

# AVANT-PROPOS

Jamais les études de Lettres n'ont attiré autant d'étudiants. La réussite de ceux qui ont choisi cette discipline repose sur deux éléments : les **connaissances**, qui s'apprennent, et les **méthodes**, qui se comprennent. L'un ne va pas sans l'autre : il est vain d'opposer savoirs et savoir-faire. C'est cette combinaison qui sert de guide à la présente collection.

Les auteurs ont donc voulu mettre à la disposition des étudiants à la fois l'essentiel des connaissances à acquérir et un instrument de travail leur permettant de se familiariser avec les deux exercices principaux demandés à l'université, de l'entrée en premier cycle aux concours de recrutement : le commentaire composé et la dissertation. Le point des connaissances n'est pas destiné à remplacer la lecture attentive d'ouvrages plus développés auxquels, d'ailleurs, il est fait référence. Mais ce livre fournit un cadre et un aide-mémoire, tout en se situant à la pointe de la recherche actuelle, grâce à la collaboration d'une équipe d'éminents spécialistes qui sont aussi des enseignants expérimentés et passionnés par leur métier. De plus, c'est un outil commode pour la révision des examens et des partiels grâce à ses chronologies, ses définitions et ses encadrés.

Le bon usage de cette nouvelle collection réside aussi dans l'articulation des connaissances avec les exercices proposés aux lecteurs, dont on attend qu'ils prennent une part active à la démarche. Chaque chapitre comporte un commentaire composé et une dissertation développés. Les auteurs ne se sont pas contentés de proposer un « corrigé » qui pourrait servir de modèle ; au contraire, ils ont insisté sur les méthodes, les interrogations et les démarches préalables à la mise en œuvre du « devoir ». L'étudiant pourra s'essayer à faire le même exercice pour confronter sa démarche à celle du livre. Puis, il pourra s'exercer sur les documents et les sujets de dissertation proposés. Pour guider la démarche, ceux-ci sont dotés non pas d'une esquisse de corrigé, mais de la trame du cheminement permettant de construire un devoir.

Cette histoire du théâtre occidental de l'Antiquité à nos jours, nous l'avons voulue différente des histoires du théâtre déjà publiées, car notre optique a été proprement dramaturgique. Cela signifie, d'une part, que, par-delà les témoignages sociologiques ou idéologiques que les œuvres dramatiques peuvent fournir, nous avons surtout tenté de montrer comment le théâtre fonctionnait, selon les époques, quels effets il visait, quels procédés il affectionnait, quels liens il souhaitait créer entre la scène et la salle, tantôt pour représenter fidèlement le monde extérieur, tantôt, au contraire, pour le styliser, voire le déformer. Cela signifie, d'autre part, que la réalité du théâtre ne se laissant pas appréhender à travers les seuls textes, nous nous sommes montrés attentifs aux conditions matérielles de la représentation, qui éclairent bien souvent d'un jour nouveau la dimension esthétique d'une création. En somme, nous avons tenté de rendre toute sa dimension à un phénomène qui outrepassait largement la littérature.

LES AUTEURS

# 1

## LE THÉÂTRE ANTIQUE

**L'**Antiquité grecque a, tout à la fois, inventé le théâtre et pensé la théorie du genre. Les formes dramatiques, savantes ou populaires, qu'elle a créées ont non seulement ému les citoyens unis en une sorte de communion autour des valeurs de la cité, mais aussi fécondé l'ensemble du théâtre occidental durant des siècles.

Bien que nous n'en possédions qu'une partie, ces œuvres sont apparues très tôt comme des modèles de perfection esthétique qu'on a pu imiter et discuter, avant d'en contester, voire d'en transgresser, les principes. Mais, d'une manière ou d'une autre, elles n'ont cessé de constituer une référence obligée de la création théâtrale.

---

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DU CHAPITRE

---

- BARDON, H., *La Littérature latine inconnue*, Paris, 1956, t. I et II.
- BARTHES, R., *Histoire des spectacles*, « Le théâtre grec », Paris, 1965, Gallimard, pp. 513-536.
- CARRIÈRE, J.-Cl., *Le Carnaval et la Politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, 1979, Belles Lettres.
- DEMONT, P., LEBEAU, A., *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, 1996, Livre de Poche, Coll. références.
- DUMUR, G., *Histoire des spectacles*, Paris, 1965, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 513-550.
- DUPONT, Fl., *L'Acteur-roi, le théâtre à Rome*, Paris, 1985, Belles Lettres.
- EASTERLING, P.E., GOULD, J., HANDLEY, E.W., KNOX, B.M.W., SUTTON, D.F., WINNINGTON-INGRAM, R.P., *Greek Drama*. The Cambridge History of Classical Literature, 1, 2, Cambridge University Press, 1989.
- GRIMAL P., *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, 1968.
- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, t. III, 2<sup>e</sup> partie, Paris, 1946.
- NAVARRE, O., *Le Théâtre grec*, Paris, 1960.
- VERNANT, J.-P. et VIDAL-NAQUET, P., *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, tome I, Paris, 1972, tome II, Paris, 1986.

# TABLEAU CHRONOLOGIQUE

| Événements politiques   | Théâtre grec   | Théâtre latin  |
|---|--|--|
| 447 : construction de l'Acropole  | 445 (?) : Sophocle, <i>Ajax</i><br>442 : Sophocle, <i>Antigone</i><br>438 : Euripide, <i>Alceste</i><br>431 : Euripide, <i>Médée</i>   |  |
| 431 : guerre du Péloponnèse<br>429 : mort de Périclès   | 428 : Euripide, <i>Hippolyte</i><br>425 : Aristophane, les <i>Acharniens</i><br>424 : Euripide, <i>Hécube</i><br>Aristophane, les <i>Cavaliers</i><br>423 : Aristophane, les <i>Nuées</i><br>420 (?) : Sophocle, <i>Œdipe roi</i><br>415 : Euripide, les <i>Troyennes</i><br>414 : Euripide, <i>Héraclès furieux</i><br>Aristophane, les <i>Oiseaux</i><br>412 : Euripide, <i>Hélène</i><br>411 : Aristophane, <i>Lysistrata</i> |  |
| 415 : expédition de Sicile  | 409 : Sophocle, <i>Philoctète</i><br>408 : Euripide, <i>Oreste</i><br>405 : Euripide, les <i>Bacchantes</i><br>Aristophane, les <i>Grenouilles</i>   |  |
| 411 : renversement provisoire de la démocratie  | 401 : Sophocle, <i>Œdipe à Colone</i><br>317 : Ménandre, le <i>Dyscolos</i>  |  |
| 405 : bataille d'Aegos-Potamos<br>404 : fin de la guerre du Péloponnèse : ruine d'Athènes<br>399 : mort de Socrate<br>323 : mort d'Alexandre le Grand |  | 280 : naissance de Livius Andronicus<br>275 : naissance de Naevius<br>272 : Livius Andronicus vient à Rome<br>220 : naissance de Pacuvius  |
| 272 : prise de Tarente par les Romains<br>218 : début de la 2 <sup>e</sup> Guerre Punique   |  | 212 : première comédie de Plaute<br>206 : mort de Livius Andronicus<br>186 : dernière pièce de Plaute.<br>naissance de Térence   |
| 168 : victoire de Pydna   |  | 166 : représentation de l' <i>Andrienne</i> de Térence<br>165 : Térence, <i>Hécycy</i><br>161 : Térence, <i>Phormion</i><br>160 : Térence, les <i>Adelphes</i><br>129 : mort de Pacuvius |
| 160 : jeux funèbres de Paul Émile<br>88 : consultat de Sylla  |  | 86 : mort d'Accius<br>80 : début du mime   |
| 58-51 : guerre des Gaules   |  | 55 : inauguration du théâtre de Pompée<br>13 : Ovide, <i>Médée</i><br>10 : Horace, <i>Art poétique</i>   |
| <b>Apr. J.-C.</b><br>51 : Sénèque ministre<br>69 : mort de Néron  |  | 60-64 : rédaction des <i>Tragédies</i> de Sénèque<br>65 : mort de Sénèque  |



