque tragique de la *femme pâle aux cheveux pendants* (fig. 21), où il s'agissait de traduire la tristesse. Par une seconde convention, on érigeait en lois certaines associations popu-

lares entre le physique et le moral, empruntées à l'animalité. C'est ainsi que la rousseur du teint et des cheveux, fréquente chez les esclaves de comédie, passait pour un indice de fourberie: type, le renard. Le front poli et sans rides des parasites, qui rappelle celui du chien quand il flatte, était signe de flatterie. Un nez recourbé, en bec de corbeau, était chez le parasite et le flatteur symbole d'effronterie. Un nez camard, comme l'ont les chèvres, marquait chez le paysan, chez certaines servantes de courtisanes, chez les Satyres, un penchant à la lubricité. Enfin, troisième procédé: on convertissait en signes permanents certains aspects fugitifs du caractère. Le plissement du front était preuve de réflexion et de sérieux. Les sourcils modérément arqués révélaient l'assurance et la fierté juvéniles; exagérément relevés (chez les esclaves et le parasite), l'impudence, etc..

CHAPITRE V

LE PUBLIC.

1. *Les femmes étaient-elles admises au théâtre?*
 — À propos du public qui se pressait aux représentations dramatiques athéniennes, une grave question préalable se pose, qu'il faut essayer de résoudre. Les femmes étaient-elles admises au théâtre? En ce qui concerne la tragédie, la présence du sexe féminin, encore qu'elle ait été jadis niée par plusieurs savants, est mise hors de conteste par trois allusions formelles de Platon (*Lois*, II, 658 A; VII, 817 C; *Gorgias*, 502 C). Aussi bien, on ne voit pas trop pourquoi les femmes eussent été exclues d'un spectacle la plupart du temps fort moral. Pour la comédie, la réponse est moins aisée. On objecte, non sans apparence de raison, l'impudeur foncière des pièces d'Aristophane. Mais c'est oublier qu'aux yeux des Grecs la comédie, tout comme la tragédie, était

un acte du culte de Dionysos. Or il est établi qu'à un grand nombre de cérémonies cultuelles, qui nous apparaissent scandaleuses, les femmes en Grèce prenaient part sans scrupule, soit comme spectatrices, soit même comme officiantes. Le caractère religieux de ces cérémonies en corrigeait, disons plus, en sanctifiait l'indécence. D'ailleurs, si l'on croit à la présence des femmes à la tragédie, force est, du même coup, de les admettre aussi au drame satyrique, par où se terminait au v^e siècle toute représentation tragique. Concession grave, car le genre satyrique, par la crudité de ses propos, l'obscénité de ses gestes et de son accoutrement, ne le cédait guère à la comédie. Ajoutons qu'un passage de la *Paix* d'Aristophane (v. 964) prouve de façon irrécusable la présence à cette représentation de certaines femmes mariées. Enfin, si le sexe féminin eût été banni, au nom des convenances, des spectacles comiques, les enfants auraient dû, de toute évidence, être compris dans cette exclusion : il est avéré, au contraire, qu'ils y assistaient. En résumé donc, nous concluons qu'aucune loi, aucun règlement n'interdisait aux femmes de prendre part aux spectacles drama-

tiques, de quelque nature qu'ils fussent. Mais en quelle mesure usaient-elles de ce droit ? C'est là un autre problème, plus délicat encore. Nous avons à ce sujet deux textes, qu'on souhaiterait plus précis, mais significatifs cependant. D'un passage de Platon (*Lois* II, 658 A), il est permis de déduire que les Athéniennes de bonne éducation prenaient, à la vérité, plaisir aux représentations tragiques, mais eussent rougi d'être vues à la comédie. Un texte d'Aristote (*Politiq.* IV [VII], 17), de signification plus générale, suggère la même conclusion. Parlant des cérémonies licencieuses usitées dans maints cultes grecs, le philosophe engage les maris à y assister seuls, comme représentants de la famille entière, à l'exclusion de leurs femmes et de leurs enfants. On peut croire qu'ainsi faisaient les chefs de famille vraiment soucieux de moralité. Mais il reste probable, malgré tout, qu'ils étaient l'exception, et que, dans l'auditoire d'Aristophane, il y avait nombre de femmes, de la classe populaire, qui n'étaient pas les dernières à s'amuser et à rire ingénument des pires grossièretés.

2. *Répartition des places au théâtre de Dionysos.* — Nous avons vu que, dans le théâtre

grec, les places étaient de deux sortes : les unes honorifiques, les autres communes (voy. p. 25 et 30). Le droit aux premières s'appelait *proédrie*. Il était inhérent à certaines fonctions officielles : parmi ces privilégiés citons les archontes, les prêtres et prêtresses, et d'une façon générale les hauts dignitaires de l'État. Mais exceptionnellement la proédrie était octroyée aussi par décret : par exemple, aux ambassadeurs étrangers en mission à Athènes, aux citoyens qui avaient bien mérité du pays ainsi qu'aux aînés de leur descendance mâle, aux enfants dont les pères étaient morts à l'ennemi, parfois à l'ensemble des citoyens d'une ville alliée. D'ordinaire les places proédriques étaient les plus rapprochées du spectacle. C'est ainsi qu'à Athènes tout le premier rang se composait de 67 fauteuils de marbre (voyez p. 30 et fig. 7). Mais, en beaucoup de théâtres, on découvre encore en d'autres endroits de la cavea de ces sièges d'honneur. A Épidaure, ils occupaient, outre le premier gradin, les deux qui bordent, au-dessous et au-dessus, le diazôma. A Priène également existe une rangée proédrique supplémentaire à la hauteur du quatrième gradin, ajoutée postérieurement. Une

addition du même genre eut lieu à Athènes, probablement à l'époque romaine : tout le second banc, et dans les rangées supérieures un certain nombre de places isolées, furent affectés à la proédrie. Quant aux places communes, voyez sur leur forme et leurs dispositions, p. 32. A l'origine, l'accès de ces places avait, semble-t-il, été libre. Mais, comme la foule dès la veille se les disputait et qu'il en résultait des querelles et des violences, on établit, pour remédier à ce désordre, un droit d'entrée, qui fut fixé à deux oboles (environ 32 centimes) par jour de spectacle. A quelle date fut inauguré ce régime payant ? On l'ignore. Mais il ne dura pas. Il parut inadmissible qu'en démocratie nombre de citoyens, par le seul fait de leur indigence, fussent exclus des spectacles publics. De là l'institution du *théoricon*, due au démagogue Cléophon (vers 411). C'était une subvention fournie par l'État athénien à tous les citoyens pauvres pour leur permettre de payer le prix d'entrée au théâtre, c'est-à-dire deux oboles par jour de fête (*diobélie*).

