

I – Un théâtre religieux

- **Au cœur du théâtre, Dionysos**

Nietzsche, au début de sa célèbre *Naissance de la tragédie*, oppose deux formes d'esprit dans l'évolution de l'art, l'esprit apollinien et l'esprit dionysiaque, où il voit l'esthétique du rêve et de l'ivresse. Apollon, le dieu solaire, inonde de la lumière de la raison et de l'ordre l'inspiration du poète. Dionysos, le dieu de l'ivresse sous toutes ses formes, celle de la nature au printemps et celle du vin à l'automne, inspire le désir de la danse et du chant : « l'homme se sent dieu, porté au-dessus de lui-même ; il foule le sol, extasié, comme dans son rêve il a vu faire aux dieux. L'homme n'est plus artiste, il est œuvre d'art ». Or c'est du chœur (choros = danse) qui anime le culte de Dionysos qu'est née la tragédie.

Dionysos est avant tout un dieu de la végétation, et plus particulièrement de la sève humide qui circule dans les plantes ; il est l'ami du lierre, du roseau, des feuillages et des vergers ; il est aussi protecteur de la fécondité animale et humaine, d'où la *phallophorie* (le port du phallus) associée à son culte, la lubricité de ses compagnons, la présence du bouc et du taureau dans ses sacrifices. La caractéristique essentielle du culte de Dionysos, fondé sur le *thiasé* (groupement de fidèles indépendants de la famille et de la cité), est l'abandon de la limite entre monde humain et monde divin : le fervent du dieu aspire en effet à sortir de sa nature par l'extase (*ek-stasis*, « déplacement », puis « égarement de l'esprit »), et l'enthousiasme (possession divine), pour devenir lui-même un bacchant au cours des *orgies* du dieu, rites passionnés composés de danses violentes au son du tympanon et de la flûte, « qui invitent à la folie », et de courses désordonnées dans les montagnes à la poursuite de bêtes sauvages, que les participants lacèrent en goûtant à la chair crue. Ces cultes, sous forme édulcorée, se sont maintenus jusqu'à la fin de l'antiquité, et Apollon lui-même, dont le sanctuaire de Delphes en Phocide est voisin de la Béotie, a pu jouer un rôle dans le pacte d'alliance qui allie les deux divinités.

- **Le culte de Dionysos**

Vénéralisé en Asie mineure, en honneur dans toutes les régions de la Grèce, c'est surtout à Athènes cependant que le dieu reçut un culte officiel aux nombreuses fêtes.

Les *Lénéennes* se célébraient le 12 Gamélion (correspondant à notre mois de janvier), dans le *lénaion* (de lénos, le pressoir), où s'accomplissaient les concours de dramaturgie avant qu'on ne construise un théâtre.

Les *Anthestéries* avaient lieu du 11 au 13 Anthestérion (à la fin de notre mois de février) pendant trois jours. Le premier jour était consacré successivement à « l'ouverture des jarres », où le vin nouveau achevait sa fermentation, et aux « conges », cruches servant de mesure de capacité aux concours de beuveries qui avaient lieu l'après-midi de cette journée. Le deuxième jour au matin, la statue du dieu, en souvenir de sa venue mythique par mer, traversait la ville en grande pompe sur un char en forme de bateau, accompagnée de musiciens et d'animaux pour les sacrifices, jusqu'au sanctuaire des marais, le *Limnaion* au sud de l'Acropole, ouvert un seul jour par an ; là, les 14 prêtresses, les « Vénérables », accomplissaient les rites préalables à l'union du dieu avec la *baslinna*, la Reine, symbolisée par celle de l'archonte roi avec sa femme. L'après-midi, le héraut invitait toute la ville à boire.

Mais dès le coucher du soleil on passait de la joie aux impressions néfastes, avec la troisième journée, celle des marmites (les *chytroi*). Les morts étaient censés revenir hanter le monde des vivants. Pour les apaiser, on leur offrait des libations d'eau et des bouillies composées de diverses variétés de graines cuites dans les marmites. Au soir on congédiait les morts avec ce cri rituel : « A la porte les *Kères* [les âmes des morts], finies les Anthestéries.

Les *Dionysies des champs* étaient célébrées au mois de Poseidéon (décembre-janvier), mais aussi sans doute tout au long de l'année. C'était une fête joyeuse et libre, à laquelle prenaient part les esclaves, où entre autres on pratiquait l'*askoliasmos*, jeu consistant à sauter à cloche-pied sur des outres graissées et gonflées. Mais l'essentiel, important pour l'origine de la comédie, était un cortège qui promenait en procession un phallus gigantesque, accompagné de chants, avant une offrande au dieu de galettes et de bouillie. L'intention du rite était évidemment de promouvoir la fertilité des jardins et des champs, et la fécondité des foyers. Aristophane met en scène le rite de joyeuse façon dans *Les Acharniens* (v. 200-280). Une coupe attique à figures noires du musée de Florence évoque avec précision le phallus porté sur un socle taillé grossièrement dans une tige de bois, qui se termine par un semblant de tête d'animal avec un grand œil peint sur le côté. L'objet ressemble autant à un mât ou à un timon qu'à un phallus et doit être le rudiment de la statue dionysiaque. Ainsi le dieu semble se confondre avec le phallus.

Les *Dionysies de la ville* ou *Grandes Dionysies* étaient les plus récentes des quatre, mais les plus magnifiques et les plus fréquentées (on y venait de toute la Grèce). Elles avaient lieu du 10 au 15 Élaphebোলion (mars-avril), époque où la navigation reprenait et où les étrangers affluaient à Athènes, ce qui donnait l'occasion de décerner des honneurs exceptionnels à certains d'entre eux.

Ces fêtes avaient été instituées en hommage à Dionysos Éleuthéus, dont l'image avait été transportée à Athènes d'Éleuthères en Béotie à une époque mythique. L'importance de ces fêtes était liée aux concours dramatiques dont elles étaient l'occasion, et à la manifestation de la grandeur d'Athènes.

Le 11 et le 12 se déroulait le concours du *dithyrambe* (hymne à Dionysos), et le 12 au soir se déployait le *kômos*, la procession du dieu où l'on portait le phallus, comme aux Dionysies des champs.

Les concours dramatiques institués par Pisistrate en 534 avaient lieu les 13, 14 et 15 Élaphebোলion. Par la suite il y eut des concours également aux Lénéennes et aux Dionysies des champs, et les *cômoi* ont été la source de la comédie.

- **Le théâtre et le culte de Dionysos**

Entre toutes les divinités, aucune ne pouvait mieux remplir la fonction de maître du théâtre que Dionysos.