# LA GRÈCE ET SON THÉÂTRE : INSTITUTIONS, PROTOCOLES, TECHNÉ ET RÉPERTOIRE

## I NAISSANCE ET VIE DU THÉÂTRE GREC

### Les quatre sources du théâtre grec

Le monde grec connu à l'origine plusieurs types de spectacles théâtraux : les représentations chorales publiques, les thrènes (chants funèbres) en l'honneur des morts, les danses costumées et masquées, les déclamations des épopées. Puisque les premières écritures de l'époque minoenne et mycénienne ne concernent que les documents administratifs, c'est à travers les vestiges archéologiques que l'on peut déceler les premières traces d'activité dramatique.

**Chœur** : ensemble de chanteurs ; par la suite, le chœur est composé de personnages représentant la communauté. Il chante, danse et parle. Un interprète soliste, le coryphée, dialogue avec les protagonistes. Quant au chœur, son énonciation s'adresse à elle-même, c'est-à-dire en fait aux spectateurs.

À l'origine, le mot *theatron* ne désigne pas un théâtre ; il sert à nommer tout lieu « d'où l'on peut voir » et répond aussi bien aux exigences des cérémonies religieuses qu'aux impératifs des assemblées politiques. Vers la première moitié du deuxième millénaire, on décèle la présence de cours ceintes de gradins exigus. Sur ces « aires » de représentations, qui ornent les palais crétois de Phaestos ou de Cnossos, évoluent des *chœurs* de femmes. Leur chorégraphie, suppose-t-on, obéit à une action. Le drame grec naît de ces rites offerts au public et représentés en un lieu contigu au palais royal, lieu de concentration du pouvoir. Homère, huit cents ans plus tard, a laissé, dans *L'Iliade* (XVIII, 590 et suiv.), une description de spectacles analogues ; ce témoignage prouve néanmoins que ces pratiques minoennes ont perduré jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère. De telles représentations, où les acrobaties « préluèrent au chant » (Homère), eurent lieu sur des aires de danse (*choroi*) qui constituaient une partie de la place publique (*agora*). Par ailleurs, si l'on en croit Thucydide (III, 104), des concours de chœurs accompagnèrent des compétitions gymniques. Il est même probable qu'aux premiers jeux Olympiques, en 776, on ait inséré des chorégies en divers dialectes.

**Hexamètres dactyliques** : vers de six pieds (composés de dactyles : une syllabe longue + deux brèves et de spondées : deux longues).

Autre ancêtre de la tragédie : la récitation de poèmes épiques. Dès le VIII<sup>e</sup> siècle, âge où les épopées commencent à être fixées par l'écriture, les aèdes mettent à la mode ce genre guerrier, qui remonte aux confins de l'histoire et du mythe et qui a pour garantes les Muses, filles de Zeus et de Mémoire. Les aèdes ne sont pas des inventeurs ; ils récitent, en psalmodiant, les longs récits en *hexamètres dactyliques* légués par la tradition. Plus tard, les « rhapsodes » reprennent le flambeau ; et même lorsque la Grèce perd son hégémonie et se dissout en monarchies hellénistiques après la mort d'Alexandre le Grand, les grandes métropoles grecques

reçoivent et rémunèrent ces diseurs de vers. Il faut dire que, très tôt, leurs prestations, comme celles des chœurs, entrent dans le cadre des fêtes civiques et sont soumises à des concours. Les rhapsodes ne négligent pas le jeu dramatique dans la mesure où, comme le dit Aristote, l'épopée est ouverte à l'usage du style direct. D'autre part, un extrait de l'*Ion* de Platon nous montre un rhapsode évoluant devant Socrate son art élocutoire en des termes d'acteur :

Quand je débite quelque passage pathétique, mes yeux s'emplissent de larmes ; si c'est un endroit effrayant ou étrange, mes cheveux se hérissent d'effroi... (Quant aux spectateurs) je les vois chaque fois du haut de mon estrade, qui pleurent, jettent des ceillades menaçantes et restent, comme moi, saisis à mes paroles (535 c-e).

Le théâtre grec est donc enraciné dans l'épopée homérique.

**L'archéologie fournit un nouvel élément.** Certains sarcophages minoens et mycéniens témoignent de la coexistence de scènes de deuils (interventions de pleureuses professionnelles) et de manifestations dramatiques, assorties de parties instrumentales, de passages chantés par des chœurs (thrènes) et de la présence de coryphées. Ces scènes rappellent évidemment les funérailles de Patrocle au chant XXIV de *L'Illiade* (vers 719 et suiv.). Cette intrication du rite funéraire et du spectacle choral ou « épique » se retrouve dans les *gymnopédies*, ces fêtes d'enfants nus qui célébraient, à Sparte, les guerriers morts au combat (Cf. Hérodote, *Enquête*, VI, 67).

Enfin, il est une autre source probable du genre tragique : les rites au cours desquels, de Milet à Corinthe, on se déguisait pour danser. Des centaines de vases provenant de ces villes et datant de 600 avant notre ère représentent des danseurs « rembourrés » (avec fesses et ventres bombés, protubérances phalliques et masques) associés à des chœurs de femmes. On a retrouvé des matrices en terre cuite pour la fabrication de masques de « Gorgô », faces monstrueuses et hybrides. On peut imaginer des groupes de citoyens déguisés et grimés comme ces *deikélistai* dont parle le grammairien hellénistique Sosibios, et qui évoluent dans la transe, sur un canevas plus ou moins mythologique.