La distribution des places, dans ces immenses théâtres antiques, était une opération malaisée. Pour la faciliter, on avait divisé la

cavea en un certain nombre de sections. Nous savons, par exemple, qu'à Athènes des emplacements distincts étaient réservés aux membres du Sénat (*bouleuticon*), aux éphèbes (*éphébicon*), aux étrangers (*xénicon*). D'après ces renseignements, on a essayé de restituer le mode de répartition des places dans la cavea. Bien que divergentes en plusieurs points, les solutions proposées s'accordent cependant sur l'essentiel. Il est naturel d'abord de placer le *bouleuticon* dans le cuneus central, qui était le plus honorifique. On est d'accord aussi généralement pour attribuer à chacune des dix tribus athéniennes un cuneus distinct: cinq à droite, cinq à gauche du *bouleuticon*. Le nombre des cunei de l'étage inférieur étant de treize, il en reste deux vacants. On sera tenté d'assigner l'un aux éphèbes, l'autre aux étrangers. Mais, cela même admis, il resterait à déterminer si l'*éphébicon* et le *xénicon* encadraient immédiatement le cuneus central ou si, au contraire, ils étaient rejetés aux extrémités de la cavea. Sur ce point, les avis sont partagés. Ajoutons enfin que, comme dans le théâtre romain, qui avait dû en cela copier l'usage grec, les femmes, selon toute apparence, étaient reléguées dans la partie

supérieure de la cavea. Pour que chaque spectateur pût, entre plusieurs milliers de places, trouver rapidement la sienne, il avait fallu prendre tout un ensemble de mesures minutieuses. Chaque spectateur recevait un jeton d'entrée (*symbolon*), qui lui fournissait les indications nécessaires. Nous en possédons un assez grand nombre, en bronze, en plomb, en terre cuite (fig. 38). D'après les types gravés sur leurs faces, ils se divisent en trois classes. Les uns montrent, au droit, une tête d'Athéna ou une tête de lion et, à l'avvers, une lettre de l'alphabet; les autres portent, sur l'une et l'autre face, la même lettre simple (exemples A — A, B — B); d'autres enfin ont, sur les deux faces, la même lettre redoublée (AA — AA, BB — BB). On a conjecturé avec assez de vraisemblance que la première catégorie de jetons était destinée aux occupants de l'étage inférieur

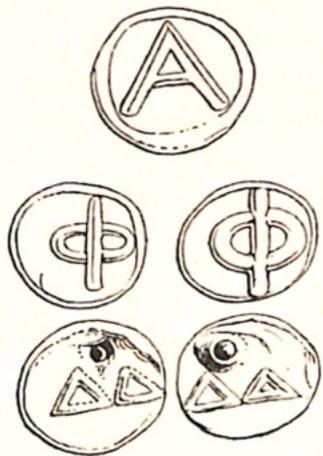


FIG. 38. — Jetons d'entrée au théâtre.

de la *cavea*, la seconde à ceux de l'étage moyen, la troisième à ceux de l'étage supérieur. Les lettres gravées sur les jetons désignaient non pas les *cunei* de chaque étage (ce qui, en raison de l'étendue de ces sections, eût été une indication trop vague), mais des subdivisions de ces *cunei*. Ces lettres étaient répétées sur le bord interne du canal entourant l'*orchestra* (plusieurs s'y voient encore), au bas de chaque *cuneus*, en sorte que les entrants pouvaient immédiatement s'orienter. Elles se liaient également sur le dossier de certains des fauteuils *proédriques* du premier rang. Peut-être enfin (des trous subsistent, qui semblent avoir été pratiqués *ad hoc*) des poteaux indicateurs étaient-ils érigés à l'intérieur même de la *cavea*, en haut desquels ces lettres étaient affichées. Dans ces conditions le placement des spectateurs pouvait se faire avec ordre et célérité. Au cours des séances, la police était faite par des agents, appelés *porte-verges* (*rhabdouques*), qui, postés sur la *thymélè*, face au public, exécutaient, au besoin de vive force, contre tout délinquant les ordres de l'archonte, président de la fête.

3. *Le public athénien*. — Les représentations

dramatiques, à Athènes, commençaient dès l'aube. Tous les assistants étaient en habits de fête, la tête couronnée. Aux Grandes Dionysies l'affluence était énorme : à la foule des citoyens s'ajoutaient beaucoup d'étrangers, venus de toute la Grèce. Les personnages honorés de la *proédie* faisaient leur entrée processionnellement et en corps. Avant les concours, on assistait à plusieurs cérémonies préliminaires, dont le but commun était d'étaler, surtout aux yeux des étrangers, la puissance, la richesse, la générosité d'Athènes. L'or du tribut versé par les villes alliées, divisé préalablement en talents, était apporté dans l'*orchestra* et exposé aux regards du public. Puis les fils des citoyens morts pour la patrie défilaient, équipés d'une armure complète, dans l'*orchestra*, et le héraut publiait qu'ayant nourri ces jeunes gens jusqu'à leur majorité, le peuple désormais les confiait à la Bonne Fortune. Enfin on proclamait les couronnes d'or conférées à des citoyens, en reconnaissance des services reçus. La séance proprement dite s'ouvrait par une lustration, faite avec le sang d'un jeune porc. Le sort décidait de l'ordre dans lequel seraient jouées les œuvres des poètes concurrents. Une son-