Certes, toutes les fêtes dédiées à Dionysos n'étaient pas liées au théâtre, en particulier les Anthestéries. Mais on peut s'étonner des dates où les représentations avaient lieu : fin décembre pour les Dionysies des champs, fin janvier pour les Lénéennes, fin mars pour les grandes Dionysies, c'est-à-dire le moment le plus froid de l'année pour un théâtre en plein air ! Cela peut cependant se comprendre par rapport aux activités du calendrier grec : activités maritimes, commerciales et guerrières et voyages au printemps et en été, travail de la terre en automne (labour et semailles) et en été (récoltes, moisson).

Vers 440 av. J.-C. commencèrent les représentations données aux Lénéennes. La comédie y prédominait au Ve siècle ; seuls deux poètes tragiques y concouraient, avec deux pièces chacun, et les plus célèbres y participaient peu. Au cœur de l'hiver, il y avait peu d'étrangers à Athènes, et la satire personnalisée d'Aristophane pouvait particulièrement toucher les spectateurs :

Nous sommes entre nous, c'est le concours du Lénaion, les étrangers ne sont pas encore là... Nous sommes seuls aujourd'hui, rien que le pur froment de la cité, les métèques [les étrangers domiciliés] en étant le son, si je puis dire. (Aristophane, *Les Acharniens*, v. 504-508)

- **Du dithyrambe à la tragédie**

Etant donc à l'origine née de l'improvisation (la tragédie, elle-même, tout comme la comédie ; la première remonte à ceux qui conduisaient le dithyrambe, la deuxième à ceux qui conduisaient les chants phalliques, aujourd'hui encore en honneur dans bien des cités), la tragédie fut peu à peu amplifiée... puis après de nombreux changements, elle se fixa, une fois entrée en possession de sa nature propre. (Aristote, *Poétique*, IV)

Le lien entre le culte de Dionysos et le théâtre est clairement indiqué par le philosophe.

Mais qu'est-ce que le *dithyrambe* ? Dès le VIIe siècle, les officiants du dieu, les Bacchantes et les Bacchants, entonnent en son honneur le chant qui porte ce nom (à rapprocher de l'iambe, pied formé d'une syllabe brève et d'une longue). Ils chantent et dansent en formant autour de son autel un cercle qui préfigure la forme de l'*orchestra*, au son des cymbales et des tambourins ; d'autres prêtres, habillés en satyres, se livrent à des danses et des chants phalliques. Du dithyrambe il reste des traces dans la tragédie classique, lors des nombreux chœurs dédiés à Bacchus, comme le cinquième *stasimon* d'*Antigone* de Sophocle :

Toi qui mènes le chœur des astres enflammés et présides aux appels qu'on lance dans la nuit, enfant, fils de Zeus, apparais à nos yeux, Seigneur, à côté de tes servantes, au milieu de ces Thyades [les « Délirantes », prêtresses du dieu] dont les danses frénétiques te célèbrent dans la nuit ! (v. 1146-1152)

Pendant la récitation des hymnes dithyrambiques (dont le sens, dès l'antiquité, est devenu synonyme d'emphatique), il arrivait qu'un des choreutes se détache du groupe et, monté sur une estrade, improvise une monodie près de l'autel du dieu. Vers 550, le poète lyrique Thespis se mit à consigner par écrit ces improvisations, composées dans un mètre différent de celui du chœur, et qui devaient être à la source des épisodes des tragédies. Ainsi naquit l'hypocritès, non pas l'« hypocrite », mais « celui qui répond », qui « donne la réplique au chœur », ou encore le protagoniste, le « premier acteur », mot toujours employé Thespis exécutait lui-même, en chantant et en dansant, les

improvisations de son cru. Il créa la première représentation tragique en 534 à Athènes, sous Pisistrate, et obtint le prix.

Nous n'avons rien gardé de Thespis. Par contre, le poète Bacchylide nous a laissé six dithyrambes, dont l'un, sur Thésée, consiste en un dialogue lyrique entre un chœur et Egée, le père de Thésée ; celui-ci apprend avec inquiétude les exploits d'un jeune homme sur la route de Trézène à Athènes, qui se révélera être son fils. Le chœur interroge Egée, qui répond à ses questions dans un style « brillant et parfait » (*Traité du Sublime, attribué à Longin*).

Le metteur en scène polonais Tadeusz Kantor a évoqué de façon émouvante ce moment de l'humanité :

Face à face, avec ceux qui sont restés de ce côté-ci, apparut un Homme leur ressemblant trait pour trait, et qui était cependant, par une espèce d'opération mystérieuse et géniale, infiniment distant, terriblement étranger, tel un mort... Ils ont vu subitement, comme dans la lumière d'un éclair, l'image tragiquement clownesque de l'homme, comme s'ils l'avaient vu pour la première fois, comme s'ils s'étaient vus eux-mêmes. C'était certainement un bouleversement, pourrait-on dire, métaphysique. (*Le Théâtre de la mort, cité par M.-Cl. Hubert, p.9*)

Le dithyrambe en tant que tel persista à côté de la tragédie puisqu'il faisait partie régulièrement au Ve siècle des concours dramatiques annuels. On a calculé que de 508 (réforme de Clisthène) à 404 (chute d'Athènes), 4 à 5 000 dithyrambes ont dû être représentés. Le genre se transforma au Ive siècle avec l'évolution de la technique musicale.

- **Le drame satyrique**

C'est l'autre chaînon manquant de la tragédie selon Aristote (*Poétique IV*), quatrième pièce donnée par un poète à un concours après une « trilogie » (cf, infra).

C'est, lui aussi, un genre autonome et parallèle à la tragédie ; il semble que le besoin se soit fait sentir, au fur et à mesure que la tragédie s'éloignait de ses origines liées au culte de Dionysos, de revenir à celui-ci, par l'intermédiaire de chœurs composés de « satyres », créatures mi-hommes mi-boucs qui faisaient partie de son cortège, et avaient « face camuse, oreilles pointues, et salacité de boucs ». Le genre mêlait l'héroïsme de l'épopée à la bouffonnerie des satyres sous la conduite du dieu Silène.

L'action avait en général une couleur tragique ; mais les personnages en costume noble et splendide, apparaissaient à l'air libre, transférés dans la solitude de paysages boisés et entourés de danseurs, travestis en boucs, appartenant au cortège de Dionysos des champs. (F.-G. Welcker, 1826)

L'inventeur du genre aurait été Pratinas de Phlionte (vers 500 av. J.-C.), dont on ne connaît que des fragments. Le plus grand représentant en aurait été Eschyle, dont il reste 68 vers d'un drame intitulé *Les Pêcheurs au filet* : ceux-ci capturent l'arche où se trouve Danaé avec Persée enfant. Silène, le chef du chœur des satyres, fait la cour à Danaé terrorisée et amuse l'enfant par des pitreries ; les Satyres poussent les deux personnages à s'unir, croyant Danaé émue par Silène.