### De Lasos d'Hermione à Thespis : sous l'invocation de Dionysos

**Un lien congénital entre le théâtre et le rite s'impose à l'origine.** Un des éléments significatifs de ce syncrétisme est le *masque* (*prosopon*), lequel est un moyen de transgresser l'humanité et de parvenir à la possession divine. Un dieu joue un rôle important dans ce délire : Dionysos, fils de Sémélé et de Zeus, divinité perturbatrice qui a fait irruption dans l'Olympe traditionnel après avoir vécu de longues errances et qui symbolise la venue de l'étrangeté, de l'altérité au sein du monde civique. Dionysos est par excellence un dieu-masque suivi d'un thiasse (ou cortège) de Satyres ithyphalliques et de *Ménades*, ces femmes possédées qui rythment leurs danses d'un bâton couronné de lierre, le thyrsse. Sous sa houlette, une étroite parenté se dessine entre le jeu des rites bacchiques et le jeu théâtral.

**Le chant et la danse** qui relèvent de ces divers spectacles exigent de la part des choreutes, ces suivants de la divinité, une éducation, une compétence qui les asservit au culte de la *mousikè*. Cette propédeutique élitiste est assurée, dès le VII<sup>e</sup> siècle, par des écoles spécialisées, comme celles que fonde Terpandre de Lesbos à Sparte vers 675. Mais un événement tant culturel que politique enrachine la naissance de la tragédie dans le culte de Dionysos : la métamorphose des Dionysies rurales en Dionysies urbaines sous l'impulsion du tyran Pisistrate, dans les vingt premières années du V<sup>e</sup> siècle. Ces fêtes accueillent un festival de dithyrambes, chants chorals mi-religieux, mi-littéraires en l'honneur de Dionysos. Les

*Le masque* est lié au sacré dans les sociétés primitives ; il représente à l'intérieur d'un rite le moment où l'homme, qui s'en revêt, se retrouve en contact avec des forces extérieures à lui et qu'il « incarne » ou reçoit. Le masque marque la disparition de l'homme individuel derrière une figure.

*Ménades* : pour les désigner, nous utiliserons également le terme « Bacchantes ».

inventeurs de cette poésie officielle seraient pour les uns Lasos d'Hermione, le maître de Pindare, et, pour les autres, Arion de Lesbos, venu à Corinthe sous le règne de Périandre. Cette indécision des origines (tantôt doriennes, tantôt ioniennes) du dithyrambe est une manière d'agrandir son public potentiel. D'autre part, lorsque la tragédie finit par absorber le genre dithyrambique, elle tire profit de ce vœu d'unification politique et langagière : elle en est le gage, dans la mesure où, d'emblée, elle se présente comme un montage panhellénique, un patchwork poétique qui ira en se complexifiant. La tragédie est donc un genre polymorphe qui absorbe toutes les formes du *carmen* grec de la chanson à boire à l'ode encomiastique (c'est-à-dire faisant l'éloge d'un athlète ou d'un héros), du péan à la pantomime. Ainsi, chaque spectateur trouve en elle des réminiscences de sa cité, de son dialecte. L'ancienne tragédie, ce genre rassembleur, est soutenue par le pouvoir local. Ce serait Thespis le Thébain qui aurait organisé vers 550 les premiers spectacles tragiques ambulants, en inventant le premier acteur, en transportant son matériel sur un chariot et en recrutant des chœurs dans chaque ville. Cette initiative aurait très vite reçu la consécration civique et aurait été prise en charge par une compétition. La suite est connue : le théâtre s'installe sur un terrain consacré à Dionysos qui reste pour toujours le patron du genre. Et de grands poètes (il vaudrait mieux dire des entrepreneurs de théâtre), presque contemporains les uns des autres, donnent à la représentation dramatique sa structure adulte. Dès 486, l'ancienne tragédie se divise en trois formes : la tragédie proprement dite, la comédie et le drame satyrique. Le théâtre va exercer sur la culture athénienne plus particulièrement un véritable impérialisme et Platon dénoncera cette « théâtrocratie » qui est une annexion de la culture athénienne au genre tragique, pour la plus grande gloire d'Athènes, il est vrai, et non sans quelques entorses au dionysisme traditionnel.

Aristote nous a laissé un témoignage sur la naissance de la tragédie. Il note qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle les Doriens en ont revendiqué la paternité. Cette allusion à Arion (*Poétique*, 1448 a29-35) n'exclut pas pour lui la coexistence de deux autres sources. D'un côté, affirme-t-il, « la tragédie remonte à ceux qui conduisaient le dithyrambe » et elle procède, comme la comédie, « de l'improvisation » (1449 a11). Par ailleurs, il écrit : « La tragédie s'ennoblit tardivement après avoir commencé par des histoires brèves et un mode d'expression comique, car elle a évolué à partir du genre satyrique » (1449 a20). Ces deux assertions font problème car le dithyrambe ne saurait s'assimiler au genre satyrique sauf si celui-ci désigne les représentations de « danseurs rembourrés » mentionnés antérieurement. D'autre part, les chœurs tragiques étaient à l'origine très proches du dithyrambe par le rythme (une alternance de longues et de brèves) ainsi que par leur sujet héroïque. L'appellation de « tragique » puise son origine dans le vocable grec *tragoidos*, qui qualifie le chant d'un personnage déguisé en bouc. La présence de cet animal s'explique diversement. Le bouc est souvent associé à Dionysos. Les Satyres, bien qu'arborant une queue de cheval, ont sa lubricité et sa barbe. D'autre part, il est parfois la récompense d'un concours de chant comme le rappelle Horace dans un vers de l'*Art poétique* : « Celui qui disputa avec un poème tragique un bouc de peu de prix, bientôt montra nus sur la scène les agrestes satyres... » (220-221).

### Les institutions

**Le théâtre grec était à la fois civil et religieux.** Mais les deux éléments n'avaient pas la même valeur. La religion (ou culte) est certes encore présente dans les institutions qui règlent le théâtre grec adulte, mais c'est la cité qui lui donne son sens : ses caractères acquis font son être, plus que ses caractères innés.

Ainsi, le culte dionysiaque est présent dans les coordonnées du spectacle (temps et espace), moins dans sa substance. Les représentations théâtrales avaient lieu trois fois l'an à l'occasion des fêtes données en l'honneur de Dionysos : les Grandes Dionysies, les Lénéennes, les Dionysies champêtres. Les Grandes Dionysies étaient une fête athénienne qui avait lieu à l'entrée du printemps, à la fin de mars. Elles duraient six jours et comportaient trois concours (dithyrambe, tragédie et comédie). C'est au cours de ces fêtes que se déroulèrent les « premières » des pièces d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Les Lénéennes prenaient place en janvier. Purement athéniennes, moins panhelléniques que les Grandes Dionysies, elles ne comportaient pas de concours de dithyrambes. Enfin, les Dionysies champêtres étaient organisées à la fin de décembre dans les *dèmes* (bourgs) de l'Attique. Les *dèmes* pauvres se contentaient d'un cortège ; les plus riches mettaient sur pied des concours tragiques (ou comiques). Dans l'ensemble on n'y donnait que des reprises de pièces, sauf au Pirée, où, au dire de Socrate, on représenta la « première » d'une tragédie d'Euripide.