nerie de trompette annonçait le commencement de chaque pièce. Les séances étant fort longues, on y mangeait et on y buvait ; parfois les chœurs, ou même des citoyens généreux, faisaient circuler des gâteaux et du vin. Les manifestations du public étaient à peu près les mêmes que de nos jours. Quand la pièce plaisait, on battait des mains, on acclamait, on bisait certains passages. La claque même n'était pas inconnue : Philémon, dit-on, en usa plus d'une fois avec succès contre son rival Ménandre. La foule exprimait sa désapprobation en sifflant, en faisant claquer la langue, en battant des pieds. Parfois même les choses allaient plus loin ; on expulsait de la scène à coup de pierres les acteurs. Mainte pièce, en présence de l'hostilité du public, n'allait pas jusqu'au bout : on passait immédiatement à la suivante. En dépit de ses défauts, que Platon et Aristote lui ont durement reprochés, la foule athénienne a été incontestablement l'une des plus intelligentes qui aient existé. On se rappelle le jugement de Renan : « Il y a eu un peuple d'aristocrates, un public tout entier composé de connaisseurs, une démocratie qui a saisi des nuances d'art tellement fines que nos raffinés

les aperçoivent à peine. Il y a eu un public pour comprendre ce qui fait la beauté des Propylées et la supériorité des sculptures du Parthénon ». Cet éloge, sans doute, est excessif. Disons, toutefois, à l'honneur du public athénien du v^e siècle, que, bien supérieur à la foule romaine, toujours prête, à l'annonce d'un combat d'ours ou de pugilistes, à déserrer le théâtre, il s'est intéressé à des spectacles presque purement intellectuels, où le plaisir des yeux avait peu de part, qu'il a su comprendre « la grandeur vraie et simple » d'un Eschyle et d'un Sophocle.

QUATRIÈME PARTIE
APRÈS LA REPRÉSENTATION

CHAPITRE I

LE JUGEMENT ; PROCÈS-VERBAUX OFFICIELS DES CONCOURS ; EX-VOTO.

1. *Le jugement et les prix.* — A la fin des concours dramatiques avait lieu le jugement, c'est-à-dire le classement officiel des concurrents¹. La désignation et le vote du jury comportaient quatre opérations successives : 1° Établissement, avant le concours, d'une liste générale de juges ; 2° Tirage au sort, à l'ouverture du concours, réduisant cette liste à dix noms ; 3° Vote secret de ces dix juges, à l'issue du concours ; 4° Tirage au sort, destiné à extraire des dix suffrages exprimés cinq votes définitifs. Le soin de dresser la liste préalable des juges appartenait en commun au Conseil des Cinq Cents et aux chorèges, ceux-ci ayant

1. Poètes, chorèges et protagonistes. Le poète et le chorège étaient solidaires, mais le sort du protagoniste était indépendant (voy. p. 138).

droit de présentation ou, du moins, voix consultative. On désignait, semble-t-il, dans chaque tribu un nombre égal de juges (ce nombre ne nous est pas connu¹), dont les noms étaient déposés dans des urnes, une pour chaque tribu. Jusqu'au jour du concours, ces urnes, portant le sceau de l'État et les sceaux privés des chorèges, restaient à l'Acropole (probablement dans l'opisthodomé du Parthénon), sous la garde des trésoriers d'Athènes. Le jour du concours, elles étaient transportées au théâtre et ouvertes par l'archonte président. De chacune d'elles on extrayait par la voie du sort un nom. Ainsi se trouvait constituée une liste de dix jurés, auxquels l'archonte faisait immédiatement prêter serment de juger selon l'équité. Ils recevaient chacun une tablette et prenaient place dans une section du théâtre qui leur était réservée. A la fin du concours avait lieu le vote ; chacun des votants inscrivait sur sa tablette les noms des concurrents dans l'ordre qui lui avait paru correspondre à leur mérite. Mais on ne

1. A titre de rapprochement, rappelons que les noms des 9 archontes et de leur secrétaire étaient extraits par la voie du sort d'une liste générale de 500 candidats, déjà désignés eux-mêmes par le sort, à raison de 50 par tribu (au temps d'Aristote).

s'en tenait pas là. Alors intervenait un dernier tirage au sort qui réduisait les dix suffrages à cinq, et c'étaient ces cinq suffrages qui constituaient le verdict définitif. Il est certain, du moins, que les choses se passaient ainsi dans la comédie ; et on ne voit pas pour quelle raison il en eût été autrement dans la tragédie. Les textes prouvent que les noms des cinq juges définitifs étaient connus du public, ainsi que leur vote individuel, ce qui donne à croire que chaque tablette portait le nom du votant. Nous ignorons la procédure usitée dans le tirage au sort final. Mais, d'après le mode habituel à Athènes, lorsqu'il s'agissait d'extraire d'une liste générale une liste plus restreinte, on peut avec vraisemblance la reconstituer ainsi. Supposons trois urnes, l'une contenant les dix tablettes, la seconde cinq cubes noirs et cinq cubes blancs, la troisième destinée à recevoir les tablettes annulées. On tirera concurremment de la première urne un vote et de la deuxième un cube ; si le vote se rencontre avec un cube noir, il sera rejeté dans l'urne aux bulletins nuls ; si le cube est blanc, le vote est valable. On arrêtera ce double tirage, quand les cinq cubes blancs seront sortis.

Dans le système de scrutin que nous venons de décrire, les mesures les plus ingénieuses avaient été prises, on le voit, contre la brigue et la fraude, puisque le hasard seul, après deux opérations éliminatoires, désignait les cinq juges définitifs. En dépit de ces précautions, nous savons cependant que l'intrigue et l'argent réussirent plus d'une fois à corrompre l'archonte et les juges. Il ne faut pas croire non plus que, dans ce système, le public n'ait eu aucune influence sur le verdict. Selon Platon, c'étaient bien souvent les acclamations ou les huées d'une foule ignorante qui imposaient aux juges intimidés leur sentence.