De Sophocle il reste un important fragment de 393 vers, intitulé *Les Limiers*, inspiré de l'Hymne homérique à *Hermès*.

Les Limiers

Le Dieu enfant a déjà inventé la lyre avec une carapace de tortue et une peau de vache, instrument dont le son met en fuite puis attire les Satyres ; il vole ensuite les vaches d'Apollon, avant de se recoucher dans son berceau. Apollon ouvre une enquête : un vieillard lui révèle qu'il a vu un enfant pousser devant lui un troupeau à reculons. Zeus acquitte l'enfant, et Apollon retrouve son troupeau. Hermès doit lui donner en échange son instrument.

Les scènes où Apollon inventait la musique sont malheureusement perdues.

Mais le seul drame satyrique complet conservé est *Le Cyclope* d'Euripide, tiré du livre IX de l'*Odyssée*.

Le Cyclope

Dionysos ayant été enlevé par des pirates, Silène est parti à sa recherche avec ses fils. Ils ont échoué au pied de l'Etna, où le Cyclope les a réduits en esclavage. Ulysse débarque, demande l'hospitalité. Après quoi on retrouve les principaux épisodes homériques, allégés du massacre des compagnons et de l'enfermement du héros dans la grotte du monstre. Reste l'enivrement et l'aveuglement de Polyphème, et le persiflage d'Ulysse sur le nom de Personne.

Le vin, cher au dieu, joue un rôle important dans la pièce ! Si celle-ci est une parodie de la comédie (Silène se plaint de travailler comme esclave de Polyphème), on y retrouve aussi l'écho des débats intellectuels de l'époque des sophistes : Polyphème justifie sa tyrannie dans les mêmes termes que le Calliclès de Platon dans le *Gorgias*, et considère la richesse comme le seul « dieu des sages » et les lois comme non avenues...

• **Le théâtre dans la cité**

Au lyrisme choral, satirique et à l'élégie guerrière, genres liés à l'aristocratie, succèdent à la fin du Vie siècle des genres nouveaux, le théâtre et l'éloquence, liés à une démocratisation progressive, dans la mesure où c'est la collectivité, la communauté des hommes libres, et non plus l'élite, qui est le commanditaire du théâtre.

Le théâtre à Athènes, à côté de l'Assemblée des citoyens et des tribunaux populaires, est en effet un pilier du fonctionnement de la cité. Dans ces trois institutions, le peuple se reconnaît comme tel et communique avec lui-même, et les esclaves peuvent y participer.

Cependant l'institution théâtrale remonte à 535 av. J.-C., date du temps du tyran Pisistrate (561-527). Par la suite, l'éviction de ses descendants, les Pisistratides, sera suivie d'une « diabolisation » constante de la tyrannie, dont on voit des traces dans la tragédie (par ex. *Œdipe roi*, premier épisode, v. 380-404, et deuxième *stasimon*, v. 863-910). Au contraire, l'historien Thucydide indique : « Pendant longtemps, ces tyrans montrèrent de la sagesse et de l'habileté ; ils n'exigeaient des Athéniens que le vingtième des revenus, ils embellissaient la ville, ils soutenaient les guerres et subvenaient aux sacrifices publics. » (VI, 54, 5). L'attention que Pisistrate accorda aux fêtes de Dionysos, surtout celles des champs, s'explique sans doute par l'appui que les paysans de l'Attique accordaient au régime de la tyrannie.

Pourtant l'état du théâtre que nous connaissons le mieux est celui de l'Athènes démocratique du Ve siècle, à cause de cette fonction collective que nous évoquions précédemment. Athènes est la ville où le lien entre démocratie et théâtre est le plus évident, le mieux connu, et où la culture de masse est la plus développée : « Nous sommes l'école de la Grèce », fait dire Thucydide à Périclès dans son oraison funèbre (II, 41). Parmi les autres cités où le théâtre se développa au Ve siècle, on peut mentionner Syracuse, où Eschyle fit deux voyages pour faire jouer des pièces (470 et 456), ainsi que les autres cités de Sicile, et la Macédoine, où Agathon et Euripide se rendirent à la cour du roi Archélaos. Au IVe siècle, les concours dramatiques se répandirent dans tout le monde hellénique, comme l'attestent les vestiges archéologiques. Le théâtre le plus célèbre est celui d'Epidaure, très bien conservé, où l'on joue à nouveau aujourd'hui. Il y en avait aussi à Delphes (le théâtre actuel est d'époque romaine), et dans les îles (Samos et Délos).

- **L'organisation des concours**

Aux grandes Dionysies concouraient trois poètes tragiques et cinq poètes comiques, les premiers avec trois tragédies (ou *trilogie*), et un drame satyrique, les seconds avec chacun une comédie, ce qui fait en tout neuf tragédies, trois drames satyriques et cinq comédies (trois seulement pendant la guerre du Péloponnèse).

Aux Lénéennes, fin janvier, à partir de 440, il y avait en concours cinq comiques. En 432 s'ajoutèrent des concours de trois tragiques, avec deux pièces chacun.

On a calculé que de 484 (première trilogie d'Eschyle) à 404 (reddition d'Athènes), on joua aux grandes Dionysies 720 tragédies (9 × 80) et 240 drames satyriques (3 × 80), en tout 960 pièces. Avec les 180 tragédies représentées aux Lénéennes, cela fait 1140 pièces ! Si l'on ajoute les quelques 600 autres jouées de 535 à 484, on arrive à 1700 pièces. Sur les 94 auteurs recensés, on en compte une cinquantaine pour les IVe – Ve siècles. Or il nous en reste 3, avec 7 tragédies pour Eschyle et Sophocle chacun, et 19 pour Euripide.

Sur les 600 comédies jouées aux Dionysies et aux Lénéennes, il nous reste 9 comédies d'Aristophane, plus 2, *L'Assemblée des femmes* et le *Ploutos*, jouées après 404. Pour le IVe siècle, le naufrage est quasi total. Seuls restent de Ménandre une comédie entière, récemment retrouvée, *Le Dyscolos* (*Le Misanthrope*), et de larges fragments d'une dizaine d'autres pièces. Peut-être les papyrus égyptiens nous livreront-ils d'autres trésors. Et pourtant Ménandre écrivit 105 comédies, et n'obtint que 8 victoires, ce qui laisse supposer une foule de concurrents.