Pour toutes ces fêtes, le lieu théâtral était consacré à Dionysos : le public y portait une couronne religieuse, les acteurs étaient sacrés et tout crime y devenait sacrilège. Au théâtre, deux lieux rendaient compte du culte dionysiaque : la *thymélé*, autel ou fosse à sacrifice dominées par la statue du dieu installée en grande pompe au sein de l'*orchestra* (aire circulaire ou rectangulaire réservée aux choreutes et aux acteurs) ; et la *cauea*, c'est-à-dire l'ensemble des gradins dont certaines places étaient réservées au clergé, à de hauts dignitaires ou à certains invités (le droit à ces places avait nom *proédrie*). On le voit, ces institutions théâtrales étaient marginales : car lorsque la représentation avait commencé, plus aucun élément culturel n'intervenait dans son déroulement. Certes, les genres issus du dionysisme conservaient quelques traces du rite qui n'étaient en fait que des réminiscences transgressées : la danse cyclique du dithyrambe mimait les rondes collectives des possédés en proie à la *mania* d'inspiration dionysiaque ; le drame satyrique reproduisait, en des danses composées de bonds désordonnés, la *mania* individuelle, assimilable à la grande attaque convulsive de Charcot ; la comédie, du moins dans sa partie initiale, prolongeait les *cômoi*, sortes de scénarios de masques ambulants animés par des jeunes gens déguisés qui ouvraient les cérémonies culturelles. Le lien direct entre le dionysisme et les genres théâtraux de la Grèce est d'ordre physique : c'est la possession ou l'hystérie (dont on connaît le rapport de nature avec les comportements de l'acteur) qui s'incarne et se libère dans la danse. La notion de *catharsis*\* dont nous parlerons par ailleurs trouve ici une réponse probante : la tragédie a la charge utilitaire de « purger » toutes les passions de l'homme, en suscitant en lui crainte et pitié. D'autre part, il arrive qu'elle le délivre de cette crainte et de cette pitié. La *catharsis* serait précisément ce moyen qui permettrait de « déraciner » (mot de Corneille) les passions, ou encore de les épurer, de les sublimer, en leur ôtant tout excès déraisonnable. Mais il ne faut pas oublier que l'enjeu de la définition est médical : la *catharsis* désigne vraisemblablement le dénouement de la crise hystérique, alors qu'en termes mystiques elle consiste à se déprendre des accès de la possession divine. Sans réduire l'expérience grecque à un phénomène médical bien connu des modernes, on peut voir dans cette hystérie du théâtre grec une « expérience totale » où se mêlent des états intermédiaires et contradictoires, une conduite concertée de dépossession ou de « dépaysement ».

Le lien entre la société et son spectacle est donc très étroit. Mais même si l'État grec fut démocratique au moment où l'art théâtral atteignit son apogée, il ne faut pas en déduire que cet art fut populaire. La démocratie athénienne était aristocratique : il n'y avait que quarante mille citoyens sur les quatre cent mille habitants

**Catharsis** : mot grec signifiant « épuration, purification », mais aussi, dans une acception médicale, épuration, dont Aristote fait la théorie dans sa *Poétique* (VI) : « La tragédie est une imitation (*mimésis*) d'une action [...] qui par le moyen de la pitié et de la crainte produit l'épuration (*catharsis*) de telles émotions (*pathemata*). Il s'agit donc : a) de produire l'imitation d'événements provoquant des émotions (crainte et pitié); b) d'obtenir par ce spectacle une libération de ces émotions. Le poète tragique fabrique donc un modèle "émotionnel" qui a un double effet : exciter l'émotion et la "purifier" ».



de l'Attique. Ces citoyens pouvaient s'intéresser aux liturgies dans la mesure où d'autres hommes travaillaient pour eux. Ainsi un constant sentiment de responsabilité civique les habitait. On ne parlera donc pas de théâtre populaire à propos du théâtre grec. On parlera de théâtre civique, de théâtre de la cité responsable.

**Chorégies, théoricon et concours.** Le théâtre grec a un caractère fortement civil. C'est la cité qui lui donne son essence. Trois institutions forment la base de cette reconnaissance citadine et étatique, municipale et nationale, restreinte et universelle : la chorégie, le *théoricon* et le concours.

Le théâtre grec est un théâtre offert légalement aux pauvres par des riches. La chorégie est une liturgie, c'est-à-dire une obligation officiellement imposée aux citoyens riches par l'État. Le chorège doit instruire un chœur (quinze chanteurs et un flûtiste) et lui assurer masques et costumes. Il pourvoit d'un salaire le coryphée, seul professionnel avec les acteurs. Pour chaque pièce, il faut trois acteurs qui assurent tous les rôles. Le plus important – le protagoniste – est payé par la cité. L'auteur fait fonction de metteur en scène (*didascalos*) pour les répétitions. La chorégie est une liturgie sans doute onéreuse, mais elle assure au citoyen une notoriété. Lorsque l'État s'est appauvri (c'est le cas à la fin de la guerre du Péloponnèse), il est admis qu'on associe deux citoyens dans une seule chorégie : c'est la *synchorégie*.

En principe, l'entrée au théâtre est gratuite pour tous les citoyens. Mais il en résulte une très grande affluence. On établit d'abord un droit d'entrée de deux oboles par jour de spectacle (le tiers d'un salaire journalier d'ouvrier non qualifié). Ce droit peu démocratique, puisqu'il lèse les pauvres, est très vite aboli et remplacé par une subvention de l'État aux citoyens pauvres. Cette subvention de deux oboles par tête (diobélie) est décidée vers 410 par Cléophon et l'institution s'appelle désormais *théoricon*.

Chorégie et théoricon contribuent à l'existence matérielle du spectacle. Une troisième institution assure le contrôle de la démocratie sur sa valeur : le concours. On connaît l'importance de l'*agôn*, de la compétition dans la vie publique. La compétition permet de médiatiser les conflits sans les censurer : la question de la précellence est ici rapportée à l'art. Le meilleur auteur n'est pas là pour l'emporter sur son confrère, mais pour maîtriser l'art, cette représentation complète de valeurs religieuses et historiques, morales et esthétiques. La mécanique des concours dramatiques est complexe : l'archonte éponyme choisit les trois poètes tragiques autorisés à concourir. Le jugement qui suit la fête est confié à un jury civil désigné par le sort. Il y a des prix pour le chorège, le poète et, plus tard, pour le protagoniste (trépied ou couronne). Le concours est clos par un procès-verbal officiel gravé sur le marbre.

## 2 LES TECHNIQUES THÉÂTRALES

### Qu'est-ce qu'un théâtre ? Protocoles de la fête ; architecture et dramaturgie

Il n'est pas d'institutions sans usages puisqu'un spectacle ne prend son sens que dans le moment où il s'articule avec la vie matérielle de ses usagers. Le théâtre grec est essentiellement festif. La fête qui le suscite est annuelle et dure plusieurs jours. Or la solennité et l'ampleur d'une telle cérémonie ont deux conséquences : une suspension et une saturation du temps. On sait que les Grecs ne connaissaient pas le repos hebdomadaire, notion juive. Ils ne chômaient que pendant les fêtes religieuses. Les Dionysies étaient donc un moment d'arrêt du temps laborieux qui devenait pour l'occasion un temps saturé.