Chaque concours, tragique ou comique, se terminait par l'attribution de trois prix, décernés au poète, au chorège et au protagoniste vainqueurs. A l'origine, le prix de poésie avait été, dans la tragédie, un bouc que le vainqueur offrait en sacrifice à Dionysos ; dans la comédie, une jarre de vin. Mais à l'époque classique, c'était une simple couronne de lierre, proclamée par le héraut en plein théâtre. De ce prix il faut distinguer les honoraires : tous les poètes qui avaient participé au concours touchaient une somme, proportionnée, semble-t-il, au rang

obtenu. Nous n'en connaissons pas le taux¹. Dans les dernières années du v^e siècle, le salaire des poètes comiques fut réduit, sur la proposition de deux trésoriers publics, Archinos et Agyrrhios, qui par là se vengeaient des injures personnelles dont la comédie les avait couverts. Quant aux prix du chorège et du protagoniste vainqueurs (bien que nous n'ayons aucun renseignement sur ce point), il y a tout lieu de croire que c'était également une guirlande de lierre². Chacun des protagonistes engagés touchait, en outre, de l'État une rétribution en argent, sur laquelle il soldait à son tour sa troupe.

Le nombre total des victoires remportées par les grands tragiques nous a été transmis (avec quelques variantes, cependant). Eschyle, qui présenta une vingtaine de tétralogies, triompha

1. Toujours à titre de simple rapprochement, mentionnons qu'au concours *dithyrambique* du Pirée, vers la fin du iv^e s., les poètes touchaient respectivement 10, 8 et 6 mines. L'acteur tragique Polos, d'autre part, se vantait d'avoir gagné un talent en deux jours.

2. On a cru longtemps que le prix du chorège dramatique consistait en un trépied d'airain. Mais il est reconnu aujourd'hui que tous les textes où il est fait mention d'un trépied se rapportent exclusivement à des concours dithyrambiques.

dans 13 concours, c'est-à-dire en moyenne deux fois sur trois. Sophocle ne fut pas moins heureux. Dans les 30 concours, auxquels il prit part, il remporta aux seules Dionysies 18 victoires, auxquelles il en faut ajouter au moins deux (et sans doute davantage), gagnées aux Lénéennes. De plus, s'il fut plusieurs fois classé second, jamais il ne descendit au troisième rang¹. Le moins bien traité fut Euripide ; il participa à près de 25 concours et n'obtint que cinq couronnes. Preuve de la vive résistance que les hardiesses et les nouveautés, introduites par ce poète, avaient rencontrée d'abord auprès du public contemporain. En revanche, sa popularité posthume fut immense, et, dès le siècle suivant, éclipsa celle de ses deux rivaux (voyez p. 133).

2. *Procès-verbaux officiels des concours.* — Après chaque concours, l'État en faisait consigner les résultats dans des procès-verbaux, gravés sur marbre. Ces archives constituaient une histoire chronologique complète du drame

1. Une année cependant, celle où il présentait *OEdipe-roi*, son chef-d'œuvre peut-être (433), il fut vaincu par un obscur rival, du nom de Philoclès.

attique. Aristote le premier en comprit le haut intérêt littéraire : il les recueillit et les publia dans deux ouvrages, intitulés l'un *Didascalies*, l'autre *Victoires aux Grandes Dionysies et aux Lénéennes*. Ce dernier était un catalogue très sec de vainqueurs, donnant simplement pour chacun d'eux le total des victoires qu'il avait remportées dans les deux fêtes. L'autre, plus circonstancié, contenait les comptes rendus de tous les concours annuels, dithyrambiques, tragiques et comiques. C'est de ces deux publications que, dans la seconde moitié du iv^e siècle (peut-être sous l'administration de Lycurgue), fut tirée la substance de plusieurs catégories d'inscriptions, dont il nous est parvenu d'importants fragments. Ces documents furent gravés sur des stèles de marbre, dressées les unes sur l'Acropole, le plus grand nombre aux abords du théâtre. Par la suite, on prit soin, mais à intervalles assez irréguliers, de les tenir à jour, en s'aidant des archives. On peut répartir ces inscriptions en trois classes.

I. Les unes donnaient pour chaque année le compte rendu général, très sommaire, des quatre concours célébrés aux Grandes Dionysies : concours dithyrambiques d'enfants et d'hommes

faits, concours dramatiques de comédies et de tragédies. Elles commençaient à l'année 502-501 avant J.-C., ainsi qu'il ressort du titre, lequel peut être restitué à peu près sûrement : « Ont été vainqueurs... depuis que les *cômoi* furent admis en l'honneur de Dionysos Éleuthéreus ». Le plus ancien fragment que nous possédions remonte à l'année 472 : on y lit les noms illustres de Périclès et d'Eschyle, vainqueurs au concours de tragédies, l'un comme chorège, l'autre comme poète¹. Voici la liste relative à l'an 458 qui, par exception, n'a subi aucune mutilation :

Sous l'archonte Philoclès.

Chœurs d'enfants : tribu Œnéide ;

Démodocos, chorège.

Chœurs d'hommes faits : tribu Hippothontide ;

Euctémon d'Éleusis, chorège.

Comédies : Eurycleidès, chorège ;

Euphronios, poète.

Tragédies : Xénoclès d'Aphidna, chorège ;

Eschyle, poète.

Tous les noms mentionnés à la suite de celui de l'archonte (indiquant la date) sont des noms

1. De la trilogie présentée cette année-là par Eschyle faisaient partie les *Perses*.

de vainqueurs : tribu et chorège pour les concours dithyrambiques ; poète et chorège pour les concours dramatiques. Vers le milieu du v^e siècle, on ajouta, à la fin de l'inscription, le nom de l'acteur tragique vainqueur.

Il n'est pas douteux qu'il n'existât des comptes rendus analogues pour le concours des Lénéennes ; mais aucun spécimen ne nous en est parvenu.

II. D'autres inscriptions, beaucoup plus détaillées que les précédentes, sont spéciales à un seul concours. Elles furent gravées vers 278 avant J.-C. Pour le concours de tragédies, nous possédons d'une part deux procès-verbaux des années 419 et 418 qui paraissent, d'après leur contenu, se rapporter aux Lénéennes. On y lit la date (donnée par le nom de l'archonte), les noms de deux poètes concurrents, suivis des titres des trois tragédies que chacun d'eux avait présentées et du nom du protagoniste affecté à chaque poète, enfin le nom du protagoniste couronné ; l'ordre dans lequel sont cités les poètes indique le rang obtenu. Ces deux didascalies sont très incomplètes ; nous transcrivons ici la moins mutilée, celle de 418 :

Sous l'archonte Archias : [manque le nom du poète]
avec *Tyro* [manquent les titres des deux autres tragédies];
acteur Lysicratès.
Callistratos, avec [manque le titre d'une tragédie],
Amphilochos, *Ixion*;
acteur Callipidès.
L'acteur Callipidès a été vainqueur.