- **Le choix du chœur**

Selon Aristophane (*Les Grenouilles*, v. 89-91), il y a à Athènes « plus de dix mille petits jeunes gens qui commettent des tragédies et dépassent Euripide d'un stade en bavardage ». Même en faisant la part de l'exagération, nombreux étaient les candidats aux concours de tragédie qui devaient se présenter à l'archonte éponyme pour « obtenir un chœur ». L'archonte, aidé d'une commission, après examen des chants présentés et peut-être d'un canevas du drame, choisissait les candidatures, c'est-à-dire qu'il « accordait un chœur », que le poète en fait devait recruter grâce aux subventions d'un riche citoyen (*chorégie*). Parfois cette permission pouvait être refusée à un poète célèbre, ce qui arriva à Sophocle. Cette tâche de choisir les chœurs était importante, étant donné le nombre des fêtes athéniennes. En Attique, le même choix devait se faire à l'occasion des Dionysies des champs, où les poètes faisaient représenter leurs œuvres en avant-première ou en reprise.

Eschyle composa 72 tragédies, Sophocle 130, et Euripide 88. Cela représente le quart des tragédies représentées en leur temps, dont Agathon (mis en scène par Platon dans *Le Banquet*), Critias et Ion de Chio auraient été les meilleurs auteurs.

- **Le financement du chœur**

Pour l'organisation des concours de tragédie et de comédie, l'archonte éponyme et deux assistants nommaient les *chorèges*, sortes de mécènes désignés, qui devaient recruter et entretenir les douze, puis quinze membres du chœur. Cette *liturgie* (service public rendu par un particulier fortuné), s'ajoutait à d'autres (équiper un vaisseau de guerre pendant un an, financer une ambassade, etc.). Elle était parfois exercée volontairement car elle assurait une grande popularité, mais aussi elle pouvait être refusée, en alléguant une personnalité estimée encore plus riche ; celle-ci acceptait, ou proposait une *antidôsis*, un échange de fortunes. L'influence du *chorège* sur le succès de la pièce était considérable, car elle était liée à sa générosité en dehors des frais minimaux prescrits par la loi.

- **Le métier d'auteur de théâtre**

Composer des pièces est un métier, une *techné*, souvent héréditaire. Les descendants d'Eschyle sont nombreux à faire du théâtre ; Sophocle transmet son art à ses deux fils, l'un légitime, Iophon, l'autre bâtard, Ariston, et aux fils et petits-fils de celui-ci, qui s'appellent eux aussi Sophocle. Les fils et le petit-fils d'Euripide sont dans le même cas. Les érudits antiques ont cherché à définir la participation de chacun dans ce qui était de véritables ateliers d'écriture, allant jusqu'à attribuer *Antigone* à Iophon ! Aristophane fait allusion lui aussi à ces collaborations. Les vainqueurs aux concours recevaient un prix, sous forme de couronne de lierre, mais aussi sans doute de somme d'argent, comme les auteurs de dithyrambes, dont on est sûr qu'ils touchaient de 6 à 10 mines (une mine = mille drachmes, somme considérable). Si l'auteur jouait dans sa pièce (comme Eschyle ou Sophocle), il était payé en tant qu'acteur. De toute façon, tous les concurrents, vainqueurs ou non, touchaient des honoraires.

Le poète exerçait de multiples fonctions, aujourd'hui séparées : il était à la fois auteur, musicien (il composait la musique des chœurs, très liée à la métrique), chorégraphe et metteur en scène. Les frais étaient donc axés sur le recrutement et le paiement du chœur et du joueur de flûte, sur les dépenses de masques et de costumes (on pouvait les louer, ce qui diminuait les frais), sur le recrutement des figurants muets (par exemple les filles d'Œdipe à la fin d'*Œdipe roi*), ainsi que sur la réception qui suivait les concours. A la fin du Ve siècle on recruta un chef de chœur professionnel.

- **Les acteurs**

Les acteurs proprement dits ne dépassèrent jamais le nombre de trois. A l'origine, Thespis, l'inventeur quasi mythique de la tragédie, mit, comme on l'a vu, un acteur en face du chœur. Puis Eschyle inventa le deuxième acteur, le *deutéragoniste*, ce qui permit l'invention du dialogue parlé. Enfin, Sophocle, en 468 av. J.-C., introduisit le troisième acteur, le *tritagoniste*, et obtint ainsi une brillante victoire sur Eschyle. Dans ses derniers drames, Sophocle en aurait même utilisé quatre. Ce nombre limité d'acteurs, par ailleurs uniquement masculins, parce qu'une femme libre ne peut s'exhiber en public, entraîne des conséquences importantes, comme dans le théâtre oriental : les mêmes acteurs, en changeant de costume et de masque, jouent plusieurs rôles, et il ne peut y avoir sur scène de personnages joués par le même acteur. Casse-tête brillamment assumé par les auteurs, mais qui donne

aux tragédies un aspect souvent peu linéaire, les personnages essentiels étant presque toujours en scène, les autres faisant des apparitions successives. Des figurants muets, plus ou moins nombreux, suivant la générosité du chorège, complètent la distribution.

On a reconstitué dans les tragédies, d'après la structure des scènes, qui jouait quoi, et l'on arrive au résultat curieux que le même acteur jouait Antigone et Hémon, ou Ismène et le garde dans l'*Antigone* de Sophocle ! Dans *Œdipe roi* le *protagoniste* jouait le seul rôle d'Œdipe, le *deutéragoniste* Jocaste, le prêtre de Zeus, le messager du palais et le berger de Laïos, et le *tritagoniste* Créon, Tirésias et le messager de Corinthe. Dans *Les Bacchantes* d'Euripide le *protagoniste* jouait Dionysos, le *deutéragoniste* à la fois le roi Penthée et sa mère Agavé.

Ces contraintes obligeaient à des changements de costume et de masques éclairs, ou encore à des silences éloquents, comme dans l'*Oreste* d'Euripide où le héros répond à la place de Pilade : « Son silence est un acquiescement, ma réponse suffit. » (v.1592). Le rôle de Pilade est en effet tenu à ce moment par un figurant muet.

A l'origine, l'auteur jouait en général dans sa propre pièce, comme Sophocle jeune. Vers le milieu du siècle l'archonte éponyme intervint dans le choix des trois acteurs attribués par tirage au sort à chacun des trois poètes. Le *protagoniste*, payé par la cité, choisissait sans doute le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*, qu'il payait peut-être lui-même. Au IV^e siècle, un acteur engagé et qui faisait défaut était condamné à une amende.