À l'époque de la tyrannie, on représentait les pièces de théâtre sur l'agora d'Athènes. C'est au début du <sup>v</sup>e siècle qu'on aménagea l'aire de danse située en contrebas du temple de Dionysos sur la pente sud de l'Acropole. On creusa les gradins du *théatron* dans la colline. Celui-ci était divisé par des escaliers en sections verticales : le *diazoma* et les *kerkides*. Seuls les sièges d'honneur étaient en pierre, tandis que des bancs de bois disposés en gradins montaient le long de la roche et prolongeaient l'hémicycle. Le théâtre de Dionysos était formé de plusieurs espaces contigus :

– l'*orchestra*, parfaitement circulaire (27 mètres de diamètre), était en terre battue (les premiers théâtres de pierre datent du milieu du <sup>iv</sup>e siècle). Y évoluaient les

choreutes et les acteurs. Le musicien accompagnant les chants du chœur sur l'*aulos* ou hautbois double se tenait près de l'autel de Dionysos ;

– au fond, on distinguait la *skéné*, barraque en bois dont l'intérieur servait de coulisse et le mur frontal de support aux décors ;

– deux rampes inclinées permettaient d'accéder à l'*orchestra* comme au *théatron* (le public, les acteurs et les choreutes n'étaient pas séparés au moment de leur arrivée au théâtre ; ce qui fait dire à Roland Barthes qu'il n'y a « pas de rupture physique entre le spectacle et ses spectateurs » dans le théâtre grec, *op. cit.* p. 526). Ces rampes avaient nom : *parodoi* ou *eisodoi*.

**Déroulement des Dionysies.** Un jour ou deux avant le début des festivités, les poètes présentaient officiellement leurs œuvres au cours d'une cérémonie appelée *proagôn*, qui avait lieu dans l'Odéon que Périclès avait fait bâtir près du théâtre de Dionysos. S'agissait-il d'une simple énonciation du titre ou bien d'un développement synthétique du canevas de l'œuvre ? Nous l'ignorons. Le 10 Élapheboliion (fin mars), un grand cortège mené par l'archonte-roi accompagnait la statue en bois de Dionysos d'Éleuthère et l'installait solennellement au théâtre. Une vaste hécatombe de taureaux alimentait la procession. Le 11 et le 12 se déroulait le concours de dithyrambe, hommes et enfants. Ce chant choral dans lequel Archiloque de Paros (77, édit. Diehl-Bergk) affirmait, au VIII<sup>e</sup> siècle, avoir joué le rôle de meneur (*exarchôn*) accompagnait le rite dionysiaque de l'omophagie : on consommait les chairs d'une victime vivante et l'on buvait son sang tiède. Les *Bacchantes* d'Euripide et le dépeçage de Penthée par les Ménades furieuses (*sparagmos*) rappellent cette coutume. Dans la nuit du 12 au 13, se déroulait un grand *cômos* avec phallophorie (procession accompagnant un *phallos* porté). Un concours de comédie occupait la journée du 13 tandis que les deux jours qui suivaient étaient consacrés à la tragédie. Selon Anne Lebeau et Paul Demont (Cf. *op. cit.* dans la bibliographie, p. 42), « les représentations elles-mêmes occupaient quatre jours : trois jours pour le concours tragique – chaque poète présentait une tétralogie, c'est-à-dire trois tragédies et un drame satyrique, et une journée entière était consacrée à chacun... – et le dernier jour pour les cinq comédies ». Le drame satyrique (ou silénique) fut une innovation d'un certain Phlonte, qui l'aurait introduit à Athènes à l'époque des débuts d'Eschyle. Malheureusement, nous connaissons fort mal ce genre totalement perdu en dehors de quelques courts fragments, des *Limiers* de Sophocle et du *Cyclope* d'Euripide. Le chœur, composé de satyres salaces dotés de phallus en cuir rouge et multipliant les exercices orchestiques, semble y avoir joué un rôle important.

Avant la représentation, d'autres solennités se faisaient jour : l'entrée des personnages honorés de la proédie (le prêtre de Dionysos, l'archonte, les bouleutes ou membres du conseil...), l'exposition dans l'*orchestra* du tribut d'or versé par les villes alliées, le défilé des « pupilles de la nation », une lustration faite du sang d'un jeune porc, et la sonnerie de trompette annonçant le début du spectacle.

Ces festivals étaient donc de véritables « sessions » (ils duraient six jours de l'aube à midi, puis de l'après-midi jusqu'au coucher du soleil), pendant lesquels la cité vivait théâtralement, depuis le masque que l'on revêtait pour assister au cortège inaugural jusqu'à la *mimésis* du spectacle lui-même.

Les interprètes jouèrent au début dans l'*orchestra*, puis, vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle, on plaça devant la *skéné* un *proskénion* où l'action reflua. La scène moderne est constituée par l'addition de la *skéné* au *proskénion*. Même si on a parfois insisté sur la dimension peu « organique » de la *skéné* au sein du théâtre grec, il ne faut oublier son rôle symbolique : outre le fait qu'elle permet aux acteurs de changer de costume ou de masque, elle incarne souvent l'invisible et le « hors-scène » ; elle est l'étendue de la non-tragédie, contenant le triple espace de la mort, de la fuite ou de l'événement. Ainsi, lorsque dans les *Perses* d'Eschyle paraît le messager venu raconter à la reine Atossa le désastre de Salamine, il sort de la *skéné*, c'est-à-dire revient symboliquement du lieu de la défaite, du pays des ennemis. Eschyle exploite dans son théâtre toutes les possibilités de la *skéné* : dans *Agamemnon*, le lieu désigne à la fois le palais d'où l'on guette le signal de la victoire, son intérieur « sentant le sang et le meurtre répandu » (v. 1311) et les Enfers dont Cassandre salue les portes (v. 1291). La *skéné* donne forme à toutes les puissances qui ne peuvent paraître sur la scène du théâtre ; elle tient l'acte dans une sorte de quarantaine d'où l'on extrait l'essence tragique des événements

pour n'apporter aux acteurs de l'*orchestra* que des fragments de l'extérieur, purifiés sous le nom de « nouvelles », anoblis sous celui de « récits » : bataille de Salamine (les *Perses*), rajeunissement miraculeux d'Iolaos (les *Héraclides* d'Euripide), évocation de la dernière nuit de Troie (*Hécube* d'Euripide), mort d'Étéocle (*Sept contre Thèbes* d'Eschyle), suicide de Jocaste (*Œdipe-roi* de Sophocle), etc. Car, face à cet ordre du seul langage qui est celui de la tragédie, l'acte est moins pur que la parole.