Nous avons, d'autre part, les procès-verbaux des concours tragiques des Grandes Dionysies pour les années 341 et 340. Ils mentionnent : 1° la date (nom de l'archonte); 2° une représentation satyrique: nom du poète, titre de sa pièce; 3° une reprise de tragédie ancienne, avec le nom du protagoniste qui l'a jouée; 4° le concours de tragédies nouvelles: noms des trois poètes concurrents par ordre de classement, avec les titres des tragédies (en nombre variable, trois en 341, deux en 340) qu'ils ont présentées et le nom du protagoniste qui a joué chaque drame; 5° le nom du protagoniste vainqueur.

Sous l'archonte Sosigénès. Drame satyrique :
[manquent le nom du poète et le titre de sa pièce].
Tragédie ancienne : Néoptolémus,
avec l'*Iphigénie* d'Euripide.
Poètes : Astydamas,
avec *Achille*, acteur Thettalos,

Athamas, acteur Néoptolémus;
Antigone, acteur Athénodoros.
Évarétos second, avec *Teucer*,
acteur Athénodoros;
Achille, acteur Thettalos;
[manque le titre d'une tragédie], acteur Néoptolémus;
[manque le nom du troisième poète¹], troisième avec les
acteur Néoptolémus; [Filles de Pélidas,
Oreste, acteur Athénodoros;
Augé, acteur Thettalos.
L'acteur Néoptolémus a été vainqueur.
Sous l'archonte Nicomachos. Drame satyrique :
Timoclès, avec *Lycurque*.
Tragédie ancienne : Néoptolémus,
avec l'*Oreste* d'Euripide.
Poètes : Astydamas,
avec *Parthénopaeos*, acteur Thettalos;
Lycaon, acteur Néoptolémus;
[...]clès second, avec *Phryxos*,
acteur Thettalos;
Œdipe, acteur Néoptolémus;
Évarétos troisième,
avec *Alcméon*, acteur Thettalos;
[manque le titre d'une tragédie], acteur Néoptolémus.
L'acteur Thettalos a été vainqueur.

Le formulaire des procès-verbaux du concours comique est à peu près semblable. Les plus anciens, qui sont du III^e siècle (289/8

1. Nous savons par ailleurs que ce poète était Aphareus.

avant J.-C.) mentionnent : la date, puis la liste des cinq poètes concurrents par ordre de mérite, avec le titre de la comédie présentée par chacun d'eux et le nom de l'acteur qui l'a jouée, et enfin le nom du protagoniste vainqueur. Au siècle suivant, on insère, en outre, immédiatement après la date, une reprise de comédie ancienne : le plus souvent, c'est une pièce de Ménandre (trois fois, vers 190, 180, 170). Ajoutons qu'à cette époque, le procès verbal annuel est maintes fois remplacé par la formule : « Sous tel archonte, le concours n'a pas eu lieu ». Et cette formule, à l'occasion, se répète plusieurs années de suite.

3° Reste enfin une troisième classe d'inscriptions qui, comme celles de la première, sont des catalogues de vainqueurs aux Grandes Dionysies et aux Lénéennes, mais beaucoup plus sèchement rédigés. Elles consistent simplement en un chiffre placé à la droite de chaque nom et qui donne le total des couronnes obtenues. Il y a, pour chaque fête, quatre listes distinctes : des poètes et acteurs, tragiques et comiques. Ces catalogues sont dressés par ordre chronologique, en ce sens que chaque vainqueur y apparaît avec le total de ses triomphes, à la date où il a remporté le

premier. Ils sont malheureusement très mutilés. Sur le catalogue des poètes tragiques vainqueurs aux Grandes Dionysies, on déchiffre encore cependant les noms d'Eschyle et de Sophocle ; mais le nombre des victoires (dix-huit) ne s'est conservé que pour ce dernier. Euripide ne figure sur aucun des fragments retrouvés. Dans le catalogue correspondant des poètes comiques, dont le début subsiste, on rencontre, entre autres, les noms de Cratinos et d'Eupolis, avec trois victoires chacun ; mais la brisure commence avant le nom d'Aristophane.

3. *Ex-voto chorégiques.* — Les chorèges vainqueurs aux concours dramatiques ne manquaient pas d'ordinaire de perpétuer matériellement le souvenir de leur triomphe. Ces monuments chorégiques étaient de genres très divers. L'usage général au v^e siècle paraît avoir été de dédier à Dionysos une plaque de marbre (parfois ornée de bas-reliefs ou de peintures), sur laquelle était gravée une inscription. Mais le luxe des ex-voto alla ensuite croissant. Dans la première moitié du iv^e siècle nous voyons trois chorèges de la même famille dédier à frais communs une statue et un autel. Une forme de commémoration spéciale peut-être à la chorégie comique

consistait à consacrer certaines pièces de l'équipement avec lequel le chœur avait remporté la victoire, couronnes, masques, etc. A tous ces ex-voto étaient jointes des dédicaces. Celle que Thémistocle fit graver sur le marbre, à la suite d'une victoire tragique, portait ces simples mots : « Thémistocle de Phréarthes était chorège ; Phrynichos, poète ; Adeimantos, archonte ».

BIBLIOGRAPHIE

On se bornera à indiquer ici quelques ouvrages généraux, parmi les plus récents. Alb. Müller, *Lehrbuch der griech. Bühnenalterthümer*, 1886 ; *Das attische Bühnenwesen kurz dargestellt*, 1902 ; A. E. Haigh-Pickard-Cambridge, *The attic Theater*, 3^e édit., 1907 ; G. Ehmichen, *Das Bühnenwesen der Griechen und Römer*, 1890 ; *Das antike Theater*, 1902 ; O. Navarre, *Dionysos, étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, 1895 ; articles *Histrion, Machina, Persona, Theatrum, Tragoedia, Satyricum drama*, etc. dans le *Dictionnaire des Antiquités* (Hachette) ; E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, 1896 ; W. Dörpfeld et E. Reisch, *Das griech. Theater*, 1896 ; Puchstein, *Die griech. Bühne*, 1901 ; Wilamowitz-Möllendorf, *Aischylos Interpretationen*, 1914 ; Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*, 1914 ; Noack, *Skene tragike*, 1915 ; Frickenhaus, *Die altgriech. Bühne*, 1917 ; Flickinger, *The greek Theater and its drama*, 1918 ; Allen, *The greek Theater of the fifth century before Christ*, 1919 ; Marg. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, 1920¹. — Le lecteur désireux de pousser plus avant ses recherches trouvera dans la plupart de ces ouvrages une bibliographie particulière sur chacun des points de l'archéologie théâtrale.