Un jour ou deux avant le concours se situait le *proagôn* (préconcours), cérémonie qui avait lieu à partir du milieu du siècle dans l'*Odéon*, salle construite à côté du théâtre par Périclès. Là venaient les poètes choisis avec leur chorège, leurs acteurs, les choreutes et les musiciens, tous somptueusement parés. Peut-être chaque poète donnait-il le titre et un résumé de ses pièces. Ni masque ni costume ne cachait l'identité des choreutes et des acteurs.

Pourquoi s'être arrêté à trois acteurs ? Raisons religieuses, efficacité dramatique ou manque de talents, on ne sait.

- **La représentation**

En temps normal la statue de Dionysos Éleuthéreus (censée être venue d'Éleuthères, en Attique), était placée dans le temple à l'intérieur de l'enceinte du théâtre. On la portait alors dans une chapelle à l'extérieur de la ville, sur la route d'Éleuthères, puis on la ramenait à la lueur des torches pour la placer dans le théâtre. Ainsi était réactualisée symboliquement la présence du dieu. Les Dionysies duraient plusieurs jours, toute la ville était en fête ; les prisonniers étaient relâchés sous caution, les étrangers affluaient. Le premier jour, une grande procession accompagnée de danses et de chants satyriques se déroulait. Des jeunes filles portaient des corbeilles chargées d'offrandes, les citoyens étaient vêtus de blanc, les métèques d'écarlate, les chorèges de robes somptueuses. D'autres processions étaient dédiées à la *phallophorie*, et on sacrifiait un taureau à l'entrée dans l'enceinte.

Le concours dramatique proprement dit, sommet de l'ensemble, commençait par le sacrifice d'un cochon de lait et des libations, pour purifier le théâtre. Puis un défilé de jeunes gens passait en portant un talent d'argent dans une jarre. On accordait des honneurs à des Athéniens ou des étrangers éminents. Les fils des soldats morts à la guerre paradaient dans une armure donnée par l'État, écoutaient un discours et allaient à leur place. Puis on tirait au sort les juges des concours, au nombre de dix, qui juraient d'être impartiaux, et l'ordre des représentations. Le dernier à concourir avait de meilleures chances de l'emporter. Enfin la trompette sonnait, et la représentation commençait. Le

concours durait quatre jours, trois pour les tragédies, un pour les comédies. A la fin, chacun des dix juges indiquait son ordre de préférence sur une tablette. L'archonte tirait ensuite cinq tablettes d'une urne, proclamait le poète et le chorège vainqueurs, avant de les couronner de lierre. Pour les acteurs, on ignore la répartition des prix. Un cortège escortait les poètes chez eux. Plus tard le chorège faisait graver une inscription en commémoration.

Après les concours, on réunissait une dernière fois le public dans le théâtre, cette fois pour examiner la gestion de l'archonte et de ses collaborateurs. Compliments et critiques s'exerçaient et parfois les tribunaux devaient régler un litige, comme celui que l'orateur Démosthène porta en 349 devant le tribunal, ayant été frappé en tant que chorège ; le discours « Contre Midias » qu'il nous a laissé ne fut pas prononcé, tout s'étant réglé à l'amiable.

- **Les spectateurs**

La foule bigarrée socialement et ethniquement, qui animait Athènes pendant les fêtes de Dionysos, se retrouve dans le public du théâtre, très nombreux et passionné, d'autant que toutes les pièces représentées sont des créations et ne sont jouées qu'une fois (les reprises n'auront lieu qu'après le Ve siècle). Dans le théâtre de Dionysos au Ve siècle on a calculé qu'il pouvait y avoir 17 000 spectateurs. Platon, dans *Le Banquet* (175 e), fait dire à Socrate qu'Agathon a charmé en 416 par son talent « plus de trente mille d'entre les Grecs », ce qui est sans doute une exagération. Au premier rang (*proédrie*), sur des sièges sculptés, siégeaient les personnalités religieuses et civiles, les bienfaiteurs de la cité, les fils de soldats morts au combat, les ambassadeurs des autres cités. Dans le théâtre de Dionysos, tel que nous le voyons encore aujourd'hui (d'époque romaine), il existe soixante sièges avec des inscriptions, indiquant les titres de leurs détenteurs, avec au centre le trône sculpté du prêtre de Dionysos Éleuthéreus. L'admission aux autres gradins se faisait sans doute avec des disques de plomb servant de billets d'entrée. Le prix était de dix oboles (un tiers de drachme) par jour, puis fut payé par le trésor public pour les citoyens. L'argent ainsi recueilli servait à entretenir le théâtre. D'autres places étaient réservées aux membres du conseil (*boulé*), et aux jeunes gens faisant leur service militaire (*les éphèbes*). Les *métèques*, souvent riches, pouvaient assister au spectacle, ainsi que les étrangers. Vers le tournant du Ve-IVe siècle, il semble que les femmes aient assisté au spectacle, les femmes libres avec leurs époux, et même les esclaves, s'ils accompagnaient leur maître. Mais cela n'était guère admis. Ce public réagissait vigoureusement : applaudissements, cris, sifflets, martèlements, jets de cailloux, d'olives, de figes, etc., ou, au contraire, bis. D'ailleurs, le public par ses réactions, aux dires de Platon (*Les Lois*, 659 a), influençait les juges. Euripide dut lui-même demander au public d'attendre la suite pour comprendre un passage qui lui déplaisait (et qui consistait en un éloge de la richesse matérielle !).

Dans les villages et les petites villes d'Attique les Dionysies des champs donnaient lieu à des fêtes endiablées. Les grands dramaturges ne dédaignaient pas de s'y produire, et l'on y reprenait des succès. Platon évoque dans *La République* (475 d), les amateurs fanatiques de théâtre et de musique, qui, comme nos festivaliers modernes, couraient à travers l'Attique, et ne manquaient pas une représentation !

- **Le cadre théâtral**

A l'origine les représentations dramatiques eurent lieu sans doute sur l'agora, comme la plupart des activités publiques. Mais les tragédies qui nous sont parvenues furent jouées dans le théâtre de Dionysos, au pied de l'Acropole, sur le flanc sud-est.

Il nous en reste des ruines, fouillées au XXe siècle, assez difficiles à déchiffrer, beaucoup plus que celles, par exemple, du théâtre d'Epidaure, conçu par un seul architecte et parvenu en assez bon état. Le théâtre de Dionysos, lui, fut modifié à plusieurs reprises, en dernier par les Romains dans les trois premiers siècles de notre ère.