La scène dans le théâtre moderne dit toute la frontalité de l'action. Dans le théâtre antique, rien de tel. L'espace scénique y prend du volume : d'abord, ce théâtre est un théâtre liminaire puisqu'il se déroule au seuil (*limen*) des tombes et des palais. Ensuite, il s'incarne en un espace conique, évasé vers le haut, jusqu'à l'infini, du ciel : cette ouverture amplifie la nouvelle (c'est-à-dire le destin) sans étouffer l'intrigue. La circularité du théâtre grec contribue à sa dimension « existentielle ». Le plein air avec sa foule bariolée (les spectateurs étaient en habits de fête), la pourpre et l'or des costumes de scène, l'éclat du soleil, le ciel de l'Attique, a un je-ne-sais-quoi de fragile. Ne pouvant être une habitude, une répétition absolue, il est irréversible, irremplaçable. Il restitue au cadre la singularité de l'événement. Quant au public, sa masse même le transforme (le théâtre de Dionysos à Athènes compte quatorze mille places) : il est réparti par catégories de citoyens : éphèbes, étrangers, femmes, membres du Sénat... On sait combien l'intégration d'un individu à un groupe structure son affectivité et modifie ses réactions. Il y a donc une « installation » du public dans le théâtre. À quoi il faut ajouter le dernier des protocoles de possession : la nourriture. On mangeait, on buvait pendant le spectacle tragique et les chorèges généreux faisaient circuler vin et gâteaux.

### Techniques, acteurs, chœurs, décors et machines

**Le théâtre grec est le théâtre d'une synthèse entre la poésie, la musique et la danse.** Cette union s'appelle *choreia*. Elle prône l'égalité absolue de ces divers langages. Elle rappelle qu'ils sont tous égaux au regard de la *paideia* (éducation) dans la mesure où ce que l'on nomme musique désigne autant les lettres que le chant. La *choreia* traduit le triomphe du corps, sa liberté. Comme l'a montré Hegel, c'est par elle que l'Athénien tente de transformer son corps en organe spirituel.

La parole, au théâtre, était distribuée entre trois modes de débit :

- la *cataloguè*, expression dramatique, parlée, monologue ou dialogue, composée en trimètres iambiques  $\frac{u}{uu} \frac{1}{u} \frac{2}{u} // \frac{3}{u} \frac{4}{u} // \frac{5}{u} \frac{6}{u}$ . L'iambe était considéré comme le mètre le plus naturel et, comme disait Aristote, le plus « dans le ton de la conversation » ;
- le *mélòs*, expression lyrique, chantée, écrite en mètres variés. Il s'agit par exemple du récitatif qui accompagne la marche du chœur et dont l'aspect rythmique justifie l'emploi de l'anapeste ( $uu-$ ) ;
- la *paracataloguè*, expression intermédiaire, composée en tétramètres, plus emphatique que la *cataloguè*, mais nullement mélodique.

La musique était monodique (jouée à l'unisson ou à l'octave) sur l'*aulos*. Le rythme était absolument calqué sur le mètre poétique. Chaque mesure correspondait à un pied, chaque note à une syllabe. Bientôt, les vocalises, que certains auteurs comme Euripide insèrent dans leur texte, exigèrent une telle virtuosité qu'on eut recours à des musiciens professionnels. L'expressivité de la musique grecque était codifiée par toute une grammaire de modes musicaux de sorte que l'effet était souvent de l'ordre de la convention. Il en est de même pour les figures (*schémata*) et les pas (*phorai*) de la danse qui pouvaient à l'occasion s'accommo-

der de pantomimes de mains et de doigts (chironomie). Celle des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle était célèbre : sa codification était telle que les spectateurs pouvaient « lire » la danse comme un texte.

**Les acteurs.** Les personnages (notion moderne, puisque Racine appelait encore les siens des « acteurs ») sont sortis d'une masse indifférenciée, le chœur. La fonction du chef de chœur prépara à l'institution de l'acteur. Thespis ou Phrynichos franchirent ce seuil et inventèrent le premier acteur, transformant le récit en imitation. L'illusion théâtrale était née. Aristote nous rappelle qu'Eschyle (Cf. *Poétique*, 1449 a16) porta de un à deux le nombre des acteurs et que Sophocle eut l'idée d'en ajouter un troisième. Ainsi le protagoniste, le *deutéragoniste* et le *tritagoniste* purent interpréter chacun trois ou quatre rôles. La comédie était moins rigoureusement tenue de se conformer à trois acteurs. Chez Aristophane, par exemple, les scènes à quatre rôles parlants n'étaient pas rares (cf. *Les Oiseaux*, 1565 et suiv.). Par ailleurs, comme les acteurs, tant tragiques que comiques, étaient tous des hommes, les auteurs de comédies tirèrent des effets insolites du déguisement, et parfois même du surdéguisement. Par exemple, dans *l'Assemblée des femmes* d'Aristophane, lorsque les femmes contrefaisaient un rôle masculin, l'acteur grimé en femme et surdéguisé en homme devait faire sentir par l'artifice de son jeu la distance issue de ce surtravestissement. Tous les exécutants, chœur et acteurs, étaient masqués. Les masques étaient faits de chiffons stuqués, colorés, prolongés par une perruque ou une barbe postiche. Le front avait souvent une hauteur démesurée. C'est *l'onkos*. L'expression du masque a une histoire : au temps d'Eschyle (vers 472, date des *Perses*), le masque était une surface neutre, à peine ombrée de rides frontales, tandis qu'à l'époque hellénistique (vers 320) ses traits devinrent démesurément convulsés. Il y eut naturellement une nomenclature des masques ; mais il semble que leur expression ait profondément muté en quelques siècles. D'abord, le masque dépayssa en censurant la mobilité du visage et en altérant la voix, rendue caverneuse et comme venue d'un autre monde. Tout en satisfaisant aux impératifs de la dramaturgie (cacher les sexes, dissimuler les âges), il fut le lieu de rencontre de l'humanité et de l'inhumanité, la condition *sine qua non* de l'illusion tragique, qui avait pour mission de donner à lire la communication des dieux et des hommes. Bientôt, dans le théâtre hellénistique, il incarna tout le contraire. Il ne cacha plus, il afficha. Il servit une métaphysique des essences psychologiques.

Sur le déguisement de l'acteur, les vases nous donnent de nombreuses indications : les costumes tragiques étaient des robes à manche longue et tombant jusqu'aux pieds, richement décorées et brodées. Mais ces riches attributs n'étaient pas des généralités : tout un code vestimentaire régissait chlamydes, manteaux et tuniques : les haillons de la pauvreté, la pourpre des rois, le noir du deuil, etc. L'irréalité du costume comique (par rapport à celui de la tragédie) était moindre : c'était une tunique courte, évasée, permettant de laisser apparaître le *phallos* de cuir exhibé par les acteurs masculins. Le cothurne n'était pas encore cette chaussure surélevée sur laquelle était perché l'acteur, et qui est devenue symbolique. C'était une bottine souple, à tige assez haute. Lorsque l'acteur fut perché à l'époque hellénistique sur de hauts cothurnes, sa corpulence s'accrut : on le dota d'un faux ventre, d'une poitrine factice. *L'onkos* s'en trouva exagéré.