1. Ajouter deux publications importantes, dont je n'ai eu connaissance qu'au cours de l'impression de ce livre : Armin von Gerkan, *Das Theater von Priene*, 1921 ; G.-E. Rizzo, *Il teatro greco di Siracusa*, 1923.

TABLE DES FIGURES

	Pages.
FIG. 1. Le théâtre d'Epidaure (reconstruction). D'après Dörpfeld et Reisch, <i>Das griech. Theater</i> , 1896, fig. 50. . .	13
FIG. 2. Porte fermant l'une des parascénies du théâtre d'Epidaure. D'après A. Defrasse et H. Lechat, <i>Epidaure</i> , 1895, p. 210.	18
FIG. 3. Monnaie d'Athènes montrant le théâtre de Dionysos, sur le flanc S.-E. de l'Acropole. D'après Wieseler, <i>Denkmäler des Bühnenwesens</i> , 1851, pl. I, fig. 1.	23
FIG. 4. Théâtre de Dionysos : fragment du mur d'enceinte de l'ancienne orchestra du ve siècle. D'après Dörpfeld et Reisch, <i>Ouv. cité</i> , fig. 6.. . . .	25
FIG. 5. Théâtre de Dionysos : situation respective des orchestrai du ve et du ive siècles. D'après Dörpfeld et Reisch, <i>Ouv. cité</i> , pl. I.	28
FIG. 6. Plan du théâtre de Dionysos Éleuthérens à Athènes, au ive s. (reconstruction). D'après Dörpfeld et Reisch, <i>Ouv. cité</i> , pl. II; modifié d'après Fiechter, <i>Baugeschicht. Entwicklung des antiken Theaters</i> , 1914, fig. 15.	31
FIG. 7. Théâtre de Dionysos : deux fauteuils d'honneur (à gauche, celui du prêtre de Dionysos). D'après Dörpfeld et Reisch, <i>Ouv. cité</i> , fig. 14.	32
FIG. 8. Théâtre de Dionysos : façade à colonnes de l'une	18

des parascénies (reconstruction). D'après Fiechter, <i>Ouv. cité</i> , fig. 12.	34
FIG. 9. Scène du théâtre gréco-romain de Termessos, en Pisidie. D'après Lanckovski, <i>Les villes de la Pamphylie et de la Pisidie</i> , 1890-1893, t. II, pl. 13.	39
FIG. 10. Théâtre romain d'Orange : <i>frons scenae</i> restaurée. D'après Caristie, <i>Monuments antiques d'Orange</i> , 1856, pl. 50.	41
FIG. 11. Théâtre de Priène : ruines du proskénion. D'après Wiegand et Schrader, <i>Priene</i> , 1904, pl. XVI.	45
FIG. 12. Théâtre populaire de la Grande Grèce : proskénion en bois à piliers. Vase peint : d'après Dörpfeld et Reisch, <i>Ouv. cité</i> , fig. 74.	65
FIG. 13. Théâtre populaire de la Grande Grèce : proskénion en bois, à colonnes doriques. Vase peint : d'après Dörpfeld et Reisch, <i>Ouv. cité</i> , fig. 75.	66
FIG. 14. Théâtre populaire de la Grande Grèce : proskénion en bois, à escalier et piliers revêtus de tentures. Vase peint : d'après Dörpfeld et Reisch, <i>Ouv. cité</i> , fig. 79.	67
FIG. 15. Théâtre d'Oropos (essai de restauration). D'après Fiechter, <i>Ouv. cité</i> , fig. 64 a.	69
FIG. 16. Théâtre d'Oropos : mur de fond de la scène et proskénion (reconstruction). D'après Fiechter, <i>Ouv. cité</i> , fig. 2 b.	71
FIG. 17. Théâtre de Délos : fond de la scène et proskénion (essai de restauration). D'après R. Vallois, <i>Nouv. archives des missions scientif.</i> , t. XXII (1921), fasc. 3, p. 216.	73
FIG. 18. Répétition d'un drame satyrique. Mosaïque : d'après Baumeister, <i>Denkmäler des klassischen Alterthums</i> , 1885-1888, fig. 424.	118
FIG. 19. Masque tragique (fin du ve siècle). Bas-relief :	

d'après Marg. Bieber, <i>Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum</i> , 1920, pl. 53.	191
FIG. 20. Deux masques tragiques. Peinture murale de Pompéi : d'après <i>Archäologische Zeitung</i> , 1878, pl. IV, 2.	193
FIG. 21. Masque tragique : la femme pâle aux cheveux flottants. Peinture murale d'Herculanum : d'après Wieseler, <i>Ouv. cité</i> , pl. V, 24.	196
FIG. 22. Acteur tragique (masque féminin). Statuette d'ivoire : d'après Baumeister, <i>Ouv. cité</i> , fig. 1637.	199
FIG. 23. Personnages tragiques : Priam aux pieds d'Achille. Peinture murale de Pompéi : d'après Marg. Bieber, <i>Ouv. cité</i> , fig. 113.	200
FIG. 24. Cothurnes tragiques. Bas-relief : d'après le <i>Dictionn. des antiquités grecques et romaines</i> (Hachette éditeur), art. <i>Cothurnus</i> , fig. 2029.	202
FIG. 25. Andromède, en costume tragique. Vase peint : d'après Marg. Bieber, <i>Ouv. cité</i> , pl. 52.	205
FIG. 26. Médée en costume tragique. Vase peint : d'après Baumeister, <i>Ouv. cité</i> , fig. 980.	206
FIG. 27. Acteur tragique (rôle d'Antigone?). Mosaïque : d'après Millin, <i>Description d'une mosaïque antique du musée Pio-Clémentin à Rome</i> , 1819, pl. XIX.	207
FIG. 28. Apprêts d'une représentation satyrique. Vase peint de la fin du ve s. : d'après Baumeister, <i>Ouv. cité</i> , fig. 422.	211
FIG. 29. Silène. Marbre : d'après Wieseler, <i>Ouv. cité</i> , pl. VI, 8.	213
FIG. 30. Comédie ancienne : apprêts d'une représentation. Vase peint : d'après Körte, <i>Jahrbuch des deutsch. archäol. Instituts</i> , 1893, p. 69, fig. 1.	216
FIG. 31. Acteur de la Comédie ancienne. Terre cuite : d'après Körte, <i>art. cité</i> , p. 78, fig. 3.	217