Au début du théâtre remontent deux éléments fondamentaux : l'*orchestra*, aire nivelée de forme ronde aménagée pour la danse, et, en lisière de cet espace, la *skéné* (en latin *scaena*, d'où notre « scène »), cabane ou tente servant de coulisse pour les changements de masques et de costumes. Sur les pentes prenaient place les spectateurs puis on installa des bancs de bois sur tréteaux, le *théatron* (« lieu où l'on regarde » ; les Romains ont créé l'*auditorium*, « lieu où l'on écoute »). Cette structure légère fit place peu à peu à des constructions en dur, en particulier la *skéné*, sans doute à l'époque de *L'Orestie* d'Eschyle (458) ; l'*orchestra* fut rapprochée de l'Acropole et la pente des gradins accentuée (théâtre de Périclès).

Au Ve siècle, le premier rang (*proédrie*), celui des sièges d'honneur, était sans doute déjà en pierre ; les autres spectateurs s'asseyaient sur des gradins de bois, assis sur des séries de terrasses circulaires, séparées par des travées et des escaliers. Le théâtre était coupé à mi-hauteur par un passage plus large, le *diazoma* (la « ceinture »). Un chemin analogue traversait les gradins vers le haut. Que valait l'acoustique de ce théâtre par rapport à celle si parfaite d'Épidaure, on ne sait.

L'*orchestra*, disparue aujourd'hui sous celle d'époque romaine en forme de demi-lune, était ronde, d'un diamètre de 18 mètres environ. Au centre, la *thymélé*, petit autel de pierre consacré au dieu. Entre l'*orchestra* et la *proédrie* devait se trouver un fossé pour les eaux de pluie. Des passages (*parodoi*), donnaient accès au *théatron* de chaque côté de l'*orchestra*. C'est par là qu'entrait le chœur (d'où la *parodos*, partie qui suit le prologue dans la tragédie), et qu'il en sortait. Vu la topographie des lieux, la *parodos* de droite pour les spectateurs finit par servir aux acteurs qui venaient de la ville ou du Pirée, l'autre à ceux venant de la campagne. Dans le texte même, les personnages disaient d'où ils venaient.

Toutes les questions que l'on peut se poser sur le raccordement de ces éléments au Ve siècle sont sans réponse archéologique. Les peintures de vases, les écrits d'architectes comme Vitruve (Ier siècle av. J.-C.), des érudits comme Pollux (IIe siècle apr. J.-C.), les pièces elles-mêmes suggèrent des solutions.

L'existence d'une *skéné* en dur au Ve siècle est à peu près sûre, sans doute en bois, peut-être refaite à chaque festival. Sa longueur est incertaine, sa largeur de 4 mètres environ. Le mur et la *skéné* renvoyaient le son, mettaient en valeur masques et costumes. De plus la *skéné* servait non seulement de vestiaire et de coulisse, mais aussi de décor : palais, temple (*Ion* d'Euripide), tente de général (*Ajax* de Sophocle), ou caverne (*Philoctète* du même). Il y avait trois entrées sans doute, une principale, de 4 mètres de large (la « porte royale »), et deux petites. Selon Pollux, au-dessus de la *skéné*, il y avait un *théologeion* (endroit « d'où parlent les dieux », ce qui arrive souvent chez Eschyle, et surtout Euripide), constituée par la terrasse de celle-ci, où l'on devait accéder par un escalier intérieur. La hauteur de la *skéné* devait être de 3 mètres environ (un acteur tombait à terre depuis le toit). Au-dessus on utilisait une grue appelée simplement *méchané* (« machine »).

- **L'espace du jeu et les décors**

Où jouaient les acteurs ? Normalement, devant la *skéné*, quand ils ne se mêlaient pas au chœur dans l'*orchestra*. Il faut alors supposer une ou deux marches au pied de la *skéné*, assez large pour que les acteurs puissent y évoluer, ou encore une plateforme assez basse qui descendait vers l'*orchestra* par quelques marches. Selon certains auteurs, à une époque postérieure au Ve siècle les acteurs étaient mis en valeur en jouant sur un podium de trois mètres de haut ! Mais on n'en a retrouvé nulle trace archéologique. De toute façon, marches ou plate-forme, différence ou non de hauteur avec l'*orchestra*, l'« espace où l'on parle », le *logeion* (par opposition avec l'*orchestra*, « lieu où l'on danse »), manquait singulièrement de profondeur, huit pieds à peine à Epidaure, trois mètres environ.

Les deux tiers des tragédies restantes se déroulent devant un palais ou un temple, les autres peuvent se dérouler au bord de la mer, dans les montagnes, dans un camp. Euripide, en une seule trilogie suivie d'un drame satyrique, multipliait les lieux scéniques. *Les Euménides* d'Eschyle commencent devant le temple d'Apollon à Delphes, et continuent à l'Aréopage à Athènes. Cela veut-il dire que la représentation avait lieu devant des décors, au sens actuel du mot ? Aristote dans la *Poétique* parle de *skénographia* introduite par Sophocle, en même temps que les trois acteurs (IV, 16), ce que l'on traduit en général par « décors peints » ou « peinture de scène ». S'il s'agit d'une toile peinte, il eût fallu qu'elle soit de grande dimension et qu'il y ait une machinerie pour la tendre, ce qu'aucun texte ne suggère. Bradley comprend le mot comme voulant dire « peinture de la *skéné* » ; plus précisément, d'après l'architecte Vitruve, il s'agirait d'une perspective architecturale, peinte sur la *skéné* par un certain Agatharchos, mais de « décor », point. Peut-être ajoutait-on devant les trois portes de la *skéné* un accessoire symbolique : autel, tombe, statues de dieu, ou des panneaux légers représentant un rocher. C'est le texte lui-même qui, comme au temps de Shakespeare, ou comme aujourd'hui dans les mises en scènes minimalistes, assure l'élément visuel, telle la *parodos* du *Ion* d'Euripide, où le cœur détaille avec admiration les sculptures du temple d'Apollon à Delphes : « Mes yeux ne savent où se poser. Admirez sur ce mur de marbre le combat des géants », etc. (v. 205-206).

De plus une bonne partie de l'action se passe à l'intérieur de la *skéné* (le suicide de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe par exemple), et il faut le récit d'un messager ou d'un personnage pour nous le faire connaître, un « récit-spectacle ». La violence et la mort sont alors abondamment « représentées » par des mots, et soulignées à la fin par l'*eccycléma* (voir plus loin) : récits d'Œdipe, du messager dans *Antigone* racontant le suicide de la jeune fille et d'Hémon, etc. Tout au plus parvenaient de la *skéné* des bruits de voix, des cris... Parfois la violence était exhibée devant les spectateurs : dans l'*Agamnon* d'Eschyle, Clytemnestre précède les corps d'Agamemnon et de Cassandre, tout en brandissant le filet dans lequel le roi a été assassiné.