Les chœurs étaient composés de quinze membres pour la tragédie et de vingt-quatre pour la comédie. Puis leur importance a diminué. Au début, le chœur dialoguait avec l'acteur par la voix du coryphée. Il l'entourait, le soutenait, l'interrogeait, il participait sans agir, il glosait l'action. Cette intervention du chœur se restreignit. Bientôt, il se contenta de fournir au drame des intermèdes autonomes sans lien organique avec lui. Au départ, les choreutes n'étaient pas des professionnels. Tout citoyen pouvait accéder au chœur (Cf. Démosthène, *Contre Midias*, 56). C'est à partir du IV<sup>e</sup> siècle qu'on fit appel à des chanteurs de métier. Les costumes des choreutes étaient simples et le plus souvent en rapport avec les rôles ou les catégories d'âge qu'ils incarnaient : conseillers du Grand Roi en robe orientale dans les *Perses*, jeunes femmes portant la nébride (peau de faon) et le thyrses de Dionysos dans les *Bacchantes* d'Euripide, oiseaux de divers plumages (pie, tourterelle, alouette, fauvette, colombe, etc.) dans les *Oiseaux* d'Aristophane. Si, dans ce dernier exemple, chaque volatile est doté d'une individualité (ramage et plumage), en général le chœur est l'expression de la collectivité indivise.

La diction très maîtrisée devait permettre que tous les choreutes fussent parfaitement intelligibles. Mais il arrivait fréquemment, dans un souci de clarté, que le chœur fût divisé en deux parties, un adjoint, le parastate, faisant office de

second coryphée ou encore que des solistes du chœur se missent à entonner une phrase à tour de rôle : ainsi du réveil des Érinées dans la partie liminaire des *Euménides* d'Eschyle. Sur la diction des acteurs (et non plus des choreutes), nous avons quelques anecdotes : un de ces *hypokritai*, Hégélochos, est célèbre pour le cuir qu'il lâcha en 409, alors qu'il interprétait le rôle-titre dans la tragédie d'*Oreste* d'Euripide. Il accentua d'une façon fautive la fin du vers 272 ; le public entendit le héros, qui recouvrait la raison, s'écrier « sauvé des flots, je vois de nouveau la belette » ; il voulait dire « je vois de nouveau le calme de la mer », mais la confusion aisée entre *galèna* (le beau temps) et *galèn* (la belette) fut rédhitoire. Et pour ce lapsus, Hégélochos passa à la postérité (Cf. Aristophane, *Grenouilles*, v. 304).

Les voix, les couleurs des costumes et masques, les pas de danse et les mètres musicaux étaient codifiés. De la même manière, le décor n'échappait pas à la symbolique. Ce fut Eschyle vieillissant et surtout Sophocle qui introduisirent le décor peint sur une toile mobile qui pendait le long de la *skéné*. Cette peinture était la tâche des scénographes (Cf. Aristote, *Poétique*, 1449 a18). À cette partie centrale, on ajouta deux éléments latéraux (fin <sup>v</sup>e siècle) : les périactes ou prismes tournants s'emboîtant dans le décor central selon les besoins dramatiques. Les lieux représentés y obéissaient à une typologie : forêts pour le drame satyrique, décor urbain pour la comédie, temple, palais, tombeau, mer pour la tragédie. Parfois, la figuration était des plus sommaires : comment superposer par exemple dans les *Euménides* le temple d'Apollon à Delphes et l'Acropole d'Athènes (les deux lieux de l'action) ? Un même décor très sobre était dessiné pour des drames différents. Le poète sollicitait non point les artifices d'une toile mouvante, mais en appelait à l'imaginaire du public.

Des exigences réalistes encouragèrent toutefois la construction et l'institution de machines. À l'époque hellénistique, il y en eut de fort complexes : l'*eccyclème* était une plate-forme roulante qui amenait les cadavres hors des portes du palais, à la vue des spectateurs. Dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide, Héraclès, frappé d'*atè* (folie furieuse) par Héra, tue sa femme et ses enfants avant de succomber à un lourd sommeil. Le messager en fait le récit au public. Mais, bientôt, la porte centrale de la *skéné* s'ouvre ; l'*eccyclème* sort et expose au regard de tous le héros endormi entouré de quatre cadavres : le chœur chante :

Hélas, hélas, voyez ! à deux battants  
S'ouvre la porte de la haute demeure.  
Hélas, hélas, voyez ces pauvres enfants étendus  
Devant leur malheureux père,  
Qui dort d'un terrible sommeil  
Après avoir tué ses fils (1029-34).

Il arrive que la comédie parodie l'usage de l'*eccyclème*. Ainsi, dans les *Acharniens* d'Aristophane, Juste-cité (Dicéopolis), le protagoniste, a besoin de susciter la compassion d'un chœur bien décidé à le lapider. Il va trouver le grand spécialiste du pathétique qu'est Euripide pour lui emprunter les haillons tragiques d'un de ses personnages. Le poète écrit une tragédie. Il n'a pas le temps de sortir. Qu'à cela ne tienne : « Prends donc l'*eccyclème* ! » lui dit Juste-cité. La plate-forme paraît donc devant la *skéné* ; elle expose, pour la plus grande joie du public, le spectacle du poète tragique installé les pieds à l'air dans son cabinet de travail, entouré des défroques des héros de ses drames.

Une autre machine faisait fureur : la *méchané*, sorte de grue dont on peignait le câble porteur en gris pour le rendre invisible des spectateurs et qui faisait voler

dans les airs les dieux et les héros. Euripide en fit un usage immodéré : bon nombre de ses pièces se terminaient par l'intervention d'un dieu *apo méchanès* (= *ex machina*). Dans la *Paix* d'Aristophane, Lavendange (Trygée), las des guerres incessantes entre les hommes, décide d'aller réclamer la paix aux dieux. Il chevauche un bousier qu'il nourrit de ses propres déjections. L'insecte géant prend son essor et vient se poser au faite de l'Olympe, c'est-à-dire sur le toit de la *skéné*. Ce recours à la *méchané* lui fait dire : « J'ai peur, machiniste, fais donc attention ! » (v. 173-174). Cette assimilation du toit de la *skéné* à un « en-haut » qui s'opposerait au caractère terrestre de l'*orchestra* est courante. Ce lieu aérien est le « parloir des dieux » (*théologéion*) ; parfois une distégie (ou second étage) permettait aux acteurs, dans Aristophane par exemple, de communiquer avec les toits. Enfin, des trappes ou des escaliers souterrains servaient à l'apparition des dieux infernaux et des morts. La machinerie permet difficilement, au <sup>v</sup> siècle du moins, une mise en scène prétendument réaliste. Son efficacité tient à certaines conventions et à leur acceptation tacite par le public. Malgré sa diversité et sa rudimentarité, la machinerie grecque a pour fonction de faire voir l'intérieur c'est-à-dire les enfers, le tréfonds du Palais, le cœur de l'Olympe. Elle force toujours un secret.