FIG. 32. Farce d'origine dorienne : bouffons costumés. Vase peint : d'après Körte, <i>art. cité</i> , p. 91, fig. 8.	220
FIG. 33. Cômôs attique : chœur de cavaliers. Vase peint : d'après Poppelreuter, <i>De comœdiæ atticæ primordiis</i> , 1893, fig. 14.	223
FIG. 34. Masques des <i>Adelphes</i> de Térence. Miniature : d'après Marg. Bieber, <i>Ouv. cité</i> , fig. 137.	225
FIG. 35. Trois masques de la Comédie nouvelle : l'amoureux, la courtisane, le père de famille. Relief : d'après Marg. Bieber, <i>Ouv. cité</i> , pl. 88.	231
FIG. 36. Scène de la Comédie nouvelle : matamore et parasite. Peinture murale de Pompéi : d'après Marg. Bieber, <i>Ouv. cité</i> , fig. 136.	232
FIG. 37. Comédie nouvelle : esclave en colère. Terre cuite : d'après Baumeister, <i>Ouv. cité</i> , fig. 908.	241
FIG. 38. Jetons d'entrée au théâtre. D'après <i>Journal d'archéologie numismatique</i> , I, 1898, pl. I' n ^{os} 4 et 6, et pl. E' n ^o 22.	249

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVERTISSEMENT.	7
PREMIÈRE PARTIE	
L'ÉDIFICE	
CHAPITRE I. — DESCRIPTION DU THÉÂTRE GREC.	
1. Origine et formation du théâtre grec.	11
2. Description des parties du théâtre grec, d'après les édifices subsistants.	14
3. L'évolution générale du théâtre grec, d'après l'histoire du théâtre athénien de Dionysos.	21
4. La transition entre le théâtre grec et le théâtre romain : édifices du type gréco-romain.	37
CHAPITRE II. — LA SCÈNE DANS LE THÉÂTRE GREC.	
1. Impossibilité d'une scène haute à l'époque classique (v ^e s.-milieu du iv ^e s.).	44
2. Le proskénion hellénistique est-il un décor, comme le prétend M. Dörpfeld ? Réfutation.	49
3. Pour quelles raisons une scène haute est devenue possible, à partir du milieu du v ^e s. environ : décadence et disparition du chœur.	55
4. Origine et évolution du proskénion et particulièrement de sa colonnade antérieure.	64
5. Aspect du fond de la scène (<i>frons scenae</i>).	67

CHAPITRE III. — LES DÉCORS.

1. Les décors au v ^e siècle.	75
2. Le décor de fond. Principaux types, tragique, satyrique, comique.	77
3. Le décor latéral ou <i>périactes</i> ; les entrées latérales.	82
4. Le rideau.	85

CHAPITRE IV. — MACHINES ET PRATICABLES.

1. L' <i>ekkykléma</i>	87
2. Machines à apparitions : la <i>méchanè</i> et le <i>théologéion</i>	89
3. La <i>distégie</i>	94
4. Escaliers souterrains et trappes. Machines diverses.	95

DEUXIÈME PARTIE

LES CONCOURS DRAMATIQUES

CHAPITRE I. — OCCASIONS DES REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES
A ATHÈNES : LES FÊTES DIONYSIAQUES.

1. Caractère religieux du drame athénien.	101
2. Les Dionysies de la Ville, ou Grandes Dionysies.	102
3. Les Lénéennes	107
4. Les Dionysies champêtres.	108

CHAPITRE II. — LES CONCOURS.

PRÉLIMINAIRES ADMINISTRATIFS DES CONCOURS.

1. Désignation des chorèges.	111
2. Désignation des poètes.	115
3. Désignation des acteurs.	118
4. Groupement des chorèges, des poètes et des protagonistes.	122
5. Le <i>proagôn</i>	123

CHAPITRE III. — LES CONCOURS (suite).

HISTOIRE ET RÈGLEMENTS DES CONCOURS.

1. Histoire des concours.	125
-----------------------------------	-----

2. Règlements des concours de tragédies.	127
3. Règlements des concours de comédies.	136
4. Concours entre les acteurs.	138

TROISIÈME PARTIE

LA REPRÉSENTATION

CHAPITRE I. — STRUCTURE TECHNIQUE DE LA TRAGÉDIE
ET DE LA COMÉDIE.

1. Structure de la tragédie grecque.	143
2. Structure de la Comédie ancienne ; théories récentes.	147
3. Structure de la Comédie nouvelle.	160

CHAPITRE II. — L'INTERPRÉTATION VOCALE,
MUSICALE, ORCHESTRIQUE.

1. Variétés de débit en usage dans le drame grec.	162
2. Musique.	163
3. Danse.	165
4. Formation, marches, évolutions du chœur.	169
5. La règle des trois acteurs : qu'on en a nié à tort la réalité.	173

CHAPITRE III. — LES MASQUES ET LE COSTUME
DANS LA TRAGÉDIE ET LE DRAME SATYRIQUE.

1. Origine religieuse du masque. Description.	186
2. Les masques tragiques à l'époque classique.	188
3. Les masques tragiques à l'époque hellénistique et romaine.	192
4. Le catalogue des masques tragiques d'après Pollux.	193
5. Le costume tragique. Le cothurne ; la matelassure ; le costume proprement dit.	198
6. Masques et costume satyriques.	209

CHAPITRE IV. — LES MASQUES ET LE COSTUME
DANS LA COMÉDIE.