Devait servir, pour véhiculer les corps de la *skéné* sur la scène, l'*eccycléma*, soit scène tournante, soit plutôt chariot « roulant au-dehors », de trois mètres sur moins de deux environ. Aristophane a parodié l'emploi de cet engin un peu naïf dans deux passages de ses comédies : dans *Les Thesmophories*, le poète Agathon est amené en scène « sur le plateau roulant » (v. 95), et dans *Les Acharniens*, pour faire sortir Euripide de chez lui, trop occupé à composer, le héros Dicéopolis lui conseille de « se faire transporter par le plateau roulant » (v. 407-409). Euripide apparaît alors traîné sur la machine, couché sur un grabat et les pieds sur un coussin. Ainsi, à travers ces parodies, saisit-on bien l'usage de ces plates-formes roulantes, qui favorisait la concentration de l'action autour d'un point focal en matière de pathétique.

- **Masques et costumes**

Loin d'être la « figure spectrale » que l'on a imaginée de l'acteur tragique d'après des représentations tardives (masques à bouche grande ouverte, cothurnes, longues robes), l'apparence de l'acteur obéit à des codes ritualisés. Les masques étaient faits de tissu, parfois d'écorce ou de bois, et couvraient toute la tête, en comportant des cheveux (dans un dialogue de Lucien, auteur du II^e siècle apr. J.-C., un Scythe ignorant assiste à un spectacle sans en comprendre le sens et appelle le masque un « casque à l'ouverture béante » !) Le visage était peint en blanc pour les femmes, en brun pour les hommes ; deux trous étaient ménagés pour les yeux, la bouche était légèrement ouverte. L'expression variait d'un personnage à l'autre (jusqu'à 28 types selon Pollux, II^e siècle apr. J.-C.), et même pour un seul personnage, (Œdipe sortant du palais à la fin d'*Œdipe roi* porte un masque aux yeux ensanglantés).

A quoi servait le masque ? Précédé d'un simple maquillage au blanc de céruse au temps de Thespis, il a perduré jusqu'à la fin du monde antique, parce qu'il répondait à la nécessité pour le personnage d'être perçu de 18 mètres (premier rang) à 90 (dernier) ! Cependant pour percevoir l'expression du visage le texte donne souvent des indications : dans la *Médée* d'Euripide, Jason demande à celle-ci : « Mais toi, là, pourquoi de tes yeux ces pleurs jaillissants ? Pourquoi détourner ta joue pâle et recevoir sans joie ce que je viens de te dire ? » (v. 922-23). Cela allait dans le même sens que la mention du nom de chaque personnage à une nouvelle scène. De plus le masque est lié au petit nombre d'acteurs employés, qui, en changeant de masque, changent de personnalité.

Quant aux costumes, ils sont aussi codés que les masques. Sont-ils d'origine orientale, ou liés au culte de Dionysos ? De toute façon, ils répondent à des nécessités bien précises : être richement ornés de motifs et de couleurs vives (sauf le noir pour le deuil) pour attirer les regards ; recouvrir entièrement le corps pour dissimuler l'âge et le sexe de l'acteur (ce qui entraîne robe aux chevilles et manches longues pour cacher des bras masculins). Les chaussures au Ve siècle étaient encore des bottines à fine semelle, avant de faire place aux fameux cothurnes à semelle épaisse, mentionnés par Aristophane (*Les Grenouilles*, v. 557). Pour différencier les personnages (types, conditions sociales, sexe, maîtres et esclaves, etc.), on utilisait apparemment, outre les couleurs, les tissus et les expressions du masque, des attributs symboliques : arc pour Apollon, massue et peau de lion pour Héraclès, sceptre pour un roi, couronne pour un héraut (dans *Œdipe roi*, le grand prêtre annonce ainsi l'arrivée de Créon en *théoros* (consultant du dieu) à Thèbes, revenant du sanctuaire d'Apollon : « On peut du moins croire qu'il est satisfait (de l'oracle), sinon il n'irait pas le front ainsi paré d'une large couronne de laurier florissant. » (v. 82-3)).

Ainsi ce costume était-il plus souple que ne laissent présager des mosaïques ou peintures tardives.

- **Mise en scène et diction**

Mais quelle était la gestique des acteurs qui exige des mouvements violents, des agenouillements, des signes de deuil, etc. ? Le poète puis le protagoniste se chargeaient de la « direction d'acteurs », sans doute dans un style épuré et stylisé.

Aristote dans la *Poétique* (XXVI) insiste beaucoup sur la sobriété souhaitable des acteurs :

S'imaginant que le public ne comprendra pas si on ne rajoute rien de son cru, les interprètes multiplient les mouvements ; ainsi, les mauvais flûtistes se contorsionnent quand il s'agit d'imiter le sifflement d'un disque, ou entraînent le *choryphée* quand il joue Scylla (en mimant le monstre qui dévore un compagnon d'Ulysse). La tragédie souffrirait donc du défaut que les anciens acteurs dénonçaient chez leurs successeurs : « Mynniscos traitait en effet Callipédès de singe à cause de l'outrance de son jeu. »

La voix de l'acteur était l'essentiel de son jeu, de sa carrière. L'acteur, pour l'améliorer, jeûnait, faisait des exercices, suivait des régimes. Avant tout elle devait être puissante sans crier, pour être entendue des derniers rangs. Elle devait aussi être claire, articulée, expressive et musicale. De plus l'acteur devait en jouer comme d'un instrument, changeant de voix comme de masque ou de vêtement, variant son émission suivant qu'il s'agissait d'un *agôn* (dispute) ou d'un récit, devenant chanteur de récitatifs accompagnés par la flûte, et même des airs lyriques, en solo ou dans les *kommoi*, stances alternées avec le chœur. Ainsi l'acteur de la tragédie était-il plus proche du chanteur d'opéra d'aujourd'hui que du comédien, et on comprend la rareté de ceux qui pouvaient conjuguer tant de mérites.