La question du réalisme dans le théâtre grec mérite qu'on y pense un peu. Dès Eschyle, le théâtre grec tend vers le réalisme bien qu'il porte en lui la volonté d'une certaine distanciation : impersonnalité des masques, convention des costumes, symbolisme des décors, rareté des acteurs, masse du chœur. Mais quoi qu'il en soit, le réalisme théâtral réside plutôt dans le degré de crédibilité de ses spectateurs. Très vite, un réalisme dialectique apparaît : il s'agit de doubler le symbolisme intense du langage par une réalité immédiate ou, du moins, d'établir entre eux un va-et-vient commode. On raconte que les premiers spectateurs de l'*Orestie* d'Eschyle s'enfuient, terrifiés, à l'apparition des Érynies. Le théâtre impose pour ainsi dire une « surréalité », l'auteur doublant le monde de ses signes. Mais, bientôt, avec la complexité accrue de la machinerie et l'atrophie du chœur (jointes à une crédulité affaiblie), un nouveau réalisme supplante le précédent : le signe théâtral n'est plus là pour doubler le monde ; il renvoie à une intériorité. Ce qui a cours sur scène n'est que la copie décrochée du réel. Tel est l'esthétique d'Euripide, et l'on comprend que ce soit avec lui, plus qu'avec Eschyle, que Racine ait voulu renouer le dialogue.

### **Mimésis et structure dramatique dans la tragédie et la comédie grecques : la Poétique d'Aristote**

Le livre canonique de l'Antiquité nous proposant une définition et une analyse de la « bonne » tragédie et plus succinctement de la comédie n'est autre que la *Poétique* d'Aristote. Ce livre est naturellement postérieur aux grandes dates de la geste tragique : le premier concours (534) et la représentation des *Perses* (472). Il recueille toute une tradition dans un souci d'encyclopédisme. La *Poétique* n'est pas seulement un témoignage, elle se veut une *techné*, un art proposant des règles pour écrire une tragédie. Sans développer de manière excessive, il faut donner un aperçu de ce livre et tenter de dégager les structures de la tragédie telles que son auteur les expose.

Nous avons évoqué dans la partie consacrée aux différents modes de débit l'alternance entre le chant et la parole. Il est commode pour décrire cette alternance de développer le schéma de la tragédie grecque proposé dans la *Poétique* d'Aristote (1452 b14) et qui énumère les parties parlées, puis les parties lyriques :



- prologue
- *parodos* (entrée du chœur sur l'*orchestra*)
- 1<sup>er</sup> épisode
- 1<sup>er</sup> *stasimon* (chant du chœur sur place)
- 2<sup>e</sup> épisode
- 2<sup>e</sup> *stasimon*
- 3<sup>e</sup> épisode
- 3<sup>e</sup> *stasimon*
- *exodos* (sortie du chœur)

**Poétique d'Aristote** : la suite de son analyse se situera dans la partie consacrée à Sophocle ; ce poète est, selon le théoricien, le paradigme exclusif de la tragédie grecque.

Comme le note Michel Magnien dans son commentaire de la *Poétique d'Aristote* (Cf. *op. cit.*, p. 168, note 4), « on comptait habituellement trois épisodes, ce qui avec le prologue et l'exode – tous également assumés par les acteurs – fait cinq parties dialoguées (les cinq actes des tragédies françaises classiques), séparées non par un baisser de rideau, mais par quatre intermèdes chantés par le chœur). » Naturellement, le nombre des *stasima* pouvait varier : on en compte quatre dans le théâtre d'Euripide. Parfois (cf. les *Suppliants* d'Eschyle), le chœur dialogue avec le protagoniste et la répartition épisodes – *stasima* est plus flottante. La tragédie (comme la comédie) comporte souvent un *agôn*, cette lutte dialectique entre deux personnages soutenant une thèse opposée (dans la comédie, c'est l'acteur qui représente les idées du poète qui triomphe). Cet *agôn* se caractérise par l'emploi d'une stichomythie, c'est-à-dire d'un échange suivi entre les deux antagonistes, prononçant chacun un seul vers et se répondant de façon serrée.

**Mimésis : un théâtre fondé sur une imitation idéalisée.** L'imitation est le principe de la création (1448 b20) et la propension à imiter est une des causes de l'apparition de la poésie. Ainsi, un poème n'est pas une invention morte ; si l'on respecte le précepte mimétique, il est à considérer comme un être vivant (1459 a20) doté d'une unité et de parties harmonieusement reliées. La tragédie connaît donc une croissance semblable à celle des êtres animés : elle est née, s'est développée et a trouvé son équilibre le jour où elle est entrée en possession de sa nature intrinsèque (1449 a10). Mais la *mimésis* n'est pas une pâle copie de la réalité ; elle est une transposition figurée de cette réalité ou – dans le cadre dramatique – d'un cycle historique (histoire d'Œdipe, geste d'Ulysse). On le voit, les objets ou les êtres dignes d'imitation sont exclusivement en action et le plus souvent des actions elles-mêmes (1450 a16). Il n'y a *mimésis* que lorsqu'il y a un « faire » et il ne saurait y avoir d'imitation dans la nature car le principe de son mouvement est interne.

Cette philosophie tisse un dialogue avec celle de Platon. Dans la *République*, l'imitation était présentée comme « l'image d'une image », comme le reflet dégradé du monde sensible. La poésie était mensongère en ce qu'elle créait une situation d'énonciation illusoire qui venait doubler le réel et prétendait se donner pour vraie. Aristote ne fait pas litière de cette critique dépréciative ; il inverse les valeurs. La *mimésis* n'est plus, selon lui, une dégradation du réel, mais une idéalisation qui l'oppose par exemple à l'histoire, ce miroir fade d'une réalité intangible (1451 b5), ou éclatée (1459 a22). Elle rassemble en elle tous les possibles de l'acte, soumis à la vraisemblance et à la nécessité et atteint la généralité. Ainsi, comme le dira plus tard Boccace (mais par la voie de la *Métaphysique* et non de la *Poétique*), la poésie est une philosophie (et elle est plus philosophique que l'histoire). Elle n'émeut pas la partie passionnelle de l'âme ; elle lui offre des formes épurées et exemplaires des passions humaines : la crainte et la pitié. Ainsi, l'imitation rappelle que nul discours n'abolit notre appartenance à un monde. Toute *mimésis* est dans l'horizon d'un être au monde qu'elle rend manifeste dans la mesure où elle l'élève au *muthos*. La vérité de l'imaginaire, la puissance de détection ontologique de la poésie, voilà ce que signifie la *mimésis* d'Aristote. C'est par elle que les écarts de la métaphore (autre notion très importante – Cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, 1975, Le Seuil) appartiennent à la grande entreprise de dire ce qui est. Mais la *mimésis* ne signifie pas seulement que tout discours est du monde. Elle ne préserve pas seulement la fonction référentielle du discours poétique. En tant qu'imitation de la nature, elle lie cette fonction référentielle à la révélation du réel comme acte. Présenter les hommes « comme agissant » et toutes choses « comme en acte », telle pourrait bien être la fonction *ontologique* du discours métaphorique. En lui toute potentialité dormante d'existence apparaît *comme* éclose, toute capacité d'action *comme* effective.