1. Les masques et le costume dans la Comédie ancienne :
origine de cet accoutrement. 214
2. Les masques et le costume dans la Comédie nouvelle. 222
3. Le catalogue des masques de la Comédie nouvelle,
d'après Pollux. 236
4. Symbolique des masques. 239

CHAPITRE V. — LE PUBLIC.

1. Les femmes étaient-elles admises au théâtre? . . . 243
2. Répartition des places au théâtre de Dionysos. . . 245
3. Le public athénien. 250

QUATRIÈME PARTIE
APRÈS LA REPRÉSENTATION

CHAPITRE I. — LE JUGEMENT ;
PROCÈS-VERBAUX OFFICIELS DES CONCOURS ; EX-VOTO.

1. Le jugement et les prix. 257
 2. Procès-verbaux officiels des concours. 262
 3. Ex-voto chorégraphiques. 269
- BIBLIOGRAPHIE. 271
- TABLE DES FIGURES. 273

PLATON
LE BANQUET
OU
DE L'AMOUR

Traduction intégrale et nouvelle, suivie des commentaires de Plotin sur l'amour, avec avant-propos, prolégomènes et notes par MARIO MEUNIER. In-16. . . 10 fr.

PHÉDON
OU
DE L'IMMORTALITÉ DE L'ÂME

Traduction intégrale et nouvelle, avec prolégomènes et notes par MARIO MEUNIER. In-16. 10 fr.

PHÈDRE
OU
DE LA BEAUTÉ DES ÂMES

Traduction intégrale et nouvelle, suivie d'un traité de Plotin sur le beau, avec notes, par MARIO MEUNIER. In-16. 10 fr.

Du même traducteur :

EURIPIDE
LES BACCHANTES

Traduction nouvelle avec notes, précédée d'une étude sur la religion dionysiaque. In-16. 7 fr. 50

PAYOT, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

TH. GOMPERZ

LES PENSEURS DE LA GRÈCE

Histoire de la philosophie antique

Traduit de la 2^e édition allemande par AUG. REYMOND
et précédé d'une préface de M. A. CROISSET, de l'Institut.

Traduction couronnée par l'Académie française.

3 volumes in-8. Tome III. 25 fr.
(Tomes I et II en réimpression.)

JOHN BURNET

Professeur à l'Université de St-Andrews (Écosse).

L'AURORE DE LA PHILOSOPHIE GRECQUE

Édition française par AUGUSTE REYMOND.

Un volume in-8. 20 fr.

MAHOMET

LE CORAN

Traduction nouvelle, avec notes, d'un choix de Sourates
précédées d'une Introduction au Coran par EDOUARD
MONTET, professeur de langues orientales à l'Université
de Genève, ancien recteur.

Un volume in-16. 12 fr.

PAYOT, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

HUGO RIEMANN

Professeur de sciences musicales à l'Université de Leipzig

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

Un volume in-4. . . broché. 100 fr. relié. 133 fr.

J.-G. PROD'HOMME

LA JEUNESSE DE BEETHOVEN

(1770-1800)

Un volume in-4 sur papier pur fil Lafuma, avec 3 planches
en héliogravure. 100 fr.

WALTER PATER

LA RENAISSANCE

Traduction française par F. ROGER-CORNAZ

Un volume in-16. 10 fr.

Du même auteur :

PLATON ET LE PLATONISME

Traduction française par S. JANKÉLÉVITCH.

Un volume in-16. 10 fr.

PAYOT, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

JACQUES GRÉBER

Architecte S. A. D. G.

L'ARCHITECTURE AUX ÉTATS-UNIS

Préface de M. VICTOR CAMBON, ingénieur E. C. P.

2 magnifiques volumes grand in-4, avec 479 illustrations, dont 140 hors texte, 22 en héliogravure, 4 en couleurs et plus de 100 plans cotés. 150 fr.

H. G. WELLS

ESQUISSE DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE

Un volume in-4 avec 39 cartes et 73 gravures, *broché*, 40 fr. ; *relié*. 50 fr.

HENRI CLOUZOT

Conservateur du Musée Galliera.

DES TUILERIES A SAINT-CLOUD

L'ART DÉCORATIF DU SECOND EMPIRE

Un volume petit in-4 de la *Collection l'Art et le Goût*, avec 3 plans et 34 illustrations hors texte. 25 fr.

PAYOT, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

GUSTAVE JÉQUIER

Professeur d'égyptologie à l'Université de Neuchâtel.

HISTOIRE DE LA CIVILISATION ÉGYPTIENNE

Des origines à la conquête d'Alexandre

Un volume in-16 jésus, avec 265 illustrations. . . 15 fr.

MAURICE CROISSET

Membre de l'Institut.
Administrateur du Collège de France.

LA CIVILISATION HELLÉNIQUE

APERÇU HISTORIQUE

2 volumes in-16 de la *Collection Payot*, chaque volume relié. 5 fr.

BENEDETTO CROCE

BRÉVIAIRE D'ESTHÉTIQUE

Un volume in-16. 5 fr.

PAYOT, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

ERNEST BABELON

Membre de l'Institut.
Conservateur du Cabinet des Médailles. — Professeur au Collège de France.

LES
MONNAIES GRECQUES
APERÇU HISTORIQUE

Un volume in-16 relié de la *Collection Payot*, avec 21 illustrations dans le texte. 5 fr.

HENRI LECHAT

Professeur à l'Université de Lyon. — Correspondant de l'Institut.

LA
SCULPTURE GRECQUE

Un volume in-16 relié de la *Collection Payot*. 5 fr.

CHARLES DUGAS

Chargé de cours à l'Université de Montpellier.
Ancien Membre de l'École française d'Athènes.

LA
CÉRAMIQUE GRECQUE

Un volume in-16 relié de la *Collection Payot*, avec 88 illustrations et 4 planches hors texte. 5 fr.

PH. E. LEGRAND

Correspondant de l'Institut. — Professeur à l'Université de Lyon.

LA
POÉSIE ALEXANDRINE

Un volume in-16 de la *Collect'o : Payot*. 5 fr.