- **La constitution du chœur**

Bien qu'il fût à l'origine de la tragédie dans le dithyrambe, allié au culte de Dionysos, son importance, essentielle au début de la tragédie et encore du temps d'Eschyle, ne cessa de décliner par la suite, sans jamais disparaître cependant, et en se réduisant avec le poète Agathon, au début du IV^e siècle, à des intermèdes chantés interchangeables. C'est qu'il fut perçu au fil du temps comme une entrave à l'action, au fur et à mesure que celle-ci se développa. Les choristes portaient masques et costumes variés, parfois aussi somptueux que ceux des acteurs. L'aspect du chœur était fort varié : vieillards, jeunes filles ou femmes en deuil, Grecs, étrangers, notables ou esclaves. Les plus fréquents étaient les vieillards s'appuyant sur des bâtons, ou des jeunes filles en noir à cheveux courts. Certains chœurs étaient fort exotiques : Danaïdes (*Les Suppliantes* d'Eschyle) venant d'Égypte, Bacchantes (*Les Bacchantes* d'Euripide) portant la *nébride* (peau de faon) et le *thyrsé* (bâton orné de lierre et d'une pomme de pin), Erinnyes (*Les Euménides* d'Eschyle) à la chevelure de serpents. Les choristes, unité collective, chantaient sous la direction du *choryphée*, parfois en deux demi-chœurs, ou déclamaient en dansant (*choros* = « danse »). Lors de la *parodos* le chœur faisait son entrée, après un prologue plus ou moins long, précédé du flûtiste qui prenait place au centre, près de la *thymélé*. Le chœur entrait au pas sur un rythme anapestique (brève, brève, longue, rythme de marche, analogue à celui de l'alexandrin), en trois rangées de cinq choristes. Dans d'autres cas il s'égaillait au contraire en petits groupes (vieillards d'*Œdipe à Colone* ou Erinnyes des *Euménides*), ou même un par un, ou encore sur des chars ailés (Océanides de *Prométhée enchaîné* d'Eschyle). Le chœur ne sortait plus jusqu'à l'*exodos*, la « sortie ».

- **La fonction du chœur**

Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action non comme chez Euripide, mais comme chez Sophocle. Or chez la plupart des auteurs, les parties chantées n'ont pas plus de rapport avec l'histoire qu'avec une autre tragédie ; aussi chante-t-on des intermèdes dont Agathon a été l'initiateur. (Aristote, *Poétique*, XVIII)

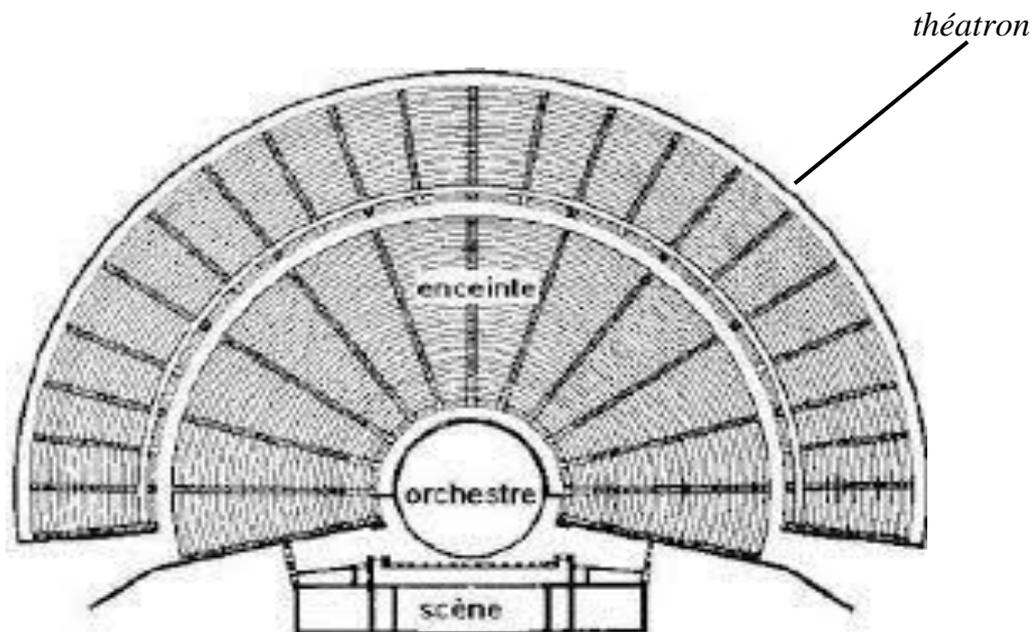
On le voit, au IV^e siècle, le chœur est en complète décadence. Le philosophe, plutôt que de Sophocle, eût pu parler d'Eschyle, mais peut-être jugeait-il chez lui la part du chœur disproportionnée dans l'autre sens ; dans *Les Suppliantes*, par exemple, le chœur est au centre de l'intrigue, et son destin est l'enjeu de l'action. Sophocle représente l'équilibre parfait entre les deux tendances.

Pendant les scènes dialoguées, le chœur intervient fréquemment, mais toujours brièvement, par la bouche du *coryphée* (de *koruphé*, « sommet », mot sans rapport avec *choros*, contrairement à *chorège* et *choreute*), le « chef de chœur ». La relation entre le chœur et les acteurs pouvait prendre trois formes essentielles : le dialogue entre coryphée et acteur unique ; puis les interventions du chœur qui pose des questions à l'entrée d'un personnage, ou répond aux siennes, apaise ses inquiétudes, conclut une

tirade par deux vers de commentaires ; enfin le chant commun ou alterné entre chœur et personnage, le *kommos*, sommet lyrique de la joie ou de la douleur (cf. dans *Œdipe roi* v. 649-97 et 1297-1367).

La question de savoir ce que faisait le chœur pendant les scènes dialoguées (trois quarts de la pièce environ) est insoluble. Selon les auteurs tardifs, et surtout dans la comédie, le chœur se reformait sur trois rangées, face aux acteurs et le dos tourné aux spectateurs, et ne reprenait sa ronde qu'en chantant les *stasima* (parties chantées).

Baldry pense que cela n'a pu être vrai qu'à partir du moment où les acteurs jouaient sur un *proscaenium* élevé, parce qu'au Ve siècle ils auraient bouché la vue aux spectateurs ! Peut-être mimaient-ils des réactions aux paroles des acteurs en dansant sur place et en se livrant à des mouvements rythmiques. De toute façon, le chœur était sur un autre plan que les acteurs, étant payé par le chorège, dirigé par le choryphée, placé sur l'*orchestra*, et survivant à tous les événements, alors que les acteurs étaient payés par l'État, dirigés par le protagoniste (l'auteur à l'origine), jouaient sur la *skéné*, et subissaient des sorts variés. La fonction du chœur, étrange d'un point de vue rationnel (que fait-il là lors de tant de scènes intimes ?), s'explique par l'identification des spectateurs à ces vieillards ou ces femmes malheureuses, et sa connaissance profonde des rituels religieux.



Plan d'un théâtre grec